

**ECO/UFRJ: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

**TERROR POLÍTICO NO BRASIL**

**Os documentários sobre o *impeachment* de 2016**

Filippo Pitanga Goytacaz Cavalheiro

Linha de Pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estética

Orientadora: Anita Leandro

Banca de defesa composta pelos professores Anita Leandro, Antonio Amancio, Henrique Antoun e membro suplente professora Guiomar Ramos.

Rio de Janeiro 2024

### CIP - Catalogação na Publicação

P483t Pitanga, Filippo  
TERROR POLÍTICO NO BRASIL: Os documentários  
sobre o impeachment de 2016 / Filippo Pitanga. --  
Rio de Janeiro, 2024.  
272 f.

Orientadora: Anita Leandro.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

1. terror político. 2. documentário. 3.  
impeachment de 2016. I. Leandro, Anita, orient. II.  
Título.

	<b>Sumário</b>	
INTRODUÇÃO		08
CAPÍTULO 1 – TERROR POLÍTICO E ESTÉTICA		19
1.1 O contexto histórico do <i>impeachment</i> e o terror social		20
1.2 Terror histórico no cinema de ficção		26
1.3 Uma estética de terror		34
1.4 Uma estética crítica de terror e horror		43
1.5 Estética híbrida		48
1.6 Terror da ditadura no cinema brasileiro		56
1.7 Estética de terror no <i>impeachment</i> de 2016		66
CAPÍTULO 2 – TERROR POLÍTICO E <i>MISE-EN-SCÈNE</i>		92
2.1 Documentários autorais		92
2.2 Autoralidade documental de Maria Augusta Ramos		106
2.3 Autoralidade documental de Petra Costa		115
2.4.1 <i>O processo</i> e o primeiro ato: o circo dos horrores		121
2.4.2 <i>Democracia em vertigem</i> e o primeiro ato: torture porn		142
2.5.1 <i>O processo</i> e o segundo ato: caça às bruxas		154
2.5.2 <i>Democracia em vertigem</i> e o segundo ato: máfia em família		169
2.6.1 <i>O processo</i> e o terceiro ato: teatro de sombras e ecos		184
2.6.2 <i>Democracia em vertigem</i> e o terceiro ato: cidade fantasma		209
CAPÍTULO 3 – TERROR POLÍTICO E NARRATIVA		217
3.1 Performance		219
3.2 Desenvolvimento de personagens		228

3.3 Montagem do <i>impeachment</i>	238
3.4 Dialética histórica	244
3.5 Espectador emancipado	251
CONCLUSÃO	259
BIBLIOGRAFIA	265

A história não é algo que se conta uma vez, é uma série de revisões. Seria tão surpreendente que, no passado, também tivesse havido bruxas ali?

Victor Lavalle

Somos netas das bruxas que vocês não conseguiram queimar

Tish Thawer

## Resumo

A presente pesquisa busca analisar criticamente a filmografia documental que retratou o *impeachment* de 2016, com enfoque em dois documentários de longa-metragem – *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, e *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa –, pioneiramente lançados no circuito comercial sobre o tema e dirigidos por mulheres. Estudamos a forma como o *impeachment* de 2016 aparece nesses filmes, com estéticas próximas do filme de terror, evidenciando o terror político vivenciado pela população brasileira no período, seja através da identificação com as personagens verídicas retratadas na tela, seja na própria forma dos filmes. Como os códigos de gênero do filme de terror podem ser aplicados na linguagem documental? Tentaremos responder a essa questão através do estudo do dispositivo de filmagem desses dois documentários. Veremos que esses filmes, ao proporcionarem um retorno crítico ao objeto do *impeachment*, permitem compreender melhor a violência desse fato histórico. O acontecimento contemporâneo retratado nos filmes é aproximado do período da ditadura militar brasileira (1964-1985), com o intuito de entender o contexto histórico no qual se insere o *impeachment* de 2016 e de golpes anteriores perpetrados no Brasil, que provocaram o medo e o terror na população. Veremos como o debate sobre o *impeachment* presente nos filmes desmonta a aparência de legalidade construída pela mídia brasileira, que censurou o questionamento sobre as irregularidades jurídicas, além de gerar forte silenciamento em relação à supressão de direitos no processo. A aproximação desses dois documentários com aspectos da linguagem do filme de terror nos mostra que essas obras, ao nomearem o medo, convidam o espectador a superá-lo. Ao analisar a forma como esses dois documentários sobre o *impeachment* lidam com o terror na política, esta pesquisa busca entender o alcance do cinema na elaboração e revisão de uma memória histórica.

**Palavras-chave:** 1. terror político; 2. documentário; 3. *impeachment*.

## Abstract

This research seeks to critically analyze the documentary filmography that portrayed the 2016 impeachment, focusing on two feature-length documentaries – *O Processo* (2018), by Maria Augusta Ramos, and *Democracia em Vertigo* (2019), by Petra Costa –, pioneering launches on the commercial circuit on the subject and directed by women. We studied the way in which the 2016 impeachment appears in these films, with aesthetics close to horror films, highlighting the political terror experienced by the Brazilian population in the period, whether through identification with

the real characters portrayed on screen, or in the form of the films themselves. How can horror film genre codes be applied to documentary language? We will try to answer this question by studying the filming device of these two documentaries. We will see that these films, by providing a critical return to the object of impeachment, allow us to better understand the violence of this historical fact. The contemporary event portrayed in the films is close to the period of the Brazilian military dictatorship (1964-1985), with the aim of understanding the historical context in which the 2016 impeachment and previous coups perpetrated in Brazil are inserted, which provoked fear and terror among the population. We will see how the debate about impeachment present in the films dismantles the appearance of legality constructed by the Brazilian media, which censored questions about legal irregularities, in addition to generating strong silence in relation to the suppression of rights in the process. The approach of these two documentaries with aspects of horror film language shows us that these works, by naming fear, invite the viewer to overcome it. By analyzing the way in which these two documentaries about impeachment deal with terror in politics, this research seeks to understand the scope of cinema in the elaboration and revision of a historical memory.

**Keywords:** 1. political terror; 2. documentary; 3. impeachment.

## INTRODUÇÃO

O presente estudo se debruça sobre o *impeachment* de 2016, analisando esse fato histórico e suas repercussões diretas. Visando análise mais profunda do fato consumado, a pesquisa propõe partir do registro realizado pelos filmes *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, e *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa, primeiros longas sobre o assunto dirigidos por mulheres e lançados no circuito comercial, para investigar o que chamamos de terror político e suas ramificações no cinema documental.<sup>1</sup> Veremos como os diferentes dispositivos de filmagem, narrativa e métodos de montagem construídos pelas duas diretoras lidaram com a estética de terror emanada do próprio objeto desse *impeachment*. Nossa hipótese é a de que aspectos aterrorizantes do próprio acontecimento histórico adentraram a linguagem de cada um dos filmes.

Em meio ao calor do momento, foi em agosto de 2016 que se ouviu pela primeira vez que alguns importantes nomes laureados do cinema estariam fazendo seus próprios registros do processo de *impeachment*<sup>2</sup>, independentemente das câmeras de televisão, que vinham fazendo coberturas ao vivo, com pouco interesse em aprofundar o entendimento do que se passava realmente no país. No cinema, destacavam-se três diretoras, cada uma conhecida por sua própria estética e linguagem particular. Viemos citando duas delas, até então: Maria Augusta Ramos, que foi a primeira a exibir seu filme em circuito comercial, *O Processo* (2018); e Petra Costa, a segunda a exibir sua obra para o mundo, *Democracia em Vertigem* (2019). Mas houve também uma terceira diretora, Anna Muylaert, que foi a última delas a finalizar seu trabalho e a lançá-lo no circuito comercial, assinando a direção em conjunto com outra diretora, Lô Politi, com o título de *Alvorada* (2021).

Se “toda ascensão fascista é construída sobre os escombros de uma revolução traída”, visto que “nós não soubemos como ir mais longe, como não se acomodar às pequenas vitórias e aos ajustes pontuais” (Vladimir Safatle, *Um Dia Essa Luta Iria Ocorrer*, 2018, p. 17), um certo cinema quer adentrar os escombros e extrair deles narrativas possíveis.

<sup>1</sup> Vale observar que outros filmes em longa e curta-metragem foram realizados, dentro deste recorte temático, porém ou não foram dirigidos por mulheres, ou não abordam a estética do terror de forma direta, ou apenas abordaram imagens de arquivo, ou mesmo sequer foram lançados em circuito comercial de salas de cinema, apenas em mostras, festivais ou streamings. Uma lista temática sobre uma linha cronológica do *impeachment* (também anterior e posterior a ele) foi compilada em livro-site por Carlos Alberto Mattos: disponível em <https://www.cinemacontraogolpe.com/>. Acesso em 31 dez. 2023.

<sup>2</sup> Disponível em <https://g1.globo.com/politica/processo-de-impeachment-de-dilma/noticia/2016/08/cineastas-gravam-documentarios-no-senado-sobre-impeachment-de-dilma.html>>. Acesso em 27 ago. 2022

Democracia em Vertigem (Petra Costa, 2019), Excelentíssimos (Douglas Duarte, 2018), O Processo (Maria Augusta Ramos, 2018), O Muro (Lula Buarque, 2017), Já Vimos Esse Filme (Boca Migotto, 2018), O Golpe em 50 Cortes ou A Corte em 50 Golpes (Lucas Campolina, 2017) documentam, através de diferentes métodos, as recentes transformações históricas no país. (FRANÇA, MACHADO, 2019)<sup>3</sup>

Como o terceiro projeto apenas foi lançado em circuito comercial quando esta pesquisa já estava bastante adiantada, iremos nos restringir a somente citá-lo de relance e deixá-lo para futuros aditamentos. Porém, é válido adiantar que não deixa de ser da máxima valia o fato de grandes cineastas mulheres terem sido aquelas a se prontificar, de modo mais explícito e célere, para tentar enxergar outras possíveis narrativas sob as camadas de deposição da primeira mulher eleita presidente do Brasil.

Ao mesmo tempo que o objeto do *impeachment* de 2016 provocou medo e perturbação histórica, também gerou silenciamento de irregularidades cometidas no campo dos direitos, nas esferas pública e privada. Buscaremos, então, distinguir, nos filmes, o que diz respeito ao terror já contido nos fatos históricos e o que pertence à linguagem fílmica. Para entender a relação entre o *impeachment* de 2016 e o terror político registrado por esses filmes, procederemos a um levantamento crítico das raízes históricas desse tipo de estética de um terror político, tanto na história política brasileira quanto no gênero cinematográfico que chamamos de terror.

Os filmes de terror – obras de ficção – e o medo que eles provocam têm, aparentemente, paralelos com os medos sociais sentidos na vida real. Nos documentários aqui focalizados, o tempo presente filmado pelas cineastas torna-se ainda mais temeroso ao ser ligado à ditadura militar (1964-1985), período histórico que acabou levando à impunidade dos crimes cometidos pelo Estado contra o povo. Desde os tempos do Brasil colônia, foram sucessivas tentativas de apagamento da memória e de desaparecimento dos arquivos da história. Sem memória, não há como evitar que os mesmos erros sejam cometidos outra vez. *O processo* e *Democracia em vertigem* são obras realizadas no calor de todo o medo que era sentido no acontecimento, à escuta dos diferentes lados da história, sem que houvesse transcorrido o tempo necessário para o distanciamento crítico e análise mais aprofundada dos fatos pelo público, algo que estes documentários puderam refletir e retratar – de modo que este medo encapsulado em suas estéticas dialoga diretamente com o que podemos reconhecer e identificar igualmente, por analogia, em

---

<sup>3</sup> Vale observar que alguns dos filmes aqui descritos jamais foram lançados em circuito comercial de salas de cinema, apenas em mostras, festivais ou streamings (FRANÇA, MACHADO, 2019). Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/impeachment-andrea-patricia/>. Acesso em 31 dez. 2023.

filmes de terror de ficção e os medos sociais sobre os quais versam.

O pensamento dos perpetradores do *impeachment* de 2016 não poderia ser reproduzido nos filmes sem contextualização e tampouco sem a possibilidade do contraditório no debate. Por isso, os diferentes dispositivos criados para ouvir e responder ao inimigo que abusa do poder vigente em *O processo* e em *Democracia em vertigem* dizem mais sobre o objeto originário do *impeachment* e suas repercussões do que os próprios perpetradores poderiam dizer, caso assumissem suas responsabilidades.

Podemos falar, aliás, em uma analogia assumida com a estética de thriller de tribunal, quiçá de absurdo kafkaniano, aludindo a obras claustrofóbicas e aterrorizantes como os romances *O processo* e *A metamorfose*. A selvageria do julgamento realizado pelo Congresso Nacional durante o *impeachment* de 2016 e o clima geral de perseguição discricionária, que tomou conta do país, não estão longe do ambiente literário de Kafka. Trata-se de uma herança histórica, a da sombra jamais enfrentada ou julgada do colonialismo, da escravização e da ditadura militar.

A sociedade brasileira está longe da concretização de direitos, pois está polarizada entre as carências das camadas populares e os privilégios das camadas dominantes e dirigentes, sendo espantoso que, nos últimos 12 anos, os programas governamentais de transferência de renda tenham tirado 40 milhões de pessoas da linha da miséria, garantindo-lhes o direito a três refeições diárias e à moradia. Durante 500 anos, essa miséria foi considerada natural ou simplesmente ignorada, dando a medida da violência de nossa sociedade. (CHAUÍ, 2018, p. 47)

É preciso refazer a linha cronológica dos acontecimentos, pois os filmes são realizados em momentos diferentes, antes (*O processo*) e depois (*Democracia em vertigem*) do rompimento da suposta aparência de legalidade no processo de *impeachment*, especialmente após a prisão político-ideológica do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Por tudo isso, e por suas autorias diferenciadas, os filmes necessitam de critérios de análise específicos. Isso demandou às cineastas revisão dos acontecimentos progressos, alterando o caminho de ambos os documentários: *O processo* é um cinema direto e de observação, e precisou acrescentar uma cartela no extracampo da narrativa, já nos créditos finais, atualizando os fatos no período de lançamento no circuito; *Democracia em vertigem* é construído sobretudo na montagem, com voz off subjetiva, e teve tempo de incluir os fatos posteriores ao *impeachment* na própria narrativa.

Veremos, ao longo dos capítulos, como o terror existente no mundo filmado e as escolhas estéticas dos dois filmes podem propor uma narrativa histórica alternativa àquela imposta pela mídia corporativa. Há nos dois documentários um tensionamento entre a história contada por eles e

o acontecimento histórico por eles retratado. Os dois filmes trazem à tona paradoxos contidos no acontecimento original, ao criar símbolos e alegorias que ampliam, por si só, a possibilidade de uma interpretação reiterada dos fatos. E como o terror político filmado em 2016 se situava, ainda, no âmbito do não dito, do silenciado, do inominável (como, por exemplo, as analogias com os crimes da ditadura militar, com a tortura, a misoginia, a perseguição ideológica, a manipulação da lei e os interesses questionáveis dos envolvidos), a representação do abuso de autoridade na política contida nesses documentários veicula um discurso a ser nomeado. Essa representação, que aqui chamamos de terror político, é o objeto deste estudo.

### **Justificativa da escolha do objeto**

Diante da distorção da realidade e os desgovernos vivenciados na contemporaneidade, faz-se necessário olhar para trás e encontrar um ponto de fissura que tenha colocado em movimento o jogo de oscilação na ordem das estruturas políticas da sociedade. Torna-se incontornável estudar o *impeachment* de 2016 como um dos principais marcos, quiçá o principal, de ruptura da democracia na história política do Brasil contemporâneo. Por isso, escolhemos estudar de forma mais aprofundada os primeiros filmes que retrataram esse processo e suas consequências.

A motivação essencial por trás desse movimento de análise encontra-se na necessidade de reestruturação de uma linha histórica estilhaçada por narrativas manipuladas pelo abuso de poderes hegemônicos. E os filmes aqui estudados inauguraram um novo diálogo com o espectador, cuja capacidade de escuta vinha sendo afetada por uma atualidade distópica e aterrorizante.

Hoje a realidade se tornou mais absurda do que a ficção no cotidiano do povo. E, numa época de desmantelamento de políticas públicas voltadas para cultura, educação e saúde, é imprescindível colocar as distopias e os sonhos de volta nas telas, onde eles possam ser remontados, e contar as narrativas a partir de olhares plurais, outrora invisibilizados pelo “perigo da história única”<sup>4</sup>.

Acreditamos ser importante estudar as representações dos acontecimentos históricos a partir de chaves narrativas oferecidas pelos gêneros cinematográficos. No caso dos filmes sobre o *impeachment*, essas chaves se tornaram mais valorosas do que nunca para uma refabulação do

---

<sup>4</sup> ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. Trad. Erika Barbosa. Rev. Belucio Haibara. Conferência Anual – TED Global 2009. 21-24 jul. 2009. Oxford, UK. Tema: “A essência das coisas não visíveis”. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>. Acesso em 6 set. 2021.

acontecimento. A fim de demonstrar a importância desse tipo de abordagem, vamos não só estudar os efeitos do terror, mas também suas causas. Não se trata apenas de algo estético, mas de algo contido no próprio substrato do acontecimento. Para isso, precisamos analisar o terror retratado nos filmes e separar o que é do acontecimento e o que é da *mise-en-scène* cinematográfica para saber como a refabulação da realidade pode partir também do espectador, e não só do filme inerte na tela.

Há que questionar de onde vem esse terror. Das raízes históricas da ditadura militar (1964-1985)? Da insegurança social provocada pela manipulação da aparência de legalidade? E como os filmes dialogam com isso? Portanto, mais uma forte motivação para se estudar esse caso: uma vez aberto o precedente de utilizar recursos de perseguição discricionária contra autoridades públicas de alto escalão, como a então presidente da República Dilma Roussef (representante de um partido de trabalhadores), o que garante que não possam ser utilizados de forma similar para ameaçar o povo, o bem comum, sem os instrumentos de defesa que as figuras de poder detêm?

A justificativa reside também no próprio aprofundamento dos estudos sobre o documentário e da aproximação com outros gêneros cinematográficos. Podemos mencionar aqui o caminho proposto por Mariana Baltar ao analisar o gênero melodramático no documentário brasileiro contemporâneo, apenas citando por alto o terror, mas, assim, abrindo possibilidades para que se possa dar continuidade a esse tipo de conexão, com foco no horror.

As relações entre documentário e melodrama, bem como entre o documentário e outras narrativas do excesso (em que o melodramático é a matriz protagonista, mas não exclusiva, tendo a pornografia, o musical e o horror como companheiras), foram me chamando mais e mais a atenção. (BALTAR, 2019, p. 17).

E no próprio campo do gênero do terror essa releitura estética é ainda mais importante, especialmente perante perspectivas contemporâneas no Brasil que se haviam afastado um pouco, de certa forma, da tradição de estudos que conectavam de forma tão necessária a estética com a política, vide pensadores como Siegfried Kracauer (1988) e sua interpretação dos monstros do expressionismo alemão, com uma previsão da ascensão do nazismo na Alemanha do início do século passado. Ou figuras de linguagem muito importantes para entendermos a perseguição às diferenças, como de gênero, na pessoa de Dilma Rousseff, vide trabalhos que abordem o terror através da estética do gótico feminino, há de exemplo o trabalho de Laura Loguercio Cánepa: *O Anjo da Noite, horror gótico e tensões sociais brasileiras na década de 1970* (2017).

E podemos citar até historiadores contemporâneos que fizeram analogias entre o golpe

militar de 1964 e o golpe parlamentar de 2016, para falar de períodos de psicose delirante, vide estudos como *O mito da não violência* (2018), da filósofa Marilena Chauí, e livros como *Delírio político* (2023), escrito pelo historiador Felipe Citollin Abal que, mesmo com objeto e forma diversas do presente estudo, possui muitas sintonias com as metas que estamos trilhando aqui:

De que maneira o momento político influencia na formação de delírios? É partindo deste questionamento que a presente obra se estrutura, fazendo uma aposta na possibilidade de uma intersecção entre a história e a psicanálise. A partir de cartas enviadas a presidentes brasileiros nas quais se constata narrativas delirantes é realizada uma análise com bases históricas e psicanalíticas que demonstra que a política, a economia, os discursos e outros fatores de um determinado período ingressam no delírio, fazendo dele um reflexo do momento histórico no qual as correspondências foram escritas. (ABAL, 2023, p. 155)

Faz-se necessário ampliar esse campo de análise de linguagem até mesmo diante de um cenário em que a crítica de cinema, como meio especializado de análise dos filmes, talvez por receio de políticas reacionárias que começaram a imperar no país, passou a priorizar análises puramente estéticas. E a palavra estética não pode ser dissociada da ética envolvida em se filmar, jamais podendo ser inerte ou indiferente aos acontecimentos de seu tempo e nem ao ato de filmar ou tampouco ao ato de analisar criticamente o que disso resulta.

Parte desse cenário criou até diálogos de resgate e reapreciação dos filmes de terror mergulhados nos acontecimentos históricos de cada década, como nos recentes artigos organizados no livro *O melhor do terror dos anos 90* (FELIX, LAROCCA, STANCKI, 2021, p. 233): “E o terror brasileiro, onde fica? (...) a questão não foi esquecimento do livro, e sim descaso e esvaziamento infligidos na cultura do nosso país pelas turbulências políticas daquele momento histórico”.

A presente pesquisa propõe uma ponte de comunicação entre o acontecimento e as obras, no intuito de interlocução com o espectador, em meio ao horror vivido nos últimos anos. Nomear o terror imbuído em tantas relações, outrora passíveis de discordâncias naturais e temperança nas diferenças, mas hoje inacessíveis pela cisão atual, talvez ajude a visibilizar o percurso pelo qual o medo operou e, quem sabe, reaproximar um debate saudável entre divergências.

### **Abordagem teórico-metodológica**

Vamos estudar a representação cinematográfica no campo do documentário histórico a partir de três aspectos centrais: o terror veiculado nas imagens documentais do *impeachment* de 2016 e suas raízes históricas; a estética e a *mise-en-scène* nos dois documentários escolhidos como objeto de estudo e a aplicação de recursos do cinema de ficção e do filme de terror; e, por fim, as

escolhas de narrativa e montagem nos dois longas-metragens, ao retomarem as imagens do *impeachment* de 2016.

Para melhor entender o terror político no *impeachment* de 2016 é necessário contextualizá-lo historicamente, traçando eventuais paralelos entre esse acontecimento e a ditadura militar brasileira, correlação esta já estabelecida nos filmes *O processo* e *Democracia em vertigem*. Lá está a origem da impunidade dos responsáveis por crimes de tortura, morte e desaparecimento de pessoas e foi lá que se fortaleceu o autoritarismo dos militares, envolvidos na política do Estado democrático de direito. A apologia à tortura, à violência e às armas é assumida de forma literal pelas personagens reais dos documentários em análise, vide o notório e infame discurso do então deputado federal Jair Messias Bolsonaro na votação do *impeachment* na Câmara.

A pesquisa também conta, como norte do percurso, com uma abordagem estética dos filmes estudados, que serão analisados criticamente, tanto em termos de verossimilhança (são filmes históricos sobre o *impeachment*), mas também em termos formais (eles possuem valores artísticos e discursos próprios). O objetivo é desenvolver uma análise comparativa de dois filmes que tiveram reconhecimentos da crítica e plataformas de lançamento completamente distintos e que alcançaram públicos igualmente diversificados (como o circuito presencial, no caso de *O processo*, e a projeção *online* pelo *streaming* da Netflix, no caso de *Democracia em vertigem*).

A partir tanto da linguagem fílmica inserida num contexto sociopolítico quanto de um repertório de ferramentas próprias de análise crítica da sétima arte, tentaremos compreender a produção de sentido e de que forma a narrativa cinematográfica pode ajudar a entender o terror bastante real a que foi acometido todo um país, polarizando-o desde o advento do *impeachment* de 2016, e que gerou graves consequências, como a ameaça à democracia e a perseguição ideológica às esquerdas.

O caminho para a análise do que chamamos de terror político nos filmes pressupõe uma construção desse conceito. A dissertação irá recorrer a autores clássicos que versam sobre o tema *in natura* até chegar a estudos mais recentes, em que a estética do terror político aparece não mais como algo exclusivo do cinema de ficção, mas também passível de se estender ao cinema documental (NICHOLS, 2009, p. 169), podendo o objeto filmado reproduzir uma estética correlacionada ao que se é performado no contexto histórico de cada filme. Iremos nos debruçar, portanto, nos limites do que é emanado pelo objeto do *impeachment* e o que seria realçado pelas

escolhas de linguagem dos respectivos filmes trabalhados dentro dos vários escopos do gênero documental:

Por mais que o gênero imponha sua narratividade por natureza progressiva, o movimento (a história) importa bem menos que as grandes pausas (situações), quando a ação se exerce mais como performances isoladas do que como elos de uma corrente dramática. Há em cada uma dessas grandes pausas uma unidade de tempo e espaço que remete à cena teatral, mesmo quando não se constituem de planos-sequência.<sup>5</sup>

Em outras palavras, precisamos também analisar como a *mise-en-scène* cinematográfica conta a história em cada um dos filmes, de semelhanças a diferenças, para ver até onde a estética dos fatos acontece *per se* na tela (o real filmado) e a partir de quando a autoria das cineastas exerce sua força no resultado final. Adentraremos a *mise-en-scène* de cada um dos documentários estudados, colocando-os em relação com o conjunto da filmografia das duas cineastas e seus estilos respectivos. O objetivo é entender como suas autorias diferenciadas podem gerar linguagens distintas, a partir de um mesmo fato, dialogando com pesquisas e autores que já se debruçaram sobre essa questão histórica e sua relação com o cinema e, em especial, com o documentário, e como o documentário pode ser aderente a outros gêneros, inclusive aos da ficção, como o drama e o terror:

Dois imaginações que ora orientam nosso olhar narrativizante em direção à percepção da vida como um melodrama – conformando nossa performance como sujeitos nesse sentido; ora, nos compelem à narrativização da vida como um documentário; e, por vezes ainda, mais comumente do que se pensa, a vida como um intenso diálogo dos dois (BALTAR, 2019, p. 37).

E, por fim, porém não menos importante, iremos analisar a narrativa e montagem como desdobramento de uma dupla performance do terror (o do mundo histórico e o da encenação). Veremos como a organização dos fatos relatados, o corte e a ordem dos planos estabelecidos dão ênfase aos aspectos do terror presentes nas imagens. Buscaremos analisar a relação entre os dois filmes com a montagem clássica, utilizada nos filmes de terror, historicamente marcados pela máscara da normalidade, da naturalização do absurdo, até que se rompa a performance típica do gênero e sejam revelados os verdadeiros horrores da realidade por detrás das metáforas.

## Resumo dos capítulos

---

<sup>5</sup> MATTOS, Carlos Alberto. Cinema de performance. Blog Carmattos, novembro de 2012. Disponível em: <https://carmattos.com/2012/11/20/cinema-de-performance/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

No primeiro capítulo, intitulado **Terror político e estética**, a questão central da pesquisa será abordada, primeiramente, a partir da contextualização geral do terror social contido no fato histórico e em sua representação em diversos filmes de ficção que marcaram a história do gênero cinematográfico. O capítulo trata da relação do gênero terror com o cinema não só em termos narrativos e no conteúdo de uma história que gera angústia, perturbação e medo, mas também em termos estéticos, ou seja, o terror produzido pela própria forma fílmica.

Começando pelo terror social, partiremos da análise do processo de *impeachment* de 2016 para tentar compreender como foi possível a distorção dos fatos e da própria realidade política, camuflada sob a aparência de legalidade, fazendo com que o acontecimento ampliasse o assombro de quem assiste à sua representação na tela. Em seguida, tentaremos entender a ponte entre o terror social e a estética do terror no cinema de ficção. Veremos com quais recursos de linguagem esse gênero específico já metaforizou questões históricas e reais em casos anteriores, e como lidou com problemas de censura ou de silenciamento histórico de um modo distinto de outros gêneros.

Propomos, nesse capítulo, destrinchar as diferenças e delinear o que seria a estética do terror no cinema e fora dele. De que forma a atuação das personagens, associada à capacidade do cinema de representação, pode ajudar a localizar os elementos de identificação do terror no acontecimento retratado na tela? Como isso poderia se comunicar com um cinema documental e não apenas de ficção? É possível falar numa performance da realidade? E estas duas instâncias, a do cinema e a do acontecimento histórico real, poderiam ter proximidades de leitura ou até mesmo realçar uma a outra? São algumas questões a responder neste primeiro momento.

No capítulo 2, intitulado **Terror político e *mise-en-scène***, o terror é analisado especificamente nos dois filmes sobre o *impeachment* de 2016. Nos atemos à forma como eles retrataram o acontecimento e o moldaram em linguagem de cinema. Estudaremos os respectivos estilos de *mise-en-scène* de Maria Augusta Ramos e de Petra Costa, ao abordar um mesmo acontecimento por ângulos diferentes.

Esse capítulo se volta para os próprios filmes que retrataram o *impeachment* e as várias questões silenciadas pela estrutura de poder vigente na época. Veremos que, nos dois casos, o tecido fílmico traz à luz os fios invisíveis que transformavam o julgamento do *impeachment* de Dilma Rousseff numa espécie de jogo de cartas marcadas, um tribunal do absurdo kafkaniano, uma espécie de titereiro, usando a política brasileira como sua marionete.

O capítulo retoma a obra de Franz Kafka, *O processo*, título homônimo do documentário de Maria Augusta Ramos, para mostrar como um tribunal de exceção pode invalidar todos os direitos de um cidadão, acusá-lo e processá-lo, sem sequer possuir argumento válido ou declarado, apenas com burocracia e retórica vazias. Entender uma estética que tenha traduzido essa sensação sufocante de impotência e horror psicológico decorrente disso é um dos objetivos desse capítulo. Veremos que não foi à toa que a diretora Maria Augusta Ramos escolheu o título de seu filme em referência direta e assumida ao livro de Kafka, usando a possibilidade do registro cinematográfico para poder dialogar com a história política brasileira.

Da mesma forma, *Democracia em vertigem*, lançado após a prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, insere esse acontecimento correlato no centro de sua narrativa principal. Ao atrelar dois processos acusatórios, baseados em procedimentos discricionários, a diretora alça outra dimensão do horror, como já nomeia seu título – o próprio processo democrático estaria em processo alucinatório de vertigem –, e propõe que só o delírio como nova normalidade poderia ser uma forma de comunicação possível em meio ao caos.

Iremos analisar também como a *mise-en-scène* documental pode assimilar e absorver características narrativas mais habituais do cinema de ficção, como o terror, por exemplo, que não é incompatível com obras documentais, em especial mediante subgêneros próprios do documentário que flertam com a ficção, como o performático e o poético, de modo mais ensaístico. Outro problema abordado nesse capítulo sobre a *mise-en-scène* é a forma de “filmar o inimigo” (COMOLLI, 2008, p. 123). No Brasil, a perseguição ideológica às esquerdas teve por objetivo gerar um impedimento real ao diálogo, pois as mídias hegemônicas ouviam apenas o lado da acusação. E este talvez tenha sido o maior desafio para os dois filmes: manter um lugar de escuta para os réus, para os acusados. Estilos diferentes e abordagens personalizadas de cada diretora teriam permitido lidar com esse problema de abuso de autoridade na política brasileira e o medo provocado de cerceamento de direitos.

O capítulo 3, **Terror político e narrativa**, analisa de forma mais particularizada o papel da construção narrativa (inclusive, pela montagem) nos dois filmes estudados. As diferenças de abordagem do objeto do *impeachment* de 2016 por parte do cinema indicam diferentes maneiras de remontar e refabular o acontecimento perante o público e a sociedade. Estudaremos a especificidade do cinema observacional de Maria Augusta Ramos, com foco na estética de

tribunal, e da linguagem ensaística de Petra Costa, com um ponto de vista pessoal e lírico. Veremos como trajetórias tão distintas lidam com um mesmo fato histórico, e como os respectivos projetos dos dois filmes delineiam diferentes perspectivas do acontecimento.

Vamos levantar questionamentos sobre o predomínio do uso da filmagem em tempo real (*O processo*) e do acréscimo de imagens de arquivo na representação da coisa pública e política (*Democracia em vertigem*), e como algumas dessas questões acarretaram escolhas bastante diferentes. Esses longas-metragens lançam mão de recursos estéticos recorrentes do cinema de horror para pontuar o terror e o medo contidos no próprio absurdo do acontecimento: jogo de luz e sombras; ângulos de filmagens e enquadramentos dos rostos das personagens, atribuindo-lhes uma espécie de máscara; ou mesmo o desenho de som, a narração em off e até a música, segundo os filmes.

As diferenças entre as abordagens do fato histórico em cada um desses filmes geram representações distintas do acontecimento para dissecá-lo com táticas diversas. A performance do absurdo, em *O processo*, é representada de forma mais sóbria, seca e fria, mais próxima de um thriller e do horror psicológico, e conta apenas com uma única montadora, Karen Akerman, que é colaboradora habitual da cineasta. A performance da vertigem, do delírio e do devaneio, em *Democracia em vertigem*, como numa espiral de pesadelo, contou com 15 editores em diferentes fases, sendo seis creditados como principais, entre eles a renomada Karen Harley, e nove nomes adicionais.

Ambos os filmes se debruçaram sobre incontáveis horas de registro realizado pelas cineastas, e a escolha do que deveria entrar ou ficar fora de cada um deles para representar o *impeachment* já demonstra um cruzamento de dados necessário para rever o acontecimento histórico e compreender melhor e de forma crítica a linha cronológica de cada obra e suas consequências. Propomos, assim, traçar um paralelo entre a construção narrativa do fato político filmado, a disputa de sentidos na relação de poder produzida e a potência de novos olhares no encontro das obras com o público. Veremos que quanto mais o cinema exerce uma função social crítica, ao gerar reflexão e conhecimento, mais se pode vencer o medo e o terror retratado nos filmes.

## Capítulo 1

### TERROR POLÍTICO E ESTÉTICA

No presente capítulo, iremos analisar o terror político no próprio acontecimento histórico filmado, o *impeachment* de 2016. Pesquisamos as raízes históricas desse terror tanto na história política recente do Brasil, a partir do gatilho disparado pelo *impeachment* de 2016, como nas correlações com a impunidade dos crimes da ditadura. Como veremos também as raízes históricas do terror político no próprio cinema. Para isto, mergulharemos um pouco mais nas especificidades do cinema de terror e sua crítica social ao longo de sua evolução estética, que exterioriza e explicita, no sentido literal ou figurado, toda a violência escamoteada pelos poderes constituídos no Brasil, desde o colonialismo à ditadura, na ficção e no documentário.

Todo período histórico projeta um reflexo das vivências de seu povo, e se a experiência for de medo e opressão, a corporificação imagética e narrativa daquele tempo, decerto, atrairá identificação com formas de contar essa história à altura do medo experienciado. Todo governo de cada uma destas fases também são tanto raiz quanto fruto do momento vivido, e tais representantes podem gerar uma transferência psicanalítica, uma vez que as doenças do psicológico sempre encontram uma forma de se manifestar no corpo. Bom exemplo disso é o trabalho já supracitado de ABAL (2023) que, a partir da psicanálise, compilou cartas de cidadãos enviadas aos presidentes desde o governo militar até administrações recentes, como a de Bolsonaro, e cujos remetentes evidenciam inúmeras possíveis patologias inerentes e muitas vezes ampliadas pelos tempos distorcidos em que vivem:

[...] delírios envolvendo implantes de aparelhos eletrônicos para espionagem são comuns, porém os responsáveis por sua instalação variam conforme o momento histórico vivido e os inimigos estabelecidos em uma determinada época. No caso de Alva, é possível destacar a Folha de São Paulo e o Partido dos Trabalhadores (PT). Assim como tais delírios são usuais, em relação aos perseguidores, verifica-se que existe uma identificação entre os perseguidores da remetente e aqueles que ela percebe como inimigos do destinatário. O jornal A Folha de São Paulo é reconhecidamente visto comopositor pelos membros do governo Bolsonaro e seus apoiadores, recebendo por eles o apelido de “Foice de São Paulo”, uma alusão à sua crença de que o periódico defenderia ideais comunistas e, logo, contrários ao presidente. O Partido dos Trabalhadores, por sua vez, é o grande rival de Bolsonaro e seguidores, causando pouca surpresa a sua inclusão entre os perseguidores de Alva. Ao fim, a remetente volta a requerer ajuda do ministro para obter a carta de autorização de seu benefício, a qual não teria sido liberada pela agência do INSS. Pode-se perceber que enquanto os parágrafos de seu e-mail referentes ao benefício são compreensíveis, o parágrafo citado anteriormente é bastante confuso,

possibilitando entender apenas que Alva se diz perseguida por um aparelho de espionagem em sua cabeça. Já nesse primeiro instante, é possível verificar como o momento histórico, envolvendo tanto o discurso político quanto a realidade econômica, influi no delírio construído. Enquanto a necessidade econômica da remetente é bastante fincada na realidade, fazendo-a requerer auxílio quanto ao seu benefício previdenciário, o conteúdo da perseguição foi construído com base no discurso político envolvendo os inimigos do governo que perseguem aqueles que apoiam o presidente e seus ministros. (ABAL, 2023, p. 126)

Uma vez estabelecido um histórico estético dentro do gênero e estilo do terror, iremos analisar o gênero de forma mais aprofundada. Tentaremos entender como pode haver uma estética de terror político, típica do cinema de ficção, no cinema documental, e como o *impeachment* de 2016 poderia se encaixar numa estética de terror propriamente dita, bem como a perseguição à mulher pode se enquadrar numa estética própria e recorrente historicamente.

### **1.1. O contexto histórico do *impeachment* e o terror social**

Era uma vez um Estado democrático de direito, fundamentado desde 1988 por uma Constituição federal, tida como a Carta Magna de toda a nação e inspirada pela Declaração Universal de Direitos Humanos. Era uma vez uma presidente eleita democraticamente por 54 milhões de votos... Um governo que mantinha uma estratégia vitoriosa de sucessão em quatro mandatos consecutivos para o mesmo partido político, representante dos trabalhadores, de 2003 a 2014, sobressaindo economicamente em meio a uma das piores crises financeiras mundiais – mesmo que interesses divergentes de outros partidos da oposição começassem a minar tais conquistas, numa disputa interna de ideologias torpes e interesses egoístas.

Tudo isto estremeceu e ruiu em 2016 perante um processo de *impeachment* altamente questionável, tanto do ponto de vista jurídico quanto ideológico, para destituir a primeira mulher eleita para o mais alto cargo de liderança federal que uma nação pode ter, o que ameaçou a própria democracia. O país supracitado era o Brasil. E a presidente, Dilma Vana Rousseff. E, a despeito de começar este relato com a clássica expressão “Era uma vez...”, típica de fábulas para assustar criancinhas, essa é uma história real e aterrorizante tanto para adultos quanto para infantes, pois levaria ao maior descontrole visto até então naquele território e em meio à pior pandemia mundial da era moderna.

A história, porém, não aconteceu sem o direito de resposta, sem registro audiovisual para a

posteridade. Vários filmes foram feitos no calor do momento, debatendo aquilo que não podia ser então verbalizado, principalmente documentários... Mais especificamente, dois longas-metragens se destacariam, sendo os primeiros a chegar ao circuito comercial e gerar significativa reação de público: *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, e *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa.

E por que seria importante o registro de um momento histórico? Poderia esse período retratado representar um marco digno de estudos para a posteridade, sobre a polarização da população e o estado de pânico criado pelo clima de perseguição ideológica e política? E quais conexões tal perturbação na linha cronológica da história do país poderia ter não só com o futuro, mas também com o passado? Afinal, se não elaboramos a memória, de que forma poderemos tentar evitar no amanhã a repetição dos erros ontem cometidos?

A Constituição federal de 1988 nasce quando o país começa a sair de uma ditadura militar, sem processar devidamente o que havia acontecido: membros das mais altas patentes militares, os grandes responsáveis por crimes históricos, como desaparecimentos, torturas e assassinatos de pessoas, a mando do próprio Estado, não foram julgados, punidos nem sequer responsabilizados, na maior parte das vezes permanecendo incógnitos em arquivos silenciados e lacrados, bem longe dos olhos da nação. São resquícios dos abusos autoritários desde os tempos da coroa portuguesa, de uma colonização exploratória e de uma herança coronelista e de violência policial contra camadas sociais perseguidas e menos favorecidas (indígenas, quilombolas etc.).

Graças ao mito da não violência, deixamos na sombra o fato brutal de que vivemos numa sociedade oligárquica, verticalizada, hierarquizada, autoritária e por isso mesmo violenta, que bloqueia a concretização de um sujeito ético e de um sujeito político, isto é, de uma subjetividade e de uma intersubjetividade verdadeiramente éticas e da cidadania verdadeiramente democrática. (CHAUI, 2018, p. 47)

O povo até tentou participar de forma ativa de alguma transformação positiva, com o movimento “Diretas Já”, quando manifestações e aglomerações populares em protestos públicos voltaram a ser permitidas<sup>6</sup>... E o fervor daquele momento levou à retomada de eleições democráticas por voto popular na década seguinte<sup>7</sup>. Infelizmente, manipulações políticas e riscos de recair sob o jugo de um Estado autoritário pairavam no ar a todo momento, como quando o primeiro presidente eleito de forma direta, Fernando Collor, confiscou todas as poupanças

<sup>6</sup> Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/direta-ja.htm>. Acesso em: 30 dez. 2023.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/273330-o-primeiro-presidente-eleito-por-eleicoes-diretas-sofre-impeachment-13-23/>. Acesso em: 30 dez. 2023.

bancárias dos cidadãos<sup>8</sup>, ou quando acabou com a Embrafilme, empresa estatal brasileira de economia mista que atuava como a principal produtora e distribuidora cinematográfica no país, e cujo término indicava péssimo sinal perante a liberdade de expressão cultural<sup>9</sup>.

Ainda assim, tivemos um pequeno período de descanso de cerca de uma década, uma retomada de fôlego para colocar a cabeça fora do alagamento histórico e respirar um pouco, com alguns governos que se pretenderam democráticos à risca da lei, em especial quatro mandatos do Partido dos Trabalhadores, que se comprometia a representar as camadas menos favorecidas da população, e não apenas as elites até então privilegiadas. Dois presidentes foram eleitos por mandatos consecutivos pelo voto popular democrático, com resultados sem precedentes nesse período, como taxas recordes de aprovação não apenas no país, mas também fora dele, especialmente para o primeiro dos dois.

Luiz Inácio Lula da Silva, líder sindical e fundador do Partido dos Trabalhadores (PT) iniciou sua carreira política na década de 1980, elegendo-se deputado federal em 1986 pelo estado de São Paulo. Concorreu à Presidência da República em 1989, 1994 e 1998 sem sucesso, perdendo, na primeira vez, a eleição para Fernando Collor de Mello no segundo turno e as duas seguintes para Fernando Henrique Cardoso ainda no primeiro turno. Lula conseguiu finalmente se eleger presidente da República em 2002, derrotando o candidato do PSDB, José Serra, no segundo turno, e foi reeleito em 2006, vencendo o segundo turno do então tucano Geraldo Alckmin. Ao fim do seu mandato, em novembro de 2010, seu governo atingia 83% de aprovação. (ABAL, 2023, p. 97)

Tivemos o primeiro líder popular brasileiro com renome internacional, Luiz Inácio Lula da Silva, eleito por dois mandatos e seguido logo depois por mais dois mandados (um deles incompleto) de Dilma Rousseff, sua sucessora e primeira mulher eleita para o mais alto cargo da nação em toda a história brasileira. Em meio, porém, à insatisfação e aos interesses de uma elite que sentia perder seus privilégios perante a distribuição um pouco mais justa de direitos entre seus concidadãos e a partir de manipulações políticas da oposição e de seus conchavos lucrativos, seria justamente no início do segundo mandato da então presidente que ocorreria a maior ameaça à democracia desde os tempos do golpe militar...

Com o fim do segundo mandato de Luiz Inácio Lula da Silva com aprovação recorde, foi escolhida como candidata do PT para a eleição de 2010 a ex-ministra de Minas e Energia e ex-ministra-chefe da Casa Civil, Dilma Rousseff. No primeiro turno, Dilma obteve 46,91% dos votos válidos e na disputa do segundo turno, contra o candidato tucano José Serra, alcançou 56,05% dos votos válidos, sendo eleita a primeira presidente mulher do

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://economia.uol.com.br/noticias/bbc/2020/03/17/entre-infartos-falencias-e-suicidios-os-30-anos-do-confisco-da-poupanca.htm>. Acesso em: 30 dez. 2023.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/collor-extingue-embrafilme-10159189>. Acesso em: 30 dez. 2023.

Brasil. A eleição de 2014 foi bastante conturbada. Dilma tentava a reeleição após os protestos de junho de 2013 e diversas denúncias de corrupção. No primeiro turno, Dilma conquistou 41,59% dos votos válidos e disputaria o segundo turno com o Aécio Neves, do PSDB. As pesquisas eleitorais indicavam um empate técnico entre os dois candidatos, mas a presidente foi reeleita com 51,64% dos votos válidos. (ABAL, 2023, p. 121-122)

Menos de três décadas depois de promulgada a Constituição federal vigente, veríamos, em 2016, a lei ser mais uma vez distorcida, como aconteceu em 1964, para promover uma espécie de golpe parlamentar que retiraria o poder emanado do voto popular para eleger representantes na presidência da República, alocando no cargo deixado vago os mesmos manipuladores responsáveis pela destituição da então presidente eleita democraticamente, Dilma Rousseff. Nenhuma das alegações contra ela se sustentaria, como veremos mais à frente, e alguns dos dispositivos que constituíram parte das acusações seriam em seguida utilizados por seus sucessores sem qualquer judicialização, como as chamadas pedaladas fiscais, “regularizadas” assim que se deu sua derrubada.

Pouco tempo após o início do seu segundo mandato, a popularidade de Dilma caiu rapidamente em virtude de medidas impopulares e do sensacionalismo midiático contrário à presidente. Os protestos contra a presidente continuaram acontecendo, somando-se a isso os casos de corrupção investigados pela chamada “Operação Lava Jato”. Entre janeiro de 2015 e agosto de 2016, quando da consumação do golpe contra Dilma, vários grupos perceberam ter uma oportunidade para ir contra o resultado das urnas nas eleições anteriores. Formou-se uma coalizão de pessoas contrárias ao governo da petista, composta por empresários, banqueiros, parlamentares, jornalistas, membros do judiciário, dentre outros, com a finalidade de derrubar o governo. Estava montado o cenário perfeito para que o pedido de *impeachment* da presidente, com base nas chamadas “pedaladas fiscais”, fosse aceito pelo presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, e levado a cabo. O pedido de afastamento de Dilma foi aceito pela Câmara em 17 de abril de 2016 e o Senado confirmou seu *impeachment* em 31 de agosto de 2016. (ABAL, 2023, p. 122)

Mais importante até do que os argumentos, aliás, era a relevância dada ao procedimento com aparência de legalidade, como se tivesse sido operado por outros representantes eleitos pelos mesmos votos populares – quando, na verdade, o que se operacionava ali era o fato de algumas dessas pessoas galgarem lugar em cargos para os quais não foram eleitas, com favorecimentos e trocas de favores com outras instâncias igualmente envolvidas no golpe.

Michel Temer, participe do golpe, assumia como presidente, seu governo foi marcado por medidas contrárias aos direitos dos trabalhadores, das mulheres, dos indígenas e dos quilombolas, além de, claro, denúncias de corrupção. Seu ministério era composto exclusivamente por homens brancos. Enquanto isso, a “Lava Jato” operava a pleno vapor, com carta branca para que os procuradores e juízes fizessem o que bem entendessem, sendo tidos como grandes combatentes da corrupção. (ABAL, 2023, p. 122-123)

Não que tudo isso tenha ocorrido sem grito de resistência e indignação, que foi, entretanto, rapidamente abafado por ameaças de retorno ao jugo militar pelo novo presidente interino, Michel Temer, como a malfadada e bastante simbólica intervenção militar, um ano depois do *impeachment*, no Rio de Janeiro, ex-capital do Brasil e cartão-postal do país, com projeção internacional. Foi um tipo de silenciamento coercitivo muito bem sucedido.

Algumas dessas questões são elencadas nos próprios filmes aqui estudados, como seqüências de perseguição e repressão violenta de forças policiais a manifestações pacíficas de trabalhadores, em imagens que se tornaram recorrentes no dia a dia dos brasileiros (até o advento do confinamento social com a pandemia de Covid-19, quando as manifestações populares se tornaram mais escassas por questões de saúde pública). Algumas informações extras também são acrescentadas, como nas cartelas finais de *O processo*, em que se atualiza o fato de Michel Temer ter sido “o primeiro chefe de Estado a ser formalmente acusado de um crime no exercício do mandato” e que “em 2 de agosto de 2017, o Congresso vota pelo arquivamento da denúncia de corrupção contra Temer”.

De fato, não se tratava apenas de um *impeachment* para destituir uma presidente eleita democraticamente, mas tão somente de uma cortina de fumaça para velar algo mais. E a perseguição ideológica e a manipulação jurídica contra a presidente da República também significavam a abertura de brechas para que tal relativização de direitos pudesse ser usada contra o próprio povo, demonstrando que a esfera pública não repercutia só na política como também no coletivo social e na esfera privada dos indivíduos. Se o terror e o medo gerados foram a chave para o poder público obter algo, compreender melhor a forma e as técnicas com que tudo isso se sucedeu seria a única maneira de chegar mais facilmente ao verdadeiro significado do que de fato aconteceu e a suas conseqüências diretas.

A essência dessas questões de perseguição e impunidade foram previstas no discurso de despedida de Dilma Rousseff, incluído nos filmes, e isso também só reforçou a motivação torpe dos governos sucessórios. Fez parte desse ataque à democracia a extinção do Ministério da Cultura, em ato perpetrado pelo mesmo responsável pela ocupação do Rio, Michel Temer, e que reverberou no governo seguinte, do sucessor Jair Messias Bolsonaro, marcado por teorias de conspiração e forte clima de perseguição paranoica às diferenças e a qualquer tipo de oposição, que era criminalizada a todo custo por *fake news* e manipulação de influências ou troca de favores

políticos.

Jair Bolsonaro, que até pouco tempo era figura de pequena expressão como deputado federal, conhecido por suas opiniões agressivas, seu saudosismo da ditadura militar e participação em programas de televisão sensacionalistas, tornou-se candidato à Presidência da República pelo Partido Social Liberal, tendo como plataforma eleitoral um virulento antipetismo, discurso conservador e pró-armas e diversas fake news, que variavam desde a distribuição de um “kit gay” para crianças até a famigerada mamadeira com o bico em formato de pênis que teria sido enviada a escolas e creches por determinação do ex-prefeito de São Paulo, Haddad. O primeiro turno das eleições terminou com Jair Bolsonaro recebendo a maior votação, 46,03% dos votos válidos contra 29,28% de Fernando Haddad. Apesar de uma maior mobilização em torno de Haddad no segundo turno, o favoritismo de Bolsonaro foi confirmado nas urnas, vencendo o pleito com 55,13% dos votos válidos no dia 28 de outubro de 2018. Quatro dias depois, Sergio Moro, o juiz responsável por condenar Lula em primeira instância, aceitava tornar-se ministro da Justiça de Bolsonaro. Apenas em 2021, os processos julgados por Moro em que Lula figurava como réu foram anulados em duas oportunidades pelo Supremo Tribunal Federal, ao declarar que a Vara de Curitiba era incompetente nos casos e pelo reconhecimento da parcialidade do juiz. Em 1 de janeiro de 2019, Jair Bolsonaro era empossado como presidente da República. (ABAL, 2023, p. 123-124)

Não por coincidência, foi nesse período que o Brasil registrou recordes mundiais de perdas de vida durante a recente pandemia de Covid-19. O Brasil liderou como uma das piores administrações da saúde pública do mundo, quiçá a pior. O terror havia virado rotina, de início aos poucos e depois escancaradamente. Viver já não era mais seguro, muito menos morrer – afinal, nem os mortos foram respeitados nessa pandemia. O cidadão deixou de importar para o Estado e passou a ser declaradamente massa de manobra de uma política que não se preocupou com o bem-estar dos indivíduos, mas antes com a manutenção a qualquer custo da circulação de capital – independentemente de todos os protocolos de segurança. Vide as cenas de violência policial contra os trabalhadores e contra a esquerda em geral, a partir da sucessão de Temer, que já haviam sido retratadas nos filmes que iremos analisar e que mostram o mesmo *modus operandi* contínuo de autoritarismo e discriminação.

Em segundo lugar, a economia do Brasil nos anos em que foram remetidas, 2020 e 2021, encontrava-se em situação calamitosa, com um número de 12,6% a 14,4% de desempregados e a inflação superior a 10% no segundo ano referido, reflexo das políticas econômicas equivocadas e da pandemia da Covid-19. (...) Ao contrário de outros presidentes, Bolsonaro sempre deixou claro que sabia pouco a respeito de economia, passando a responsabilidade a outros membros do governo, seja Onyx Lorenzoni, que ocupou mais de um cargo no governo, e principalmente Paulo Guedes, ministro da Economia que surgiu como um salvador, o “posto Ipiranga”, aquele que teria todas as respostas. (ABAL, 2023, p. 135-136)

Acrescente-se ainda a esses fatos o significativo aumento, na sociedade pós-*impeachment*, de crimes de ódio relativos a questões de gênero e de sexualidade, bem como étnico-raciais, uma

vez que a perseguição a Dilma Rousseff era acompanhada de discursos de misoginia e de intolerância a outras diferenças e minorias outrora defendidas por seu governo. E essa é grande parte da razão pela qual as mulheres diretoras dos filmes aqui em estudo escolheram, como fios condutores de suas narrativas, personagens femininas fortes para guiar os espectadores, como contranarrativa a esse ódio pelas mulheres.

Podemos citar personagens centrais como Gleisi Hoffmann, por exemplo, uma das protagonistas no procedimento de defesa da então presidente, no filme *O processo*; ou lembrar a própria diretora Petra Costa, no filme *Democracia em vertigem*, como narradora onipresente e participativa em cena com sua mãe, numa visão mais subjetiva dos acontecimentos. Faz-se necessário, aliás, citar outras participações de personagens secundárias que atribuíram maior diversidade ao olhar sobre o fato histórico, como Gabriel Sampaio, o assistente negro do advogado José Eduardo Cardozo na defesa de Dilma, ou a política LGBTQIAP+ Fátima Bezerra, então senadora e ora governadora pelo Rio Grande do Norte, ambos aparecendo nos dois documentários. Não à toa, presenças incontornáveis como resistência à cultura de exclusão e de pouca ou nenhuma representatividade dos governos subsequentes ao *impeachment* de 2016.

Onde, porém, estaria a raiz de tudo isso? Talvez possamos perceber um momento específico na história em que esses acontecimentos foram disparados... E, se foi o *impeachment*, os filmes que serviram ao propósito de registrar e dialogar com os fatos transcorridos teriam conseguido capturar uma performance desse terror social para análise e estudos na posteridade. Apenas assim aquilo que havia ficado soterrado, invisibilizado ou camuflado pela pesada campanha de desinformação na época dos fatos poderia chegar à superfície... Todavia, qual linguagem seria capaz de furar o véu de aparente normalidade para trazer à tona aquilo que não se permitia antes nomear e criticar? É através do estudo do terror político que iremos tentar lidar com o que foi silenciado e, portanto, teria se tornado intangível, de modo que necessitaríamos de uma força tão poderosa a ponto de nomear o indizível e contra-atacar o invisível: o cinema. São algumas das questões que iremos corresponder mais adiante neste capítulo.

## **1.2. Terror histórico no cinema de ficção**

Como já disposto, os livros do escritor Franz Kafka, como *O processo*, continham um estilo apropriado para denunciar os abusos que ele observava nas sociedades ao seu redor. Ele costumava

naturalizar o absurdo para criar uma ambientação aterrorizante de impotência perante aquilo que lhe era impedido de compreender. O impacto dessa linguagem conseguia capturar o leitor e criar imediata identificação para além das restrições ideológicas de sua época ou mesmo de uma censura estrutural que impedia o acesso a certas informações e ao direito de réplica.

Assim, se ao cidadão comum era proibido falar sobre política ou sobre seus direitos, Kafka colocavam isso tudo numa linguagem de assombro e de inquietação. E os poderes públicos não podiam censurar aquilo que não compreendiam. Confundiam o efeito do medo com as causas que o geravam, permitindo que seus leitores refletissem por conta própria e dessem nomes aos absurdos da vida real com que associavam sua leitura. Desse modo, a adrenalina produzida pela leitura aterrorizante ou a sensação de superação ao terminar de ler uma injustiça retratada apenas num universo literário, com início, meio e fim, camuflavam reflexões autônomas e críticas ao *status quo*. Como, porém, lidar com esses mesmos absurdos quando eles se tornam mais reais do que qualquer ficção poderia cogitar?

Essa formulação, que tem em conta o modo kafkaiano de “naturalizar o irreal”, só peca por eliminar a sua contrapartida, ou seja, a “sobrenaturalização do real” (CHIAMPI, 2015, p. 25).

A criação do monstro na história do terror muitas vezes abre a possibilidade de se inserir a alteridade no contexto popular, de fazer leitores se colocarem no lugar do outro, e sua rejeição e seu asco pelo diferente passam a provocar, ao final da leitura, um pouco de empatia e compreensão. É só aí que a pessoa a ler o livro costuma perceber a armadilha em que caiu: o monstro perseguido na história aparece como um espelho invertido da intolerância da própria humanidade. Os seres humanos se tornam piores do que o monstro, na tentativa de vencer aquilo que consideram diferente, estranho e rejeitado.

O cineasta brasileiro Glauber Rocha uma vez traduziu o cinema como a consciência de uma nação. Essa sentença pode ser confirmada em diversos momentos da história do cinema, principalmente em períodos de repressão, conflito e instabilidade na esfera sociopolítica. No início do século 20, após decretado o fim da Primeira Guerra Mundial, a Alemanha, derrotada, encontrava-se devastada e economicamente fragilizada. O pessimismo e desequilíbrio social foram refletidos na expressão política, cultural e estética do movimento denominado Expressionismo. Diretores como Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Friedrich Wilhelm Murnau e Billy Wilder seguiram a tendência expressionista no cinema anunciada por Robert Wiene em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920). Em sua obra-prima, Wiene dá vida a personagens adaptados da literatura romântico-fantástica. (MENDONÇA, 2016)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://fernandamendonca.medium.com/a-psicologia-de-caligari-e-o-pren%C3%BAncio-do-surrealismo-social-5fc5ae893032>. Acesso em: 30 dez. 2023.

Muitos foram os filmes que disso trataram, como algumas obras-primas do expressionismo alemão, em diálogo com escritores como Kafka, que dispensaram a naturalização do absurdo e abraçaram de vez a sobrenaturalização do real por meio do realismo fantástico. *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*O gabinete do Dr. Caligari*) no original (1920), de Robert Wiene, *Nosferatu, eine symphonie des grauens* (*Nosferatu, uma sinfonia do horror*) no original (1922), de F. W. Murnau, e *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, já previam na metáfora de suas fantasias com atos abomináveis induzidos por hipnose, vampiros e robôs, respectivamente, os horrores vindouros do nazismo nas décadas seguintes. “Nota-se que tanto o sentido cinematográfico quanto a engenharia técnica estavam sob o exclusivo serviço do horror” (KRACAUER, 1988, p. 79). E inúmeras características de filmagem ilustrariam tal performance, como a maquiagem sombria, o jogo com o chiaroscuro na iluminação e os cenários disformes a refletir a perturbação da psique humana.

Curiosamente, mesmo metaforizado em códigos, o terror levou seus espectadores a entender muito bem que Nosferatu, personagem do filme homônimo, ou Maria, de *Metropolis*, na realidade não podiam ser confundidos com o mal representado pelo filme em si: “Os horrores irradiados por Nosferatu são causados por uma identificação do vampiro com a peste. Ele corporificaria a pestilência ou a imagem desta seria evocada para caracterizá-lo?” (KRACAUER, 1988, p. 80). Muito pelo contrário, a narrativa dá chance de redenção a ambas as personagens mediante a possibilidade de amar e querer ser amada em retorno, mesmo que rejeitadas, segundo “a concepção de que o grande amor pode forçar a retração da tirania” (p. 80). Numa inversão do espelho distorcido, essas personagens acabam se tornando os perseguidos e, ao final dos respectivos filmes, viria a ser o próprio povo quem perpetraria as piores perseguições quando guiado por desinformação e efeito de manada, sem reflexão própria e independente, como os oficiais nazistas seguiriam ordens cegamente contra aqueles que o governo considerasse inferiores à falácia de sua raça ariana.

Importante também apontar outra analogia deste espelho distorcido e as diferentes formas de governo de cada período, que estaria contida nas regras de sobrevivência para enfrentar esses monstros: se na figura clássica usávamos um crucifixo e a luz do dia para combater vampiros, como também jamais poderíamos permitir com que entrássemos em nossas casas, pois eles eram impedidos de entrar sem permissão, agora as coisas se inverteram. Se tomarmos o *impeachment* de 2016 como exemplo, já que o vice-presidente Michel Temer era apelidado de “vampirão” (e isso está contido no filme *Democracia em Vertigem*), por sua semelhança física com a representação

dos primeiros atores a encarnar a criatura, como Béla Lugosi, podemos ver como o discurso daqueles que abusaram do poder constituído se utilizaram de um discurso alinhado à bancada religiosa (no caso, a evangélica), para legitimar seus atos em nome de Deus, bem como adentraram a casa das pessoas sem precisar de permissão, pois o conteúdo foi vulgarmente massificado sem pensamento crítico em televisores, computadores e celulares. Era impossível escapar:

Em contos folclóricos, um vampiro não pode entrar em sua casa, a menos que o convide. Sem seu consentimento, o monstro nunca pode atravessar a soleira. Bem, o que você acha que seu computador é? E seu celular? As pessoas vivem dentro desses dispositivos, então os dispositivos são suas casas. Mas, pelo menos, uma casa, uma construção física tem portas que podem ser fechadas, janelas que se podem trancar. Não há portas trancadas para a tecnologia. (LAVALLE, 2019, p. 476-477)

Não à toa, *Nosferatu*, filme e personagem, é uma referência tão icônica e imortal para o terror em diferentes tempos que, para além da versão clássica de 1922, temos vários remakes, inclusive alguns muito recentes, como o resgate homônimo de Robert Eggers (de *A bruxa*), previsto para 2024, e a adaptação do mito original de *Drácula* pela ganhadora do Oscar Chloé Zhao, passando pelo *Nosferatu: o vampiro da noite* (*Nosferatu: phantom der nacht*), de 1979, dirigido por Werner Herzog.

Neste, já realizado posteriormente à revolução feminista e sexual das décadas de 1960 e 1970, e como fruto do imaginário da Guerra Fria numa Alemanha ainda dividida entre seu lado ocidental e oriental, temos um erotismo muito mais tensionado e, ao mesmo tempo, um protagonismo ainda maior de sua personagem feminina central: Lucy, aqui interpretada por Isabelle Adjani. Sua presença definitiva para o desfecho é realçada por capacidades paranormais, como certa clarividência, especialmente nos sonhos, intuição elevada e conhecimento de simpatias e outras crenças tidas como sobrenaturais para combater e atrair sua contraparte vampírica, num flerte com o poder alheio para salvar seu amado. Esta força de atração-repulsão, tocando a própria raiz do mal vampírico para vencê-lo, é muito significativa, aqui, de um lugar em que mulheres fortes eram vistas tendo de lutar contra o seu tempo, em geral retrógrado e persecutório, e costumeiramente elas seriam colocadas num lugar de paranoia e histeria, como metáforas correntes não somente no horror, porém no gótico.

Mas, em meio a esse conjunto de filmes, Doane observou a existência de um híbrido ao qual denominou de “filme da mulher paranoica” (paranoid woman’s film, Cf. Doane, 1987, p. 123). Trata-se de um tipo de obra com temática feminina ligada à tradição gótica, feita nos moldes do thriller de mistério e do horror. Entre os representantes dessa tendência híbrida, a autora destacava justamente o conjunto de filmes já mencionados, como *Rebecca*, *A Meia Luz* e outros. Doane classificou esses filmes como paranoicos porque, segundo ela, o sentimento de ameaça vivido pelas mulheres é colocado sob

suspeita, estando sujeito a uma longa investigação que deve verificar a validade do olhar feminino. Para a autora, nesses filmes, a inferioridade psicológica e social da mulher é o maior motivo de seu próprio terror (Doane, 1987, p. 123). (CÁNEPA, 2017, p. 282)

Em sintonia com a pesquisa de CÁNEPA (2017), podemos citar também o termo “monstruosidade feminina”, cunhado por Barbara Creed (1993), que fala justamente sobre a forma com que as mulheres na ficção acabam sendo vistas muitas vezes como monstruosas e temidas pelos homens, numa analogia delas com os próprios monstros dos filmes de terror, como afirma: “filmes de terror clássicos como *Nosferatu* e *O Fantasma da Ópera* frequentemente representam uma afinidade surpresa (e por vezes subversiva) entre monstro e mulher, na qual, pelo olhar da mulher, nota-se o seu status semelhante dentro de estruturas patriarcais de visão” (CREED, 1993). Além disso, reconhece que há algo de ameaçador para o homem na sexualidade representada pelo corpo feminino, como representação de autonomia e independência, algo que ele renega na mulher, tanto quanto no monstro: “Ambos são construídos como ‘grotescos biológicos’, cujos corpos representam uma forma assustadora e ameaçadora de sexualidade. Isto tem importantes implicações para a espectadora feminina” (Idem). Não à toa, ao estarmos falando de perseguição às mulheres na contemporaneidade, especialmente no terror político representado no cinema, existe um grau de empatia imediata com espectadoras que possam se identificar com esse lugar: “Portanto, há um sentido em que o olhar de mulher para o monstro é também um reconhecimento de sua semelhança de status como ameaças potentes para pessoas vulneráveis do poder masculino” (Ibidem).

A perseguição estrutural e patriarcal às mulheres, colocando-as num lugar, por analogia, com figuras históricas do naipe de bruxas e curandeiras, que já foram alvo de fogueiras literais na Idade Média, e figuradas até hoje, representa muito do protagonismo no cinema de terror, seja no papel de vítima que triunfa ou de heroína que se vinga no final. Porém, padeça ou não dos males da trama, elas sempre demonstram um conhecimento prévio de sua própria derrocada, ou por previsões tidas como supersticiosas, ou por um conjunto de experiências pregressas que lhes dá a comprovação estatística desta “pré-visão”. Estas mulheres perseguidas e simultaneamente desejadas podem indicar também muitos paralelos com figuras femininas políticas trágicas que foram caçadas ou até assassinadas por seu período histórico, desde Hipátia de Alexandria no Egito Romano durante a Antiguidade, à polonesa Rosa Luxemburgo na Alemanha dividida pela Guerra Fria, e até mesmo a brasileira Dilma Rousseff no Brasil atual.

[...] também não é raro que, nesses filmes, a loucura da mulher seja representada como

resultado de uma personalidade masculina patológica, fazendo com que o processo de investigação acabe por dar razão à vítima. Nessas obras, portanto, a tensão provocada pela desigualdade de poder entre os gêneros fica em evidência, prefigurando enfrentamentos que ocorreriam nas décadas seguintes, com o fortalecimento dos movimentos feministas. Não por acaso, Helen Hanson (2007, pp. 10; 225-228) destaca o envolvimento de inúmeras mulheres na criação desses filmes, o que inclui não apenas atrizes (como Joan Fontaine, Figura 1, e Ingrid Bergman, Figura 2), mas também roteiristas como Sally Benson, Alma Reville e Joan Harrison. (CÁNEPA, 2017, p. 282)

A denúncia do subtexto de terror na arte cinematográfica acompanhou as intolerâncias indizíveis de cada década, de modo que os monstros costumavam ser elementos disruptivos para trazer à tona espelhamentos distorcidos nos comportamentos de massas. Desde clássicos como *O monstro da Lagoa Negra* (1954), de Jack Arnold, cuja criatura simbolizava o medo de guerras nucleares e deformações decorrentes da radioatividade; ou o *cult Hellraiser* (1987), de Clive Barker, cujas criaturas disformes vestidas de couro, correntes e advindas de outra dimensão, os Cenobitas, eram metáforas LGBTQIAP+, com o sadomasoquismo e o prazer pela dor como um libelo de sexualidade fluida e não binária (vale lembrar também que a serial killer do primeiro filme da franquia era uma mulher, e não um homem, e isso foi uma escolha consciente do autor para embarcar o empoderamento feminino da época também no cinema de terror, em que outrora mulheres eram vistas apenas como vítimas). Justo nas décadas de 1980 e 1990, cheias de negação e repressão anti-queer em relação ao amor livre e *hippie* dos anos 70, a representatividade do próprio diretor do filme, que já escrevia sobre relações homoafetivas em suas obras literárias antes de levá-las para o cinema, viria à tona como um manifesto de emancipação na performance narrativa.

E não só em exemplos do passado, mas igualmente do presente, o terror é linguagem de diálogo com lutas e conquistas afirmativas e identitárias, como os filmes da presente pesquisa, cujos gêneros documentais prescindem de um monstro fisicamente representado como na linguagem clássica da ficção, uma vez que se escondem na normalidade e se assemelham a qualquer indivíduo: um político não é uma criatura especial ou um super-homem, é apenas um ser humano eleito como representante da população. Seu dever é honrar esta representação e o melhor interesse do bem comum outorgado pelo poder do voto. Mas o que se viu nos últimos anos foi um abuso de autoridade e de poder por esses mesmos agentes eleitos, que desviaram de suas funções originais e trouxeram à tona as piores vocações que uma pessoa pode ter. Eles liberaram a porta para os maiores demônios internos, como a intolerância e a perseguição às diferenças, e criaram plataformas em cima destes discursos de exclusão ideológica.

No cinema de ficção, estas mesmas monstruosidades internas também começaram a eclodir em destaques representativos como os mais recentes *O Babadook* (2014), de Jennifer Kent, e *Corra!* (2017), de Jordan Peele, que têm como pano de fundo questões de gênero e raça, respectivamente. Os perigos enfrentados nesses filmes trazem à tona disparidades na tratativa social em tópicos que vão da maternidade ao racismo, demonstrando que algumas noções preconcebidas a respeito de quem seriam inicialmente os vilões, na verdade, espelham a denúncia de uma falsa normalidade manipulada por terceiros, e que o verdadeiro antagonismo pode se assemelhar em aparência ao protagonista, e pode estar mais próximo do que se imagina, até mesmo dentro da intimidade deste, onde consideraria estar seguro. Um bom exemplo dessa estética mais sutil e internalizada do terror pôde ser vista na representação do *impeachment* de 2016 nos documentários da presente pesquisa, que foi um ato político e ideológico, focado principalmente em questões de classe e gênero, com uma carga persecutória ainda mais pesada sobre Dilma Rousseff como mulher: se os seus acusadores a diminuíam por não ser um homem ocupando o principal cargo de poder naquele momento de crise histórica, como iremos demonstrar ao longo desse estudo, a esquerda brasileira a via, por outro lado, como líder matriarcal (em oposição ao patriarcado do Congresso Nacional), tanto que ganharia o apelido de “Dilmãe” – tal apelido ainda seria utilizado de forma ambígua também pela oposição de forma pejorativa<sup>11</sup>, criticando seu governo como se julgasse sua capacidade de maternidade, de forma muito similar ao tema do filme supracitado *O Babadook*.

Os dois filmes sobre o impeachment de 2016 demonstram ainda que muitas famílias foram quebradas e divididas pela polarização política, não apenas as daqueles no poder como igualmente as de cidadãos como todos nós, ao ponto de haver perseguição e intolerância até mesmo entre membros consanguíneos ou entre casais que foram atacados por diferenças ideológicas. – vide a acusação infundada de corrupção e lavagem de dinheiro em face de Gleisi Hoffmann e seu, então, marido, o ex-ministro Paulo Bernardo, no mesmo período do *impeachment*, apenas porque ela atuava na defesa de Dilma Rousseff no Senado Federal<sup>12</sup>.

Importantes pensadores contemporâneos, especialmente com representatividade e olhares plurais, ampliam ainda mais essas possibilidades de fazer leituras críticas ao terror mais politizado

---

<sup>11</sup> Disponível em <https://www.dicionarioinformal.com.br/dilm%C3%A3e/>. Acesso em 12 jan. 2024.

<sup>12</sup> Acusação da qual ambos foram completamente inocentados como disponível em <https://agenciabrasil.ebc.com.br/justica/noticia/2018-06/stf-absolve-gleisi-e-paulo-bernardo-de-corrupcao-e-lavagem>. Acesso em 12 jan. 2024.

a partir de questões ideológicas e de identidade, como a escritora Robin R. Means Coleman (2019), que traçou paralelos entre a evolução do uso dos filmes de terror com representação negra e a própria forma como a sociedade enxerga questões de racismo e interseccionalidades com gênero e classe, e como a estética deste gênero foi um importante filtro de estudo para identificar um panorama dos preconceitos de cada época até os dias atuais.<sup>13</sup> E o racismo ainda é um grande ponto cego no cinema de terror, mesmo com mais homens e mulheres cineastas com representatividade no cenário mundial realizando obras do gênero, como se demonstra até mesmo na representação do terror do *impeachment* de 2016, onde quase não se demonstram protagonismos negros em nenhum dos dois documentários dessa pesquisa, com raras exceções, como o advogado Gabriel Sampaio, ex-secretário do Ministro da Justiça da época, José Eduardo Cardozo (com destaque principalmente no filme *O Processo*, de Maria Augusta Ramos, cuja filmografia jamais deixa de ser permeada por representações plurais). A representação negra (e os porquês de sua ausência) é algo imprescindível para se entender qualquer recorte de um terror social e política através da história:

O terror continua sendo um estudo sobre racismo, exotismo e neocolonialismo para as pessoas negras, que são excluídas das imagens ocidentais de iluminação e ao mesmo tempo subordinadas a um sistema primitivo de imagens – políticas, econômicas, culturais, religiosas e sociais (COLEMAN, 2019, p. 344).

Podemos igualmente estabelecer uma correlação entre o cinema brasileiro de ficção que aborda medos atuais atravessados por questões de identidade e de interseccionalidade entre classe, gênero, raça e sexualidade, como em *O animal cordial* (2017), de Gabriela Amaral Almeida, um filme do gênero *slasher*, no qual o real antagonista não se constitui dos ladrões que realizam um sequestro-relâmpago de clientes de um restaurante, e sim as opressões de classe e os privilégios patriarcais do capital de quem gerencia aquilo tudo e vê até na morte de terceiros uma oportunidade de obter vantagem. Ou mesmo como podemos aferir em outro longa mais recente, *Mormaço* (2018), de Marina Meliande, horror psicológico que acompanha uma defensora pública tentando evitar a remoção dos últimos moradores da Vila Autódromo, comunidade da zona oeste que enfrenta a especulação imobiliária do período prévio às Olimpíadas de 2016, e cujo corpo vai se adoentando e se transformando de modo monstruoso ao longo do filme. – Afinal, o trabalho da diretora Gabriela Amaral Almeida possui interseções com o de Maria Augusta Ramos, por

---

<sup>13</sup> Vale citar debate com mediação e tradução simultânea realizadas por mim e Carissa Vieira com a doutora Robin Coleman sobre o assunto durante o 11<sup>o</sup> *Cinefantasy*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nHa2hjez9wk&t=1999s>. Acesso 10 ago. 2022.

exemplo, como a montadora Karen Akerman, que já montou vários filmes de terror, como o segundo longa-metragem de Gabriela Amaral Almeida, *A sombra do pai* (2018), além de também ter montado o documentário *O processo*, de Maria Augusta Ramos. Assim como o trabalho de Marina Meliande também já tangenciou o de Petra Costa, pois aquela já montou o segundo longa-metragem desta, *Olmo e a gaivota* (2015).

Seria possível, portanto, trilhar um trajeto desses marcadores que identificam o terror social como gênero estético no cinema não apenas de ficção como documental? Precisaríamos elencar características imprescindíveis e uma estética própria para definir o que seria uma performance de terror, independentemente de a obra ser ou não de ficção ou documentário.

### 1.3. Uma estética de terror

A estética de terror pode ser instantaneamente reconhecida, em especial pelo medo, perturbação ou susto que gera, mas não é algo tão fácil de se categorizar ou de se colocar numa caixinha determinante e reducionista. É algo amplo e maleável que se adapta melhor ao problema trazido do que o inverso. É, portanto, um gênero que atravessa as eras e se fortalece na adversidade de cada década para denunciar disparidades, injustiças e absurdos de cada tempo.

O terror sobreviveu a muitas mudanças, mas se adequou e até revolucionou a forma de contar histórias, especialmente quando havia algum tipo de interdito proibitório sobre essas histórias, e o terror talvez fosse a única forma de trabalhá-las através de alegorias possíveis, superando censuras e reprimendas com metáforas e acesso à adrenalina e endorfina mediante sustos e os piores medos contidos na tela a nos dar força para os vencer. “O horror tem algo a dizer sobre religião, ciência, estrangeiros, sexualidades, poder e controle, classe, papéis de gênero, origem do mal, sociedade ideal, democracia etc.” (COLEMAN, 2019, p. 34).

Há sim, porém, como compilar elementos em comum a alguns filmes, ou mesmo cacoetes repetidos ao longo dos anos, que permitem associá-los mais facilmente a uma impressão comum do que seria terror. Talvez o mais óbvio recurso seja o susto, algo que costuma ser utilizado com técnicas bem específicas, como o uso prévio de silêncios e espaços vazios para preencher a tela num repente de algo imprevisível e de ruídos ou um barulho proeminente que faça o espectador saltar da cadeira. Podemos até esperar que a cena esteja preparando o susto que, mesmo assim,

vamos levar, pois o vínculo de confiança com o gênero provoca imersão e entramos na lógica de suas regras internas como numa enorme montanha-russa.

Desde o primeiro cinema, obras seminais poderiam hoje ser lidas dentro dessa estética. O primeiro curta-metragem considerado exemplar do gênero foi *Le manoir du diable* (1896), de Georges Méliès, que já usava truques de montagem, como a trucagem, para fazer corpos e objetos de cena desaparecer ou voar num repente, num passe de mágica, como bruxas e morcegos assustando uma plateia de olhar ainda virgem de qualquer referencial de comparação.

O susto, entretanto, não é o único dispositivo de reconhecimento, até porque existem nuances mais sutis, como o espanto, o assombro ou mesmo uma sensação de perturbação ou náusea que, mais do que aterrorizar ou assustar, mantém espectadores inebriados com uma angústia inexplicável – quase como se os treinasse para enfrentá-la na vida real, com o bônus de que, na tela grande, é possível controlar e até vencer esse mal. Independentemente do final feliz ou não, aprendemos desde cedo a decodificar as engrenagens que lidam com o medo no cinema, como num truque de mágica, e isso não torna a revelação de como fomos enganados menos surpreendente.

Esta perturbação pode estar nos recursos técnicos da mise-en-scène, como no desenho de som, trilha, cenografia, figurino ou iluminação, por exemplo, como podemos cruzar dados, por analogia, com a votação do *impeachment* de 2016 na Câmara dos Deputados, sequência presente nos dois filmes do presente estudo, e cuja representação do grotesco está no frenesi dos cortes, nas cores fortes e gritantes que ocupam os quadros bastante polarizados, ou mesmo no volume dos gritos, na histeria das expressões e nos rojões e confetes carnavalescos que dão ares de uma explosão narrativa ao destino de uma nação. Um circo dos horrores, como foi chamado (e iremos retomar mais à frente). Porém, o roteiro, desde o texto aos diálogos e palavras enunciadas – ou, no caso do documentário, o roteiro da montagem, e das cenas que são selecionadas para representar ou sintetizar o acontecimento histórico – também não deixa de ser um recurso estético que demonstra o discurso de seus personagens. Ou seja, falas de violência, palavras de baixo calão, ameaças de instabilidade jurídica e perseguição ideológica também são marcadores demonstrativos de medo, e, portanto, podem ser considerados elementos próprios do gênero do terror. A reação de qualquer pessoa que viveu aquele momento histórico e se sentiu perseguida pelos acontecimentos verídicos, ao revê-los no filme, passarão a ter uma resposta fisiológica e psicológica tão forte

quanto no primeiro momento em que vivenciou aquilo – mas, agora, poderá colocar em outra ordem, revisitar e revisar a história através da dialética da montagem e da típica jornada do herói que uma narrativa cinematográfica clássica contém.

Esses marcadores apontavam ou denunciavam períodos de opressão e perseguição histórica desde priscas eras, a princípio com o cinema de ficção: Filmes como *O gabinete do dr. Caligari* (1920), do alemão Robert Wiene, primeiro longa-metragem considerado oficialmente norteador do respectivo gênero, já traziam inúmeros recursos visuais complementares para criar atmosfera apropriada, como se pode analisar ao rever a obra criticamente sob o enfoque da presente pesquisa. Não à toa, retomamos a reflexão de uma metáfora nos filmes de denúncia à ascensão do nazismo na Alemanha pré-Segunda Guerra Mundial:

Preferiam o domínio de um universo artificial a depender do capricho do mundo exterior. Sua retirada para dentro do estúdio era parte de um repaginamento geral. Uma vez que os alemães decidiram se refugiar dentro da alma, podiam permitir que a tela explorasse essa realidade que abandonavam (KRACAUER, 1988, p. 75).

Influenciada pelo surgimento da psicanálise freudiana e dos estudos sobre o subconsciente, como pela hipnose, a própria estética do terror vai começar a lidar com monstros internos. O que havia no interior das personagens era projetado na manipulação aparente de seu entorno cênico, como máscaras (para além da maquiagem, mas também as metafóricas), e externalizado em luz e sombras e em cenários obscuros feitos predominantemente dentro do estúdio, como um reflexo do indivíduo cerceado pelos acontecimentos da própria sociedade alemã da época. E esses quesitos apenas ditariam cada vez mais tendências estéticas para trabalhos futuros de outros nomes à frente do expressionismo alemão, como os já mencionados Murnau e Lang, como metáforas sociais de uma “tela demoníaca” e do “império do duplo”, nas palavras de Lotte Eisner (1985, p. 71):

Frequentemente causa espanto o fato de Wiene, que utilizou em *Caligari* máscaras de formatos variados, nunca ter se servido, para aumentar a impressão de mistério e terror, dos recursos de trucagem que Méliès já empregava. Em *A morte cansada*, Lang soube muito bem tirar partido do efeito das sobreimpressões e fusões: a caminhada dos mortos rumo ao grande muro, em sobreimpressão, as transformações diversas e as aparições súbitas mostram que compreendia os recursos de uma técnica capaz de transpor os limites impostos por uma arte bidimensional (EISNER, 1985, p. 77).

Após o chamado primeiro cinema, com a evolução da sincronização do som, a trilha sonora também pode ser um indicador do gênero, com músicas macabras ou opressoras, e até mesmo líricas e delirantes, polaridades opostas da mesma manipulação dos brios da plateia. Bem como podemos ir para outra seara, a do silêncio nefasto... lembrando que o silêncio total não existe na

sétima arte, mas é sim uma fabricação para dar a impressão da ausência de som e criar um impacto pela não resposta, pelo isolamento, pela solidão e pela antecipação da captura ao final de uma perseguição (que pode tanto ser física quanto ideológica). Os silêncios como recurso estilístico, por exemplo, diz muito mais nos dois filmes aqui elencados sobre o *impeachment* do que qualquer sofismo por parte dos perpetradores do abuso de autoridade no poder constituído. Silêncios podem ser muito mais reveladores, constrangedores e até mesmo amendrontadores do que ameaças vazias. Alguns dos risos cínicos durante o interrogatório de Dilma Rousseff no Senado Federal são evidências da garantia de que cada acusador sabia se tratar de um jogo de cartas marcadas, sem direito de defesa, que de nada adiantaria – independente dos fundamentos e contraditórios jurídicos de que a acusada pudesse lançar mão.

Monstros também não são condição *sine qua non*, até porque, como já supracitado, nem sempre eles são feitos de maquiagem ou efeitos visuais... Na maioria das vezes, muito pelo contrário, eles vêm nas formas mais normalizadas e espelhadas à nossa semelhança. Por isso, torna-se imprescindível trazer de novo uma representatividade com olhar plural para discutir o que seria essa “normalidade” imposta como hegemônica, e quais monstruosidades podem estar sob essa fachada. Vide a analogia de Coleman (2019) em relação ao terror como reflexão sobre a misoginia e o racismo, já que o predomínio de personagens masculinas e brancas na tela costuma gerar um monopólio da representação opressor às diferenças, mas cuja própria presença avassaladora diz muito sobre a sombra que lança nas ausências correspondentes.

O terror é um gênero que, de acordo com Mark Reid em *Black lenses, black voices: African American film now*, exige escrutínio quando “a diferença demoniza personagens e cria ou resiste a noções estáticas de bem e mal”.<sup>14</sup> Isso não quer dizer que apenas os filmes de terror que apresentem, ou lidem, com nossas desigualdades sociais ou que debatam nossas hipocrisias mereçam ser estudados. Para o escritor de livros de terror Stephen King, aquilo que está enterrado sob a fantasia de terror é válido o suficiente; como ele afirma: “para início de conversa, nós entendemos que a ficção é uma mentira. Ignorar a verdade dentro da mentira é um pecado contra o ofício”.<sup>15</sup> Para nos certificarmos, a intrínseca “qualidade fantástica [do horror] produziu mais pensamentos imaginativos, inovadores e provocadores (bem como tortuosos e confusos) do que é por vezes aparente naquelas áreas de representação mais engessadas pelas exigências do realismo”<sup>16</sup> (COLEMAN, 2019, p. 39).

É difícil identificar os piores monstros, pois eles vêm de dentro e são sintomas em geral de

<sup>14</sup> REID, Mark A. *Black lenses, Black voices: African American film now*. Lanham, MD: Rowman & Little-field, 2005, p. 61.

<sup>15</sup> KING, Stephen. *Acceptance speech: The 2003 National Book Award for distinguished contribution to American letters. On writing horror*. Ed. Mort Castle. Edição revisada. Cincinnati, OH: Writer's Digest Books, 2007, p. 10.

<sup>16</sup> HUTCHINGS, Peter. *The horror film*. London: Pearson, 2004, p. 115.

estruturas tóxicas que podem contaminar e corromper quem não estiver preparado e seguro contra os tropos do gênero. E são muitos, habitualmente reflexos de valores universais ou específicos de cada década. O egoísmo tende a não ser bem recompensado; da mesma forma a ganância ou a traição, costumando configurar aquelas personagens que são abatidas com mais requintes de crueldade no terror clássico, como se o “monstro” fosse uma força da natureza, um furacão ou maremoto, passando por cima dos pouco aptos a sobreviver em grupo nessa lógica doentia.

Aliás, o que em geral acontece é que o monstro passa a ser até uma distração no número de mágica, para focalizar o verdadeiro truque e quem realmente está dando o golpe. Sejam filmes em que o diferente e incompreendido é metafórico, até surgir o verdadeiro vilão, ou mesmo se está assumidamente num lugar de ruptura da pretensa normalidade, como uma lente de aumento ou um microscópio que, por tabela, coloca os demais em seu entorno na berlinda dos holofotes de comportamentos distorcidos de perseguição ou usurpação do bem comum – e são coadjuvantes insuspeitos que costumam fazer os piores malefícios aos grupos de sobreviventes nos filmes de terror... Como ocorreu recentemente na política brasileira, quando muitas pessoas desinformadas e ressentidas com perda de privilégios, influenciadas pelos bastidores do capital e por governos estrangeiros, contribuíram para eleger como presidente da República um deputado outrora digno de piada, um homem revoltado que defendia a tortura e o armamento de todo cidadão numa ideia de estado bélico, selvagem e intolerante.

Observemos, nos autores românticos, a tendência em situar as criaturas irrealis de sua imaginação nos estranhos escalões de uma hierarquia complicada e, por esse intermédio, misturar à minúcia de uma ordem burguesa solidamente estabelecida elementos extraídos inteiramente do corriqueiro e aparentados ao fantástico. Como podemos ter certeza de que um desses senhores que exercem uma profissão bem definida e arvoram um título oficial e muito pomposo, caso aos pequenos Estados secundários da Alemanha, não levam aquela vida dupla tão ao gosto dos espíritos romanescos? Um secretário ou arquivista municipal, um bibliotecário titular, um conselheiro secreto, um *Obergerichtsrat*, não escondem, sob a aparência de funcionários mais ou menos importantes, algum vestígio de bruxaria que a todo instante ameaça vir à tona? (EISNER, 1985, p. 79).

O fato de identificar quem são os verdadeiros monstros, muitas vezes ocultos em pessoas tidas como normais, mas com atitudes piores do que a ameaça inicial, apresentada no primeiro arco narrativo dessas histórias como primeiro desafio a ser enfrentado, possui muitas correlações com a realidade na qual vivemos. Vide filmes de zumbis – citados de forma literal até mesmo em *Democracia em vertigem* (Fig. 1) – em que suas hordas de comedores de carne fresca costumam ser uma força da natureza, porém não se resumem à pior ameaça que os protagonistas terão de

enfrentar, e sim os próprios seres humanos, com quem se disputa pela sobrevivência, capazes de atos muito mais atrozes do que as criaturas irracionais guiadas apenas por instinto.



Figura 1 – frame extraído do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa

Por isso é até irônica a cena do filme de Petra Costa (Fig. 1) em que se fala sobre a campanha viral pela internet e redes sociais de difamação deliberada que eram replicadas por robôs, especialmente com intenção vexatória, como as caricaturas de Dilma e Lula como mortos-vivos, o que seria um contrassenso: zumbis são criaturas que não pensam, agem por instinto, com a única motivação irracional e coletiva de comer carne fresca, o que não conjuga com as acusações infundadas de corrupção que teriam essas mesmas pessoas a compartilhar tais imagens ao querer difamar os petistas. Se eles acusavam Lula de ser o mandante ou idealizador de um esquema de corrupção, zumbis seriam as últimas criaturas que serviriam como metáfora visual, pois não pensam, não se organizam, não idealizam nada. Muito possivelmente, na realidade, a analogia era feita não só pela própria condição indigna de que os acusadores gostariam de ver aquelas duas figuras públicas sem vida, mas como também por saberem que seria criminoso se admitissem que eles próprios gostariam de tirar-lhes a vida – e, portanto, se utilizam da comparação com os zumbis. Outra razão provável era a comparação do sangue com a cor vermelha da bandeira do Partido dos Trabalhadores, pois o vermelho foi bastante associado às esquerdas e evitado por quem apoiava o *impeachment*. Associá-lo com o sangue derramado por zumbis seria dissociar o sangue

como elemento de ligação familiar entre pais e filhos, por exemplo, o que seria uma conotação nobre, associando, ao invés disso, a um significado negativo, pútrido.

Neste sentido, podemos citar a obra de George Romero, considerado um dos pais do gênero dos zumbis no cinema, como o seu *debut* neste universo em *A noite dos mortos vivos* (1968), no qual o principal sobrevivente (Duane Jones) é assassinado a sangue-frio por forças policiais (que não ajudaram em nada na solução do conflito principal), mesmo tendo o protagonista derrotado todos os zumbis e demais seres humanos que enlouqueceram pelo caminho, e sendo morto apenas por ser um homem negro (enquanto que os policiais eram brancos e racistas). Aliás, vale lembrar que este final se tornou ainda mais paradigmático porque o filme foi lançado justamente quando Martin Luther King foi assassinado (e o diretor manteve o desfecho original como denúncia aos mesmos tipos de podres poderes que tiraram a vida deste grande líder negro). Este recorte identitário da branquitude dos perseguidores do protagonista também coincide com o maior número de defensores do *impeachment* de 2016, bem como com seguidores nas redes sociais que produziam e replicavam campanhas difamatórias de *fake news* e correntes de whatsapp, com posição conservadora: “Possuem um pensamento conservador à direita e tradicional. A religiosidade serve de filtro para a leitura de mundo (...) No entanto, não percebem as deixas explícitas das notícias falsas e nem existe a cultura de averiguar se a informação procede ou não”<sup>17</sup>. (GONÇALVES, 2017).

O espelhamento desse tipo de narrativa acontece reiteradamente na história, quando o poder vigente elege algo ou alguém para ser atirado na fogueira, e que serve apenas de distração para os verdadeiros monstros agirem na surdina. Por mais que se deforme ou difame a imagem de quem é perseguido nessa caça às bruxas, sua mera existência é, na verdade, a disrupção que precisamos enxergar com lente de aumento para encontrar quem está nos bastidores dessa manipulação. Uma “bruxa” pode muito bem servir de bode expiatório para algum demônio que foi o primeiro a jogá-la na fogueira (como no caso do *impeachment*, em que vários homens acusados de corrupção se unem para imputar uma acusação ainda mais alardeada e chamativa numa rival feminina, no caso, Dilma Rousseff). Os exemplos no cinema são numerosos, como o mais proeminente *A bruxa* (2015), de Robert Eggers, filme no qual o real antagonismo reside na família religiosa de origem ultraortodoxa, cujos extremismo e rigidez punitivista de sua fé são inalcançáveis para um ser

---

<sup>17</sup> Disponível em <https://cassiusgoncalves.medium.com/whatsapp-grupos-familiares-fake-news-nitroglicerina-8e8c7b578ea4>. Acesso em 13 jan. 2024.

humano.

Quando lembramos que a perseguição ideológica em torno do *impeachment* de 2016 também possuiu grande conotação religiosa, como embasamento do conservadorismo, a caça às bruxas adquire toda uma outra significação ainda mais profunda, como através da analogia com a inquisição espanhola, cujo catolicismo na época foi justificativa divinatória para queimar na fogueira inúmeras mulheres que os inquisidores consideravam fora de um padrão imposto – bem como, no presente, inúmeros políticos miraram nas mulheres de forma prioritária e desproporcional, com o mesmo discurso de exclusão. Não à toa, a bruxaria é outro subgênero do cinema de terror e, assim como com os zumbis, as bruxas também são mal compreendidas, pois costumam ser metáforas da potência de mulheres sufocadas por estruturas patriarcais, e o que seus poderes especiais poderiam significar certa ameaça inicial, costuma ser um perigo invertido para denunciar a opressão masculina em questões de gênero. Várias foram as mulheres perseguidas em torno do período do *impeachment*, não apenas Dilma Rousseff, como Gleisi Hoffmann, Maria do Rosário e etc, utilizando sempre da própria condição de ser mulher contra elas próprias, como se houvesse uma hierarquia de valores entre homens e mulheres.

Inúmeros preconceitos e palavras utilizadas como ofensas até hoje advém de pensamentos arcaicos da época até das bruxas, como condicionar a mulher à circunscrição da cozinha (o que o ponto de vista das bruxas subvertia, porque elas ganhavam poderes com poções feitas em seu caldeirão, então eram desarmadas desta potência e reduzidas pelos homens ao status de cozinheiras, como se isso fosse um demérito por si só, inclusive). – prova disso é que algumas destas acepções com intuito de ofender as respectivas mulheres acima referenciadas foram utilizadas nos respectivos filmes sobre o *impeachment*, inclusive dizendo que o lugar de Dilma seria a cozinha (como frases de Paulo Maluf no filme *Democracia em vertigem*, como iremos nos aprofundar mais adiante nesta pesquisa).

Através das décadas, filmes de bruxas já eram metáforas para falar sobre assuntos que iam desde o matriarcado a tabus de cada era, como o direito ao divórcio, a diferença no tratamento entre homens e mulheres no adultério e, hoje em dia, também sobre a emancipação do lugar de poder feminino na sociedade, como no atual cult supracitado *A bruxa*. – mesmo sendo um filme de época, as alegorias críticas com leituras ortodoxas religiosas utilizadas pelo patriarcado, como o *impeachment* demonstra muito bem (vide as justificativas predominantemente religiosas da

extrema direita em seus votos “pelos valores da família tradicional”, “por Deus” e “pelo Estado de Israel”), continua extremamente atual, o que talvez explique o fenômeno que o filme virou associado ao feminismo desde que foi lançado há 8 anos atrás.

Para além do cinema comercial e de linguagem mais acessível, entretanto, podemos encontrar esses tropos narrativos do terror também na filmografia de vanguarda e de maior experimentação visual, proveniente de cineastas mais transgressores, como David Lynch. Desde a criatura assustadora do beco sem saída atrás da lanchonete do filme *Cidade dos sonhos* (2001), que não é a real antagonista da trama, e sim um elemento disruptivo que irá revelar as verdadeiras ameaças por trás da indústria de sonhos dos ricos e poderosos de Hollywood... até representações mais sutis e incompreendidas criadas pelo mesmo diretor, como em *O homem elefante* (1980), cujas deformações físicas só realçam sua própria humanidade e trazem à tona, a *contrario sensu*, o quão monstruosa pode ser a rejeição e discriminação dos seres que pensam representar algum tipo de padrão humano imposto socialmente.

O cinema autoral levanta a questão também de que o terror pode ser experimentado fora do âmbito mais reconhecido de seus estereótipos notórios, sendo esta, aliás, uma das maiores vantagens do gênero: a do hibridismo, do amálgama com qualquer outro gênero. Uma obra dentro desse estilo não precisa se encaixar inteiramente nos tropos narrativos típicos em sua espinha dorsal para poder utilizar cenas ou referências advindas do terror; pode, todavia, ser potencializada pela grande liberdade metafórica peculiar ao gênero de terror, de forma mais alegórica e sem censura do que a maioria dos demais gêneros narrativos – seja por sua estética facilmente reconhecida ou pela performance dos agentes envolvidos.

Se levarmos tudo isso em consideração, temos inúmeros marcadores que podem passar pelo roteiro, a trilha, o desenho de som, iluminação e etc, até chegar em detalhes como um corte específico, a montagem de uma sequência diferenciada dentro do filme, ou mesmo o uso de coadjuvantes, independentemente de protagonista e principal antagonista, ainda mais se o antagonismo não for uma pessoa específica, e sim um tema geral, como, no caso em tela desta pesquisa, o terror político, o abuso de autoridade no poder constituído, ou seja, o fascismo. E qualquer personagem ou situação pode representar tal tema a qualquer momento do filme, até os menores personagens. O quanto, porém, a estética ou a performance são determinantes para identificar uma obra como sendo de terror? Essas são algumas das premissas que precisamos

abordar antes de adentrar questões de hibridismo de gêneros, já que a quantidade de marcadores ali contida pode ser essencial para categorizar uma obra como pertencente a esse nicho ou não.

#### **1.4. Uma estética crítica de terror e horror**

Entendidos a partir exclusivamente de uma perspectiva da arte, o terror e o horror são comumente misturados e até confundidos, mesmo que possuam, sim, uma distinção desde os idos da literatura gótica, quando a autora Ann Radcliffe (1826) materializava tão bem o sobrenatural em seus livros que sentiu a necessidade de conceituar uma diferença para os tipos de medo que as pessoas estavam sentindo de suas narrativas. Para ela, “Terror e horror são tão opostos que o primeiro expande a alma, e desperta as faculdades a um grau elevado de vida. O outro as contrai, congela e quase as aniquila”.<sup>18</sup> Ou seja, o terror antecipa o que pode vir a acontecer pela imaginação e pelo poder sugestivo, enquanto o horror materializa a perturbação e regela o agente ante a concretude de seu mal estar.

No cinema, comumente vemos o terror ser apregoado aos filmes de assassinos de identidades desconhecidas ou que usam máscaras, cuja potência ultrapassa as raias da realidade e se torna até mesmo sobrenatural, pois costumam crescer com o medo de suas vítimas. Já o horror costuma trazer situações perturbadoras materializadas, e como as personagens vão reagir a esse novo estado que se apresenta consumado, como a perda de um ente querido que se torna literalmente monstruosa, ou a intolerância e preconceitos transformados num estado de perigo real e imediato. O fato de existir distinções conceituais entre estas duas palavras não impede que elas sejam usadas como ferramentas complementares, muitas vezes coexistindo na mesma obra, e não sendo suas diferenças o que tornam essa experiência única e sim o potencial crítico que ambas possuem.

Já na realidade, por analogia, poderíamos ver nitidamente que essas questões estão presentes no dia a dia, de telejornais a entrevistas ou documentários que versem sobre diversos problemas sociais. Temos muitas calamidades públicas diárias para tratar numa contemporaneidade cuja linguagem universal é a violência física e moral ante tudo o que não compreenda ou venha a taxar como diferente. São muitos os exemplos, como a truculência policial

---

<sup>18</sup> RADCLIFFE, Ann. “On The Supernatural in Poetry”. *The New Monthly Magazine*, vol. 16. n. 1 (1826), pp. 145-152.

e encarceramento em massa contra populações hipossuficientes e com recortes de classe, raça, sexo ou outros recortes que sofram ainda mais discriminação quando combinados entre si. Tudo isto passeia pela gama do gênero em foco aqui, mas combina também seus dois conceitos, segundo a terminologia usada acima por Radcliffe.

Podemos inferir que o terror é algo que se prenuncia antes mesmo de acontecer e acomete pela alta previsibilidade de se tornar real e palpável fora da teoria e dentro de um caso concreto, como a bala perdida, o tiroteio em via pública, a perda de direitos civis e políticos e etc... Enquanto que o horror é gerado por fato consumado, conhecido e notório, que paraliza por seus antecedentes que criam uma realidade em que aquilo é constante e presente para quem vivencia, como o racismo, a misoginia, a xenofobia e etc... Mesmo que tais palavras sejam distintamente definidas, em teoria, elas acabam se equivalendo na prática, sempre com custos de vida pessoal e familiar que alteram a forma com que enxergamos e lidamos com aquelas circunstâncias enfrentadas de medo. A própria pandemia foi outro exemplo de situação de medo generalizado, pois se de início era algo desconhecido e aterrorizante, uma vez difundida e instalada, com todos os protocolos de convívio em confinamento e distanciamento público a duras penas, mesmo com a negligência decisória na administração da coisa pública pelos governantes, passou a ser reconfigurada, passando de terror a horror diário. Portanto, não há de se usar exclusivamente um ou outro termo no presente estudo, e sim os dois.

No entanto, para além de conceitos aplicáveis na exteriorização de seus efeitos provocados em quem é espectador ativo ou passivo da cena, o terror e o horror são muito mais úteis, narrativamente falando, do que apenas meros cabides para provocar medo numa sublimação da dura realidade. O fato de estes gêneros envolverem a suspensão da descrença em simbologias típicas de suas concepções estruturais, e de fácil identificação, para muito além do susto, faz com que eles alcancem um status de receptáculos ideais para metáforas críticas do absurdo e do indizível. Em outras palavras, caso uma realidade seja aterrorizante ou horrorizante demais para ser explicada ou enunciada, basta ser mostrada para que se decodifique seu mal estar em sensações palpáveis. Esta reação quase tátil, que faz o corpo se contorcer, prender o fôlego ou acelerar a respiração, apertar os dedos contra a mão num punho cerrado ou na ponta do assento da cadeira, suor frio, tudo isto demonstra uma receptividade maior ao que está sendo mostrado, e cujas repercussões psíquicas se tornam tão duradouras quanto um pesadelo a perpetuar durante o dia o que assombro noturno.

Existem inúmeras instituições intocáveis de poder no *status quo* da sociedade, difíceis de se perscrutar criticamente na arte, como a política, a religião, o capital, a propriedade, por causa de inúmeras censuras tácitas ou expressas quando é necessário denunciar abusos de autoridade e o medo que esses poderes mal utilizados podem provocar. Mas o binômio terror e horror consegue abarcar histórias com liberdade narrativa total acerca destes poderes como nenhum outro gênero. A possibilidade de se metaforizar essas instituições, por meio de monstros ou distopias que utilizem mais a capacidade sugestiva do que a explicitação, permite com que o espectador se situe em relação à narrativa sem as barreiras de noções pré-concebidas, conforme a plateia já está capturada pela trama e seus efeitos alegóricos e envolventes, gerando uma evolução do pensamento crítico. Esta imersão costuma ser intensificada de acordo com que a perspectiva traga mais ferramentas de tensionamento para discernir entre metáfora e representação, alcançando uma catarse mais contundente sobre o que se está sendo representado ali advindo da realidade que se deseja denunciar.

Não é que outros gêneros narrativos falhem na mesma proposta, mas não possuem tanta porosidade e aderência quanto o terror e o horror, mesmo que possam apresentar algumas semelhanças, como já mencionado anteriormente neste presente estudo com a citação da pesquisa de BALTAR (2019) e à realidade lacrimosa do melodrama. Na verdade, o melodrama está na raiz da profusão do gótico no século XVIII tal qual o gótico está na raiz da consolidação do horror na literatura e no cinema, bem como a representação de personagens femininas, como ponto de vista opositor ao status quo pré-estabelecido, estaria para a veracidade das duas equações acima. Podemos ler aí também as entrelinhas de todas as identidades plurais que sejam excluídas do status quo, perpassando inúmeros recortes de gênero, raça, classe, sexualidade e etc, mas, como a sociedade do século XVIII ainda estava engatinhando nestes quesitos, a questão das mulheres se faz mais forte naquele momento.

As origens do melodrama e do gótico no século XVIII coincidem historicamente no período de decadência do Ancien Régime na Europa ocidental, e por isso compartilham diversas características, entre as quais o maniqueísmo, a desconfiança em relação aos personagens aristocráticos, a relação ambígua com a natureza, o exagero na representação. Outra estratégia compartilhada é o interesse pela experiência feminina, o que permitiu a multiplicação não apenas das personagens mulheres, mas também das leitoras e escritoras –como Ann Radcliffe, as irmãs Emile e Charlotte Brontë, Jane Austen e outras. Há ainda mais um ponto em comum, que é a recorrência de alguns temas, entre os quais o das mulheres jovens que, em razão de algum infortúnio, vão parar nas mãos de homens perigosos, não raro proprietários de terras ou religiosos, que as mantêm presas a alguma tradição cruel. Tais semelhanças fazem com que, frequentemente, o melodrama feminino e o gótico feminino caminhem juntos.

(CÁNEPA, 2017, p. 283-284)

As ramificações narrativas para tal uso na dramaturgia se tornam ainda mais latentes quando se leva em consideração o pessimismo e o fatalismo típicos do gênero, ambos elementos habitualmente ligados a certa moral da história negativa, que alerta pelo padrão de comportamento que não se deve incorrer e que leva à morte, ou pelo tipo de confronto que aquele período histórico pode ainda não estar preparado para ver, trazendo repercussões negativas ou sacrifícios para suas personagens mudarem as circunstâncias em seu entorno. Foi exatamente isto que acabou acontecendo com a personagem histórica de Dilma Rousseff, cujo calvário já previa a derrota no final do processo de *impeachment*, mas não pressupunha que ela abaixaria a cabeça e se resignaria perante o autossacrifício, pois, nas palavras da própria em seu discurso de despedida do Palácio da Alvorada, ela prevê que a história iria inocentá-la: “decidiram pela interrupção do mandato de uma presidenta que não cometeu crime de responsabilidade, condenaram uma inocente e consumaram um golpe parlamentar”<sup>19</sup>. E ela continua suas palavras a resumir exatamente o significado daquele momento de terror contra a sociedade: “O golpe é contra o povo e contra a nação, é a imposição da cultura da intolerância, do preconceito e da violência.”<sup>20</sup>.

Esta forma de catarse pela situação negativa, que dá errado para as personagens do filme antes de dar certo, e é fundada em algum prazer masoquista, que infere na plateia um regozijo de ver pessoas sendo penalizadas pelas atitudes que não possuem coragem de cometer na própria vida real, enseja um catalisador inversamente proporcional: aquele mal estar sai junto com o espectador e precisa ser superado para que não repita os mesmos erros em sua rotina, fora da ficção, já que toda a parte sobrenatural da dramaturgia nada mais é que metáfora de alguma situação fora da tela que a inspirou.

No que tange à ligação com o gênero horror, tem-se nas obras góticas, de maneira geral, o irracionalismo e o medo constante da morte, aliados a uma representação que sugere o sobrenatural e o fantasmagórico como potências maléficas. Como observam Santos e França (2016, p. 04), a “visão de mundo gótica”, traz uma compreensão negativa do mundo moderno, que dá origem a obras cujo interesse não está em retratar virtudes como a bondade, a harmonia ou sentimentos edificantes, “mas sim seus polos antitéticos –os crimes, os vícios, a crueldade e tudo o que há de repulsivo e obscuro na experiência humana” (Santos & França, 2016, p. 04). O gótico teve papel fundamental na constituição do horror como gênero literário ao longo do século XIX, e uma das consequências disso foi um certo lugar dado à experiência feminina –como se observa, por exemplo, na posição central ocupada pela escritora Mary Shelley (de Frankenstein

---

<sup>19</sup> Palavras do discurso de Dilma Rousseff contido na íntegra ao final do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos.

<sup>20</sup> Idem.

ou o Moderno Prometeu, 1818)– para histórias desse gênero, ou na existência de protagonistas femininas em obras influentes como a história de vampiras Carmilla (1872), de Sheridan Le Fanu. (CÁNEPA, 2017, p. 284)

Assim, da mesma forma que fizemos nos itens anteriores do presente estudo uma analogia da ficção com figuras verídicas da sociedade e da política, podemos averiguar que muitos dos ataques e sortilégios usados contra estas mulheres públicas, como Dilma Rousseff, foram os mesmos usados na história da sétima arte, reduzindo (como se fosse algo estritamente pejorativo ou limitador) os seus papéis a esposas ou mães, à circunscrição do lar ou, simplesmente, julgando a ausência destes mesmos aspectos numa visão tradicional de família, o que faria delas “erradas” ou proscritas. Exemplo disso é que muitas vezes a rebeldia destas personagens históricas era tida como reflexo de um “mau casamento”, “falta de relações sexuais” ou de “não ter tido filhos”, como se houvesse alguma neurose social que, uma vez não preenchida de forma hegemônica como imposto, faria delas dissidentes imorais – e isto já provocava o horror na sociedade – estendendo, inclusive, o espaço do Palácio da Alvorada como um lar doméstico da presidenta Dilma Rousseff, que poderia ser julgado pelo povo sob os mesmos parâmetros e preconceitos que as residências civis:

A ligação entre o horror, o gótico feminino e o melodrama é explicitada no século XX, quando se observa a história do horror cinematográfico. Nas primeiras décadas do século, havia uma clara preferência por tramas centradas no universo masculino –como no primeiro ciclo de horror do estúdio Universal, nos EUA, na década de 1930, que trouxe personagens como Drácula, A Múmia, O Lobisomem, o cientista Frankenstein e sua criatura, por exemplo. Mas, a partir da década de 1940, como observa David Greven (2011), o gótico feminino ganhou popularidade, transfigurando-se, a partir dos anos 1960, em representações mais horríficas e explícitas. Para o autor, nesse sentido, o gótico feminino tomou, a partir dos anos 1960, “uma forma nova e significativa no filme de horror moderno, que repropõe o melodrama feminino e o expande a partir do precedente de Psicose, de Hitchcock, em 1960” (Greven, 2011, p. 2). As observações de Greven podem ser confirmadas se observarmos clássicos do cinema de horror protagonizados por mulheres a partir desse período, como O Bebê de Rosemary (Rosemary’s Baby, Roman Polanski, 1968), Carrie: A Estranha (Carrie, Brian De Palma, 1977), O Babadook (The Babadook, Jenniffer Kent, 2014), A Bruxa (The Witch, Robert Eggers, 2015), entre dezenas de outros. Nesses filmes, o espaço doméstico permanece como locus privilegiado para o horror feminino, e tradições imemoriais colocam as personagens em diferentes situações de perigo, nas quais o fato de serem mulheres está na raiz de seu infortúnio. (Idem, p. 284-285)

A gênese da representação feminina no terror e no horror, numa perspectiva crítica, acaba se tornando tão crucial e inerente quanto o próprio poder do contraditório perante a gênese e desenvolvimento do terror e do horror no cinema como um todo – e isto numa época em que ainda nem se debatia de forma tão explícita outros recortes identitários que pudessem desconstruir o

status quo, como interseccionalidades étnico-raciais, de classe, orientação sexual e etc. É evidente que tal afirmação se dá na condição de usarmos como tabula referencial aqui a máxima de que a arte jamais pode ser inerte, e deve provocar os poderes estabelecidos em busca do povo que representa e de uma atitude sempre revolucionária, mas não sem ser afetada pela estética escolhida de acordo com os gêneros cinematográficos narrativos da obra, bem como pela fusão entre estes gêneros. Portanto, não há como seguir adiante sem primeiro analisar como esses gêneros podem se encontrar e reagir uns aos outros.

### 1.5. Estética híbrida

Como vimos anteriormente, a estética do gênero do terror é muito pronunciada quando aparece numa obra, além de ser muito versátil quando aborda assuntos e temas tabus, pois é o gênero que trabalha, por excelência, com alegorias metafóricas que podem lidar com o medo do tabu de forma mais acessível, e gera reações mais instantâneas e imediatas fisiológica e psicologicamente, para que se reflita em catarse sobre o assunto em tela. Assim, pudemos ver que inúmeras questões políticas de identidade e da sociedade, como de gênero, classe, raça e sexualidade podem ser abordadas com representatividade muito criativa pelo cinema de terror para gerar novas representações através das eras. Mas onde o documentário entra nisso? E por que o terror poderia se diferenciar com o documentário para falar sobre o *impeachment* de 2016?

Muitos são os gêneros narrativos que podem servir de fio condutor para se contar uma história na tela, mas isso não quer dizer que todos eles possam ser usados simultaneamente sem perder a coerência do discurso e de sua estética. Existem, sim, alguns mais compatíveis entre si e que realçam seus elementos latentes quando emparelhados, vide alguns que possuem até subgêneros já integrados, como a comédia romântica e a dramédia. Nem todas as estéticas, porém, possuem esta porosidade, com a eficácia de não se permitir sufocar quando inseridas em outros gêneros, ainda que em apenas uma sequência, de modo que mesmo após o término da projeção você provavelmente irá se lembrar daquela cena isolada, em destaque dentre todas as demais. E, mais do que isso, poderá potencializar o substrato do filme com algo que dialoga para além das limitações ou censuras internas do restante da obra.

Entre tantos, conforme veremos nos capítulos seguintes, de análise dos filmes sobre o *impeachment* de 2016, o terror talvez seja o gênero com mais aderência para falar dos medos

vivididos pela sociedade, pois seus elementos são tão fortes que, quando presentes em estéticas diversas, jamais podem ser apagados ou confundidos e se sobressaem de imediato. Seja com o drama, o romance, a ação, a comédia etc., a permeabilidade dessas linguagens acaba se deparando com uma essência insubstituível da estética do horror. Desde a maquiagem, que pode ser tanto para criar um monstro ou envelhecer algumas décadas o elenco num drama de época que atravessa o século, e realçar monstros internos; ou até efeitos especiais e sonoros para incrementar a imersão em personagens complexas, antagônicas ou sombrias, em linguagens mais tradicionais ou lineares dos outros gêneros narrativos, mas que são beneficiadas pela estética do terror – vide exemplos de dramas com sons e ruídos para criar desconforto, como o recente sucesso oscarizado *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón. E a respectiva performatividade ou seus tropos narrativos funcionam de forma ainda mais particular para transmitir alegoricamente o que talvez não pudesse ser pronunciado ou tocado em determinados períodos históricos acometidos por qualquer tipo de censura.

Um drama, por exemplo, pode lidar com uma perda tão pesada que alguns momentos da dor podem até mesmo ser perturbadores... ou mesmo podem se servir de características da estética de terror, como uma casa melancólica ou lúgubre, sem o ente perdido que outrara se amava, imergindo o clima em sombras e ruídos desconfortáveis, egressos do silêncio sepulcral do luto. Ou o romance também pode ser amalgamado com o horror, podendo-se dar entre corpos estranhos que não se identifiquem como humanos ou que, mesmo dentro de um padrão estabelecido, talvez estejam fadados à rejeição de terceiros, a um fatalismo ou maldição a ser desmitificada... E até a comédia casa perfeitamente com o terror, de tal modo que o subgênero até ganhou alcunha própria em português no Brasil: o “terrir”, misturando terror com algo que faz rir.<sup>21</sup>

Se falarmos estritamente a partir dos dois documentários sobre o *impeachment* de 2016, e do medo decorrente do abuso de autoridade do poder político, podemos ver que nenhum outro gênero senão o terror seria tão aderente para narrar tal história. Não poderíamos limitar o fio condutor da trama acerca da perseguição à esquerda e à presidenta Dilma Rousseff, por exemplo, estritamente através do drama: em nenhum momento vemos o predomínio de uma narrativa melodramática nem de uma tragédia, pois os personagens jamais são vitimizados nem construídos como grandes heróis trágicos – eles são seres humanos, mesmo em cargos públicos, acuados por circunstâncias políticas opressoras que geram um estado de apreensão, instabilidade e medo.

---

<sup>21</sup> O cineasta brasileiro Ivan Cardoso se tornou famoso por um estilo próprio de cinema, no *terrir*, terror com toques de humor, e na neo-chanchada envolta em horror (FERREIRA, 2016, p. 203)

Tampouco a narrativa do *impeachment* se daria através do romance, porque não caberia romancear o peso desta trama verídica, nem no sentido literal nem figurado da palavra (apesar de algumas licenças poéticas que Petra Costa assume para poder traçar paralelos de sua família com o momento histórico do país em *Democracia em vertigem*, como fazendo paralelos entre a sua mãe e Dilma, mas, ainda assim, não alterando o arcabouço principal ou o sentimento de indignação que ele gera). E tampouco a comédia seria o esqueleto das duas narrativas, pois as perdas para a democracia foram drásticas demais para conciliar com humor naquele momento histórico (não obstante haja pequenos e raros alívios cômicos pelo próprio absurdo das situações esdrúxulas, como em *O processo* de Maria Augusta Ramos).

Muitos cineastas famosos por obras dentro do nicho do terror passaram por várias outras áreas e levariam consigo aprendizados prévios importantes... técnicas, tropos e cenas ou sequências inteiras inspiradas em seu gênero originário, mesmo que não abarcasse o filme todo. Muitos são os exemplos que conseguiram transitar entre narrativas híbridas, tangenciando o que o medo e o assombro poderiam complexificar. E não apenas no cinema de ficção, apesar de este ser o mais prolífico para o gênero, mas como no documentário também, vide exemplos prévios que já citamos acima, como da montadora e diretora Karen Akerman, que fez a edição do filme *O processo* com a própria cineasta Maria Augusta Ramos, e já havia editado obras do gênero terror antes desta experiência... Bem como a cineasta Petra Costa, cujo trabalho sempre caminhou nas raias entre o sonho e o pesadelo, falando sobre o lado lúdico e o lado opressor de ser mulher perante uma sociedade patriarcal, e que também já trabalhou com montadora e também diretora de filmes de terror.

No cinema de ficção, até mesmo num tipo de mercado mais comercial e de grandes bilheterias, podemos citar exemplos atípicos desta fusão de gêneros que vieram de cenários muito independentes e até considerados *trash*, como desde Sam Raimi, que décadas depois de seu cult *The Evil dead* (1981) viria a criar vilões ambíguos e aterrorizadores, com múltiplas personalidades e chances de redenção, na primeira trilogia do sucesso de público e crítica: *O homem-aranha* (2002-2007); a outros nomes como o neozelandês Peter Jackson, de filmes B, como *Fome animal* (1992), que levou fantasmas e zumbis para o universo de fantasia infanto-juvenil da trilogia *O senhor dos anéis* (2001-2003); ou até mesmo Mary Lambert, do cult adaptado de Stephen King *Cemitério maldito* (1989), e que levou o clima do gênero para sua premiada carreira de videoclipes. Um bom exemplo híbrido desta última foi quando experimentou com o fantástico e o

assombro para criar a estátua de um Jesus Cristo negro que ganha vida e cede à tentação carnal com Madonna, em *Like a prayer* (1989), como forma de crítica ácida a neonazistas que perseguiram a cantora e outras pessoas na historinha contada no videomusical.

E, por mais que essas experimentações possam soar prioritariamente como partes da estética do terror, e não propriamente do gênero como um todo, integrando a narrativa a seus paradigmas, ainda assim, já demonstram as infinitas possibilidades de hibridismos. Muitos profissionais que trabalharam com o terror levam suas inovações técnicas, estéticas e tecnológicas para outras experiências de cinema, até mesmo para o documentário, como o já supracitado Werner Herzog, cujo *Nosferatu* de 1979 foi um grande aprendizado para criar uma ambientação fantástica e até de horror em outros filmes, como os documentais *Lições da escuridão* (1992), sobre a possibilidade de um inverno nuclear pós-guerra do Kuwait, e *Visita ao inferno* (2016), sobre a mitologia cultural, religiosa e política acerca dos vulcões ativos no mundo – ambos cheios de conotações apocalípticas.

Eis que chegamos, enfim, na possibilidade de falar em hibridismo de gêneros propriamente dito, o que coincide com a proposta desta pesquisa e propõe que a leitura da realidade atual e do terror político contemporâneo transbordaria na câmera, em parte pela força do próprio acontecimento, contido no objeto retratado, e em parte estariam contidos na percepção do filme, como uma dupla performance recíproca: a do objeto e a dos efeitos de cinema. Até mesmo o documentário, com sua reprodução da realidade de intenção mais natural ou de autenticidade, de restituição do acontecimento inadulterado, pode, sim, flertar com o susto, com o medo ou a angústia, quando se está diante de algo inexplicável ou fantástico; de uma aberração ou do grotesco. E muitas coisas podem aludir ao bizarro ou ao asqueroso na realidade nua e crua. Muitas coisas reais podem assustar bem mais do que qualquer invenção fantasiosa.

Podemos citar, por exemplo, o estudo do terror produzido pelo próprio acontecimento histórico, salientando pesquisas recentes, como o conceito de capitalismo gore (TRIANA, 2012), uma alusão ao terror mais explícito de vísceras e sangue<sup>22</sup> e comparado às políticas de narcotráfico

---

<sup>22</sup> “Splatter ou gore é um subgênero do cinema de terror que, deliberadamente, se concentra em representações gráficas de sangue e violência. Estas películas, por meio da utilização de efeitos especiais, tendem a apresentar um interesse evidente na vulnerabilidade do corpo humano e na sua teatral mutilação. O termo cinema splatter foi cunhado por George A. Romero para descrever seu filme *Zombie – o despertar dos mortos* (*Dawn of the dead*) (1978), apesar desse filme geralmente ser considerado pelos críticos a ter aspirações mais altas, como comentário social, do que ser simplesmente apelativo para sua própria causa.” Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Splatter>. Acesso em 11

na América Latina. O material com que a autora mexicana trabalha pode até parecer um roteiro de filme de Hollywood, tipo *Traffic* (2000), de Steven Soderbergh, ou *Sicario* (2015), de Denis Villeneuve, mas é a mais pura realidade de seu dia a dia.

Isto é Tijuana. A nebulosidade furiosa que é o Pacífico. Um torso desmembrado espalhado na estrada na hora do rush. Cigarros acesos um atrás do outro. Luzes da zona vermelha, universos microscópicos. Metástases arbóreas. As drogas. O machismo. A terra do silicone. Fábrica de prostitutas tipo Barbie. Armas de alto calibre rindo-se a gargalhadas. Isto é Tijuana (TRIANA, 2012, p. 13).

Triana faz um levantamento da relação de assassinatos encomendados, como recados públicos e bastante sanguinolentos que saem em todos os jornais,<sup>23</sup> com favorecimentos em troca de poder e vantagens financeiras entre o mundo do crime e a política em seu país, comparando a realidade e a cultura pop, ou mesmo fazendo paralelos com filmes que possuem essa estética como retratos na tela da desigualdade e da opressão de sua sociedade.

Assim, o capitalismo, em sua versão gore, surge da pobreza e não somente de elementos gore em si mesmos (sobrexposição de indivíduos à violência televisionada ou aos videogames, como, por exemplo, *Grand theft auto*), já que a economia é uma forma de violência. Essa violência, porém, é consequência não só da violência explícita, mas também de uma violência infiltrada em nossos corpos de forma implícita e desodorizada, envolta em embalagens inofensivas e publicitárias, que nos confronta com nossa impossibilidade de consumir tudo e leva a constante frustração que, por sua vez, leva a agressividade e violência explícitas (TRIANA, 2012, p. 58-59).

E seria inevitável, ao filmar fatos que geram medo, acuamento e injustiças na sociedade civil, que o documentário, mesmo a pressupor uma captação mais próxima da autenticidade natural da realidade registrada, não conseguiria evitar, como uma esponja, a reprodução do terror ali contido e identificado na plateia que passou por aquilo com um trauma associativo. Existe uma relação real entre vidas humanas e os filmes sobre acontecimentos recentes que possam alterar toda a história de um país, como o *impeachment* de 2016. Se não fosse o cinema, muitas vezes mal conseguiríamos debater com liberdade e reflexões sobre fatos que seriam transmitidos pelas mídias hegemônicas sob o perigo da história única.

Compreende-se que algumas imagens são tão fortes e violentas que debatê-las sem o devido acompanhamento de um debate, contextualizando-as e interpretando-as, pode soar irresponsável ou pode até mesmo relativizar sua importância apenas pelo imediatismo do choque, e justamente por

---

ago. 2022.

<sup>23</sup> Podemos fazer correlações com o Brasil, inclusive com o assassinato da vereadora Marielle Franco em 2018, executada por milícias, mas até hoje sob investigação de quem teriam sido os mandantes do crime, com fortes indícios apontando para políticos e para o governo federal.

isso o cinema precisa ter responsabilidade ao avocar estas imagens. Vide a sequência aterrorizante e bastante explícita de uma das execuções a sangue frio durante a ditadura, presente no filme *Democracia em vertigem* (Fig. 2), que, assim como a pesquisa de Triana, elenca as verossimilhanças mais próximas da estética *gore* com a realidade, e cujas palavras da própria cineasta Petra Costa narram em tom confessional suas circunstâncias durante a exibição da fotografia abaixo, traçando paralelos com sua história pessoal de vida, mais uma vez, e trazendo a responsabilidade pela exibição das imagens para o diálogo com o próprio filme: “Muitos militantes foram torturados, outros mortos. Entre eles o mentor dos meus pais, Pedro Pomar. Eu me chamo Petra em sua memória”<sup>24</sup>.

A montagem amplia ainda mais a perversidade daquele momento histórico, colocando lado a lado a hipocrisia do que as imagens oficiais não mostravam e o que era vendido para o povo, pois as fotos da execução de Pedro Pomar (todas estáticas e em preto e branco) são imediatamente sucedidas por filmagens coloridas e em movimento de militares em fardas oficiais desfilando em Brasília e guarnecendo os comandantes no poder em cargo de presidência, a subir a rampa da esplanada dos três poderes (que, na época, jamais poderá se esquecer, foram suprimidos pelo executivo). A própria dialética entre as formas de exprimir os arquivos já demonstra um abismo em comparação uma à outra, sendo que privilegia a pantomima disfarçada dos ritos militares com o movimento e as cores, as quais são privadas dos registros da verdade que acontecia por baixo dos panos. Esta suposta segurança que o militares vendiam midiaticamente reforçava as supostas camadas de estabilidade que não se mantinha para além da superfície.

---

<sup>24</sup> Falas do filme *Democracia em vertigem* (2019), dirigida por Petra Costa.



Figura 2 – Frame extraído do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa

Um exemplo bastante atual de intertexto que podemos fazer com esta pesquisa é o conceito de necropolítica (MBEMBE, 2018), citado também por Triana, que forja um conceito paradigmático para os dias de hoje, quando as políticas de extermínio vêm garantir privilégios em nome de alguns poucos indivíduos, que detêm poder sobre muitos. Inspirado por Michel Foucault e seu conceito de biopolítica, a partir do valor das vidas humanas centralizadas por algum tipo de poder ou controle externo a elas, o autor camaronês versa sobre o peso de vidas matadas que proporcionam um domínio bélico e um tráfico de interesses e influências de poder para quem controla o uso dessa violência.

Mbembe amplia esse conceito ao refletir a respeito de como essas imagens de morte são reproduzidas na mídia, e o que estaria sendo contado, seja verdade ou não, e o que não estaria sendo contado sobre elas. O poder que imagens ausentes do monopólio da narrativa podem ter de exibir outras perspectivas invisibilizadas constitui enorme potencial de desarmamento dessa violência. Especialmente quando se trata de opressões às minorias, essas histórias não contadas são cruciais para romper o silêncio na direção de uma cura e restabelecer relações com o mundo, para sair da sombra e voltar à realidade. Lembremos que muitas das vítimas das ditaduras militares

sempre foram jovens estudantes e trabalhadores, especialmente quando sindicalizados, pois são grupos ou coletivos que militam com o esclarecimento e a busca por direitos, e a principal forma de se obstruir qualquer resistência a uma força opressora é mergulhar o povo no obscurantismo da falta de informação – por isso era tão importante para os militares fazer com que essas pessoas literalmente desaparecessem (não apenas serem aprisionadas ou mortas, mas suas próprias identidades sumirem das mídias e arquivos públicos). Diante dessas imagens apagadas, ou mesmo descontextualizadas, sem as devidas perspectivas históricas plurais (e por isso as autoridades opressoras chamavam toda e qualquer resistência e militância simplesmente de “terrorismo”, para desqualificar e deslegitimar o seu discurso), de acordo com Mbembe, seria necessário um “antimuseu”, uma “autofagia da história da memória” e uma “ressurreição como processo de dissolução e reconstrução da personalidade e redescoberta do mundo” (MBEMBE, 2017, p. 225-234).

O *impeachment* gerou inseguranças jurídicas e aumento de perseguições ideológicas sob o risco da perda de incontáveis vidas humanas. E essa política de morte e execução se fez de forma também a parecer um roteiro de Hollywood, se visto a partir da perspectiva dos próprios sucessores do governo federal (que faziam, aliás, apologia ao governo norte-americano e queriam reproduzir sua postura, mesmo que permanecessem em relação de subserviência em sua sombra). Repetindo um padrão de comportamento estrangeiro (do presidente Donald Trump, por exemplo), a política brasileira revestiu de *glamour* a intolerância e a opressão contra várias minorias, em discursos públicos, como registrados nos filmes aqui analisados, conforme iremos detalhar nas próximas páginas.

A grande questão a ser levantada aqui é se o evento em si buscaria as lentes do audiovisual como uma testemunha da perturbação que o processo do *impeachment* e suas consequências geraram, ou se, igualmente, a câmera precisaria encontrar uma linguagem própria para conseguir lidar com o imponderável, e necessitaria parir um amálgama que desse conta desse conflito aterrorizante na tela. Afinal, não é de filmes hollywoodianos que estamos falando nesta dissertação. Muito menos de filmes de ação ficcional. Estamos falando de um cinema verdadeiramente brasileiro, engajado para, com e por seu povo. São documentários com perspectivas próprias e gerando reflexões independentes, mesmo que permeados de performances análogas às do cinema de terror. E esse resgate de nosso próprio olhar se torna ainda mais urgente a fim de lidar com a disputa de narrativas que se deu.

O hibridismo, portanto, é um dos principais trunfos neste diálogo se estamos falando de rótulos da sétima arte e quebra de expectativas na estética cinematográfica. E é certo avocar de volta a relação entre a ditadura militar brasileira e o *impeachment* de 2016 para exemplificar o terror na realidade recente. Esmiuçaremos mais profundamente, adiante, a correlação entre esses dois acontecimentos, que gerou aberrações grotescas. Assim como, diante do exposto, esperamos com esses pontos fulcrais poder colocar os filmes elencados em diálogo, de modo a entender quais foram as diferentes estratégias do cinema documental para lidar com isso e de que modo ele soube transbordar o terror de fatos verídicos para além do objeto original e gerar obras capazes de produzir sentidos e de dar nome – *O processo, Democracia em vertigem* – ao que até ali não tinha sido nominado.

### 1.6. Terror da ditadura no cinema brasileiro

Muitos foram os filmes que tentaram retratar ou denunciar os horrores da ditadura militar brasileira durante o próprio período histórico ou posterior a ele, fosse metaforicamente ou até de forma direta. Filmes que já estavam sendo feitos no ínterim do acontecimento flertavam com vários gêneros narrativos, do drama à pornochanchada e até o terror e o documentário.

Num exemplo mais explícito deste último caso, já existiam flertes que associavam terror e documentário de forma a refabular a realidade. Talvez o exemplo mais evidente seja o de uma das grandes precursoras dos documentários brasileiros, Helena Solberg, a única cineasta mulher reconhecida como parte incontestada no movimento do Cinema Novo, como podemos evocar de estudos de revalorização mais recente a partir de livro organizado inteiramente por pesquisadoras mulheres versando sobre “militância feminista e política nas Américas” (HOLANDA, TEDESCO, 2017, p. 89).

Como podemos analisar criticamente à luz das reflexões presentes, no norteador curta-metragem documental *A entrevista* (1966), Solberg retrata os preparativos para o casamento da cunhada como se ela estivesse sendo conduzida ao matadouro, feito gado. Enquanto essa imagem ocupa a tela, na narração em off ouvimos as vozes de inúmeras mulheres em depoimentos anônimos sobre o que consideram a condição de ser mulher na sociedade daquela época, sobre a obrigatoriedade imposta de se casar e formar família. São várias opiniões divergentes, de quem concorda com a imposição e de quem discorda. No filme, isso equivale a uma metáfora crítica da

Marcha da Família, evento que preparou o terreno para a derrubada do governo eleito democraticamente e para o golpe militar de 1964, e que levou várias mulheres a defender o conservadorismo de valores familiares contra a ameaça fantasma do comunismo, uma palavra desvirtuada já naquela época, e usada como guarda-chuva em muitas situações, em particular, a designação do cidadão de esquerda como “inimigo interno”.

Como, porém, a cineasta fez a analogia entre o sacrifício de um animal oferecido no altar e a situação de estar no altar para receber o sacramento do matrimônio? Iniciando o filme com montagem macabra de fotografias envelhecidas e fantasmagóricas de crianças com bonecas assustadoras, com as cabeças cortadas, ou de meninas enfileiradas e uniformizadas em escolas de freiras (aludindo a um subgênero naquela época de exploração de freiras denominado *nunsplotation*<sup>25</sup>).

E a cineasta complementou isso mixando na trilha sonora a melodia da cantiga popular *Ciranda, cirandinha*; sinos de igreja; cânticos religiosos e vozes ecoando *Parabéns para você*; além de arrematar com o áudio da dublagem do desenho da Disney *A bela adormecida* (1957), de Clyde Geronimi – com destaque para a gargalhada ameaçadora da bruxa Malévola amaldiçoando a princesa a cair num sono profundo do qual só poderia ser despertada pelo beijo do verdadeiro amor. Não obstante a inovação, toda essa parte fantástica e a analogia com o terror se posicionam apenas nos créditos iniciais, permanecendo o restante estritamente como um documentário no sentido literal em seu arcabouço principal.

E ela não parou por aí; prosseguiu, ainda no Brasil, antes de se autoexilar do país, com o curta-metragem *Meio-dia* (1969), uma de suas raríssimas obras a flertar com a ficção, em que denuncia o auge da opressão militar do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que revogava direitos políticos e civis, pela metáfora distópica de uma escola caindo aos pedaços com crianças que se tornam cada vez mais violentas, chegando a ponto de jogar seus cadernos no rio e atacar seus professores, tudo isso como revolta por sentir que não possuem mais um futuro assegurado.

Quando a sociedade sente medo de um perigo real e imediato, o poder de uma analogia possibilita projetar o objeto para uma figura de linguagem aterrorizante e passível de ser nomeada,

---

<sup>25</sup> “Nunsplotation é um subgênero dos filmes de exploitation que teve seu auge na Europa na década de 1970. Esses filmes geralmente envolvem freiras cristãs (*nuns*, em inglês) que viviam em conventos durante a Idade Média. O principal conflito da história é geralmente de natureza religiosa ou sexual, como opressão religiosa ou supressão sexual por viver em celibato. A Inquisição é outro tema comum.” Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nunsplotation>. Acesso em 11 ago. 2022.

com a qual se possa dialogar, especialmente quando a arte se torna sitiada pela censura e a perseguição ideológica. E isso também gera estética e performatividade próprias, dentro da lógica interna do cinema, porque quando os problemas estão contidos na tela grande podemos encará-los de frente, nomeá-los e aprender a enfrentá-los.

O Brasil da ditadura militar e do autoritarismo, manipulado à distância pelos Estados Unidos, por exemplo, ganhou o nome de República de Eldorado na distopia de Glauber Rocha, *Terra em transe* (1967). Território que podia ser nomeado e ser depositário de todas as mazelas que até aquele momento não conseguíamos ainda responsabilizar no país em que vivíamos. No extracampo de uma de suas sequências, o cineasta aplica um desenho de som que mistura ópera a ruídos de tiros e bombas, como uma guerra irrompendo violentamente sob o conflito entre os dois protagonistas, mesmo sem um tiro sequer sendo disparado de fato – quase como uma refabulação mágica do acontecimento – e isso ele conceituava na sua própria teoria, no manifesto de 1965 “Estética da fome”:

Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo. (ROCHA, 2004)<sup>26</sup>

O que Glauber quis dizer é que o próprio horror, mais do que uma chave narrativa, é um instrumento de luta contra estruturas hegemônicas impostas por quem domina o discurso. Se as correntes impostas pelo colonizador não forem arrebatadas com uso de violência em legítima defesa, jamais o colonizado ficará livre de suas amarras. Cinema também é relação de poder numa hierarquia de forças que disputam narrativas entre si e tecem resultantes de acordo com a história que é contada pelos vitoriosos. Por isso, aquele que está numa situação de oprimido não deve almejar ficar à sombra de um padrão imposto pelo opressor, copiando esse modelo enganoso do que é certo ou errado, e sim quebrá-lo no intuito de construir novas formas de fazer o que deseja. Novas estéticas e performances.

Um bom exemplo disso é que a denúncia contra a ditadura militar durante o próprio período permeou inúmeros gêneros tipicamente brasileiros que iam surgindo na época, desde o cinema marginal, também denominado “cinema de invenção” ou “udigrudi” pelo crítico e cineasta Jairo Ferreira (2016) em livro homônimo, até a pornochanchada e o cinema de sexo explícito, sobre o

---

<sup>26</sup> ROCHA, Glauber. *A revolução do Cinema Novo*, CosacNaify, 2004: 63-67.

qual se debruçou outra crítica e pesquisadora, Andrea Ormond (2016, p. 159): “E o relacionamento bufo, doce – que era tema de *Todas as mulheres [do mundo]* – ganha agora contornos pop, cafa-amorosos, com espaço para algum questionamento sobre o regime militar”. Cada um com seus tropos particulares e vanguardas concernentes a seu gênero, mas sempre flertando com elementos críticos ao terror político com que se convivia então.

No primeiro exemplo citado, temos de plano a experimentação *Jardim de guerra* (1968), de Neville D’Almeida, que versava sobre um jovem apaixonado que é injustamente acusado de terrorismo por uma organização de extrema-direita e sofre torturas horrendas na prisão. O filme é um dos mais censurados da história do país, tendo sofrido 48 cortes de censura e interdição, em parte e justamente por ter sido um dos primeiros a denunciar de forma explícita as torturas que estavam ocorrendo na época.

Como o próprio pesquisador Jairo Ferreira irá analisar, em analogia com outras obras e cineastas da época, já que incluía no seu estudo de filmes experimentais não apenas o que ele chamava de cinema de invenção, mas também a pornochanchada, com pinceladas de sensualidade para alcançar o público em meio à real denúncia contra a violência que existia ali dentro – linguagens híbridas com as quais o próprio cineasta Neville D’Almeida irá flertar, como em obras de sucesso do naipe de *A dama do loteação* (1978), que viria a ser seu primeiro longa-metragem não censurado, uma década depois de *Jardim de guerra* (1968).

*Jardim de Guerra* não chegou a ser lançado comercialmente em São Paulo – no Rio, teve vez em 1974. A cópia que chegou a passar em sessão especial em Sampa estava tão mutilada que não foi possível entender quase nada. Por isso, recorro a uma pesquisa crítica, de cara dando conta das repercussões do filme no festival de Cannes/1969. Agnès Varda: “Surpreendentemente forte e jovem, *Jardim de guerra* causa impacto pela maneira poética como trata sexo e violência”. Jacques Demy: “Neville D’Almeida chega ao romantismo pelo caminho mais difícil: a violência” (FERREIRA, 2016, p. 134).

No segundo caso, da pornochanchada, que se utilizava de leves doses de erotismo com toques de outros gêneros, como a comédia ou o thriller, para passar na censura, havia analogias contra a tortura na ditadura militar, tanto de forma mais metaforizada, em *O porão das condenadas* (1979), de Francisco Cavalcanti, como de modo bem mais escancarado, como em *E agora, José? (Tortura do sexo)* (1980), de Ody Fraga, em que um jovem executivo é preso e torturado por militares por suposta associação com um terrorista que, na realidade, havia sido amigo de faculdade com quem participava de orgias universitárias. Ambos os filmes podem até ter cargas de erotismo para atrair público, porém essas e várias outras obras do período geraram também cenas

bastante pesadas e carregadas pelo terror real em reproduções realistas e dantescas de torturas.<sup>27</sup>

Essa organização misteriosa existe em dezenas de filmes do experimental – agora me passa pela cabeça *República da Traição* e *Lilian M. Cair* nas malhas de uma organização dessas seria ficar em situação kafkaniana: morte inexorável. Era confessar o que não se sabia e morrer no pau de arara ou à base de choque elétrico. Então, aí está uma explicação para o excesso de gritos e vômitos que perpassa a grande maioria dos filmes *udigrudi*, que poderíamos até chamar de escatológico, que tem a sua origem nas masmorras da ditadura brasileira, principalmente entre 1968 e 1973 (e, embora, felizmente eu nunca tenha caído numa delas, prefiro não declinar o nome do principal verdugo dessa época negra) (FERREIRA, 2016, p. 132-134).



**Figura 3 – Frame extraído do filme *Democracia em vertigem* (2019), dirigido por Petra Costa**

A técnica de tortura conhecida como “pau de arara” é uma forma de retorção do corpo humano por horas, contido e amarrado a um pedaço de madeira, virado de cabeça para baixo, a fim de impedir o sangue de fluir pelo corpo, ocasionando, além da dor física, gangrena nas pernas. A técnica foi sempre utilizada como opressão contra as minorias de direito. Essa imagem de tortura tão comum durante a ditadura militar é evocada nos filmes em estudo, como no documentário *Democracia em vertigem* (2019), que possui saltos no extracampo temporal do *impeachment* muito

<sup>27</sup> As cenas de tortura nesses filmes de ficção da pornochanchada foram redimensionadas recentemente e utilizadas como arquivo para um longa-metragem documental intitulado *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017), de Fernanda Pessoa, que narrou a própria história da ditadura militar brasileira por meio das imagens produzidas pela estética do cinema da época como um retrato social. Filme, aliás, que contou, como uma das pesquisadoras, com Andrea Ormond (2016), autora de *Ensaio de cinema brasileiro: dos filmes silenciosos à pornochanchada*.

mais explícitos do que os do filme *O processo* (2018), indo e voltando no tempo entre 1964 e 2018, e que assume de forma mais escancarada a analogia com o terror do passado do país, como se pode ver em imagem de sua própria projeção na tela (Fig. 3).

A sequência de imagens no acima referido filme de Petra Costa é brutal, pois, de certa dose de otimismo com a militância, narrada previamente, com registros dos pais de Petra ajudando a organizar movimentos de estudantes e trabalhadores pela mesma liberdade que estava sendo tolhida pela ditadura militar, a montagem contrapõe tal posição com a repressão imediata destes mesmos movimentos: tanto nas ruas, com policiais agredindo e executando jovens que estavam livremente exercendo o direito de se manifestar pacificamente, quanto no que outrora se pensava da segurança na intimidade de suas casas, já que, mesmo sem mandado judicial ou flagrante delito, militares adentravam residências e executavam pessoas, ou mesmo sequestravam sob tortura, plantando provas na cena contra as mesmas.

Grande parte do interesse das autoridades nas prisões e torturas era fazer com que aqueles grupos fossem impedidos de se reunir para não se fortalecerem ou conhecerem melhor os seus direitos civis. Depois das grandes mobilizações de junho de 1968, como a "Sexta-Feira Sangrenta" e a "Passeata dos Cem Mil" no Rio de Janeiro, auge da resistência popular à ditadura militar, muitos estudantes foram presos e a polícia se empenhava em acabar com as ocupações em universidades como agremiações estudantis. Além disso, membros de sindicatos dos trabalhadores também eram alvo de sucessivas prisões e perseguições, vide a prisão de grandes líderes do movimento, como na época o ainda sindicalista Luiz Inácio Lula da Silva, futuro presidente eleito do Brasil por voto democrático (já em seu terceiro mandato). Este clima de insegurança geral era, principalmente, usado contra grupos de minorias de direito, sobre os quais as grandes mídias não davam publicidade, e que sumiam das vias públicas diariamente. Sequestros a plena luz do dia e técnicas de tortura como o "pau de arara", na verdade, jamais deixaram de ser usados e ensinados para as novas gerações de militares, desde priscas eras, como o período da colonialismo, vide arquivos e documentos encontrados que viriam a comprovar isso em tempos mais atuais:

Pesquisando no Museu do Índio, no Rio de Janeiro, Zelic topou com o DVD "Arara", fruto da digitalização de 20 rolos de filme 16 mm, sem áudio. A etiqueta levava a crer que se tratava de material sobre a etnia arara –índios conhecidos nas cercanias de Altamira (PA) desde 1850. Mas, em vez do "povo das araras vermelhas", como se denominam até hoje seus 361 remanescentes (dados de 2012), era outra "arara" que nomeava a caixa. Tratava-se de pau de arara, a autêntica contribuição brasileira ao arsenal mundial de técnicas de tortura, usado desde os tempos da colônia para punir "negros fujões", como se dizia. Por lembrar as longas varas usadas para levar aves aos

mercados, atadas pelos pés, o suplício ganhou esse nome. No clássico “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil” (1835), que retrata a escravidão no país, o pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), membro da Missão Francesa de artistas e cientistas que dom João 6º patrocinou para estudar e retratar o país, mostra um negro sendo castigado no pau de arara.<sup>28</sup>

Voltando, porém, a falar dos filmes do passado, não podemos esquecer também do gênero tido como mais sensacionalista e superficial de nosso cinema, não mais considerado tecnicamente pertencente à pornochanchada, e já na era do sexo explícito e da pornografia, no qual há sim obras de valor considerável se posicionando contra a ditadura militar. Como exemplo, *Oh! Rebuteteio* (1984), de Cláudio Cunha, que lidava com a metáfora da censura ideológica no teatro e na falência das artes, bem como da analogia com a impotência para falar do acumamento do povo brasileiro.

“Não faço pornochanchadas e não tenho o direito de julgar quem as faz”. Com essa declaração ao jornal *Última Hora*, em 14 de abril de 1978, o diretor e produtor Cláudio Cunha parecia querer resumir o grande dilema da maioria dos diretores populares nos anos 70. Capturados pelo slogan de “pornochanchadeiros”, filmavam dramas de costumes, comédias, policiais, mas padeciam no saara das acusações: a de usarem sexo como chamariz, atendendo à pressão insuportável de um público que exigia crescentes inserções do belo esporte (ORMOND, 2016, p. 239).

É curioso, contudo, que o cinema brasileiro majoritário daquela época evitasse rótulos de gêneros cinematográficos específicos, principalmente daqueles considerados “menores”, como o terror, principalmente em se falando de Cinema Novo. Mesmo outros movimentos, como o já citado cinema de invenção, evitavam, até certo ponto, esse mesmo tipo de “rotulação”, ainda que seus cineastas trabalhassem com recursos linguísticos muito mais livres e alegóricos e, raramente, abraçassem o panteão fantástico como o sci-fi (vide o Óvni no final de *O bandido da luz vermelha* dirigido por Rogério Sganzerla, de 1968), a distopia (vide *Hitler terceiro mundo*, dirigido por José Agripino de Paula, de 1968) e até o horror gótico (vide *O Anjo da noite*, dirigido por Walter Hugo Khouri, de 1974).

Apesar do apelo popular da presença de belas atrizes e de cenas de sexo soft-core, a obra de Khouri conservou um teor reflexivo pronunciado, constituindo-se como corrente minoritária do cinema moderno brasileiro –este, em geral marcado pela busca de modo de representação calcado no realismo, no apreço pela cultura nacional-popular e no papel político de resistência e crítica à ditadura civil-militar instituída no Brasil de 1964 a 1985 (Xavier, 2001). (...) Entre os representantes da corrente majoritária do cinema moderno brasileiro encontram-se autores conhecidos internacionalmente como Glauber Rocha (1938-1981) e Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), cujas obras diferem sensivelmente do trabalho de Khouri. (CÁNEPA, 2017, p. 280)

<sup>28</sup> Disponível em <https://racismoambiental.net.br/2019/03/31/como-a-ditadura-militar-ensinou-tecnicas-de-tortura-a-guarda-rural-indigena-grin/>. Acesso em 28 dez. 2023.

Independentemente ou talvez justamente por causa do apelo popular que o cinema de gênero pudesse ter em sua vertente hollywoodiana, a maioria dos cineastas brasileiros desejava trabalhar num sentido 100% oposto ao que a cultura estrangeira estaria impondo como produto de consumo no circuito comercial interno. Porém, isso não queria dizer que o Brasil deixasse de produzir uma estética de terror original e própria, com bastante pensamento crítico, como na série de filmes com a figura do famoso personagem Zé do Caixão, dirigido, escrito e interpretado por José Mojica Marins, de forma autoral e ímpar no cinema brasileiro, mas ironicamente rejeitado por outros movimentos, apesar de ter acabado sendo reconhecido internacionalmente.

Conforme Gustavo Dahl: (...) Com suas componentes megalômanas e messiânicas, Zé do Caixão atende seguramente a um sentimento revanchista do lumpesinato contra a ordem estabelecida. É através da manipulação de poderes sobrenaturais que ele se opõe a valores estabelecidos. Sua marginalidade é a mesma de Lampião ou de Cara-de-Cavalo e é vívida pelo povo como liberadora, da mesma forma que o banditismo e o corpo fechado do protagonista de *Amuleto de Ogum*. (...) A figuração, altamente subdesenvolvida, subnutrida e de má pele, estava por trás, criando o quadro de uma cidadezinha do interior paulista, devolvendo, pela familiaridade com a pobreza, o real ao fantástico. Pois, como dizia sempre o velho André Breton, ideólogo do surrealismo, o que há de mais fantástico no fantástico é que tudo é real.” (jornal Opinião, 07/02/1975). (FERREIRA, 2016, p. 87-88)

Injusto seria dizer que Mojica não tenha contribuído enormemente para o cinema não apenas de gênero, como para a linguagem crítica na estética de terror, mesmo que seus filmes não tivessem a naturalidade ou realismo típicos do cinema hegemônico, nem desejassem esconder os artificios do gênero. Mas é importante ressaltar que a estética de gênero é muito útil para criar alegorias poderosas contra qualquer tipo de censura e opressão, vide as previamente citadas ramificações do gênero fantástico, como não só o terror, como a distopia e o sci-fi, muito representativas de perspectivas e identidades fora de um eixo hegemônico.

Em seu estudo da literatura brasileira, M. Elizabeth Ginway advoga que a ficção-científica “fornece um barômetro para medir atitudes diante da tecnologia, enquanto que ao mesmo tempo reflete as implicações sociais da modernização na sociedade brasileira”. Debruçando-se em especial sobre a produção literária dos anos 1960, do período da ditadura militar (1964-85) e da redemocratização (1985 em diante), Ginway identifica nos textos de autores brasileiros razoável conteúdo de crítica social e política e a abordagem direta ou indireta de temas como sexo, racismo, imperialismo, globalização, inserção do Brasil no contexto mundial, mitos nacionais, etc. (...) O que Ginway observa na literatura brasileira ocorre em paralelo no cinema. De fato, por vezes a ficção-científica forneceu ao cinema brasileiro a atmosfera e os instrumentos adequados para a crítica social e política, especialmente nos “anos de chumbo”. Sobre a literatura do período ditatorial, Ginway afirma que, geralmente “os textos distópicos brasileiros retratam uma rebelião contra um regime tecnocrático, como alegoria do protesto do povo brasileiro contra a ditadura militar”. Num período perigoso, em que arte e discurso muito se valiam de alegorias e entrelinhas, a ficção-científica foi instrumental em filmes com razoável teor de crítica social e política. (SUPPIA, 2013, p. 356-357)

Vale salientar, entretanto, que esse tipo de reflexão no cinema estava sendo gerada ainda pela maioria de cineastas do sexo masculino e brancos. Raras eram as exceções em termos de gênero e raça, mesmo que muitas dessas identidades plurais estivessem sendo perseguidas ideologicamente de forma tão ou até mais violenta, forçadas ao exílio se não quisessem ser censuradas ou tornadas presas políticas e torturadas. Ainda assim, alguns bravos nomes resistiam no meio, independente de toda a dificuldade de produção fora do eixo, como catalogado pela organização de alguns livros sobre o período histórico, como *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018* (LUSVARGHI, DA SILVA, 2019).

Se já havia forte senso crítico e algumas pinceladas do terror político em outros gêneros de ficção realizado até então, foi apenas na virada da década de 1980 para 1990 que um documentário de longa-metragem colocou esse tipo de denúncia na própria inovação de linguagem mundial e na estrutura narrativa principal da obra: *Que bom te ver viva* (1989), realizado pela cineasta Lúcia Murat, ex-presa política torturada pelos militares, e que levava a cabo a máxima “filmar como forma de resistir” (LUSVARGHI, DA SILVA, 2019, p. 209).

Nesta docuficção, que, como a palavra já diz, assumidamente se colocava entre os dois formatos, a cineasta compila vários testemunhos reais de colegas mulheres que também foram presas e cria uma narradora presente em cena, de forma ensaística, interpretada pela atriz Irene Ravache. A mistura de registro real e performance trouxe relatos dos horrores sofridos no encarceramento, de tal modo que serviu de catarse coletiva para muitas pessoas que haviam passado por aquilo e jamais haviam sequer tido a chance de enunciar o que vivenciaram para seus próprios familiares.

Lúcia Murat continuaria a investir na linguagem documental, no ensaio e sempre em denúncia contra o terror político de modo a flertar igualmente com outros gêneros, vide obras recentes como *Praça Paris* (2017), já no cinema de ficção, para o qual ela contratou como roteirista um especialista em literatura de terror, Raphael Montes. E exerceu um lugar de escuta na cocriação da protagonista, com inserções da própria atriz principal, a também dramaturga Grace Passô, advinda do teatro e do cinema negro. Essa forte equipe correlacionou os abusos dos militares com a violência policial indiscriminada e dirigida a classes menos favorecidas, especialmente se atravessadas por fragilização de direitos sociais, vide preconceitos de gênero, raça e sexualidade reproduzidos até hoje.

Murat, contudo, não seria a única que traria para a contemporaneidade uma revisão da ditadura aos olhos e pesquisas do presente, com mais distanciamento crítico. Outros documentários de longa-metragem como *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro, que revisita os acervos do DOPS da Guanabara e do Rio de Janeiro para trazer à tona histórias invisibilizadas de militantes de organizações revolucionárias da época que foram presos, torturados e assassinados pelos militares. Entre elas a descoberta da diretora ao confrontar documentos oficiais, como o laudo de necrópsia de uma das vítimas, Chael Schreier, e um relatório de Inquérito Policial Militar forjado por um oficial do Exército, afirmando falsamente que a causa da morte do estudante teria sido por reagir à prisão e por decorrência de ferimentos do confronto, e não decorrente de tortura sob interrogatório, como de fato ocorreu.<sup>29</sup>

O filme de Anita Leandro, por exemplo, ao trabalhar predominantemente com arquivos, fotos e registros históricos nos faz sentir a sensação de sufocamento, como se estivéssemos lá, numa ponte entre passado e presente. Retratos de um momento histórico em que fomos assolados pela falta de transparência dos crimes discricionários cometidos pelas mais altas autoridades durante todo aquele período, munidas do poder público proveniente de agentes do Estado.

Para transmitir essa sensação, ela teceu sua narrativa de forma seca e crua, direta, com cortes precisos, escalonando a tensão e lidando com a fantasmagoria do passado para reclamar o presente pelas vozes dos mortos que não foram silenciadas. Em alguns casos, testemunhos atuais complementam as lacunas; em outros, relatos indiretos deixam ainda mais perguntas do peso que não foi aliviado, como com aqueles que sobreviveram com graves sequelas ou mesmo que não aguentaram e tiraram sua vida no meio do caminho. Nas palavras da própria diretora,

Quando montei *Retratos de identificação*, meu diálogo não era com Godard nem com Eisenstein, nem mesmo com Vertov, meu montador preferido, mas com Hitchcock, ou seja, com a montagem clássica. Era nos cortes secos, afiados e profundos de *Psicose* que eu pensava. Eu não imaginava planos que se seguiam, uns depois dos outros, mas que caíam, uns sobre os outros, como numa guilhotina. Pra mim, essa era a única forma capaz de chamar a atenção para o sentido trágico de cada documento. Mas isso não foi pensado de antemão. Obedeci a uma exigência da própria história. De outra maneira, a gravidade dos fatos se esvaía.<sup>30</sup>

Como estamos falando da realidade sociopolítica do Brasil, esses antagonistas políticos e fascistas, que tanto fizeram contra ao povo e contra a democracia, foram silenciados por muito tempo, pois não podiam ser nomeados ou combatidos às claras, apenas nos bastidores, nas frestas,

<sup>29</sup> A diretora entregou os respectivos documentos na época à Comissão Nacional da Verdade.

<sup>30</sup> LEANDRO, Anita. Trecho de e-mail de comunicação com o mestrando Filippo Pitanga, em 14 maio 2020.

nas fissuras, nas sombras... E por isso mesmo geraram tanto horror na rememoração de um passado não digerido nem resolvido, necessitando de ferramentas próprias para conseguir lidar com ele. Afinal, não é de Eisenstein ou Vertov que estamos recebendo as referências de cineastas supracitados, como Anita Leandro, e sim de Hitchcock, de clássicos do cinema de gênero como *Psicose*, pois essa linguagem, mais do que qualquer outra performance de comunicação, atendia mais apropriadamente à singularidade de cada documento montado em corte seco.

E agora, justo quando temos um novo golpe contra a democracia, de dentro para fora, e nas mãos das próprias autoridades eleitas, umas contra as outras, desta vez realizado no âmbito parlamentar, burocraticamente, e sob a aparência de suposta legalidade, voltamos ao campo do inominável, das palavras que faltam para enunciar o horror. Apologias à ditadura militar e à tortura e seus torturadores foram proferidas pelos próprios agentes do golpe, impunemente, mesmo que as leis vigentes prevejam responsabilidade legal para quem proferir tais absurdos criminosos. Recomeçaram a acontecer perseguições ideológicas, prisões ilegais e assassinatos políticos, como o caso transmitido internacionalmente da vereadora Marielle Franco. E tudo a partir de um fato gerador que desencadeou tudo isso: o *impeachment* de 2016.

Eis a importância de estudar esse acontecimento, especialmente diante da possibilidade de montar criticamente os fatos consumados pela refabulação histórica do cinema, que não só pode reconstruir os cacos históricos em narrativas emancipatórias como pode engajar o público a se posicionar para que isso jamais possa acontecer de novo.

### **1.7. Estética de terror no *impeachment* de 2016**

*Impeachment* de 2016. O Brasil jamais havia visto tal acontecimento ser efetuado, até o fim, contra uma representante eleita democraticamente pela maioria dos votos para o maior cargo público do país, ou seja, a presidência da República. Afinal, na única vez que isso ameaçara acontecer, o procedimento jurídico não se completara, uma vez que o então presidente Fernando Collor de Mello, sabendo que estavam esgotados todos os instrumentos de defesa às acusações que recaíam sobre ele, renunciou em 1992, antes de o processo ser concluído.

Por que aquela que seria alvo do mesmo procedimento em 2016 teria resistido e lutado tão bravamente até o fim, sem jamais pestanejar ou fraquejar? Existiria outra narrativa a ser contada,

outro lado da justiça que não estava sendo cumprido, algum tipo de perseguição discricionária, político-partidária ou ideológica, que falasse mais alto? A luta de Dilma Vana Rousseff, que enfrentava o processo de cabeça erguida e com dignidade intacta, tomando para si a representação da defesa de direitos sociais extensivos ao seu povo, teria repercussões no presente, como mostram as cenas finais do filme *O processo* com pesada repressão policial aos trabalhadores? Vale reproduzir aqui as próprias palavras da então presidenta em seu discurso de despedida, citando um trecho de poema de Vladimir Maiakóvski:

“Hoje, o senado federal tomou uma decisão que entra para a história das grandes injustiças. Os senadores que votaram pelo *impeachment* escolheram rasgar a Constituição Federal, decidiram pela interrupção do mandato de uma presidenta que não cometeu crime de responsabilidade, condenaram uma inocente e consumaram um golpe parlamentar. Com a aprovação do meu afastamento definitivo, políticos que buscam desesperadamente escapar do braço da justiça tomarão o poder unidos aos derrotados nas últimas quatro eleições. O projeto nacional progressista, inclusivo e democrático, que represento, está sendo interrompido por uma poderosa força conservadora e reacionária. Com o apoio de uma imprensa facciosa. Vão capturar as instituições do Estado para colocá-las a serviço do mais radical liberalismo econômico e de retrocesso social. O golpe é contra o povo e contra a nação, é a imposição da cultura da intolerância, do preconceito e da violência. Encerro compartilhando com vocês um belíssimo alento do poeta russo Maiakóvski: “Não estamos alegres, é certo, mas também por que razão haveríamos de ficar tristes? O mar da história é agitado. As ameaças e as guerras havemos de atravessá-las, rompê-las ao meio, cortando-as, como uma quilha corta as ondas”.<sup>31</sup>

Muitas outras perguntas podem ser levantadas se quisermos um aprofundamento dos fatos. De que forma podemos estabelecer um diálogo quando não há escuta ou quando algo tão terrível acontece que silencia ou censura as possibilidades de debate crítico? Os corpos e o cenário em torno deles poderiam falar por si, talvez até mais alto do que palavras ou a falta delas? Haveria uma estética que traduzisse o horror provocado por um objeto comum a todos, especialmente quando o objeto que afeta esses corpos é público e político? Afinal, várias câmeras estavam presentes, filmando o acontecimento, registrando tudo em linguagens diferentes, como a de cinema, e depois remontando o fato consumado e o horror vivenciado, de modo a nomear os medos que foram silenciados naquele momento histórico... O que nos leva, por fim, a questionar se essa nova perspectiva poderia configurar também como uma performance de cinema ou não.

Além do medo sentido pelo povo brasileiro com a falência dos instrumentos constitucionais de defesa da democracia, do voto popular e do devido processo legal no advento do *impeachment* de 2016, o qual retirou do poder a primeira mulher eleita presidenta do Brasil em

---

<sup>31</sup> Discurso de despedida de Dilma Rousseff em cena do filme *O processo* (2018) de Maria Augusta Ramos.

toda a história do país (sem qualquer fundamento sustentável), existiram vários outros sintomas perceptíveis que viriam a ser associados a uma performance de terror ao longo de todo esse período histórico recente e que precisamos avocar nesses estudos para dar sequência à presente pesquisa.

Existem algumas alcunhas populares e outras até vulgares do que o senso comum considera “terror”, mas que às vezes foram utilizadas como válvula de escape para alívio até cômico e catalisador da desgraça. O vice da então destituída presidenta Dilma Rousseff, que viria a se tornar o presidente interino durante o complemento do mandato daquela, Michel Temer, muitas vezes foi comparado a um “Vampirão” à la conde Drácula. Cenas do filme *Democracia em vertigem* reforçam isso, como com manifestações em que o público em protesto contra ele usava máscaras de terror, como a do assassino da franquia *Pânico* (1996-2022).

Sua imagem frequentemente era associada a memes de morto-vivo e parodiada com filmes em que o saudoso ator Béla Lugosi interpretou o personagem de Drácula desde o início da história do cinema. Vários fatores facilitavam tal analogia, muitos deles críticos e outros simplesmente estereotipados, como o etarismo. Tal analogia, entretanto, jamais exprimiria o real medo provocado por aqueles tempos em que o Ministério da Cultura foi extinto e metrópoles de grande visibilidade foram ocupadas pela intervenção das Forças Armadas de forma ostensiva e violenta.

Ainda, houve outra analogia simbólica, mais pronunciada e que se delonga até hoje, e que, por mais que precise ser mais bem destrinchada ao longo da presente pesquisa, vale mencionar ao menos a palavra, ainda nessa seara de trocadilhos com figuras históricas monstruosas. Aquele que seria empossado presidente do Brasil logo após o mandato interino de Temer, numa das eleições mais polêmicas de todos os tempos, e uma das figuras mais recorrentes desde o *impeachment* de 2016, como centralizador das ideologias bélicas de extermínio, Jair Messias Bolsonaro foi apelidado popularmente de “Bolsonazi”. Esta denominação contém a abreviação da palavra nazismo, e se refere ao discurso assumido pelo próprio personagem e seus aliados e apoiadores, ao abrir os portões do porão da ditadura, com toda uma postura preconceituosa, intolerante e de exclusão e eliminação do diferente.

Principalmente no filme *Democracia em vertigem*, que é posterior a *O processo*, e pôde incluir uma atualização de dados dos acontecimentos históricos, há muitos registros da apologia

às armas por parte de Bolsonaro, numa performance notadamente fascista. Tanto que o símbolo do personagem é o de uma arma na mão, fazendo o gesto com o dedo polegar e indicador mirando nas pessoas em todos os vídeos em que aparece. Ou mesmo o gesto do braço levantado com a mão aberta como se batesse continência, igual à reverência ao Terceiro Reich no período da Alemanha de Hitler. E, menos pela alcunha, que, assim como as aqui ditadas, na maioria das vezes não estão contidas nos filmes a retratar o *impeachment* de 2016, e muito mais pela mão imitando arma ou a continência nazista, simbologias presentes sim na filmografia do tema, iremos aprofundar essa imagem semiótica como parte do terror abordado nas próximas páginas.

Independentemente de questões de direito, muitas dessas manifestações populares mais escancaradas e parodiadas serviam antes como cortina de fumaça e não propriamente como conceituação ou compreensão na produção de sentidos do acontecimento que se colocava. Tanto que a maioria dessas alcunhas não permaneceram, foram esquecidas, assim como o mundo da memética imediatista e descartável que só vive o aqui e agora.

Não é por meio dessas comparações que iremos de fato desentranhar a realidade do horror vivido por grande parte da população, que ainda hoje sofre repercussões de toda essa perseguição e intolerância política – vide chacinas em série nas favelas ou assassinatos recentes que aconteceram publicamente por motivação de ódio político, e que podem se repetir até que decifremos os caminhos de desmontar esse terror, nas telas ou nas ruas.

Fato é que tanto a ditadura militar quanto a nova era iniciada a partir do *impeachment* foram momentos históricos que miraram em determinados cidadãos, tratados como bodes expiatórios de todo o ódio de classe e culpabilização dos efeitos da crise mundial no Brasil; os primeiros a virar alvo foram justamente os representantes do Partido dos Trabalhadores – os mesmo que consideraríamos mais próximos do povo e dos oprimidos, nas palavras de Glauber. Tratados como “monstros”, aos quais não seria dado o real direito de defesa em julgamentos de cartas marcadas e engrenagens manipuladas, seriam perseguidos implacavelmente, lhes sendo imputado o que de fato era perpetrado pelos próprios acusadores.

E tais analogias com o terror não se voltavam apenas para Dilma Rousseff; alcançavam igualmente o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, também abarcado pela perseguição ideológica ao Partido dos Trabalhadores e suas respectivas lutas sociais por emancipação do povo; apesar de, sendo homem, não ter sofrido comparações misóginas, também foi alvo de

inúmeras violências imagéticas com o terror bastante gráficas, algumas mostradas no filme de Petra Costa (Fig. 4), que começa com a prisão do líder e só depois retroage em flashback para mostrar o *impeachment* na linha cronológica. Em capas de periódicos sensacionalistas sobre política, como a revista *Veja*, Lula é comparado com *Medusa*, o monstro feminino da Grécia Antiga, devido à forma como se popularizou de forma pejorativa o termo “jararaca”, bem como, em outro paralelo, em pesada metáfora em fundo vermelho como sangue, tem a cabeça decepada (Fig. 5), no estilo da guilhotina da época da Revolução Francesa; na realidade, a cor vermelha, comumente associada ao “comunismo”, era colocada num lugar de terror e que deveria ser evitado a qualquer custo pela população.

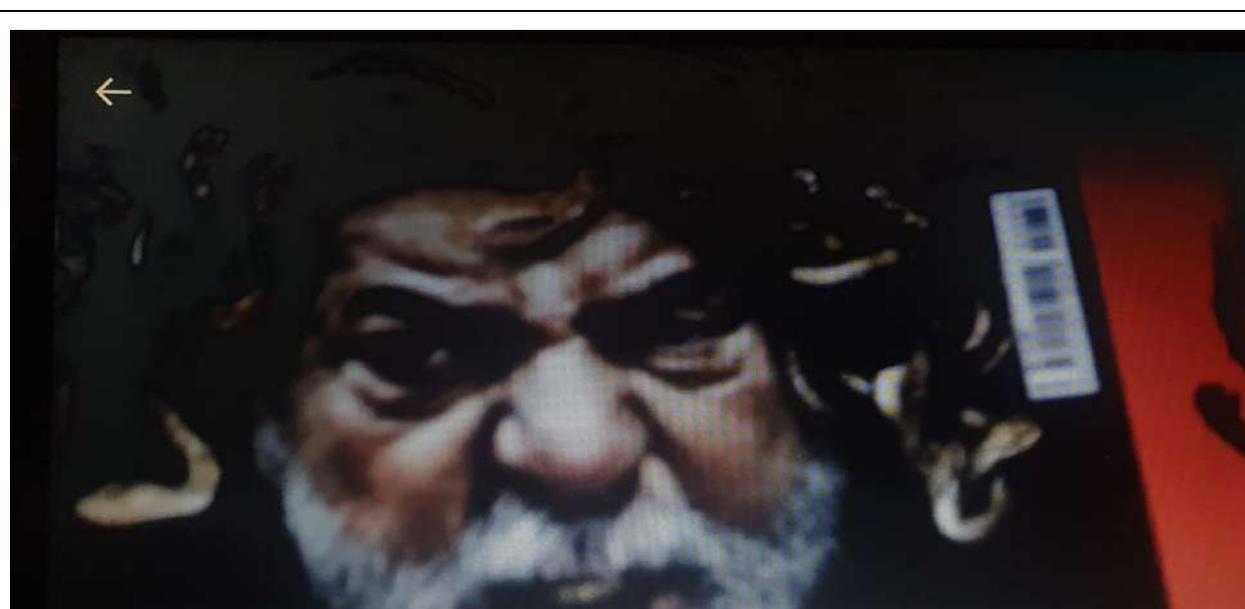


Figura 4 (frame extraído do filme *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, com as capas da *Veja*)



Figura 5 (Montagem com as capas da Veja, 16 março 2016 e Veja, 16 set. 2016)

Na época da ditadura militar, palavras foram escolhidas como alvo, historicamente falando, mesmo que com base em conceitos rasos ou inexistentes, como “subversão”, “comunismo”, “libertinagem” etc., servindo de guarda-chuva para legitimar todo tipo de perseguição e torturas dantescas, em cenas de verdadeiro horror, como o já citado pau de arara (FERREIRA, 2016, p. 132). Com isso, algumas questões sociais justas foram rotuladas, distorcidas e perseguidas: a cultura, o proletariado, o amor livre e a emancipação identitária, bem como outros conceitos foram igualmente discriminados, como a diversidade, a pobreza, que era varrida para debaixo do tapete, e a desigualdade oprimida por quem detinha todos os privilégios. Algo que voltou a se repetir na contemporaneidade e, não só tirou o chão de muita gente, como também se privou do próprio ar que respira, antes mesmo de a pandemia modificar o sentido destas palavras para sempre.

Elemento privilegiado do delírio persecutório, o ar é o meio do qual não se escapa de forma alguma: todos precisamos respirar, independentemente de nossos sintomas neuróticos ou de nossos devaneios psicóticos. O ar, como a linguagem, é o nosso onde. Os cadáveres dos que nos precederam podem estar sob a terra, mas as suas vidas transformadas em memória estão no ar, no espírito dos tempos. É a este ar que respiramos e que nos alimenta que chamamos de cultura. É por meio dele que chegamos

a epistolar lembrança de que o nosso rosto no espelho carrega as cicatrizes de outras épocas, mesmo aquelas que não vivemos. Nos isentarmos de levarmos a sério os sulcos que o passado produziu na superfície dérmica da cultura pode nos condenar à prisão de vermos sempre o mesmo rosto cadavérico refletido no narcísico leito do presente. (ABAL, 2023, p. 17)

Da mesma forma, várias dessas denominações regressaram com força total durante o processo de *impeachment* e foram usadas como motivação para a derrubada de um ideário de igualdade e justiça que os governos anteriores representavam. Sob alegações econômicas passageiras e fugazes, posteriormente sancionadas, aliás, ainda no governo substituto do presidente interino e praticadas por ele próprio (diligências iguais às que haviam derrubado a presidenta), o que foi destituído de verdade foi um modo de governar em prol do povo e do humanismo. Nos próximos capítulos essas questões serão abordadas de forma mais exemplificada no contexto dos filmes, bastando por enquanto entender que essas palavras carregavam outras ideias de perseguição por trás delas e levariam a performances de ódio e violência selvagem no nível de alguns dos piores filmes de horror que poderemos citar aqui em breve.

Como numa verdadeira caça às bruxas inquisitória, a ex-presidenta Dilma Rousseff seria obrigada a reviver um fantasma do passado: a própria ditadura. Como um duplo sinistro, um *doppelgänger* sombrio, logo ela que já havia sido militante revolucionária e presa política perseguida e torturada pelo jugo militar, viu-se obrigada a passar por um novo tipo de tribunal de exceção, acusada e interrogada com impropérios e humilhações, como num túnel do tempo.

E um quadro muito potente é o pôster do filme *O processo* (Fig. 6) com a silhueta da ex-presidenta na penumbra contra fundo todo branco e estéril, asséptico, que podemos correlacionar de imediato aqui desde já com o pôster de outro longa-metragem supracitado (Fig. 7), *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat, em que a atriz Irene Ravache aparece por trás das grades da janela de sua casa, imersa no breu do lar.

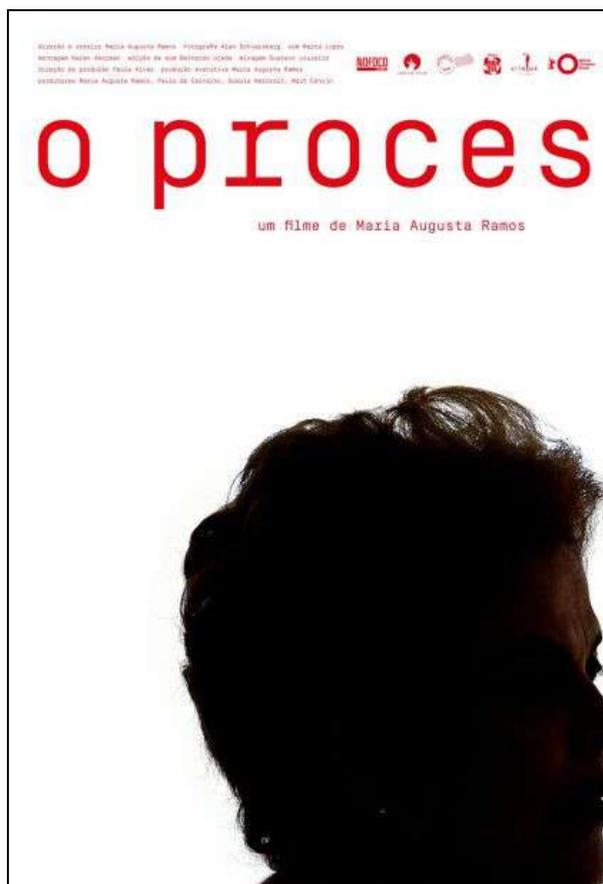


Figura 6 – Cartaz de *O processo* (2018)

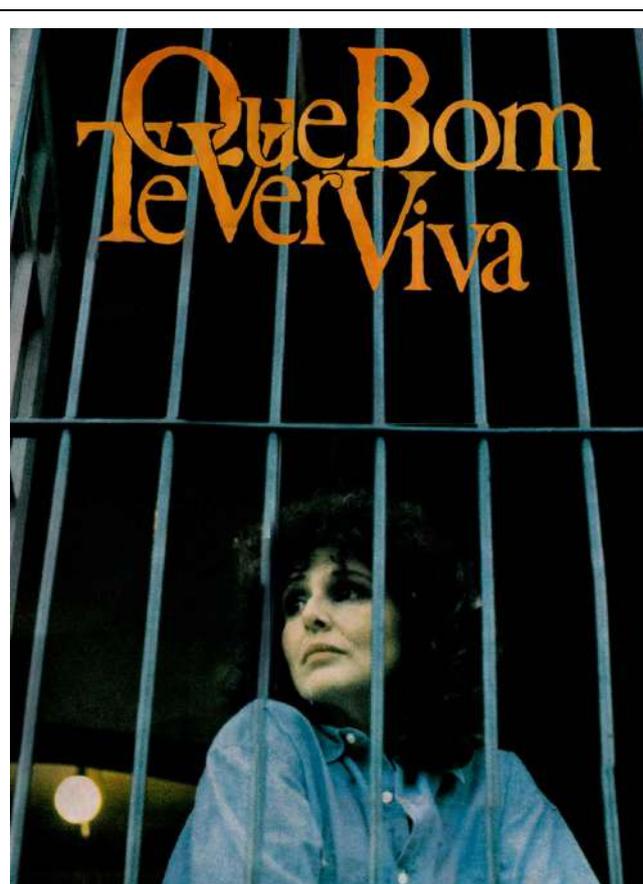


Figura 7 – cartaz de *Que bom te ver viva* (1989)

Os dois filmes têm personagens que aludem a relatos diretos de prisão política e tortura durante o período da ditadura militar e, portanto, nota-se de imediato o quanto suas posturas dizem sobre a história da violência política. Tanto altivas quanto calejadas, como se a identidade de ambas fosse obstada de imediato, seja pela penumbra ou pelas grades. Existe algo de ambíguo, que protege e oculta ao mesmo tempo pelas sombras, na primeira imagem; ou algo que segura a personagem dentro de sua casa, na segunda imagem. Simultaneamente, porém, há uma grave ameaça de que elas talvez não possam se lançar à luz, do outro lado de seus confinamentos na foto. Esse foco de luz está presente apenas fora do quadro, e, para se reconectar, talvez o ar contemplativo de ambas, olhando para as laterais do plano, seja o ponto de fuga dessa armadilha imagética para encontrar uma chave da memória e retomar suas identidades, as quais resistem pelas brechas da metáfora de suas reproduções no quadro.

O fato de sermos capazes de desenhar paralelos tão evidentes nas duas imagens, uma de 1989, outra de 2018, já seria indicador de muitas pontes temporais do passado não resolvido;

contudo, mais do que isso, faz questionar se, além das causas convergentes, não haveria efeitos práticos nos respectivos filmes que evocariam similaridades de performance para lidar com objetos em sintonia. E não só na figura da pessoa que tenha sido oprimida, mas também de seus opressores, menos aparentes nas obras do passado (já que a ditadura lacrou os arquivos de seus responsáveis) e muito mais nos novos personagens aparentes agora e que se apresentam explicitamente em todos os seus absurdos, sob um manto de proteção da burocracia parlamentar, manipulada em plena vista à beira da ilegalidade. E a performance de seus rostos não engana.



**Figura 8 – Cartaz de *O processo* (2018)**



**Figura 9 – Interrogatório de Dilma, nov. 1970**

É dessa narrativa que talvez advenha um dos mais explícitos elementos de ligação do *impeachment* com o extracampo temporal (o passado da ditadura militar), ainda subentendido no primeiro pôster de *O processo* (Fig. 6), aquele apenas com a silhueta da presidenta diante de um fundo branco, exibindo uma das sequências de sabatina no Senado em 2016. Agora, podemos, enfim, interligá-lo ao segundo cartaz do mesmo filme (Fig. 8), com um recorte da foto de Dilma Rousseff mais jovem, numa sombra inescapável do passado atrás de seu perfil atual, e onde estava sendo interrogada pelo Tribunal Militar em 1970, cuja íntegra da foto original pode ser vista

disposta em paralelo logo acima, do lado direito (Fig. 9). A imagem lado a lado pode demonstrar com nitidez a correlação entre o rosto de Dilma Rousseff jovem, sendo interrogada como prisioneira política na década de setenta, inabalável, com a mesma coragem que demonstrou quando teve de enfrentar uma vez mais o tipo de abuso de autoridade atual que se comparava com o dos militares naquela época, só que, agora, sendo destituída de sua função executiva por legisladores que desejavam usurpar deste poder, desequilibrando de novo os três poderes constitucionais que mantêm a democracia. Também é válido ressaltar na foto os militares cobrindo o próprio rosto para não serem identificados na foto (algo muito revelador de quem abusa da autoridade e não assume seus atos), bem como os rostos de outros agentes políticos no pôster do filme *O processo* cortados do quadro, apenas aparecendo o topo de suas cabeças no rodapé do cartaz – isso porque, naquele momento, o poder legislativo era uma massa indistinta persecutória, praticamente não se divisando no discurso coletivo de ódio, uma vez que na era da internet a forma atual de se esconder não é mais cobrindo o rosto com as mãos, e sim se camuflando no excesso de informação e contando com o esquecimento da memória rasa das grandes mídias.

Foi no momento da votação do *impeachment* pelo Congresso Nacional, em 17 de abril de 2016, que o então deputado federal Jair Messias Bolsonaro justificou seu voto favorável fundamentando-se em ode a Carlos Alberto Brilhante Ustra, um coronel do Exército brasileiro. Este foi chefe do DOI-Codi do II Exército entre setembro de 1970 e janeiro de 1974, um dos órgãos atuantes na repressão política durante o período da ditadura militar no Brasil, e também é um torturador condenado – tendo sido, aliás, um dos torturadores de Dilma Rousseff. Só em 1974, pode-se dizer que “cerca de cinquenta e duas pessoas foram mortas e contabilizou-se o mesmo número de desaparecidos”<sup>32</sup>, e apenas se podendo citar registros que tenham vindo a público, e não computando todos os arquivos escondidos dos mesmos períodos, cuja verdade até hoje ainda não veio inteiramente à tona. Com isso, o então deputado federal Jair Bolsonaro, posteriormente presidente eleito do Brasil, a partir dessa mesma narrativa, justificaria seu discurso de ódio pela sanção de violência, como se os trâmites legais brasileiros legitimassem o castigo corporal a qualquer indivíduo que pudesse estar fora de um padrão imposto, mesmo que de forma transitória. O diferente não poderia existir e deveria ser exterminado. Segundo essa corrente, seríamos uma República da diferenciação cadavérica e fantasmagórica da pluralidade silenciada...

Eis que essa é a peça que junta todos os sentidos produzidos, no campo e extracampo,

---

<sup>32</sup> GASPARI, Elio. A ditadura encurralada. 2. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

materializando uma estética de terror político contemporâneo, em que princípios constitucionais como a presunção de inocência e o devido processo legal seriam relativizados em nome de um Estado autoritário, tudo exemplificado nas cenas dos filmes, a partir de uma cidadã que, naquele momento, representava todos os demais, ética e esteticamente: a própria presidenta da República.

Outrora militante civil como qualquer um, depois presa política, torturada, e então subjugada por um processo arbitrário que não julgava de fato o mérito, mas cuja sentença condenatória já era prevista antes mesmo de quaisquer possibilidades de defesa. Um acuumento histórico que representava dois tempos, o da ditadura militar brasileira e o do *impeachment* de 2016, duas singularidades temporais associadas e integradas no mesmo espaço de cerceamento de direitos, em temporalidades diferentes, porém semelhantes. Um duplo da ditadura. Um breu do passado no presente e que se prolonga no futuro. Memórias vivas, que ressoam na Câmara e no Senado como um teatro de sombras e ecos, fazendo apologia a torturas indizíveis do passado à carne e à mente, tanto quanto escarnecendo impropérios de baixo calão igualmente no presente contra a então presidenta (vide adesivos de carro com seu rosto que objetificavam sexualmente a mesma, usando para isso a entrada de abastecimento do veículo de forma ofensiva a ela).

Da mesma forma, não é novidade dizer que a figura do comunista se tratava de um ótimo objeto para ser o vilão no delírio. Desde antes da ditadura militar existiam narrativas detratando os comunistas, construindo uma imagem de pessoas violentas, destrutivas e contrárias aos valores familiares, religiosos e morais. O imaginário anticomunista, aparece claramente nesse momento. (...) Mesmo atualmente é possível perceber em determinados discursos a ligação do comunismo com certos comportamentos ou práticas sexuais que revelam, em parte, desejos por parte do narrador. (...) Interessante também destacar que novamente um elemento sexual está presente, indo ao encontro do que dizia Freud a respeito de um componente sexual na etiologia da paranoia. (ABAL, 2023, p. 34)

O que é mais curioso em tudo isso é exatamente o fato de que alguns desses personagens existiam há um bom tempo na vida pública ou política, e, mesmo com potencial menor de causar prejuízos coletivos em suas jurisdições restritas como vereadores ou deputados, vários deles alçaram o poder muito rapidamente quando o golpe parlamentar se instalou. Quem mal ganhava tempo de câmara em campanhas eleitorais passou a dominar o quadro e o discurso.

Isso lembra muito a forma de filmar suspeitos e cúmplices em filmes cujo culpado é mantido em segredo até o final (do subgênero policial denominado de “*whodunit*” ou “*who done it?*”) e que age de forma dúbia durante boa parte da projeção, pois não recebe foco até que algum protagonista ancore a cena com ele no contracampo ou na extremidade da terça parte de um plano conjunto, mas pode muito bem virar o antagonista de amanhã. É quase premonitório o fato de que

o indivíduo mais destacado no discurso de ódio em todos os filmes sobre o *impeachment* de 2016 tenha sido não coincidentemente o mesmo deputado federal que outrora era piada nacional, e mal recebia audiência das mídias principais, mas acabou se tornando o presidente da República com discurso de apologia aos militares e suposta aclamação inicial, que depois se revelou, na realidade, o maior índice de rejeição em toda a história.

(...) não nos parece absurdo inferir que o papel dos militares na política bolsonarista tenha influência nessa parte do delírio, uma vez que desde a campanha de Bolsonaro era dado um grande realce aos militares, tanto em seu possível governo quanto na história do Brasil. Após a posse do presidente, o seu discurso a respeito dos militares acaba se concretizando no grande número de cargos no executivo ocupados por eles, causando uma sensação de que eles “mandam em tudo”. (ABAL, 2023, p. 130)

Há certas performances igualmente que podem ser associadas ao próprio terror social da mesma forma que as estéticas mais notórias dos filmes especializados. Turbas violentas que perseguem alguém na ficção, como massa indistinta de rostos, aos gritos e ofensas, tornaram-se tão impregnadas no cotidiano quanto a polarização extremista que temos hoje em dia na realidade. E a perseguição política decorrente disso leva até à morte de civis inocentes por discordâncias ideológicas em casos verídicos e frequentes em todo o Brasil. Os inquisidores do *impeachment* e incitadores dessa violência facilmente recairiam em imagens passíveis de ser comparadas a turbas raivosas de verdadeiros filmes de terror – porque não era a lei nem a justiça que estava em jogo no golpe parlamentar, e sim ideologias pessoais e excludentes de conservadorismo e situações análogas ao fascismo.



Figura 10 – bastidores de filmagem de *A Noite dos mortos vivos* (1968), de George Romero



**Figura 11 – Frame extraído no Congresso do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos**

A imagem de zumbis comedores de cérebros e sedentos de sangue nos bastidores da franquia *A noite dos mortos vivos* (1968), de George Romero (Fig. 10), já foi citada aqui antes, e diz muita coisa em termos de signos e semiótica. É evidente que os mortos-vivos que andam em hordas de forma irracional, apenas com o instinto selvagem de se alimentar de qualquer ser vivo à sua frente, têm um sentido figurado muito vívido e querem dizer outra coisa diferente do que apenas aparentam. Como descrevemos previamente, esse tipo de criatura no panteão de monstros funciona pelo coletivo, sem individualidades e sem vontade própria, não sendo uma crítica em si à motivação de suas forças, que são apenas consumir carne fresca para subsistir – a real crítica envolvendo suas narrativas geralmente engloba uma força externa aos zumbis, que se utiliza da manipulação do movimento irracional e do caos gerado. E isto é muito revelador, por analogia, ainda mais perante o que está acontecendo atualmente na política brasileira. Vemos literalmente manadas de seguidores cegos com antolhos que, em vez de ser constituídas de “ruminantes” ou de “gado” (jargões populares que costumam ser usados para se referir a eles), é composta por seres humanos racionais agindo de modo irracional: gente que não quer ouvir nem dialogar e é teleguiada, consumindo fake news e campanhas de ódio de orquestradores titeteiros.

Imagens marcantes, neste sentido, são as das celebrações indiscriminadas e com violência efusiva, geralmente alardeadas com palavras de baixo calão e cartazes ofensivos à Dilma Rousseff e seus apoiadores (Fig. 11), com dizeres como “Tchau, querida”, “Acabou a vaquinha” etc, advindos dos apoiadores do *impeachment* nas várias fases de sua votação, na Câmara dos Deputados e no Senado Federal. É impossível divisar a vontade própria de cada partido ou as vantagens e privilégios prometidos a cada político por seu voto, apenas a massa indistinta com uma postura agressiva de ocupação de território, como num tabuleiro de xadrez, onde eles ganham por maioria, mas uma vitória que foi arquitetada por um grupo muito seletivo de mandantes e promessas nos bastidores, e seguidas pela maioria como gado – como zumbis. Isso não quer dizer que devemos eximir de culpa ou responsabilidade o lugar da escolha de cada um, tão somente facilita qualificar juridicamente o grau de danos à democracia através da cumplicidade impune e indiscriminada com os mandantes. Tanto que, a partir dos dias seguintes à votação do Congresso, processos com acusação de crimes eleitorais ou de má gestão do dinheiro

público contra vários dos votantes a favor do *impeachment* começaram a pulular<sup>33</sup>.

De forma semelhante, podemos decupar o famoso plano existente nos dois filmes sobre o *impeachment*, e no pôster de *Democracia em vertigem*, em que a câmera vai se aproximando em suposto silêncio sepulcral de um magnânimo quadro aberto do vasto corredor da Praça dos Três Poderes, na direção do Congresso Nacional. O silêncio vai se tornando um zumbido crescente de estática que, uma vez ampliado, vira a cacofonia de algazarra e urros das multidões, sem poder distinguir a procedência. Visualmente, duas fileiras se estendem de forma quase indistinta e murada, somente separadas por borrões de cores: metade vermelha e a outra parte verde e amarela, sendo o vão do meio completamente vazio com a estática das tensões contrapostas. E talvez seja nessa lacuna que iremos encontrar as maiores informações que, de outra forma, poderiam se deixar passar despercebidas historicamente... ou seja, iremos falar sobre o que está entre os quadros da imagem.

Afinal, é o povo quem enquadra e ancora todas as passagens dos dois filmes. E, além da analogia com a divisória das cores, também havia um abismo de distância entre os ideais, como podemos decupar da cromática associativa nas imagens acima por uma análise semiótica. A semiótica será muito útil nesta pesquisa para decodificar signos e símbolos das imagens, especialmente no próximo capítulo de *mise-en-scène* escolhida pela autoria das diretoras Maria Augusta Ramos e Petra Costa, no tom predominante de seus filmes, que geram texturas, temperaturas, ritmos e intensidades diferentes. Por enquanto, porém, basta à presente análise entender que essas cores possuem sentidos para além da imersão sensorial. Sim, vermelho é uma cor intensa, quente. E verde, por exemplo, é tido como mais fria na palheta comparativa, independente de ser uma das cores predominantes na bandeira brasileira.

O mais interessante, como se pode observar adentrando um pouco mais o pôster do filme *Democracia em vertigem* (Fig. 12), adiante, é que mesmo o lado predominantemente vermelho, associado, como mencionado, ao “comunismo”, também possui a bandeira verde e amarela estendida em sua fileira de corpos. Um signo em comunhão nos dois lados, enquanto a cor vermelha é extirpada da extremidade oposta da imagem. Numa das laterais a inclusão, na outra a exclusão. É válido citar aqui a frase do professor e autor Paulo Freire (2018, p. 22-23) “Não existe imparcialidade. Todos são orientados por uma base ideológica. A questão é: sua

---

<sup>33</sup> Disponível em <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2016-04/cerca-de-60-dos-deputados-que-julgaram-dilma-tem-pendencias-na-justica>. Acesso em 14 jan. 2024.

base ideológica é inclusiva ou excludente?”.



Figura 12 – pôster do filme *Democracia em vertigem* (2019) de Petra Costa



Figura 13 – frame extraído do filme *Kagemusha – a sombra do guerreiro* (1980), de Akira Kurosawa



Figura 14 – frame extraído do filme *Guerra dos mundos* (2005), de Steven Spielberg

As cores sempre foram utilizadas para separar “lados”, incluídos os horrores nos campos de guerra, como na imagem bastante semiótica do filme *Kagemusha – a sombra do guerreiro* (1980), de Akira Kurosawa (Fig. 13) – um recurso visual muito criativo na experiência do mestre japonês, bom sabedor de que alguns detalhes cênicos como cores e formas bem definidas individualizavam a atenção do espectador para seguir a trama e os vários lados da história sem maiores dificuldades. A guerra sempre demonstrou um pouco do pior do ser humano e alguns dos maiores desafios e superações. Cabe aqui distinguir as palavras guerra e revolução como dois intentos de diferentes motivações. Enquanto a primeira é uma disputa por algum interesse na base da força física ou abstrata, a segunda remete a uma união de coletivos em busca de algum direito que lhe seja negado, envolvendo necessariamente um lado opressor e um oprimido (relação não necessariamente presente na motivação da maioria das guerras, ainda que, ao final delas, possa sim se reproduzir uma circunstância de opressão do lado tido como vitorioso sobre sua contraparte).

E a própria disputa que acontecia diante do Palácio da Alvorada já demonstrava bem essa dicotomia de intenções, um lado representando direitos sociais, como os dos trabalhadores e

minorias associados às esquerdas, e o outro clamando a rejeição da alteridade, do diálogo e a defesa do capital se identificando com uma extrema-direita, como se o *impeachment* fosse resolver algum tipo de obstrução econômica de riquezas (leia-se privilégios), que alguns imputavam à presidenta da República. Lembre-se de que os acusadores e perseguidores de Dilma, como Michel Temer e Eduardo Cunha, estes sim estavam sendo investigados por crimes antes de se juntar a um grupo de interesses que desejava trocar sua impunidade por um único bode expiatório que não compartilhava de suas culpas, como descrito na cartela inicial do filme *O processo*: “Políticos dos principais partidos do país foram acusados, inclusive o vice-presidente Michel Temer e o presidente da Câmara dos deputados, Eduardo Cunha”.

É curioso o fato de que as cores também possuem bagagens de significados acumulados na história, como a já citada associação do vermelho com o sangue ou com o comunismo e a conexão do verde com o Exército e aos militares em geral. E muitos filmes já se utilizaram desse artifício para demarcar imagens que poderiam ser inclusivas ou excludentes à alteridade – principalmente no terror e suas ramificações, como a distopia e a ficção científica combinadas em filme-catástrofe. Podemos citar *Guerra dos mundos*, clássico já adaptado várias vezes, e até por pessoas de renome, como Orson Welles na era do rádio, mas aqui referenciado em sua versão cinematográfica de Steven Spielberg (2005). O protagonista, interpretado por Tom Cruise, centralizado na tela e acuado com sua filha menor indefesa no colo (vestida com as únicas cores quentes da cena, amarelo e vermelho), é ancorado por forças militares que, ao invés de ajudar no apocalipse, só atrapalham, dirigindo as pessoas como se fosse num curral, separando ou escolhendo quem iria receber o privilégio de uma ajuda para sobreviver ou não nas barcas de fuga (Fig. 14).

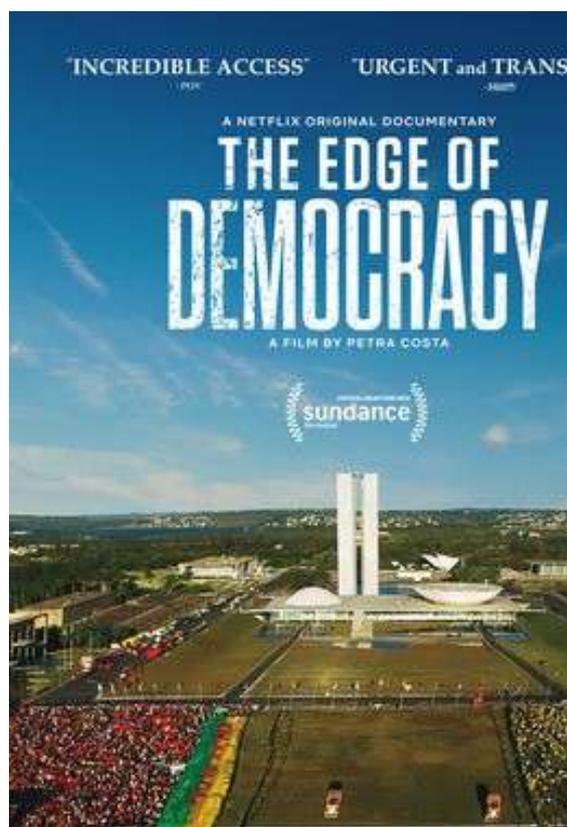


Figura 15 – cartaz de *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa

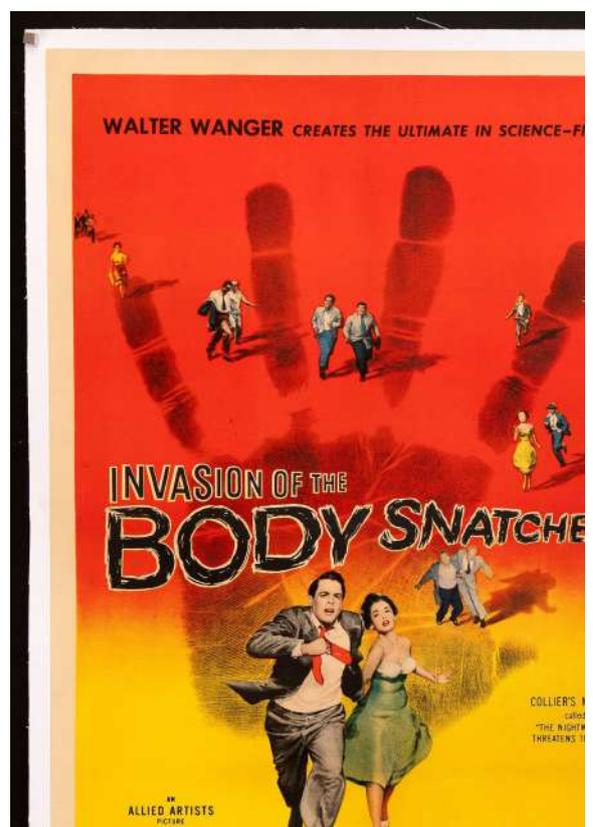


Figura 16 – cartaz do filme *Vampiros de almas* (1956), de Don Siegel

Essa forma de massas que pode ser facilmente manipulada também é observada na analogia semiótica com o cartaz do filme *Vampiros de almas* (1956), de Don Siegel, conhecido em outras adaptações no cinema como *Invasores de corpos* (1978), cuja trama igualmente trata de uma invasão alienígena, porém, dessa vez, sem o monstro. Os invasores entram nos corpos dos próprios seres humanos e utilizam esse avatar como veículo para atrocidades assustadoras. Tanto que a forma mais eficaz de distinguir quem é ET de quem ainda permanece humano são justamente as emoções humanas, pois os possuídos passam a não demonstrar mais reação às coisas da vida, nem empatia perante o próximo (uma das cenas demonstra isso com pessoas sendo jogadas do alto de um prédio para ver quem reage lá embaixo, pois os alienígenas não se assustam mais com tal crueldade e podem capturar quem demonstra alterações).

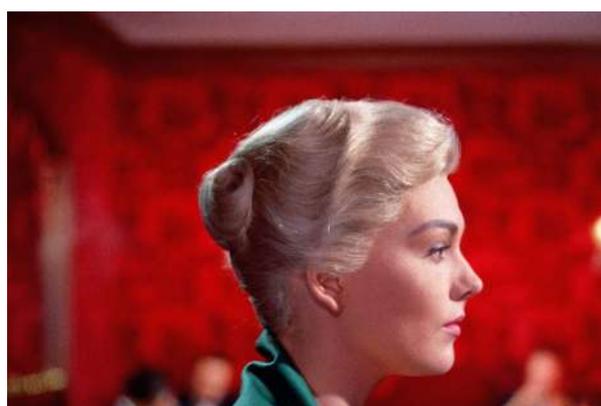
A separação em cores do cartaz do filme original (Fig. 16), entre o vermelho e o amarelo, com pessoas sendo perseguidas pela palma da mão atrás delas, já insinua uma divisão ideológica e vívida, como no pôster de *Democracia em vertigem* (Fig. 15), no qual um lado luta pela

revolução de seus direitos sociais, e o outro pela exclusão das esquerdas e manutenção de privilégios, sem qualquer empatia, possuído por uma ideologia de exclusão que impede o diálogo e dele faz escárnio (como vimos na crescente estatística de crimes de ódio, com viés político de extrema-direita contra as esquerdas<sup>34</sup>). De forma similar, também podemos traçar um paralelo assumido do título do filme de Petra Costa com o clássico *Vertigo (Um corpo que cai)*, dirigido por Alfred Hitchcock (1958), e cujas cores semióticas do filme mais notoriamente utilizadas ao longo da projeção para indicar mudanças drásticas de personas e reviravoltas são o verde e o vermelho, também em evidência no pôster e ao longo de *Democracia em vertigem* (Fig. 17 e 18), como veremos de forma mais aprofundada nos próximos capítulos.

Se o paralelo com *Um Corpo que Cai* soa forçado, uma cena de *Democracia em Vertigem* corrobora semelhante leitura. Nela, a narração é assertiva: “A Lava Jato logo se converte em um thriller policial brasileiro”. Por vez ou outra, então, a trilha musical ganha contornos hitchcockianos. Reforça, desse modo, o tom investigativo do filme, a preocupação em escrever uma história paralela à oficial dos autos jurídicos.<sup>35</sup>



**Fig. 17** – frame extraído do filme *Vertigo (Um corpo que cai)* (1958), dirigido por Alfred Hitchcock



**Fig. 18** – idem.

É curioso como essas performances de filmes de terror começaram a se encaixar tão nitidamente em situações que passaram a ser bastante recorrentes. Por exemplo, essa política de morte começou a ser tão fria e autômata, que as forças policiais se permitiram repressões letais por ordens superiores, sem culpa ou consciência individual, como se estivéssemos lidando com um filme de slasher, cujo vilão não para enquanto não dá cabo de sua vítima. No cinema, temos uma performance de assassinos em séries, geralmente psicopatas ou sociopatas, com ou sem

<sup>34</sup> Disponível em <https://projetocolabora.com.br/ods16/brasil-registrou-mais-de-12-mil-crimes-de-odio-em-2019/>. Acesso em 11 ago. 2022.

<sup>35</sup> Disponível em <https://criticos.com.br/?p=11423&cat=4> . Acesso em 21 dez. 2023.

realismo mágico e com alguns marcadores reconhecidos em qualquer atuação que desempenhe tal padrão de comportamento, independentemente de máscaras ou das armas que carregam.

Vemos hoje em dia de forma indiscriminada a reprodução de violência policial exacerbada, em que policiais seguram suas armas contra civis desarmados como se fossem Jason e seu facão na franquía *Sexta-feira 13* (1980-2009), de forma cirúrgica e insensível, sem legitimidade ou justiça. Vide o exemplo de imagem bastante gráfica extraída de uma execução na sala de estar de vítimas da ditadura militar brasileira, como evocado no filme *Democracia em vertigem* (Fig. 19). Valendo ressaltar, aqui, a polêmica, na qual a diretora Petra Costa foi inserida, por ter removido digitalmente as armas da foto correspondente, mas o que já configura um fato pacificado e justificado publicamente por ela:

"Há um debate significativo sobre a veracidade das armas nesta cena, com muitos comentários. E até a própria Comissão da Verdade trouxe evidências para as alegações de que a polícia plantou as armas após a morte de Pedro, e por isso optei por remover esse elemento e homenagear a Pedro com uma imagem mais próxima à provável 'verdade'", disse ela.<sup>36</sup>



Figura 19 – frame extraído do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa

A própria perseguição à ex-presidenta Dilma Rousseff estimulou um ódio de gênero muito específico, voltando a se privilegiar um Estado patriarcal em detrimento da figura das mulheres, o

<sup>36</sup> Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/07/petra-costa-adultera-foto-e-exclui-armas-em-cena-de-democracia-em-vertigem.shtml>. Acesso em 31 dez. 2023.

que liberou as raias da misoginia. A forma como parte da população reproduziu a rejeição extremista à primeira mulher a ter governado este país foi tão virulenta, que nem a posterior prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva conseguiu se igualar aos ataques a Dilma em termos de ameaças e humilhações.

E isto se refletiu nos anos seguintes com discursos de subalternização da mulher proferidos tanto por Michel Temer quanto por Bolsonaro, o que pode ajudar a explicar os altíssimos índices de violência contra a mulher, feminicídios e outros crimes cometidos por questões de gênero nesta nação desde então.<sup>37</sup> Há que remeter à imagem tão denunciada pelo cinema de perseguidores misóginos que, diferentes dos monstros mais explicitados, costumam ser os mais insuspeitos a rondar tais personagens, como vizinhos, parentes ou mesmo desconhecidos que se dizem “cidadãos de bem”, como na série *You* da Netflix.

O audiovisual já indicava quem são esses tipos comuns, mas não por máscaras, e sim por truques de câmera para os flagrar quando menos esperam, sempre filmados de soslaio, sem entrar na centralidade da câmera, até matar alguém nos filmes... E isso é uma alusão direta a *stalkers* e assediadores reais que os governantes brasileiros atuais incentivavam, especialmente depois do *impeachment*, reduzindo as mulheres a estereótipos com os quais eles conseguem lidar. Vale lembrar o exemplo de Janaína Paschoal, deputada eleita posteriormente ao golpe, que fez sua carreira política em cima da denúncia acusatória contra Dilma Rousseff, o que desencadeou todo o processo, e cuja falta de sororidade se voltou contra si mesma, quando seus próprios aliados a acusaram de louca e histérica – alcunhas com que eles também designavam o outro lado, de todas as mulheres atuando profissionalmente na defesa da ex-presidenta, como analogias pejorativas à “época de queima de bruxas e a iniciativa estatal” (FEDERICI, 2019, p. 294).

---

<sup>37</sup> No Brasil, uma mulher é estuprada a cada dez minutos; há mais de três feminicídios por dia; quatro meninas de menos de 13 anos são estupradas por dia. E só há 15% de mulheres no Congresso. Disponível em: <https://g1.globo.com/dia-das-mulheres/noticia/2022/03/07/brasil-teve-um-estupro-a-cada-10-minutos-e-um-feminicidio-a-cada-7-horas-em-2021.ghtml>. Acesso em 11 out. 2022.



Figura 20 – frame extraído do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa



**Figura 21 – frame extraído do filme *As bruxas de Salem* (1996), de Nicholas Hytner**

Por analogia, a imagem do filme *As bruxas de Salem* (1996), de Nicholas Hytner, já demonstra o lugar em que eram colocadas algumas mulheres, por uma estrutura referencial opressora ainda pertencente ao patriarcado, sob um conceito factóide da “histeria”, em que eram obrigadas a se voltar umas contra as outras, para se salvar da acusação de bruxaria, mesmo que logo depois tal processo pudesse também se voltar contra elas (Fig. 21). Como um instrumento de segregação e esvaziamento da força feminina, elas eram forçadas a disputar os mínimos privilégios que as personagens masculinas históricas circunscreviam, como se pode perceber, por analogia, na quase ausência total de outras companheiras nas cenas de Janaína Paschoal nos filmes pesquisados (Fig. 20).

As feministas reconheceram rapidamente que centenas de milhares de mulheres não poderiam ter sido massacradas e submetidas às torturas mais cruéis se não tivessem proposto um desafio à estrutura de poder. Também se deram conta de que essa guerra contra as mulheres, que se manteve durante um período de pelo menos dois séculos, constituiu um ponto decisivo na história das mulheres na Europa, o “pecado original” no processo de degradação social que as mulheres sofreram com a chegada do capitalismo, o que o conforma, portanto, como um fenômeno ao qual devemos retornar de forma reiterada se quisermos compreender a misoginia que ainda caracteriza a prática institucional e as relações entre homens e mulheres (FEDERICI, 2019, p. 292).

E Janaína Paschoal não foi a única a se colocar como representante feminina isolada na defesa de seus pares masculinos, mesmo que depois também tenha sido traída por estes e “mudado de lado”. Outra que de forma bastante notória assumia a frente para defender aquela estrutura patriarcal era a ex-Ministra Damares Alves, cujo discurso de ódio e repulsa ao feminismo ou a quaisquer outras causas inclusivas que não perpassassem a moral única de sua fé acabavam transbordando em abominações estéticas típicas dos filmes de terror mais grotescos, evocando em suas palavras violências horrendas, mesmo quando não verídicas, para criar medo pela antecipação:

A ex-ministra Damares é conhecida por suas falas contrárias à pedofilia, dando declarações envolvendo estupro de bebês e crianças recém-nascidas, e em relação ao poder do demônio em obras cinematográficas voltadas para o público infantil, como o caso do filme *Frozen*, que incentivaria as meninas a serem lésbicas, Damares chega a dizer, inclusive, que “o cão [diabo] é muito bem articulado e nós estamos alienados” (ABAL, 2023, p. 134-135).

Todos esses retratos de performances reiteradas na vida real e nos filmes dentro do recorte ensejado pela presente pesquisa já renderam inúmeras analogias e referências que puderam ser evocadas sem sequer precisarmos adentrar a *mise-en-scène* particular de cada um dos documentários e as respectivas autoridades de suas cineastas, mas isso se dá porque o próprio

objeto já emana essas mesmas performances de modo a possibilitar sua análise com distanciamento crítico.

Há, porém, que adentrar ainda mais o coração deste estudo, dando um passo além na direção dessas filmografias, agora sim dissecando suas diferenciações no tratamento do objeto. E também um passo a mais para entender de que forma isso pode nos auxiliar a enxergar como se deu a já apontada aparência de suposta legalidade em torno do acontecimento, a ponto de silenciar e até invisibilizar o terror político cuja estética só voltaria a vir à tona para ser debatida de forma mais nítida e esclarecida com o lançamento dos respectivos filmes.

O que a realidade não teria sido capaz de enunciar ou mostrar e que a lente objetiva das câmeras estava lá para captar do medo experimentado pela sociedade? De que forma o mero ato de filmar e tecer uma narrativa com um discurso cinematográfico poderia auxiliar na compreensão das camadas por sob o objeto inicial? E de que forma escrutinar essa performance de cinema poderia ser determinante para aprender com o que está na tela a superar os dilemas da vida real e criar novas perspectivas a partir do fato consumado?

No próximo capítulo, analisaremos a *mise en scène* nos dois documentários sobre o *impeachment* realizados por Maria Augusta Ramos e Petra Costa, respectivamente, a partir do terror político trabalhado por ambas. Trata-se de duas mulheres documentaristas bastante particularizadas nas suas respectivas assinaturas artísticas e, para fins de estudo, possuímos a intenção de desvendar os dispositivos e engrenagens que elas construíram para lidar com todo o terror outrora irresignável e irrefreável que tomou a democracia brasileira de assalto.

## Capítulo 2

### TERROR POLÍTICO E *MISE-EN-SCÈNE*

Como pudemos analisar no capítulo anterior, o terror político pode ser traçado cronologicamente através de uma estética que tenta captar e reproduzir o medo provocado por abusos de poder ao longo da história, de modo a tentar refletir, ao menos no campo da arte, aquilo que pode ter sido silenciado no desenrolar do acontecimento verídico em tempo real. Seja através de metáforas ou da representação do real pela linguagem cinematográfica, o terror é um gênero narrativo e estilístico de fácil absorção da realidade e de produção de signos, cuja interpretação e compreensão podem desafiar qualquer tipo de censura que o tempo interponha. Muitas obras dialogaram com os terrores de sua época, bem como muitos eventos foram tão assombrosos que não houve alternativa a não ser que a arte se debruçasse sobre eles como forma de digerir o medo. O *impeachment* de 2016 no Brasil foi um destes marcos em torno do qual convergiram muitos fantasmas, como o passado não resolvido do país com os crimes cometidos pela ditadura militar, e que espelhou uma série de novos horrores e temores cometidos contra a democracia e a sociedade.

À conta disso, propusemos nos debruçar sobre dois documentários que abordaram o tema supracitado para poder revisitar os fatos históricos e melhor compreender o medo gerado, e de que forma tal estética absorveu o terror político da realidade em linguagem cinematográfica. Voltando às duas cineastas que são o foco da presente pesquisa, Maria Augusta Ramos e Petra Costa, como já pudemos demarcar no capítulo anterior, elas possuem dois estilos completamente diferentes, e necessitamos destrinchar essas formas de trabalho diferenciadas, sobre o mesmo objeto do *impeachment* de 2016, para entender como podemos chegar a um conceito de estética própria. Quais seriam as características de cada uma? Poderiam suas obras anteriores delinearem propriedades reiteradas no tempo e evoluídas em sua *mise-en-scène*? São algumas das questões que responderemos nas páginas a seguir.

#### 2.1 Documentários autorais

Como a autoria é uma linguagem que demanda subjetividade, e o senso comum costuma confundir documentário com algum tipo de exigência sofismática por objetividade, cabe aqui fazer

uma rápida distinção antes de adentrarmos a filmografia das respectivas cineastas propriamente dita. Documentários são filmes, e, como filmes, possuem discursos, o que implica pontos de vista diferentes para cada subjetividade de autores e autoras distintas.



**Figura 22 – *fade in* inicial de *O processo* (2018) de Maria Augusta Ramos**



Figura 23 – frame inicial de *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos

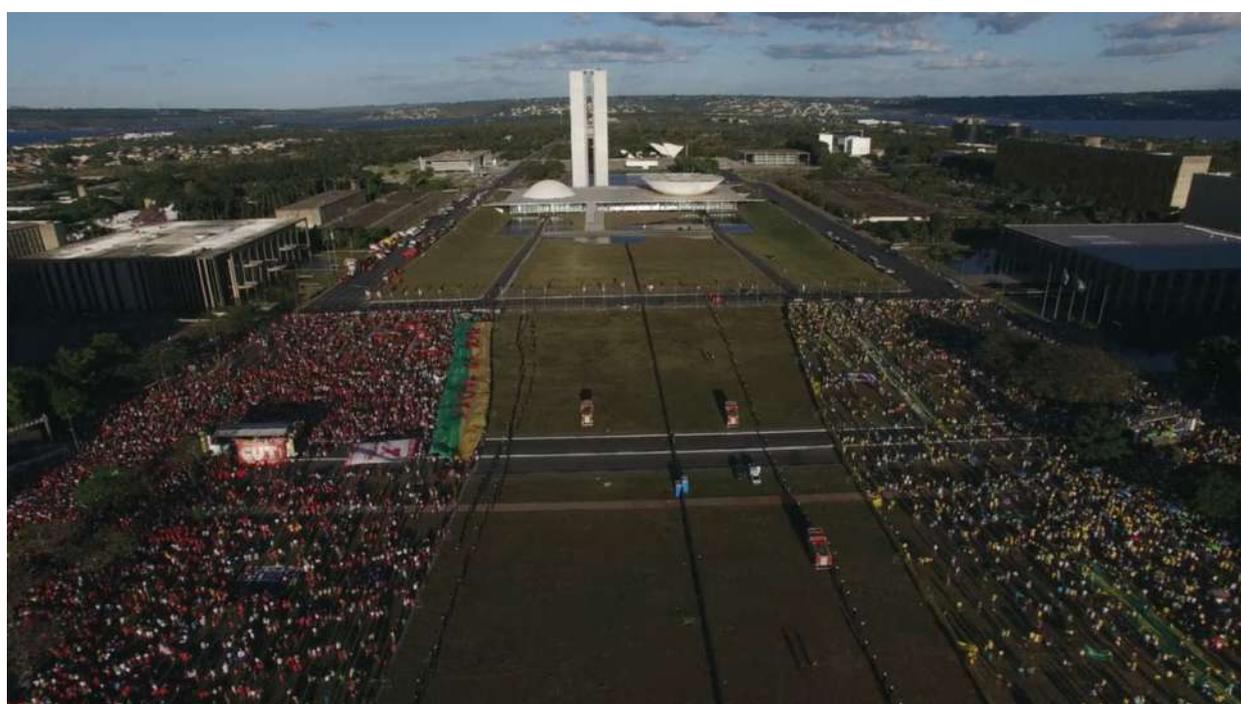


Figura 24 – frame extraído de *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, aos 58m25s

Os frames acima destacados dos respectivos filmes em estudo no presente texto poderiam

ser uma idêntica réplica uma da outra (Fig. 23 e 24), mas não. Para além das técnicas de fotografia completamente diferentes de cada uma, o que faz parte da grande orquestra da mise-en-scène de cada cineasta, também há de se falar numa subjetividade motivacional dentro da intenção do filme. Enquanto que as duas primeiras são uma sequência de *fade in* abrindo na tela com a luz da projeção (Fig. 22), num movimento de *push in*, onde a câmera se aproxima do objeto da Praça dos Três Poderes, como parte logo da abertura do filme *O processo*; a terceira imagem é um *tilt*, ou seja, um movimento com a câmera no próprio eixo de cima para baixo, filmando do alto do céu para a direção do povo e do conflito em tela aos 58 minutos e 25 segundos da projeção do filme *Democracia em vertigem*. Mas o que isso quer dizer? O que diferencia a escolha técnica de cada diretora para tais usos de câmera e de captação da mesma imagem?

O primeiro longa-metragem supracitado, dirigido por Maria Augusta Ramos, já começa sua jornada mergulhando na votação do *impeachment* na Câmara dos Deputados, no dia 17 de abril de 2016, desde o lado de fora à balbúrdia e alterações físicas e morais do lado de dentro. O primeiro plano da câmera quer se aproximar de um campo de batalha (Fig. 23), de horrores já prenunciados no primeiro plano bem aberto, que quer dizer muito mais pela própria existência de muros tendo de separar as pessoas em lados opostos de um conflito do que pela própria selvageria polarizada. Afinal, lá dentro, os deputados não contavam com muros para separar suas condutas anti-éticas e altamente reprováveis, com direito a cotoveladas e outros tipos de agressividade desvelada. O propósito de Maria Augusta Ramos é mostrar o horror debelado do próprio objeto político: um golpe parlamentar por abuso de poder a partir do interesse de alguns em manter o privilégio em detrimento do direito de muitos da coisa pública e de uma presidenta eleita democraticamente pelo povo e que o representava.

Já no segundo longa-metragem, Petra Costa insere a mesma sequência, aparentemente igual, somente chegando quase na metade da projeção, pois, sua intenção, antes disso, foi contextualizar um paralelo entre sua família e a luta pela democracia de seus pais com uma luta similar de Lula e Dilma. Porém, a diretora também ensejou exemplificar, por analogia, que a outra metade de sua família, parte da elite brasileira e dona de construtoras que detém muito poder no Brasil (e viriam a ser acusadas de corrupção com a Lava-Jato), estaria do lado oposto do muro, apoiando o *impeachment*. Em outras palavras, a câmera que desce do céu para o povo (Fig. 24), da abstração para a concretude da imagem, montada de forma em que esta sequência se localiza logo depois de fotos e vídeos de seus pais representando a esquerda, e seus avós representando a

extrema direita, desejava personalizar o evento público como algo íntimo e pessoal. Como parte de seu próprio pesadelo de cisão familiar. Mas as diferenças não terminam aqui, pois transcorrem por todo o filme, em aproveitamentos radicalmente diferentes de materiais similares.

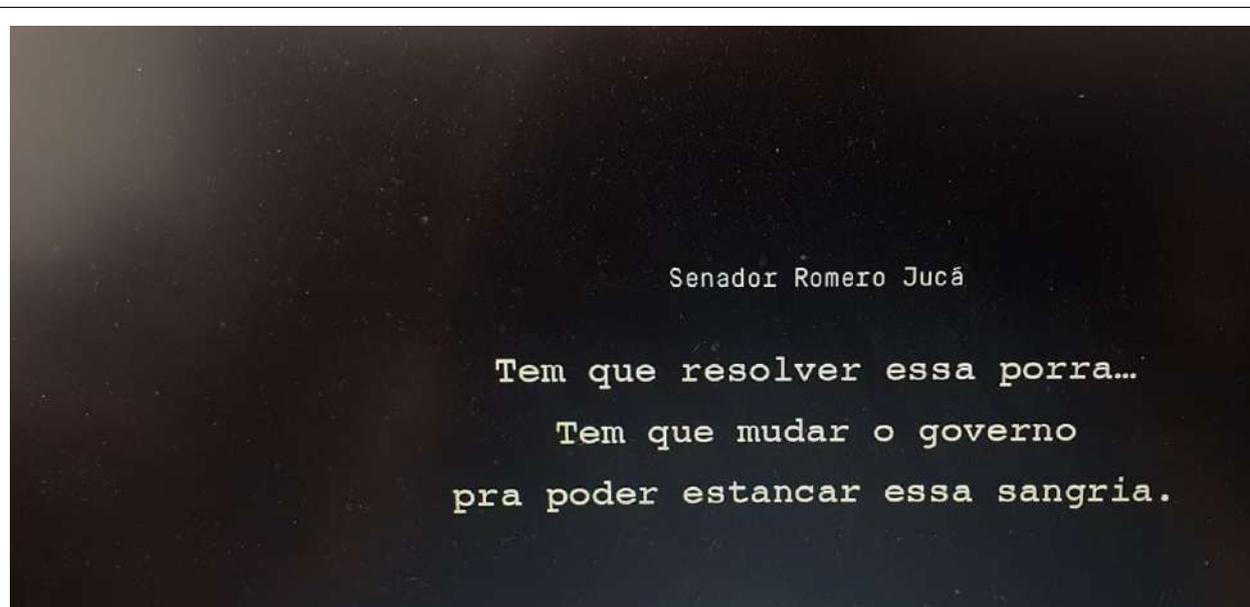


Figura 25 – frame extraído do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, aos 42m30s

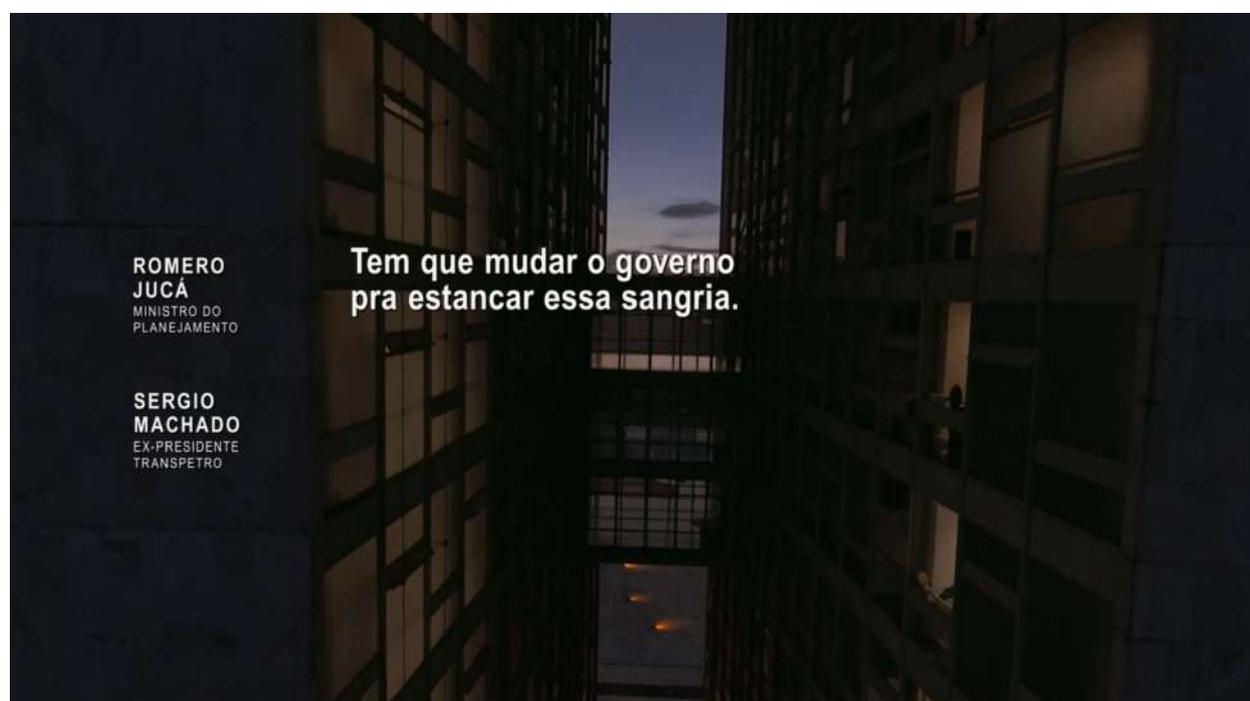


Figura 26 – frame extraído do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa, aos 76m10s

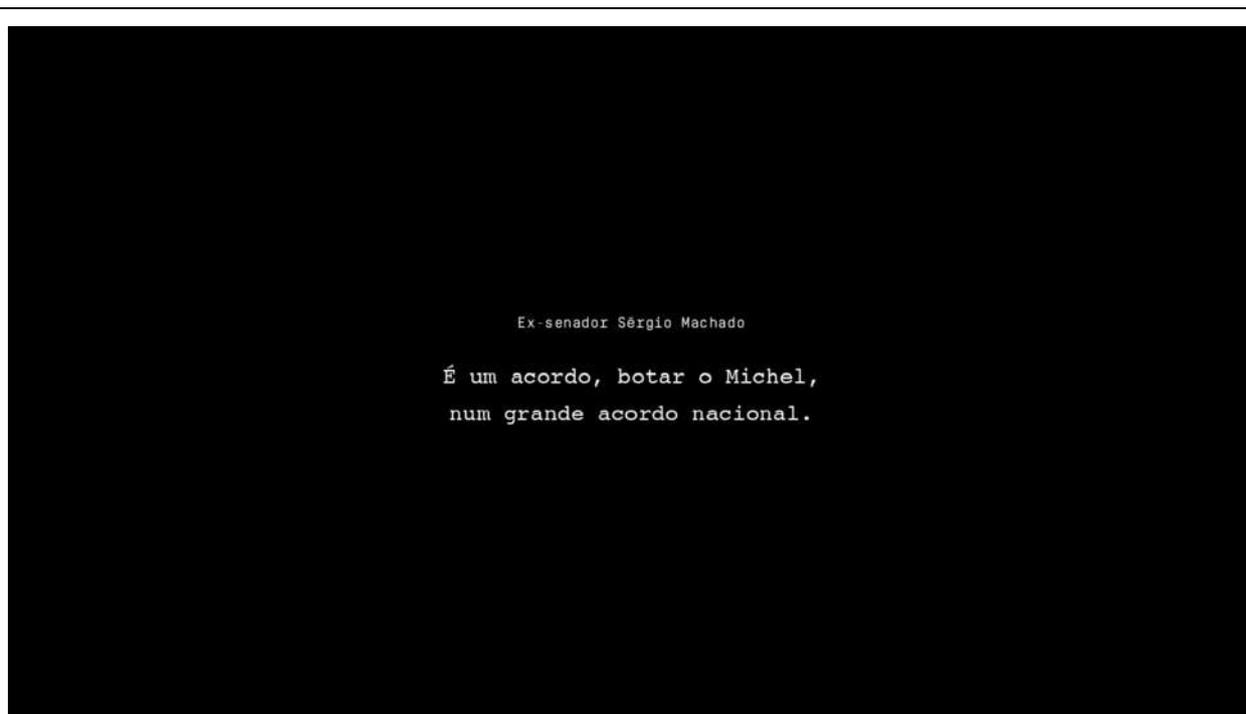


Figura 27 – frame extraído do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, aos 42m57s

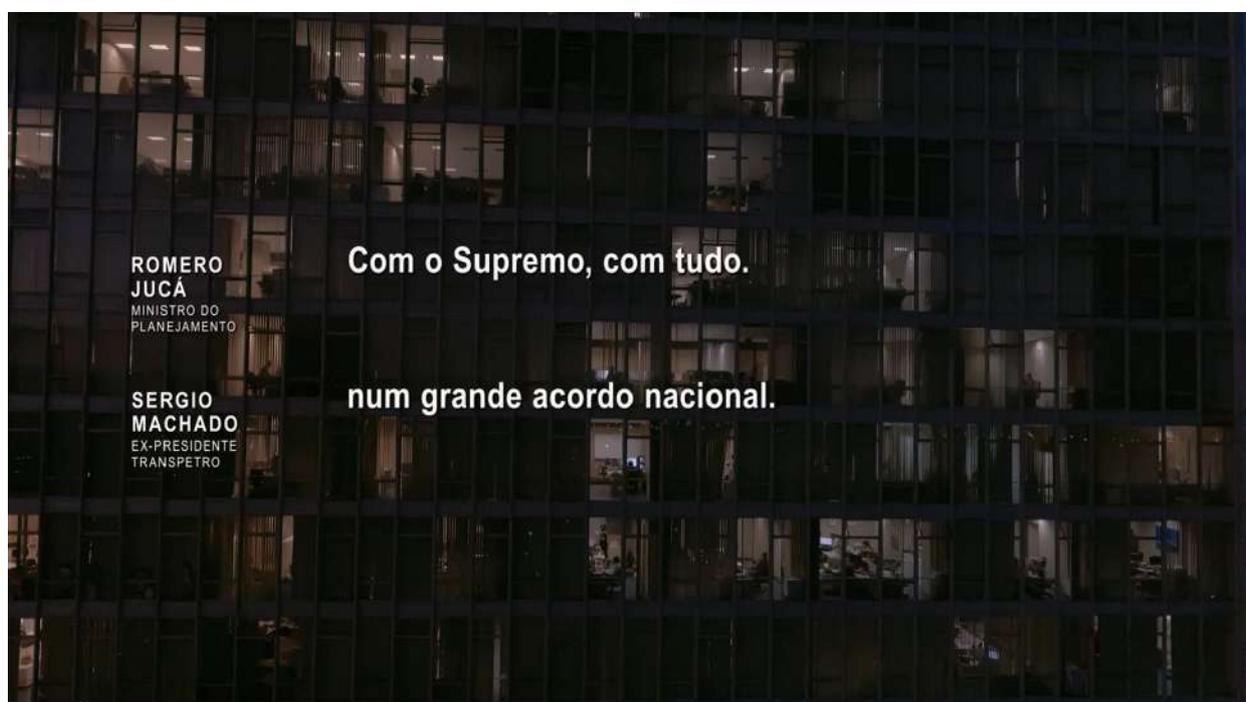


Figura 28 – frame extraído do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa, aos 76m27s

Nas imagens acima (Fig. 25-28), temos o vazamento do áudio da conversa entre o Ministro

do Planejamento da época, Romero Jucá, e o ex-presidente da Transpetro, Sergio Machado, onde admitem que “tem que mudar o governo pra estancar essa sangria (...) É um acordo, botar o Michel, num grande acordo nacional. Com o Supremo, com tudo” (Fig. 26 e 27). Porém, o uso de ambas é completamente diferente em cada filme, pois a motivação também difere, ainda que o discurso seja inegavelmente revelador de um esquema de corrupção dentro do governo que pretendia parar de ser investigado e, portanto, pretendia mudar a administração que permitia tais investigações: no caso, substituir a própria presidenta Dilma Rousseff por seu vice, Michel Temer.

No primeiro filme, o uso de arquétipos de filmes de suspense e de horror são expressos. Na sequência imediatamente anterior ao frame acima, temos uma filmagem exclusiva de Maria Augusta Ramos, em alta resolução, à luz do pronunciamento da presidenta no dia 12 de maio de 2016, quando a Comissão do *impeachment* aceita as acusações feitas contra ela e o vice, Michel Temer, assume a presidência. Dilma, trajando um blazer branco, em sua jornada da heroína, teve uma peça derrubada no tabuleiro político, mas, apesar de ter perdido a batalha, não havia perdido a guerra ainda. Seu discurso evoca de forma direta toda a dor que até agora estavam nas entrelinhas do extracampo, como a prisão política e a tortura durante a ditadura militar, bem como a doença da qual se recuperou... e compara todas estas dores com o atual golpe parlamentar: “Eu já sofri a dor indizível da tortura, a dor aflitiva da doença, e agora eu sofro mais uma vez a dor inominável da injustiça. O que mais dói neste momento é a injustiça. O que mais dói é perceber que estou sendo vítima de uma farsa jurídica e política”<sup>38</sup>.

A fala de Dilma é seguida de uma quebra abrupta de som e de imagem, cessando completamente a luz e os ruídos naturais da cena do discurso, com o burburinho dos jornalistas e o público ao fundo, para um silêncio total, só cortado por um chiado a princípio inominado, num fundo de tela em blackout. Esse chiado é bastante semelhante ao barulho de estática usado em filmes de terror e de *poltergeist*, servindo geralmente para assustar. Do nada, surgem as vozes da gravação em áudio vazado entre Romero Jucá e Sergio Machado, sem filtro para limpar o áudio, nem tratamento, fazendo com que pareçam ainda mais cavernosas e sombrias como ficaram no registro original. E este som aterrador da verdade descortinada do impeachment acontece logo após a fala dolorosa de Dilma, vestida de branco, sobre as injustiças e sofrimentos a que já foi submetida, e os quais ela coloca no mesmo patamar, ainda mais no que tangenciam também a

---

<sup>38</sup> Falas de Dilma Rousseff no filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos.

sociedade, e não apenas ela como indivíduo (afinal, muitos foram torturados na ditadura além dela; assim como a farsa jurídica e política atingiria a vida de muita gente também). Este breu na tela, logo após a exposição de luz intensa da manhã em que Dilma foi obrigada a entregar a presidência para Michel Temer também faz o espectador mergulhar esteticamente e sensorialmente nas trevas da derrocada de uma democracia (Fig. 25 e 27).

É tão premente a urgência com que este contraste narrativo acontece que a cena seguinte já é um arquivo da TV Senado (com logomarca no canto superior à esquerda da tela), com uma resolução mais baixa do que a das filmagens diretas de Maria Augusta Ramos, e recepcionando o discurso do senador Lindbergh Farias que recita na íntegra a transcrição do áudio vazado supracitado. A motivação deste segmento é nítida e declarada: colocar numa linha temporal e numa mídia pública como a TV Senado o registro de que o *impeachment* havia sido descortinado em sua farsa dentro mesmo do procedimento pelos próprios agentes envolvidos do processo, mas não ouvidos pela extrema direita que movia as peças no tabuleiro. Logo depois, temos a imagem novamente das câmeras da cineasta acompanhando a senadora Gleisi Hoffmann a ler as notícias mais recentes da mídia em seu tablet, conforme o carro em que ela está sendo conduzida segue na rua e sai da luz do dia para descer no breu da garagem. Esta sequência pode parecer não querer dizer muito, e ser apenas uma simples transição... Mas, na realidade, reitera a metáfora imediatamente anterior, pois quer dizer que as mídias de comunicação, ali representadas no tablet lido por Gleisi, também não ecoaram o real impacto do vazamento daquele áudio, passível de anular todo o processo de *impeachment*, pois, da mesma forma que o discurso ilibado de Dilma foi imerso no breu silenciado por terceiros, aqui também temos a imagem de Gleisi descendo para as trevas do subterrâneo, onde as sombras dominam o carro e o tablet (tal qual as notícias fizeram soar como irrelevante aquela revelação).

Já no segundo filme, o mesmo áudio vazado referido acima é usado de outra forma, com um novo plano de fundo, com os dois prédios gêmeos atrás da Esplanada como *background*, e aparecendo na calada da noite, em surdina, como num cinema *noir*. Até as janelas à meia-luz com cortinas de persianas, nos edifícios atrás das cartelas de diálogos, são típicas do gênero policial e *noir*, por gerar um aspecto *chiaroscuro* que não cobre nem permite a permeabilidade total da luz, dando um tom sombrio à sequência (Fig. 26 e 28). Porém, diferente do filme anterior, o áudio não foi colocado de forma rústica ou com estática, sendo bem mais trabalhado aqui, de forma límpida, importando mais o teor do que a forma da gravação em si.

A sequência imediatamente anterior do filme de Petra Costa filmava a cidade do distrito federal com uma câmera apontada em zenital, num ângulo de 90 graus, de cima para baixo, filmando carros no trânsito pelos entroncamentos e encruzilhadas da noite. O tom de mistério na trilha sonora é preenchido pela voz em off da narradora que começa a explicar o contexto das falas do áudio vazado, inclusive, enunciando como elas se encaixam no quadro geral da trama, feito uma detetive que dispõe os dados de sua investigação filmica. O filme é seu *modus operandi*, e a compilação dos dados é sua ferramenta de trabalho, seu bloquinho de notas. Já a sequência imediatamente seguinte ao áudio vazado leva para a coletiva de imprensa dos respectivos agentes envolvidos no áudio, com o acréscimo daquele que é mencionado por eles, o então presidente do Senado, Renan Calheiros, que, aparentemente, era o único contrário à escolha do nome de Michel Temer. Por causa disso, Petra insere um fotograma bem curioso antes da entrevista com o próprio Calheiros, com uma disrupção da imagem como se estivesse impedida por uma barreira e só conseguisse captar pequenas partículas no breu, pequenas parte de rostos, como o do entrevistado (Fig. 29). A imagem obtida, curiosamente, parece ter vários olhos e bocas, como a icônica imagem do filme de horror *Dr. Mabuse* (1922), de Fritz Lang, como pode ser visto logo abaixo:



Figura 29 – frame extraído do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa, aos 77m52s



**Figura 30 – imagem em still do filme *Os mil olhos do Dr. Mabuse* (1960), de Fritz Lang**

Não por coincidência, a imagem acima evocada traz direta correlação com um momento já posterior ao expressionismo alemão (Fig. 30), porém embebido neste, por parte de um de seus mestres, Fritz Lang, que já estava fazendo o terceiro trabalho com o personagem título, e também a derradeira obra do diretor, que abordava justamente o assassinato de um jornalista e a investigação subsequente dentro de um hotel construído pelos nazistas na época da 2ª Guerra Mundial, cheio de frestas e buracos para observar seus hóspedes abastados. E, por analogia, é válido interpretar que a imagem criada por Petra também poderia evocar uma analogia com o quanto o poder de imprensa havia sido sufocado e cooptado, pois não obstante jornalistas estarem tomando depoimentos dos envolvidos ali, nenhuma matéria dava real repercussão da potencial nulidade de processo que aquilo acarretava, ou da esperada indignação por não acarretar. Tanto que a imagem de Petra Costa, possivelmente intencional e parecida com o filme de Lang, foi realizada justamente numa coletiva de imprensa, com a imagem de Renan Calheiros fragmentada pela obstrução de inúmeros

jornalistas na frente dele, só deixando escapar alguns detalhes de rostos, inclusive do dele. Tanto que a fala seguinte que sufoca a voz do mesmo, e toma o primeiro plano, é uma narração, agora em inglês, de repórteres estrangeiros relatando que esta novidade colocava em séria dúvida a própria validade do procedimento do *impeachment*. Por que estrangeiros podiam enxergar isso, mas nossas próprias mídias hegemônicas não? Por que estes filmes teriam mais pungência em relatar fatos já sabidos com *mise-en-scène* dramática do que na época em que fomos todos informados da primeira vez? E no que estes dois filmes diferem em termos da autoralidade de suas cineastas para exprimir algo único, mas igualmente complementar, em perspectivas diversas?

Estamos falando sobre um caminho que só pode ser trilhado por quem percorre seus passos, e, assim como pegadas na areia, cobertas pelo mar a cada onda embebida na praia, ninguém deixa a mesma marca idêntica na vida... nem nos filmes, e muito menos no documentário. Todo processo filmico é único, seja por suas decisões ou mesmo por seus incidentes de percurso, e cabe à pessoa responsável pelo conjunto, tal qual quem rege uma orquestra na função de regente, organizar os instrumentos em uníssono para soarem de forma inteligível, bela, relevante e, quiçá, inesquecível. Toda a arte se almeja transformadora, porém, não somente para quem a recebe, como também para quem a gera, sendo transformado pela própria criação.

Há quase cem anos temos escutado uma discussão bizantina sobre a “objetividade” nos filmes documentários. É um tema cíclico que aparece e desaparece de tempos em tempos. (...) O universo do documentário, porém, é outra coisa. Desde os primórdios, o gênero nasceu e se apoiou nos grandes autores subjetivos (Flaherty, Vertov, Ruttmann, Haanstra, Ivens, Rouch, Marker, Depardon), e também no princípio foi manipulado pela política e indústria. Quase ninguém se livrou dessa pressão. No entanto, mais ou menos nos anos 1990, após atravessar muitas fases contraditórias, ninguém mais pôde continuar negando a subjetividade. Atualmente, a maioria das pessoas que trabalham com audiovisual sabe que os documentários refletem a opinião de um autor. (GUZMAN, 2017, p. 22 e 23)

Refletir sobre isso é essencial para lidarmos com o terror político em documentários contemporâneos. Afinal, parte desse terror se deu justamente por censuras e perseguições ideológicas pesadas em períodos históricos de repressão, tanto durante e depois do *impeachment* de 2016, quanto durante a ditadura militar brasileira, como é feita a analogia nos próprios respectivos filmes aqui estudados. Para se combater a censura é necessário mais do que nunca erguer vozes, muitas, respeitando-se as diferenças, e jamais se permitindo outra vez restringir direitos garantidos constitucionalmente da liberdade de expressão. Não é porque o assunto é político, e que tenha gerado traumas sociais, que não possa e até deva ser abordado pelo poder catártico de cura da arte para redimensionar e rever a dor e o medo sob novos ângulos desfazedores de nós em potencial.

E, diante de um objeto de estudo que foi bastante registrado e reproduzido nas mídias hegemônicas, bem como nas plataformas alternativas e independentes, precisamos nos perguntar qual seria a forma de lidar com a relativização do conteúdo e forma deste objeto (o *impeachment*). Especialmente se levarmos em consideração que os poderes em atividade, tanto o político quanto o de imprensa, acabaram exaurindo a força das imagens, com pouca abertura para interpretação ou desdobramento em outras camadas de sentidos – como as mídias hegemônicas o fizeram. – Não foi a subjetividade a responsável por esse estreitamento de possibilidades narrativas a serem recepcionadas pelo público, e sim a pretensa objetividade e sensacionalismo, que, na verdade, percorriam aquilo que já evocamos na presente pesquisa como o perigo da história única: uma perspectiva única que defendia uma visão imposta do capital em detrimento do povo e de seus direitos.

Apenas com muitas subjetividade em diálogo e olhares plurais para a história é que podemos de fato nos libertar do domínio de um monopólio condicionante da imagem e de sua interpretação. Podemos até utilizar o termo “trans-subjetividade” (REZENDE, 2013, p. 199), com a relação composta entre perspectivas dentro e fora do filme, com o objeto filmado e aqueles que filmam. No momento em que a pessoa que dirige o filme e sua respectiva equipe entram em contato com as pessoas entrevistadas, ou que adentram e saem do quadro no registro documental, há forças em tensionamento que se alteram umas às outras, e geram um discurso cinematográfico. Mas isso também suscita outros questionamentos... Por exemplo, poderíamos questionar se seria possível analisar quais ferramentas de linguagem filmica das respectivas cineastas seriam mais eficazes para dar maior veracidade ao relato do acontecimento que se pretende retratar no documentário:

No cerne das questões levantadas pelos documentaristas, em suas aproximações por metodologias diversas, existe uma questão primordial: entender como se produzem os discursos. A escolha, por parte do documentarista, de uma metodologia implica a escolha de uma linguagem específica de produção que vai vincular o discurso a uma visão de mundo, ou a uma ideologia – no sentido de consciência social, conforme Bakhtin (...) Se as marcas dessa linguagem não se revelam, esconde-se a ideologia? Esconde-se o contexto e o espaço mais amplo de compreensão de sentido que envolve tanto realizador quanto filme? Será que a estratégia de menor intervenção possível do cineasta é sempre efetiva para garantir uma veracidade ou, ao menos, maior autenticidade ao relato? Que sentidos assumem no discurso cinematográfico as diferentes estratégias de intervenção e não intervenção? (MUANIS, 2007, p.61)

Ou seja, podemos sim questionar o quão eficazes são as ferramentas escolhidas pela linguagem cinematográfica para se expressar um discurso. Há correntes que criticam, como na

citação acima de MUANIS (2007), se a metodologia escolhida pela realização do filme poderia criar um distanciamento em excesso do próprio *impeachment*, a ponto de prejudicar a compreensão do sentido e discurso do filme e se a estratégia de menor intervenção seria a melhor forma de garantir maior autenticidade ao relato do acontecimento. Poderia o distanciamento diminuir as trans-subjetividades necessárias para que o documentário não apenas reproduza o que as mídias hegemônicas já não haviam falhado em transmitir?

Por outro lado, poderia o excesso de trans-subjetividade adulterar o processo de relato do acontecimento a ponto de o discurso cinematográfico se distanciar ainda mais do objeto inicial? Qual seria a medida ideal? Tanto Maria Augusta Ramos quanto Petra Costa passam pelos dois maiores desafios documentais apontados acima, seja pelo cinema mais observacional da primeira, seja pelo ensaio poético e mais subjetivo da segunda. Mas isso não quer dizer que os desafios a serem lidados na linguagem cinematográfica deixem de abarcar possibilidades generosas de solução para retratar o *impeachment* com visão crítica para gerar novas reflexões. Como FRANÇA e MACHADO (2019) apontam muito bem:

O espectador de um processo filmado é submetido às escolhas do/a cineasta, de seus enquadramentos, de montagem. Não há câmera objetiva. Mas certamente poderíamos falar o mesmo de um julgamento da justiça: o que é “objetivo”? Seria no mínimo inocência acreditar que haveria uma “verdade” na dinâmica do tribunal que se revelaria por graça divina. (FRANÇA, MACHADO, 2019)

Não é apenas com a subjetividade isolada de uma única visão histórica que se irá emancipar a produção de sentidos de um trauma histórico verídico, como este que se propõe aqui, e sim pelo encontro de subjetividades, inclusive, dentro da *mise-en-scène* cinematográfica, com autoria de suas respectivas cineastas, com diálogos de linguagem com demais departamentos de seus filmes, como a fotografia, a montagem, a sonoplastia e outros elementos que definem a estética escolhida para completar sua própria performance, como nas palavras de REZENDE (2013):

As dimensões e elementos trans-subjetivos da prática do documentário atuam diferentemente conforme as técnicas, os métodos, os recursos utilizados e as condições materiais existentes em cada produção. Assim, um documentário de arquivo apresentará circunstâncias de trans-subjetividade diferentes daquelas encontradas em um documentário de filmagem direta ou de entrevistas. Um documentário de encomenda ou um filme institucional, por exemplo, trarão questões diferentes daquelas inspiradas por um filme que não tenha que dobrar rigidamente seu trajeto a um projeto feito segundo intenções e objetivos já previamente definidos. (REZENDE, 2013, p. 199)

Portanto, depois de filmado o fato, também há novas interações da respectiva equipe com o material. As etapas subseqüentes podem também alterar os caminhos umas das outras, como, por

exemplo: no processo de edição dos planos, de montagem, na ordem das seqüências (sejam cronológicas ou não), e até em flashbacks... Ou mesmo podemos citar ainda outras alterações, em diálogos constantes de subjetividades, como a correção de cor, desenho de som e controle de ruídos, trilha ou narração em off. Tudo isto pode agregar ainda mais valor ao senso de autoria de uma obra que se pretenda crítica e ao mesmo tempo artística para engajar seu público. E estes filmes serão eternamente provas inexpugnáveis do que aconteceu. – Mesmo que se tente distorcer ou adulterar os fatos novamente, como já aconteceu, pois houve casos de trechos dos respectivos longas-metragens que foram retirados de contexto e usados pela extrema direita como fake news ou desinformação em correntes de redes sociais (vide o discurso de mea culpa do ex-Ministro-chefe da Secretaria-geral da Presidência do Brasil, Gilberto Carvalho, que viralizou como se ele estivesse se incriminando e ao PT, o que não é verdade<sup>39</sup>). – Ainda assim haverá a possibilidade de sempre se retornar aos filmes e indexar a fonte das citações com seus respectivos sentidos e contextos históricos, graças à autoralidade engajada e responsável com a devida apuração na pesquisa dos fatos.

Bem como, para além de podermos trabalhar as respectivas obras per se, tomadas individualmente até aqui, também podemos analisá-las em conjunto, paralelamente, pois o mesmo objeto do *impeachment* recebeu discursos individuais nos filmes estudados na presente pesquisa, e isso acarreta com que o objeto se liberte ainda mais de um monopólio de visões outrora impostas pelas mídias hegemônicas. Isto sem falar que estes filmes também se inserem num corpo de fillmografia de cada uma destas diretoras, com exercícios de estilo próprios, os quais transbordam nas características com que veremos o *impeachment* ser abordado.

A partir destas constatações, podemos identificar pelo menos dois aspectos, por mais inextrincáveis que sejam, de trans-subjetividade no documentário. O primeiro, mais fundamental, diz respeito à trans-subjetividade “propriamente dita”: aquilo que surge e que se faz na interação entre subjetividades particulares (esquemas sensorio-motores determinados) em condições particulares, e que implica, em função de sua copresença, uma mútua e circunstanciada performance-metamorfose dessas subjetividades. Já o segundo aspecto se refere ao caráter inevitavelmente “dialógico” que se estabelece a partir de qualquer “apropriação” de discursos-fluxos de “outros”, a partir das inevitáveis interferências que ocorrem entre eles. (REZENDE, 2013, p. 199-200)

Cabe aqui, contudo, fazer uma ressalva: não estamos colocando em hierarquia valores

---

<sup>39</sup> Fonte: exemplos de páginas de extrema direita alegando que o vídeo teria “vazado” como admissão de culpa e não como entrevista em contexto completamente diverso. Disponível em: <https://twitter.com/0C0RV0/status/1191526676125147138?t=Z57b1sCKfu10gmsT1T1Tmw&s=19>; <https://www.facebook.com/share/v/hbMPvSPxVRMvLbFY/?mibextid=oFDknk>. Acesso em 28 mai 2024.

paralelos, como os de linguagens tão díspares como as das cineastas elencadas, que não adentram em cruzamentos senão pelo tema em comum sobre o *impeachment* e pela própria subjetividade do pesquisador, que se insere como um olhar extra aos já propostos aqui. Adentraremos obras pregressas das respectivas diretoras com o melhor intuito de serem marcadores de estética continuada, ou de criação de paradigmas, como tabula referencial interpretativa de resultantes ora em pauta. Afinal, enquanto a filmografia da documentarista Maria Augusta Ramos é mais longa e prolífica, para que não tentemos cometer qualquer reducionismo a encapsular seu estilo, o corpo de obra da cineasta Petra Costa é mais recente e mais condensado, apesar de bastante ensaístico, e gerador de interpretações múltiplas, de modo que também seria igualmente injusto tentar encaixá-la em apenas uma leitura unidimensional.

Ainda assim, ambas possuem uma impressão digital tão forte de linguagem, proporcionalmente falando, que costumam ser associadas a forças de expressão únicas e, de certa maneira, de subjetivações antagônicas no âmbito dos documentários. A primeira delas, Maria Augusta Ramos, sendo representante maior do cinema observacional no Brasil; e, a segunda, Petra Costa, tendo a chave narrativa lírica como notória e destacada bússula de suas criações. Contudo, vamos entender melhor o que seriam estas características gerais e como cada uma se apropria disso e reivindica sua própria marca indelével.

É curioso cogitar o quanto destes diálogos históricos podem ter gerado duas obras tão distintas entre si como *O processo* (2018) e *Democracia em vertigem* (2019), dirigidas por duas mulheres com carreiras personalíssimas, com traços independentes uma da outra, e que ora se colocam para análise como potencialidades do mesmo fato histórico. E, como estamos debatendo o terror político e sua estética, é necessário identificar se já havia predisposição para essa estética na filmografia de ambas ou se o fato as moldou como força-motriz de algum novo paradigma em suas obras, como veremos a seguir.

## **2.2 Autoralidade documental de Maria Augusta Ramos**

Como levantado anteriormente, cada diretora presente nesse estudo possui sua linguagem e respectivas características de discurso para conseguir (ou não) abarcar as vicissitudes do *impeachment* em toda a reflexão dialética que um documentário sobre o assunto demandaria. No caso, Maria Augusta Ramos possui duas características muito fortes de seu modo criativo de filmar

que determinarão os caminhos com os quais precisará lidar para chegar em seu relato próprio do acontecimento. São elas: o documentário observacional e a performance diante da câmera, uma câmera visível a todos, e que pode gerar uma autoconsciência dos agentes envolvidos. Este cinema observacional, com intervenção mínima, poderia gerar uma contradição e um paradoxo diante do fato de que a ciência da presença da câmera poderia provocar, naturalmente, uma performance em reflexo diante dela, mas isto invalidaria a linguagem deste discurso?

O cinema “observacional”, como pronunciado por NICHOLS (1995, p. 146) em seus estudos de documentário, versa sobre um subgênero cuja linguagem nasce da observação em si e da mínima interferência possível com o objeto filmado, de modo com que até mesmo a presença das câmeras possa ser naturalizada. O objetivo estaria em ser o mais fiel possível ao acontecimento em estado bruto, conforme se deu diante do registro, de modo a fazer sentido quando colocado em ordem pela montagem na apresentação de um tema ou recorte determinado:

E se o cineasta apenas observasse o que se passa diante da câmera sem uma intervenção explícita? Não seria essa uma nova e convincente forma de documentação? Os avanços tecnológicos no Canadá, na Europa e nos Estados Unidos, nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, culminaram, aproximadamente em 1960, em várias câmeras de 16 mm, como Arriflex e Auricon, e em gravadores de áudio, como o Nagra, que podiam ser facilmente carregados por uma só pessoa. O discurso já podia ser sincronizado com as imagens, sem o uso de equipamento volumoso ou dos cabos que uniam gravadores e câmeras. A câmera e o gravador podiam mover-se livremente na cena e gravar o que acontecia enquanto acontecia. Todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. (NICHOLS, 1995, p. 146-147)

Ou seja, a câmera é um dispositivo a mais no ambiente, mas deve interferir o mínimo possível, tal qual uma pequena mosquinha na parede, e a montagem não deve alterar o sentido original, apenas agregar a ele, ajudando a empregar sentido ao discurso do próprio acontecimento. Você pode descobrir um tema interessante, ou um lugar ou mesmo pessoa digna de uma narrativa e passará a acompanhar seu desenrolar como vier, pelo tempo que durar, até que se possa alcançar um desfecho para o desenvolvimento pretendido. Isso não quer dizer que o discurso do objeto isente o discurso cinematográfico, pois a cineasta precisa escolher um ponto de vista através do qual realizar o seu relato da história, de modo a potencializar a narrativa. Portanto, a grande questão para a filmografia de Maria Augusta Ramos seria como intervir o mínimo possível, mas não deixar de escolher um posicionamento histórico, bem como uma perspectiva nítida que melhor

realçasse as perguntas necessárias a serem feitas, a partir do *impeachment*, relativas à crise instaurada em face da democracia.

A linguagem técnica, em si, não necessariamente impediria a possibilidade de se posicionar, pois tudo depende da forma de usá-la. No cinema observacional, podemos fazer um filme com planos estáticos ou com planos-sequência, sem cortes, apenas com uma câmera situada no lugar certo, saibam ou não as pessoas e situações que estão sendo filmadas... Ou podemos filmar centenas de horas, às vezes milhares, e tentar se extrair algum sentido decifrável do registrado pelo corte e montagem. Independentemente de qual seja a escolha, é o discurso da pessoa na direção do filme que irá imprimir o seu posicionamento. Todas as estratégias citadas logo acima são válidas, e muito utilizadas no cinema observacional, tanto que Maria Augusta Ramos costuma usar tanto planos-sequência com enquadramentos fixos, quanto filmar muitas horas do objeto para decidir depois na edição, dependendo da proposta do filme. Além disso, ela também possui o costume de evitar a inserção posterior de trilha sonora em seu estilo de cinema (a não ser que já estivesse ressoando no próprio ambiente do acontecimento, ou no rádio, ou numa canção cantada ou tocada por alguém e etc), assim como tenta evitar até mesmo o uso de efeitos adicionados na pós-produção ou de cenas de fora do acontecimento, ou de qualquer coisa que possa quebrar a imersão direta naquele objeto. Surpreendentemente ou não, o próprio dilema acima disposto, em relação à versatilidade do próprio acontecimento em seu estado natural, também implicaria que o cinema de observação de Maria Augusta Ramos pode se tornar, inadvertidamente, uma esponja da situação.

Mesmo com o mínimo de interferência possível, por exemplo, podemos encontrar, facilmente, hipóteses de se filmar um momento de suspense, com fortes toques de tensão, como uma câmera de segurança que pode captar um sequestro relâmpago ou um assalto com reféns, e isso ocasionaria que a observação também se tornasse um olhar relacional às circunstâncias do suspense sentido. A própria diretora aqui respectivamente analisada já captou, outrora, situações bastante tensas diante de sua câmera, como em *Morro dos Prazeres* (2013), com policiais revistando suspeitos e até pessoas inocentes, o que debate o limite entre segurança pública e abuso de autoridade – ou mesmo a responsabilidade ética de se filmar ou não isso para expor na montagem, como forma de denúncia. Assim como também filmou a forma como infratores menores de idade são enquadrados no sistema de execução penal, por vezes de formas mais pesadas do que a suas maturidades estariam preparadas para lidar, com uma violência ou falta de

compreensão que serve de ponto cego nas previsões legais, como em seu filme *Juízo* (2007). Já em *O processo* (2018), mais recentemente, ela capta agora toda a virulência do sistema político que rege uma nação. E, se podemos nos perguntar o quanto alguns de seus filmes anteriores foram embebidos por estéticas em sintonia com gêneros da ficção, como o cinema policial e o thriller de tribunal, agora devemos nos perguntar como o terror político que o Brasil passou nos últimos anos poderia ter redimensionado a própria forma de mirar seu estilo documental.

Tal questionamento poderia muito bem aproximar os filmes de observação da cineasta Maria Augusta Ramos de modo mais assumido do gênero da ficção, seja de um thriller ou mesmo do terror, dependendo do resultado e do discurso da filmagem e o que ela pretende transmitir com a reprodução do fato. Assim, o cinema de observação não é sinônimo apenas de situações naturais e tempo real como acepção do senso comum de que se estaria a filmar a rotina ou o mero relato do acontecimento direto, e sim um olhar atento para como a reiteração dos mesmos atos no dia a dia pode gerar uma catarse do acontecimento em sua diferenciação de subjetividades. Para corroborar esta afirmação, há de se exemplificar que outros cineastas consagrados do cinema observacional também absorvem gêneros diversos da ficção quando filmam, com sua câmera, como se eles fossem a já referida mosquinha na parede. Um bom exemplo disso é o notório caso do veterano documentarista estadunidense mais conhecido por lá pela sua linguagem observacional, que, em seu cult *Crazy Horse* (2011), acompanhou os eventos do cabaré noturno de mesmo nome, com pessoas cantando e dançando, o que levaria a uma estética de filme-musical, como ficou reconhecido. A associação do nome de Wiseman, ora na ativa em plenos 94 anos, no cinema internacional, como sendo um dos grandes representantes do estilo observacional, em língua inglesa, estaria para o reconhecimento interno no Brasil igualmente de Maria Augusta Ramos como baluarte desta linguagem, guardadas as devidas proporções dos respectivos tempos de carreira e alcance mundial da língua inglesa perante o da língua portuguesa.

A partir do momento em que Maria Augusta Ramos opta pela câmera não invisível, típica do documentário observativo, a diretora não acabaria por esconder mais da realidade do que mostrá-la? “Porque seus personagens, ao saberem que estão sendo filmados, modificam seu agir em pequenas ou grandes atitudes que os distanciariam do seu comportamento habitual” (MUANIS, 2007, p.65). Porém, no sentido contrário, podemos ampliar esta reflexão, focando na questão sobre a qual José Carlos Avellar (2010) disserta sobre *Juízo* (2007), retomando trabalho de Maria Augusta Ramos, pela qual se propõe transcender a dicotomia inicial e reconciliar a ficção com a

realidade na autofabulação da performance, como forma de reflexão cinematográfica:

“O espectador é solicitado a estabelecer uma outra relação com a imagem: juízes, procuradores, defensores, inspetores, familiares, as pessoas reais na Vara de Justiça e no Padre Severino, são percebidas como fragmentos de realidade usados, digamos assim, para montar uma quase ficção. Como é normal no cinema, o sentido da imagem ultrapassa o simples reconhecimento da forma. O registro, o pedaço de cena real registrado é a matéria bruta para a construção de uma representação, uma composição cinematográfica.” (AVELLAR, 2010, p. 128)

O diferencial da diretora é que, mesmo se tratando de um método que costuma ser comparado a uma “mosquinha na parede” no ato de filmar, ainda assim esta suposta objetividade imparcial da observação, na realidade, estaria mais para uma perspectiva ímpar daquele acontecimento, com a parcialidade de alguém que se posiciona historicamente para contar uma história urgente e que amplifica um discurso que talvez estivesse sendo silenciado. Ou seja, o lugar onde se escolhe posicionar a câmera também é um ato político, consciente da performance dos agentes envolvidos, e ainda mais corajoso perante o momento de terror e perseguição onde se filma. Este olhar humanista da cineasta faz com que sua câmera se torne quase intimista, pois, ao invés de buscar panorâmicas ou travellings distanciados (com raras exceções mais circunstanciais e introdutórias), ela busca os pequenos detalhes despercebidos da performance natural de quem se coloca diante da câmera, aumentando o close e recortando diálogos sufocados de volta à luz (como as caras e caretas nas sessões do processo de impeachment no Congresso Nacional). Eis a importância do quadro em seu cinema, e do plano contínuo em cenas de transição ou de pausa, especialmente nos momentos em que seja necessário captar o que transborda da rotina de personagens (vide a humanização dos advogados de defesa de Dilma, não como meros sujeitos ocupando cargos defensivos, mas como indivíduos com suas histórias e sentimentos imbuídos na causa maior):

Os filmes [de Maria Augusta Ramos] constroem uma estética da proximidade, por meio de um método de observação que combina a duração do olhar (plano) e a atenção ao gesto (quadro). Filmar de perto é uma forma-filme que permite construir os sentidos da proximidade e promover uma experiência sensível que possibilita tremular as crenças estabelecidas diante do outro estigmatizado. (DUMARESQ, 2021, p. 123)

O cunho social presente no conteúdo das obras de Maria Augusta Ramos também frequentemente está revestido na forma com a estética de filmes de tribunal: há uma reiteração em acompanhar a performance processual de ritos jurídicos e suas repercussões legais na sociedade.

Esta preocupação em particular de seu cinema também auxilia no registro e preservação de uma memória histórica de várias formas de justiça social, na qual os tribunais são igualmente personagens para analisarmos. O próprio exercício de democratização e de cidadania brasileira atualiza o documentário contemporâneo, analisando temas recorrentes na filmografia da diretora neste sentido, que demonstram uma preocupação em registrar criticamente os vários sistemas de justiça nos diferentes espaços de poder: de uma comunidade ocupada pela polícia pacificadora, aos corredores e salas de audiência do Tribunal de Justiça e ao Congresso Nacional decidindo o destino de uma nação.

Para além da linguagem documental e dos direitos políticos representados na imagem registrada pelo cinema de Maria Augusta Ramos, a sua fonte de preocupação com os direitos humanos, em sentido amplo, igualmente se demonstra nos trabalhos anteriores da diretora, no modo como ela sempre procura estabelecer uma relação de confiança com os personagens documentados. Exemplo disto é a denominada trilogia da justiça, que muito nos interessa aqui, seja em análise crítica ao sistema judiciário e às estruturas de poder vigentes no país com o próprio filme *Justiça* (2004); seja relativo à proteção do direito de menores de idade com *Juízo* (2007); ou através do respeito ante situações desfavorecidas em comunidades ocupadas por UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora) com *Morro dos Prazeres* (2013), por exemplo – levantando a questão se o procedimento filmado em *O processo* caberia como uma tetralogia desta reflexão sobre estruturas de poder e seus procedimentos ritualísticos.

Por esta mesma razão, separamos parte da filmografia da cineasta como mais próxima e conectada a *O processo*, deixando de fora ou apenas reservadas a observações menores outras obras que podem possuir semelhanças com esse filme, mas que não desmembram ou amplificam o ponto fulcral dos ritos e procedimentos de estruturas de poder julgadoras. Filmes como *Seca* (2015), cuja câmera observacional se coloca num cinema de fluxo e sem entrevistas formais ou depoimentos indiretos, que registra conversas diegéticas entre os cidadãos de Pajeú, em Pernambuco, uns com os outros (e não com a câmera ou com um entrevistador), continuam tão humanistas quanto os outros longas-metragens de Maria Augusta Ramos. Porém, *Seca* trata menos sobre os ritos do poder, e mais sobre as consequências e efeitos da escassez de água na população hipossuficiente e protagonista do olhar narrativo.

Esse estilo observacional e menos intervencionista, em relação à situação filmada, também absorve muito dos personagens escolhidos e do posicionamento no qual eles se colocam perante a

injustiça do acontecimento filmado, como noutros trabalhos tão relevantes e potentes, vide *Futuro junho* (2015), cuja narrativa segue quatro trabalhadores na grande São Paulo semanas antes da Copa do mundo de 2014, sediada no Brasil. Na época, talvez ainda não se soubesse as ramificações das manifestações de 2013 para o governo, que culminariam no *impeachment* de 2016. Contudo, independentemente do conteúdo, ao menos no que tange a forma e mise-en-scène de *Futuro junho*, temos uma trajetória radicalmente diferente da estética e exercício de estilo do filme *O processo* (2018) – e daremos preferência aos ritos de tribunais e trâmites da justiça nos filmes mais em sintonia com o foco desta pesquisa.

É interessante se falar de subjetividades em documentários objetivamente observacionais, porque, em última instância, Maria Augusta Ramos observa ritos e performances, mesmo que tais ritos possam, sim, até mesmo, produzir performances, como num teatro de encenações da realidade. Às vezes, como em algumas de suas mais famosas produções, a cineasta, inclusive, evoca tais encenações como num palco, vide *Juízo* (2007), onde filma processos penais de menores de idade que não podiam aparecer diante da câmera. O adolescente acusado é filmado apenas de costas. Para os contraplanos do rosto do personagem, quando filmado de frente, a cineasta reencena os depoimentos reais com atores não profissionais, maiores de idade, que passaram por situações semelhantes. Os demais personagens são as exatas pessoas presentes nos julgamentos (juíza, promotores, advogados de defesa, familiares e o próprio personagem, quando visto de costas). É importante evocar um paralelo estético da performance de rituais processuais entre este filme e *O processo* (2018), da mesma diretora, porque, apesar de não termos a substituição de personagens interpretados por outrem, temos sim um sujeito oculto, no caso, a presidenta Dilma Rousseff, que quase não aparece durante todo o procedimento contra ela, ali representada tanto pela defesa quanto pela acusação. Tão revelador quanto o que é dito pelos seus defensores é o que é dito (ou não dito) pelos seus detratores. O absurdo de algumas acusações, bem como a falta de embasamento, ou explicação para tais, prescinde até de contra-argumentos, pois esvaziam a si próprios (como no diálogo vazado entre Romero Jucá e Sérgio Machado disposto em cartelas acima nas imagens 25 e 27, e que não cita o nome de Dilma em nenhum momento, como se ela fosse um mero empecilho a ser substituído num jogo de interesses ou como se ela sequer existisse).

Outra obra da filmografia da diretora que traz paralelos interessantes, esteticamente, é *Morro dos prazeres* (2013), também pertencente à trilogia da justiça, e na qual ocorre o inverso do descrito acima em *Juízo* (2007). Agora, as crianças é que encarnam os adultos no início do filme,

brincando de polícia e ladrão. Elas já denunciavam o excesso de violência policial do abuso de autoridade em que, muitas vezes, os próprios agentes da polícia pacificadora são provenientes da mesma comunidade que lhes é ordenado “pacificar”, criando um dilema contraditório (tipicamente *hamletiano*) de vigiar e punir os seus semelhantes. Já em *O processo*, sabendo, previamente, como certos ritos e procedimentos se dão, haveria de se posicionar a câmera de tal modo a prever reações ou performances premeditadas, inclusive do absurdo (já que se tratava de um tribunal do absurdo, como uma adaptação de *O processo* de Kafka na vida real, obra literária e peça). Cenas de transição ou de ligação entre sequências de julgamento, como as de apoiadores de Dilma jogando flores na rampa do Palácio da Alvorada, são cenas performáticas, sim, mas cruciais para fazer um contraponto e lembrar quem são os muitos e diversos cidadãos que a luta pela democracia representa. Aqui podemos traçar mais um paralelo com *Hamlet*, com a história de um golpe de estado ante o povo da Dinamarca, cujo monarca, pai de Hamlet, foi traído e assassinado pelo próprio irmão, que desposou a cunhada para se tornar o rei – assim como a presidenta democraticamente eleita do Brasil foi traída por seu vice que fez um pacto com o Congresso para ocupar o seu lugar, tornando a mera ideia de justiça (ou de vingança *hamletiana*) infrutífera, por terem sido manipulados os mecanismos do sistema.

MUANIS (2017), neste ponto, sobre a performatividade presente na filmografia retromencionada, alega que em alguns filmes, como em *Justiça* (2004), “a opção estética escolhida por Maria Augusta oculta o produtor e o processo, transformando o produto através de sua câmera, que torna-se diegética”, ou seja, uma câmera visível à diegese dos agentes filmados, que reagem a ela, e onde, “ao ocultar sua gramática de produção e ao tender a uma forma asséptica, ela cria dois problemas na construção do seu discurso: impede a compreensão do espaço social que o filme representa e que o espectador perceba a ideologia por trás do sujeito do discurso”. (MUANIS, 2017, p.68). Isto porque o autor acredita que a câmera de Maria Augusta Ramos apenas se supõe observacional, pois, ao se mostrar visível, e ao ser demandado que as pessoas finjam que a câmera não estaria lá, inevitavelmente o filme se afastaria do documental e se aproximaria do ficcional:

A não-interação das pessoas com a câmera, aliada à montagem, facilita o surgimento de uma narrativa dramática, desenvolvendo personagens, criando envolvimento com o espectador. A não movimentação da câmera e o envolvimento e intimidade da diretora, e de suas propostas, com seus personagens, criam uma atmosfera favorável ao direcionamento suas ações, havendo uma construção de realidade que não se torna explícita no filme. De fato, a própria diretora admitiu em palestra que algumas situações do filme foram encenadas. (MUANIS, 2017, p.66)

Porém, diferente do que se propõe acima, acreditamos que a performatividade diante da câmera não é uma questão para o cinema documental de Maria Augusta Ramos. Documentários performam desde priscas eras, como nos primórdios dos filmes de precursores como o casal Robert Flaherty e Frances Hubbard, cujos trabalhos recriavam cenas para poder exibir ao público o que seria impossível de ser captado ao vivo, ou simplesmente para poder remontar um passado remoto que tenha deixado de existir por perda de ritos e costumes (como *Nanook, o esquimó*, de 1922, e *Moana*, de 1926). A câmera se assumir presente de forma consciente e não necessariamente, com isso, adulterar a realidade filmada – até porque, no caso em tela sobre o *impeachment*, havia dezenas de câmeras na maior parte das cenas do procedimento. O próprio MUANIS reconhece que a câmera oculta nem sempre é possível ou determinante nisso: “Uma câmera de vigilância na maioria das vezes é pequena e está integrada à paisagem e aos ambientes pelos quais as pessoas transitam. Com isso o dispositivo realmente pode ser – e não sempre, veja o caso do Big Brother - ignorado ou esquecido por parte das pessoas” (2017).

Vivemos numa realidade altamente filmada por todos os lados, e quase todas as ações são conscientes diante disso, havendo certa performatividade natural diante de um exaurimento do dispositivo. A performance passa a ser inerente, e as referências e interseções dramatúrgicas da ficção inevitáveis ao documentário, pois a literatura e o teatro não são condições excludentes do cinema, nem do ficcional, nem do documental. Como BAZIN (2018) já colocava muito bem, “O problema apresentado à nossa reflexão não é, no fundo, tão novo assim: é, a princípio, o da influência recíproca das artes e da adaptação em geral” (p. 124-125). O cinema é uma arte essencialmente impura, repleta de influências e referências de outras artes, como a música, as artes plásticas, a literatura e etc... E, como NICHOLS (1995) também coloca, e já trouxemos previamente nessa pesquisa, dentre os gêneros exemplificativos que o pensador elenca que seriam comuns ao documentário, para além do observacional, também temos aqueles que se aproximam talvez de uma reportagem mais jornalística, como o expositivo e o participativo (p.142, 153), bem como dos mais abstratos e metalinguísticos, como o poético, o reflexivo e o performático (p. 138, 162, 169) – este último exemplificado em *Juízo* de Maria Augusta Ramos, na escolha de convidar jovens maiores de idade para performar onde os menores de idade (cujos direitos estão sendo justamente evocados) estariam legalmente impedidos. Ou seja, os gêneros do documentário não são auto-excludentes entre si, e podem ser cumulativos.

O problema fulcral de reflexão não está na origem impura e, sim, justamente, nas

potencialidades destas impurezas que oferecem ainda mais perspectivas narrativas para contar a mesma história. E este palco do poder, que alguns dos filmes de Maria Augusta Ramos realçam, no protagonismo narrativo da performance e estética ditadas pela escolha de personagens e seus lugares de fala, faz com que escolhemos focar mais na trilogia da justiça e no quarto vértice destes procedimentos e julgados de poder, no caso, *O processo*, para poder correlacionar a mise-en-scène que lidou diretamente com o terror político dos últimos tempos e como tudo estaria ligado.

### 2.3 Autoralidade documental de Petra Costa

Numa outra extremidade interpretativa, temos o documentário menos observacional, menos expositivo e mais reflexivo, performático e abstrato, até mesmo podendo-se vê-lo de forma lírica, menos compromissado com relatar ou enunciar, tão somente sugerir, recorrendo mais à conotação que a denotação. Um tipo de cinema mais voltado ao poder de intuição, de imergir a plateia num devaneio de sensações, para que a mesma mergulhe num estado de sonho (ou pesadelo), como num ensaio, onde vale mais os erros e descaminhos do que os acertos e dados objetivos, e que o espectador retire dali suas próprias conclusões.

Petra Costa nos faz voltar ao questionamento inicial da presente pesquisa sob outro prisma em relação ao que configuraria a linguagem cinematográfica: Como dividí-la e segmentá-la de modo mais básico para poder estudá-la? Bastaria setorizá-la em ficção e não ficção? E quando estas áreas se confundem? É desta linha tênue que nasce a força motriz dos projetos da cineasta Petra Costa, misturando o tom documental com narrativa tradicionalmente pertencente à ficção ensaística. A diferença é que o resultado da proposta é sempre recitar um poema de vida muito mais do que só uma história.

Neste sentido, poderia se dizer que Petra Costa também é uma cineasta afeita ao teatral, em outra polaridade completamente oposta a de Maria Augusta Ramos, só que afeita ao teatro metalinguístico, ao uso do palco dentro do filme, e de peças lidas e performadas na vida real. Diferente de *O Processo*, a encenação, e não mais a observação documental, é, em *Democracia em vertigem*, a própria essência fílmica. A manipulação da imagem e da cena são cruciais para sua concepção de personagens e de imagem, que não é dada, e sim construída, irradiada, intuída. Seu tempo fílmico difere do tempo real, buscando uma suspensão da descrença na realidade através da poesia:

Os documentários poéticos retiram do mundo histórico sua matéria-prima, mas a transformam de maneiras diferentes. O modo poético começou juntamente no contexto do modernismo, como uma maneira de representar a realidade em fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas. Essas características foram muitas vezes atribuídas às transformações da industrialização, em geral, e aos efeitos da Primeira Guerra Mundial, em particular. O acontecimento modernista já não parecia fazer sentido em termos realistas e narrativos tradicionais. A divisão do tempo e do espaço em múltiplas perspectivas, a negação de coerência a personalidades sujeitas a manifestações do inconsciente e a recusa de soluções para problemas insuperáveis cercavam-se de uma sensação de sinceridade, mesmo quando criavam obras de arte confusas ou ambíguas em seus efeitos. Embora alguns filmes explorem concepções mais clássicas do poético como fonte de ordem, integridade e unidade, essa ênfase na fragmentação e na ambiguidade continua sendo um traço importante em muitos documentários poéticos. (NICHOLS, 1995, p. 140)

A estética do documentário poético pode oferecer muitas chaves de interpretação para o corpo da obra de Petra Costa. Disparando suas tramas a partir de gatilhos indizíveis, da dor do luto e da perda; ou da desagregação de identidade para uma jovem mãe gestante, dividida entre seus eus profissionais como atriz e a construção de uma nova persona familiar; ou mesmo através da associação livre entre os turbilhões familiares de uma jovem diretora e a vertigem de um país... em todas estas situações a cineasta coloca sua visão personalíssima como lente da câmera subjetiva, isto quando não volta a filmagem para si mesma como objeto central de reação ao filme. E todas estas características de obras anteriores estão presentes também no filme da diretora sobre o *impeachment*, como veremos a seguir.

A extrema subjetividade personalíssima, regida pela personalidade do agente ativo, que narra a história, é típica do gênero lírico, muito afeito ao documentário poético. Como gênero, a poesia lírica, em seu nascimento na Antiguidade, significava “poesia cantada ao som da lira” (HARVEY, 1987, p. 502), como na ilha de Lesbos, onde começa a se popularizar com fiéis defensoras como Safo, a poetiza tida como uma das primeiras feministas de que se tem registro histórico. O gênero já se diferenciava da poesia épica por abordar questões mais subjetivas, uma visão através das emoções e de uma perspectiva pessoal ou mesmo coletiva, quando se dava de forma cantada em coro ao toque da lira – o que modificaria e ampliaria a visão clássica, por exemplo, de narrativas construídas desde a divisão em três atos preconizada por Aristóteles em seu livro *A Poética* (o lírico, por exemplo, independe de linearidade, e pode passear pelos atos de trás para frente e voltar em qualquer ponto a bel prazer, priorizando a identificação ou imersão sensorial, e não a compreensão de blocos narrativos fixos – exatamente como a projeção de *Democracia em vertigem*, que vai e volta no tempo sem ordem certa, e com forte protagonismo

feminino e feminista, inclusive, nos encontro e associações entre Dilma e a mãe de Petra, Li An).

Este coro de subjetividades, como num caleidoscópio em sincronia de vertigens afins seria o equivalente a quem compartilha uma perspectiva dentro de um mesmo acontecimento condicionante, como vítimas num desastre de avião ou no olho do mesmo furacão, ao som da mesma cavalgada das Valquírias. Não é toa, algo bastante diferente do tipo de documentário observacional de Maria Augusta Ramos, pois, na filmografia de Petra Costa, recursos como a existência de um narrador e a trilha extra-diegética, afora da diegese da cena, ou seja, não existente no acontecimento original e incluída na pós-produção, são ferramentas abundantes e recorrentes, formando uma espécie de coro.

Talvez por isso a própria cineasta costume emprestar sua voz e personalidade a personas variadas, pois, em formato de coro ou jogral, estariam muito mais próximas: seja no seu debut em longa-metragem, que retratava sua visão íntima das memórias da irmã falecida, e também da perspectiva da mãe das duas, praticamente a única entrevistada oficial do filme; ou seja em seu trabalho seguinte, no qual acompanhava a gestação de uma atriz em terras estrangeiras, assinando com uma codiretora a quatro mãos; ou seja até com a derrocada vertiginosa da democracia do seu país, com analogias entre membros políticos de sua família e os governos sucessivos que se deram desde o *impeachment*.

Foi assim com *Elena* (2012), onde a cineasta esmiuçou a vida de sua irmã que tirou a própria vida, aspirante à atriz nos EUA, cuja pulsão de morte se descobria também fonte de pulsões criativas, neste amálgama entre a destruição e a criação da arte. Há muito desta obra em *Democracia em vertigem*. Não é coincidência alguma notar que a vertigem como única ótica e ética possíveis, para cooptar a dor de um acontecimento aterrorizante e traumático, já estava lá nesta obra inaugural da cineasta. Num primeiro ato de introdução ainda ao trabalho artístico da irmã mais velha (a Elena do título), Petra Costa mostra recortes de jornais e manchetes com referências a ela, e, numa destas, já aparecia escrito na tela “Vertigens ocultas no Corpo de Baile” (Fig. 31), sobre um espetáculo da companhia de teatro de Elena Costa ainda no Brasil, e cuja performance que a destacava, girando uma corda em torno de si mesma, até estar completamente amarrada por ela, acabaria se tornando um movimento narrativo metafórico bastante característico da irmã caçula daquela, em seu próprio cinema (inclusive, no caso do arcabouço construído em seus filmes, já que a descrição dos fatos e a linha temporal se tornam cíclicas como num gesto estético e estruturalmente hipnótico).



Figura 31 – frame extraído do filme *Elena* (2012), de Petra Costa

Com uma câmera habitualmente fora do foco e com as luzes estouradas numa espécie de flare onírico, como assinatura voluntária da cineasta, e não como um erro de principiante nem arrogância estética, Petra Costa justifica a sua escolha aproximando constantemente as personagens e sua própria direção de uma visão delirante e vertiginosa, de circularidades dramáticas, como um pincel, com tintas psicológicas sobrepostas numa tela pra combinar velhas cores numa tonalidade nova... Ou, inversamente proporcional, podemos também comparar seu método com uma sessão de psicanálise, sempre a retomar aquele mesmo trauma até dissolver todos os nós.

Sua narração, entre a confissão íntima e a fábula, é a linguagem mais direta dada às imagens por muito tempo em suas projeções, aguardando bastante até contar com uma entrevista sequer, como a de sua mãe, tanto no primeiro quanto no terceiro longa-metragem de sua carreira, respectivamente, *Elena* (2012) e *Democracia em vertigem* (2019). Neste último, praticamente não contamos com depoimentos diretos para a câmera, mas em diálogo com outros interlocutores em cena. Já em *Elena*, levamos mais da metade do tempo de tela para contar com a visão de um terceiro, como testemunha externa à família ou às imagens de arquivo dos vídeos de infância: a última pessoa que falou com sua irmã em vida, e cujo relato a diretora admite em sua narração ter esperado até a sua própria saúde emocional conseguir ouvir.

Já em seu filme do meio, em conjunto na direção com a estreante dinamarquesa Lea Glob, *Olmo e a gaivota* (2014), inverte-se a balança da subjetividade e acompanhamos a gestação de uma amiga atriz ítalo-francesa, Olivia Corsini, conforme sua rotina e profissão desmoronam, onde agora

é a arte que cria vida, e as diretoras a quatro mãos que se tornam catalisadoras passivas do registro de seu sujeito filmado. Há uma peça dentro do filme, *A gaivota* de Anton Tchekhov, encenada pelo grupo Théâtre du Soleil, que tem tudo a ver com o casal principal que a interpreta, a gestante Olivia e o pai da criança, Sergei: isso porque a personagem central feminina, Irina Nicolaevna Arkadina (interpretada por Olivia), é mãe do protagonista da trama, o qual disputa a atenção materna com o namorado dela, Trigorin (interpretado por Sergei). E é desta delicada relação que trata o longa. Como, para a protagonista e para as cineastas, uma barriga crescendo pode significar tanto, em alegrias, dores, medos, angústias e mesmo solidão numa vida conjunta. É um guia emocional da identificação com o milagre que é gerar um novo ser a partir de nós mesmos. Afinal, podemos até fazer um paralelo também de *Olmo e a gaivota* com *Democracia em vertigem*, como a gestação da difícil história política de um país, em que Petra faz inúmeras analogias de Dilma e Lula com seus próprios pais (todos os quatro, ex-presos políticos), bem como com figuras paternas de uma visão democrática e progressista da jovem democracia do Brasil – democracia esta que ela alega ter exatamente a sua idade, pois Petra teria nascido quando findou a ditadura militar.

Não são meras referências aleatórias nos documentários que constituem o universo interligado das obras de Petra Costa, pois todas as suas obras estão profundamente interligadas. Há também um palco em *Democracia em vertigem*, que Petra monta com imagens de arquivo misturadas com as filmagens de sua própria câmera em Brasília, geralmente vista de cima, como um palco cartográfico da história política representada pela capital do país. A diretora aponta nominalmente em sua narração, bem como exemplifica visualmente em cena os pilares do distrito federal, o Planalto Central, as cúpulas do Congresso, como uma tragédia grega, desde sua fundação à contemporaneidade (como citando, inclusive, a empresa criada por sua família, Andrade Gutierrez S.A, responsável por várias obras em Brasília, e que seria acusada de corrupção durante a Operação Lava Jato).

Fosse outra visão no comando talvez jamais conseguisse orquestrar uma ópera lírica, nem com horas perdidas numa mesa de edição e montagem à la Big Brother. O gatilho disparador de todas as suas tramas geralmente lhe é extremamente pessoal, como a relação da mulher com a família, ou mesmo com a maternidade ou sua própria mortalidade, como algo tratado de modo vinculante e incondicional em suas obras. Em decorrência disso, sobre o seu processo de criação (que envolve a morte como tema; a destruição para criar), há muito que se debater de seus filmes, dependendo das várias correntes críticas, inclusive do lado ético. Há uma parcela de especialistas

do cinema que se indaga sobre a dualidade moral de ter se explorado as memórias da saudosa irmã no documentário *Elena*, por exemplo. Ou mesmo, em se considerando o filme *Democracia em vertigem*, algumas pessoas levantam a questão se a mistura entre a perspectiva narrativa do olhar pessoal da diretora, e de sua família, em meio à coisa pública e aos governos em questão, poderia criar distorções e corromper a realidade dos fatos.

Questionamento que abriria o filme para um lugar de investigação efetiva diante da alteridade que ele mesmo oferece – ao cineasta e ao espectador. Petra Costa, no entanto, traz para o centro dos problemas anunciados sua sensação íntima. Associa a democracia a um “sonho”, a ditadura a uma “maldição” e o sentimento de temor ao “chão que se abre debaixo dos pés”. Infantiliza assim a rica alteridade que se apresenta. (FRANÇA, MACHADO, 2019)<sup>40</sup>

Mas, aqui, iremos adotar o posicionamento de que houve sim responsabilidade ética por parte da cineasta com todos os objetos (e sujeitos) filmicos de que tratou, justificando os meios e os fins a que pretendia chegar, bem como defenderemos que, sem a expertise e linguagem da respectiva pessoa por trás das câmeras, para lapidar o diamante, estas histórias poderiam permanecer escondidas sob uma pedra de carvão. O olhar apurado para grandes imagens pictóricas, a fotografia gentil e microscópica em todos os momentos mais íntimos das personagens reais, além de uma *mise-en-scène* mais próxima da ficcional, onde nunca se dá pra notar a diferença entre interpretar a si mesmo ou agir naturalmente, faz parecer que se está assistindo a um roteiro de drama clássico, onde Petra é a investigadora, narradora e condutora diegética da projeção.

Todavia, ao menos em termos de linguagem, ironicamente, foi justo com seu terceiro longa-metragem documental, *Democracia em vertigem*, que Petra Costa talvez tenha trabalhado de forma mais clássica. Não é um filme sobre questões mais abstratas (apesar de até haver luto e maternidade em pauta), e sim um filme sobre direitos e agentes políticos públicos, diante dos quais o indivíduo é testemunha passiva e ativa ao mesmo tempo. Tanto que algumas das inserções de sua família e da própria diretora no filme se dão da forma mais objetiva de sua carreira, ao invés da forma etérea, delirante e mais subjetiva, como antes, mesmo no uso de câmeras (bem menos fora do foco ou com luzes estouradas) – Não obstante este ser o longa-metragem em que ela mais utiliza do poder de uma visão plural em coro como nas poesias ao som da lira de Safô na Ilha de Lesbos. Por que esta guinada repentina? E por que e como abarcar algo tão público quanto a política brasileira numa filmografia que outrora era muito mais intimista? E de que maneira se difere da abordagem de Maria Augusta Ramos diante do terror político retratado por ambas?

---

<sup>40</sup> Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/impeachment-andrea-patricia/>. Acesso em 31 dez. 2023.

Estas reflexões a partir das filmografias de ambas cineastas possibilitam que adentremos a autorialidade de cada uma de modo microscópico para criar paralelos entre a linguagem de seus filmes pregressos e suas obras em foco na presente pesquisa. E, para retomar a estética do terror político, em nosso objeto do *impeachment*, percebemos que é menos sobre a autorialidade das respectivas cineastas, a transformar o objeto em terror, e muito mais sobre como suas visões captam diferentes perspectivas das estéticas que retratam o terror originário presente no objeto, e cujas visões não são excludentes, e sim complementares, como uma boa prova dos nove que triangula o horror sob múltiplos ângulos espelhados do mesmo prisma.

#### **2.4.1 O processo e o primeiro ato: o circo dos horrores**

O disparador jurídico inaugural na ordem cronológica dos dois filmes foi o fatídico dia da votação da Câmara dos Deputados, sediado na Praça dos Três Poderes, onde aprovariam a instauração do processo de *impeachment*. Trata-se da primeira sequência, após algumas cartelas iniciais de contextualização, do filme de Maria Augusta Ramos. Já em *Democracia em vertigem*, a sequência de votação vai aparecer na metade do filme, como num flashback. O que significa ter esse acontecimento como ponto de partida na abertura de um filme? E o que significa montá-lo em flashback, como divisor de águas, no meio de sua projeção? Como os dois filmes do corpus desta pesquisa foram realizados simultaneamente, eles registraram acontecimentos idênticos, porém em atos completamente diferentes da estrutura narrativa. O ponto final de produção também foi diferente para ambos, pois Petra Costa continuou filmando após o impeachment, incluindo também a prisão de Lula. E a montagem também demonstrou interesses diversos, não só na ordem de contar a história, como na imersão e perspectiva histórica que serviria de gatilho inicial. Os filmes possuem distinções até no desenvolvimento de personagens, seja de forma cronológica e procedural, seguindo os ritos jurídicos, como em *O processo*, ou de forma alinear mais etérea e com flashbacks em devaneio entre a coisa pública e a privada, como no filme *Democracia em vertigem*. Tudo isto faz parte de um *modus operandi* próprio de cada cineasta para tentar enfrentar “a dificuldade em lidar com esta paisagem de acúmulos sem fim”, nas palavras de FRANÇA e MACHADO (2019):

Ainda se levarmos em conta o contexto de hipervisibilidade, em que a variedade tecnológica de câmeras portáteis, celulares, drones, recursos de captação de mensagens privadas produz um excesso de registros audiovisuais, o que fica evidente é a dificuldade em lidar com esta paisagem de acúmulos sem fim. Assistir a esses filmes (*O processo* e

*Democracia em vertigem*) é, neste sentido, perceber quão frágil é o gesto cinematográfico diante do acontecimento histórico; é nos darmos conta de que o processo do impeachment deslanchou a realização de filmes como nenhum outro evento no país (é claro que precisamos considerar as novas mídias como um facilitador dentro dessa dinâmica). Exatamente por serem imperfeitos, parciais, incompletos, estes filmes fazem ver também os limites do gesto de mostrar. Não à toa, todos se deparam com a dificuldade primeira de definir onde começa e onde termina a narrativa histórica do impeachment. (FRANÇA, MACHADO, 2019)<sup>41</sup>

Como referido acima, para “definir onde começa e onde termina a narrativa histórica do impeachment” (Idem), daremos preferência à divisão clássica de três atos na estrutura dramática para analisar os dois filmes, pois é uma estrutura que permanece sendo um padrão a ser seguido até hoje, independentemente de outras perspectivas agregadoras, como o esquema quinário de Gustav Freytag<sup>42</sup>. Tal formato, que perdura há tanto tempo, foi criado na Grécia antiga, em que pensadores como Aristóteles analisaram tais avanços em conjunto com o desenvolvimento narrativo da divisão dos três atos clássicos da tragédia grega (Fig. 32). (ARISTÓTELES, 2015, p. 116)

---

<sup>41</sup> Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/impeachment-andrea-patricia/>. Acesso em 31 dez. 2023.

<sup>42</sup> Disponível em <https://obasicoletras.wordpress.com/2013/06/30/estruturas-narrativas-o-esquema-quinario-2/>. Acesso em 29 dez. 2023.

# Aristóteles

## Estrutura dos 3 Atos

- **Início:**  
Uma situação tranquila até que algo a perturba.
- **Meio:**  
Necessidade de retomar à situação anterior  
remover o objeto de perturbação.
- **Fim:**  
Perturbação neutralizada – talvez voltemos

Figura 32 – tabela de estrutura clássica dos 3 atos como descrita por Aristóteles em *Poética* (2015)

O primeiro ato coincide com a análise do herói e de seu mundo ordinário, em sua rotina e costumes comuns do dia a dia. Esta abordagem coincide com a mesma tática de escrita de um roteiro, pois, para elaborar o primeiro ato, precisamos não apenas entender qual é o conflito (a perturbação), como traçar qual era o contexto originário e comum a todos para que, só então, tal perturbação eleve sua condição a ponto de alterar a jornada do herói.

Para além deste ponto, podemos aqui fazer uma observação interessante, tanto em relação à *mise-en-scène*, quanto em relação ao terror político. Relativo ao primeiro elemento, temos o fato de que documentários possuem dois momentos do roteiro, o preparo antes da captação das imagens e a montagem posterior, que precisa editar e colocar com sentido lógico a ordem das cenas. O roteiro transborda e se mistura à própria *mise-en-scène*, pois gera um exercício contínuo de adaptação aos acontecimentos em tempo real. Já o segundo elemento é o terror político em si, e este adoecimento da sociedade pelo vetor da patologia que se instalou contra a democracia deu um tônus doentio à narrativa, sombrio, que espelha o mal estar no espectador pelo sofrimento

compartilhado. A realidade encenada na tela era a mesma vivenciada, e esta projeção torna o objeto da coisa pública do terror político ainda mais próximo do espectador ali representado por seus mandatários eleitos.

Começamos, portanto, com *O processo* e o circo dos horrores retratado no primeiro ato. Após a vinheta da produtora Vitrine filmes, distribuidora do cinema brasileiro, a primeira cartela de dados objetivos abre o filme *O processo*, com os dizeres: “Em outubro de 2014, Dilma Rousseff foi reeleita Presidente do Brasil, potencialmente estendendo para 16 anos consecutivos o governo do Partido dos Trabalhadores.”<sup>43</sup>. Ainda no breu, sem qualquer imagem, o silêncio cuidadosamente construído da banda sonora vai se revelando, na verdade, um ruído cujo som vai aumentando, fazendo ouvir o burburinho de muitas vozes amalgamadas, como um clamor distante. A cartela seguinte, ao mesmo tempo em que abre o princípio do contraditório, explicando motivos para que parte da população estivesse decepcionada com o governo de Dilma Rousseff, pois “alguns meses antes, a investigação judicial “Operação Lava Jato” revelou um vasto esquema de corrupção envolvendo a Petrobras, exploradora e produtora de petróleo e gás<sup>44</sup>”, também estabelece a ampla defesa da democracia, ao lembrar que a mesma investigação atingiu também nomes que viriam a perseguir e cassar a presidenta Rousseff: “políticos dos principais partidos do país foram acusados, inclusive o Vice-Presidente Michel Temer e o Presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha”<sup>45</sup>.

Enfim, a razão de aspecto se abre e ilumina a tela com um plano aberto da Praça dos Três Poderes no dia da votação da Câmara dos Deputados, movimentando-se em *travelling*, num destaque inicial muito potente (Fig. 33) – este, usado de forma completamente distinta do uso de Petra Costa, como veremos mais tarde. – No documentário observativo de Maria Augusta Ramos, temos uma estética concentrada em analogias de campos de “guerra”, palavra também abertamente enunciada ao longo do filme, “guerra”, principalmente pela direita, para se referir ao processo. Aquela cena inicial é recebida como uma grande área aberta e dividida de forma polarizada e em cores diferentes como se fossem dois regimentos de pessoas a entrar em conflito a qualquer

---

<sup>43</sup>Disponível em: <https://www.netflix.com/watch/81464323?trackId=255824129&tctx=0%2C3%2Ce2dcae5-60ed-4e16-a676-c0b514c4a4f6-446196896%2Ce2dcae5-60ed-4e16-a676-c0b514c4a4f6-446196896%7C2%2Cunknown%2C%2C%2CtitlesResults%2C81464323%2CVideo%3A81464323%2CminiDpPlayButton>. Acesso em 26 dez. 2023.

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> Ibidem.

momento (o vermelho representando a esquerda e o verde e amarelo representando a direita) – como, aliás, é mostrado, noutra momento, ao final do filme, algo bem próximo a uma cena de guerra, com bombas de efeito moral sendo jogadas pela polícia principalmente na esquerda de vermelho. Esta imagética construída pela obra de Ramos é metáfora visual direta e recorrente em filmes de guerra famosos, desde alguns mais realistas como *Apocalypse now* (1979), dirigido por Francis Ford Coppola, e *Platoon* (1986), dirigido por Oliver Stone, a obras mais fantasiosas do naipe de *O senhor dos anéis: o retorno do rei* (2003), dirigido por Peter Jackson (Fig. 34, 35, 36).



**Figura 33 – frame de abertura do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos**



Figura 34 – frame extraído do filme *Apocalypse now* (1979), dirigido por Francis Ford Coppola



Figura 35 – frame extraído do filme *Platoon* (1986), dirigido por Oliver Stone



Figura 36 – frame extraído do filme *O senhor dos anéis: o retorno do rei* (2003), dirigido por Peter Jackson

Tal facilidade de identificação com a respectiva imagem é fruto da bagagem cultural que nos é trazida por filmes de guerra (baseados em fatos reais ou fantásticos) com cenas de batalha divididas em lados opostos como esta cena do filme de Maria Augusta Ramos. E as cores vermelha e verde costumam ser ainda mais recorrentes no cinema do gênero, seja pela presença de florestas ou selvas em zonas abertas de conflito, ou mesmo do rubro de fogo e sangue típicos de situações extremas como esta. Um exército de frente para outro é denotativo de um estado de antecipação e preparação antes do embate, o que se deu naquele dia de votação na Praça dos Três Poderes, visto que a própria analogia política com os militares foi evocada pelo, então, deputado federal, Jair Messias Bolsonaro, lá dentro da Câmara, e toda a agressividade com qual foi aprovada a instauração do *impeachment* acabou por associar aquela estética com a de um filme do gênero.

Outro fator importante contido neste imaginário imagético é que boa parte da base política que votou contra Dilma naquele dia acusava a mesma e seus eleitores de comunismo, algo infundado e estapafúrdio, usado historicamente contra governos democráticos e progressistas para gerar na elite o medo de um golpe popular contra o capital. Esta é igualmente a razão para tanto ódio gerado à mera menção da cor vermelha (que também é a cor do Partido dos Trabalhadores e

do Movimento dos sem terra e dos trabalhadores sem-teto, configurando boa parte das vestimentas e bonés vermelhos que podem ser vistos à esquerda do plano na Fig. 33). Aliás, os filmes supracitados como referência para a imagem destacada, *Apocalypse now* e *Platoon*, ambos se passam na Guerra do Vietnã, numa disputa de território provocada, notadamente, pelo medo que o ocidente capitalista tinha de o comunismo se espalhar pelo oriente. Por isso, o terror imposto nestes filmes de guerra também era ideológico, de perseguição a um modo de vida e pessoas inocentes, o que, em geral, fazia seus personagens ocidentais acabarem se posicionando contra a própria guerra em que foram lutar após ver o horror de perto (vide a famosa cena de *Apocalypse Now* em que ouvimos a frase imortalizada pelo personagem de Marlon Brando: “The horror, the horror”<sup>46</sup>).

E existe toda uma corrente estética do cinema que enquadraria certos tipos de narrativa dos horrores da guerra dentro da categoria do terror, sendo eleito um dos melhores do gênero, inclusive, o russo *Vá e Veja* (1985), dirigido por Elem Klimov, desde sua trilha sonora assombrosa à perseguição ao jovem protagonista que vai se desconstruindo em farrapos e remendos como uma típica *final girl/final boy* (em geral, denominação da última pessoa que sobrevive aos horrores no terror). Sem falar nas cenas que trazem o pior dos seres humanos, de forma mais aterradora e visceral do que se fossem feitas com monstros da fantasia<sup>47</sup>: Há cenas de abuso de autoridade dos oficiais superiores ao protagonista que se aproximam bastante do debate evocado por *O processo*, de tal modo que coloca no tabuleiro os jogos dos podres poderes, de corrupção e manipulações de interesses. Não que Dilma termine o filme de Maria Augusta Ramos com aparência física de um farrapo humano, todavia, metaforicamente, ela passa por todo um processo degradante de humilhação com seus pares, que adquirem ali uma instância de julgadores e se colocam acima do cargo da presidenta da República, e a destituem aos poucos das premissas de sua função e, ao fim, de seu próprio cargo em procedimentos internos ao Congresso Nacional.

Voltando à cena inicial de *O processo*, o lado externo da Praça dos Três Poderes (Fig. 37) não é menos assustador do que a área interna da Câmara dos Deputados (Fig. 39), onde o caos e as alterações físicas, psicológicas e verbais predominam, pior do que um jogo de FlaxFlu (Fig. 38), visto que até a analogia com o campo desportivo vem associando referências ao terror (e não apenas pelas cores das bandeiras em vermelho e preto ou verde e grená), até porque os próprios

---

<sup>46</sup> Cena disponível no youtube em <https://www.youtube.com/watch?v=VKcAYMb5uk4>. Acesso em 22 fev. 2024.

<sup>47</sup> Debate da Academia Internacional de Cinema disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NK1BWaEF54s&t=12s>. Acesso em 27 dez. 2023.

personagens do filme de Ramos que votaram a favor do *impeachment* reiteram não só o gesto de torcer como num campo de futebol (lembramos da imagem 11 no capítulo anterior), como a própria palavra “torcida”, sempre que falam sobre “retirar a presidente Dilma do poder”, evocando a comparação para o campo do discurso enunciado. – Ainda mais com todas as brigas de torcida e fatalidades que andam acontecendo no futebol, além de casos de misoginia, racismo, homofobia e tantos outros. São essas questões afirmativas que aproximam ainda mais o espírito de selvageria das votações na Câmara à ferocidade de uma disputa de torcidas atual no futebol, pois o *impeachment* estava se dando em privilégio do capital e em detrimento do Partido dos Trabalhadores e de toda a evolução de direitos afirmativos conquistada pela esquerda. A expressão mais escutada naquele dia, como justificativa de voto, foi justamente “pelos valores da família tradicional brasileira” (que defendem notadamente a elite branca, heterossexual, cisgênero e patriarcal). Ou seja, as vorazes brigas iniciadas por misoginia, homofobia e racismo e etc em campos de futebol não estão distantes das pautas inflamadas também em terreno político, pois ambas versam sobre manutenção de privilégios, feito um sistema de castas, tanto da população de torcedores desportivos, quanto daqueles eleitos para representar essa mesma população.



Figura 37 – frame extraído do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos



Figura 38 – foto do Maracanã em jogo de Fla x Flu.<sup>48</sup>



Figura 39 - frame extraído do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos

É quando adentramos na selvageria dos agentes políticos do caos, interna à Câmara dos Deputados, que de fato o filme começa a observar as nuances do discurso captado; o discurso das

<sup>48</sup> Disponível em <https://esportes.r7.com/futebol/campeonato-carioca/ingressos-para-segundo-fla-flu-da-final-no-maracana-estao-esgotados-31032022>. Acesso em 23 jan. 2024

personagens é interpretado pelo discurso do filme: “Se vocês não perceberem, quem está querendo o tumulto é quem não quer que vote. Então eu peço a vocês que se [gritos]... Peço à segurança que intervenha aí para evitar o conflito”<sup>49</sup>, palavras proferidas pelo, então, presidente da Câmara, Eduardo Cunha, que, apesar de aparentarem apaziguamento, na verdade, incitavam a situação com seu sarcasmo típico e famoso. Sua frase outorgava a truculência opressora dos seguranças não em cima de quem havia dado causa, mas a quem estava sendo acuado no quadro (os votantes de esquerda, algumas destas pessoas, inclusive, simbolicamente vestidas de vermelho, em representação ao Partido dos Trabalhadores). A votação não era um exercício de democracia, e sim uma aparência de legalidade para um golpe parlamentar de Estado, com seus agentes se regozijando, em anarquia total, no atalho para a derrubada de poder da primeira mulher eleita presidenta democraticamente no país.



**Figura 40 - frame extraído do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos**

De forma bastante nítida com o quadro ampliado, podemos discernir uma força centrípeta de atração à briga física no rodapé inferior, mais à direita da imagem (Fig. 40), com vários homens de terno segurando ou puxando seus companheiros pelo ombro para separar a peleja entre os políticos envolvidos, geralmente envolvidos com a bandeira do Brasil como sinal de aliança ao golpe parlamentar – pois diziam defender os valores tradicionais da família brasileira, ou, em

<sup>49</sup> Falas registradas pelo filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, com legendas conotando audiodescrição dos gritos.

outras palavras, a manutenção de privilégios e do sistema de corrupção. Aliás, vale recordar que as primeiras cartelas do filme já traziam o nome do supracitado Eduardo Cunha como um dos principais suspeitos e acusados da Operação Lava Jato, mas que lavava as mãos em impunidade por colocar outra pessoa em seu lugar na fogueira, que seria a, então, presidenta, Dilma Rousseff (justamente aquela que havia reforçado os mecanismos de investigação e responsabilização contra a corrupção e cujo envolvimento não só jamais foi comprovado como, muito pelo contrário, teve sua inocência evidenciada em todos os processos legais. Ironicamente ou não, são algumas das mulheres na mesma foto, algumas trajando blazer vermelho (uma cor tida como “proibida” na época para quem não fosse de “esquerda” – ou seja, as pessoas de direita evitavam a cor a todo custo), que parecem as mais estupefatas, e cuja expressão corporal de assombro, e indignação pela violência, mais parece querer um cessar fogo para aquela bestialidade.

A narrativa de Maria Augusta Ramos continua dando protagonismo à resistência popular, em meio a toda aquela performance de destruição, quando a montagem devolve a câmera ao ambiente externo, e começa pela extremidade representada pelo Partido dos Trabalhadores, também vestido de vermelho, assistindo tudo pelo telão lá de fora. É como se o filme costurasse a lógica interpretativa a partir daquela linha cromática de vermelho, dentro e fora da Câmara, e temos vozes pronunciadas com a mesma frase: “Não vai ter golpe, vai ter luta! [juntos] Não vai ter golpe, vai ter luta! [voz feminina]”<sup>50</sup>. Evidente que, desta vez, o sentido da frase passa a ser o inverso do sentido que Eduardo Cunha satirizou no início, quando falou que desejava “evitar o conflito”, pois, se aqui a palavra “luta” estaria sendo evocada explicitamente, significava resistência, luta jurídica e processual, e que aquelas pessoas não cairiam sem legítima defesa, tardasse o quanto fosse. Mais uma vez, a leitura dos gestos e expressões populares nas ruas cobertas de rubro cor de sangue era de engajamento convicto, mas não de ódio nem de vingança, e sim justiça.

Enquanto isso, os planos seguintes mostram escárnio e tom de ameaça, de perseguição, em meio a pessoas usando predominantemente verde e amarelo, como a bandeira do país, cooptada por conservadores e fascistas, para dizer que mantinham seus valores tradicionais (vide o colonialismo predatório e a escravização): “Fora Dilma! [som de corneta] Pula, sai do chão, quem quer Lula na

---

<sup>50</sup> Falas registradas pelo filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, com marcadores dados pela própria audiodescrição da legenda, como a [voz feminina] e [som de corneta].

prisão [voz de homem]”<sup>51</sup>. Mas a grande realidade, para além de toda esta pantomima, está contida na próxima sequência de quadros, justamente com o aparato de forças militares e policiais ao longo do corredor entre essas duas instâncias populares, pois já era sabido o desfecho final da votação, bem como já era autorizado o uso de violência contra o lado perdedor.

Esta legitimação persecutória é a real comprovação da derrota da democracia naquele dia, tão bem demonstrada pelo filme de forma seca e crua, como uma distopia que já prenuncia o terror de um estado de exceção futurista pelas roupagens da força policial opressora (Fig. 41) que será usada contra a população com coletes que mais pareciam armaduras dignas da franquia *Mad Max* (1979-2024). – A alusão é tão certa que até mesmo outro filme brasileiro percebeu a mesma coincidência estética entre o governo golpista e *Mad Max*, citação explicitamente assumida no filme *Era uma vez Brasília* (2017), dirigido por Adirley Queirós, que mistura docuficção com ficção-científica e terror para combater o golpe com as mesmas armas (Fig. 42 e 43). O filme de Adirley, inclusive, cita diretamente o discurso de Dilma Rousseff, fruto do *impeachment*, discurso presente também nos filmes da presente pesquisa. Ademais, outro elemento de conexão com a distopia contida nas armaduras de guerrilheiros pela liberdade em *Era uma vez Brasília*, que podemos interpretar em paralelo com a presença do terror político nos documentários aqui em foco, é que o próprio cineasta Adirley Queirós inscreve seus filmes como obras documentais em competição nos festivais e mostras, apesar de muitos críticos o classificarem como docuficção ou mesmo realismo fantástico, principalmente a obra supracitada. Essa autodeterminação do diretor, em suas próprias palavras, é mais um manifesto sobre as lutas contra os horrores que geraram as licenças poéticas de seus filmes do que um despeito a ser classificado por terceiros:

O filme anterior de Adirley, o também premiado e genial “A Cidade é uma Só?” também transitou pela ficção-documentário, e discutiu a história de Ceilândia, criada nas bases da higienização do Plano Piloto. “Branco Sai...” utilizou-se da mesma linguagem, o que terminou virando uma assinatura do cineasta, porém, ele explica que esse estilo tem razões financeiras: “Eu pretendo fazer um filme de gênero total, de ficção, sem concessões. Que entre na atmosfera do gênero e eu não tenha que ficar explicando. Porque esses filmes que eu faço, eu fico nesse limite também por uma limitação orçamentária, porque é uma limitação de edital. Eu ganho o edital com o documentário. E, às vezes, eu tenho que primeiro tentar convencer as pessoas, ou convencer o edital, de que é um documentário. Se não os caras pedem o dinheiro de volta, sabe?” Mesmo assim, se o diretor tivesse toda a liberdade para trabalhar o gênero, ele ainda manteria algumas características básicas que o consagraram: “O ‘Branco Sai’ mesmo, se não tivesse a limitação documentária, talvez eu já iria direto na proposta da narrativa de gênero. Mas uma narrativa de gênero com a proposta de liberdade dos atores, de contar a memória, sabe? Porque eu acho que a memória da gente é muito memória narrativa.” O cineasta explicou que essa “memória narrativa” é o fato de, no momento de contarmos

---

<sup>51</sup> Idem.

histórias, usarmos referências narrativas de filmes, músicas, produtos culturais consumidos na infância e na adolescência. Daí a importância de assistir filmes como “Mad Max”, exibido na série “Sessão da Tarde à Noite”, do cineclube CeiCine. (...) “A primeira arma que é apontada para o homem de periferia não é a arma que vem do centro, é a arma que vem do lado dele”. Portanto, abaiquem suas armas, não apontem para o espelho. Uma quebrada unida produz uma memória coletiva mais forte e representativa. E aí, futuramente, já sabe, “a nossa memória, fabulamos nois mesmos”.<sup>52</sup>



Figura 41 - frame extraído do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos



Figura 42 – frame extraído do filme *Era uma vez Brasília* (2017), dirigido por Adirley Queirós

<sup>52</sup> Entrevista com Adirley Queirós disponível em <https://favelapotente.wordpress.com/2014/11/21/adirley-queiroz-o-nao-representante-que-representou-ceilandia-no-cinema/>. Acesso em 22 fev. 2024.



**Figura 43** – frame extraído do filme *Era uma vez Brasília* (2017), dirigido por Adirley Queirós

A seguir, iniciada a votação no interior da Câmara dos Deputados, os discursos das personagens do filme reitera um mesmo teor violento da extrema direita: “Por minha família, pela minha guerreira Chapecó, pelo meu estado de Santa Catarina, e para quebrar a espinha dorsal dessa quadrilha, eu voto “sim”, senhor presidente”..., sempre colocando as tradições conservadoras da família na frente, como álibi, com uma justificativa muito similar à marcha da família com Deus pela Liberdade, ocorridas entre 19 de março e 08 de junho de 1964, e que deu força ao golpe militar que principiou a ditadura no país. – Eles colocam a palavra “quadrilha” para se referir às acusações de corrupção que, na verdade, muitos dos que diziam defender a família praticavam por baixo dos panos, como ficou registrado por inúmeros processos e depois várias sentenças condenatórias de votantes da direita naquele dia: “94,7% dos deputados que votaram pró-golpe são acusados de crime. Número contrasta com fato de que processo de impeachment foi aberto sem que a presidenta Dilma Rousseff seja acusada de corrupção”<sup>53</sup>. Tanto em 1964 quanto em 2016 iria

<sup>53</sup> Disponível em <https://pt.org.br/947-dos-deputados-que-votaram-pro-golpe-sao-acusados-de-crime/>. Acesso em 22 fev. 2024.

se acusar injustamente “os comunistas”, e, no caso de 2016, o Partido dos Trabalhadores (principal representante da oposição/esquerda no Brasil), ali incorporado por Dilma Rousseff.

Contudo, houve quem defendesse Dilma: “Pela democracia, pela soberania do voto popular, pela dignidade humana, por todos os que lutaram contra a ditadura militar, eu voto “não” a este golpe [gritos de comemoração] e sim ao Brasil” foram as palavras da deputada federal Maria do Rosário, que, além de tudo, ainda havia sido alvo destas mesmas violências contra a mulher quando Bolsonaro lhe dirigiu a ameaça (alerta de gatilhos), em 2003 e 2014, de que só “não a estupraria porque ela não merece”, tornando-se um longo processo na justiça que, infelizmente, foi arquivado em 2023, em mais uma das impunidades que ele acumula.

Porém, o discurso mais ofensivo e criminoso decerto foi o do próprio Jair Messias Bolsonaro, ainda deputado: “Pela família, e pela inocência das crianças em sala de aula, que o PT nunca teve. Pela memória do Cel. Carlos Alberto Brillante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas nossas forças armadas, por um Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, o meu voto é sim”. Este discurso quer dizer muitas coisas e, principalmente, deseja fomentar o medo. Lembremos alguns fatores do terror: não há necessidade do uso de apenas efeitos e truques como ruídos assombrados ou sobressaltos de sustos por alguma trilha surpresa e macabra, pois o gênero se alimenta de muito mais do que isso para criar uma ambientação de angústia e perturbação.

Numa fala que consegue juntar, na mesma frase, a ameaça nada velada às crianças, numa afirmação insustentável de ligar o Partido dos Trabalhadores a algum tipo de risco à sua inocência, e a apologia aos militares e torturadores, principalmente aquele que torturou a própria Dilma Rousseff quando ela lutou contra o regime militar, são indícios de que Bolsonaro pretende exercer um poder através do medo. Todas as suas assertivas desejavam desestabilizar a verdade e relativizar a justiça, de modo que, para tanto, e logo num lugar que deveria ser o bastião da verdade, ele precisava de muita persuasão e causticidade para envenenar o processo como um todo e incitar outras pessoas ali presentes de modo inflamatório. O medo é expresso ali, pois se concretiza um emissário do pavor; um messias do apocalipse. E as entrelinhas comprovam tais efeitos, pois o bordão “por um Brasil acima de tudo e por Deus acima de todo” traz inúmeros sentidos nefastos, como o do discurso da propaganda nazista, na Alemanha de Hitler, *Deutschland über alles* que, em português, significa “Alemanha acima de tudo” e do slogan nacionalista

americano *I want you for U.S. Army*, que em português quer dizer “Eu quero você para o exército norte-americano”<sup>54</sup>.

Além disso, é inevitável referenciar, aqui, a teoria insana do Qanon, criada e cunhada pela extrema direita nos EUA e rapidamente absorvida pelo fascismo no Brasil, a insinuar que os partidos políticos de esquerda no mundo, por serem progressistas, e apoiarem pluralidades afirmativas como de gênero, sexualidade, classe, raça e etnia, estariam abrindo precedentes para corromper as crianças com um suposto excesso de liberdade. Esta falácia sofista partia do pressuposto de que questões como as de identidade não fossem muito mais inerentes à pessoa e à forma de reconhecer a si mesma, como nasceu e como deseja se desenvolver, com o acesso a todas as escolhas e esclarecimentos possíveis, e sim partissem de uma influência externa, imposta contra a vontade da pessoa, e que a esquerda política estaria exercendo este mal.

Em sua essência, o QAnon é uma teoria ampla e completamente infundada que diz que o presidente Trump está travando uma guerra secreta contra os pedófilos adoradores de Satanás do alto escalão do governo, do mundo empresarial e da imprensa. Seus apoiadores vaticinam que esta luta levará a um dia de ajuste de contas, em que pessoas proeminentes, como a ex-candidata presidencial Hillary Clinton, serão presas e executadas. Essa é a definição geral, mas há tantos desdobramentos, desvios e debates internos que a lista total de afirmações do QAnon é enorme — e muitas vezes contraditória. Os adeptos recorrem a eventos de notícias, fatos históricos e numerologia para desenvolver suas próprias conclusões rebuscadas.<sup>55</sup>

Segundo a psicanálise clássica, já não haveria horror maior do que o desejo incestuoso na sociedade, que criaria várias neuroses e psicoses, especialmente em se falando nos mitos fundadores como o de Édipo e Jocasta, filho e mãe, e o medo social incestuoso entre pais e filhos, o que se agrava ainda mais se acrescentarmos a questão geracional entre adultos e infantes. Esta aberração seria motivo de muitas doenças psicológicas preconizadas em teoria por FREUD em clássicos como *Totem e Tabu* (2013). E este medo é muito facilmente utilizado contra camadas da população mais vulneráveis à manipulação pelos podres poderes, que se valem de desinformação e obscuridade, desde a Idade Média e as trevas contra a literatura e a arte, que veio a queimar tantos livros e peças raras em troca da ignorância e desconhecimento das coisas, até o recente golpe parlamentar munido de *fake news* e correntes de *whatsapp* para conduzir a população como gado.

Tanto que o uso de crianças em histórias de terror e a inocência corrompida costumam

---

<sup>54</sup> (AZEVEDO, CAVALCANTI, 2022)

<sup>55</sup> Disponível em <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/01/07/qanon-o-que-e-e-de-onde-veio-o-grupo-que-participou-da-invasao-ao-congresso-dos-eua.ghtml>. Acesso em 27 dez. 2023.

formar todo um subgênero, cuja mera sugestão ou menção já seria capaz de gerar paranoia e despertar o pior nas pessoas, algo que não só está no discurso oral denunciado pelo filme *O processo*, quanto nas imagens de *Democracia em vertigem*, onde Bolsonaro faz apologia às armas ensinando a crianças o gesto de atirar (Fig. 44, 45, 46, 47). Decerto, não há pavor maior do que manipular a sociedade pelo medo de corromper seus menores, podendo-se citar filmes que utilizam a mobilização de um poder das crianças destrutivo e vingativo, porque os adultos falharam com elas, como em *A aldeia dos amaldiçoados* (1960), dirigido por Wolf Rilla, e *Colheita Maldita* (1984), dirigido por Fritz Kiersch (Fig. 48 e 49).



**Figura 44 – Foto de Bolsonaro fazendo gesto de arminha numa criança.<sup>56</sup>**



**Figura 45 – Idem.<sup>57</sup>**



**Figura 46 – Foto de Bolsonaro com criança munida de arma de brinquedo.<sup>58</sup>**



**Figura 47 – Idem.<sup>59</sup>**

<sup>56</sup> Foto disponível em <https://oglobo.globo.com/politica/bolsonaro-ensina-crianca-imitar-arma-com-mao-22905093>. Acesso em 23 jan. 2024

<sup>57</sup> Foto disponível em <https://www.cartacapital.com.br/opiniaopintou-um-clima-o-governo-bolsonaro-nao-se-importa-com-a-dignidade-das-criancas/>. Acesso em 23 jan. 2024

<sup>58</sup> Foto disponível em <https://congressoemfoco.uol.com.br/area/governo/pediatras-repudiam-foto-de-bolsonaro-com-crianca-com-arma-nao-e-brinquedo/>. Acesso em 23 jan. 2024

<sup>59</sup> Foto disponível em <https://oglobo.globo.com/politica/pediatras-criticam-bolsonaro-por-foto-com-crianca-replica-de>



Figura 48 – frame extraído do filme *A aldeia dos amaldiçoados* (1960), dirigido por Wolf Rilla



Figura 49 – frame extraído do filme *Colheita Maldita* (1984), dirigido por Fritz Kiersch

É evidente que tal discurso não vinha sem indignação da oposição e seus aliados, como do PC do B, com a deputada Jandira Feghali, que pontuou absolutamente todas as hipocrisias dos bastidores daquela cena draconiana, trajando, muito significativamente, uma bandeira dividida meio a meio entre o flâmula do Brasil e a cor vermelha, para reivindicar o país de volta a seus cidadãos, mesmo sob o protesto dos fascistas:

“Primeiro, registrar a minha indignação, Eduardo Cunha, por ainda vê-lo sentado nesta cadeira sem reunir condições morais para isso [vaias]. Segundo, a minha indignação de vê-lo abraçado com um traidor da democracia, que tenta usurpar a cadeira da presidenta, que é o senhor Michel Temer, que não tem voto para tal. Terceiro, quero expressar aqui que ficou muito claro para a sociedade brasileira qual é a aliança pelo *impeachment*, que reúne corruptos, torturadores como Jair Bolsonaro [gritos de comemoração], e traidores da pátria [gritos de comemoração]. Eu voto não, contra o golpe!”<sup>60</sup>

No entanto, discursos de ódio usavam do nepotismo e do corporativismo, com a família Bolsonaro se alastrando através dos filhos de Jair, como outro que também contou com voto na Câmara dos Deputados, Eduardo Bolsonaro, o “03” da família, como é chamado pelo próprio pai, na ordem de nascimento, e que reforçava seu discurso hediondo: “Pelos militares de 64, hoje e sempre! Pela política, em nome de Deus e da família brasileira, é sim!”. Os discursos dos filhos costumavam apenas reiterar os do pai sem inovação ou pensamento crítico próprio, nem para concordar por razões diferentes, e sim apenas replicar. Como o próprio patriarca alardeava, quando teve a última criança da família, uma filha mulher, ele disse que “teve uma fraquejada”, por ter sido a única sem ser do sexo masculino.

fuzil-em-evento-do-governo-25221421. Acesso em 23 jan. 2024

<sup>60</sup> Fala registrada pelo filme *O processo*

Mesmo que o receptor desse discurso de exclusão e misoginia não fosse alguma ouvinte mulher, ainda assim é de gelar a espinha para qualquer pessoa se colocar por empatia no lugar daquela desconsideração e desmerecimento de gênero a todas as mulheres, sejam mães, filhas, irmãs, cisgêneres ou trans e etc. Decerto a votação daquele dia foi um circo dos horrores intencional numa disputa de narrativas, onde acreditaram que quem bradasse mais alto o império mais aviltante poderia sobrepor a sua voz. A questão é que no instante em que quase todos fazem isso, deixa de ser a exceção e se torna a regra, refabulando o status quo para normalizar a insanidade.

Sob os mesmos argumentos de sempre – e que privilegiam a manutenção de relações de opressão das quais essas pessoas se beneficiam; agora, aplicadas a um universo de fantasia que, creio eu, deveria significar exatamente isso: a superação das limitações humanas. E nossas limitações são justamente a desigualdade e as violências. Não nossas orientações ou identidades (ou cor de pele; ou nosso corpo; ou nacionalidade...). O princípio da representação também é o de se ver no mundo. Se somos escondidos no mundo e nas histórias que o refletem (ou fantasiam sobre ele), nossa própria existência é apagada. É esse o objetivo deles. É contra isso que lutamos – aqui e em todas as arenas onde seja necessário. (PALANKOF, 2023, p. 7)

Também houve outras respostas destacadas pelo documentário de Maria Augusta Ramos em seu primeiro ato, como a do deputado Jean Wyllys, do PSOL, uma das únicas raríssimas representatividades abertamente defensora dos direitos LGBTQIAPN+ e, ele próprio, como prova do poder de morte e terror do golpe, quem seria extensivamente ameaçado de morte desde seu voto, a ponto de ter precisado se exilar fora do país um pouco depois daquele fatídico dia na Câmara:

Eu estou constrangido de participar dessa farsa, dessa eleição indireta, conduzida por um ladrão, urdida por um traidor, conspirador, e apoiada por torturadores, covardes, analfabetos políticos e vendidos. Essa farsa sexista. Em nome dos direitos da população LGBT, do povo negro exterminado nas periferias, dos trabalhadores da cultura, dos sem-terra, dos sem-terra, eu voto não ao golpe! E durmam com essa, canalhas!<sup>61</sup>

Da mesma forma, outro deputado, este de origem do Direito, Wadih Damous, ex-presidente da OAB – Ordem dos Advogados da Regional do Rio de Janeiro, e que acrescentou em seu discurso pela legalidade ao votar naquele dia uma resposta direta ao cinismo de Eduardo Cunha, como presidente da Câmara, que havia votado imediatamente antes dele, conforme o filme demonstra que as luzes do sol já se punham lá fora e a noite obscurecia o horizonte lá dentro também:

Em homenagem ao povo trabalhador que hoje está nas ruas resistindo contra o golpe, e

---

<sup>61</sup> Fala registrado pelo filme *O processo*.

dando razão ao senhor quando disse: que Deus tenha misericórdia deste país, tem que ter mesmo, porque o senhor é o chefe da corrupção neste país, presidindo um tribunal que vai julgar uma mulher honrada. E, presidente, não se iluda, esse seu sorrisinho, o senhor é a bola da vez no Supremo Tribunal Federal. É não!<sup>62</sup>

A noite vai se esticando num extremo mal estar ao espectador, independentemente de lados ou ideologias, pela alta carga de agressividade e virulência usadas nos discursos de ódio, que reiteram acusações como do Qanon contra a esquerda, de estar doutrinando as crianças nas escolas (lembramos das infames fabulações em relação a um suposto “kit gay” que nunca existiu, e a famigerada “mamadeira erótica” que saiu da imaginação dos mesmos que acusavam sem nenhum fundamento que ela estaria sendo distribuída pelo PT, mas tão somente para disseminar confusão e ira instantâneas antes de qualquer comprovação e, até se evidenciar o contrário, as pessoas até esqueciam a causa da indignação e só restava o ódio incitado)<sup>63</sup>.

Neste momento, para uma filmografia que apenas ocasionalmente se vale de trilha sonora, e com uso estritamente diegético em 90% de seus filmes, pois há somente quebras excepcionais, como o final de *Não toque em meu companheiro* (2020), que traz música fora do quadro acrescentada na pós-produção, em *O processo*, Maria Augusta Ramos traz aos 8 minutos de projeção o brado que se tornaria assinatura do golpe, e até mesmo ecoado nas Olimpíadas que seriam sediadas por Michel Temer após o golpe: “Eu sou brasileiro, com muito orgulho, com muito amor”. Ao mesmo tempo, confetes voam nos ares como se fosse carnaval ou *réveillon*, em meio a bandeiras e cartazes comemorativos da queda da democracia, no que o presidente da Câmara faz a sua declaração final (uma acusação pela qual Dilma só seria inocentada muitos anos depois da injustiça daquele momento canhestro):

Está autorizada a instauração de processo contra a senhora presidente da República, por crime de responsabilidade, oferecida pelos senhores Hélio Pereira Bicudo, Miguel Reale Júnior e Janaína Conceição Paschoal em virtude da abertura de créditos suplementares, por decreto presidencial, sem autorização do Congresso Nacional.<sup>64</sup>

A isto se segue o som de cornetas, como se fosse o dia de um juízo final, além do hino nacional cantado pelos partidários de camisetas verde e amarelas, enquanto muitos outros com a camisa vermelha se prostram em posição fetal na tela, em registros contínuos dos quadros subseqüentes do filme, num clima que ultrapassava a sensação de derrota, e sim de morte – uma

<sup>62</sup> Idem.

<sup>63</sup> Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/08/perfis-que-viralizaram-mamadeira-de-piroca-espalham-ate-hoje-fake-news-contr-o-pt.shtml>. Acesso em 27 dez. 2023.

<sup>64</sup> Falas registradas pelo filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos.

vez que muitas identidades plurais ali já vinham se sentindo perseguidas, como já dito acima, e isto acarretava agora estar sujeito a um governo regido contra a sua existência. Só então, aos 9 minutos e 25 segundos de projeção, é que finalmente temos a cartela com o título do filme e a direção creditada à Maria Augusta Ramos, como se, antes disso, houvéssemos assistido apenas à rememoração de um espetáculo público e televisionado perante o qual todos talvez já estivéssemos calejados, mas cuja recapitulação inebriante era necessária para germinar a semente da catarse do porvir. Tanto que a transição é demarcada pela filmagem dos mesmos cenários, como a Praça dos Três Poderes, agora vazia, apenas com um muro que não separa mais nenhum lado na ressaca do dia seguinte; ou mesmo com os corredores do Planalto cheios de repórteres silenciados pelo filme, cuja voz é inaudível em meio aos ruídos gerais da movimentação ao redor, e no que a diretora recupera o lugar de fala de seu trabalho com os registros próprios, não mais imagens predominantemente reutilizadas e remontadas da TV Senado.

Este é o fim do primeiro ato do filme, cuja breve introdução que se segue de dois outros protagonistas, Gleisi Hoffmann e Lindbergh Farias, os advogados de defesa de Dilma Rousseff, significa, ao mesmo tempo, não apenas a personalização do desenvolvimento do objeto do documentário, ou seja, o rito jurídico do *impeachment* e o processo de cartas marcadas denunciado por seus próprios agentes ativos, onde a justiça já começava vendida do ponto de partida, como também o aprofundamento de dois sujeitos ocultos, que serão protagonistas nesta obra por suas sombras e arquétipos desconstruídos: Dilma Rousseff e Luiz Inácio Lula da Silva. Estes, sempre citados e embasados na motivação de todos os personagens e antagonistas, porém quase nunca em tela, até a terça parte final da projeção. Um ato estratégico de Maria Augusta Ramos para retirar os pivôs da discórdia de um momento demasiado inflamado, tendo sido o primeiro longa-metragem lançado sobre o assunto, e fazendo com que eles recuperassem o princípio da razoabilidade, por direito, através da desproporção dos atos de terceiros que recaem sobre eles.

#### **2.4.2 Democracia em vertigem e o primeiro ato: torture porn**

Já em *Democracia em vertigem*, produção original da Netflix<sup>65</sup>, o que lhe deu mais estrutura e subsídios, e como o término das filmagens aconteceu apenas após a prisão de Lula,

---

<sup>65</sup> Vale observar que atualmente *O processo também está disponível na Netflix, mas não lhe é uma produção original, apenas um contrato posterior que incluiu este e outros filmes de Maria Augusta Ramos no cardápio do streaming.*

houve a decisão por um recorte que começasse com os últimos acontecimentos, somente, então, retrocedendo no tempo para contar o que se passou antes da votação.

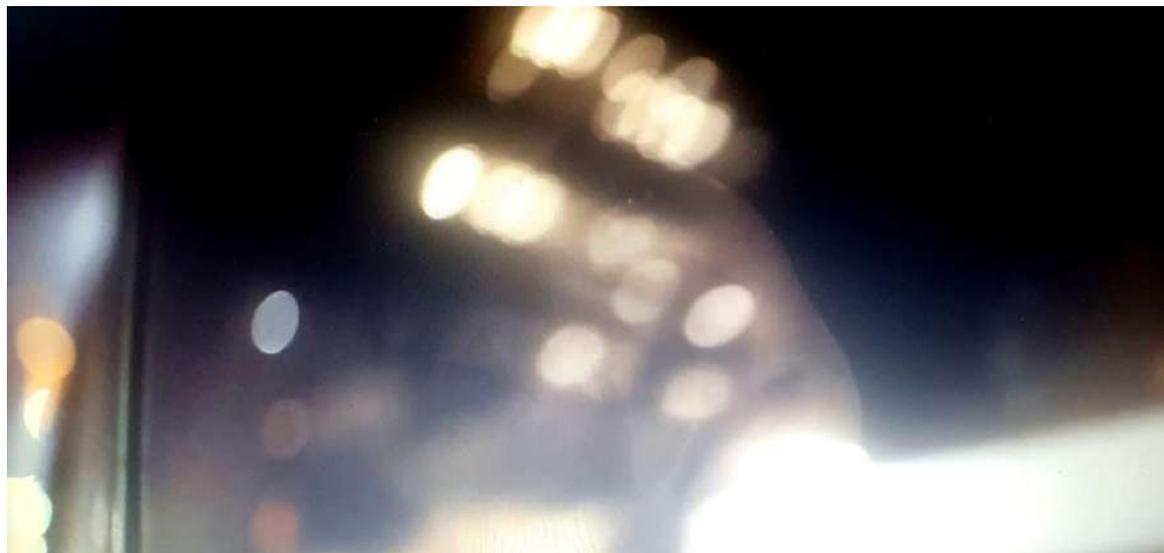
O filme começa com um breu total, ruídos e o som indistinto de vozes. A câmera subjetiva sai de dentro de um carro cercado pelo povo que aguardava do lado de fora, mas com câmeras e máquinas fotográficas na mão, piscando a luz dos flashes no breu da noite (Fig. 50 e 51). É válido aqui apontar o fato de que essa mesmíssima estética também descortina a abertura de *Elena* da mesma diretora, com cores irradiadas na janela do veículo, só que de semáforos, postes e edifícios, igualmente à noite, como se ambas narrativas comessem de um devaneio (Fig. 52). Esse contraste entre o que se vê e o que não se vê, entre o que é mostrado e o que é apenas sugerido, mesmo na situação contingencial da política brasileira e de extrema adaptação imediata, conforme a história acontecia em tempo real, já demonstram o reflexo da mise-en-scène típica na busca pela imagem característica do cinema lírico de Petra Costa, importando-se menos com a descrição literal dos fatos e mais com a imersão do mergulho de sensações.



**Figura 50** – frame extraído do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa



**Figura 51** – frame extraído do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa



**Figura 52 – frame extraído do filme *Elena* (2012), de Petra Costa**

Podemos, então, como uma fantasmagoria anacrônica, escutar vozes de noticiário reportando sobre o mandado de prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o que acontecera anteriormente às imagens já exibidas na tela, porém conjugadas aqui como se simultâneas. A isso se acrescenta um tom de desconfiança no fato de o mandado ter sido executado de forma estranhamente rápida, e também é acrescentado nesta narração de telejornais o fato de esta mesma pessoa a ter ocupado o respectivo cargo de presidente também ter contado com o maior índice recorde de aprovação na história do país (87%). Tudo isto é relatado primeiramente em português, e depois em inglês. Numa cobertura de mídias internacionais.

Somos contextualizados, enfim, do lugar onde principiamos a narrativa, numa tomada em contra-plongée do prédio do ABC paulista com a bandeira do ex-presidente em destaque vermelho na tela (cor do partido do mesmo, o PT), dizendo: “eleição sem Lula é fraude”. E, depois, mais um plano, agora aéreo e invertido, em plongée, mostrando a magnitude da multidão ao redor do quarteirão inteiro, gritando em uníssono como forma de apoio. Para completar a trinca correlacionada, um plano-detulhe de rostos do povo clamando em defesa do ex-presidente Lula (com os dizeres: “Não vai sair”, ou seja, pedindo que ele não se entregasse a uma prisão injusta e decretada de forma que era considerada irregular). Importante salientar que esta cena contém no plano de fundo grades com multidões tanto do lado de dentro, quanto do lado de fora, como numa

estética de cerceamento, mas cuja transitoriedade das pessoas livremente entre os dois lados ainda soava como sinal de liberdade e resistência, como num bunker de proteção (Fig. 53). Afinal, como o próprio longa-metragem vai fazer analogia visual já retromencionada com a série de zumbis *The walking dead* (2010-2022), lembremos que multidões podem tanto atropelar um indivíduo desenfreadamente, quanto podem ser um escudo para dificultar uma agulha de ser encontrada no palheiro (Fig. 54).



Figura 53 – frame extraído do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa



**Figura 54 – frame extraído da série The Walking Dead, 6ª temporada, episódio 03.**

A seguir, acompanhamos o primeiro plano dentro do prédio supracitado, e a primeira pessoa pública em evidência na frente da câmera é a ex-presidenta Dilma Rousseff (identificada por uma legenda), num *travelling* que a filma de frente e depois passa a acompanhá-la caminhando atrás dela. Apenas neste momento, no sexto plano, vemos o, então, ex-presidente sendo abraçado por pessoas, a maioria a chorar copiosamente, incluindo, dentre elas, uma única impávida, e emocionalmente firme, que seria Luiza Erundina.

A partir deste plano em diante, vamos ter a montagem da oposição, com outros tipos de brados públicos, agressivos e violentos, proclamando a prisão de Lula. O contraste é, literalmente, gritante. Uma performance do exagero, do excesso, em escárnio, com pessoas com máscaras do ex-presidente e roupas de presidiário, carregando caixões, algemas e correntes (Fig. 55 e 56). São paródias que trazem fantasias de abstração da realidade, senão viria a ser impossível encaixá-la em toda a projeção de um ódio irracional numa única pessoa. Apenas a deformação e distorção do real conseguiria dar conta. Porém, o que seriam ofensas para os perpetradores, por pura ignorância ou desconhecimento de inúmeros significados destas simbologias, não são de forma alguma fatos vergonhosos. Lula já foi preso político, sim, bem como outras figuras históricas que também se tornaram presidentes de cunho popular, notoriamente representantes da esquerda e de direitos sociais afirmativos, como José “Pepe” Mujica, do Uruguai, e Nelson Mandela, da África do Sul. Até o uso até de caixões já foi ressignificado pelo imaginário do cinema de terror genuinamente brasileiro, com o já mencionado personagem eternizado por José Mojica Marins, o famoso Zé do Caixão, renascido dos mortos, e cuja anarquia “é justa e compreensível reação ao processo de achatamento a que são submetidas as massas do continente latino-americano”<sup>66</sup> (Fig. 57).

---

<sup>66</sup> (FERREIRA, 2016, p. 87)



Figura 55 – frame extraído do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa



Figura 56 – frame extraído do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa



Figura 57 – Foto de exposição sobre o Zé do Caixão.<sup>67</sup>

Enfim, voltamos rapidamente a imagens de Lula e da multidão clamando em sua defesa. Somente neste ponto, o filme assume uma trilha tradicionalmente extra-diegética em piano, quase como num sonho fugaz, com imagens ao fundo do Palácio da Alvorada, num tom até aqui não experimentado, acompanhado de uma câmera lenta e num fluxo ritmado constante pelos corredores e salões vazios. Um tom fantasmagórico. Como se a ausência de pessoas em espaços de poder geralmente cheios evocasse a memória do que não está lá. A própria narração em off na voz da diretora Petra Costa alude a períodos históricos pregressos do Brasil, como se apenas a fantasmagoria do passado remoto pudesse dar voz ao assombro daquele vazio. Na fala da cineasta, ela começa suas primeiras palavras subjetivas reportando um ensaio editorial do período:

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

<sup>67</sup> Disponível em <https://www.lilianpacce.com.br/e-mais/para-o-halloween-exposicao-sobre-o-ze-do-caixao/>. Acesso em 23 jan. 2024

esmagadas e a República veio através de um golpe militar. Um país que, depois de 21 anos de Ditadura, restabeleceu a 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 a seu passado autoritário. Hoje, enquanto sinto o chão se abrir embaixo de meus pés, temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero.<sup>68</sup>

A fala da cineasta reforça a hipótese da presente pesquisa de que o macro reflete direta e indiretamente no micro, bem como a prepotência na hipossuficiência, o social no individual e o público no privado, pois, quando ela disserta sobre a perda de direitos da democracia desde os tempos da coroa portuguesa, ou da República declarada com um golpe militar, ou mesmo da ditadura militar instituída com o golpe de 1964, ela está fazendo uma analogia com o golpe parlamentar de 2016. Em suas próprias palavras no filme: “Eu e a democracia brasileira temos quase a mesma idade. Eu achava que em nossos trinta e poucos anos estaríamos pisando em terra firme” (idem). Não à toa, ela compara sua idade com o tempo de vida da democracia do país, como igualmente passa a mostrar imagens de seus pais e seu posicionamento político engajado, que levou ambos a serem presos políticos durante a ditadura militar, em imagens em preto e branco do passado, para nos preparar para horrores que podem vir a se repetir, como ciclos genealógicos e hereditários.

---

<sup>68</sup> Fala do filme *Democracia em vertigem* (2019).



Figura 58 - frame extraído do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa



Figura 59 - frame extraído do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa



Figura 60 – frame extraído do filme *O albergue 2* (2007), de Eli Roth

A música de suspense que se inicia, de que algo aterrorizante será mostrado nos próximos quadros, prepara o espectador para imagens de tortura e execuções da ditadura (Fig. 58), como o pau de arara (Fig. 59). Junto com toda decisão pelo uso desse tipo de imagem na história do audiovisual, há uma relação construída com o público de forma sadomasoquista, que possui uma explicitação principalmente na estética do cinema de ficção e de terror, possuindo até subgênero intitulado: *torture porn*; o que não significa ser incompatível com o cinema documental. – Na ficção, podemos citar exemplos do naipe de explicitação da dor e do sofrimento (Fig. 60), como as franquias *Jogos mortais* (2004) e *O Albergue* (2005). Isto não é uma crítica para esta opção estética pelo *torture porn* por parte da cineasta Petra Costa, mas tão somente um aquiescimento dos efeitos esperados na plateia, pois, para além do teor de denúncia que ela traz, tais cenas também estão contidas numa obra da sétima arte. Por mais informativo que um filme possa ser, também carrega inevitavelmente certo grau de entretenimento: São efeitos não apenas de reação química e neuropsicológica no receptor-espectador, desde calafrios, medo e adrenalina, resultantes do fato de

as cenas estarem dentro de um filme, como também choque e indignação à denúncia pretendida com a reprodução da imagem de tortura.

Há consequências históricas das respectivas imagens supracitadas de *Democracia em vertigem* serem arquivos tão importantes de ser lembrados, que advém de causas sociais sempre subsequentes a tempos de censura extrema, fazendo surgir a necessidade de explicitação do que foi suprimido ou apagado. Exemplo disso foi a Comissão Nacional da Verdade, fundada pela própria Dilma Rousseff em seu governo, para investigar as violações de direitos humanos ocorridas durante a ditadura. Todo registro revelado necessitava ser trazido à tona e jamais esquecido para não voltar a acontecer. Afinal, se Petra Costa, ao evocar essas imagens, aproxima-se de uma estética inadvertidamente associada ao cinema de terror e ao *torture porn*, é porque a importância de continuar a se denunciar a tortura advém de reflexos na sociedade que perduram ao longo dos séculos até hoje. São táticas que foram ensinadas e passadas adiante, como um legado macabro de prática contra minorias, podendo-se citar como exemplo que a “ditadura treinou a Grin (Guarda Rural Indígena) com técnicas de tortura, como o pau de arara, e enraizou a violência policial em terras indígenas”<sup>69</sup>. Em outras palavras, se aqui evocamos a estética da *torture porn* como conceituação para tal decisão de linguagem, não é como demérito, e sim como filiação a um posicionamento que estuda esse tipo de recurso extremista como resultante de épocas extremas, vide citação ao pesquisador Adam Lowenstein sobre o assunto:

É o tipo de cena que fez muita gente passar mal nos cinemas americanos: uma garota pendurada de cabeça para baixo vai sendo lentamente fatiada com uma foice por uma mulher nua, deitada em uma banheira, em busca de um banho de sangue. Ela está em "O Albergue 2", a última sensação do "torture porn" a chegar às locadoras brasileiras, e resume bem o porquê desse tipo de filme de horror ter sido rotulado assim pelos críticos – algo como "tortura pornográfica". Desde o imenso e inesperado sucesso de "Jogos Mortais" (2004) e "O Albergue" (2005), os filmes de horror passaram a um novo patamar de brutalidade e explicitação, com tortura sádica em close e muito sangue derramado. Críticos enojados tanto com os filmes quanto com seu sucesso forjaram o rótulo "torture porn" para detonar de roldão todos eles. Esqueceram-se, no entanto, de olhar a sociedade em que vivem, o mundo pós-11 de Setembro onde as cenas de tortura no Iraque viraram rotina. É o que afirma à Folha Adam Lowenstein, professor de estudos cinematográficos da Universidade de Pittsburgh (EUA) e autor de livro sobre o papel social dos filmes de horror.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Disponível em <https://racismoambiental.net.br/2019/03/31/como-a-ditadura-militar-ensinou-tecnicas-de-tortura-a-guarda-rural-indigena-grin/>. Acesso em 22 fev. 2024.

<sup>70</sup> Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/02/369729-especialista-fala-sobre-ascensao-do-genero-torture-porn.shtml?mobile>. Acesso em 28 dez. 2023.

Petra, então, dá prosseguimento à narração contextualizadora, comentando o tempo que Lula leva para atravessar o Congresso Nacional depois de seu discurso de posse quando eleito pela primeira vez presidente do Brasil. “Um escultor, cujo material é a argila humana”. É curioso como ela coloca dois atributos a ele que possuem o poder de refabular a própria realidade: um é o de distender e dilatar o próprio tempo, não só o fílmico, do plano-sequência a acompanhá-lo conforme cumprimenta e abraça cada pessoa em seu caminho com o mesmo afeto e dedicação, sem distinção; e o segundo é o de moldar as pessoas com sua inspiração, abrindo camadas de transformação a partir da “argila humana”. Bolsa família e quotas nas universidades advém no discurso inclusivo da narração em off sobre aquele período, mesmo que a cena em si diante das câmeras demonstre pessoas com opiniões diversas, até opostas, como aqueles eternamente gratos pelos direitos concedidos por esses benefícios supracitados, bem como aqueles com ódio e ressentimento de terem perdido privilégios, e até chamando os tais mesmos direitos de preconceito invertido – que, na teoria, interpretando esses testemunhos da oposição, serviriam para tirar de uma camada (que não se percebia já privilegiada) para, na verdade, compartilhar com aqueles que nunca tiveram, como algumas pessoas indígenas e quilombolas que aparecem na tela.

É bastante relevante denotar aqui a importante participação em *Democracia em vertigem*, mesmo que aparentemente fugaz, de personagens históricos representantes dos povos originários e afro-descendentes, pois, assim como os direitos vieram a ser tolhidos nos quesitos sociais para as camadas menos favorecidas da população, num longo registro desde priscas eras de perseguição, é válido se trazer de volta a analogia de que tempos de repressão costumam ter os mesmos primeiros alvos evocados de volta à tona. É crucial sempre lembrarmos quem representa a diversidade da democracia deste país, parte do povo brasileiro, e a quem Dilma estava representando ao lutar contra o *impeachment*. Há de exemplo retomarmos o livro *Delírio Político* (ABAL, 2023), já citado anteriormente nesse estudo, que compila cartas escritas a vários presidentes ao longo dos anos, principalmente fazendo um paralelo de nomes como Geisel e Figueiredo, da época da ditadura militar, com postulantes em correspondências mais recentes a evocar o uso do exército e de militares como no governo Bolsonaro, o que geralmente é descrito em detrimento dos direitos da diversidade identitária, como no racismo estrutural desta nação, geralmente ligado à manutenção de privilégios:

Esse início da correspondência já mostra o seu tom agressivo. Apesar de Victor em todos os momentos se referir ao presidente como “vossa excelência”, ao contrário da maioria dos casos, ele não faz um pedido, mas ordena a Figueiredo que o autorize a matar todos

os negros do Brasil e da África, sob pena de, não o fazendo, ser assassinado. Embora não tenhamos ressaltado anteriormente, a questão do racismo aparece, mesmo que indiretamente, em diversas cartas que acabaram não selecionadas. Muitas pessoas, ao se descreverem, faziam questão de colocar que eram brancas ou pardas, mas não se consideravam negras. Edesio, citado anteriormente, fez questão de falar de sua pele morena e que “não existe ninguém que tenha racismo de mim”, mas escreveu também que “eu sou moreno na côr, mas também sou branco aço!”. Se colocar como branco ou pelo menos como não negro parecia dar mais credibilidade ao que escrevia. Trata-se, portanto, de outra questão social que ingressa no discurso dos remetentes. Victor vai além, querendo exterminar os negros. (2023, p. 71)

Retomando a mise-en-scène do filme *Democracia em vertigem*, somos conduzidos por Petra Costa numa narrativa que já perpassou desde a prisão de Lula aos horrores explicitados da Ditadura, e demora 15 minutos de projeção até retomar o fio narrativo de volta para Dilma, dando um novo salto temporal no espaço, agora para quando ela é decretada sucessora de Lula em 2010. No momento em que se é anunciada a sua vitória, Lula a abraça profundamente e os flashes das câmeras e fotos quase cegam o espectador, como numa visão alucinógena, no mesmo instante em que Dilma, então, diz: “O senhor inventou essa” – referindo-se ao fato de que Lula construiu sua sucessão a partir dela, e que, mesmo que Dilma talvez ainda não acreditasse em si mesma, apesar de extremamente capaz, e sendo a primeira mulher eleita para o cargo, foi necessário o estímulo de um grande escultor para quebrar os preconceitos misóginos e patriarcais da sociedade e conseguir trazer à tona uma grande líder que havia sim dentro de Dilma. Mas, infelizmente, não sem resistência e insatisfação da oposição, que demonstrava jamais querer aceitar o resultado democrático. Eles seriam capazes de tudo para recuperar o poder, como vilões imorais de uma boa novela mexicana.

No plano seguinte, vemos um contra-plongée com a mãe da cineasta celebrando nas ruas, sob uma chuva de fogos de artifício multicoloridos. E vemos, depois, tanto ela quanto a filha correrem ou rodopiarem vertiginosamente, acompanhadas pelo povo, que tomou as ruas, como forma de festejar a continuidade da construção da democracia com a qual se vinha germinando tantos frutos. Petra depois se aproxima bastante da câmera até fechar o quadro com seu olho bem próximo da lente, o que encerra o plano num blackout final (mais uma vez, alusão direta à assinatura de linguagem de Petra, herdada de sua irmã Elena, como no truque de cordas que rodopiavam e giravam em torno de si mesma).

Com isso se encerra o primeiro ato de *Democracia em Vertigem*, com uma seqüência

seguinte já com a mãe da diretora, de frente para o mar no pôr-do-sol, outro símbolo da filmografia de Petra, com o rosto virado para trás, por cima dos ombros, a mirar a câmera num novo plano. A camisa dela, traduzindo diretamente do inglês, dizia na estampa, com letras pretas, em contraste no fundo branco: “Democracia ou morte”, aludindo ao jargão do finado imperador do Brasil, Dom Pedro I, “Independência ou morte” – e que já falava sobre essa perspectiva dicotômica no horizonte, em que se fazia necessário lutar por um bem maior, mesmo que isso significasse a morte. Algo assustador de se cogitar, já que expressa a necessidade de uma batalha e de um embate logo à frente.

A própria alusão à morte como possibilidade resultante da luta, ou mesmo como personagem histórica, cuja sombra dos grandes poderes estabelecidos faz frente às revoluções populares, já era um duplo fantasmagórico do que a mãe da diretora teve de enfrentar durante toda a ditadura militar. Ela própria, ex-presença política, como Dilma Rousseff naquele período progressivo, em mais uma das analogias que Petra Costa faz questão de fazer entre o privado e o público, o individual e o social. Mas este é um desenvolvimento que a cineasta irá fazer apenas a partir do segundo ato, quando interromperá o monopólio da narração em off, intermitentemente, para começar a trazer algumas entrevistas, inclusive alguns encontros pré-planejados, como de sua mãe com Dilma, já que finaliza aqui a introdução da parte histórica particular e pública, de sua família e da vida política, do implícito e do explícito, enfim produzindo uma interseção palpável entre as partes, como pretendido no objeto central do filme.

### **2.5.1 O processo e o segundo ato: caça às bruxas**

O segundo ato já configuraria um desenvolvimento da situação criada no conflito e as tentativas de se remover a perturbação. De acordo com que se vai descobrindo quais condições levaram ao conflito, sabemos quais são os aliados e inimigos do herói, Com isso, precisamos nos preparar para desembocar no clímax, para o protagonista de uma trama, ficar frente a frente com seu principal antagonismo.

Por ordem cronológica, após a votação da Câmara dos Deputados, o próximo passo do procedimento foi a comissão de *impeachment* no Senado Federal, numa batalha já vencida pelo fascismo. Como já preconizava o teatro, palavra é voz, mas também é corpo, é diálogo, é dialética, e temos comprovado nestes filmes do presente estudo a ausência de tudo isso, naquela realidade

retratada, banalizando o poder da palavra e do corpo presente, sob o risco de considerar quaisquer diferenças como um erro a ser penalizado, o que historicamente se habituou traduzir situações análogas como sinônimo de uma ditadura. Este silenciamento de defesa é a maior significação da poderosa e evidente analogia com o livro homônimo de Franz Kafka, onde o protagonista é alvo de um processo e é condenado à morte sem jamais saber do que está sendo acusado, portanto, não possuindo defesa. E isto é verbalizado até explicitamente na projeção quando o senador Lindbergh Farias chama a ex-presidenta de 'Dilma Joseph K.', nome do personagem principal do livro.

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, MACHADO, 2019)<sup>71</sup>

Justamente por causa deste sufocamento, o som deste filme, realizado por Marta Lopes, é tão importante, em seu registro observacional, que invade através do extracampo, vai além, como real linha cronológica narrativa, libertando a dialética e curando a política padecida pela unilateralidade que a aprisionou e condicionou através das mídias jornalísticas tendenciosas por tempo demais. Apesar de ser um filme verborrágico, focado em debates e reflexões orais, prescinde de depoimentos diretos para a tela. Com uma câmera observacional (às vezes, mais de uma), naturaliza aqueles ao redor e seleciona o que irá iluminar para seguir uma coerência narrativa. Porém, o roteiro fala ainda mais através de seus silêncios; das não-respostas a perguntas óbvias. Como pelo exemplo no cinismo conivente do Senador Anastasia; ou do sorrisinho insolente de Eduardo Cunha que rejeita interpelações pertinentes e incisivas quando se vê acuado, pois sabe que nada pode ser dito para mudar a realidade dos fatos, quando se tornam evidentes em suas rugas de expressão.

Há imagens muito potentes, neste sentido, do trabalho de mise-en-scène de Ramos, como um tom de câmara de espelhos que ela cria por todo o filme, sobre presenças e ausências, dentro e fora da câmera: vide o plano do depoimento de Eduardo Cunha, ao ser acusado de corrupção e

---

<sup>71</sup> Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/impeachment-andrea-patricia/>. Acesso em 31 dez. 2023.

perguntado pelos jornalistas se iria renunciar ao cargo de presidente da Câmara, o que a diretora filma, primeiramente, de forma indireta, com a entrevista dele sendo projetada numa TV sem ninguém estar assistindo, enquanto no corredor, ao lado desta televisão, passam inúmeras pessoas, da elite engravatada, indiferentes ao relato (Fig. 61), como uma *mise-en-abyme* (uma narrativa em abismo, um plano dentro do outro). Além de demonstrar que a audiência só prestava atenção na narrativa que lhe interessasse naquele momento, ou interessasse ao capital, ainda mostra o desdém e privilégio (o oposto à Dilma) com que o próprio Cunha era outorgado a reagir, evocando na entrevista com sarcasmo que, “se for da vontade de Deus”<sup>72</sup>, ele teria “o afastamento da Presidente da República”<sup>73</sup> e que “não há nenhuma possibilidade (de renunciar), nem ao mandato nem à presidência, a nada!”<sup>74</sup>.



Figura 61 – Frame extraído do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos.

<sup>72</sup> Palavras do próprio Eduardo Cunha no filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos.

<sup>73</sup> Idem.

<sup>74</sup> Ibidem.



Figura 62 – Frame extraído do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos

Também é notório como a semiologia das frases dele já demonstram um divisor de narrativas, visto que a esquerda se dirigia à Dilma como “presidenta”, e a direita como “presidente”, eliminando a inflexão gramatical de gênero, pois a política patriarcal chegava até a ironizar essa expressão de inclusão em suas mídias – inclusive, mídias estas presentes em destaque no enquadramento que Ramos escolheu para mostrar Cunha, pois, depois que saímos de dentro da televisão no corredor e somos levados pela montagem para a própria entrevista em tempo real, os dois microfones que saltam da tela são justamente da Jovem Pan e da Band News, as mídias tidas como maiores apoiadoras do *impeachment* na época, e maiores reprodutoras do discurso de exclusão à esquerda e suas causas afirmativas. Mas lembremos que a cineasta não deixa de exercer o princípio do contraditório, justamente pela montagem, mostrando logo em seguida como Cunha foi recebido em outro corredor, no instante do acontecimento, com seus próprios celulares levantados a filmá-lo, única luz num ambiente escuro, numa participação popular pela democracia com vaia e clamores de “Cunha, ladrão, seu lugar é na prisão! [juntos]”. Dois corredores diferentes, dois lados da história, uma câmara de espelhos produzida pelo filme para podermos ver os dois lados, sendo que o próprio filme coloca o simbolismo do primeiro deles como bastante

iluminado, com pessoas alheias ao que está acontecendo ao redor, mesmo sob a luz, enquanto que a simbologia do outro corredor é posta sob as sombras, pois esse era o lugar reservado aos manifestantes pela democracia, longe da possibilidade de iluminar suas demandas e pautas (Fig. 62).

É curioso também que o longa-metragem ainda conte até mesmo com pequenas doses de humor, surpreendentes para tema tão pesado para o país. Muito por causa dos momentos de respiro que a câmera se permite entre uma cena e outra, especialmente para mostrar a reação de um ou outro personagem à fala de terceiros (como a sobrancelha levantada da senadora Gleisi Hoffmann em incredulidade às elações de Janaína Paschoal), ou mesmo nos momentos de ócio que mostra que todos ali são humanos, feitos igualmente com qualidades e fraquezas. – o que aproxima o espectador dos personagens e agrega um tom de ironia à montagem de Karen Akerman, sem nunca faltar ao respeito com os envolvidos.

Também ousa na forma como, por exemplo, na maneira que a câmera se ajeita às vezes para reenquadrar personagens, de acordo com o ânimo dos sujeitos, todos participantes deste processo já decidido e imposto como um circo dos horrores e humilhante pelos acusadores, desafiando o conteúdo retratado que, fora da bolha do filme, não permitiria o reenquadramento de seus agentes afixados. Um bom exemplo disto são as cenas de transição, com respiros entre acusações do julgamento, como nos encontros oblíquos de personagens recorrentes do naipe dos Senadores Raimundo Lira e Antonio Anastasia, membros da comissão de *impeachment* no Senado Federal, com participações especiais de Romero Jucá, alguns dias antes do vazamento do áudio em que este assume acordo junto ao ex-presidente da Transpetro Sérgio Machado, para "estancar a sangria" através do controle do STF<sup>75</sup>.

Já a senadora Gleisi Hoffmann, parte indispensável da defesa da presidenta Dilma Rousseff, reflete na tela o protagonismo feminino das participantes do processo – o que também ocorre atrás das câmeras, pois, não à toa, grande parte da equipe do filme *O processo* é composta por mulheres. – Na seleção de personagens do documentário, temos de Gleisi à Fátima Bezerra e Vanessa Grazziotin, e tantas outras mulheres nos bastidores misóginos do *impeachment*, de modo que até mesmo a acusação do outro lado do julgamento também é prestigiada com uma

---

<sup>75</sup> Disponível em

<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/05/1774018-em-dialogos-gravados-juca-fala-em-pacto-para-deter-avanco-da-lava-jato.shtml>. Acesso em 29 dez. 2023.

personagem feminina realçada: Janaína Paschoal. A equipe de produção de Maria Augusta Ramos procurou autorização de todos os envolvidos dos dois lados do processo para tentar acompanhar cada lado da história, porém, curiosamente, a única a dar acesso bastante amplo e autorizar o uso das imagens foi a controversa Janaína, que, mesmo parecendo o alívio cômico do filme por seu histrionismo e gestos pantomímicos impensados (como beber de canudinho a caixa de toddy feito criança na hora do lanche), parece levar a si própria muito a sério. Quase como se estivesse ela mesma fazendo campanha através destas imagens, como em duas cenas cruciais onde se autodenuncia filiando sua lealdade a momentos duvidosos. Acontece que esta não deixa de ser a perfeita metáfora de todo o caso: um absurdo que parecia impossível e gerava risos à mera menção e que, de repente, levou-se a sério o bastante para se concretizar além de qualquer ponto de retorno nesta caça às bruxas (e cuja fogueira acesa por seus supostos aliados estava sendo preparada igualmente contra ela mesma também).

Há muitas imagens dignas de nota nos planos do filme a citar com a participação do antagonismo autoproclamado de Paschoal, que se assemelham a analogias feitas no capítulo anterior com filmes de caça às bruxas, e que demonstram o quanto a cineasta de forma alguma desejou inimizar Paschoal, para além do que a própria se coloca neste lugar, mas fez, sim, uma obra declaradamente feminista em meio a uma política ainda patriarcal. O primeiro depoimento de Janaína para o Senado, trajando verde como a cor da bandeira do Brasil, já diz muito dentro e fora do enquadramento, como podemos citar, neste último caso, uma das características do desenho de som de Ramos neste trabalho, que foi realçar o ruído do obturador das câmeras fotográficas de jornalistas que competiam com as filmadoras da imprensa e dos filmes, e que parece muito com uma metralhadora. Esse som geralmente é bastante perceptível antes de depoimentos cruciais, e criam um clima de tensão imediato, como uma trilha sonora de terror, em meio à inexistência de música e dos cortes secos da transição entre planos que começam com silêncio (para dar um choque de percepção na plateia pela mudança de imagem) e que só depois nos acostumam com a ambientação da nova cena. Janaína, então, se alonga com o rosto neutro, como se fosse fazer exercícios, e começa a sorrir de forma cínica, como se estivesse numa entrevista pessoal, e não num depoimento que pode mudar o destino de um país (já que foi ela, como advogada, a denunciante do pedido de *impeachment*). Suas palavras, de início friamente calculadas, mas com tiques nervosos como prender o cabelo e soltá-lo de forma alternada, iniciam um discurso que prolonga o cinismo, ao som da campanha do Senado pedindo por silêncio (sinal de aviso de

depoente no recinto, e que aqui só aumenta a tensão do discurso) e usando de sarcasmo em relação a um toque de pseudo sororidade e identificação com a mulher que ela acusa – e, inclusive, contra a qual ela mesma usa a palavra “golpe” em relação à esquerda (sem jamais fundamentar isso), invertendo as circunstâncias do que ela mesma estava fazendo:

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 de partido? Eu sou brasileira, eu amo essa terra mais que tudo. Esse é meu partido. Eu nunca votei no PT, mas quando a presidente Dilma deu a entrevista para o Fantástico, dizendo que ela sonhava ser bailarina, eu chorei. A bailarina se perdeu, e não me deixou alternativa. Na condição de brasileira, de advogada, de professora de Direito, de amante, apaixonada pela Constituição Federal, eu não tinha alternativa [som de obturador]. Depois do meu discurso no Largo de São Francisco, eu tenho recebido telefonemas de jornalistas até do exterior, perguntando se eu sou pastora ou mãe de santo. E eu respondo a ele: “Eu não tenho a iluminação necessária nem para ser pastora nem para ser mãe de santo. E compreendo que, num estado laico, se eu fosse pastora ou mãe de santo, o meu trabalho jurídico não seria menor, porque estado laico não é estado ateu. Então, se eu fosse pastora ou mãe de santo, ou professora de catecismo, eu teria a honra em confirmar. Mas eu não sou. – palavras de Janaína Paschoal.<sup>76</sup>

Existem várias contradições em seu discurso, ironias e ondulações de voz, indo de uma aparente calma a timbres fora do tom, que provocam reações imediatas, inclusive, em contraplanos do filme focados no rosto dos defensores, que erguem a sobrancelha ou não conseguem se impedir de rir do cinismo de Paschoal. O fato de ela dizer que se emocionou com Dilma dizendo na TV que queria ter sido bailarina, dentro do histórico de vida de uma mulher que fez tanto pelo Brasil quanto até lutar como guerrilheira pela liberdade do povo na ditadura, que foi presa e torturada, e que fez parte do governo desde a administração anterior de Lula, com recordes de aprovação, é um escárnio. É reduzir a pessoa de uma grande mulher a um sonho único e reducionista, sem demérito algum a este sonho (pois é uma honra ser bailarina), mas, sim, à forma como a denunciante coloca ironia na identificação com um sonho de uma versão mais jovem de Dilma que a colocaria num lugar tido como “mais feminino”, já que a sociedade patriarcal ainda vê o balé como predominantemente das mulheres e a política dos homens. Aqui, podemos retomar a citação à CREED (1993), do capítulo anterior, em relação ao conceito da “monstruosidade feminina”, pois uma das táticas do uso dele no gênero do terror é a tentativa de castrar a mulher, de modo a se tentar anular a ameaça que a sua identidade representaria. Esta foi uma tentativa reiterada por opositores durante todo o governo Dilma, de modo a colocá-la num lugar castrado ou mesmo masculinizado, como se ela fosse menos mulher, ou como ser mulher tivesse um valor

---

<sup>76</sup> Depoimento no Senado de Janaína Paschoal no filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos.

menor. Nas palavras de CREED (1993):

Os homens temem as mulheres, não porque as mulheres são castradas, mas porque não são castradas. Lurie afirma que o homem teme a mulher porque a mulher não é mutilada como o homem poderia ser se fosse castrado; a mulher é fisicamente inteira, intacta e na posse de todos os seus poderes sexuais. (...) A noção de mulher castrada é uma fantasia destinada a melhorar o medo real do homem do que a mulher pode fazer com ele. (...) Isso é todo um tema de estudo da mulher castrada/castradora, em que esta última é representada como o centro da figura da monstrosidade feminina. (...) A fantasia da mulher como castradora é tão assustadora quanto – se não mais aterrorizante do que – a da mulher castrada. Também pode ser usado para explicar por que o homem pode desejar criar um fetiche, querer continuar acreditando que aquela mulher é como ele, que ela tem um falo em vez de uma vagina. (...) O paradoxo do falocentrismo em todos as suas manifestações é que depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo. (CREED, 1993)

No fundo, o discurso de Paschoal queria dizer que o lugar de Dilma não era ali. Ela estava errada em estar ali só por ser mulher. E ainda usa de ironia quando se diz “apaixonada” pela Constituição Federal, outro lugar onde a mulher é colocada com frequência pelos homens, num lugar de maior sensibilidade e emoção passional, sem racionalidade, mas se filiando a um discurso aceitável pelos homens do Senado (diferente de Hoffmann, que demonstra tristeza pelo lugar que outra mulher se coloca). Paschoal ainda repete inúmeras vezes as palavras “pastora” e “mãe de santo”, como apregoadas a ela por terceiros, em parte pela relação com que ela costuma fazer seus discursos, com um fervor que parece um culto religioso, bem como porque seu lugar como jurista é posto em dúvida pelo lugar de devoção divina. Esta, aliás, é outra sobreposição constante no discurso da extrema direita associada à bancada evangélica para se legitimar pela palavra de algum Deus, mas que, afinal, parece desmerecer as duas coisas. Em parte, pela repetição que esvazia o sentido das palavras; em parte, porque ela só acrescenta a palavra “mãe de santo” para não parecer intolerante religiosa (uma vez que as comparações foram notadamente apenas com “pastora”, e intolerância religiosa, principalmente com religiões afrodescendentes, foi muito praticada pela extrema direita); e, em parte, porque ela assume que o estado laico não é laico, mesmo que se revestindo de juridicidade, dizendo que o laico deve proteger todas as religiões, porém sabendo bem o quanto os apoiadores do *impeachment* se validaram pela bancada evangélica. Tanto que, noutro momento do filme, Paschoal se encontra com lobbistas religiosos contra o aborto que, não só voltam a chamar o processo de uma guerra (dando conotações de “uma guerra santa”, ao aludir sua causa divina para ela), como pedem e recebem o aval dela como aliada nesta “guerra”. É por

causa destas contradições inerentes aos discursos da denunciante do *impeachment*, inclusive, que Lindbergh responde, noutra determinado momento do filme de Ramos, que não há ideologia nenhuma por trás da atuação de Janaína:

Eu acho engraçado a advogada. Ela faz todas as ilações possíveis! Acusa sem prova o tempo inteiro! O que eu falei é verdade: É um orientando dela [referindo-se ao juiz que mandou prender o marido de Gleisi durante todo o trâmite em que esta atuava como advogada de defesa de Dilma]! Só foi isso! Senhora advogada, a senhora não está aqui por idealismo. A senhora começou nesse processo por R\$ 45 mil (quarenta e cinco mil reais)! Contratada pelo PSDB, sim! Agora é a idealista! Não venha com essa! Parece que até agora não sabe os motivos de um crime de responsabilidade, porque ela não se atém [a fundamentar a acusação]! Fica o tempo todo fazendo discurso político! Parece que estou vendo a senhora como candidata a deputada federal na próxima eleição. – palavras de Lindbergh Farias<sup>77</sup>.

Aliás, assim como o senador Lindbergh Farias previu, Paschoal viria a se candidatar e ser eleita após o processo, só que como deputada estadual de SP<sup>78</sup>, comprovando seu interesse político no *impeachment*. Vale observar, aqui, que uma das marcas importantes da filmografia de Maria Augusta Ramos seria justamente entrevistar todos os lados, de aliados a opositores, e ela jamais deixou de trazer à tona contradições e paradoxos de cada um destes indivíduos ao longo do caminho. Na trilogia da justiça, ela escuta o próprio sistema no filme homônimo *Justiça* (2004); também não esquece de ouvir aqueles que são processados na máquina de moer gente como em *Juízo* (2007); bem como busca pelo ponto de encontro entre os dois, como em *Morro dos prazeres* (2013). Neste último caso, podemos traçar um paralelo com as personagens da polícia pacificadora, que foram designadas para diversos lugares no início da década passada, como na comunidade-título, e que, muitas vezes, tinha seu corpo policial composto pelas pessoas que advinham das mesmas comunidades às quais eram ordenadas “pacificar”. O limite do que era a manutenção da ordem, a supressão do tráfico e a opressão dos cidadãos era uma linha muito tênue e, como dito numa das cenas, assim que os oficiais colocavam a farda, eles se desumanizavam e se distanciavam um pouco daqueles que diziam proteger, deixando de entendê-los. Outra frase potente é a de uma das policiais mulheres, cujo orgulho que tinha de sua profissão não podia ser falado abertamente, senão poderia botar seu próprio filho em risco na escola, e por isso dizia apenas ser mais uma servidora do estado (e deixava as pessoas de sua própria comunidade pensarem que ela era professora ou enfermeira). Imagine, então, uma policial que tenha de prender o próprio filho, ou o

<sup>77</sup> Palavras do senador Lindbergh Farias no filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos.

<sup>78</sup> Disponível em <https://www.al.sp.gov.br/deputado/?matricula=300630>. Acesso em 22 fev. 2024.

inverso? Tais situações colocam estas personagens num lugar hamletiano muito intrigante para a dramaturgia de Maria Augusta Ramos.

Mesmo que uma pessoa reproduza esta opressão contra seus semelhantes, e talvez esqueça que tenha vindo ela mesma de um lugar de opressão, devemos sempre lembrar da frase de Audre Lorde de que não se deve jamais hierarquizar opressões, pois “a luta contra a opressão deve ser de todos e, se é de todos, ninguém deve ser apagado nessa luta. A própria ideia de luta implicaria a de solidariedade contra a opressão”<sup>79</sup>. E por isso é ainda mais importante que a antagonista que mais colaborou com as filmagens de *O processo* também seja uma personagem feminina, como, no caso, Janaína Paschoal, pois demonstra o quanto ela também é prejudicada pelos ideais excludentes do lado que ela representa (mas que não representa ela, tanto que Janaína foi mais uma das dissidentes deixadas para trás que o futuro acabou reservando para essa frente fascista e traiçoeira<sup>80</sup>).

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 (como aponta Andréa França em “The Gesture of Waiting and the loneliness of the bodies in Maria Ramos’s films”, no livro *On Women’s Films*). Se em *O Processo*, Ramos “não filma tanto a pessoa como o ritual da instituição” (Jean-Claude Bernardet, “Maria Augusta e Petra Costa: enquadramento e política”, 2019) é justamente porque a interessa tocar a substância do acontecimento do impeachment: o que eram tais acusações afinal? A presidente estava sendo acusada do quê exatamente? (FRANÇA, MACHADO, 2019)<sup>81</sup>

Há, sim, personagens masculinos igualmente importantes, com momentos extremamente reveladores, como alguns dos protagonizados por outro dos personagens centrais de *O processo*, o senador Lindbergh Farias, que em vários momentos precisa ser um cortador de gelo a singrar contra o bullying de politicagem midiática que parece ter criminalizado o Partido dos Trabalhadores como um todo, simplesmente por respirar de forma diferente aos interesses hegemônicos. Mas é justamente no absurdo das acusações tão facilmente refutadas que as idiosincrasias da injustiça no *impeachment* se revelam ainda mais, especialmente pelo abismo desproporcional entre as concessões legais em detrimento dos direitos de Dilma. Na verdade, é até curiosa a ambivalência oposta do comportamento de Lindbergh e da senadora Gleisi Hoffmann, os dois principais responsáveis pela defesa da ex-presidenta, ao menos na edição do filme, que

<sup>79</sup> Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/hierarquia-de-opressao-sobre-o-lugar-da-luta/>. Acesso em 29 dez. 2023.

<sup>80</sup> Disponível em [https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2019/05/27/interna\\_politica,1056902/janaina-paschoal-kim-kataguiiri-e-mais-nomes-da-direita-comunistas.shtml#google\\_vignette](https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2019/05/27/interna_politica,1056902/janaina-paschoal-kim-kataguiiri-e-mais-nomes-da-direita-comunistas.shtml#google_vignette). Acesso em 29 dez. 2023.

<sup>81</sup> Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/impeachment-andrea-patricia/>. Acesso em 31 dez. 2023.

opõe de forma interessante as questões de gênero no Senado em relação à misoginia dos acusadores e a inversão de papéis da defesa, onde Gleisi permanece impassível enquanto seu colega era obrigado a adotar as posturas mais enérgicas. Existe todo um tratado antropológico acontecendo ali dentro, que reflete as mesmas injustiças a pesar sobre o povo na ascensão de um conservadorismo fascista.

Por sinal, em parte, é por esta mesma razão que o presente texto também não se precipitou a discorrer sobre a personagem principal, que deveria ser a mais citada em relação ao *impeachment*, e não o é: Dilma Rousseff. Assim como no próprio filme, ela é a mola motora que a tudo move, está no subtexto de tudo, mas também não tem sua imagem desgastada. E isso se dá por uma razão consciente: como já supracitado, o PT, Dilma, Lula e etc, todos já sofreram consecutivas desconstruções vexatórias de forma seletiva e imposta pelas grandes mídias, num processo lento e longo de desarme da governabilidade e do modus operandi de políticas públicas assistencialistas que não serviam aos interesses do capital, mas cujo humanismo não deixou de ajudar muita gente grata até hoje.

A carência de imagens da ex-presidente, ao longo do filme, traz outra camada de sentido. Não vemos Dilma solitária ou mesmo rodeada de assessores e familiares enquanto espera pelo veredicto. Tal ausência 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. Quando inquirida no processo, diz altiva: “da outra vez durou vinte anos porque não tinha Internet, desta vez vai durar menos”, referindo-se à ditadura. (FRANÇA, MACHADO, 2019)<sup>82</sup>

À conta disso, essas personagens foram praticamente demonizadas para uma outra parcela da população que não tenha usado de senso crítico, a discernir uma enxurrada de placebos prometidos a curar esta suposta crise econômica privativa do Brasil, quando, na verdade, foi a pior crise mundial desde a quebra da bolsa de 1929 nos EUA. Por isso, a ex-presidenta aparece em momentos de calma, entre inúmeras caçadas às bruxas, para não apenas poupá-la até a última parte do filme, com o depoimento que violenta terrivelmente sua pessoa na fogueira das vaidades do Senado, bem como para dar chance de humanizar uma figura a quem nunca foi dado tempo de se conhecer melhor e independentemente do Partido dos Trabalhadores.

“Somos as netas de todas as bruxas que vocês não conseguiram queimar”. Essa frase, recorrente no feminismo, nos gritos e nas marchas de rua, diz muito sobre quem somos e, por isso, é tão bonita. Ser bruxa sempre foi associado a coisas ruins. A bruxa é a vilã de todas as histórias, é quem causa o mal em diversos contos de fada, é quem acaba com o amor. A bruxa é aquela que tem que morrer. E foi exatamente isso que aconteceu na Idade

---

<sup>82</sup> Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/impeachment-andrea-patricia/>. Acesso em 31 dez. 2023.

Média. (...) E o que faziam essas mulheres de tão terrível? Nada. Eram simplesmente mulheres que não faziam questão de se enquadrar na ideia de mulher proposta pela Igreja e pela sociedade como um todo. Eram mulheres que não acreditavam no Deus dos católicos, mulheres que desenvolviam e reproduziam suas próprias sabedorias, mulheres que lésbicas... mulheres que, de uma maneira ou de outra, “pecavam”. Todas essas mulheres, sob a alcunha de bruxas, eram assassinadas sem dó nem piedade por uma população fervorosa, guiada por uma instituição completamente desumana.<sup>83</sup> (ZELIC, Helena, 2014)

Existe uma sequência que demonstra exatamente a citação acima na metade da projeção do filme de Ramos, na qual Dilma já está de *tailleur* vermelho, rajado com rasuras pretas, como uma estampa abstrata, que até parecem chamadas desenhadas no tecido, e no momento em que a presidenta recebe a imprensa internacional, latina e europeia, por exemplo. Uma das correspondentes estrangeiras, uma mulher francesa, diz que infelizmente a França não possui tantas mídias independentes, assim como o Brasil, e que as mídias hegemônicas estaria focadas neste momento nas Olimpíadas (que também se passariam no Brasil), e o governo manteria o silêncio sobre o *impeachment* brasileiro. E Dilma responde, em português, na presença do tradutor oficial, uma anedota que aconteceu com ela e que é bastante indicativa da caça às bruxas que estava acontecendo e da redução da figura da mulher a um lugar de antagonismo, de vilania, de aversão à pluralidade do feminismo (afora de uma visão única do feminino pelo masculino), ou mesmo de histeria, típico da Inquisição e já mencionados nesse estudo (FEDERICI, 2019) – inclusive, atualizando o arquétipo caçada às bruxas e da mulher na fogueira para a era da internet, com os memes, as calúnias e capas de revistas e jornais difamatórios que exemplificam isso tanto no filme de Ramos quanto no de Costa (Fig. 63, 64, 65). Depois disso, Dilma ainda dialoga em espanhol com membros da imprensa latina em tom de maior intimidade, pela identificação com o que o continente sofreu com as ditaduras, sem falar de seus colegas presos políticos, torturados, que foram apagados da história como se jamais tivessem existido (assim como as mulheres acusadas de bruxaria pela Inquisição), e cuja luta é até mesmo provar sua existência. Nas palavras da própria presidenta:

Merci, madame. Vocês podem ficar surpresos, mas , recentemente, eu, numa conversa com um representante parlamentar, fui surpreendida com o seguinte fato: ele me dizer que ele achava que eu era uma pessoa fria, calculista e insensível [risos]. Porque eu não renunciei... e não sei muito bem por quê. Porque essa versão que a mídia deu, ela se incorporou. Mas a mídia deu outra também, que é muito contraditória quando se trata de nós, mulheres. É que eu estava desequilibrada, tomando remédio de tarja preta! Não tomo remédio de tarja preta e nem estou desequilibrada. Então, eles acertam, também, a versão, porque a versão oscila. De um lado, ou você é fria e insensível, porque não renuncia, não

<sup>83</sup> Disponível em <https://www.geledes.org.br/somos-netas-de-todas-bruxas-que-voces-nao-conseguiram-queimar/>. Acesso em 29 dez. 2023.

chora e não se sensibiliza, ou você está com um ataque de nervos [risos] (...). A negação das coisas é típica dos golpes. No Brasil, por muito tempo, nós, presos políticos, não existíamos (agora, traduzido do espanhol)! Não há presos políticos no Brasil e você lá dentro do cárcere. Essa foi nossa luta no mundo, para que existíssemos. Naquela época não havia internet, demorou 20 anos. Agora há internet. – palavras de Dilma Rousseff.<sup>84</sup>



Figura 63 - Capa da Revista Veja #2473 (abr. 2016)



Figura 64 – Capa da Revista Veja #2476 (abr. 2016)

<sup>84</sup> Palavras de Dilma Rousseff no filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos.



Figura 65 – Montagem com imagem de destaque do Estadão em maio de 2016 e a capa da Revista IstoÉ (maio, 2016).

As capas acima das revistas Veja e IstoÉ são tão agressivas e explícitas em fazer a comparação de Dilma com uma bruxa que precisava ser queimada, a tal ponto de violência contra a mulher, que gerou, “em resposta à publicação, a hashtag #IstoÉMachismo foi criada por usuários que acreditam que a matéria reforça o estereótipo machista, que relaciona as mulheres ao descontrole emocional”<sup>85</sup>. Isso não quer dizer que não tivesse o direito de reagir como um ser humano, com toda a gama de emoções permitidas a todos, homens e mulheres, mas queria dizer apenas que ela não podia ter determinadas emoções (caso as tivesse) sem ser acusada de loucura ou destemperamento (especialmente em termos de misoginia, como se esses adjetivos coubessem mais às mulheres do que aos homens, que se achariam mais racionais, sem qualquer fundamento para sustentar isso a não ser a discriminação e diferença no tratamento de gênero). E que se Dilma

<sup>85</sup> Trecho de matéria da Catraca Livre, disponível em <https://catracalivre.com.br/cidadania/capa-de-jornais-e-revistas-com-dilma-rousseff-gera-polemica-nas-redes-sociais/>. Acesso em 22 fev. 2014.

reagisse fora do parâmetro enquadrado por terceiros, já estaria errada e condenada pela opinião pública. O escrutínio era redobrado contra as mulheres, ainda mais se fossem de esquerda e do Partido dos Trabalhadores. Ninguém está afirmando, com isso, que qualquer partido seja perfeito, pois todos podem cometer erros, e sim que o julgamento pecava pela velha máxima de “dois pesos, duas medidas” e pela desproporção com que se prosseguia com processos persecutórios sem o devido arcabouço de evidências jurídicas contra alguns, e vemos estagnar com indiferença investigações contra outros que, pelo contrário, possuíam diversas provas incriminadoras contra eles (como Eduardo Cunha).

Alguns dos melhores momentos do filme *O processo*, por sinal, são justamente os de admissão de mea culpa do PT por parte dos erros cometidos para deixar chegar nesse estado de divisão de um país (como os momentos de lucidez esfuziante de Gleisi sobre o feminismo da juventude e do ex-Ministro-chefe da Secretaria-geral da Presidência do Brasil, Gilberto Carvalho, sobre a perda da comunicação do partido com o povo de quem ele se originou). Afinal, é o povo quem enquadra e ancora todas as passagens do filme, não apenas na cena inicial e final, de impactos equivalentes, bem como em sutis presenças. Numa das sequências mais notáveis, Dilma Rousseff e sua equipe observam pelas janelas que seus eleitores, principalmente mulheres, vestidas de branco, estão erguendo cartazes e até um desenho com a presidenta ainda jovem, lançando um mar de rosas vermelhas e brancas na rampa do Planalto, em meio a cânticos de guerra que ecoam por todo o filme em sua defesa (“Dilma, guerreira, da pátria brasileira”, o que simboliza também sua “jornada da heroína”<sup>86</sup> e as referências da tragédia grega), recebendo-a com abraços calorosos e sorrisos solidários. Noutro momento, um rapaz faz selfie com Dilma, vestindo a camisa LGBTQ, para representar sua luta como parte da defesa da democracia, bem como uma senhora com a camisa do MST também se coloca em situação similar, em determinada cena, quando tenta furar a corrente de seguranças para dar apoio à sua presidenta. Isso demonstra que são as pessoas que importam. Mas é curioso denotar também que tais cenas de apoio geralmente acabam em blackout por alguns segundos na tela até que ruídos desconfortáveis, como o som de obturador, faz o filme voltar para dentro do Senado e para os políticos agentes do processo.

Pois uma espécie de toxicidade se espalha como lepra a todos que tentam sequer erguer a lei em defesa do que se tornou um inconveniente para a coligação corrupta do governo, que

---

<sup>86</sup> Expressão cunhada por Maureen Murdoch no livro *A Jornada da heroína* (2022), da qual ainda iremos falar mais.

contava com nomes como os da Lava Jato e que não queriam permitir que aquilo fugisse ao controle deles. Uma vez havendo impunidade para poderosos de partidos coniventes, cujo interesse estava no mesmo sentido, como PSDB e PMDB, era necessário retomar o governo para estancar a sangria da hemorragia deles. Deter as investigações da Lava Jato. Uma lenta e longa manipulação para que nem o povo com toda sua potência coletiva pudesse se opor, já anestesiado por tantas fake news e pautas bombas. Ninguém mais sabe o que era verdade e o que não era, e passou a ser alvo fácil para informações expressas sem fundamento. Por isso o advogado José Eduardo Cardozo, em determinado momento, fala que sua equipe não tinha pressa em relação à defesa de Dilma, porque sabia que qualquer delação premiada ou novo vazamento de informações só iria queimar mais ainda os próprios mandantes do *impeachment*, que são aqueles, sim, a querer pressa.

É palavra, é tempo, é documento, pois, mesmo que se tratasse de uma ficção, consegue alcançar um nível de ritmo e roteiro dignos de figurar como uma grande dramaturgia e mise-en-scène. Ainda mais para o cinema brasileiro que, em geral, é tratado como primo pobre frente o cinema americano de importação, injustamente, visto que quase nenhum de nossos filmes atrai a atenção nacional como merece, mesmo acumulando inúmeros prêmios internacionais e igualmente em festivais regionais (mas vale recordar que o filme foi uma das maiores bilheterias brasileiras de 2018 e uma das maiores na história dos documentários, que costumam render menos que o cinema de ficção). E isso tudo com uma produção independente que não teve suporte do governo (mesmo lembrando que incentivo à cultura e ao cinema é direito fundamental na Constituição Federal). A obra acaba construindo uma narrativa tão precisa com a sucessão de diálogos registrados num espaço de vastos meses de história real, condensada em 2h20min, que a proximidade ficta dada pela edição nos faz sentir dentro do julgamento, sentindo os dois lados. E, ao mesmo tempo, faz com que recebamos a transferência na pele por identificação.

### **2.5.2 Democracia em vertigem e o segundo ato: máfia em família**

Já cobrimos algumas destas bases no primeiro ato, mas é apenas no segundo ato que a diretora regressa ao *impeachment* com dados históricos de fora da cronologia principal do processo, construindo uma analogia de sua própria família com a coisa pública do momento político daquele momento, tanto do lado da esquerda (de seus pais), quanto do lado da direita (de seus avós e da construtora Andrade Gutierrez S.A). Mais uma prova cabal de que é possível

amalgamar público e filme está em *Democracia em vertigem*, uma vez que a cineasta Petra Costa se coloca como personagem, como destinatária da política de que fala, como parente de uma família política envolvida no processo e como espectadora, que a tudo viu e correspondeu com a câmera.

Um escritor grego disse que a democracia só funciona quando os ricos se sentem ameaçados. Caso contrário, a oligarquia toma o poder. De pai pra filho, de filho pra neto, de neto pra bisneto, e assim sucessivamente. Somos uma república de famílias. Um controlam a mídia. Outras, os bancos. Elas possuem a areia, o cimento, a pedra e o ferro. De vez em quando, acontece de elas se cansarem da democracia, do Estado de Direito [música sombria continua]. Como lidar com a vertigem de ser lançado em um futuro que parece tão sombrio quanto nosso passado mais obscuro? O que fazer quando a máscara da civilidade cai e o que se revela é uma imagem ainda mais assustadora de nós mesmos? – falas de Petra Costa.<sup>87</sup>

Primeiramente, a diretora correlaciona sua própria mãe, Li An, com a ex-presidenta, dispondo as duas num mesmo recinto para falarem sobre seu tempo de revolucionárias contra a ditadura e de presas políticas (a primeira foi presa em outubro de 1968, e a segunda um pouco depois, janeiro de 1970). “Tem certas coisas que para mim é difícilimo. Porque o que acontece com a gente é que nunca mais se pode ser inteiramente anônimo. E tem uma imensa liberdade em ser anônimo. Imensa. Que a gente tem quando a gente está na clandestinidade. A imensa sensação de liberdade que nunca mais eu tive igual.” – palavras de Dilma neste encontro<sup>88</sup>.

Outra sequência digna de nota, logo a seguir, é a despedida de Lula ao final de seu segundo mandato, quando pega a câmera fotográfica de seu fotógrafo oficial e registra seus colegas e funcionários que estavam ali para transmitir afeto em sua partida. Esta câmera que se volta para o trabalhador, por parte do próprio presidente da República, é um ato bastante significativo do próprio governo do mesmo – um ato colaborativo e horizontal. Depois disso, a próxima cena já conta com Lula entregando a faixa para Dilma, com a sombra de Michel Temer como um sanguessuga de aliança traiçoeira que já se pronunciava na escuridão.

Chega-se, assim, ao segundo uso do termo vertigem. Enquanto imagens de arquivo mostram a posse de Dilma Rousseff, a voz de Petra Costa identifica um “precipício” entre a ex-presidente e seu vice, Michel Temer. “Precipício”: uma enormidade vertical, escolhida para representar a distância horizontal do plano. Por quê? Diante de tal abismo, sente-se vertigem. Sente-a especialmente alguém com acrofobia - medo de lugares altos -, como o protagonista de *Vertigo*. Paralisado pela fobia, o detetive Ferguson não percebera a trama de Gavin. Paralisada pelo entusiasmo, Petra tampouco percebera a reveladora tensão corporal de Temer. Muito menos a perceberam os milhões de eleitores. Mal podiam imaginar, anos depois, a queda de Dilma, derrubada como Madeleine. Mal podiam

<sup>87</sup> Narração em off da diretora no filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa.

<sup>88</sup> Narração em off da diretora no filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa.

imaginar, em outros termos, a queda da democracia, substituída por um duplo, por uma imitação cujo poder de convencimento não se compara ao de Judy, *femme fatale* de Alfred Hitchcock.<sup>89</sup> (BAEZ. 2019)

É neste ponto que o filme dá mais um salto para trás, noutra flashbacks, como mais uma vida passada, mais uma fantasmagoria por baixo do tecido da realidade que se apresentava. É até bastante irônico ver Brasília desnuda, ainda em pura terra, com pouquíssimas construções, inclusive a própria Praça dos Três Poderes ainda no esqueleto, em imagens de arquivo rústicas que a própria avó da cineasta teria filmado décadas atrás (mais um envolvimento de agência familiar na trama). Nestes registros, a narração da diretora explica que seu avô havia começado uma empresa construtora, mas que ele próprio não quis se envolver naquele projeto da cidade, temendo que o presidente caísse antes que a obra terminasse. O, então, presidente, era Juscelino Kubitschek, que aparece quando ainda era governador de Minas em imagens com uma pequena garotinha perto dele, a mãe de Petra Costa, uma criança na época, mas o que já denotava a proximidade de sua família com as relações de poder.

Eis que se gira uma chave narrativa no filme, e começamos a escutar uma ária melancólica, como se a própria voz cantada ecoasse fantasmas da capital do país, em novo salto, agora para o presente, com a cidade em seu estado atual, e todas as famosas edificações políticas em seus devidos lugares... Mas a qual custo? O assombro da ópera na trilha traz a corrupção nada velada que Petra Costa já vai costurando em seu roteiro narrado:

No Planalto Central, eles desenharam uma cidade, que de dia trabalharia alegremente, numa atmosfera de digna monumentalidade. Uma cidade utópica, que abrigaria o sonho da democracia. No seu centro, as duas cúpulas do Congresso. A cúpula do Congresso olhando para cima, aberta aos desejos da sociedade, e a cúpula do Senado fechada, contida em seus pensamentos. Mas a arquitetura perfeita se esqueceu do principal ingrediente da democracia: o povo, que ficou ainda mais isolado do poder. Distante da pressão popular, a classe política perpetuou um antigo sistema de interesses, cimentado pela corrupção. E esse sistema permaneceria intacto, década após década, até que veio o abalo sísmico. – falas de Petra Costa.<sup>90</sup>

Em mais uma mudança de material, a cineasta alterna de novo entre os seus registros próprios de Brasília para imagens de arquivo das manifestações de 2013 do preço da tarifa do ônibus, já mencionadas aqui como objeto de outros filmes, como *Futuro Junho* de Maria Augusta Ramos, e cujo tema também está ligado diretamente a instabilidades econômicas do país e manipulações partidárias que levariam à derrubada de Dilma Rousseff.

<sup>89</sup> Disponível em <https://criticos.com.br/?p=11423&cat=4>. Acesso em 29 dez. 2023.

<sup>90</sup> Narração em off da diretora no filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa

Pouco antes destes protestos, a popularidade de Dilma ficou tão alta que ela arriscou agir na contramão da conciliação lulista: Ela tirou cargos importantes do PMDB e forçou os bancos a reduzir a taxa de juros. Mas a economia perde força e os protestos desestabilizam o principal pilar do governo: o apoio popular – Petra complementa.<sup>91</sup>

Temos aqui uma reflexão sobre o momento histórico em que manifestações populares voltaram às ruas, desde o antigo movimento das “Diretas Já”, mas também o instante em que demandas sociais completamente díspares entre si cindiram o povo em clamores que pretensamente diziam “o povo unido aqui é sem partido” – mas apesar do brado em eco, era bem sabido que certos partidos estavam financiando o alvoroço e queriam fomentar a confusão para gerar instabilidade e revolta indiscriminada. Uma imagem que evidencia isto de forma bastante aguçada é o uso de máscaras de filmes de terror nas multidões da época (como o *ghostface* da franquia *Pânico*, de 1996, que não só escondiam identidades, como intenções (ou quem financiava estas intenções) que viriam a ser denominadas de “*black bloc*”. (Fig. 66).



**Figura 66** – frame extraído do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa

E o terror não para em *Pânico*. A câmera do filme agora sai das imagens de arquivo e adentra câmaras de espelhos nos corredores do Congresso, parecendo uma distorção típica de parque de diversões e, logo depois, nos leva para a imensidão solitária de outro tipo de espelhamento, o da água e do alto-mar, com o tempo fechado e obscuro no céu, para além da costa, voando acima de gigantescas bases de instalações de aço da Petrobras, onde muita da riqueza de minérios do país é explorada e ajudou a deixar nosso Brasil tão rico nos anos anteriores. O clima de suspense na trilha também cambia o ritmo agora funesto do filme, tornando-se uma narrativa

---

<sup>91</sup> Idem

primeiramente de espionagem e, depois, de “thriller policial brasileiro”, nas palavras da própria Petra Costa.

Numa tentativa de recuperar a credibilidade do governo, Dilma aprova uma série de medidas anti-corrupção, entre elas, a delação premiada, que facilitaria o caminho de uma ampla investigação. Um tsunami que desestabilizaria o sistema político. A Operação Lava-Jato investiga a Petrobras, que anos antes tinha sido alvo de espionagem da Agência Nacional de Segurança dos Estados Unidos. Em pouco tempo, os investigadores revelam uma teia de corrupção, que interliga a Petrobras, os empreiteiras, e os principais partidos políticos.<sup>92</sup>

A própria cineasta, na narração de *Democracia em vertigem*, deixa bastante evidenciado que Dilma até teve chance de apaziguar seus opositores políticos, antes de entrar na disputa presidencial que viria a ganhar, mas, “às vésperas da nova eleição, muitos culpam Dilma por não interferir nas investigações. Uma atitude que levaria à sua queda”<sup>93</sup>. A máfia da coligação de partidos que sempre se beneficiou da corrupção encontrou em Dilma uma barreira intransponível sem qualquer colaboração para as propinas usuais. “Isso não é histórico na Petrobras e nas outras estatais. Isso não é um fenômeno surgido com o Lula. Isso é uma tradição. Sempre existiu”, dizem as palavras de Nestor Cerveró num dos depoimentos das investigações.<sup>94</sup>

A trama não estaria completa sem outro personagem crucial para esta narrativa, neto de ex-presidente e principal adversário de Dilma Rousseff nas eleições de 2014, e que, na melhor tradição dos documentários de Petra Costa, ainda por cima é seu parente indireto, uma vez que a mãe deste personagem se casou com um primo do avô da diretora. Estamos falando de Aécio Neves, figura central na derrubada da ex-presidenta e que não se contentou com a derrota nas urnas, como tinha outros interesses com isso, uma vez que seria mais um dos acusados de corrupção nas várias investigações que se ramificavam: “Nos bastidores, parte das empreiteiras e do PMDB apoiaram Aécio, acreditando que seus interesses estariam mais alinhados. Seu partido pede uma auditoria das urnas e, quando o resultado não muda, ele começa a defender o *impeachment* de Dilma”<sup>95</sup>. – Petra ainda acrescenta em sua narração: “Eu me pergunto se Aécio, ao questionar as regras do jogo democrático, imaginava as forças obscuras que ele estaria despertando”<sup>96</sup>.

Neste tabuleiro de xadrez, outro coadjuvante que tentou ser protagonista (com promessas

---

<sup>92</sup> Idem.

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> Tribidem.

<sup>95</sup> Idem.

<sup>96</sup> Ibidem.

de troca de favores por um cargo no próximo governo de Jair Bolsonaro<sup>97</sup>) foi o juiz Sérgio Moro, que determinou a condução coercitiva de Lula para interrogatório sem evidências ou suspeitas comprovadas de nenhuma acusação, e, posteriormenye, determinaria a própria prisão do ex-presidente, com o intuito de demovê-lo da disputa eleitoral (na qual estava bem à frente de seus concorrentes em 2018). Contudo, os procedimentos judiciais de Moro estavam todos eivados de vícios e atos nulos de pleno direito, como vai resumir muito bem o senador Lindbergh Farias, um dos protagonistas de *O processo* de Maria Augusta Ramos, também advogado de defesa de Dilma Rousseff no Senado Federal, e que, aqui, faz participação especial menor, mas imprescindível no filme de Petra Costa:

Interceptação telefônica da presidenta Dilma com o presidente Lula. Vossa Excelência gosta muito dos EUA. Vai muito e fala muito dos EUA. Imagina nos EUA, um juiz de primeira instância do Texas gravar uma conversa entre Bill Clinton e Obama e divulgar em horário nobre, horas depois da gravação. E o senhor sabe que a gravação foi uma gravação ilegal, porque o senhor já tinha mandado interromper a interceptação às 1h12 da manhã. A gravação foi às 13h32. Seis horas da tarde estava na Globo News. Dá pra aceitar isso? Naquele caso, o ministro Teori disse o seguinte: determinou que as razões dadas pelo juiz Moro eram insuficientes para justificar essas medidas excepcionais, que foram tomadas por razões meramente abusivas.<sup>98</sup>

E até pessoas que possuíam posicionamentos públicos e notórios contrários ao uso do dispositivo legal do *impeachment*, como Eduardo Cunha, que já havia se pronunciado anteriormente em cadeia nacional de televisão dizendo que o mero pedido de uma instauração de tal recurso para derrubar uma pessoa eleita democraticamente pelo povo nas urnas seria uma tentativa de golpe, ao se ver contrariado por votação do PT oposta a ele no Congresso, tornou-se imediatamente rival do governo e antagonista central, arregimentando outros aliados para usar o exato dispositivo que teria chamado de golpe em ocasião pregressa. – como Petra Costa demonstra e evidencia tais contradições com imagens de arquivo da respectiva declaração e posterior posicionamento contraditório a ela, bem como entrevistando aliados do próprio, e trazendo à tona depoimentos risíveis do calão vergonhoso de Paulo Maluf: “Eu posso dizer também que Dilma era honesta, mas a boa cozinheira não é aquela que faz a comida a seu gosto. A boa cozinheira é aquela que faz a comida ao gosto de quem ia comer.” – Ele usa um tom não só hipócrita, como misógino, reduzindo mais uma figura feminina à analogias com a cozinha, ainda mais a presidenta de um país, tudo para querer dizer que ela não estaria sendo retirada do cargo por deixar de ser

<sup>97</sup> Disponível em <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/05/12/bolsonaro-diz-que-vai-indicar-sergio-moro-para-vaga-no-stf.ghtml>. Acesso em 29 dez. 2023.

<sup>98</sup> Falas de Lindbergh Farias no filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa.

honestas, e sim por não ter sido cúmplice dos que não o são.

Foi neste momento em que se tornou insustentável a manifestação livre de qualquer expressão emancipatória que sequer discordasse do monopólio imposto, e a truculência da violência policial se tornou explícita contra qualquer opositor do governo, fosse do vice-presidente interino Michel Temer ou de Jair Bolsonaro. Muitos foram presos ou agredidos nesta fase, apenas por emitir opinião livre pró-democracia, mesmo que pacificamente e de forma inclusiva. Prova disso, no filme *Democracia em vertigem*, é que, aos quarenta e dois minutos de projeção, a diretora Petra Costa revela que esta, na verdade, foi a primeira filmagem que ela fez para este filme, e que despertou nela a vontade de completar todo o resto da realização deste longa-metragem e, nesta sequência, tão cara a ela, a cineasta nos traz a imagem de dois jovens manifestantes pró-democracia, sendo arrastados pela polícia, apenas por estarem vestidos de vermelho, e aos regozijos do outro lado de manifestantes de verde e amarelo que incitavam que a violência fosse ainda pior contra os jovens (Fig. 67 e 68). Sem falar que os pedidos de intervenção militar eram muitos, completamente cegos aos horrores anteriores do período da ditadura que poderiam vir a se repetir, como assassinatos em via pública à plena luz do dia, torturas e desaparecimentos jamais explicados (Fig. 69)<sup>99</sup>.



Figura 67 – frame extraído do filme *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa

---

<sup>99</sup> (CHAUI, 1980)



Figura 68 – frame extraído do filme *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa

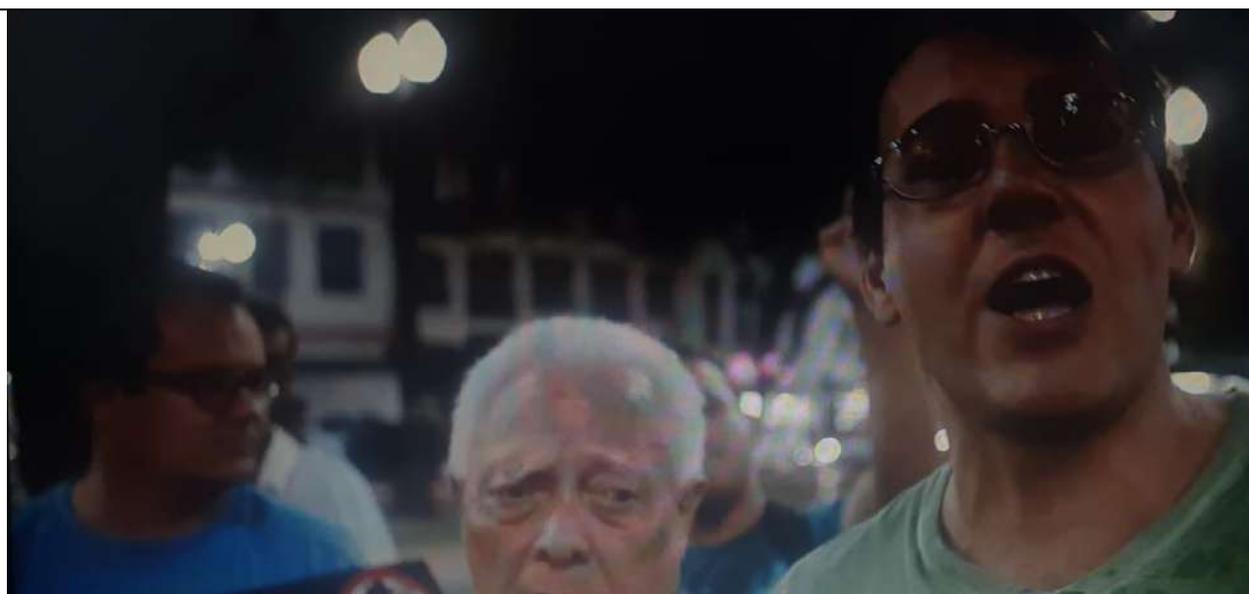


Figura 69 – frame extraído do filme *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa

Uma vez que o objeto filmado reflita o absurdo real, portanto, o filme passa a emular a mesma imersão e atmosfera do seu conteúdo narrativo, permitindo que o documentário poético e ensaístico de Petra Costa, ao representar e absorver os elementos inerentes da estética mafiosa filmada, passe a ser considerado ele mesmo um cinema de gênero, um thriller político ou mesmo um horror social.

Diante destas questões, urge considerarmos, primeiro em sua faceta estética, a referência previamente enunciada ao estudo de Sayak Valencia Triana, com seu conceito de “Capitalismo

Gore” (2010). Para fazer tal análise, a autora também se debruçou sobre uma sociedade tomada pela corrupção e infiltrada até os mais altos escalões do poder público pela milícia armada do narcotráfico. Numa análise cruzada, ela abordou a estética política da violência, a qual literalmente custa vidas todos os dias, com violência policial e estímulo à intolerância e ao extermínio da diversidade de identidades e pensamento, combinando criticamente com a linguagem cinematográfica dos filmes de terror, mais especificamente aqueles com uso bastante gráfico e explícito da violência, com evisceração, tripas e sangue.

“Iniciamos esta seção tentando tornar visível o lado do consumidor gore entendido como aquele cidadão com poder aquisitivo médio que consome para seu uso e prazer mercadorias oferecidas no mercado gore, no qual são oferecidas na categoria de produtos e serviços: drogas, prostituição, venda de órgãos humanos, venda de violência intimidante, homicídio por encomenda, etc. Estas exigências têm uma posição geopolítica específica, que concebe os países em desenvolvimento como fábricas que produzem mercadorias sangrentas para consumo e satisfação de exigências práticas e recreativas internacionais.” (TRIANA. 2010, p.60-61)

Pode parecer talvez caótico e superlativo, mas para quem acompanha manchetes mais sanguinárias de jornais tidos como imprensa marrom no Brasil, os quais registram os crimes mais hediondos de perto e não hesitam em fotografar cada detalhe, sabe bastante sobre os efeitos de políticas públicas de extermínio e seu alvo recorrente: Camadas da população menos favorecidas, além do encarceramento da população negra, bem como da comunidade LGBTQIA+, por perseguição à pluralidade existencial e às diferenças. Por analogia, a partir do pensamento de Muniz Sodré (2002), professor da ECO UFRJ, o uso do grotesco, da violência explícita, e do assujeitamento a imposições predatórias estariam para o direito de inflingir dor sobre os corpos como a demarcação de poder estaria para o Necroempoderamento.

“O grotesco funciona por catástrofe. Não a mesma dos fenômenos matematicamente ditos “caóticos” ou a da geometria fractal, que implica irregularidade de formas, mas dentro dos padrões de uma repetição previsível. Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada. A dissonância não se resolve em nenhuma conciliação, já que daí decorrem o espanto e o riso, senão o horror e o nojo”. (PAIVA, SODRÉ. 2002, p.19)

Há de se fazer um adendo em relação à ética da estética e ao próprio conceito de necroempoderamento ora evocado, advindo da teoria sobre *Necropolítica* (MBEMBE. 2018). A origem da palavra vem da própria etimologia de “necrópsia”, “*necro*”, morte, combinada com a política que lida com vidas num tabuleiro do capital. Mbembe partiu da premissa de Michel

Foucault sobre “biopoder” e desenvolveu que para além do poder do Estado em manipular vidas humanas em prol do capital, esses mesmos corpos e indivíduos poderiam valer tanto quanto ou até mais, com ou sem vida, numa indústria mundial extremamente bélica, que vende armas e vidas como se fossem algoritmos num Bolsa de Valores.



Figura 70 – frame extraído do filme *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa

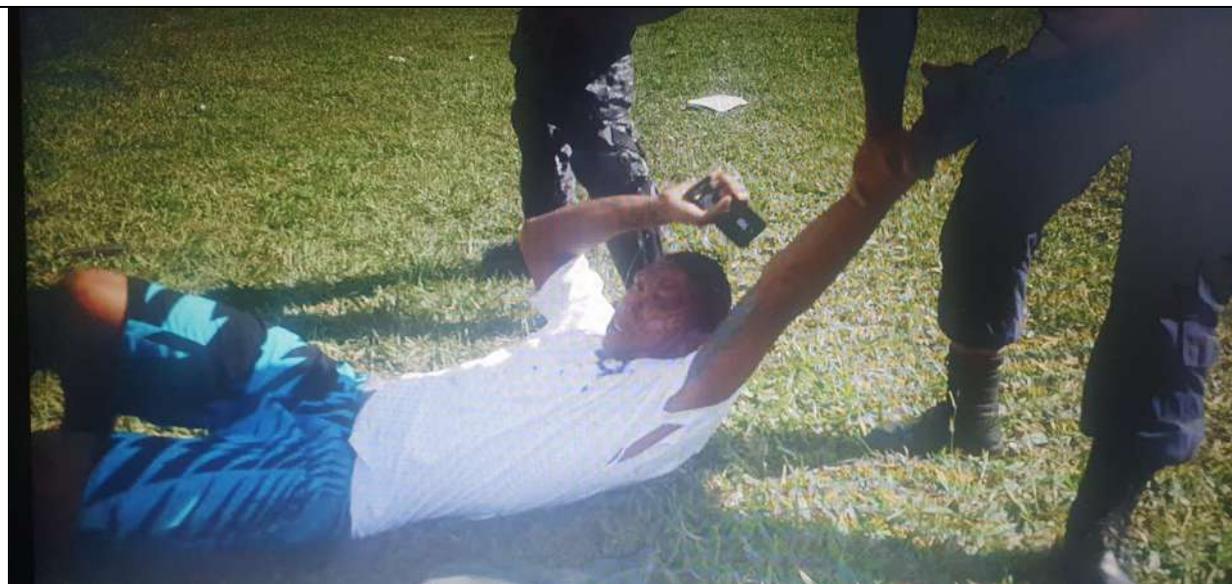


Figura 71 – frame extraído do filme *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa



Figura 72 – Foto tirada do artigo *A fake news que resultou na ditadura militar no Brasil*.<sup>100</sup>

Ou seja, como colocado por Sodré, para se ter uma demarcação territorial de fronteiras não apenas físicas como abstratas de uma nação e um povo, o poder público pode se utilizar de violência explícita para subjugar e submeter grandes camadas de população sob ordens autoritárias e homogêneas – geralmente sobre nichos identitários da população que se destaquem do centro de poder, ou seja, quanto mais periférico ao eixo central, com mais necessidades específicas de desigualdade e acesso, mais vulneráveis ao acondicionamento da violência – e por isso talvez Petra Costa decida explicitar tais imagens em seu documentário, para provar para muitos ainda em negação que esta perseguição segue exatamente esses preceitos (Fig. 70 e 71). Tanto que a exata imagem acima reflete outra em paralelo das prisões e torturas na ditadura militar brasileira (Fig. 72), com pessoas sendo carregadas, geralmente desacordadas, sem se saber se haviam sido mortas no próprio local ou mesmo para onde estariam sendo levadas (vivas ou mortas). E todo este horror na frente do público presente, ao vivo e a cores, sem que ninguém pudesse fazer nada, senão

<sup>100</sup> Disponível em <https://observatorio3setor.org.br/noticias/a-fake-news-que-resultou-na-ditadura-militar-no-brasil/>. Acesso em 23 fev. 2024.

seriam levados também.

“Pode-se resumir nos termos acima o que Michel Foucault entende por biopoder: aquele domínio da vida sobre o qual o poder estabeleceu o controle. Mas sob quais condições práticas se exerce o poder de matar, deixar viver ou expor à morte? Quem é o sujeito dessa lei? O que a implementação de tal direito nos diz sobre a pessoa que é, portanto, condenada à morte e sobre a relação que opõe essa pessoa a seu ou sua assassino/a? Essa noção de biopoder é suficiente para contabilizar as formas contemporâneas em que o político, por meio da guerra, da resistência ou da luta contra o terror faz do assassinato do inimigo seu objetivo primeiro e absoluto? A guerra, afinal, é tanto um meio de alcançar a soberania como uma forma de exercer o direito de matar. Se consideramos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou massacrado)? Como eles estão inscritos na ordem do poder?” (MBEMBE. 2018, p.6-7).

Assim, podemos traçar um paralelo no uso da estética de gêneros cinematográficos como o thriller e o horror social para traçar um entendimento das questões suscitadas por Petra Costa em questões como a máfia política em *Democracia em vertigem*. “Outro ponto importante é o mundo onírico, evidente em muitas das criações grotescas” (PAIVA, SODRÉ. 2002, p.18). Há um mergulho aos poucos explicitado e até reconhecido não apenas socialmente como público, como também na própria comunidade do cinema e, mais especificamente, do documentário, de que a vivência contemporânea transbordou as raias da compreensão são dos fatos.

Estamos viveciando um período de vertigem e de delírio, e tal perspectiva acaba impregnando sua impressão digital também nos filmes que a capturam, como nos dois casos aqui estudados. E, mesmo que tais filmes se dediquem aos bastidores do poder, em sua faceta mais ascética, distante dos efeitos de tais políticas, ainda assim podemos referenciar paralelos diretos e indiretos, estética e eticamente.

O que se quer é um *impeachment*. Pouco importa se eu rasgo a Constituição ou se eu violento a democracia. Eu defendo que num país historicamente marcado, talvez desde o descobrimento, por uma corrupção estrutural e sistêmica, é absurdo que uma presidenta da República legitimamente eleita seja afastada por uma questão contábil, que era aceita pelos tribunais, e sem ser acusada neste processo de ter se locupletado de um centavo sequer. E por isso, este processo de *impeachment* não deve ser chamado de *impeachment*. Se consumado, deve ser chamado golpe. Golpe de abril de 2016. – palavras de José Eduardo Cardozo, advogado de Dilma Rousseff e ex-Ministro da Justiça.<sup>101</sup>

No filme de Petra Costa, a cena inicial do processo do *impeachment* apenas aparece na metade da projeção e, bem ao estilo de sua filmografia, interliga a polarização na Praça dos Três Poderes, dividida em dois lados, a esquerda e a direita, como uma metáfora de sua própria família: de um lado seus pais militantes pró-democracia e, do outro, a elite do capital (a empresa que seu

---

<sup>101</sup> Falas de José Eduardo Cardozo do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa.

avô fundou de construção em 1947 nada mais era que a Andrade Gutierrez S.A., uma das que teve seus dirigentes presos em 2015 pela investigação da Lava-Jato<sup>102</sup>). Os mesmos votos que são mostrados no filme de Ramos são exibidos no outro. Até a analogia com Kafka dá um jeito de aparecer aqui, nos lábios da própria Dilma desta vez, que assume: “É kafkaniano no sentido do Castelo. No *processo* do Kafka. Eu sou o próprio Joseph K. E eu ainda tenho sorte, porque o Joseph K. não tinha advogado, tenho a sorte de ser um Josph K com um advogado”<sup>103</sup>. – demonstrando que consegue manter o humor mesmo na face do horror.

Bem diferente de seu opositor, Jair Messias Bolsonaro, logo na sequência seguinte do filme, que avisa estar lançando campanha para enfrentar Lula numa próxima eleição após o governo interino de Michel Temer – e pelo qual precisava desesperadamente retirar seu principal concorrente da jogada, como nas palavras transcritas a seguir:

Eu tenho um propósito para 2018. Tô levando a sério isso aí, sim. (eleições presidenciais, a repórter pergunta). Sim. Tá me dando 8% nas pesquisas, né? Se o DataFolha me dá 8%, é sinal que eu tô com 24%. Do agronegócio, apaixonado por mim quando eu falo: “No que depender de mim, vocês, na fazenda, vão ter fuzis! Cartão de visita para marginal do MST é um cartucho 762. Vocês, caso queiram ter uma arma dentro de casa, no que depender de mim, terão! Assim se combate a violência. Vagabundo, a linguagem que ele entende é pancada! Me chamam de grosso, homofóbico, fascista etc... Eu sou um herói. Estou a cada dia mais vivo perante opinião pública. (...) Os últimos presidentes aqui: Castelo Branco, Costa e Silva, Médici, que acabou com a guerrilha do Araguaia, senão teríamos uma FARC no coração do Brasil. O Geisel... a esquerda detesta, né? Porque bandido, naquela época, era tratado como bandido. – palavras do próprio Jair Bolsonaro.<sup>104</sup>

O jogo era tão viciado que o resultado do *impeachment* igualmente acabaria levando à prisão do também ex-presidente Luiz Inácio “Lula” da Silva (como mencionamos acima, a promessa de cargos ao juiz Sergio Moro em troca disso era fato público e notório<sup>105</sup>) – para além de toda uma perseguição política resultante, que se intensificou a qualquer oposição ao status quo no vácuo da retirada de autoridade da ex-presidenta Dilma Rousseff, e tudo com ampla cobertura das mesmas mídias que auxiliaram na acusação anterior:

Grande parte da minha família decidiu votar nele (Bolsonaro). Na cosmologia de Bolsonaro, militantes como meus pais deveriam ter sido assassinados. Era a cara de um país que nunca puniu os crimes cometidos pelo regime militar. Um país moldado pela escravidão, por privilégios e por golpes. Uma democracia fundada no esquecimento. –

<sup>102</sup> Disponível em <https://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2016/05/andrade-gutierrez-pede-desculpas-por-corrupcao-e-vai-pagar-r-1-bilhao.html>. Acesso em 29 dez. 2023.

<sup>103</sup> Idem.

<sup>104</sup> Falas de Jair Bolsonaro no filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa

<sup>105</sup> Disponível em <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/05/12/bolsonaro-diz-que-vai-indicar-sergio-moro-para-vaga-no-stf.ghtml>. Acesso em 29 dez. 2023.

falas de Petra Costa.<sup>106</sup>

Porém, isto determinaria uma responsabilidade em primeiríssimo lugar perante o próprio povo, porque a prisão de uma figura pública de alto escalão, como a de um ex-presidente da República, poderia nada dizer à população em geral, mas apenas na aparência... Não fosse o enorme precedente aberto de constrição da liberdade antes do trânsito em julgado de uma condenação, sem que se houvesse exaurido todo tipo de recurso possível. A questão, na verdade, é que se a justiça é feita para todos, de modo inversamente proporcional, nem todos possuem os mesmos instrumentos de defesa ante certos padrões inquisitórios. E a prisão de alguém, que ainda possui recursos legais para oferecer, coloca em dúvida diretamente o princípio da presunção de inocência de liberdade até que sentença transitada em julgado diga o contrário.

Quando a maior parte das pessoas que são alvo de encarceramento em massa, como supracitado dentro de um pensamento da “necropolítica” pelo filósofo MBEMBE (2018), possui um recorte muito bem delimitado de marcadores sociais, a prisão de Luiz Inácio “Lula” da Silva acaba sendo também a prisão de todo um povo hipossuficiente. E esse tipo de ferramenta na execução penal pode ter repercussões bastante desproporcionais para camadas da população menos favorecidas. Não apenas em relação às consequências disso num âmbito individual, como igualmente pior numa esfera coletiva, pois as aparências de um acusado que é preso antes de ser sentenciado com trânsito em julgado é o de que ele estaria pagando preventivamente por algo que ainda nem seja 100% certo que cometeu. E, quanto menos infraestrutura pra provar o contrário, mais cedo no processo o cidadão terá a “aparência” de culpado.

Numa palavra, as classes populares carregam os estigmas da suspeita, da culpa e da incriminação permanentes. Essa situação é ainda mais aterradora quando nos lembramos de que os instrumentos criados durante a ditadura (1964-1975) para repressão e tortura dos prisioneiros políticos foram transferidos para o tratamento diário da população trabalhadora e que impera uma ideologia segundo a qual a miséria é causa de violência, as classes ditas “desfavorecidas” sendo consideradas potencialmente violentas e criminosas. A violência está de tal modo interiorizada nos corações e nas mentes que a desigualdade salarial entre homens e mulheres, entre brancos e negros, a exploração do trabalho infantil e dos idosos são consideradas normais. A existência dos sem-terra, dos sem-teto, dos desempregados é atribuída à ignorância, à preguiça e à incompetência dos “miseráveis”. O extermínio de nações indígenas é visto como necessário para o progresso da civilização, que precisa eliminar os “bárbaros” e “atrasados”. Os acidentes de trabalho são imputados à incompetência e ignorância dos trabalhadores. As mulheres que trabalham (se não forem professoras, enfermeiras ou assistentes sociais) são consideradas prostitutas em potencial, e as prostitutas, degeneradas, perversas e criminosas, embora, infelizmente, indispensáveis para conservar a santidade da família. (CHAUÍ, 2018, p. 46-47)

---

<sup>106</sup> Narração em off da diretora no filme Democracia em vertigem (2019), de Petra Costa.

Quando falamos de aparências, é importante trazer de novo as palavras de TRIANA (2012), pois a autora tece uma boa parcela de seus estudos para discriminar como ocorrem as operações midiáticas, especialmente de imprensa jornalística, em relação a reafirmar o status quo... E nem sempre aquilo que é afirmado quantitativamente reflete a realidade qualitativa de fato por trás dos fatos. Em outras palavras, se você possui um número de estatísticas de pessoas presas com determinado perfil – e lembrando que elas possam estar presas mesmo sem condenação transitada em julgado – este perfil pode facilmente ser traçado como um padrão de recorrência, quando pode simplesmente significar que esta camada populacional não teve as mesmas oportunidades de defesa para fazer valer seu direito de presunção de inocência.

TRIANA (2012) discorre também justamente sobre o papel da mídia autorizada em reforçar estereótipos, e com isso aumentar o sensacionalismo do uso da violência espetacularizada e decorativa que rentabiliza o capitalismo gore, construindo um efeito aterrorizante duradouro através da produção de ficções diante do argumento da não-ficção, mediada pelo Estado e pela mídia desautorizada. Esta espetacularização pode também ser lida sob a égide do conceito de sociedade do espetáculo de Guy Debord, pois o capitalismo gerou uma lobotomia consumista generalizada, produzindo o colapso do encontro com a ilusão e com a alucinação geral. E o potencial revolucionário das mídias sociais pode ter se tornado pessimista diante de um adestramento coletivo, através de dispositivos que anteciparam as formas de adestrar.

Portanto, quando associamos, por exemplo, a prisão de Lula com a população polarizada e dividida, amortecida pela derrota moral perante os privilégios de uma camada seleta e midiática do poder, que não está representando nenhum lado, e sim uma seleta fração da elite, temos uma ressignificação do objeto fílmico. Toda a tensão de uma guerra política, que levou a insurgências populares e manifestações nas ruas, expande a estética distópica gerada a partir da teoria do absurdo para além da caixinha de definição de suas respectivas imagens isoladas, conforme teriam sido apenas mostradas de forma amortizada e atordoante, outrora, pelas mídias autorizadas. Estes dispositivos de adestramento seriam desvelados e desconstruídos pela linguagem do cinema de modo a conectar através da montagem novas dimensões para seus significantes.

A prisão não é apenas a de um indivíduo, nem estética nem eticamente, bem como o próprio *impeachment* não é apenas o processo kafkaniano do absurdo da ex-presidenta Dilma Rousseff, mas como também é a perseguição a cada cidadão, cujos direitos estariam igualmente em cima da balança. A sensação de frio na espinha, mesmo com os trâmites do absurdo desvelados de

modo a retirar certa parte do poder que eles detinham sobre a impotência da população, ainda assim, resguardam tons premonitórios. Para os dois lados. Tanto para o lado verde e amarelo quanto o vermelho, dos dois lados daquele muro, pois nenhum dos dois lados está livre da distorção de direitos que é igual para todos, quando abertas as porteiras da desigualdade e da perseguição executória da indiferença numa sociedade de capitalismo gore. Aquele não era um muro divisor, tão somente um estreitamento em corredores delineados como num curral na direção do matadouro. Todos são carne no açougue da necropolítica.

### **2.6.1 *O processo* e o terceiro ato: teatro de sombras e ecos**

Por fim, o terceiro ato leva à conclusão e resolução do conflito. O clímax na jornada clássica da tragédia grega geralmente leva à morte do herói, o que pode ser no sentido literal ou figurado, até que o destinatário da história absorva a moral do desfecho e passe adiante o amadurecimento com esta experiência. O herói também passa por algo similar, uma vez que o retorno para casa após a vitória sobre seus inimigos faz com que ele volte modificado, jamais a mesma pessoa, com todas as mudanças e evoluções que teve de passar no caminho, o que significa também transmitir a história de sua jornada para que ela seja um novo paradigma. Novas aventuras poderão ser diferentes, porém, igual a esta, jamais.

Na última terça parte do filme *O processo* (2018) acontece talvez a cena que materializa de modo mais fidedigno a analogia que seu título carrega com o livro homônimo de Franz Kafka: O tribunal do absurdo. Apesar de toda a projeção carregar uma conotação estética muito forte de ritos jurídicos e thriller processual, emprestada dos filmes de tribunal e de trâmites de justiça, algo comum à filmografia de Maria Augusta Ramos (como nos filmes *Justiça* de 2004, *Juízo* de 2007 e *Morro dos Prazeres* de 2013), é na seqüência do interrogatório de Dilma Rousseff que alcança seu ápice.

Hoje, possuímos alguma visão privilegiada sobre os acontecimentos daquela época. Se, então, a ciência clara e transparente dos fatos não podia ser totalmente oferecida, obscurecida pela extrema polarização ideológica de lados opostos, que soterrava fatos e evidências sobre camadas de mútuas agressões deliberadas, mais reativas do que propositivas, agora alguns dos mesmo fatos mudaram de luz. Atos outrora considerados infrações, ou mesmo questionados como crime de responsabilidade fiscal ou não (como as chamadas “pedaladas fiscais”), foram posteriormente relativizados, como com a Lei 13.332/2016, sancionada pelo governo de Michel Temer, dois dias

após o Impeachment ser efetivado, flexibilizando as regras para abertura de créditos suplementares sem a necessidade de autorização do Congresso.

A grosso modo, a letra autorizava as pedaladas fiscais, justificativa do afastamento de Dilma Rousseff pelo Senado. A Lei tem origem no Projeto do Congresso Nacional (PLN) 3/16 e foi aprovada no dia 23 de agosto de 2016. O texto autoriza o governo a reforçar, por decreto, até 20% do valor de uma despesa prevista no orçamento de 2016, mediante o cancelamento de 20% do valor de outra despesa. Até então, o remanejamento era restrito a 10% do valor da despesa cancelada.

Fica autorizada a abertura de créditos suplementares, restritos aos valores constantes desta Lei, excluídas as alterações decorrentes de créditos adicionais abertos ou reabertos, deste que as alterações promovidas na programação orçamentária sejam compatíveis com a obtenção da meta de superávit primário estabelecida para o exercício de 2016 – destaca o artigo 4º da Lei.<sup>107</sup>

Segundo a Agência Senado, o governo não eleito alegava que a mudança na lei torna a gestão orçamentária mais flexível, podendo haver, inclusive, o remanejamento de despesas para o Programa de Aceleração do Crescimento (PAC). De acordo com os argumentos legais utilizados para o impeachment, Dilma foi afastada de seu mandato como presidenta exatamente por ter usado os créditos suplementares sem a autorização do Congresso.

Em outras palavras, aquilo que antes poderia ou não ser considerado crime, durante todo o processo de Impeachment, de fato não havia sido utilizado da forma mais objetiva ou irrefutável, escamoteado sob camadas e camadas de alianças e chantagens políticas entre as forças envolvidas... O que só reforça a analogia com o julgamento do absurdo de Kafka, além de ter uma força acusatória cercada de aleturgias abstratas, nas palavras de Michel Foucault (2020) – ou seja, com justificativas fundadas em forças proféticas ou divinatórias, que evocavam desde o Estado de Israel aos preceitos supostamente vinculados aos valores familiares de um padrão único e imposto por ordem divina, um padrão que suprimiria as diferenças e pluralidades sociais, como as identidades LGBTQIAPN+, os povos originários, quilombolas e etc (que para a extrema direita é tratado como se fosse uma “ditadura do politicamente correto” ou como a expressão de baixo calão “mimimi”). Identidades afirmativas estas, por sinal, presentes no filme de Maria Augusta Ramos,

---

<sup>107</sup> Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2016/lei-13332-1-setembro-2016-783558-publicacaooriginal-151008-pl.html>. Acesso em 29 dez. 2023.

como nos protestos populares em cenas externas e internas aos procedimentos jurídicos (com clamor de “Não vai ter golpe, vai ter luta” e acusações de “Covardes!” aos perpetradores do golpe). Em geral, eles costumavam ser recebidos sempre com truculência e humilhação pelos seguranças presentes, a ponto de serem retirados à força das salas de julgamento e pedirem socorro ao final do filme, sendo acudidos por Lindbergh e Gleisi a bradar: “Ninguém sai!” (Fig. 73 e 74). Como se o Impeachment da então presidenta Dilma Rousseff fosse justificado por razões ocultas e míticas que outorgariam uma força divina, e não calcada de fato no Estado Democrático de Direito, mas tão somente baseada num discurso de ódio ao outro (as bandeiras de arco-íris LGBTQIAPN+, a vermelha do PT e MST, e a roxa das mulheres como alvo de bombas e fumaça nos derradeiros planos de *O processo* diz muito sobre isso, como irá se ver mais à frente).



Figura 73 – Frame extraído do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos



**Figura 74 – Frame extraído do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos**

É desta narrativa que talvez advenha um dos maiores elementos de ligação do filme, de uma de suas seqüências iniciais até a cena do interrogatório, e que interliga os cartazes previamente descritos no presente estudo. Eis que esta é a peça que junta todos os sentidos produzidos no filme *O processo*, no campo e extracampo, materializando uma estética de terror político contemporâneo, onde princípios constitucionais, como a presunção de inocência e o devido processo legal, seriam relativizados em nome de um Estado autoritário e execucionista.

Tudo exemplificado nas cenas do filme, a partir de uma cidadã que, naquele momento, representava a todos os demais: a própria presidenta da República. Antes militante civil como qualquer um, presa política, torturada, e ora subjugada por um processo arbitrário que não julgava de fato o mérito, mas cuja sentença condenatória já era prevista antes mesmo de quaisquer possibilidades de defesa. Um acumulo histórico que representava dois tempos, o da ditadura militar brasileira e o do *impeachment* de 2016, duas singularidades temporais associadas e integradas no mesmo espaço, em temporalidades diferentes, porém semelhantes. Um duplo. Um breu do passado no presente e que se prolonga no futuro. Memórias vivas, que ressoam na Câmara e no Senado como um teatro de sombras e ecos.

Essa colocação do duplo existe de algumas formas pelo filme de Maria Augusta Ramos como um todo, porém é na seqüência de interrogatório que ele se coloca de modo mais pronunciado e tridimensionalizado, como para além da imagem, como também no desenho de som

e na construção dos cortes secos da montagem e do que não é mostrado nos enquadramentos da fotografia. O que não é mostrado é tão importante quanto o que está diante da câmera, e alude a tempos diferentes que se encontram ali, como num teatro de sombras, de duplos.

Desde a preparação do filme de Ramos para a sequência do depoimento de Dilma, como num teatro de sombras e ecos, todas as cenas já previam o impacto no extracampo: a começar pela filmagem dos corredores vazios do Congresso na calada da noite, mergulhados sob sombras, e até com um cachorro de pêlo preto vagando lentamente na solidão – uma figura mítica de várias alusões literárias e cinematográficas do terror e do suspense, como a maldição de *O Cão dos Baskervilles* (1959). Imagens soturnas e de reflexão entre atos, no final do segundo para o terceiro ato. A figura do cão misterioso ali é uma escolha nitidamente metafórica para a montagem, como o fato de um animal irracional representar todo o agouro do silêncio da noite em comparação com a selvageria humana acontecendo ao longo daquela semana. Na preparação para o grande dia, Janaína Paschoal se mostra de vermelho, ironicamente (já que a direita não ousava trajar a cor), tirando selfies regozijantes pelos 15 minutos de fama, como uma celebridade com os visitantes de fora (bem diferentes das selfies que as pessoas tiravam com Dilma, em que, geralmente aos prantos, solidarizavam-se com o sofrimento da mesma). Da mesma forma, é bastante sinalizadora a forma única com que Ramos filma Brasília, pois, tirando os momentos de disputa de narrativas nos protestos públicos de ambos os lados, geralmente ela prefere ruas vazias e ocupadas por viaturas policiais, impedindo o acesso, de forma a descortinar uma presença autoritarista e armada bem maior do que parece a princípio, manipulando os cursos da história. E assim o é no dia do depoimento de Dilma, com as vias estranhamente desocupadas, logo no momento que ela talvez mais necessitasse de seus apoiadores para lhe dar força.

Dentro da plenária, vários detalhes se destacam: a presença de Lula no filme de Ramos, pouco filmado, para dar o devido destaque à figura feminina sob os holofotes acusatórios até então, e de Chico Buarque ao lado do ex-presidente do PT, como representante não só de um pensamento libertário e emancipatório desde sua luta contra a ditadura (vide músicas que viraram hinos de resistência em cartazes e clamores públicos, Fig. 75), como também da classe artística e da cultura (lembramos que um dos primeiros atos de Michel Temer, quando assume a presidência interina, após a destituição do cargo de Dilma, foi extinguir o Ministério da Cultura<sup>108</sup>). Apesar de os vermos em plano, não ouvimos suas conversas, apesar de que podemos interpretar suas expressões

---

<sup>108</sup> Disponível em <https://mais.opovo.com.br/jornal/cenario/2018/06/o-desmonte-da-cultura-no-governo-temer.html>. Acesso em 22 fev. 2024.

solidárias, logo ao lado da senadora petista Fátima Bezerra. Logo depois, outra sutileza que quase passa despercebida: um homem se aproxima de Dilma Rousseff, antes de começar seu depoimento, e aperta sua mão, no mesmo instante em que podemos ouvir, num volume bem baixo, captado de forma indireta pelo microfone no lugar da presidenta à mesa, a voz do homem lhe dizendo: “vamos aceitar a Constituição Federal...”. O resto da fala dele, que nem sequer era para ser captada, pois apenas vazou de forma sugestiva, é abafada pelo anúncio no autofalante de que a sessão iria começar. Esses sons e ruídos que vazam vão poder ser ouvidos por toda esta parte do filme, e dizem muito mais do que alguns dos discursos vazios de cartas marcadas.



Figura 75 - Foto tirada do artigo *Redemocratização do Brasil*.<sup>109</sup>

Aliás, a própria presença de Dilma, de novo num banco de inquisição como no período que foi presa na ditadura militar, sendo vilipendiada por todos os opositores, sem tempo de repouso, está anunciado de forma clarividente por todo o filme, quase como se preparasse a jornada de nossa heroína trágica para o momento deste grande sacrifício pela nação. Há imagens de Dilma jovem ou citações a esta fase por todo o filme, como também já demonstramos em tópicos anteriores, mas voltamos a exibir aqui, como no plano em que um cartaz com seu desenho mais jovem, pintado à mão, é ao mesmo tempo fotografado por um celular de apoiadores, fundindo tecnologias de épocas diferentes na mesma cena, o desenho e a foto, o passado e o presente (Fig.

<sup>109</sup> Disponível em <https://www.todamateria.com.br/redemocratizacao-do-brasil/>. Acesso em 23 fev. 2024.

76). Há também ao longo do filme contrastes geracionais, que indicam mais de um tempo ali representado, como desde senhoras idosas, com idade e vincos no rosto para provar terem enfrentado também a ditadura militar, a crianças pequenas, tão jovens quanto o governo de Dilma, igualmente com roupas vermelhas, e segurando balões em forma de coração, como apoio à presidenta (Fig. 77). Bem como podemos ver bandeiras com a cor roxa do feminismo (Fig. 78), outras com o arco-íris LGBTQIAPN+, e ainda camisetas vermelhas também com o retrato de Dilma jovem, da época de sua luta contra os abusos da ditadura, que chegou a virar ícone pop em estampas e muito usada principalmente pelos jovens que vieram a conhecer mais sobre sua luta pregressa quando ela passou a ser perseguida no tempo presente (Fig. 79 e 80):



Figura 76 – frame extraído do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos



Figura 77 – frame extraído do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos



Figura 78 – frame extraído do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos



Figura 79 – frame extraído do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos



**Figura 80 – imagem anterior ampliada e destacando as camisetas com a foto de Dilma jovem e o arco-íris.**

Poderíamos, aqui, entender duplicação como “réplica de um sujeito consciente pelo seu duplo em imagem” (KRAUSS, 2002, p.184). Se o próprio Processo planejava contrapor a pessoa interrogada com seu duplo histórico, como se isso fosse enfraquecê-la diante da associação com tempos históricos vulnerabilizantes, haveria de se levantar a questão de quais forças estariam de fato operando ali, e quem deteria algum tipo de poder sobre elas. E isto em dois momentos, no da captação das imagens pelo filme, no tempo ao vivo, bem como no tempo revisto, aquele da projeção do filme pronto, que permite outras associações com o olhar delongado sobre suas analogias.

O cinema pode ressuscitar o instante consumado e ressignificar associações feitas no tempo presente, pois a força da câmera funciona como testemunha, seja como intermediadora ou

não, já que estamos falando de um gênero de documentário mais observacional, como da cineasta Maria Augusta Ramos, porém, bastante efetivo em sua edição e paralelos, criados na junção entre fotografia e montagem. São estes paralelos que podem se entrelaçar de modo a criar um “olhar opositivo”<sup>110</sup> ao monopólio de um sentido único pela imposição histórica daquele momento. Os mecanismos do cinema não são estranhos à imagem que falta. Imagem esta que não falta de forma inconsciente ou involuntária, mas como uma provocação, uma perturbação ou afetação intencional para desencadear outras instâncias por sob as imagens. E estas sombras do passado ou ecos no presente podem ser encontrados na força com que o cinema capturou as imagens do interrogatório da então presidenta Dilma Rousseff.

“Certamente, o que atraía essas massas às salas escuras não era qualquer promessa de conhecimento, mas a possibilidade de realizar nelas alguma espécie de regressão, de reconciliar-se com os fantasmas interiores e de colocar em operação a máquina do imaginário.” (MACHADO, 2011, p.16)

Exemplos de lacunas intencionais no filme, que geram sombras interessantes para nossa análise, são os nomes de identificação dos personagens que Maria Augusta Ramos escolheu seguir em seu documentário. Não foi uma negligência, mas uma ato intencional, de não situar aquelas circunstâncias extremas somente num espaço-tempo único. E talvez por isso tenha ressoado de forma tão abrangente em inúmeros festivais do mundo inteiro, angariando prêmios e prestígios, como na Berlinale 2018, festival internacional de documentário de Madrid, IndieLisboa e tantos outros. Mesmo em territórios diferentes, com outras línguas e culturas, qualquer espectador consegue compreender a tensão e o terror político sentidos pelos personagens ao longo de um processo em que não estavam apenas sendo julgados nomes desconhecidos para estrangeiros, mas a própria democracia popular de um país. Este exemplo fez muita gente compadecer e se solidarizar, enfim, pelo que estava acontecendo no Brasil a partir do lançamento do filme, que já estava imerso na eleição do governo de Jair Bolsonaro, onde muitas coisas mais aconteciam para além das já registradas pelo filme.

Existem também fantasmas praticamente jamais mencionados no filme de Ramos, mas profundamente presentes de forma onisciente em toda a obra, que é a influência norte-americana nos governos latinoamericanos em geral, mas, principalmente, nos golpes militares, como no Brasil, e na crise econômica que levou à repercussão financeira no governo de Dilma, como esta própria coloca em sua defesa perante o Senado Federal, dando uma aula de história mundial

---

<sup>110</sup> Nas palavras de bell hooks (2019), o que será melhor trabalhado mais adiante no próximo capítulo.

recente, em resposta a uma das raras mulheres senadoras presentes ali, Simone Tebet, e que ainda teve o respeito de encerrar sua pergunta sobre as acusações de pedaladas fiscais com uma pergunta em tom propositivo e não vexatório: “O que V. Exa. fará para cobrir o gigantesco déficit fiscal e reconquistar a confiança do povo brasileiro?:

No caso dos bancos públicos é impossível essa visão. Você está é criminalizando a política fiscal. Porque não foi o Brasil que passou por uma crise, senadora. A senhora falou que nós começamos a maquiagem desde 2009. Não, senadora, desde 2009 nós começamos a enfrentar a maior crise que houve no mundo depois da de 29 [a quebra da bolsa nos EUA em 1929]. Essa crise começa nos países desenvolvidos. É a quebra dos Lehman Brothers [um dos maiores bancos de investimentos norte-americanos] que abre a crise. Eu lembro à senhora que 2011, 2012 e 2013 é a crise do euro em vias de quebrar. Nós não inventamos a crise, ela vinha por aí. Ocorre que ela nos atinge e de forma forte. E falo mais, a partir do fim de 2014, você tem o fim do superciclo das commodities, você tem a saída dos americanos da política de expansão de crédito foi três dias depois que acabou o segundo turno. E isso deu um estremecimento geral em todas as moedas do mundo e elas despencaram. É isso que explica o câmbio que explode. Além disso você tem uma das maiores crises energéticas no Brasil por falta de água. Querer dizer que a crise fiscal do país foi por causa de três decretos e operação de subsídios, e não de crédito, do Banco do Brasil para os produtores é inverter completamente a causalidade. Eu não sei em que mundo nós estaríamos se uma crise da proporção da que está acontecendo no Brasil fosse devido a isso. – depoimento de Dilma Rousseff no Senado Federal.<sup>111</sup>

Outro jogo de sombras importante é o que está por trás das imagens do interrogatório final de *O processo*: a grande maioria era composta por homens brancos, cisgêneros e heterossexuais, pertencentes a uma elite brasileira. Ou seja, não há necessidade de legenda ou de cartela para denunciar isso. As conversas no ouvido dos acusadores, até durante as respostas de Dilma aos questionamentos dos colegas parlamentares, mesmo que sem som, pois se davam longe dos respectivos microfones, já diz muito sobre as próprias pessoas e o julgamento, pois seus julgadores não precisavam escutar a defesa da presidenta para se decidir por uma condenação já inerente à instauração do procedimento. Não há justiça sem contraditório e sem ampla defesa, e aquilo era apenas um teatro de marionetes, e não um devido processo legal. Tanto que o cinismo imperava a tal ponto que os inquisidores (aqueles que ouviam de fato) não discordavam de Dilma, nem lhe tiravam a razão, e até riavam com ela do próprio absurdo, mesmo estando ali contra ela. Exemplo disso está na resposta dela para o senador Cássio Cunha Lima que acabou em gargalhadas de ambos, como se aquiescessem estar em lados opostos, mesmo partindo do pressuposto em comum que ambos sabiam que Eduardo Cunha era altamente reprovável para ser ‘presidente da Câmara no *impeachment*:

Eu não concordo com o senhor, primeiro, que este processo de *impeachment* tenha vindo

<sup>111</sup> Depoimento de Dilma para o Senado Federal no filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos.

das ruas de forma espontânea. Nenhum de nós é ingênuo a ponto de não sabermos quem é o responsável pela aceitação do meu pedido de *impeachment*, que tratava-se de uma chantagem explícita do senhor Eduardo Cunha, com a qual, infelizmente, vocês se aliaram. E uma das características disso, senador, é que eu, que não sou julgada por lavagem de dinheiro, por ter contas no exterior, nem tampouco por desvio de dinheiro público, estou aqui me defendendo na fase final de *impeachment*, enquanto uma pessoa que, pública e notoriamente cometeu crimes, está protegida senador. Disso, há de se envergonhar, e muito. É disso que se trata, e não de movimentos de rua, porque estas mesmas lideranças, algumas delas, não todas, eram as mais enfáticas e esfuziantes em tirar retrato com o senhor senador Eduardo Cunha. A vida é assim, senador...dura! [ambos gargalham, ela pausa para tomar água, volta a rir, e finaliza:]. Então, senador, não há como se falar da espontaneidade deste processo. – depoimento de Dilma.<sup>112</sup>

Voltando a falar de sombras e fantasmas, para além da ausência física, mas presente nominalmente do poder dos norte-americanos em influenciar os destinos do capital no Brasil, também foi evocada a fantasmagoria da ditadura, para demonstrar que outros momentos históricos, inclusive os perpetrados pelos militares em detrimento do voto popular, já instituíram golpes anteriormente no país. Foi o senador Roberto Requião que, por si, fez citação a outro agente político em outro período histórico de outro golpe: “Não vou reprimir a indignação que me consome: Canalha! Canalha! Canalha!”, fazendo uma referência à famosa frase que ficou na história e que Requião credita logo depois: “Assim, Tancredo Neves apostrofou Moura Andrade que declarou vaga a presidência com Jango (João Goulart) ainda em território nacional, consumando, assim, o golpe de 64”<sup>113</sup>. E ele continua, como se predissesse um destino fatidicamente fatalista, especialmente em relação à dicotomia já supracitada entre o direito público e privado, entre o bem comum e o capital:

Duvido que um só de nós esteja convencido de que a presidenta Dilma deva ser impedida por ter cometido crimes. Não são as pedaladas ou as pedaladas ou a tal irresponsabilidade fiscal que a excomungam. O próprio relator da peça acusatória a praticou, a 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 terra para os estrangeiros, querem até mesmo entregar 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 por 20 anos 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, tamanha barbaridade. – falas do senador Roberto Requião.<sup>114</sup>

Tais falas são acolhidas por um Senado cheio de rostos engessados de opositores cínicos,

<sup>112</sup> Idem.

<sup>113</sup> Falas do senador Roberto Requião no filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos

<sup>114</sup> Idem.

como toda bancada de julgadores que encenam uma peça de teatro fastidiosa e em negação de suas próprias falhas. Todo poder corrompido e com abuso de autoridade performa sempre esse mesmo lugar de abjeção e obliteração ao que deixaram de representar faz muito tempo, o plano e contraplano de um salão luxuoso e acarpetado, assentos acolchoados e mesas de madeira de lei, com um púlpito acima da linha do horizonte, erguendo-se pela bandeira brasileira e o brasão da República, sob holofotes de luzes ofuscantes (Fig. 81 e 82). Um retrato fiel destas cadeiras vazias ou ocupadas por títeres e titeteiros da extrema direita se repete ao longo dos séculos, como podemos trazer aqui uma referência pictórica crítica ao período do absolutismo e dos tribunais da Inquisição espanhola, já mencionado pela caça às bruxas, e aqui pintado por Francisco Goya dentro de seu estilo “sublime terrível” (Fig. 83 e 84)), inspiração de muitos filmes de terror (com o já retromencionado *A bruxa*, 2015, de Robert Eggers), e com várias similaridades com o *impeachment*: como a centralidade da pessoa acusada em plataforma elevada, cercada por julgadores e clérigos no quadro, mas que, por analogia, pode-se falar da bancada evangélica que evocava a palavra de Deus contra Dilma como algo irrecorrível:



Figura 81 – frame extraído do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos



Figura 82 – frame tirada do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos



Figura 83 – *Tribunal de Inquisição* por Francisco Goya (1812-19)



Figura 84 – Pinturas negras: *Aquelarre* e *A romaria de Santo Isidro* (1819-23)

Assim, logo após um intervalo para virar o dia, e os planos do filme de Ramos revelarem a rotina exaustiva dos jornalistas acompanhando tudo de perto, fatigados entre sessões a se estirar pelos corredores no chão mesmo, talvez tão perto e sem respiro que perdessem as nuances que o filme traz, ainda captamos ao menos a fala em língua inglesa de uma jornalista ao vivo para a emissora estrangeira dela, comparando o processo com uma grande saga, talvez maior até do que o sentido de desenlace e intrigas dado às novelas ou epopeias. Não à toa, bastou o retorno da citação aos norte-americanos na montagem para também regressar o tema da ditadura militar brasileira, alguns planos a seguir, trazendo de volta agora a denunciante Janaína Paschoal, que, em sua fala, reconhece ter trazido “sofrimento” à Dilma Rousseff, e pseudamente dizendo se solidarizar com ela e a família dela, e que fazia isso por seus netos, e o advogado de defesa de Dilma Rousseff, José Eduardo Cardozo, que irá rebater a fala de Paschoal, a subtrair as camadas de alegorias e teatralidade para extrair as raízes históricas do que realmente estava em jogo ali e, por fim, fazer jus ao duplo de Dilma em sua versão mais jovem que já havia passado por dolorosos interrogatórios e torturas quando foi presa política (e tendo de reviver tudo isso agora). É a fala

dele que irá dar o sentido final ao cartaz do filme com as 2 Dilmás sobre o qual já havíamos discorrido semioticamente no capítulo anterior:

Na época da ditadura militar, Dilma Vana Rousseff sentou no banco dos réus por três vezes. Passou três anos presa. Teve seus direitos políticos suspensos. Foi brutalmente torturada. Foi atingida na sua dignidade de ser humano. E é possível que, naquele momento, alguns de seus acusadores, tomados de uma crise de sentimentalismo, tenham lhe dito: “Menina, nós estamos te prendendo e te torturando pelo bem do país. Nós estamos pensando nos seus filhos e nos seus netos. Estamos aniquilando com a sua vida, mas estamos pensando em você, menina. Estamos te destruindo e te arrasando, mas estamos pensando no seu bem. Às vezes acontece assim com os acusadores. Subitamente, têm uma crise de consciência, mas não conseguem com ela eliminar a injustiça de seu golpe. Podem pretender construir uma sensação de humanidade, mas não conseguem objetivamente. Hoje, Dilma Vana Rousseff, senta, novamente, no banco dos réus. Após a Constituição de 1988, após a construção democrática, após termos afirmado o estado de direito, ela hoje não é mais uma menina, é mãe e avó. Ela hoje é uma mulher que foi eleita presidente da República Federativa do Brasil, por mais de 54 milhões de votos. A primeira mulher eleita presidente da República do Brasil. E do que ela é acusada? Hoje nós sabemos, mas talvez daqui há um tempo ninguém mais se lembre das acusações que são dirigidas contra Dilma Rousseff, como não se lembram hoje das acusações que eram dirigidas contra ela. O que dirão: Ela foi acusada, porque ousou ganhar uma eleição, afrontando interesses daqueles que queriam mudar o rumo do país. Ela foi condenada porque ousou não impedir que investigações contra a corrupção no Brasil não tivessem continuidade. Os pretextos, estes ficarão nos autos. No pó do tempo. Eu não tenho mais nada a dizer. Os autos falam por mim. – fala de José Eduardo Cardozo.<sup>115</sup>

Porém, outra questão de ordem lingüística se coloca diante de nós, antes mesmo de se debater a questão estética, que seria o fato de o cinema documental se propor objetivo, frio, racional, especialmente o cinema observativo de cineastas como Maria Augusta Ramos, e não necessariamente lúdico ou lírico. Se a câmera predominantemente objetiva deseja não influir na imagem captada, ou apenas o mínimo no que for possível, a representação dessa experiência de horror político fez a diretora Maria Augusta Ramos evoluir a forma com que via seu próprio filme, passando a assumir suas facetas de gênero na contraposição dos planos pela montagem, como em estéticas híbridas do naipe de “thriller de tribunal” ou “horror político”. Um reconhecimento que reflete pesquisas agregadas com o tempo do filme, com o presente estudo deste trabalho.

Se para a ex-presidenta Dilma Rousseff poderia significar algo da ordem do pesadelo reviver os momentos de tortura de um Estado absolutista durante a Ditadura Militar Brasileira, ora evocada e celebrada por votos como o do, então, deputado federal, Jair Bolsonaro, para o cidadão brasileiro, ora espectador do filme *O processo*, a revisitar aqueles mesmos momentos como se a ode à tortura sancionasse um novo tipo de governo, decerto traria algo de fantasmagórico e tétrico para uma sensação de identificação compartilhada na perda de direitos coletivos. Se uma pessoa

---

<sup>115</sup> Falas do senador Roberto Requião no filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos.

pode ser torturada, todas também podem ser. E essa estética do medo e da violência decerto alude a uma instância onírica de um pesadelo, pois, justamente, não se trata de uma ficção na tela, e sim de um documentário registrando algo em tempo real. “As películas que melhor representam o sonho são aquelas em que o conteúdo onírico é tratado com espessura de evento real, (...), em que há embaralhamento entre o vivido e o imaginado.” (MACHADO, 2011, p.43). Ou seja, o documentário se encontraria numa posição privilegiada, até mais do que talvez a ficção pura e simples, para fazer uma ponte entre a realidade e o delírio desta, uma distorção vertiginosa provocada pela agência de elementos reais – a verdadeira fábrica de pesadelos: a vida.

Supunham os intelectuais do século XIX que o cinema seguiria a fotografia na sua função de “registro” documental, mas foi o contrário que aconteceu. O novo sistema de expressão, assim que ganhou forma industrial, impôs-se esmagadoramente como território das manhas do imaginário, mantendo-se fiel aos seus ancestrais mágicos pré-industriais (que o diga Méliès, argonauta por excelência dos mares e abismos interiores). A história efetiva do cinema deu preferência à ilusão em detrimento do desvelamento, à regressão onírica em detrimento da consciência analítica, à impressão de realidade em detrimento da transgressão do real. O poder da sala escura de revolver e invocar nossos fantasmas interiores repercutiu fundo no espírito do homem de nosso tempo, este homem paradoxalmente esmagado pelo peso da positividade dos sistemas, das máquinas e das técnicas. Antes mesmo que o capital financeiro disciplinasse os seus mergulhos nas regiões mais obscuras do espírito, antes mesmo que ele resultasse numa próspera indústria da cultura, o cinema já era visto como um local suspeito, onde alguma espécie de iniquidade corrosiva ameaçava vir à tona e se insinuar por toda parte. Arte do simulacro, da aparência, que põe a pulular duplos, “cópias degeneradas” como diziam os filósofos, verdadeiro império dos sentidos, para onde uma população inicialmente marginalizada e ofendida acorria em bandos em busca de evasão e refúgio, ele fará o necessário contraponto de trevas a uma época de ofuscamento racional. (MACHADO, 2011, p.20)

Ou seja, por analogia, se o filme *O processo* retratava uma derrota política e de direitos jurídicos sob uma imposição autoritária, aludindo ao tempo da ditadura militar brasileira, esse jogo de espelhos da direção de fotografia provocado pelo cinema e sua montagem poderia ser crucial para rever a história sob o ponto de vista dos “derrotados”, os oprimidos, os torturados, os fantasmas da cena que, talvez, no momento da captação das imagens fílmicas, não tivesse o mesmo potencial de projetar a sua voz e reflexões, ora passível de ser revisitado pelo cruzamento de dados da montagem cinematográfica.

Estes duplos e sombras do passado, que perduram nas cenas do filme, decerto, não foram acidentais. Existem marcadores, durante toda a projeção, que insinuam um crescendo para desembocar em tal analogia. Não apenas de uma forma, como as palavras de apologia à tortura, porém, de muitas mais. Há de exemplo as justificativas aletúrgicas da votação inicial na Câmara dos Deputados, que abre o longa-metragem, e que foi amplamente associada depois na mídia com

um “circo dos horrores” (afinal, evocar religiosamente ao Estado de Israel para validar uma decisão política em território brasileiro é tanto um contrassenso quanto ilegal, já que a Lei de nosso Estado é Soberana e constitucionalmente laica, não podendo sofrer influências de estados estrangeiros, nem que apenas em sua instância religiosa).

Ou seja, os horrores do tempo real filmado na câmera acabam por impregnar o dispositivo cinematográfico, e as sombras em disputa na produção de sentidos desemboca a permear na própria linguagem da narrativa. O filme acaba ficando tão sombrio quanto seu material, e renunciando uma catarse que geralmente provocou medo e assombro em todos os públicos, inclusive internacionais, uma vez que devemos lembrar que *O processo* não apenas é um dos documentários de maior bilheteria no circuito comercial brasileiro (já que documentários não costumam se tornar sucessos de audiência), bem como um dos mais premiados nos festivais internacionais – comprovando que outras culturas, línguas e ordenamentos jurídicos conseguiram compreender e se identificar igualmente com isso.

Mas não só de assombro foi feito o conteúdo da obra, como também de lágrimas que limpam a alma de muita gente, pois, apesar de ser uma narrativa pessimista de derrota, não foi do ponto de vista dos supostos vencedores que a história foi contada, e sim dos tidos como derrotados – o que seria uma vitória se custa a sua moral e ética? Quem seriam os verdadeiros vencedores morais? Só a história dirá, porém, com certeza, muitos dos que também se sentiram injustiçados com o desmantelamento de direitos renunciados na telona puderam se projetar na vitória moral dos excluídos, ora exaltados. E, isto, apenas o dispositivo fílmico poderia fazer, diferente de um telejornal ou de outras mídias audiovisuais. Apenas no cinema a autoralidade e o prisma de uma imagem cristal, nas palavras de Gilles Deleuze (2005), poderiam agregar pontos de vista em cuja resultante há de criar tensões que desestabilizassem verdades pré-estabelecidas e unidimensionais.

Apenas o cinema consegue criar essa dialética de tempos mortos como próprio de seu dispositivo, mesmo que o efeito também possa ser encontrado em outras áreas do audiovisual, mas como meta essencial a ser almejada pela linguagem cinematográfica e que a enobrece. Ao falarmos de sombras, como se comparássemos a sala escura do cinema com a alegoria da Caverna de Platão, e a luz do mundo das ideias como um projetor, a nos trazer as sombras por trás das silhuetas, como um espetáculo redimensionado da realidade, podemos rever os fatos como possibilidade de catarse fantástica, invertendo as polaridades. Afinal, se a realidade se tornou a distorção do terror político verídico da contemporaneidade, o cinema é a possibilidade de inversão e revisão histórica com

olhos livres destas mesmas distorções, sem mentiras, aquiescendo e abraçando as distorções como elas são, sombras da realidade, simulacros com os quais podemos lidar, de dentro para fora, já que não conseguimos dar conta da realidade de fora pra dentro.

“Ali é o lugar onde acontece tudo o que é divergente ou excêntrico, tudo o que se opõe à finalidade superior, espécie de negativo da ordem, que ameaça corroer a Ideia com sua louca emergência. “Impor um limite a esse devir, ordená-lo ao mesmo, torná-lo semelhante – e para a parte que permaneceria rebelde, recalca-la o mais profundamente possível, encerrá-la numa caverna no fundo do oceano: tal é o objetivo do platonismo em sua vontade de fazer triunfar os ícones sobre os simulacros” (Deleuze 1974, p. 264). Projeção de sombras, “cinema”: trata-se de manter esses fantasmas enclausurados nas profundezas de onde eles parecem vir, impedi-las de subir à superfície e de insinuarem-se por toda parte. Territorialização daquilo que subverte a verdade, segregação em guetos, em cavernas, em “cinemas”, como as zonas de meretrício.” (MACHADO, 2011, p.24)

Eis a idéia do duplo, algo que, uma vez espelhado, pode ser visto, aquiescido, encarado e enfrentado de frente. Se o duplo nos provoca a encarar nossas próprias sombras, ao mesmo tempo nos ameaça a poder dissolver no meio de nosso entorno junto com nossas sombras, de tal modo a que nos sintamos perdidos. “Explica-se: a vida do organismo depende da possibilidade de manter sua própria diferença, a fronteira que o envolve, a possessão de si!” (KRAUSS, 2002, p.184). Ou seja, se as sombras ocuparem todos os espaços, o meio se torna indistinto ao sujeito, não delineado, sem agência. “Quando perde essa fronteira e mimetiza o meio, fica despossuído, destituído de sua realidade, como se cedesse a uma tentação exercida sobre si mesmo pela vasta exterioridade do próprio espaço, a tentação de fusão.” (KRAUSS, 2002, p.184-185).

Este meio ameaçador da individualização, no filme *O processo*, está representado por muitas vozes durante o filme inteiro. Vozes que se sobrepõem, vozes no extracampo, uma cacofonia perturbadora de acusações e sandices injustificadas ou destiladas em puro ódio. Porém, o principal momento que se desvelam como antagonistas enunciadas decerto é nas cenas em torno do interrogatório da então presidenta Dilma Rousseff. Os próprios inquisidores aludem a todo momento a um lugar de vulnerabilização em que a interrogada se colocaria, justamente por remetê-la a um processo arbitrário e discricionário do tempo de sua prisão política, e estritamente ideológica, durante a ditadura militar brasileira. Este talvez seja o momento mais aterrorizante do filme.

“Necessário é acrescentar ainda o que pode ter a sua importância: diante do que se passa no interior da caverna, a voz, as palavras, essas palavras que parecem emanar das próprias sombras que desfilam ao longo da parede, não têm um papel discursivo, conceitual; elas não servem para comunicar mensagem alguma; elas pertencem à realidade sensível que está presente para os prisioneiros tanto quanto as imagens; elas jamais se desligam destas; elas estão definidas pelo mesmo modo de existência e são tratadas da mesma maneira que

no sonho, fragmentos de discurso realmente existidos e entendidos, arrancados de seu contexto e possuindo a mesma função que as outras representações do sonho. (Baudry 1975, p. 61)” (MACHADO, 2011, p.26)

Todavia, eis que a autoconsciência do lugar que ocupa naquele instante transitório do tempo, de interrogada, não de vítima, e justamente pela reiteração de um espaço que já foi muito pior, de tortura física e psicológica, é a mesma medida que faz da então presidenta Dilma Rousseff, naquela situação, não a subjugada, mas a própria exaltação dos excluídos. Ela possui total controle da situação duplicada, justamente por já ter passado anteriormente por aquilo, e deixa de ser objeto da cena para passar a ser sujeito que olha de volta: “O sujeito que olha se define como projeção, como um sendo-visto, subjetividade do olhar” (KRAUSS, 2002, p.186).

A repetição do duplo nesta seqüência do filme *O processo*, do duplo aparente e o não aparente, evocado no extracampo fílmico, da memória da ditadura evocada por toda a projeção e mais explicitamente pelos cartazes do longa-metragem, desemboca numa inversão da experiência. Os acusadores se tornam objeto de acusação fílmica, se desvelam apopléticos, se já não o fossem por si só, mas agora como catarse na câmara escura invertida. O interrogatório no Senado vira uma câmara de espelhos, em que os acusadores se perdem nas suas próprias sombras. “O que de mais informe em perder as formas das coisas senão perder as fronteiras e o limite de si mesmo procurando outro sentido perante o meio?” (KRAUSS, 2002, p. 184). Esse sujeito deixa de ser o que vê e passa a ser o que é visto, apagando as fronteiras imediatas, onde se encontra despossuído.

“A dimensão visual aqui era um domínio vindo do exterior imposto ao sujeito, preso nas malhas de representação, galeria de espelhos (...) Nada melhor pra fotografia do que a repetição labiríntica, o jogo de reflexos, a própria fotografia um espelho da memória (expressão do século XIX)”. (KRAUSS, 2002, p.187)

Em outras palavras, a então presidenta Dilma Rousseff, uma vez dissociada da carga acusatória dos trâmites de um Processo do absurdo, pôde ser redimensionada como sujeito que olha de volta para os fatos históricos, e estes se tornam apenas sombras, as quais, mesmo assustadoras, são passíveis de serem despossuídas, desterritorializadas. Ao perder as fronteiras de si, e uma vez que a interrogada possa olhar de volta, recuperando sua agência e tridimensionalidade, se destaca das sombras e pode passar a ver as sombras como realmente o são, apenas representações, um “espelho da memória” (idem). E uma vez que o terror político possa ser encapsulado dentro do campo da fabulação, ele pode ser enfrentado com a mesma capacidade refabulatória em potencial com que foi criado. O pesadelo da realidade, e a realidade do pesadelo. Imagens do subconsciente do real, um real que não pôde ser enfrentado quando era pesadelo, mas

que uma vez despertado, de supetão, pode se deparar com o que foi: apenas um pesadelo, com início, meio e fim, encapsulados pelo cinema documental, que se pretendia objetivo... Enquanto a realidade pode sempre despertar para novas reconstruções.

“Finalmente, o filme – para Metz – é em geral consideravelmente mais lógico e organizado do que o sonho. “Os filmes fantasiosos ou maravilhosos, os filmes mais irrealistas não são outra coisa que filmes que obedecem a uma outra lógica”, ao passo que o conteúdo manifesto de um sonho, “caso fosse estritamente levado à tela, formaria um filme ininteligível”. “Entre a lógica do filme mais absurdo e a do sonho, sempre permanecerá uma diferença: é que, neste último, o espantoso não espanta e, por consequência, nada é absurdo; donde justamente, ao despertar, o espanto e a impressão de absurdo” (Metz 1977, pp. 148-150). (MACHADO, 2011, p.42)

Por fim, podemos concluir, por analogia, que a seqüência do interrogatório da, então, presidenta, Dilma Rousseff, “a neta das bruxas que não conseguiram queimar”<sup>116</sup>, poderia ser considerada como uma espécie de exorcismo. Uma expulsão dos espíritos que povoaram o imaginário filmico, mas que, após dirimidos e esgotados, retornam para suas pequenas caixas de representações políticas. Não como acusadores, tão somente reles conduítes de uma palavra enunciada ao vento, uma acusação fugaz, uma base movediça, uma disputa de poder transitória, que desembocou no governo interino do vice-presidente Michel Temer. Algo temerário e disforme, limitado e debilitante, sem destino próprio, uma colcha de retalhos das sobras, um Frankenstein. Separadas as peças do quebra-cabeça, são apenas silhuetas balançando na noite escura no quarto, parecendo se agigantar pelas proporções que suas sombras tomaram.

“A natureza nos deu um aparelho fonador, mas não nos deu um cinematógrafo incorporado ao nosso próprio corpo, para que pudéssemos botar para fora as imagens do cinema interior. Mas o cinematógrafo é exatamente isso: um dispositivo construído para materializar e reproduzir artificialmente esse lugar de onde emanam os fantasmas do imaginário.” (MACHADO, 2011, p.34).

Não à toa, o próprio filme termina com um confronto num palco de guerra, do lado de fora, na Praça dos Três Poderes, com bombas sendo jogadas em pessoas de esquerda com bandeiras de arco-íris e vermelhas, clamando por clemência no megafone e que eram apenas passeatas pacíficas de pessoas que vieram de muito longe para defender seus direitos (Fig. 85). Estes foram acossados pela marcha de forças do batalhão de choque avançando violentamente, numa formação imagética muito próxima da época da repressão nas ruas durante a ditadura (Fig. 86). Imagens de agentes montados a cavalo e falanges de escudos e armas disparando entre a linha

<sup>116</sup> Disponível em <https://www.geledes.org.br/somos-netas-de-todas-bruxas-que-voces-nao-conseguiram-queimar/>. Acesso em 29 dez. 2023.

de ataque dos policiais contra inocentes (Fig. 87). Prendendo e imobilizando pessoas que seguravam cartazes coloridos com mensagens de direitos sociais (Fig. 88). A fumaça vai capturando a tela, e, como numa fogueira de bruxas, o filme acaba em chamas e fuligem. O negrume queimado que sobe a tela e vai ocupando toda a imagem, cobrindo as bandeiras de paz e a própria imagem do Planalto. E o som do obturador da câmera fotográfica do registro histórico que se dá ao longo do filme todo, parecendo uma metralhadora, agora, enfim, de fato se torna o ruído ensurdecedor de tiros e explosões no breu que vai tomando a tela até o fade out que a tudo encerra (Fig 89). Após isso, não é mais necessário ter imagens, apenas algumas palavras com as cartelas que acrescentam a informação sobre a prisão posterior de Lula.



Figura 85 – frame tirada do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos



Foto Evandro Teixeira

*Repressão em frente à Igreja da Candelária durante a missa do estudante assassinado Edson Luís.*

**Figura 86 - Foto tirada do artigo *Linha do tempo da resistência à ditadura militar no Brasil*.<sup>117</sup>**



<sup>117</sup> Disponível em <https://www.scielo.br/j/ea/a/gGbXn3PYHf9XC6DppTVNqmP/?lang=pt>. Acesso em 23 fev. 2024.

Figura 87 – frame extraído do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos



Figura 88 – frame tirado do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos



Figura 89 – frame tirado do filme *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos

A grande questão é que estas mesmas sombras continuam impressas nas imagens que nos

são trazidas pela luz na sala escura do cinema, e aquilo que não podemos ver na tela, aquilo que é oculto e não dito pode nos intrigar tanto quanto, ou até mais do que é posto explicitamente no quadro. E não apenas no cinema de ficção, na linguagem de gênero, de fantasia ou de terror, como outrora o expressionismo alemão e outros movimentos brincaram com o hibridismo e o contraste de luz e sombras para criar estética, mas também o cinema documental e a representação da realidade podem nos dizer muito mais pelo que ela não mostra do que pelo que já é conhecido. E essa experiência de convocar a imaginação para preencher lacunas deixadas desde a fotografia à montagem, não apenas para as personagens envolvidas no objeto fílmico, como também para o espectador, que funde essas imagens em sua mente, juntamente com o filme, pode carregar uma grande força política e emancipatória.

### **2.6.2 Democracia em vertigem e o terceiro ato: cidade fantasma**

Uma personagem que quase não foi falada até agora na mise-en-scène de Petra Costa talvez tenha sido o distrito federal de Brasília, parte imprescindível de todas as tramas e caminhos seguidos até aqui. Podemos tê-la tangenciado em conteúdo, mas não em termos de construção cênica, de quadro e linguagem. Por toda a filmografia da diretora, acompanhamos sua câmera buscar avidamente ângulos e performances inusitadas das cidades que filma, não apenas pela luz estourada e imagens fora de foco, como já mencionado, mas pelo passeio em movimento dançante, como num balé. Se em *Elena* acompanhamos a diretora como uma andarilha pelas ruas e luzes ofuscantes de Nova York, para tentar compreender melhor uma cidade que ajudou a engolir a individualidade e sonhos de sua irmã; e em *Olmo e a gaiivota* temos a intimidade de uma casa ampliada ao microcosmos de uma lente de aumento como se fosse, a própria intimidade do lar, uma cidade inteira; aqui temos dois movimentos principais de câmera nas cenas externas de *Democracia em vertigem*: os travellings em câmera lenta no vazio do Palácio da Alvorada (em contraponto com momentos em que segue algum personagem pelos corredores do Congresso e temos a velocidade como principal marcador) e os zênites ou tilt com drones do alto do céu, que filmam as grandes edificações como se fosse o olho de Deus, num ângulo de 90°, ou na diagonal, esquadrinhando todos os desenhos daquelas construções como se fossem uma planta de arquitetura ainda na planilha por fazer, analisando, julgando...

É bastante importante denotar estes dois usos da cidade como imagética, porque, de acordo

com que o filme vai se encaminhando para a sua terça parte final, são eles que ditarão o tom de desfecho poético que a diretora não permitiu que fosse adulterado por quaisquer imagens de arquivo, de sua autoria ou de outrem; quaisquer qualidades díspares de materiais antigos ou restaurados; ou mesmo de filmagens de fluxo da urgência do momento, como a primeira filmagem deste filme, que se encontra perto da metade da projeção, e cuja câmera na mão teve de improvisar para acompanhar os dois jovens sendo carregados à força pela polícia sob brados de fascistas.

Democracias frágeis têm uma vantagem sobre as sólidas: elas sabem quando acabam. Gerais fecham o Congresso ocupam as emissoras de TV, e todo mundo sabe o que aconteceu. Mas democracias também podem acabar lentamente. Dizem que essa votação custou 4 bilhões em emendas para eles protegerem o presidente. O fato de 80% da população achar que Temer deveria ser investigado não incomodou nem os políticos nem a bolsa de valores, que celebraram o resultado. Temer tava entregando quase tudo que eles pediam. Leiloando as reservas de petróleo para empresas estrangeiras; enfraquecendo as leis que protegem contra o trabalho escravo; e aprovando medidas de austeridade que prejudicariam os mais pobres. É natural discordar das questões legais que determinaram todo este processo político, o que me parece inaceitável é que um lado da disputa tem o poder de ligar e desligar as instituições de acordo com seus próprios interesses. Um ostensivo exercício de poder. Que me dava a sensação de que a nossa democracia estava muito doente.<sup>118</sup>

Petra tinha uma intenção desde o princípio desta montagem e, mesmo que várias de suas assinaturas não atrapalhem isso de forma alguma, como as imagens de arquivo de infância (desta vez de sua mãe), bem como as também já tradicionais digressões de formato quando dialoga com sua mãe em tela, mas onde apenas esta aparece, seja no carro ou fora dele (mas principalmente no carro), ou mesmo as raras entrevistas diretas, ainda assim muito pouco parecidas com tradicionais “*talking heads*” (expressão que denomina depoimentos tradicionais para a câmera onde vemos a cabeça falante do entrevistado centralizada no meio do quadro). Isto porque o resultado desta vez era mais pessoal do que nunca, mais confessional também, pois envolvia a fantasmagoria de poder da sua própria família com os crimes políticos de estado que uma coligação de privilégios executou para tomar o poder de quem detinha a função por determinação de voto democrático. Sua família. Um sentimento de culpa muito íntimo. Não seu, mas carregado com ela por osmose.

Como a narrativa de Petra Costa vai e volta no tempo várias vezes, do privado ao público, entrecortando de modo picotando o impeachment a todo momento com analogias à prisão de Lula, ainda que, na espinha dorsal do filme, ela inicie o primeiro ato com o tema e só o retome oficialmente no final do segundo ato, o terceiro ato é demarcado mesmo pelo vazamentos das comunicações entre os golpistas. Demora 1h42m50s para que a imagem com a qual a projeção se

<sup>118</sup> Narração em off da diretora no filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa.

iniciou regresse à tela, costurando tudo numa trama só. Porém, não sem trazer uma nova perspectiva, a do outro lado, da coligação antagonista que no início ainda não havia sido enunciada, e que desta vez é a tabula referencial do prisma narrativo de retorno ao início, escancarando a cortina de fumaça de uma tomada de poder fascista – o que é mostrado até nas imagens (Fig. 90)

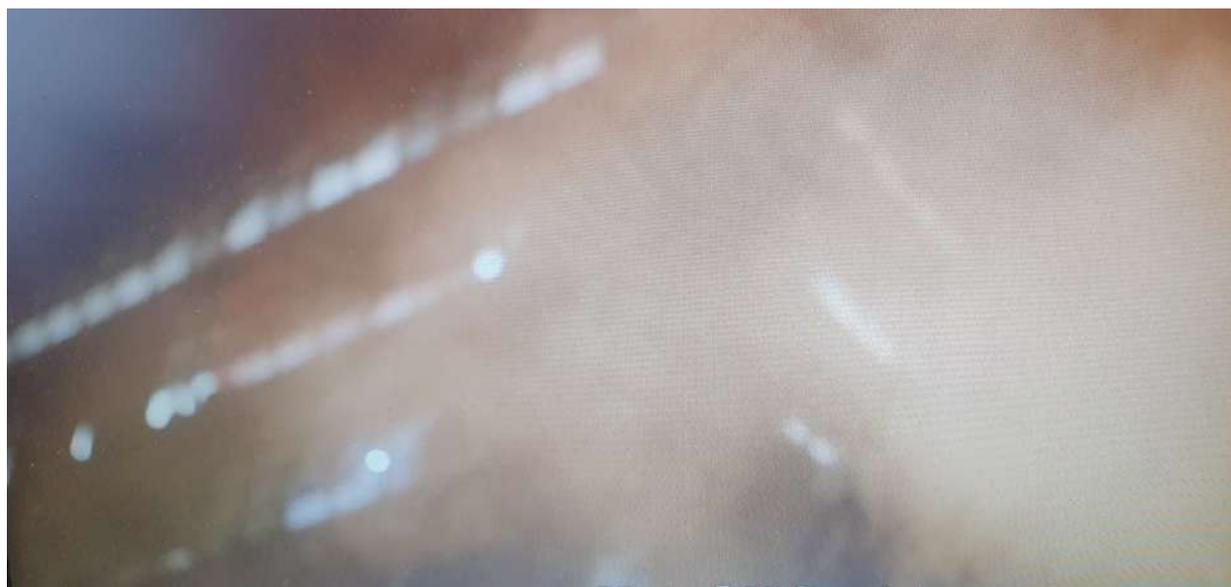


Figura 90 – frame extraído do filme *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa

Esta quebra dramática, cedendo voz ao outro lado, inclusive com direito a entrevistas cedidas por Jair Bolsonaro, aproveita o protagonismo da cidade de Brasília que já vinha sendo esvaziada como simbolismo de cenário de fundo os áudios vazados, num outro tipo de narração em off a intercalar com a dela. O esvaziamento de poder e da democracia fazem aparecer fantasmas que lá pululam no peso da consciência, feito casa mal-assombrada, e são assumidos verbalmente pelo próprio Michel Temer, que os nomeia numa dessas conversas vazadas com o maior produtor de carne do mundo, Joesley Batista, da JBS: "O Senhor não vai mudar para o outro? Eu mudei pro outro, mas fiquei uma semana lá... Não consegui dormir. Deve ter fantasma lá. Deve ter"<sup>119</sup>.

As gravações reveladoras entre agentes do governo foram abertas por uma porteira precedida por Sergio Moro, quando rasgou a Constituição Federal e interceptou aquele diálogo entre Dilma Rousseff e Luiz Inácio Lula da Silva que ele próprio vazou para a imprensa, mesmo

<sup>119</sup> Falas de Michel Temer e Joesley Batista do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa.

depois de ter revogado o próprio ato no qual autorizou a escuta por aquiescer que havia ultrapassou todos os limites legais. Uma vez rompida a barreira da moralidade jurídica, todos começaram a suspeitar uns dos outros, como em toda organização mafiosa, e os respectivos vazamentos chegaram até a ser nomeados de forma irônica, parafraseando a alcunha da investigação inicial: “Vaza-Jato”, evocando, novamente, a proporção de tragédia enunciada à tessitura fílmica.

Por trás da cortina do teatro político, vazamentos de áudio me faziam pensar no assassinato de Júlio César na tragédia de Shakespeare. Se o primeiro vazamento ecoava a conspiração dos senadores romanos para apulnar Cesar, por ele ter se tornado poderoso demais, este me lembrou o ato final da peça, quando Brutus não consegue dormir, assombrado pelo fantasma de César. No meio da noite, conversando com o dono da maior empresa de carnes do mundo (Joesley Batista, dono da JBS), Temer confessa que não consegue morar no Palácio. Mas a conversa revela mais do que a superstição de Temer. Nela, o presidente parece encorajar a compra do silêncio de Cunha na prisão. Aécio também é gravado, supostamente, combinando quem buscaria 2 milhões de reais de Joesley Batista. (“Tem que ser um que a gente mata ele antes dele fazer delação”). Graças ao foro privilegiado, e uma pequena ajuda de seus colegas senadores, Aécio preserva seu mandato e sua liberdade. E o mesmo Congresso que vociferava contra a corrupção para justificar o *impeachment* de Dilma, de repente muda de tom ao votar se Temer deve ou não ser investigado. (“Investigar é preciso, mas não é urgente”, “Não que isso seja uma apologia à impunidade”, “País que olha pro futuro não troca de presidente como se troca de roupa”).<sup>120</sup>

O teatro de sombras e o doppelgänger fantasmático, ou seja, a impressão de que existiam duas histórias sendo narradas ao mesmo tempo, uma à luz e outra na escuridão, uma no presente que era espelhada de outra no passado inacabado, também estavam impressos na tela em imagens. Petra Costa se utiliza de muitas filmagens nos espelhos dos corredores vazios do Palácio da Alvorada desde o início da narrativa, porém, se talvez ela mesma tenha substituído a figura do povo na dramaturgia, pois avoca pra si este lugar putativo por osmose de cidadã representante da população em primeira pessoa, agora ela finalmente escuta os seus concidadãos, principalmente os funcionários do Palácio, que pela primeira vez na projeção seriam entrevistados de forma direta.

É interessante que, alguns minutos antes, para transmitir solidariedade com os espectadores que talvez não tivessem ainda uma posição tão firme sobre o assunto na época que o filme havia sido lançado (e metade das mentiras ainda não haviam sido desmentidas pública e notoriamente como agora em 2023), Petra diz que ela própria ainda não sabia se acreditava ou não na inocência de Lula e companhia, mas que as acusações eram tão absurdas em seu espetáculo de horrores que ficava difícil se identificar com os perpetrantes do golpe. Contudo, aqui, ao se deparar com uma das funcionárias da Alvorada, limpando as escadarias na saída da ex-presidenta Dilma

---

<sup>120</sup> Narração em off da diretora no filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa

Rousseff e chegada de Michel Temer (Fig. 91), a inocência da resposta talvez pareça a réplica mais lúcida e genuína de intuição democrática perante qualquer outra feita ao longo do filme todo:

Como as coisas andam, a gente esperava sim. Acho que tem muitas outras coisas a serem descobertas. Muitas outras sujeiras. Seria fácil que tudo isso que acontecesse, a gente pudesse limpar com pano, com balde de água, né? Mas infelizmente não tem como. Muitas coisas sujas mesmo. Essas coisas sempre acontecem na política, sim. Na minha opinião, ela fez por merecer, senão a população toda não tava pensando assim. Mas acho que não tem ninguém limpo, assim. Acho que o povo escolheu ela. Bom, na minha opinião, acho que novas eleições seriam melhor. Não sei se ela foi tirada pelo povo. Não foi uma escolha do voto, não foi uma democracia. Na verdade, não existe democracia. Acho que não. O direito da gente votar acho que não existe não.<sup>121</sup>

Não estamos falando que a depoente está certa ou errada, nem que sua origem humilde legitime mais ou menos o discurso político representante do voto da democracia em relação à própria narração de Petra como outra cidadã outorgada pelo mesmo povo. Porém, basta analisarmos sua fala à luz da filosofia aristotélica clássica, de que todo e qualquer cidadão pode chegar a verdades universais por intuição e dedução, para a própria reflexão da respectiva entrevistada ganhar novas camadas, pois, se começa reprisando o senso comum, depois, vai intuindo por si própria que aquilo a lhe ser repetido extensivamente não legitima uma verdade que lhe represente na mesma medida, e que, na realidade, ela pode deduzir que jamais se sentiu de fato representada.

Por conta deste vasto recorte histórico da organização do poder político no Brasil, gostaríamos de ver e ouvir algumas das revoltas e das tradições de luta existentes no país; esta abertura teria colocado em xeque a ideia de que, por um breve momento, experimentamos a democracia; um país que mata em massa índios, mulheres, garotos negros, camponeses, LGBTs e pobres nunca foi um país democrático de verdade. (FRANÇA, MACHADO, 2019).<sup>122</sup>

Também é interessante apontar a profissão da funcionária do Palácio em foco, pois as imagens dos espelhos e vidros retromencionadas, e que outrora se encontravam esvaziadas como corredores fantasmas, passam, enfim, a ser ocupadas pelo povo. Temos várias imagens, não só desta depoente, como de outras pessoas limpando os espaços do Congresso, da Câmara e da Alvorada, ora ocupada por Temer, e esfregando panos nos espelhos para que voltem a brilhar e reluzir o sol lá fora, mas parece difícil completar tal serviço com tantos planos de limpeza que jamais acaba, pois, como a funcionária já disse acima, seria muito bom se fosse possível limpar tudo com um balde d'água, mas é muita sujeira mesmo (Fig. 92 e 93).

<sup>121</sup> Falas de funcionária do Palácio da Alvorada do filme *Democracia em vertigem* (2019) de Petra Costa

<sup>122</sup> (FRANÇA, MACHADO, 2019). Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/impeachment-andrea-patricia/>. Acesso em 31 dez. 2023.



Figura 91 – frame extraído do filme *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa



Figura 92 – Idem.

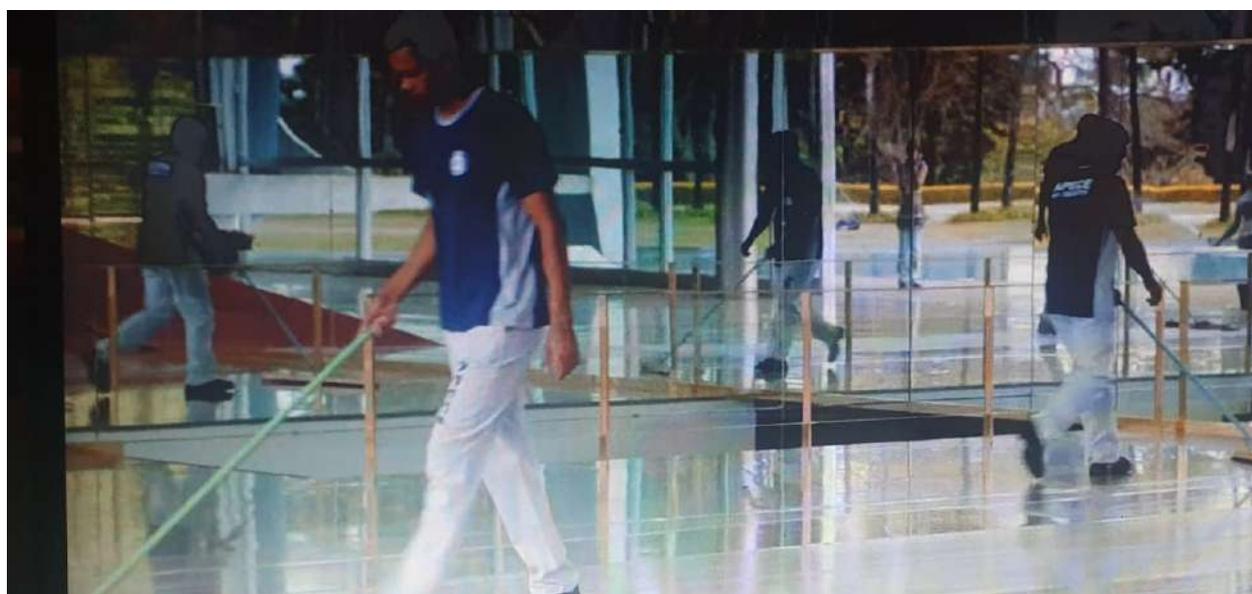


Figura 93 – Ibidem.

A sujeira é tanta por baixo dos panos que os vazamentos revelam muito mais do que apenas a convivência dos aliados no *impeachment*, mas também na prisão de Lula, como a inacreditável transparência da conversa entre Romero Jucá, Ministro do Planejamento, e Sergio Machado, ex-presidente da Transpetro:

“Romero, esquentou as delações, não escapa pedra sobre pedra.” ; “A gente tem que ter uma saída porque é um perigo.” ; “Moro virou a torre de Londres.” ; “Mandava o coitado para lá para o cara confessar.” ; “E das histórias que eu tô sabendo, o interesse deles é pegar vocês. Nós.” ; “Tem que resolver essa porra. Tem que mudar o governo para estancar essa sangria.” ; “Tem que ser uma coisa política e rápida.” ; “Rapaz, a solução mais fácil era botar o Michel.” ; “Só o Renan que tá contra essa porra.” ; “É um acordo, botar o Michel, num grande acordo nacional.” ; “Com o Supremo, com tudo.” ; “E aí parava tudo de novo.” (As conversas ocorreram poucas semanas antes da votação em que a Câmara autorizou a abertura do processo de *impeachment* da presidente Dilma... Na conversa, os homens concordam que a retirada da presidente Dilma seria o único meio de acabar as

investigações de corrupção contra eles)<sup>123</sup>

Este era o tamanho da fragilidade do embasamento da coligação mafiosa. Não havia embasamento para a acusação de fato. É assustador que os mesmos procuradores que investigaram Lula e abriram o processo contra ele possam se contradizer de forma tão peremptória perante o equipamento da justiça em tamanha humilhação, e o povo não perceber o que significa um discurso tão nítido e sem nenhuma anuviação quanto o da transmissão ao vivo em que anunciaram Lula como principal alvo: “Não teremos aqui provas cabais de que Lula é efetivo proprietário, no papel, do apartamento, pois justamente o fato de ele não figurar como proprietário do triplex, da cobertura em Guarujá, é uma forma de ocultação, de simulacro da verdadeira propriedade”.

Duas semanas depois do *impeachment*, procuradores apresentam sua acusação num *powerpoint*, transmitido ao vivo pela TV. Entre os 14 pontos mencionados estão que, como presidente, Lula tinha o poder de tomar decisões e que ele era próximo de diversas pessoas condenadas na Lava-Jato. Mas a acusação de fato, após dois anos de investigação, era de que Lula havia recebido um triplex de uma empreiteira. (...) O fato de que não existem provas de que ele é o dono do apartamento é considerado prova da sua tentativa de escondê-lo, e essa prova, então, é usada como evidência de que ele é o chefe do esquema. Eu esperava que as investigações tivessem me convencido se Lula era culpado ou inocente, mas o que eu tava vendo eram procuradores fazendo um espetáculo para apresentar o caso.<sup>124</sup>

E o cenário foi tão vergonhoso que chegava a alcançar as raias internacionais da visão pública, como inúmeras pessoas notáveis da sociedade mundial vieram a se pronunciar, a grande maioria a favor de Lula, desde o progressista Papa Francisco ao líder latinoamericano José “Pepe” Mujica, ex-presidente do Uruguai, símbolo análogo ao nosso próprio Lula em termos de lutas sociais populares. O senso geral era o de que nosso país estava passando por inúmeros golpes de estado, e que a prisão, naquele momento, foi mais um golpe burocrático para evitar que Jair Bolsonaro, o próximo candidato da coligação do *impeachment* tivesse um oponente á altura nas urnas para as eleições de 2018.

Temo dizer que o Brasil tem um sistema primitivo, baseado na inquisição espanhola, que foi levado a Portugal e, depois, herdada no século 19. Eu não acho que o caso contra Lula decolaria na Inglaterra ou na Europa. O que é curioso no sistema legal brasileiro é que os investigadores são também juízes! Um juiz investigativo como Sergio Moro, que persegue o suspeito, manda grampear seu telefone, fazer buscas em sua casa... E aí o acusa e vira o juiz no julgamento! O direito mais importante do réu é o direito a um juiz imparcial. (Geoffrey Robertson, em inglês, advogado de Lula na ONU)<sup>125</sup>

<sup>123</sup> Falas de Romero Jucá e Sérgio Machado no filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa.

<sup>124</sup> Narração em off da diretora no filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa

<sup>125</sup> Falas de Geoffrey Robertson na ONU no filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa.

Lula antes de se entregar para a prisão ainda concedeu várias entrevistas para Petra Costa, assim como Dilma antes e depois do *impeachment*, inclusive, e ambos puderam refletir sobre coisas que poderiam ter feito diferente. Enquanto a primeira permaneceu com a certeza de que não fez nada de errado, o que de fato viria a se comprovar posteriormente, o segundo ponderou mais filosoficamente sobre o que poderia e gostaria de ter feito ainda mais:

Mas um arrependimento eu tenho: de não ter feito mais. De não ter mandado pro Congresso, no meu mandato, a regulação dos meios de comunicação. Nove famílias que comandam os meios de comunicação no Brasil. Temos séculos de de preconceito, séculos de dominação da casa grande, a senzala sempre foi muito maltratada. Reverter tudo isso é uma coisa difícil. E nem sempre dá certo. E quando tem uma revolução, metade morre em batalha, metade foge. Aí você pensa que pode fazer tudo. Em muitos países se conseguiu fazer. Mas fazer como nós fizemos, com democracia, com liberdade de imprensa, com direito de greve, com direito de manifestação, com o Congresso funcionando livremente? É muito mais difícil, mas é muito mais recompensador. Porque a gente vai aprendendo o que é os valores da democracia.<sup>126</sup>

Lembrando o supracitado Shakespeare, em sua obra *O mercador de Veneza*, a dívida de sangue era muito comum nos tempos antigos até que fosse considerada imoral e desumana, pois nenhuma dívida deveria valer seu peso em vida. Porém, a política sem participação da democracia não tem limites para a quantidade de sangue devida no intuito de fixar meia dúzia de favores e instituir algo – pois o fascismo nasce justamente à partir da violência da ética social. Tanto que o filme de Costa também se encerra com violência e conflito cheio de tiros e explosões, assim como o de Ramos, sob o ruído de gritos e quase se podendo sentir o cheiro de pólvora e de bombas de efeito moral. Por tudo isso, se faltou individuação no processo de *impeachment* de 2016, que foi um processo de controle de massas, talvez seja o dever do cinema como obra de arte, de cultura, reabrir o arquivo das imagens que outrora violentaram os direitos sociais e políticos não só da ex-presidenta Dilma Rousseff, como de todo o povo e, a partir desta revisitação da violência, poder gerar algo novo, novas individuações que criem autonomia nos entendimentos plurais.

---

<sup>126</sup> Falas de Lula no filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa

### Capítulo 3

## TERROR POLÍTICO E NARRATIVA

Diante do presente estudo e o período correspondente, pudemos nos debruçar sobre uma realidade manipulada pelas grandes coligações partidárias e mídias hegemônicas, tudo por interesse do capital, em pleno desmantelamento das ferramentas de democracia. Neste cenário, o cinema urge ter se feito presente como instrumento gerador de reflexões e pluralidade crítica, especialmente em forma de documentários sobre esta fase conturbada para remontar a história sob novos ângulos.

Abordamos o processo de *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff através de dois longas-metragens que, juntos, registraram centenas de horas filmadas, sem falar na disponibilidade quase infinita de acervos de jornais a canais televisivos, como a TV Senado, ou mesmo de inúmeras outras equipes também filmando a política do país, para outros filmes concomitantes ou outros trabalhos... Dezenas de câmeras todos os dias por vários ângulos, numa narrativa que até antes do lançamento destes documentários só havia sido contada pelos "vencedores"... Então, o que estaria se perdendo entre tantas imagens que talvez não deixasse um ângulo escapar sob tantos olhares?

Estamos vivendo até hoje uma frágil disputa de narrativas. Isto é um fato. Porém, acrescenta-se a isto que não se trata de uma disputa justa. Por um bom tempo andamos sendo expostos ao "perigo da história única", parafraseando a máxima bastante pertinente da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie<sup>127</sup>. As grandes redes de comunicação, impressas e televisivas, receberam muitos incentivos dos últimos governos democráticos que priorizaram acesso à informação e liberdade investigativa, contudo, as mesmas redes não devolveram absolutamente nenhuma responsabilidade inerente a estas informações prestadas. Como se fossem aquele tipo de documentarista que filma a fome e a pobreza, polui o ambiente ao redor dos documentados, afeta o meio, consome os mesmos recursos que ali estão em jogo, e depois vai embora sem se preocupar com o valor da imagem captada e do seu uso potencialmente

---

<sup>127</sup> ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. Trad. Erika Barbosa. Rev. Belucio Haibara. Conferência Anual – TED Global 2009. 21-24 jul. 2009. Oxford, UK. Tema: “A essência das coisas não visíveis”. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>. Acesso em 6 set. 2021.

transformador. Contanto que lucre com a ultraexposição e a coisificação do que antes eram sujeitos de direito -- ora transformados em produtos, não haveria qualquer problema. Foi assim que foram feitos negócios lucrativos pelo monopólio da imagem, e que vinha sendo tratada como imagem única, sem mostrar os outros lados espelhados desta vitrine de consumo instantâneo e descartável.

Num sentido da visão clássica na Grécia Antiga, a palavra “política” vem de Pólis (Cidade), e cultura do latim *culturae* (cultivar). Essa fisiologia deveria, sim, ser etopoiética – no sentido de ethos/atitude e ética: novos elementos que surgem como efeito do coletivo para transformar a sociedade a partir da tecnologia da cultura. Ou seja, o real propósito da cultura deveria ser apontar uma filosofia autorreflexiva assumindo a forma ontológica de hermenêutica de si e gerar uma nova noção de memória como artefato informacional de cultura. Isso porque a memória através da escrita de si deveria abranger um inventário do passado, numa herança social e coletiva do tempo.

A prática etopoiética como (re)escrita de si deveria constituir na produção de informações do eu, em práticas informacionais ‘autorizadas’ que auxiliam na (re)construção e ressignificação das memórias individuais e coletivas, como, no caso em tela, o *impeachment* de 2016. – Ora não mais apenas um evento midiático da sociedade do espetáculo, descartável em si mesmo, porém sim um espelho de nós mesmos, de quem derruba e quem é derrubado, pois as mesmas (in)seguranças jurídicas, que puderam ser utilizadas e outorgadas contra autoridades públicas de alto escalão, são as mesmas que puderam ameaçar o povo comum, sem os mesmos instrumentos de defesa que as figuras de poder, uma vez aberto o precedente.

Portanto, não é e nem pode ser tratado como mero ornamento de poder como a *paidéia*, como um autoexibicionismo político de palanque e dos meios, e que adquire cultura para esbanjar, num exibicionismo de si mesmo – se apresenta com os fantasmas que tanto admira. Precisamos encarar de novo a eternidade – construir de novo – e não podemos voltar a ser um animal irracional ingênuo que se garante com o que a natureza dá, nem achar que a tecnologia já deu tudo que tinha pra dar. Somos uma versão humana “work in progress” – “Ecce Homo”, como Nietzsche já dizia – um devir, a meta de um super homem. Não é algo reservado apenas para o outro mundo, para o além, e sim para esse mundo.

Foucault teoriza que esta premissa só poderia acontecer de verdade na cultura se a arte for tão radical quanto a política, pois não existiria solução dentro do sistema. Portanto, o filme que represente este lugar que a narrativa tem na produção da cultura deve colocar em questão até o lugar da própria narrativa, das redes de comunicação que habitamos e trabalhamos, senão apenas

corre o risco de se condicionar à condescendência com a imagem produzida, ela própria uma imagem de dominação na realidade extra-fílmica – ela própria já distópica e surreal no cerne de sua origem, sem precisar de quaisquer linguagens cinematográficas para tal. Montá-la de forma épica, portanto, só engrandeceria um tom heróico tipicamente cinematográfico, que inexistente, e nem pode existir na tragédia da perda de direitos políticos comuns a todos.

O Cinema gira em torno de narrativa e relato – dimensões do desenvolvimento do cinema – regimes de imagem do cinema. Trabalhando com isso, Deleuze propõe a descrição narrativa se opondo em 2 dimensões: orgânica, com o intuito de garantir e manter o que está, e cristalina, de invenção e criação, algo que se torna mais evidente com intuito de criar algo. O cinema pode descrever objetos já conhecidos, como sua organicidade se apresenta – e se preocupa em separar realidade e imaginação, presente e passado, de modo que não haja engano entre eles – entre identidade e alteridade, entre eu e o outro – problemática que vai opor os 2 regimes da imagem, da condução de qualquer processo cognitivo, sobretudo processos cognitivos.

A narrativa cristalina vai deixar de lado a distinção entre real e imaginário, presente e passado, em benefício de gerar algo que não precisa necessariamente corresponder ponto a ponto com algum fato, mas que incorpora acontecimentos aos fatos e dá dimensão ao acontecimento na esfera que os fatos têm. A atualidade é onde superstição e preconceito se dissolvem pra fazer aparecer os afetos e afecções, tenho que ter resposta não só intelectual como sensível: como me sinto em relação a isso? Eu só posso me livrar de superstição quando me envolvo e me afeta, porque aí tenho que lidar com isso (com o racismo, a homofobia etc), e daí advém medos e angústias, que ganham contornos mais caros, e a narrativa é cristalina porque constrói uma outra realidade ou dá a eles uma nova feição. E a forma como a narrativa pode fazer isso é a partir da performatividade e da montagem, duas ferramentas muito potentes, especialmente se combinadas.

### **3.1 Performance**

Entendida a partir exclusivamente de uma perspectiva de cinema, a performance costuma ser muito mais associada à atuação individualizada, ao desempenho de algo, não obstante ser um indivíduo ou corpo qualquer (e aqui estamos levando em consideração a palavra “corpo” como aquilo com o que o filme trabalha na cena em geral).

Para isso, pescando os sentidos de Spinoza para a definição de um corpo, podemos

transcrever que um corpo cinematográfico pode ser encontrado sempre a partir de sua capacidade: a) Cinética: ou seja, um “personagem” como o conjunto de partículas de elementos expressivos que o compõe em variações de movimento e repouso. As inter-relações entre suas velocidades e lentidões – do gesto, da fala, do cansaço, da explosão muscular – esses traços que individualizam o corpo antes mesmo do “sujeito” dramático. b) Dinâmica: ou seja, a forma como cada corpo interfere e se fere no contato com os outros conjuntos de partículas – outros corpos. Ou seja, como se afeta ou é capaz de afetar outros corpos.<sup>128</sup> (BRAGANÇA, 2022)

Para entender o que é performance, precisamos entender o que é movimento e relação, duas questões-chave do próprio cinema, pois, quando colocada em movimento uma ação diante da câmera, seja ela no campo ou no extracampo (tratando-se de imagem estática e performance apenas de voz, em off, por exemplo), inevitavelmente se irão criar relações, incluídas a da câmera em relação ao corpo e a do espectador com a câmera e o corpo. Essa ponte com a plateia pode se dar a partir de um acervo de memórias sensíveis capazes de nos afetar e ser acessadas por identificação com o que está sendo representado.

A “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009) pela representação não é, porém, exclusiva da sétima arte; pertence também a outras formas de atuação desde antes mesmo da invenção da câmera, como o teatro. E, nessa seara, não há como falar a respeito de performance sem mencionar o nome do russo Constantin Stanislavski, cujos principais livros eram homônimos aos três grandes blocos de aprendizado de seu sistema e devem ser nomeados nesse duplo sentido: *A preparação do ator* (1994); *A construção da personagem* (1993) e *A criação de um papel* (1995). Três departamentos atravessados com equivalente intensidade por exercícios psicológicos para descobrir o universo interno da personagem e que, quando colocados em relação com o mundo externo, passariam a construir a ação no palco em busca de uma verdade interior à cena e que deveria ser ímpar a cada performance.

O sistema do autor envolvia uma série de princípios, por exemplo, como o relaxamento, a concentração, o detalhismo, a verdade interior, a linearidade de um papel, a atuação em conjunto e a ação psicofísica. Contudo, um dos mais importantes princípios do sistema, e o que mais se relaciona com a presente pesquisa, até para o cinema, seria justamente o princípio de que toda ação em cena deve servir a um propósito. E, para descobrir tal propósito, precisamos sempre fazer três perguntas: O quê? Por quê? Como?

‘Estudar’ – significa na nossa linguagem não somente comprovar a existência, distinguir,

<sup>128</sup> BRAGANÇA, Felipe. Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos). *Revista Cinética*, junho de 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>. Acesso em 11 ago. 2022.

indagar e compreender, mas também julgar e valorizar todo o acontecimento de acordo com sua qualidade e seu significado (STANISLAVSKI, 1995, p. 247).

De forma similar, por analogia, na presente pesquisa também estamos trilhando a jornada desses questionamentos estéticos em relação ao objeto do *impeachment*, para entender o que ele é, por que se deu e como se desenvolveu, e como isso se desenvolveria numa estética de terror nos filmes *O processo* e *Democracia em vertigem*. Neles, a estética pode ser a do próprio procedimento em sua camada mais visível dos ritos do tribunal do absurdo no *impeachment*, em suas variadas instâncias (o quê), bem como de seus agentes e de suas motivações nas falas e atitudes que deram movimento ao procedimento (o como), ou mesmo da ligação entre as causas e suas consequências através da montagem pós fato do acontecimento filmado (o porquê). Essa estética pode ser tanto a de um corpo diante da câmera quanto a da própria câmera e do tempo do registro (e da edição).

Ao contrário do teatro, em que o espaço da cena ao vivo não poderá se dar em diversos lugares ao mesmo tempo para a mesma plateia (não sem ajuda do audiovisual), é próprio do cinema poder se situar para além dessa dicotomia, como no caso da presente pesquisa, de modo a fazer uma conexão metafísica em relação às camadas silenciadas ou censuradas historicamente pelo *impeachment* para além do palco do processo em si e da cena ao vivo. Exemplo de como a imagem filmada e montada pode refabular os sentidos e descortinar outras intenções na imagem é a capacidade do cinema de filmar voltas ao mundo por dias, meses ou anos e comprimi-las num só filme (por exemplo, obras como da franquia de James Bond: 007); ou distender a realidade de apenas um plano repetido no tempo *ad nauseam* (como, por exemplo, em *Carta da Sibéria*, de Chris Marker em 1957). Causa e consequência verídicas e aproximadas num só gesto filmado e montado, cuja intenção não é apenas um truque de perspectiva, e sim um recurso necessário para exprimir outros discursos e catarses por trás do truque – como numa sessão de psicanálise que repete um evento traumático para enxergar coisas inéditas a desatar os nós das raízes ocultas deste trauma.

Por causa disso, a performance de um corpo no cinema jamais é isolada, e sim relacional e coletiva, mesmo num monólogo, pois conta com todo um aparato fílmico no extracampo: “Embutidos nessa noção de aparato fílmico estão, para além do dispositivo [câmera], a *mise-en-scène* e os sujeitos dessa cena, diretor, equipe, outros personagens” (BALTAR, 2019, p. 16).

Nessa leitura de estética da própria sétima arte e do ato de filmar como seus disparadores,

cabe citar a visão de Ismail Xavier (2018) sobre o “discurso cinematográfico”. Ele versa sobre o cinema como um dispositivo, ou seja, uma tecnologia que serve de caminho para se contar uma história, e esse caminho pode adotar formas diferentes de abordagem, invisibilizando seus mecanismos de filmagem (transparência) ou os deixando à mostra (opacidade). A ocultação das ferramentas de existência do próprio cinema, como a câmera, o microfone etc., faz com que se aumente a ilusão e a imersão do espectador, como se ele estivesse acompanhando uma história em tempo real, esquecendo às vezes tratar-se de um filme, até os créditos finais subirem e as luzes se acenderem... Enquanto a admissão do ato de filmar, mostrando as técnicas, quem filma e de que modo filma pode criar no espectador um incômodo que o faça lembrar o tempo inteiro se tratar de uma história contada pelo cinema, como típico dos documentários (inclusive dos dois documentários sobre o *impeachment*), exigindo um posicionamento crítico perante as imagens produzidas e as escolhas éticas refletidas na tela:

Quando o “dispositivo” é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz de *transparência*. Quando o “dispositivo” é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de *opacidade* (XAVIER, 2018, p. 6).

O cinema provoca automaticamente uma estética ao escolher algo para filmar e, com isso, produz um discurso, que pode ser interpretado segundo essa estética, exprimindo leituras diferenciadas para o espectador participar ativamente (ou não) do que pode ser concluído daquele processo. A narrativa tradicional nos acostumou a indicadores muito recorrentes de explicação de uma história, como diálogo, narração, cartelas e até outros códigos previsíveis, como uma lágrima exprimir tristeza, um beijo simbolizar amor e até o sol e a lua significarem a passagem de dia e noite. E não é como se estes elementos também não pudessem estar presentes em documentários, como todos esses citados acima. Podemos encontrar exemplos igualmente no percurso da narratividade dos documentários sobre o *impeachment*: sejam diálogos entre personagens (até porque ambos os filmes evitam ser *talking heads*, ou, em outras palavras, entrevistas formais e individuais olhando direto para a tela ou para quem entrevista); seja a narração (como de Petra Costa em *Democracia em vertigem*); sejam cartelas informativas no início e final de ambas projeções; ou sejam até mesmo situações de lágrimas do povo e de políticos e beijos de esperança (como o abraço coletivo em Lula antes de ele ser preso) – sem falar na passagem da manhã para a noite com o intuito de exprimir o quão desgastante são os procedimentos jurídicos no Congresso, que duravam o dia inteiro, às vezes madrugada adentro.

Dependendo da performance estética desses símbolos, contudo, podemos obter interpretações completamente distintas, com ou sem artistas em cena para representar essas ações, sendo apenas a ponta do *iceberg* a insinuar suas ramificações possíveis. A linguagem cinematográfica muitas vezes *se condiciona* “ao jogo entre atores e espaço cênico” e *potencializa* “esse jogo pelos efeitos da duração e da montagem”<sup>129</sup>, independentemente se estamos falando de ficção ou de documentários, como os cortes mais rápidos entre cenas que dinamizam o ritmo de suspense e sufocamento, ou a dialética entre cenas montadas de forma opressora, entre diferentes formas de violência que podem estar sendo denunciadas, como no exemplo dos filmes de Ramos e Costa (vide o circo dos horrores da votação na Câmara dos Deputados no início do *impeachment*).

Independentemente de se pressupor que a estética de terror como performance cinematográfica seria algo inerente ao cinema de ficção, por exemplo, essa, no entanto, não é a única acepção da palavra. Segundo Bill Nichols, pesquisador especializado em documentários, todo tipo de performance também pode existir como forma narrativa de um registro documental, especialmente na ausência do arquivo, de forma substitutiva, ou mesmo se o arquivo for utilizado com algum desempenho predeterminado, metafórico ou lírico:

O modo performático é aquele que dá ênfase às características subjetivas das experiências de vida e dos relatos/depoimentos de personagens. Há uma combinação entre acontecimentos reais e imaginários, conduzindo o espectador de maneira emocional, e não por argumentos lógicos ou científicos. Traz consigo algumas características do cinema experimental ou de vanguarda (NICHOLS, 2009, p. 169).

Em outras palavras, se o objeto do documentário for trabalhado com tratamento análogo a um desempenho com valor artístico, mas com representação criativa e emocional, estamos falando de algo para além da mera estética ficcional como algo isolado, não obstante as duas formas poderem ser complementares.

Filmes como *Jogo de cena* (2007) e *Moscou* (2009), ambos de Eduardo Coutinho, trazem encenações diante da câmera para esmiuçar de maneira documental a labuta artística, os bastidores da criação, a essência da adaptação de um texto, a captura do instante, o amálgama entre teatro e cinema etc... Esta reflexão da interseção entre a performance de ficção e documental pode ser evocada como também no filme *Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos, com a reencenação do julgamento de menores por jovens de maioria penal, e cujo palco montado entre paradoxos

<sup>129</sup> MATTOS, Carlos Alberto. *Cinema de performance*. Blog Carmattos, nov. 2012. Disponível em: <https://carmattos.com/2012/11/20/cinema-de-performance/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

dramatúrgicos não é irreconciliável perante o poder do cinema:

A presença simultânea de dois eus talvez possa ser melhor compreendida se estabelecemos um paralelo entre “Juízo” e “Jogo de cena”. Os dois filmes foram realizados quase ao mesmo tempo, em 2007, e se servem de um mesmo procedimento cinematográfico, a montagem de cenas de ficção ao lado de cenas reais. Digamos assim, cenas reais e cenas de ficção, mas não é certo que se possa falar de ficção nas cenas de ficção que vemos em Maria Augusta Ramos e em Eduardo Coutinho. Nem é certo que se possa falar de realidade nas cenas reais que vemos nestes filmes. Neles, a ficção não se contenta em ser a cena livremente inventada que pelo menos em grande parte é. Nem a cena real se contenta em ser o direto reflexo de um fragmento da realidade que pelo menos em grande parte é. O que temos nos dois filmes é um mecanismo de reconstituição e de reflexão que insere no quadro um fragmento da realidade e de seu outro eu. O que temos é a radicalização de um comportamento essencialmente cinematográfico. (AVELLAR, 2010, p. 129)

Já o documentário *A imagem que falta* (2013), dirigido por Rithy Panh, usa como recurso pequenos bonecos e maquetes esculpidas em argila para falar do terror no Camboja, durante a revolução do Khmer Vermelho, e para evocar a falta de uma imagem essencial do extermínio, noutro tipo de fabulação performada completamente distinto do que vimos até agora. Nas palavras em off do próprio diretor do filme, “por si só, uma imagem não comprova um genocídio, mas nos faz pensar, sentir e reconstruir a história”<sup>130</sup>. É algo que beira o ensaio, com a inclusão de um ponto de vista pessoal como ponto de partida.

Se o atlas aparece como um trabalho incessante de recomposição do mundo, é em primeiro lugar porque o mundo sofre constantemente decomposições, uma detrás da outra. Bertolt Brecht dizia da 'deslocação do mundo' que ela é 'o verdadeiro sujeito da arte' (basta pensar em 'Guernica' para poder entendê-lo). Aby Warburg, por sua vez, via a história cultural como um verdadeiro campo de conflitos (Didi-Huberman, 2009, p. 86).

Além de representação metafórica, a performance da estética de terror também pode ser auxiliada pela câmera, pelo movimento de filmagem, pelos tempos utilizados, pela voz, pela música e até pela montagem. Da mesma forma que um corpo dança, o gesto provocado pelo corte, pela edição, pela colagem e pela justaposição de imagens e comportamentos do plano também influencia o desempenho do objeto do filme.

Georges Didi-Huberman (2009) faz as seguintes enumerações sobre o distanciamento de Brecht: a montagem são as imagens, os paradoxos e estranhamentos criados pelo ator na cena. O enquadramento, o anacronismo e a epígrafe são usados como elementos de questionamentos. O deslocamento, o reenquadramento, o retardar e o desmontar (o tempo, ação, drama, personagem e música); a interrupção da imagem (de imagem, episódios e ações); gesto documento (sequência épica) são elementos básicos da teoria

---

<sup>130</sup> Narração em off do diretor no filme *A Imagem que Falta* (2013), de Rithy Panh

do efeito V. Desmontar a ordem espacial e temporal serve para romper com o argumento e suspenses aristotélicas. A desordem dialética, as personagens e seus paradoxos, como o amor e a guerra, ajudam a compor o discurso da montagem. (HUAPAYA, 2016)<sup>131</sup>

Segundo o trabalho de Ilana Feldman Marzochi (2012), encontramos essa reflexão especialmente através do questionamento de uma busca documental contemporânea pela intensificação dos “efeitos do real”, em geral realizada de formas diferentes através de dois conceitos dicotômicos no documentário: o “apelo realista” e a “hipertrofia da subjetividade”, ou um meio termo conciliatório entre os dois termos acima apontados, respectivamente:

Na contramão dessa tendência e operando na indeterminação entre autenticidade e encenação, pessoa e personagem, público e privado, processo e obra, experiência e jogo, vida e performance, diversos documentários brasileiros contemporâneos, que constituem o foco de nosso interesse, têm investido na opacidade, na explicitação das mediações, na reposição da distância e na tensão entre as subjetividades e seus horizontes ficcionais – destilando dúvidas a respeito da imagem documental, colocando sob suspeita seus procedimentos ou produzindo suas próprias esquivas. (FELDMAN, 2012, p.6)

Talvez o que mais devemos realçar do conceito desta estética do terror no cinema seja justamente a condução emocional do espectador, em oposição a um tratamento mais lógico ou científico. E isso retoma o debate sobre gêneros cinematográficos mais pronunciados e tropos narrativos de fácil identificação, quando lidamos com performances na tela que nos afetam de imediato, e nos atravessam de modo marcante, fazendo gelar a espinha ou acelerar o coração. Podemos citar, por analogia à presente pesquisa, o exemplo dos estudos de Mariana Baltar sobre a fusão do documentário com outros gêneros da ficção, como, no caso, o melodrama:

É importante notar como nesses filmes de Coutinho, a despeito dos fortes vínculos com a tradição descontínua do cinema moderno (ou talvez exatamente por conta disso), um projeto estético e político transparece e diz respeito às permanências do melodrama como modo de imaginar e imaginar-se no mundo. O cinema de Coutinho percebe isso e consegue trazer esse melodramático para o filme sem necessariamente aderir ou igualar-se a ele. E é essa a grande utopia melodramática operada pelos seus filmes desde *Santo Forte* e que presentifica a filosofia do encontro, tão amplamente ressaltada e elogiada pela fortuna crítica de seu cinema. A capacidade de promover uma partilha na alteridade, dar corpo ao repertório cultural do outro sem a falácia condescendente do igualar-se ao outro. Eu não é o outro, afirmam os filmes, mas eu posso estar com o outro (BAL TAR, 2019, p.298).

Se o drama e o romance podem nos fazer chorar, e a comédia tem o poder de irromper uma sala lotada em gargalhadas simultâneas, somente o terror costuma ser mais resiliente depois de terminada a sessão. Para além dos sustos imediatos, pode gerar uma imagem que nos assombra para o resto da vida; pode criar medos racionais e irracionais, principalmente quando os

<sup>131</sup> Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbep/a/rXLdfGRXnbpjJfSpHzYV6LM/#>. Acesso em 31 dez. 2023

associamos a fatos da nossa vida pessoal, em especial quando temos o medo e o perigo como norteadores do que é captado por nossa percepção e do que é acessado do repertório de nossas memórias e experiências pregressas para lidar com tal representação.

A percepção, como entendemos, mede nossa ação possível sobre as coisas e por isso, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós. Quanto maior a capacidade de agir do corpo (simbolizada por uma compilação superior do sistema nervoso), mais vasto o campo que a percepção abrange. A distância que separa nosso corpo de um objeto percebido mede, portanto, efetivamente a maior ou menor iminência de um perigo, o prazo maior ou menor de uma promessa. E, por consequência, nossa percepção de um objeto distinto de nosso corpo, separado de nosso corpo por um intervalo, nunca exprime mais do que uma ação virtual. Porém, quanto mais diminui a distância entre esse objeto e nosso corpo, tanto mais o perigo torna-se urgente e a promessa imediata, tanto mais a ação virtual tende a se transformar em ação real. Passemos agora ao limite, suponhamos que a distância se torne nula, ou seja, que o objeto a perceber coincida com nosso corpo, enfim, que nosso próprio corpo seja o objeto a perceber. Então, não é mais uma ação virtual, mas uma ação real que essa percepção muito particular irá exprimir: a afecção consiste exatamente nisso. Nossas sensações estão, portanto, para nossas percepções assim como a ação real de nosso corpo está para sua ação possível ou virtual (BERGSON, 2010, p. 58).

A performance do terror é aquela que mais nitidamente diminui as distâncias e cruza nossos mundos, o virtual e o real, o desperto e o inconsciente, sendo capaz de habitar nossos sonhos e pesadelos, de olhos abertos e fechados. E consegue até gerar resposta fisiológica em nossos corpos, às vezes em associações permanentes, ou mesmo chega a nos acordar no meio da noite respingando de suor e aos berros de pavor. Essa alteração física e química do nosso corpo e mente por causa de uma imagem produzida na tela talvez seja uma das armas mais fortes que o cinema já viu e, ainda assim, costuma ser subestimada – até porque a própria sétima arte pode às vezes ter medo de lidar com os monstros reais ali representados. Essas aberrações, que enfrentamos todos os dias em nossa rotina, podem ter início, meio e fim na sala escura, mas, fora dela, podem nos paralisar se não soubermos enfrentá-las como a representação no cinema consegue.

Da mesma forma, algumas performances do medo também podem ser facilmente traçadas com um caminho identificador mesmo na vida real: pessoas vivenciando uma situação de medo se expressam desde em sua fisionomia até no gestual com uma sensação de acucamento. Da mesma forma, o cinema pode realçar essa experiência com a música de suspense, a iluminação à meia-luz ou na penumbra, e até a velocidade com que uma câmera acompanha em travelling uma fuga desesperada, podendo ser determinante para criar um clima de tensão. E ainda é possível potencializar ou não tudo isso pela estética da locação, dos cenários, do figurino ou da arte em geral – e qualquer pessoa que já tenha experimentado na vida real a sensação que vê representada

consegue se identificar de imediato, dentro e fora das telas.

A relação entre o que é fabricado para a sétima arte e suas origens em vivências verídicas corre em via de mão dupla, pois ambas podem inspirar uma à outra, e por isso o próprio cinema possui enorme responsabilidade em não reproduzir preconceitos de modo a propagá-los ou estimulá-los, pois a arte também possui forte potencial de indução. Na verdade, de fato, neste período tão engajado e militante, os filmes vêm sendo um grande aliado em promover a conscientização, desmitificando a desinformação em troca de estimular a formação de opiniões livres.

Essa escola que visa ao realismo sempre o destrói justamente na hora de afinal captá-lo, mais preocupada em encerrar as criaturas num mundo fechado, cercado por fórmulas, isto é, palavras, máximas, do que em deixá-las se mostrarem tais como são aos nossos olhos. Os artistas nem sempre conseguem dominar sua obra. Às vezes deve ser Deus, em outras, sua criatura. Conhecemos peças modernas em que o personagem principal, em geral perfeitamente constituído quando o pano se levante, vê-se estropeado no final da peça, com a perda sucessiva de cada um de seus membros pontuando as mudanças de ato. Curiosa época em que o mais pífio ator frustrado usa a palavra “kafkiano” para qualificar suas mazelas domésticas. Essa forma de cinema vem direto da literatura moderna, metade “kafkiana”, metade “bovarysta”. (TRUFFAUT, 2005, p. 271-272)

E, talvez o lidar com as urgências sociais tão de perto, respondendo a demandas sociais à flor da pele, seja justamente a razão para o limiar entre o real e a ficção e até mesmo para o documentário e o terror terem se aproximado de forma tão expressiva, como nos dois filmes aqui estudados. Não é porque o senso comum pode associar documentários à naturalização do que é captado da realidade e reproduzido na tela que o objeto originário não possa ser aterrorizante, ou mesmo a *mise-en-scène* não possa realçar essas características de forma crítica, para que o espectador saia da projeção formando reflexão própria.

Documentários também performam na ambientação de sensações ou na condução do que o espectador possa vir a sentir, seja em tom ameno ou opressor; seja com estética que embeleze a cena ou contextualize, de acordo com a necessidade, temas como a violência, crimes ou perseguições aterrorizantes, criando as condições de recepção espectral que tema e objeto exigem. Essas combinações podem ser infinitas e borram ainda mais as linhas definidoras da linguagem, já que o documentário pode sim se servir de tropos do cinema de ficção para se comunicar com histórias diferentes e até beber da fonte de gêneros específicos como o terror. Em vez de gêneros narrativos, devemos vê-los mais como ferramentas que podem auxiliar na estética e na performance para contar uma história que faça jus ao acontecimento retratado.

### 3.2 Desenvolvimento de personagens

A despeito de termos protagonistas muito nítidos, historicamente falando, como Dilma Rousseff e Luiz Inácio Lula da Silva, além de inúmeros outros que se colocam em funções transitórias de antagonistas, como Eduardo Cunha, Michel Temer, Janaína Paschoal e Jair Messias Bolsonaro, os dois filmes em questão variam a forma de narrar a história e alternam outros personagens que vão ganhando protagonismo ou se tornando coadjuvantes da trama ao longo da jornada. A própria abordagem define desenvolvimentos completamente díspares, visto que *O processo* foca especificamente no procedimento do *impeachment* e, portanto, nos agentes jurídicos diretos e indiretos, como os advogados de defesa Gleisi Hoffmann e Lindbergh Farias, além de outros personagens intermitentes; enquanto que *Democracia em vertigem* vem a espargir a narrativa num mosaico, portanto, em forma de jogral, e acrescenta como protagonistas a própria cineasta, não só como narradora, mas como personagem, e sua respectiva família, por analogia aos agentes políticos em foco.

No primeiro filme, Maria Augusta Ramos mostra muitos personagens, nem todos com nomes citados em cena, já que a cineasta opta sempre pela sobriedade, sem cartelas informativas durante as cenas (no máximo, informando a data e o tema da audiência que estamos acompanhando). O fato é que foi assim que ela conseguiu dar universalidade à história que aconteceu no Brasil, mas poderia acontecer em qualquer lugar do mundo. Há códigos que são universais, como haver um partido que defende mais profundamente o trabalhador, o operariado e os direitos sociais, enquanto que há outro lado que defende o capital acima de tudo, mesmo que cada regra possa conter exceções, o que já guia qualquer espectador leigo através do escamoteamento político que foi acontecendo. Especialmente a partir dos mea culpas e de quem os assume e quem não assume nada, demonstrando quem consegue manter a integridade da personagem mesmo ante à adversidade. Algo bastante característico da filmografia inteira da cineasta, cujas apresentações de personagens são sempre diegéticas, ou seja, só acontecem se alguém nomeia tal pessoa em cena, principalmente se a personagem guiará a perspectiva da trama principal (mesmo num filme coral, com mais de um protagonista como guia).

Enquanto isso, mesmo de forma onírica e circular, como um looping que volta pro mesmo lugar, Petra Costa em sua obra dá todas as informações necessárias para creditar cada nome,

bastante atenta a uma didática que talvez julgou necessária por duas motivações aparentemente coerentes e predominantes: conseguir encapsular a enorme quantidade de dados e tempos diferenciados com que lida no vai-e-vem histórico da narrativa não linear; bem como o fato de que seu filme veio depois, já em 2019, e foi produção original da Netflix, sendo necessário explicar em miúdos para um público de massas instantaneamente maior e mais amplo, nacional e internacional, e cuja campanha desde o princípio se declarou mirando no Oscar (como, de fato, foi indicado a melhor documentário em 2020). Como a diretora parte da narrativa lírica, creditar as pessoas também era uma forma de ajudar o espectador a não se perder no gênero trabalhado, muito mais abstrato, e também característico de toda a sua filmografia, que nunca antes precisou trabalhar com tantas personagens como aqui. Aliás, não é a primeira vez que a cineasta fundiu sua família com a política, pois boa parte do primeiro ato de *Democracia em vertigem* já estava aludido na contextualização da vida política que seus pais levaram e legaram às suas filhas, como descrito em seu primeiro longa-metragem, *Elena*.

Talvez a única coisa que possamos traçar como um paralelo que aproxima o desenvolvimento de personagens nos dois longas-metragens desta pesquisa é justamente o fato de que as respectivas diretoras optaram por espinhas dorsais guiadas por mulheres, e, mesmo no filme de Petra Costa, em que Lula é bem mais presente, ainda assim o é através do olhar de uma diretora mulher, o tempo inteiro presente: ela própria, e de como ele moldou sua personalidade politizada. Essas perspectivas femininas norteadoras, nos dois longas-metragens, como Dilma Rousseff, Gleisi Hoffmann ou mesmo a própria cineasta Petra Costa, como personagem diegética, são motivações assumidas de protagonismo de mulheres, ligando ambos os trabalhos intencionalmente à opção narrativa da jornada da heroína.

Porém, como funciona a jornada da heroína? De que forma esta opção narrativa molda os trilhos da mise-en-scène de cada diretora? A expressão nasceu com a escritora Maureen Murdock (2021) como um desdobramento de um olhar pelo princípio opositivo aos privilégios da jornada do herói (Fig. 94), outra expressão norteadora de narrativas, por sua vez cunhada por Joseph Campbell (2009) após ter compilado e estudado inúmeros mitos de personagens ao longo da história, desde a Grécia Antiga e a revisão da divisão clássica dos três atos de Aristóteles à Hollywood clássica e sua estrutura mais complexa e elegante que desembocaria em 12 passos da construção de um roteiro do herói.

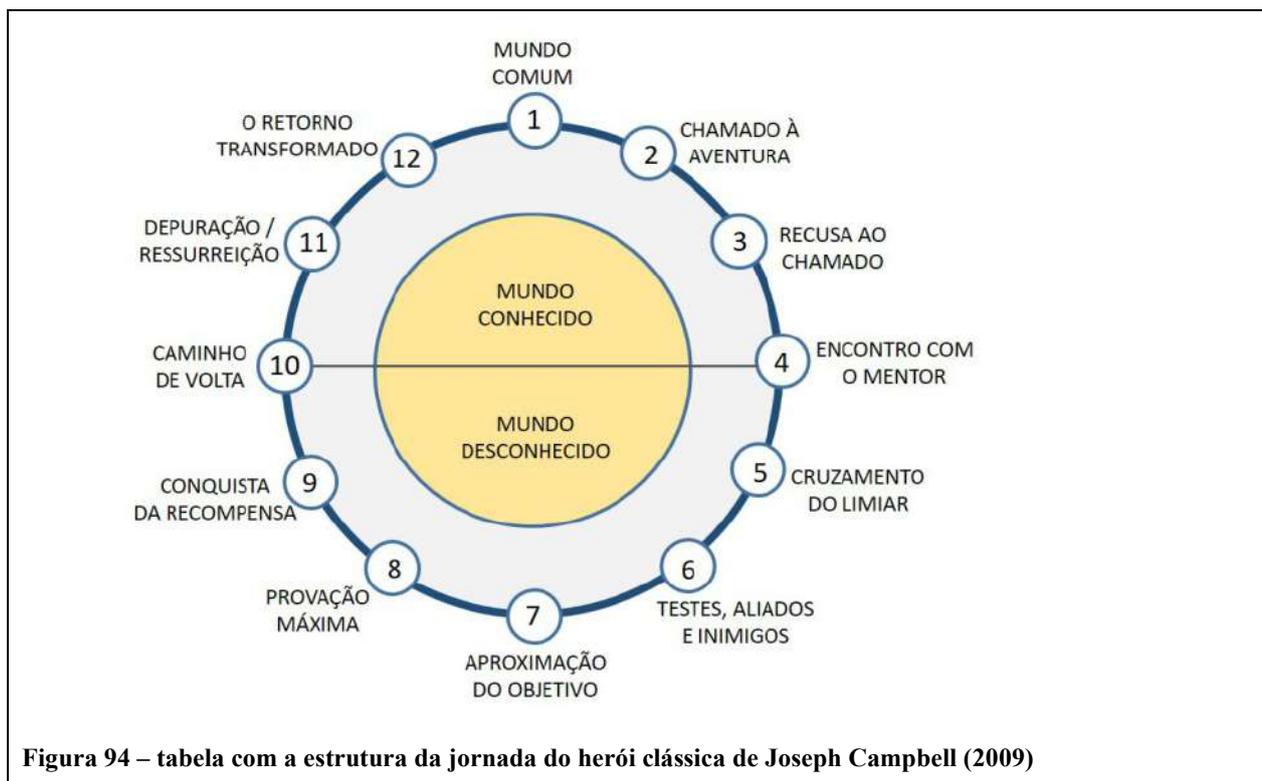


Figura 94 – tabela com a estrutura da jornada do herói clássica de Joseph Campbell (2009)

Certos padrões tendiam a se repetir para o herói, como o encontro com seu mentor, a passagem do mundo conhecido/ordinário para um mundo desconhecido/extraordinário e, por fim, a busca pelo elixir (ou santo Graal) e a morte do herói, que pode ser literal ou metafórica, pois será a catarse deixada para o destinatário da mensagem final. CAMPBELL (idem) também se inspirou nas simbologias e códigos do tarô, da psicologia como de Carl Gustav Jung, e nos cinco estágios de superação do luto<sup>132</sup>: negação (quando o herói renega sua missão); raiva (quando desconta em outrem o motivo de se arriscar por um objetivo maior, sejam aliados ou inimigos); barganha (quando tenta negociar uma saída mais fácil, anticlimática, que geralmente dá errado); depressão (quando chega ao fundo do poço antes de obter sua vitória, configurando a morte do herói, o que, pelo tarô, também quer dizer renovação e renascimento); e, finalmente, aceitação (quando volta para casa, já modificado e maturado pela jornada, para contar a seus conterrâneos as lições da aventura).

<sup>132</sup> Disponível em <https://www.hospitalinfantilsabara.org.br/sintomas-doencas-tratamentos/luto/>. Acesso em 28 dez. 2023.



MURDOCK notou que existiam vários pontos cegos entre essas passagens, pois a mulher não possuía os mesmos privilégios, e geralmente precisava romper mais barreiras que o homem, ainda mais num universo de regras criadas menos para ela e mais para ele. Como já dizia a famosa máxima de Simone de Beauvoir, “Não se nasce mulher, torna-se mulher”<sup>133</sup>. Em outras palavras, a heroína inicia sua jornada (Fig. 95) no mundo construído pelos homens para si mesmos e, mesmo tendo uma rápida ilusão de sucesso ao aprender as regras do poder masculino, aquilo somente serviria a ela até certo ponto, pois jamais poderia lhe preencher sem ter sido algo que partisse de sua essência para começo de história.

A descida ao inferno e à metáfora da morte feminina é muito mais rápida do que para a jornada do herói e, apenas depois de tudo isso, enfim, é que a heroína poderá encontrar a deusa:

<sup>133</sup> Disponível em <https://filosofianaescola.com/politica/nao-se-nasce-mulher-torna-se-mulher/>. Acesso em 28 dez. 2023.

diferente do mentor masculino, que pôde envelhecer e manter o mundo pra si, a deusa precisa precisa vir de uma ancestralidade prévia à construção material do mundo dos homens... A referência não poderia ser maculada pelo patriarcado, uma vez que o matriarcado era anterior a todas estas construções de privilégios, com que somos oprimidos todos, até hoje, por um monopólio de um padrão único. Somente com a deusa é que esta heroína poderá se integrar de verdade à sua essência feminina e ao seu matriarcado interior, uma nova fundação, para depois poder reconciliar com o masculino, a partir de seu próprio referencial originário feminino.

Existem inúmeras sequências dos dois filmes de estudo que evocam a “morte” metafórica da heroína. Em *O processo*, a sequência em que a presidenta se depara com uma multidão de pessoas lhe jogando rosas vermelhas e brancas, quase todas se vestindo de branco, e gritando “Dilma, guerreira, da pátria brasileira”, já diz muito não só sobre a jornada da personagem como de uma morte prenunciada. Existem ali signos de despedida que já podem ser sentidos no ar, pela tragédia grega. O próprio fato de uma das pessoas estar erguendo um retrato de Dilma mais jovem, quando foi presa política e torturada pela ditadura militar, só recebendo reconhecimento por isso muito tempo depois de ser solta, já era um demonstrativo de que, infelizmente, a batalha do *impeachment*, ao menos perante à linha cronológica do filme, demoraria igualmente muito tempo para desvelar a verdade e fazer justiça à presidenta. O reconhecimento que Dilma teve, aliás, quanto ao período em que esteve presa, também não foi dado gratuitamente, pois ela mesma atuou e lutou muito para instituir a Comissão Nacional da Verdade, como mais um passo na tentativa de vencer os fantasmas daquele período.

Outro momento de morte anunciada é o que alguns jornalistas estrangeiros, principalmente europeus, dizem que seus respectivos países permanecem em silêncio sobre o processo de afronte à democracia que aquele procedimento significava. Alguns dos outros jornalistas presentes, latino-americanos, pelo contrário, compadecem em solidariedade pelo espírito em comum compartilhado de quem já sofreu golpes militares no continente e sabe o que já foi ser preso político e torturado.

E, assim como CAMELL agrupou inúmeros mitos gregos ou de outras culturas, clássicos e modernos, MURDOCK também baseou sua teoria em pesquisas fundamentadas em variadas mitologias. Talvez seja mais nítido visualizar analogias com grandes tragédias gregas femininas na filmografia de Petra Costa, assumida pela própria em referências explícitas ou implícitas. Um bom exemplo é *Antígona*, peça de SÓFOCLES (2021), sobre o direito de enterrar seus mortos, no caso,

irmãos e irmãs, que estaria diretamente ligada ao filme *Elena*, em que Petra tenta compreender e se despedir da irmã, que partiu cedo demais. Noutro exemplo, podemos traçar um paralelo entre *Medeia*, peça de EURÍPEDES (2010), sobre o peso da maternidade ante as demandas sufocantes, afora da romantização condescendente que costumamos idealizar, e cujo filme *O olmo e a gaiivota* aborda muito bem (evidente que, aqui, não temos a morte da criança em si, e sim o renascimento, como fênix das cinzas, das várias versões da mulher, mãe, profissional, esposa e livre que existem numa só personagem).

No entanto, se existe um mito que une as duas obras desse estudo sobre o *impeachment* é decerto o de Cassandra, irmã de Heitor e Paris, personagens igualmente importantes da *Iliada* de HOMERO (2013), sobre a Guerra de Troia, cuja maldição de ser capaz de prever o futuro e ninguém acreditar nela gerou até mesmo um conceito psicológico denominado complexo de Cassandra, sobre desacreditar o portador da notícia, principalmente as mulheres, e que podemos ver como um norte fatídico de muitas as personagens femininas ao longo da história, tanto na ficção, quanto no documentário.

Primeiramente, no mito originário, Cassandra recebe uma dádiva do deus Apolo porque ele se apaixona perdidamente por ela, permitindo-lhe o dom da clarividência. Porém, quando ele vê que o amor não era correspondido, este mesmo presente se volve contra ela – algo que jamais foi solicitado, nem consentido – e que agora se transforma, literalmente, numa terrível maldição. Se a história da Guerra de Tróia já seria uma tragédia por sua própria narrativa natural, do ponto de vista de Cassandra se torna uma prisão ainda pior, tendo de prever e reviver cada sortilégio duas vezes, e ainda lhe ver negada a possibilidade de apoio ou aceitação de qualquer pessoa ao seu redor, que a desacreditavam e chamavam de bruxa. A ciência dos acontecimentos sem nada poder fazer senão esperar até que a história lhe faça justiça condena não apenas a personagem do poema de HOMERO, como também uma promessa mefistotélica que condena as personagens que lutam contra o teatro do absurdo nos documentários sobre o *impeachment*, como Dilma Rousseff e Gleisi Hoffmann em *O processo* e a própria diretora Petra Costa e sua mãe, Marília Furtado de Andrade (Li An) em *Democracia em vertigem*.

Nisto, recuperamos o gótico feminino brasileiro (CÁNEPA, 2017), pois o aprisionamento destas mulheres a uma condição fantasmagórica de impulsos e vontades suprimidas por algum status quo determinante e opressivo, que outrora decerto se configurava predominantemente como

o casamento para as mulheres que eram retiradas de seus lares e famílias por uma promessa inócua, mas que, com a emancipação e equiparação de direitos de gênero, transfere para o lugar de trabalho e para o ativismo político esses lugares de assombração. Não porque seriam negativos para a mulher, e sim, porque, segundo a jornada da heroína, seriam primeiramente oferecidos num lugar de duplo masculino, num universo onde a expectativa do sucesso nesse mundo de trabalho e político são apenas aparentes, por advir de um mundo originalmente criado para o homem:

Neles, tinham-se histórias de jovens mulheres que, por diferentes caminhos, tomavam o lugar de outras já falecidas, ou abandonadas e, eram obrigadas a enfrentar homens hostis em ambientes sombrios, assombrados ou inebriados por algum ritual de magia (Canepa, 2011). Como descreve Ismail Xavier, essas obras traziam “certo clima típico de uma tradição ficcional soturna em que jovens burguesas são retiradas de seu ‘mundo natural’ pelo casamento [...] com homens ricos, e são projetadas num mundo hostil de fantasmas do passado que as ameaça” (Xavier, 2003, p. 171). (CÁNEPA, 2017, p. 285)

O espaço que sedia suas histórias é justamente outra forte característica destas personagens à la Cassandra, um biotipo cerceado pelos muros de sua cidade, e com a clarividência total de que serão invadidas por um cavalo de Troia e cujo incêndio resultante irá queimar a todos em breve. O gótico antigamente foi muito demarcado por arquitetura peculiar, mais pesada e ainda medieval, meio bárbara, de pés direitos altíssimos, com muitos arcos e abóbodas, vitrais e esculturas bíblicas (Fig. 96). Porém, o gótico como gênero literário e, posteriormente, como estética cinematográfica, se desdobraria em outras vertentes.

Uma das características mais marcantes das histórias góticas é o fato delas serem ambientadas em espaços antigos e tradicionais, como castelos, abadias, internatos, mansões ou conventos, revelando arquiteturas labirínticas e/ou aprisionantes, nas quais se escondem violentos segredos que assombram e ameaçam as personagens (Delamote, 1990; Hanson, 2007). A frequência com que as personagens acudadas nesses espaços pertencem ao sexo feminino é tanta que Helen Hanson chega a citar a fórmula de Norma Holland e Leona Sherman que igualam o gótico à “imagem da mulher-mais-habitação” (Sherman & Holland citado por Hanson, 2007, p. 184). (CÁNEPA, 2017, p. 286-287)

A partir da Revolução Industrial e da invenção do cinema, as sombras e contrastes ambivalentes da moral, sob o desenvolvimentismo desenfreado, faria brotar vários reflexos em movimentos estilísticos, como o expressionismo alemão, que recebeu forte influência do gótico literário e de outros campos também: “O despertar do movimento inicia logo após Sigmund Freud publicar seu clássico artigo *Resistência e Repressão*, em 1917. Para a psicanálise, a repressão e inibição de sentimentos, como exigências sociais, resultam no mal-estar”<sup>134</sup>, e estes sintomas

<sup>134</sup> Disponível em <https://fernandamendonca.medium.com/a-psicologia-de-caligari-e-o-pren%C3%BAncio-do-surrealismo-social-5fc5ae893032>. Acesso em 28 dez. 2023.

seriam bastante espelhados na arquitetura de ambientes em torno dos personagens (Fig. 97), especialmente a partir do expressionismo e do paradigmático filme *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene.

Os cenários desproporcionais, desfigurados e tortuosos fogem à realidade, aproximam-se do surreal e criam um universo sombrio e sobrenatural. Essas características são reforçadas pela maquiagem e figurino marcados por traços e movimentos que ressaltam a expressão e a influência teatral com a mise-en-scène.<sup>135</sup>



Figura 96 – foto de Notre Dame.<sup>136</sup>



Figura 97 – frame extraído do filme *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene.



Figura 98 – frame extraído do filme *Metropolis* (1927), de Fritz Lang



Figura 99 – Catedral metropolitana Nossa Senhora Aparecida em Brasília.<sup>137</sup>

<sup>135</sup> Disponível em <https://fernandamendonca.medium.com/a-psicologia-de-caligari-e-o-pren%C3%BAncio-do-surrealismo-social-5fc5ae893032>. Acesso em 28 dez. 2023.

<sup>136</sup> Disponível em <https://super.abril.com.br/historia/infografico-a-catedral-de-notre-dame-em-paris>. Acesso em 25 jan. 2014

<sup>137</sup> Disponível em <https://premiercarservicesp.com.br/o-que-fazer-em-brasilia-vamos-dar-algumas-dicas-para-voce->

Além disso, outra forte convergência estética foi uma das correntes modernistas da arquitetura, o art déco, e suas formas abstratas e geométricas do cubismo<sup>138</sup>, vide outras obras do expressionismo alemão, como *Metropolis* (1927), de Fritz Lang<sup>139</sup>. A junção da tradição e do futurismo conciliava o gótico e o art déco no desenvolvimento de personagens e cenários personalizados, de acordo com a medida em que elas se sentiam enclausuradas pelo seu meio, como Maria, a protagonista de *Metropolis* (Fig. 98). E esta analogia pode facilmente ser traçada com os filmes sobre o *impeachment*, uma vez que o modernismo na arquitetura de Brasília coincide com estruturas claras e ângulos geométricos do futurismo, que pretendia se ligar ao passado e às tradições ao mesmo tempo que desejava apontar para frente. O desenho de Lúcio Costa realçava isso com referências a Le Corbusier e Oscar Niemeyer, inclusive, com a característica deste de desenhos prediais em formato de esculturas, algo ainda bastante gótico e, muitas vezes, carregado de conotações espirituais e religiosas, como a Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida (Fig. 99), um dos símbolos turísticos de Brasília. Essas grandes construções, cheias de espaços vazios e imponências erigidas em concreto, traduziam muito da cidade murada que representava os anseios e desafios de uma figura mítica como Cassandra dentro dos muros de Troia, agora simbolizada pela democracia brasileira, que podia antever sua derrocada, mas não impedir sua invasão.

Aliás, cinema também lida com mitos atemporais, e mitos também geram consequências nos fatos. Não à toa, a palavra mito anda tão em voga e, pode-se dizer, inclusive, que centraliza muito do ocorrido em torno do *impeachment* de 2016. A realidade despencou diante de mitos constitutivos de perspectivas privilegiadas e conservadoras. Aos que defendiam a democracia de forma inclusiva, antes do *impeachment*, ora removidos do poder, não se foi permitido utilizar a fabulação para criar novas realidades e vencer as superstições excludentes perpetradas pelos agentes do golpe. Afinal, os mitos que sobrevieram continham um evidente desalinho narrativo em termos de representação política versus a representação popular. E eles não queriam trazer algo novo, tão somente criar fantasias inexistentes para dar novas roupagens ao estado pregresso das coisas, como se tudo que veio de um passado ainda mais remoto e privilegiado fosse melhor, vide alusões diretas à ditadura militar, esquecendo que esse passado poderia estar datado e anacrônico

---

aproveitar-bem-esse-city-tour/. Acesso 25 jan. 2024.

<sup>138</sup> Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/971344/o-que-e-arquitetura-art-deco>. Acesso em 28 dez. 2023.

<sup>139</sup> Disponível em <https://comunicacaovisual03.wordpress.com/2010/11/12/art-deco-e-o-filme-metropolis/>. Acesso em 28 dez. 2023.

perante a representação de seu povo. Algumas frases falaciosas e recorrentes pululavam, como: “antigamente é que era melhor” ou “a ditadura não foi tão ruim assim”.

Foi se formando uma quimera bestial, irracional e, ao mesmo tempo, encouraçada de algo divinatório, com a roupagem de ritos e costumes sagrados que teriam sido legados por uma força maior para validar sua imposição. Ou seja, poderíamos usar o termo “aleturgia”, nas palavras de Foucault para se referir a ferramentas de poder advindas de visões religiosas, que misturam o estado com a fé – vide apoiadores de Bolsonaro que se utilizavam do sobrenome dele, “Messias”, como se fosse uma predestinação divina. Com isso, a força religiosa ressignificou de novo Brasília de forma mais aletúrgica do que nunca, e voltou com tudo nos governos subsequentes ao *impeachment*, mesmo na contracorrente da Constituição Federal moderna e de direitos humanos universais, que determina em quase todo o mundo a necessidade de estados laicos; a separação da governabilidade e da religião. Segundo o próprio Foucault, na realidade, democracia deveria estar entre o animal e o divino, não pode ser um sem o outro, tampouco pode ser os dois ao mesmo tempo, pois, juntos, eles são despóticos. E Brasília era o cenário ideal para representar esta disputa de narrativas, pois é um território construído de forma repleta de representações desiguais do povo e de simbolismos do poder, inclusive símbolos religiosos de uma elite hierárquica deste mesmo poder. Isso é muito bem demonstrado em ambos trabalhos do presente estudo, com símbolos presentes desde a cruz em espaços do legislativo ao judiciário, a igrejas, catedrais e até representantes políticos assumidamente eleitos em nome de bancadas religiosas (predominantemente evangélicas, ainda mais naquele exato momento histórico), com direito a várias bandeiras erguidas nas votações do *impeachment*, vide as metáforas de uma fé ancestral de valores mais conservadores advindos do Velho Testamento, como a bandeira de Israel, muito evocada nas filmagens do dia 17 de abril de 2016 na Câmara dos Deputados.

Os presentes filmes sobre o *impeachment* demonstram que nem a jornada da heroína é capaz de redimir completamente o sacrifício social destas personagens, ao menos dentro do escopo de suas projeções estatísticas de futuro, pois, independentemente da decretação de inocência ou não no desfecho, o estigma de um universo patriarcal fundamentado em premissas aletúrgicas as perseguirá até o fim, só cabendo como única escapatória a refabulação de si, mesmo e justamente por causa dos holofotes da violência contra elas, para não se permitirem apagar ou invisibilizar nunca mais outra vez.

### 3.3 Montagem do *impeachment*

A montagem cinematográfica é uma arte que vem sendo aperfeiçoada pelas décadas por muitos princípios e ferramentas desde a invenção do cinema. Muitas destas regras versam sobre como editar um filme e compor suas imagens após o corte para fazer um sentido através do *raccord*, que liga diferentes planos com elementos de conexão para dar coerência ao andamento da narrativa. E muitas são as formas de edição que um filme poderia usar: desde regras de forma ao conteúdo, de estética à performance.

As regras de montagem foram criadas há mais de século atrás por nomes da gênese da teorização dos primeiros conceitos da sétima arte escritos na teoria. Podemos citar de exemplo o cinema soviético, que evoluiu muito o que entenderíamos por linguagem cinematográfica. Como já referenciamos antes nessa pesquisa, como o efeito Kuleshov, bem como podemos acrescentar outro soviético que idealizou bastante as estruturas da montagem, como Vsevolod Pudovkin, cujos princípios básicos que foram cunhados com seu sobrenome versam sobre como o conteúdo pode ser influenciado pelos mesmos paralelos que Kuleshov havia refletido, mas acrescentando especialidades de linguagem a estes movimentos.

Dois planos juntos podem estar ligados por um paralelo comparativo simples entre eles, como pés e patas caninas que correm um ao lado do outro, vide uma criança e seu cachorro; bem como podem ter um simbolismo entre eles, vide o sol se pôr e isso significar que alguém morreu; ou mesmo podem ter um contraste de um plano para o outro, como água e fogo; além de poderem ocorrer simultaneamente, com duas cenas em lugares diferentes acontecendo simultaneamente; e, por fim, o leit motiv, podendo ligar tais planos por um mesmo tema musical, como é usado até hoje em novelas brasileiras, cuja música-tema do casal principal começa a tocar antes mesmo de eles aparecerem na tela (XAVIER, 2003, p. 57-66).

Outras muitas regras e recursos foram se agregando ao longo de mais de um século da existência da sétima arte, mas, para efeitos de estudo da presente pesquisa, lembremos apenas de acrescentar os princípios da dialética de Serguei Eisenstein, que teorizou sobre o plano e de quais maneiras essa estrutura de emoção e raciocínio pode ser disposta na recepção do espectador. A montagem Vertical de Eisenstein consistia em criar conflitos que conduziam a uma dinâmica na qual ele criava uma recomposição de unidade emocional, intelectual e plástica, que teria uma métrica, ritmo, tom, harmonia e uma prática intelectual, ampliando possibilidades de diferentes

pontos de vista.

A cine-dialética de Eisenstein poderia dispor de uma montagem métrica, que se calcula por combinações de seus fragmentos levando-se em conta seus comprimentos (um plano longo de 1 minuto alternado com dois planos de 20 segundos cada, por exemplo); à montagem rítmica, que possui cadência na continuidade do movimento dentro do quadro, como numa dança entre planos; à montagem tonal, que segue um tom na ordem de grandeza, levando em consideração as sensações que os fragmentos podem gerar e uma sonoridade emocional; à montagem atonal, que junta todas as anteriores para quebrar expectativas e subitamente sair do tom; e, por fim, à montagem intelectual, que objetiva mostrar vários pontos de vista de uma mesma cena para gerar conflito e colisão no distanciamento do espectador, que precisa formular sua própria perspectiva das resultantes que são dadas. Lembrando que nenhum destes princípios são mutuamente excludentes, nem de Pudovkin ou de Eisenstein, podendo ser analisados complementarmente uns aos outros numa mesma sequência do filme.

Estas regras de montagem podem ser percebidas em abundância nos filmes em questão, de acordo com suas personalidades e narrativas próprias. O documentário observativo de Maria Augusta Ramos utiliza muito mais recursos urgentes do thriller de tribunal, do suspense e do horror psicológico, como a simultaneidade e o contraste (no sentido de Pudovkin), enquanto que usa da montagem tonal e intelectual para gerar colisão. Não que inexista outras modalidades estruturais em sua obra, mas decerto é bem menos frequente vermos o leit-motiv num cinema que pouco utiliza trilha sonora (mesmo que seja diegética), nem narração em off, e muito menos simbolismos poéticos ou montagem atonal (apesar de haver simbolismos naturais da observação, como Janaína Paschoal tomando a caixa de *toddy* de canudinho, e que quebra completamente o tom das cenas anteriores). Assim como o tipo de trabalho de Petra Costa, a partir de um ângulo mais lírico e etéreo, utiliza bem mais dos simbolismos e leitmotiv, ou de montagem rítmica e atonal, a despeito de inúmeros contrastes (como as imagens de Brasília no passado e no presente) e até algumas simultaneidades métricas (como a cara de Sérgio Moro sonso e aparvalhado quando Lindbergh Farias o acusa de improbidade no Congresso).

Porém, para além disso, ao menos em se falando da forma, temos estruturas dialéticas igualmente importantes para denotar sem sermos injustos com o trabalho de montagem de todos os nomes envolvidos – lembrando que apenas uma pessoa assina a edição de *O processo*, no caso,

Karen Akerman, e 15 outros nomes são creditados pelo trabalho de *Democracia em vertigem*, capitaneados por Karen Harley.

No *Processo*, por exemplo, acompanhamos especificamente os ritos e costumes de procedimentos jurídicos determinados, pouco saindo de suas salas e corredores. Tudo e nada ao mesmo tempo ali é um palanque de acusação ou de defesa. Tudo e nada importa, mas é aí que entra a montagem da experiente Karen Akerman, que trabalha com a diretora em outros filmes. Infelizmente, nem todos os membros da acusação aceitaram participar com mais depoimentos pessoais, para dar a réplica ou sua opinião, sendo autorizados apenas os planos gerais para filmagem durante as plenárias e audiências públicas, mas é justamente aí que entra o poder da montagem. Se Maria Augusta Ramos filmou mais de 450 horas de cenas inéditas, eis onde entra a possibilidade de inserir imagens e vídeos de acesso livre, como os da TV Senado ou de outros programas que cobriram exclusivamente o acontecimento, onde Karen pôde tomar a liberdade de criar uma tensão dialética na forma de contrapor as cenas e conversas de cada personagem, com matéria-prima de uso exclusivo ou coletivo, ressignificada por sua mesa de edição, de modo a dar o direito de resposta à própria história (mesmo em cenas de silêncio constrangedor de alguns personagens, cuja não-resposta é, por si só, o bastante para lermos a cena).

A câmera observativa de Maria Augusta Ramos, que não deixa de se revelar aos retratados que estão sendo filmados, ao mesmo tempo em que a diretora pede que eles tentem não reagir de forma diversa que seu normal para a câmera, poderia, como técnica, ter falhado de modo retumbante, forçando os envolvidos a, mesmo sem querer, performarem “um papel” ao saberem que estavam sendo filmados. Na técnica de documentário da diretora, as personagens sabem que estão sendo filmadas, porém, diante da rotina e da exaustão da rotina ante o material registrado, havendo outras câmeras filmando vários acontecimentos simultaneamente, com interesses e destinos totalmente conflitantes ou difusos, temos o efeito objetivo recuperado. No meio de tantas câmeras, onde se perde a noção de qual estaria registrando o quê, você acaba naturalizando seu comportamento de novo. Os personagens voltam ao ponto de partida de poderem agir naturalmente, porque, afinal, nunca se sabe qual das câmeras é para a realização de um filme (e havia mais de um sendo produzido ali, por ambos os lados políticos), ou para noticiários e fins televisivos, ou informais, como internet e lives de redes sociais...

*O processo* irá se destilar por uma montagem dialética de planos e contraplanos que passam

a traduzir a disputa de narrativas que se instalou na separação de um país, onde até então havia se priorizado os relatos de apenas um dos lados nas principais mídias de (des)informação. Um esmagamento ao direito de se ter uma oposição, parte intrínseca da política que, em geral, deveria estar representando a mão-de-obra trabalhadora brasileira, tratada de forma não proporcional a seu merecimento, e pisoteada pela hierarquia de poder unilateral, hegemônico e elitista. Demos exemplos nos capítulos anteriores sobre a alternância na edição entre cenas internas aos trâmites do processo e as cenas externas, geralmente do povo dividido entre conclamar por justiça ou por apoiar o golpe. Estas mesmas sequências começam, aos poucos, a penetrar o interior do Palácio da Alvorada e do Congresso, como se demandasse representação popular na política do país, mesmo que ainda relegados às sombras dos corredores, com suas próprias câmeras no ar como instrumento pacífico de defesa pessoal através de ampliar as perspectivas de registro histórico, mesmo que rechaçados por força repressiva presente (Fig. 62 e 74, supracitadas às pag. 158 e 188).

O *modus operandi* da montagem prossegue, sempre com o desenho de som voltando a se impor, entre diálogos e ruídos ambientes, como única âncora em espaços de loucura entre os planos, onde ninguém escuta a razão, mesmo quando bradada de forma tão lúcida por alguns que ainda ousam se erguer ante a violência imagética indiscriminada. Ser obrigado a adjetivar com a palavra 'loucura' um dos lugares onde se decide o destino de uma nação é, inclusive, um absurdo de se cogitar, mas o que não é exatamente loucura senão tentar calar a dialética com a qual se almeja chegar a algum nível de racionalidade? Os sons produzidos nessas cenas costumam ser de vozes indistintas, para representar a cacofonia (bem ao estilo o exemplo histórico da torre de Babel), aos gritos do caos, um purgatório de acusadores mais investigados e suspeitos de crimes do que os acusados. Além disso, há ruídos usados como elementos narrativos reiterados na trama, como já descrito anteriormente aqui: o obturador das câmeras fotográficas, que são realçados na edição para soarem como metralhadoras – o que se concretiza a profecia com a cena final, na qual de fato temos disparos, rojões e explosões em cena liberados por forças repressivas contra o povo que defendia ainda a democracia com bandeiras de paz e arco-íris. Sem falar nos silêncios perturbadores, cuja intenção é constranger, demarcando as lacunas do processo em que não há fundamento para a acusação.

Como a diretora não se alongou a contar a história de cada personagem, nem a interminável lista de processos que cada um destes enfrenta, como Romero Jucá e Eduardo Cunha, senão o filme poderia chegar a 6 horas de duração, Ramos focou nos atos internos ao processo de Dilma

Rousseff. O intuito era desmistificar e desarmar o resultado final do jargão que dizia “primeiro tira a Dilma, depois tira o resto”, pois não foi assim que aconteceu, como informado em cartela dentro do próprio filme, visto que Temer possuiu o maior índice de reprovação de um presidente na história deste país até aquele momento (não se contando os índices de Bolsonaro após a pandemia) e, ainda assim, não sofreu ele mesmo um processo de *impeachment*. O interessante da textura narrativa de Maria Augusta Ramos é que o foco de todos os seus filmes está no lado humano das pessoas, e não de seus cargos ou funções de poder. É o lado humano que entrega o que elas fazem com esse poder ou como sofrem com ele.

Enquanto isso, no trabalho de Petra Costa temos o uso de imagens de arquivo pessoais de sua família, o que acrescenta toda uma outra gama de referências, bem como imagens mais abstratas de Brasília, como se fossem vários retratos de natureza morta, plasticamente falando, que a diretora associa, no desenho de som, a gravações vazadas e revelações de manipulações políticas em áudios tornados públicos. Afinal, mesmo distanciando-se do tema político central, as maquinações e hipocrisias foram tão absurdas que permitiram uma abordagem mais abstrata e subjetiva daquele momento insano, como nas analogias com os trâmites internos de sua própria família.

Se observarmos os créditos finais do filme de Costa, mais especificamente na montagem, encontramos o lugar de maior aproximação em termos de número e de diversidade de visões plurais. Das quinze pessoas que montaram, temos profissionais veteranas, alunas de cinema, membros de coletivos, além de representatividades mis. Outro fator, deveras importante, é que foram equipes de edição em momentos variados, com materiais de fontes bastante ímpares, e que lidaram com uma proximidade com o material de arquivo muito maior, de sua obtenção pela produção do filme à demanda de sentidos na hora de cortar e agrupar em tempos históricos não lineares, para completar os três atos da narrativa como um todo. Indo e voltando no tempo, existem várias partes bem menos diretas nos intervalos das imagens, nos registros de rua e de multidões, de closes e sutilezas que, mesmo passando pela palavra final da cineasta, foram filtradas pelas micronarrativas coletivas de cada equipe e cada membro, num tempo espiralar. São cacos nem sempre fáceis de determinar ou exaurir em possibilidades de interpretações, pois continuam ganhando significação a cada revisão.

Com engajamento político pela democracia popular também em seu *modus operandi*, Costa

procurou outros métodos de chegar ao seu público num momento crucial que o período demandava, até no sentido de distribuição. Ao invés do circuito presencial de salas de cinema, ela buscou um método alternativo de circulação para a época, num acordo sem precedentes para o Brasil, que foi a exclusividade com a Netflix. Isso gerou projeção internacional para que muitas mais pessoas pudessem assistir e debater conscientemente a difícil situação política de nosso país – principalmente se levarmos em consideração que a pandemia chegaria inadvertidamente um ano depois, e a existência da obra no streaming não obstruiu o acesso a ela como uma visibilidade necessária ante um momento de invisibilização histórica como aquele.

Por exemplo, o cinema de Petra Costa lida o tempo inteiro com este limiar descrito acima, algo entre o acontecimento real e o virtual: o acontecimento fala algo da realidade e da atualidade em que vivemos ou da virtualização abstrata disso. Uma demonstração disso, em *Democracia em vertigem*, é quando a própria diretora e narradora cita que o povo a ter construído o Distrito Federal, bem como a mesma representação popular que construiu todo o plano piloto, como os prédios institucionais e residenciais dos políticos, foi quem acabou colocado para escanteio em moradias periféricas, como na Ceilândia, bem distante dos símbolos opulentos e ostensivos do poder. Como referenciado acima, na metáfora visual de segregação territorial de Brasília, quando há um desalinhamento entre essas forças e incorremos em representações despóticas de governabilidade, como aquelas a partir do *impeachment*, que se distanciaram daqueles que deveriam representar, podemos aferir uma analogia com a estética da tragédia clássica que pode nos levar, numa atualização do olhar dramaturgicamente com o presente, a uma analogia com referências do próprio horror – algo inerente à tragédia e ao melodrama, como já apontamos a partir da pesquisa de BALTAR (2019).

Neste momento, precisamos nos referir, aqui, ao próprio conceito de “luz” como analogia de existência do cinema, que nada mais é senão uma projeção iluminada numa sala escura, porém, simultaneamente, como parábola da potência da sétima arte em revisitar acontecimentos e criar novas reflexões sobre eles. E, por isso mesmo, a luz e as analogias com o despertar do subconsciente são tão recorrentes em filmes ensaísticos como os de Costa (cujos quadros de luzes estouradas na câmera já foram aludidos em figuras anteriores, vide Fig. 50, 51 e 52, às páginas 144 e 145). Ainda que, lembremos, para este subconsciente existir, é preciso igualmente um paradoxo duplo, como ser composto de opostos, luz e sombras, bestial e divino, orgânico e cristal, consciente e inconsciente. Esta luz que irradia da projeção (seja ela na Netflix ou numa sala de cinema, numa

câmara escura), para que uma plateia nova deslumbre os acontecimentos, a cada revisão do filme, pode traçar uma analogia com o uso da iluminação pública como personagem em *Democracia em vertigem*, representando espaços comuns ao povo. A montadora Karen Harley trabalha com este conceito, neste sentido, editando imagens de áreas públicas iluminadas por postes e fachadas luminosas, nos carros e semáforos, ou nos edifícios acesos à noite, pelos eixos de Brasília... Ou mesmo, por outro lado, a edição também inclui imagens dos corredores do Congresso, com iluminação altamente artificial, quase nunca natural (seja por vidros translúcidos ou janelas abertas), onde podemos mirar a câmara e desenvolver um ambiente comum ao debate trazido pelo filme e ao espectador, lugar de reverberar questões sociais debatidas coletivamente nos lugares onde a luz pode agregar, reunir e propiciar diálogos, ao mesmo tempo em que pode iludir ou gerar sombras.

Até o que poderia ser cogitado como supostamente “heroico”, pelo olhar histórico cultural de uma época (conforme a montagem épica exemplificada na introdução dos dois filmes), ante uma celebração precoce daqueles que defendiam a organização do *impeachment* de 2016 como algo fundamentado numa aparência de legalidade, pode ser descortinado como terror político no lugar de um falso “heroísmo” sofismático – quebrando qualquer possibilidade de superação da realidade como ela se punha – o que evidencia não uma imagem cristal deleuziana, porém, sim, orgânica e anacrônica. Por isso mesmo, as referências ao clamor de manifestações populares ao longo dos dois longas-metragens são tão dúbias, pois não podemos acreditar em qualquer coisa que vemos, senão nos restaria crer simplesmente na comemoração da aprovação do *impeachment* por parte da população como algo justo e legítimo apenas porque soa como uma aparente vitória para a democracia – quando era tudo menos isso, como defendido nesta pesquisa. O que o horror político daquele momento exprime é a eterna “tragédia” do déspota: ele não pode exercer sua função em prol de um *impeachment*, da derrubada de um estado democrático das coisas, sem que, ao fazer isso, necessariamente precise se evidenciar despótico. Ou seja, é impossível não trazer à luz a falta de ética do déspota ao exercer uma nítida manipulação política de favores e manutenção de privilégios.

### **3.4 Dialética histórica**

Entender os dispositivos próprios de cada um dos filmes para registrar o acontecimento e remontá-lo a seu modo é crucial não apenas para deixar de discorrer sobre os mesmos fatos com intenções e disposições cronológicas diversas, como, igualmente, para distinguir a própria lente do olhar diferenciado que captaria perspectivas distintas ou montaria os mesmos dados com estéticas personalizadas, mesmo que em prol da mesma dialética histórica: a defesa da democracia.

“A noção de dispositivo é aqui central. Ao mesmo tempo máquina e maquinação (no sentido da *méchanè* grega), todo dispositivo visa à produção de efeitos específicos. Esse “agenciamento dos efeitos de um mecanismo” é de início um sistema gerador que estrutura a experiência sensível a cada vez de maneira específica. Mais do que uma simples organização técnica, o dispositivo põe em jogo diferentes instâncias enunciadoras ou figurativas, ele implica tanto situações institucionais quanto processos de percepção. Se o dispositivo é necessariamente da ordem da cenografia, ele não é por isso apenas o resultado das instalações. Nos filmes atualizam-se também certas regulagens do olhar ou modos particulares de implicação do espectador.” (DUGUET. 1988, p.227/228)

Cada cineasta destaca a encenação do mesmo acontecimento em relação a todas as outras vezes a que fomos introduzidos ao mesmo evento histórico. E, a partir do momento em que acrescentamos o elemento do tempo sobre estas instâncias, prescindimos da estética estrita apenas à transmissão em tempo real das mídias hegemônicas (outrora um registro homogêneo), para poder debater o que foi editado e montado a posteriori. Uma coisa seria a cognição jornalística ao vivo naquele dia, com a intenção de meramente reportar a realidade nos telejornais daquela noite, e outra seria a utilização destas fontes como imagens de arquivo no cinema e demais obras audiovisuais, como as analogias tão próximas dos filmes de terror – como demonstrado nos capítulos anteriores, do expressionismo alemão ao terror contemporâneo, pois os diferentes tempos dialogam entre si com exemplos históricos que se repetem se esquecermos o passado de um povo e um país. Como podemos aferir, logo abaixo, nas palavras de FRANÇA e MACHADO (2019), esta correlação entre fato histórico e cinema, contendo passado e presente na representação fílmica, pressupõe não apenas um necessário resgate da memória pregressa para preservá-la, como, igualmente, uma reivindicação de se assumir um posicionamento:

Se o cinema é, como afirmava o crítico Serge Daney, profundamente tributário do seu tempo, do tempo como experiência e como contexto histórico, esses documentários mostram que as imagens não são apenas revelações de tempos passados, mas de tempos presentes. As imagens compõem um terreno de questões sobre a história do país, são apelos que nos solicitam a tomar posição em nome da história. (FRANÇA, MACHADO, 2019)<sup>140</sup>

<sup>140</sup> (FRANÇA, MACHADO, 2019). Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/impeachment-andrea-patricia/>.

O que a citação acima quer dizer é que as imagens daquele dia foram amplamente divulgadas por muitas mídias e plataformas, não apenas pelo cinema que, quando muito, chegou por último, visto que a maioria das coberturas jornalísticas se deu de imediato. A transmissão ao vivo não impede que as mesmas imagens possam posteriormente servir de arquivo reutilizável e reorganizado para novas reflexões, assim como para novas informações e apurações que possam dar mais contexto e senso crítico ao que outrora foi recortado do acontecimento geral.

Segundo Anne-Marie Duguet (1988, p.227), “a imaginação de dispositivos de captação, produção e percepção da imagem e do som aparece então como um paradigma essencial do vídeo”. Ou seja, ao captar e registrar a realidade como ela se colocava em tempo real naquele momento, ao ser transmitida ao vivo para espectadores cuja agência estava diretamente investida no núcleo da ação, fosse como observadores passivos, ou mesmo como reagentes ativos, já que também se trata de eleitores que elegeram os congressistas filmados em seus respectivos cargos e funções de poder, podemos aferir que o vídeo jornalístico ao vivo se torna crucial na transparência participativa da democracia – mesmo que por vezes desfalcado do princípio do contraditório e da ampla defesa na imagem. “O importante não é produzir uma imagem a mais, mas tornar manifesto o processo de sua produção e revelar as modalidades de sua percepção por meio de novas proposições”, ainda segundo DUGUET (idem).

Mas então qual seria a diferença entre quem assistiu ao acontecimento enquanto o próprio fenômeno acontecia e quem assistiu posteriormente, editado e montado, recortado com inserções cognitivas e editoriais, não apenas nos telejornais, mas em obras cinematográficas? Podemos citar a mesma cena que serve de abertura de *O processo* de Maria Augusta Ramos, aqui em *travelling*, também servindo como divisor da metade da projeção de *Democracia em vertigem* de Petra Costa, como um registro em movimento de câmera denominado de “tilt” (de cima pra baixo), aparecendo apenas com 58 minutos e 30 segundos de tempo de tela (nas supracitadas figuras 22, 23 e 24, às páginas 94 e 95).

Em outra diferença temporal relevante, no filme *O processo*, em sua primeira versão, exibida na estreia mundial no 68º Festival Internacional de Cinema de Berlim, o resultado do *impeachment* ainda não havia levado à prisão do também ex-presidente Luiz Inácio “Lula” da Silva. Porém, no seu lançamento comercial, já em território brasileiro, a diretora Maria Augusta

Ramos acrescentou nos créditos finais uma cartela relatando a consumação da prisão naquele interregno de tempo – valendo lembrar que, assim como as “pedaladas fiscais”, também a prisão passou a ser revista pela visão jurídica atual como irregular e até nula de pleno direito, liberando Lula da prisão e vendo ele se tornar presidente uma vez mais nas eleições seguintes em 2022, com ampla cobertura das mesmas mídias que auxiliaram na acusação anterior. Porém, a inserção desta cartela faz toda a diferença no filme, e determina uma responsabilidade em primeiríssimo lugar perante o próprio povo. Já *Democracia em vertigem* começa a sua projeção partindo do pressuposto da prisão incontornável de Lula e, só a partir daí, é que vai trabalhando flashbacks e flashforwards, com a narrativa indo e voltando no tempo para tentar dar conta da quantidade de reviravoltas e sensacionalismos midiáticos que ocorreram no período de tempo diverso ao da realização de *O processo*.

Existiria diferença entre a mera reprodução de uma notícia, com ou sem olhar crítico editorial, e a estética elaborada com linguagem e mise-en-scène autoral pela sétima arte? De fato, o cinema abre liberdades por meio da experimentação, algo que carece de intenção no jornalismo, podendo a percepção do espectador ser provocada, contida ou esticada, multiplicada ou dividida, através da divisão de tela ou da sucessão tensionada entre planos. Todas estas são características específicas da assinatura de diretores, e não de jornalistas (mesmo que ambas vertentes não sejam, por regra, mutuamente excludentes).

Ou seja, o cinema pode provocar e desvelar conflitos inerentes à imagem que talvez antes não pudessem ser identificados ou mesmo destacados tão facilmente assim. Até mesmo pela duração, pois, lembrando da cobertura midiática da votação no Congresso, acompanhamos todos por duras e longas seis horas de justificativas cada vez mais passionais e grandiloqüentes para cada voto, o que poderia, mesmo que inadvertidamente, atordoar e relativizar a percepção das especificidades ali ocorridas... Isso porque o dia da votação já havia se sucedido à sessão anterior de maior recorde de duração no plenário, um dia antes, com 42 horas e a leitura das 25 siglas inscritas. O que, cumulativamente, decerto poderia minar o foco crítico de cada etapa formadora do todo, perdendo atenção das minúcias ocorridas entre generalidades ou repetições.

Caberia ao poder do audiovisual, ou, mais especificamente, ao grande alcance atemporal do cinema (por seu poder de revisão e de adaptação e transmissão em diferentes mídias, como cinema, streaming, TV aberta e etc), a possibilidade de crivo questionador dos acontecimentos em voga. E, caso não pudéssemos aferir tal meta como uma obrigação inerente à arte, mesmo que seja

papel desta a perturbação do status quo (parafrazeando James Baldwin, “Os artistas estão aqui para perturbar a paz”<sup>141</sup>), um dos possíveis efeitos desta modalidade de análise da vida justamente é o de redimensionamento constante de perspectivas de acordo com que as necessidades dos tempos se façam urgir. Não é como se, por outro lado, o cinema também deixasse de conter suas próprias contradições:

“De outro lado, esse dispositivo responde a normas fortemente instituídas: uma projeção frontal sobre uma tela grande numa sala escura na qual o espectador fica “imobilizado” em uma poltrona entre a tela e o projetor. Uma máquina de ficção como essa aceita variações ínfimas. De fato, as exigências do processo de identificação, uma certa economia espectante ligada à narração, determinam esse dispositivo.” (DUGUET. 1988, p.228)

Afinal, o “ao vivo” no filme se torna imagem de arquivo, ou seja, mesmo contendo a reação em tempo real do acontecimento, passa a não mais ser instantâneo, e sim pregresso, antigo, passado – mesmo que “inédito” aos olhos de quem possa não ter conseguido ver antes disso ou que esteja vendo sob nova montagem. Isto quer dizer que a participação na obra exige um deslocamento do ponto de vista individual egoísta do espectador, um engajamento em reação, modificando o próprio estado original do que se é observado, criando uma relação de reciprocidade entre recepção e digestão da obra que a transmitirá adiante.

“Uma concepção da obra como sistema relacional. O objeto nada mais é do que um dos termos na nova estética. De uma certa maneira, ela é mais reflexiva, porque temos mais consciência de que existimos no mesmo espaço da obra do que tínhamos diante de obras anteriores, com suas múltiplas relações internas”. (DUGUET. 1988, p.225)

A ampliação da capacidade relacional que a obra de arte pode adquirir seria possibilitada por uma ilusão ótica, tal qual o cinema, onde a temporalidade seria relativizada pelo instante em retardo, para fazer gerar a impressão de interatividade entre o ver e o ser visto, inserindo o agente da ação no objeto observado, por exemplo. – Podendo-se mencionar, a exemplo teórico, os espectadores do Impeachment em extremidades opostas de seus currais, aproximados pela câmera e o telão, mesmo que distantes espacialmente por um muro. Decerto, a própria qualidade ética enquanto status reprodutivo daquele momento não estaria imbuída de outra motivação senão prestar uma informação imediata, ainda que fosse refratada em diversos ângulos de observação, para os presentes na Praça dos Três Poderes, polarizados em dois lados contrários, ou mesmo para aqueles que permaneciam no conforto de suas casas, assistindo tudo de suas televisões ou

---

<sup>141</sup> Disponível em: <https://atarde.com.br/cultura/culturamusica/james-baldwin-dizia-os-artistas-estao-aqui-para-perturbar-a-paz-para-mim-essa-e-a-direcao-diz-johnny-hooker-1157141>. Acesso em 26 dez. 2023.

celulares. E esta forma de comunicação não poderia espontaneamente gerar uma intenção nítida e incontroversa de espelhamento entre as diversas reproduções da imagem como se desejasse despertar reflexão, tão somente a contemplação hipnótica do instante fugaz, a não ser na hipótese da captação e reprodução do evento numa resultante com valor artístico e crítico ao mesmo tempo.

Em outras palavras, para além da mera reprodução de várias mídias públicas, como a TV Senado e TV Cultura, em transmissão contínua de todos os dias dos trâmites da Câmara, bem como outras emissoras de TV, paga ou aberta, que também se aproveitaram das imagens disponíveis em suas respectivas edições, tudo isto seria suficiente para se dizer que haveria uma convergência intencional? Na verdade, tais fontes agregaram um mosaico de peças que observavam umas às outras respectivamente, a alterar o objeto filmado. Contudo, há um elemento que perpassa a todas estas instâncias e que não poderia ser negligenciado até agora, ora reivindicado das palavras supracitadas de DUGUET: o retardo do tempo.

Se o próprio cinema é uma ilusão, o audiovisual em geral, mesmo as mídias telejornalísticas se utilizam de regramentos muito similares para obter a conjugação de imagens “ao vivo” e registros pré-gravados. E isto implicaria no fato de que o “ao vivo” em si poderia soar como uma falácia, uma ficção criada por ilusão temporal na TV, enquanto que, numa obra cinematográfica, o diferencial advém assumidamente da montagem e de quem possui o poder de captar e editar a posteriori. Isto posto, ainda assim, podemos afirmar que tais estéticas não são mutuamente excludentes enquanto efeito, tão somente como causas divergentes que não coincidem: seja o encontro das imagens no telão da Praça dos Três Poderes ou no cinema ou mesmo no telejornal. Se, neste último, temos um observador que interfere e participa da transmissão resultante simultaneamente ao que ela é gerada, o retardo do tempo na montagem da obra cinematográfica, como de um documentário, não impede que o espectador ao observá-la ainda assim interaja e modifique a percepção de seus significados, preenchendo lacunas de várias formas diferentes, mas amplia, sim, o potencial crítico com o que pode ser agregado à dialética do retardo do tempo.

Ao cinema também se é legada a possibilidade de expor o próprio processo de produção da imagem, trabalhando sua ficção num espaço real, especialmente em formatos mais documentais, que costumam revelar os bastidores do fazer de si mesmo. E, assim, podem envolver o observador na elaboração de sua feitura descortinada. Ainda neste sentido, o observador pode até mesmo vislumbrar a chance de se ver incluído nesta feitura, ou pelo menos acreditar que seu reflexo

poderia ser aceito como parte dela (a partir de vários marcadores sociais e identitários com que pode se relacionar, seja de gênero, raça, classe, sexualidade ou inúmeras interseccionalidades entre estes recortes). Ao acreditar que se encontra ali representado, pode apregoar efeitos subjetivos de si à obra, modificando a forma como ela é percebida e recepcionada.

O espelhamento ainda é passível de provocar reflexões a alterar os sentidos da imagem projetada. Isso porque, ao se ver ali projetado, seja sua própria imagem e semelhança em foco, ou apenas seu arquétipo por comparação (lembrando que os manifestantes/eleitores se identificaram ideologicamente por padrões de cores das roupas e comportamentos bem delineados), o observador tem a chance de se incluir na reflexão e acessar a memória da imagem como se dele fosse, mudando a perspectiva sobre ela de acordo com a forma como a obra pode ter lhe provocado a sair de um lugar comum.

“A dimensão visual descrita por Lacan e Caillois era um domínio vindo do exterior e imposta ao sujeito, que se encontra preso nas malhas da representação, fechado numa galeria dos espelhos, perdido num labirinto. Nada mais acessível à fotografia do que a repetição labiríntica, o jogo de reflexos. Definida ela mesma como espelho (“o espelho da memória”, para retomar uma expressão do século XIX), a máquina fotográfica desempenha entretanto o papel do duplo diedro definido por Caillois. Existe, de fato, um cisma fundamental entre o sujeito que percebe e a imagem que, por sua vez, olha para ele, pois esta imagem que o aprisiona é percebida do ponto de vista do outro”. (KRAUSS. 2002, p.187-188).

Isto faz com que possamos entender que trocas relacionais como confluências de sentidos são atemporais e indistintas em termos de experimentação de linguagem em várias performances cinematográficas, sejam ficcionais ou documentais. Dentro deste amplo escopo, não haveria obrigatoriedade em se falar do registro ao vivo como única lente de visualização das obras que surgiram em resposta às imagens do *impeachment*, visto que as características e elementos próprios desta reflexão poderiam ser aludidos por outros tipos de experimentação de linguagem. “Todas as histórias contidas ali, uma após a outra, cada uma informando aquele que veio depois. A história não é algo que se conta uma vez, é uma série de revisões”<sup>142</sup>. Vide a câmera observacional e a montagem dialética de *O processo* de Maria Augusta Ramos, ou mesmo o formato ensaístico de *Democracia em vertigem* de Petra Costa – traçando paralelos variados com a individuação das mesmas imagens a partir da memória acionada de cada um, que pode abrir um leque de interatividade e ressignificação relacional.

---

<sup>142</sup> LAVALLE, 2019, p. 251.

### 3.5 Espectador emancipado

Diante do exposto, propomos também a hipótese de o cinema poder ser uma tecnologia disparadora de desencadeamento de outros eventos e virtualidades não apenas na tela, como no público, e se o espectador pode ou não complementar a autoria do que se vê na tela. Com isso, avaliamos o próprio impacto de uma obra ao indagar se é possível uma contranarrativa em resistência à espetacularização midiática, e de que forma a realização desta obra poderia criar um “olhar opositivo” (HOOKS, 2019) em meio à superexposição de dezenas de câmeras no Congresso Nacional e outros espaços públicos.

O conceito de “olhar opositivo”, também conhecido em suas traduções oficiais no Brasil como “olhar opositor”, traz um método de abordagem de sua respectiva autora para oferecer ferramentas que adentrem imagens para interpretá-las a despeito da possível violência que elas possam carregar. Se o encontro do espectador com um acontecimento filmado pode transportá-lo para situações vulnerabilizantes, mesmo em tom de denúncia, a pensadora propõe que a obra a transmiti-las precisa conter dialética para não ser condescendente com a força destas imagens. Senão, a mera reprodução de uma situação que se deseje denunciar, sem o devido cuidado, pode acabar reforçando estereótipos, preconceitos ou violências ao espectador, mesmo que involuntariamente em relação à intenção inicial da pessoa que realizou o filme. Portanto, a possibilidade de se exercer um “olhar opositivo” é também usar as ferramentas de cinema, a dialética com as outras imagens propostas na própria obra e também a sua própria bagagem interpretativa, de modo que aquela violência ali reproduzida não esteja descontextualizada ou desprovida de uma força que se oponha ao mero uso indiscriminado (e sensacionalista) apenas para chocar sem provocar reflexão.

O próprio ato de filmar os mesmos acontecimentos que inúmeras mídias de fontes diversas já haviam filmado pode ser libertador justamente através da repetição do ato. O material pode ser o mesmo, mas o olhar reiterado reivindica a emancipação do ato contínuo, de modo a que o sujeito não se veja aprisionado numa organicidade perpétua. Na época do *impeachment* de 2016, tanto as câmeras eram visíveis, quanto os agentes sabiam que estavam sendo filmados, alternando entre performance e naturalidade apenas quando a rotina era alcançada. Eis a hipótese de se alcançar uma nova catarse mesmo diante de um fato teoricamente consumado, ora pela reordenação da montagem lírica, ora por novas subjetividades atribuídas na individuação radical. Quais seriam os públicos a que se endereçariam estas imagens e o quanto seriam participantes

reais no processo de atribuição de sentidos?

Se a migração e a retomada de documentos provenientes de fontes variadas tornaram-se uma prática generalizada, no cinema, na televisão e nas diversas formas audiovisuais, importa pensar de que modo essa mistura de tempos, lugares e circunstâncias não resulta, necessariamente, em um projeto unificador mas, ao contrário, em uma prática que reconhece, nas imagens, singularidades que não podem ser lidas de outra forma sem uma significativa perda de seus referenciais. (LINS, REZENDE, FRANÇA: 2011, p. 64)

Como uma nova tabula referencial de reciprocidade do conhecimento social com a autoimagem de público, a partir da democracia reivindicada na tela, poderia fazer surgir outros ângulos de interação e abordagem complementar. Se analisarmos a partir da proposta de pensamento da autora Shoshana Zuboff (2018), sobre o capitalismo da vigilância, podemos depreender que o monitoramento constante leva à um paradoxo inicial: você se oferta para ser monitorado em troca de facilidades e contatos. Mas não estamos mais na velha sociedade em que a semiótica vai gerar a mais-valia, uma mais-valia de códigos – agora temos uma mais-valia maquínica pelo capital. Então, como pensar essas análises de capitalismo na forma em que mais nos afetam e na reprodução da imagem produzida e reproduzida na reiteração do status quo? Estas modalidades de capitalismo ajudam a explicar um sistema, mas não explica como funciona... Se não olharmos criticamente, só se consegue enxergar a consequência de como se formou e passou a dominar o nosso trabalho. Aceitamos ser dominados pela imagem em troca de organização – é mais-valia de código, como diz Deleuze – mas nosso mundo atual é maquínico, num jogo, e no lugar da máquina, o único lugar possível é ser um apostador num cassino... Ganhar ou perder deixam de ser méritos, e passam a ser condições concomitantes do jogo. Você não sabe mais qual o objetivo, só sabe que perpassará por estas condições inevitavelmente.

Porém, eis que entra a esquizofrenia como uma atividade que não se deixa vender nem trocar, não há trocas iguais – toda a troca é desigual, como falam Deleuze/Guattari (2011). Onde a troca emerge você está na indiferença, que é a base para a troca simbólica, quando você aceita abrir mão do que está no jogo pela troca. Isto explica muitas questões relativas aos motivos que levaram ao *impeachment* de 2016, visto que sistemas extremamente opostos de controle e vigilância estavam em trocas desiguais há bastante tempo, e, sem auxílio de aleturgias para que o governo até aquele momento se sustentasse ou tivesse apoio popular de massas, mítico, de ritos e costumes, a própria presidência da República passa também a se sujeitar às regras do jogo, de ganhar ou perder, como um peão no tabuleiro.

Devido à repercussão com forte cunho social que as respectivas obras cinematográficas do presente estudo possam vir a ter, elementos específicos como a espetatorialidade, e também a recepção na realidade de onde se originaram, e para a qual se destinam, são análises necessárias no intuito de tensionar se o espectador acompanha o exercício de questionamento dos filmes sobre o *impeachment* e sua relação com a democracia. O cinema deve conduzir a alma – pra conduzir a vida – senão leva facilmente à tradição como reiteração do que já foi vivido, à história como hierarquia da manutenção de forças. Se a alma não for trabalhada na luta, na resistência... ela é lugar das representações que vem da história passivamente. Vale aqui citar Schopenhauer: “a vontade é livre pra fazer o que quiser, mas não é livre pra querer o que quiser”<sup>143</sup> – mudar o que queremos exige muito esforço e exercício senão iremos querer o que a tradição exige de nossa alma. Quando a cultura vira manutenção da tradição e manutenção social só nos traz redundância e anacronismo – nada serve pra pilotar uma vida livre, orgulhosa de si própria.

Isto só vai emergir se tiver cultura adequada – um orgulho da própria vida, de quem sabe de si e do que lhe é importante para se tonar capaz. Cultura tem de desenvolver ativamente, e não o social tradicional. Aqui, educação e filosofia não se distinguem – aquilo que vai de paramentar e gerar o seu orgulho e capacidade é vivido às próprias expensas, pois os preconceitos e superstições levam à loucura, segundo Foucault, em sua análise do conceito de “vigiar e punir”<sup>144</sup>. Foucault desmonta como o grande é mesquinho e quer dominar, e mostra como este arquétipo despótico e dominador geralmente nasce, antes de virar o louco, o psicótico, uma vez que o lugar de origem é sempre pequeno, mesquinho, covarde, antes de virar um gigante opressor. Todos os homens horríveis tiveram origem pequena. Devemos olhar o passado. Visão crítica tão necessária na arte moderna. Nas palavras de AVELLAR (2010), cabe ao espectador desenvolver ativamente a cultura para fazer emergir a educação e a filosofia como um olhar emancipatório perante a vida, e o cinema é uma dessas possibilidades de encontro do olhar com o fato histórico para produzir reflexões que não permitam que o passado fique estagnado e reduzido a um olhar objetivificante e dominador, pois o ato de imergir no filme é também como um ato de sonhar junto com aquela obra:

É como se a pessoa-metade que o espectador é durante a projeção de um filme saltasse

---

<sup>143</sup> Disponível em <https://www.pensador.com/frase/NjIwMDU4/>. Acesso em 31 dez. 2023.

<sup>144</sup> Disponível em [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/centrocultural/foucault\\_vigiar\\_punir.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/centrocultural/foucault_vigiar_punir.pdf). Acesso em 31 dez. 2023.

para fora de si para ver de outro ponto de vista. No cinema, enquanto passa o filme, tal como quando sonhamos, somos uma fusão: metade de nós vê a cena a meia distância, metade vê do ponto de vista do personagem em cena. (AVELLAR, 2010, p. 127)

No presente cenário, em que os documentários elencados levantaram a questão do desmantelamento de ferramentas da democracia e políticas públicas, propusemos questionar aqui se o cinema como mídia de produção cultural e social poderia ser um caminho para dinâmicas geradoras de reflexão e engajamento para mudanças sociais. Para tal, necessitamos de uma análise interdisciplinar entre as mídias de comunicação e, mais especificamente, a linguagem cinematográfica, com o intuito de questionar se é possível um redimensionamento da relação de poderes destas obras e do que elas retratam através do exercício cultural. Ou seja, diante da desestabilização política abordada e descrita pelo caminho trilhado por tais filmes, torna-se relevante questionar e rever as imagens históricas que aqui são nosso objeto e estudo: Devemos avaliar a hipótese de ter havido uma apropriação pelas grandes mídias hegemônicas destas produções imagéticas desde o Impeachment de 2016, como num panóptico de câmeras, ora as reanalizando através de imagens de arquivo que o documentário proposto se utiliza, como trechos da TV Senado, TV Câmara, Rede Globo e etc), e se é possível refletir sobre a realidade captada para produzir novos sentidos.

Para o autor, uma imagem de arquivo é uma imagem indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem. Fotografias ou imagens em movimento dizem muito pouco antes de serem montadas, antes de serem colocadas em relação com outros elementos — outras imagens e temporalidades, outros textos e depoimentos. Segundo Didi-Huberman, ou se pede demais da imagem, que ela represente o Todo, a verdade inteira — o que é impossível, pois elas serão sempre inexatas, inadequadas, lacunares—, ou se pede muito pouco, desqualificando-a, sob a acusação de que não passa de simulacro, excluindo-a, portanto, do campo da história e conhecimento (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 85). (LINS, REZENDE, FRANÇA: 2011, p. 57)

Para além da coisa pública, há de se demarcar que estamos analisando a potência política e de linguagem do documentário no cinema, onde a autorialidade e a organização e montagem dos documentos históricos e das inúmeras imagens de arquivo disponíveis importa diretamente na resultante, pois esta narrativa já foi contada por muitas outras mídias, como a televisiva e a impressa. Afinal, a montagem dos filmes, a ideologia de seus realizadores e a recepção de público como agente em diálogo poderiam reordenar os olhares, desejos, expectativas, narrativas

e até as catarses possíveis na microfísica das obras? Ou deveríamos dizer, nas micro-histórias benjaminianas? O que levanta a relevante questão de como apreender todos os ângulos envolvidos e se existiria a possibilidade ou mesmo a necessidade de isenção ou não: Caso contrário, como diria Ismail Xavier, seria “uma operação de “pôr de lado” a ideologia e a própria representação, ou seja, de desconsiderar o fato de que o cineasta dispõe de uma “linguagem” para “dizer” o mundo, e de que esta “linguagem” não é um “instrumento neutro”” (REZENDE: 2013, p. 40). Este espaço da possibilidade em “dizer” o mundo na leitura dos códigos e marcadores é crucial para redimensionar as obras.

Não apenas o olhar da câmera, mas também o olhar de quem é filmado, o olhar daquele que retoma o documento posteriormente e, finalmente, o olhar do espectador, implicado desde o princípio no “olhar deslocado da máquina ótica” (COMOLLI, 2008, p. 6). O documento audiovisual traz, portanto, novos desafios para o historiador, pois implica e mistura uma variedade de olhares e temporalidades que complica ainda mais a relação com o documento. (LINS, REZENDE, FRANÇA: 2011, p. 63)

Isso porque a ordem de sujeição provocada anteriormente pelas mesmas imagens produzidas pelo *impeachment* representavam de certa forma o arquétipo do panóptico de Foucault em sua teoria de “vigiar e punir”<sup>145</sup>. Isto porque as câmeras que tudo cercaram, de início, estavam lá posicionadas mais como forma de controle do que como forma de gerar reflexão. O que outrora se constituíam como imagens ao vivo de controle, uma espécie de “Big Brother”, ora se tornam imagens de arquivo, progressas, sujeitas à subjetivação da autoralidade na técnica da montagem. Ou seja, como nas palavras de FELDMAN (2012), com a colaboração ativa que o cinema nos proporciona, seja pelo trabalho colaborativo de um equipe por trás da obra, seja pelo encontro com espectadores que podem enriquecer ainda mais esta colaboração com leituras variadas e estratégias renovadas de interação, passamos a ter o desmonte da relação anterior com as imagens reprodutivas de biopoderes sociais, potencialmente repressiva e punitiva:

Nesse panorama marcado por uma mitologia da autorrealização fundada em valores da ação, em que os biopoderes, como tão bem cartografou Foucault, microfísicos e capilarizados por todo o corpo social, produtivos e não mais repressivos ou punitivos, cada vez mais seduzem, solicitam e convocam nossa ativa colaboração – seja por meio

---

<sup>145</sup> Idem.

de renovadas estratégias de interação, seja por meio de nossa voluntária observação –, o espectador é tornado um *participador*, um *colaborador*, que, por suas próprias mãos e seus próprios dispositivos, fará o jogo se ramificar por todo lugar. (FELDMAN, 2012, p. 66)

A tecnologia é que ensina os limites, pois o é complicada e pode ser cruel, já que nem sempre se sabe os efeitos que vai produzir. A questão não é a tecnologia e sim como ela se conjuga com a arte e a política, com educação e Estado. A máquina de guerra, aqui evocada como nas palavras de Deleuze e Guattari, não é um tanque com general, ou aviões de bombardeio, e muito menos a milícia armada, e sim a transformação da tecnologia. Esta transformação da técnica, da *techné* para os gregos, quer dizer o conhecer por intuição da experiência.

Tal intuição gera um saber que provém de um ver originário. É o próprio ver originário, aquele ver que antes de sê-lo, já era. Para a experiência grega ver é ser. Já produzir, em grego, é “*tíkto*”. A raiz “tec” desse verbo é comum à palavra *tékhne*. *Tékhne* não significa, para os gregos, nem arte, nem artesanato, mas um deixar-aparecer algo como isso ou aquilo, dessa ou daquela maneira, no âmbito do que já está em vigor. Os gregos pensam a *tékhne*, o produzir, a partir do “deixar-aparecer” (HEIDEGGER, 2001, pp.138-9).

Em outras palavras, a máquina sendo transformação desta tecnologia estará para aquilo com qual destinação ela será produzida. Produzir destruição e desmonte só irá reproduzir um caminho de impossibilidades, de bloqueios e becos sem saída. Já a construção de uma paramentação, de revolução, de arte radical, pode transformar até a maior precariedade numa nova cultura de redenção. Podemos considerar uma questão iluminista colocada de volta pra gente. Os anos 60 trouxeram muitas liberações, porém, ao mesmo tempo, provocaram o medo de antigos poderes e suas formas organizacionais, que temeram que o surgimento de novos coletivos, ou “tribos”, pudessem desestabilizar o Estado e sua organização e produção de capital no mundo. Essa dialética envolvia o capital e o trabalho. O capital tentava organizar o trabalho de modo que o capital se reproduzisse e se amplificasse e, ao se ver obstado, precisava impedir aquilo que lhe impedia de prosseguir. Portanto, quando a tecnologia é determinada pela propriedade dos meios de produção – tecnologia e marca, do patrão, e, do outro lado, o trabalho vivo, como Marx chama – a única resultante possível seria que aquele de fato a operar os

dispositivos para fazer disso uma atividade cotidiana e regulada sempre deterá o status quo – um poder nas mãos de poucos e dominando muitos.

Afinal, mesmo que os coletivos surgidos nos anos 60 e 70 tenham quebrado vários paradigmas, como os direitos sociais de gênero, raça e sexuais (conforme hoje identificamos pela sigla LGBTQIAPN+), ainda assim não desconstruíram organizações pertencentes e cooptadas pelo status quo – ainda continuaram existindo instituições políticas, culturais e educacionais, por exemplo – discursividade de exibicionismo num liberalismo de mercado (que prega “tolerância com o diferente”, mas que é intolerante). O liberalismo jamais cederá o lugar, pois só deixa fazer aquilo que mantém o status quo, e só existe lugar no falso enriquecimento, externo ao ser, fugidio, descartável, que não provoca real mudança, e não existe lugar na liberdade de identidade, a única que pode descarar a ordem social.

Portanto, a arte precisa ser radical, bem como a política também precisa ser radical. Não dá pra pensar cultura tradicional e Estado que permanecem apenas na submissão, senão ao invés de termos cidadãos emancipados, teremos tão somente seguidores. Por isso, ao mesmo tempo, propõe-se reabrir a encenação política dos fatos consumados como parte de um ato contínuo social, interativo, através da ciência e atuação de seu espectador-autor, outrora não alcançado como parte do público-alvo pela massificação e desumanização da representação do conteúdo político nas mídias hegemônicas. Ou seja, a partir da redemocratização do objeto documentado, podemos libertar o olhar e analisar uma espectadorialidade mais plural, atravessada por recortes afirmativos, como de gênero, sexualidade, raça e classe (DIAWARA: 2016), levando-se em consideração de quais formas tais questões podem modificar estas mesmas obras recepcionadas. Tais micropolíticas representam o próprio espectador em suas movimentações sociais em reação ao acontecimento da coisa pública e política, tornando-o também agente fílmico perante esta hipótese

Nesse panorama marcado por uma mitologia da autorrealização fundada em valores da ação, em que os biopoderes, como tão bem cartografou Foucault, microfísicos e capilarizados por todo o corpo social, produtivos e não mais repressivos ou punitivos, cada vez mais seduzem, solicitam e convocam nossa ativa colaboração – seja por meio de renovadas estratégias de interação, seja por meio de nossa voluntária observação –, o espectador é tornado um participador, um colaborador, que, por suas próprias mãos e seus próprios dispositivos, fará o jogo se ramificar por todo lugar. (MARZOCHI, 2012, p. 66)

Assim, ao nos propormos a mudar o paradigma de visão de imagens já pré-produzidas na realidade e ora reproduzidas pela montagem do cinema, estamos ao mesmo tempo analisando caminhos a seguir não apenas pela potência política do cinema, mas como uma análise metalinguística de um processo, repleto de procedimentos sobre o próprio filmar uma obra cinematográfica e a reciprocidade da vida sociopolítica contida na interação deste ato de quem filma e quem é filmado.

## CONCLUSÃO

### Considerações finais

Eis a necessidade de cineastas fazerem mais e mais filmes sobre fatos tidos como consumados e reabri-los de modo a libertar o olhar, a estimular novos olhares, novos ângulos, não como forma de aprisionar o instante, o momento, o gesto, e sim como libertadores e provocadores de novas perturbações, novas linguagens criativas, novos gestos autônomos. Assim, o espectador possui a chance de, como uma luz de cinema que atravessa um cristal, refracionar todas as cores que compõem o fecho de luz deste filme, todas as cores do arco-íris por trás da imagem, e desvelar a sua própria verdade nas cores de si. Portanto, cogita-se com isso poder redirecionar as indagações da pesquisa de volta para o agente que faz parte do filme e pode olhar em retorno para ele, gerando uma catarse do real só possível através do cinema.

Os documentários sobre o *impeachment* 2016, na teoria, não tiveram uma aproximação de suas cineastas do povo filmado, tão somente dos agentes públicos e da violência sofrida em decorrência do terror político, principalmente, pelas esquerdas e pelos progressistas. Essas imagens foram possibilitadas com autorização de registro e de tomada de depoimentos pessoais de políticos para a câmera, além da captação de alguns bastidores e intimidades, apesar de que, na realidade, foi a dialética da técnica do cinema a responsável por possibilitar um “olhar opositivo” (HOOKS: 2019) perante essa vulnerabilização do acontecimento revivido. Ou seja, a participação do espectador foi crucial para emancipar o potencial curativo destas imagens. O que se pode dizer, a princípio, é que se deu de forma coletiva, nas respectivas obras atuais aqui debatidas, uma profunda relação colaborativa com a fonte das imagens, por ter origem pública: há de exemplo reportagens, jornais, impressos, TV Senado e etc... E, mesmo que tais arquivos tenham sido reproduzidos em abundância por obras audiovisuais, inclusive e principalmente havendo seu uso também nos dois filmes do presente estudo, podemos dizer, por todas as razões e fundamentos dos capítulos anteriores, que Ramos e Costa conseguiram ressignificar seu uso e simbolismo, numa tentativa de não permitir com que estas imagens jamais fossem relativizadas ou esvaziadas novamente pela saturação que haviam adquirido na cobertura jornalística em tempo real ao *impeachment*.

O fato de estas mesmas imagens terem sido banalizadas na época pelas mídias hegemônicas parecia servir ao terror político do interesse do próprio capital que articulou o golpe parlamentar. Mas, uma vez reaproveitadas e revalorizadas em conjunto pelos agentes da sétima arte, num propósito em sintonia com recuperar uma reflexão por democracia, enfim nos fez cogitar um movimento ativo de posicionamento histórico coletivo através do cinema. Uma espécie de *antimuseu*, nas palavras já previamente citadas de Mbembe (2017), para caber tudo aquilo que foi rejeitado e oprimido pelo capital, o que foi descartado, o que foi tido como derrotado, mas cuja derrota apenas temporária e meramente superficial das esquerdas não significava uma derrota ética, e sim um período de restabelecimento para a recuperação das verdadeiras causas sociais que fortalecem uma democracia. Não fossem os filmes, estas imagens poderiam apenas se vulgarizar e deixar de emanar reflexões transformadoras, ficando soltas no espaço-tempo sem a devida responsabilidade de reparação histórica e da prestação de contas.

Há novas formações coletivas de individuações que podem ser extremamente positivas para se redimensionar visões de mundo e libertar olhares aprisionados por narrativas sequestradas por poucos em visões estreitas e condicionantes. Eis a importância de visões autorais dos realizadores de um documentário poder desvelar a estética filmada do sistema de justiça e seus agentes políticos, a qual processou os fatos, de modo a desconstruir qual é o limite da realidade e da apreensão do real perante muitos destes registros, que são públicos, através da captação das imagens e da montagem por seus realizadores. Apenas assim se é possível expandir a fronteira entre a performatividade da autofabulação de personagens conscientes de seu momento histórico, da câmera que os filma, recorta e monta no quadro e, por fim, a relação disso com “o risco do real” (COMOLLI: 2001) em cena na produção de sentidos.

Dilma seria inocentada de todas as acusações que ela jamais praticou nem foi condenada, tendo sofrido um *impeachment* sem embasamento e sem pedido de desculpas. Lula, evidentemente, também sairia de cabeça erguida, como o tempo veio a provar, já que sua prisão seria revogada e a decisão que o colocou lá seria anulada de pleno direito. Não só, seus perseguidores viriam a ser investigados, processados, alguns, inclusive, já até condenados, e Lula ganharia igualmente as eleições de 2022 contra Jair Bolsonaro, que tentava um segundo mandato e perdeu nas urnas. Mas o estrago estava feito. A pandemia da covid-19 tirou em torno de 700 mil vidas ao longo da

administração anterior<sup>146</sup>, num dos maiores recordes mundiais, com toda a negligência, o negacionismo e a campanha de ódio contra a democracia e a ciência, e a favor do capital, discursos que já vinham desde o *impeachment*, e que só se intensificaram na crise. Sem falar em vidas ceifadas pelo extremo aumento da violência policial e do ódio ideológico e político principalmente contra as minorias, que geraram tantas imagens aterradoras no imaginário popular (e retratadas nos filmes por codificação do cinema de gênero dentro dos documentários para lidar com o absurdo que o risco do real trazia, vide as seqüências clarividentes com a representação popular das esquerdas desarmadas e acuadas sob tiros e bombas tanto no final da projeção de *O processo* quanto de *Democracia em vertigem*).

Apenas quando somos capazes de efetuar esta revisão, trazendo novos desafios e problemas para a imagem corresponder, a fim de oferecer estes problemas não somente para a lógica fílmica, mas para o espectador, é que esta montagem conjunta opera de modo a lançar luz onde antes havia apenas sombras – além de trazer à luz o não dito e o não mostrado, pelas frestas e fissuras que só o audiovisual pode trazer nas narrativas negociadas entre o som e a imagem, entre o extracampo e o quadro, entre o acontecimento, o recorte da câmera e a plateia do cinema.

De novas formas, podemos afirmar, enfim, que os caminhos complementares dos filmes elencados acabaram por apresentar linguagens intrigantes de formas inversas: se o cinema mais observacional, de Maria Augusta Ramos, pretendia registrar o que via, ele acabou revelando muito mais do que não via na jornada ritualística das aparências; e o cinema poético de Petra, que geralmente atua de forma mais abstrata do que objetiva, mesmo em seus devaneios íntimos e líricos, acabou por compilar mais dados concretos e denotativos do que os espaços vazios habituais – ambas cineastas alcançando a catarse necessária para desvelar o terror por trás da teatralidade política, mas de formas inversamente proporcionais à linguagem uma da outra. Porém, ficando certo, inequivocamente, que as duas cineastas não deixaram de se posicionar historicamente em prol da democracia.

Não estamos de forma alguma, com isso, ensejando conclusões que almejem reduzir o estudo a uma perspectiva única sobre o terror político, nem mesmo ensejando impor uma estética do cinema de gênero, conforme vista do lado de fora dos filmes e de quem os executou, como se esta fosse a única interpretação possível para tais obras. É deveras importante denotar que

---

<sup>146</sup> Disponível em <https://www.tudocelular.com/tech/noticias/n154352/coronavirus-brasil-4324-casos-confirmados-covid-19.html>. Acesso em 31 dez. 2023.

tampouco estamos afirmando ter sido a intenção de ambas cineastas fazer documentários expressa e explicitamente de terror, e sim que apenas teria sido incontornável absorver o terror do fato histórico, como uma esponja, e, em troca, exprimir isso em linguagem estética. Muitas das coincidências de expressão dos respectivos longas-metragens com trabalhos de terror advém menos do estilo de cada diretora e muito mais do objeto filmado, que se coloca como urgente perante a narrativa captada. O estilo em si de cada uma das realizadoras não deixa de exercer, igualmente, sua influência neste percurso, tanto que os filmes são consideravelmente diversos na prática, e também absorvem modos de fazer progressos tanto de Ramos, quanto de Costa, respectivamente; e isto é igualmente algo natural ao fazer fílmico. Se elas ou suas equipes já experimentaram trabalhos com marcadores e elementos do cinema de terror previamente, mesmo que em pequenos detalhes ou em poucas cenas, ou ainda que inconscientemente, também se torna inevitável trazer à tona esta identificação pregressa quando as respectivas agentes estão sentindo e experimentando uma situação de terror no acontecimento registrado.

Como trabalhado no presente estudo, consideramos que o *impeachment* de 2016 foi o marco inicial jurídico deste terror do absurdo. Foi o marco que propiciou que outros agentes do caos pudessem ser agregados: desde o atraso nas vacinas contra a pandemia, à descrença na ciência, ao descaso pela perda de vidas humanas – principalmente as menos favorecidas e que sustentam a base da sociedade com seu trabalho diário e foram incentivadas a ignorar a pandemia temerariamente. A pandemia ampliou o terror e explicitou tudo o que já estava lá. As injustiças jurídicas, o absurdo do caos, a perseguição às individualidades e minorias. Alguns poderiam até alegar que o marco inicial pudesse ser outro, como as manifestações populares por causa do aumento da tarifa do ônibus em 2013 (citadas em *Democracia em vertigem*), mas este fato não transgrediu o mundo jurídico contra a própria sociedade, pois ainda havia um governo representativo da democracia com uma presidenta eleita por voto popular e sem quebra ou torção de leis. Sim, houve ali um prenúncio da manipulação de massas que ajudou a gerar as maquinações do *impeachment*... Porém, como marco de quebra real de direitos e de ação efetiva contra a democracia, de fato 2016 foi que abriu as portas para o inferno.

A grande questão é que outros acontecimentos de terror podem sobrevir, mas não mudam o fato de que o ponto de partida continua o mesmo. Ainda que o tempo ajude a curar as feridas, e até atente talvez compensar um pouco algumas injustiças, não quer dizer que a transgressão original deixe de provocar horror a quem tenha passado por cada acontecimento original, da

mesma forma, por analogia, que Dilma Rousseff jamais deva conseguir esquecer a prisão política e a tortura durante a ditadura militar. Da mesma forma que o calvário de acusações, difamações e interrogatórios durante o *impeachment*, como um duplo do terror passado na ditadura militar, jamais vai deixar de ser um acontecimento aberrante. E não apenas para a ex-presidenta Dilma Rousseff, como igualmente para a população que também se sentiu atingida direta ou indiretamente pela perda de direitos coletivos subsequentes que o *impeachment* representava para a democracia e o bem social. Mesmo diante de terrores possivelmente ainda piores a partir da pandemia, não muda o fato de o terror original continuar a ser um disruptor inequívoco, com toda a linguagem de gênero decorrente que se possa analisar como convergência de identificação – pois, afinal, trata-se de um gênero muito significativo historicamente com suas denúncias e metáforas sobre lutas sociais, não obstante quaisquer caça às bruxas ou censuras impostas a ele, dentro do panteão de diversos gêneros da sétima arte, ao longo do tempo.. No momento em que passarmos a naturalizar e subestimar o terror ali contido, somente porque o tempo pode distanciar o impacto, ou os acontecimentos futuros possam representar algo ainda pior, mesmo assim, cada terror passado deve ser computado e estudado como o é; jamais esquecido, senão estaremos fadados a repeti-lo, como a máxima já diz.

Neste jogo de filmes, quem se torna o elemento de ligação principal a validar a democracia é o espectador, pois, sem ele, a reflexão não estaria completa, especialmente se considerarmos o homem não um puro produto simbólico da linguagem e da mente, mas um processo complexo conduzido pela contradição entre tecnologia e biologia. A biologia se resolve em soluções orgânicas e a tecnologia violenta essas soluções. A linguagem, o simbólico, emerge para defasar e integrar esse nexos entre as duas instâncias. E a linguagem dos filmes de terror deram estética substancial para retratar essa violência sofrida pelo terror político. É esse nexos que permite que a experiência singular individual se integre ao coletivo social através do complexo técnica/linguagem. E por isso as placas tectônicas que moveram as cordas do tear do *impeachment* de 2016 se serviram do simbólico para criar mitos que se sobrepusessem à objetividade nua e crua em que o governo anterior teria se colocado, de tal modo a não resolver os problemas em pauta, tão simplesmente maquiá-los por rituais mágicos, facilitadores de assujeitamento em massa. Por isso é tão importante a luta por autonomia. Não existe luta por hegemonia, porque esta é a luta por poder (Foucault), pra saber quem manda e quem conduz o movimento – e isso é fugidio e temerário, é o apostador no cassino. As verdadeira luta, de fato, é

luta por autonomia, liberdade, ser capaz de ditar as regras para si mesmo, “auto-nomos”: *nomos* a lei, a regra, a ordem; e *auto* é dar coisa para si próprio. Não é por hegemonia, pois hegemonia é disputa, um dia eu mando, no outro alguém me derruba, já que isso não desfaz o que governa um sistema. Muito pelo contrário, o que coloca, aí sim, um governo em questão é a luta por autônias e, nela, você luta por suas regras.

Por isso, concluímos que estes filmes podem disparar o desencadeamento de outros eventos e virtualidades não apenas na tela, como no público, e que o espectador pode (ou não) complementar a autoria do que se vê na tela, vide a sua autonomia. É possível, com isso, uma contranarrativa em resistência à espetacularização midiática, de modo que a realização destas obras pode criar um “olhar opositivo” (HOOKS: 2019) em meio à superexposição de dezenas de câmeras no Congresso Nacional e outros espaços públicos, filmando os mesmos acontecimentos que inúmeras mídias de fontes diversas. Tanto as câmeras eram visíveis, quanto os agentes sabiam que estavam sendo filmados, alternando entre performance e naturalidade apenas quando a rotina era alcançada. Portanto, para alcançar uma nova catarse a partir da reiteração do instante, mesmo diante de um fato teoricamente consumado, ora pela reordenação da montagem, ora por novas subjetividades vertiginosas atribuídas, precisamos endereçar estas imagens para outros olhares, para participantes reais no processo de atribuição de sentidos. Em suma, esta nova tabula referencial de reciprocidade do conhecimento social se relaciona diretamente com a autoimagem de público, a partir da democracia reivindicada na tela, e poderá sugerir outros ângulos de interação e abordagem complementar a partir do instante revisitado por novas verdades de si: a Parresia de cada espectador diante dos trâmites desvelados do *impeachment* de 2016 demonstra que, sem a potência da verdade, sem a busca pelas individualizações das verdades de si que agreguem ao bem comum, a sociedade perde o poder da democracia popular. E estes filmes são provas vivas desta luta tão necessária do exercício de um cinema engajado e engajador na sociedade. E cabe a pesquisadores e estudos futuros analisar os terrores subsequentes a este em muitos filmes já feitos ou ainda por fazer, contudo, nunca mais permitir que se perca a devida proporção do terror contido nos marcos anteriores, como este.

## BIBLIOGRAFIA

ABAL, Felipe Cittolin. *Delírio e política em cartas aos presidentes da República*. Passo Fundo: Acervus, 2023.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. Trad. Erika Barbosa. Rev. Belucio Haibara. Conferência Anual – TED Global 2009. 21-24 jul. 2009. Oxford, UK. Tema: “A essência das coisas não visíveis”. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>. Acesso em 6 set. 2021.

ARAÚJO, Orlando Luiz de, POMPEU, Ana Maria César. *Os gêneros lírico, épico e dramático*. In: ALMEIDA, Vanessa Silva, LIMA, Álisson Hudson Veras, SILVA, Marilde Alves da (org.). *A literatura na teoria e na prática*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução do grego Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015. (Coleção Folha. Grandes nomes do pensamento; v. 1)

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Prefácio de Michel Meyer. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AVELLAR, José Carlos. *A câmera lúcida*. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

AZEVEDO, Azevedo Pereira da Silva Gonçalves, CAVALCANTI, Cristiane Renata da Silva. *O movimento parafrástico de “Brasil acima de todos” x “Deutschland über alles”*. Pernambuco: Policronias – Revista de estudos do discurso, imagem e som. v. 7 n. 1, 2022.

BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa*. Niterói: Eduff, 2019.

BAZIN, André. *O que é cinema?*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes – POD, 2010.

BISKIND, Peter. *Como a geração sexo-drogas-e-rock’n’roll salvou Hollywood*. São Paulo: Intrínseca, 2009.

BRAGANÇA, Felipe. *Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos)*. Revista Cinética, junho de 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>. Acesso em 11 ago. 2022.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2009.

CANDIDO, Marcia Rangel et al. *A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)*. Gemaa, Rio de Janeiro, n. 6, p. 1-25, 2014. Disponível em: [http://gemaa.iesp.uerj.br/wpcontent/uploads/2014/10/images\\_publicacoes\\_TpD\\_TpD6\\_Gemaa](http://gemaa.iesp.uerj.br/wpcontent/uploads/2014/10/images_publicacoes_TpD_TpD6_Gemaa). Acesso em 7 jul. 2018.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *O anjo da noite: horror gótico e tensões sociais brasileiras*. Equador (CIESPAL): Chasqui revista latino-americana de comunicación, N° 134, sección ensayo, 277-298, julho, 2017.

CHAUÍ, M. O mito da não violência brasileira. In: \_\_. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 29-50.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COLEMAN, Robin R. Means. *Horror noire: a representação negra no cinema de terror*. São Paulo: DarkSide, 2019.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: *Catálogo do 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Belo Horizonte: 2001.

CREED, Barbara. *The Monstrous-feminine: film, feminism psychoanalysis*. US: Routledge Illustrated, 1993.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DE BRUYNE, Edgar. *Historia de la filosofia. Grecia y Roma*. Madrid: B.A.C., 1963.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo*. São Paulo: 34, 2011.

DIWARA, Manthia. O espectador negro – questões acerca da identificação e resistência. Trad. Heitor Augusto, 2016. Disponível em: <https://ursodelata.com/2016/12/13/traducao-o-espectador-negro-problemas-acerca-da-identificacao-e-resistencia-manthia-diawara/>. Acesso em 06 set. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagem e legibilidade da história. In: *Remontagens do tempo sofrido. O olho da história*, v. 2. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a, p. 17-23.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Rescindir (pela montagem). In: *Remontagens do tempo sofrido. O olho da história*, v. 2. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b, p. 144-168.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Retomar (pela mão). In: *Remontagens do tempo sofrido. O olho da história*, v. 2. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018c, p. 121-144.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositifs. *Communications*, Paris, número thématique (Vidéo), 1988.

DUMARESQ, Daniela Duarte. *Filmar de perto: estética da proximidade na trilogia da justiça de Maria Augusta Ramos*. Fortaleza: Doc online – revista digital de cinema documentário, nº 30, p. 123-144, 2021.

EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Trad. Lucia Nagib. São Paulo: Paz e Terra/Instituto Goethe, 1985.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org., trad.). *Nunca fomos humanos – no rastro do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução: Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2010.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

FELIX, Euler; LAROCCA, Gabriela Müller; STANCKI, Rodolfo. *O melhor do terror dos anos 90*. São Paulo: Skript Editora, 2021.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2016.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau, 1996.

FOUCAULT, Michel. *O Governo de Si e dos Outros*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. RAMALHETE, Raquel (trad.). 20 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

FRANÇA, Andréa. É possível conhecer a estória toda? variações do documental e do tribunal nas imagens contemporâneas. In: FURTADO, Beatriz (org.). *Imagem contemporânea*, 2, p. 215-233, 2009.

FRANÇA, Andréa. *O cinema entre a memória e o documental*. Intexto, 2008, 19: 18-31.

FRANÇA, Andréa, MACHADO, Patrícia. *Imagens que assombram: o efeito impeachment no cinema documental*. Revista Cinética, 2019. Disponível em <https://revistacinetica.com.br/nova/impeachment-andrea-patricia/>. Acesso em 31 dez. 2023.

FREIRE, Paulo. *Educação e mudança*. 38 ed. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

FREIRE, Paulo. *O cinema entre a memória e o documental*. Intexto, 19, 2008, p. 18-31.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2013.

GONÇALVES, Cassio. *Whatsapp + grupos familiares + fake news = nitroglicerina*. Medium, 2017. Disponível em <https://cassiusgoncalves.medium.com/whatsapp-grupos-familiares-fake-news-nitroglicerina-8e8c7b578ea4>. Acesso em 13 jan. 2024.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. *Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise*. Galáxia, São Paulo, 22, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1987.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2017.

HOMERO. *Iliada*. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin, 2013.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1988.

KRAUSS, Rosalind E. *O fotográfico*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LAVALLE, Victor. *Changeling: sombras de Nova York*. Tradução: Petè Rissati. São Paulo: Morro Branco, 2019.

LINS, Consuelo da Luz. Cinema documentário e suas linhas de fuga. *Publicação da Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 5, 1997.

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

LUSVARGHI, Luiza; DA SILVA, Camila Vieira. *Mulher atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus, 2011.

MARZOCHI, Ilana Feldman. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MATTOS, Carlos Alberto. *Cinema de fato: anotações sobre documentário*. Rio de Janeiro: Editora Jaguatirica, 2016.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. São Paulo: Antígona, 2017.

MENDONÇA, Fernanda. *A psicologia de Caligari e o prenúncio do surrealismo social*. Medium, 2016. Disponível em: <https://fernandamendonca.medium.com/a-psicologia-de-caligari-e-o-pren%C3%BAncio-do-surrealismo-social-5fc5ae893032>. Acesso em: 30 dez. 2023.

MUANIS, Felipe. Documentários e ficções: discurso e ideologia em *Justiça e Ônibus 174*. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, 2007, 2, p. 60-81.

MURDOCK, Maureen. *A jornada da heroína: a busca de mulher para se reconectar com o feminino*. São Paulo: Sextante, 2022.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 4 ed. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2009.

ORMOND, Andrea. *Ensaio de cinema brasileiro: dos filmes silenciosos à pornochanchada*, v. 1. São Paulo: Editora Estronho, 2016.

PAIVA, Raquel, SODRÉ, Muniz. *O império do grotesco*. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014 [2002].

PALANKOF, Dandara. *Vozes da Marvel: orgulho – vol. 2*. (editorial). Barueri, SP, Panini, Brasil, 2023

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

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

REZENDE, Luiz Augusto. *Microfísica do documentário – ensaio sobre criação e ontologia do documentário*. Rio de Janeiro: Pensamento Brasileiro, 2013.

ROCHA, Glauber. *A revolução do Cinema Novo*, CosacNaify, 2004: 63-67.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Disponível em <https://shakespearebrasileiro.org/pecas/hamlet/>. Acesso em 20/11/2019.

SHAKESPEARE, William. *Júlio César*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Disponível em <https://shakespearebrasileiro.org/pecas/julius-caesar/>. Acesso em 20/11/2019.

SHAKESPEARE, William. *O mercador de Veneza*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Disponível em <https://shakespearebrasileiro.org/the-merchant-of-venice/>. Acesso em 20/11/2019.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução: Millôr Fernandes. São Paulo: Paz e Terra. 2021.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. 25 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. 41 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 30 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Recife: Universitária, 1979.

THAWER, Tish. *The witches of Blackbrook*. US: Amber Leaf Publishing, 2015.





UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO  
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
APRESENTADA POR FILIPPO PITANGA GOYTACAZ  
CAVALHEIRO NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos vinte e sete dias do mês de março de dois mil e vinte e quatro, às quinze horas, na sala 140 da Escola de Comunicação da UFRJ, foi apresentada a dissertação de mestrado de Filippo Pitanga Goytacaz Cavalheiro, intitulada: "**Terror Político no Brasil: os documentários sobre o impeachment de 2016**", perante a banca examinadora composta por: Anita Matilde Silva Leandro [orientador(a) e presidente], Henrique Antoun e Antonio Carlos Amâncio da Silva. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

aprovada       reprovada       aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 27 de março de 2024

*Anita Matilde Silva Leandro*

Anita Matilde Silva Leandro [orientador(a) e presidente]

*Henrique Antoun*

Henrique Antoun [examinador(a)]

*Antonio Carlos Amâncio da Silva*

Antonio Carlos Amâncio da Silva [examinador(a)]

*Filippo Pitanga Goytacaz Cavalheiro*

Filippo Pitanga Goytacaz Cavalheiro [candidato(a)]