

NOTAS SOBRE O ROTEIRO DE DOCUMENTÁRIO EM FILMES SOBRE A QUEDA DE DILMA ROUSSEFF

PLOTS OF ROUSSEFF'S FALL

Daniel Leão

Diretor da Cinemateca Catarinense ABD/SC
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9957-6779>

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar como o processo que levou à queda de Dilma Rousseff foi estruturado dramaticamente em alguns dos filmes documentário dedicados a ela, relacionando-se essas estruturas tanto à realidade histórica quanto aos procedimentos de registros adotados. Analisamos, especialmente, *Filme Manifesto* (Fabiano, 2017), *Tchau, querida* (Aranda, 2019), *Não vai ter golpe!* (Rauh e Santos, 2019) e *Democracia em vertigem* (Costa, 2019).

Palavras-chave: Documentário Contemporâneo. Cinema Brasileiro. Dilma Rousseff. Impeachment. Golpe de Estado.

Abstract: This article analyzes how the process that led to the downfall of Dilma Rousseff was dramatically structured in some of the documentary films dedicated to it, relating these structures both to historical reality, and to the recording procedures adopted by filmmakers. We analyzed, in particular, *Filme Manifesto* (Fabiano, 2017), *Tchau, querida* (Aranda, 2019), *Não vai ter golpe!* (Rauh and Santos, 2019), and *The Edge of Democracy* (Costa, 2019).

Keywords: Contemporary Documentary. Brazilian Cinema. Dilma Rousseff. Impeachment. Coup d'etat.

O objetivo deste artigo é analisar os roteiros de quatro documentários que têm em seu cerne a traumática destituição da presidenta Dilma Rousseff. Esta destituição, percebida desde o início como um golpe de estado, gerou um fenômeno inaudito na história do cinema. Em apenas cinco anos, mais de uma dezena de filmes documentários de longa-metragem foram realizados sobre um único evento: *Filme manifesto - o Golpe de Estado* (Paula Fabiana, 2016), *Brasil, o grande salto para trás* (Mathilde Bonnassieux e Frédérique Zingaro, 2016), *O muro* (Lula Buarque de Holanda, 2017), *Um domingo de 53 horas* (Cristiano Vieira, 2017), *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018), *Já vimos esse filme* (Boca Migotto, 2018), *Excelentíssimos* (Douglas Duarte, 2018), *A história do golpe* (sem crédito de direção, 2018), *Tchau, querida* (Gustavo Aranda, 2019), *Não vai ter golpe!* (Fred Rauh e Alexandre Santos, 2019), *GOLPE* (Guilherme Castro e Luiz Alberto Cassol, 2020), *Alvorada* (Anna Muylaert e Lô Politi, 2020), além do ainda inédito de *Democracia* de Tata Amaral. A estes se agregam outros, que, embora mais amplos, abordam demoradamente o processo da queda de Dilma: *Esquerda em transe* (Renato Tapajós, 2019), *Democracia em vertigem* (Petra Costa, 2019), *El Odio* (Andrés Sal-lari, 2019), *O mês que não terminou* (Francisco Bosco e Raul Mourão, 2019).¹

De imediato, podemos elencar como fatores determinantes para esse fenômeno a própria magnitude do acontecimento e um desejo de intervir na própria história, seja de forma simbólica ou claramente mobilizadora. Associados a esses fatores, estão a reação à misoginia que marcou o processo e campanha pela queda de Dilma² e a polarização social e midiática instaurada pelo processo quase no mesmo momento em que ele mesmo foi aceito pelo então presidente da câmara dos deputados, Eduardo Cunha.³ A esses podemos acrescentar, ainda, fatores relacionados à atividade documental: o barateamento das formas de registro e edição audiovisual, os editais de

1 O número não para de crescer: desde que escrevemos a primeira versão deste artigo, o crítico de cinema Carlos Alberto Mattos lançou o site-livro *O cinema contra o golpe* que aborda 49 filmes não alinhados com a extrema-direita que abordam os grandes acontecimentos políticos e sociais do país desde as manifestações de junho de 2013. Cf. <https://www.cinemacontraogolpe.com>.

2 Se em 2015 apenas 14,7% dos filmes realizados foram dirigidos por mulheres (Ancine, 2015, p. 29), essa proporção é superior a 40% em nosso objeto de estudo.

3 A este respeito, conferir o artigo *Impeachment versus golpe* (2018) no qual Mariana Rezende dos Passos e Érica Anita Baptista descrevem a polarização que marcou o período a partir da “radicalização das opiniões políticas dos cidadãos que, a partir dos espaços on-line de argumentação, passam a ter maior possibilidade de expor alegações distintas” (Passos e Baptista, 2018, p. 107).

fomento e, elemento importante para nosso artigo, aquilo que poderíamos denominar como a existência de uma narrativa intrínseca aos eventos da grande política.

Em nossa análise, descreveremos algumas questões ligadas às formas de representação dramática e estrutural realizadas por quatro destes filmes: *Filme manifesto*, *Tchau, querida!*, *Não vai ter golpe!*, *O processo* e *Excelentíssimos* e *Democracia em vertigem*. Nossa escolha é, ela mesma, determinada por recurso de composição dramática que será analisado: a caracterização dos filmes (personagens) por contraste e semelhança. Postas em relação, essas obras poderão contribuir de forma mútua para nossas análises. Antes de passarmos a estas análises, é preciso abordar algumas especificidades dos roteiros documentários.

Ainda que haja uma ampla gama de possibilidades de roteiros e argumentos prévios à filmagem, o roteiro de um filme documentário é principalmente realizado na ilha de edição: é menos um roteiro para a filmagem do que um roteiro para a narração, a narrativa.⁴ Isso é perceptível tanto nas obras em que a realidade do encontro exerce uma forte preponderância sobre a filmagem, em casos tão díspares como *Edifício Master* (2002) de Eduardo Coutinho e *Caixeiro-viajante* (1969) dos irmãos Maysles e Charlotte Zwerin, quanto em documentários que tiveram como objetivo registrar um acontecimento particular, caso dos filmes que iremos abordar. Não é incomum que seja apenas ao final das filmagens, diante do que foi registrado, que se descubra qual história foi filmada ou, se se quiser, qual história será narrada a partir das possibilidades do material bruto. Essas duas concepções do processo de montagem e de elaboração do roteiro foram expostas durante uma apresentação de Jean-Claude Bernardet na 9ª edição do Festival *É tudo verdade!* e transcrita um ano depois no livro *O cinema do real* (2005). Discorrendo sobre *Passaporte Húngaro* (2001) de Sandra Kogut, ele afirma que o material recolhido durante a filmagem permite a ela diversos filmes e que “nesses diversos filmes possíveis, ela vai ter que escolher um e recusar outros” (Bernardet, 2005, p. 146). Eduardo Escorel, um dos mais destacados montadores do cinema brasileiro, tendo editado documentários como *Santiago – reflexões sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2006), intervém para expressar sua discordância:

4 No caso do cinema ficcional – que Gauthier (1995) denomina romanesco ao notar que a ficção faz parte de todo relato, inclusive o documental – costumamos nos referir à estrutura dramática da obra finalizada como “roteiro” mesmo sem ser possível aferir, a princípio, as modificações estruturais e dramáticas que ocorreram entre a peça escrita e a obra fílmica, no caso da maior parte dos filmes documentários

Eu ousaria dizer que para cada material só existe um filme e que a questão toda é conseguir – e, às vezes, se consegue chegar mais perto disso, às vezes não – decifrar qual é o filme que está contido no material. O trabalho da montagem é esse trabalho de decifração de uma coisa que, na verdade, já está ali (Escorel apud Bernardet, 2005, p. 154).

Esta escolha ou decifração do filme (e de seu roteiro) na ilha de edição é, nos casos do filme do golpe, influenciada (mas não determinada) pela estrutura intrínseca – e de algum modo previsível (fosse qual fosse o desfecho, podia-se prever de antemão a maior parte de seus acontecimentos: manifestações, trâmites em comissões e plenários parlamentares etc.) – do processo de destituição presidencial. A este respeito, é valiosa a observação de Pascal Bonitzer, que recorre ao exemplo da política para explicar o funcionamento do roteiro ficcional:

A noção de roteiro tem ao mesmo tempo algo de inquietante e de tranquilizador – por um lado remete a uma ideia de complô (*plot* em inglês – intriga); por outro lado significa que uma situação, uma série de acontecimentos, por mais terríveis que sejam, respondem a um esquema, a um protocolo já repertoriado, e dessa maneira tornam-se sujeitos ao controle (...) Quando ouvimos “os que decidem” (homens políticos ou empresários) declarem em caso de conflito ou crise “O roteiro que mais receio é...”, vemos muito bem que o pior já está previsto, que essa história é de alguma maneira conhecida antecipadamente, e de um certo modo isso deixa supor que, qualquer que seja a série de acontecimentos, esta última já é representada pelo viés de um roteiro, e portanto exibições, soluções podem então ser descobertas por antecipação. De modo semelhante, no cinema, o roteiro serve para nos familiarizar com essa espécie de catástrofe que significa um filme (Bonitzer, 1996, p. 85)

Não é à toa que tantos filmes do chamado cinema direto estadunidense,⁵ decidem registrar jornadas nas quais se entrevê, previamente, um início, meio e fim, como as eleições primárias disputadas vencidas por John F. Kennedy (tema de *Primary*, 1960, de Robert Drew) ou uma breve turnê de Bob Dylan músico (em *Don't Look Back*, 1965, de D. A. Pennebaker). Aqui, a ideia de um roteiro é substituída por um conjunto de procedimentos de filmagem que se combinam com a sensibilidade para

5 “Cinema direto é o estilo dominante de realizar documentário nos Estados Unidos desde o começo dos anos 60. Assim como o *cinéma vérité*, ele requer equipamento leve e móvel, mas ao contrário desat, não permite o envolvimento do cineasta na ação e tem como uma de suas características a ausência de narração” (Winston, 2005, p. 16). Foi a partir dele que Bill Nichols caracterizou o “modo observacional de representação da realidade” (1991).

perceber e eleger, no decurso da produção, o que pode ser significativo ou representativo para narrar essa jornada, uma sensibilidade muitas vezes ancorada na lógica da narrativa clássica do cinema (Nichols, 1991).

Mesmo assim, o papel da edição é tão fundamental que em alguns casos a pessoa que monta o filme torna-se merecidamente codiretora da obra, o que é especialmente notável nos casos em que as equipes de filmagem são reduzidas ao mínimo essencial.⁶ Sobre o processo de edição de *O Processo* (2018), documentário que deriva da matriz do cinema direto, a diretora Maria Augusta Ramos observa:

A edição é um longo trabalho de reflexão e de revisão de todo o material. É a consequência de um trabalho de estruturação formal – tanto estética como eticamente. Cada corte é um corte estético e ético. Esse filme é uma visão minha, pessoal e subjetiva de tudo o que aconteceu. Foram necessárias várias fases de edição e de escolha. Quando eu decidi centrar e focar no Senado, muito do material que foi filmado fora de Brasília ou na Câmara dos Deputados foi descartado. Eu também acabei escolhendo personagens que são mais representativos de todo esse processo. Tanto o advogado de defesa [José Eduardo Cardozo] quanto o advogado de acusação [Janaina Paschoal], os senadores da defesa e os senadores da acusação” (Ramos, 2018).

É possível, pois, afirmar que é na ilha de edição que é urdido o roteiro do documentário. Uma urdidura, claro, conformada pelos acontecimentos registrados e pelo estilo de registro, amalgamados, ambos, em imagens-sons. Por isso, tanto as estratégias narrativas e os procedimentos de registro serão abordados ao longo do artigo.

Filme Manifesto — O Golpe de Estado de Paula Fabiana é um documentário realizado no calor da hora e lançado ainda no ano da derrubada de Dilma Rousseff. Sem narração em *voz over* ou entrevistas, o filme é quase inteiramente por um conjunto de imagens de diferentes resoluções captadas na rua, no corpo-a-corpo com a realidade, imagens que perpassam o transe que tomou o país desde as manifestações de 2013 e se encerram na transmissão em praça pública da votação para abertura do processo de impeachment na Câmara dos Deputados — um dos mais traumáticos momentos da história brasileira, essa votação é peça recorrente nas obras sobre o impeachment. Diferente de quase todos os demais filmes, as imagens de Paula

6 Em *Caixeiro-viajante* (1969) dirigido por Albert Mayles, David Maysles e Charlotte Zwerin, Albert fez a fotografia, David o som e Charlotte a edição

Fabiana não são imagens *da rua*, mas *imagens-na-rua*: Paula é parte das multidões. Através desses planos, vemos corpos vistos por um corpo que avança aos esbarrões ou comprimido nos lentos fluxos por longas avenidas e ouvimos a repetição dos gritos de guerra, os ruídos e transcorremos por essas imagens como se transcorrêsemos pelas ruas: são parte de um processo que durante algum tempo ocorria de forma pouco compreensível.

Filme Manifesto é o filme de uma participante que estava nas ruas e tenta dar conta de sua experiência. Há algo de surpreendentemente cativante nestas imagens que, captadas com uma câmera de baixa resolução e um áudio que rasgado as palavras em ruídos, estão sempre distantes de qualquer esfera de poder e de qualquer possibilidade de se aproximar dele: mesmo nos comícios costuma estar distante. À diferença de todos os outros documentários, aqui a voz-do-filme⁷ é uma voz desnorteada, tragada dentro de um processo que ainda não terminou. Não se trata de um desnorteamento da dúvida, mas alguém a quem parece terem tirado o chão.

Para tornar esse processo compreensível para o observador externo ou para afirmar sua percepção, Paula faz uma escolha decisiva ao organizar sua narrativa a partir de um segundo elemento, inteiramente distinto do primeiro: imagens de arquivo traçam uma cronologia para o golpe e buscam afirmar um sentido e direção. São imagens de diferentes épocas – desde reportagens jornalísticas contemporâneas até filmes anticomunistas realizados nos anos 1960 pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) – utilizadas para comentar e criar uma espécie de leito narrativo por onde escoam as multidões de seus numerosos planos. Nesse sentido, seu roteiro pode ser percebido “como uma ponte sustentada por um determinado número de pilares” para utilizarmos a descrição de Jean-Claude Carrière (1996, p. 73). Caso essa seleção fosse marcada pelo entrelaçamento ou acúmulo de fontes de informação que retoricamente demonstrassem o sentido pretendido por Paula, ela poderia suplantar a voz desnorteada (e desnorteadora) que afirmamos. Mas, ao contrário, essas imagens parecem antes a expressão do que a própria diretora pensava ou pensou a respeito do processo de que participava: frente à necessidade de apontar de forma tão simples

7 Pensamos aqui a voz do documentário a partir de Bill Nichols, para quem “‘voice’ is not restricted to any one code or feature such as dialogue or spoken commentary. Voice is perhaps akin to that intangible, moiré-like pattern formed by the unique interaction of all a film’s codes, and it applies to all modes of documentary” (Nichols, 1983, p. 18).

quanto enfática a mensagem urgente de que um golpe de estado tirou do poder uma mulher honesta, não há espaço para ambiguidades ou para o convencimento. Sob este aspecto, trata-se de um filme de uma militante com fins explícitos de testemunho e agitação. O crítico de cinema Carlos Alberto Mattos esteve em uma das primeiras sessões do filme e descreve que

cada aparição de uma Janaína Paschoal, um Bolsonaro ou um Cunha suscitava xingamentos e gritos indignados, ao passo que as entradas em cena de Dilma, Lula e Jandira Feghali eram saudadas com aplausos e manifestações de carinho. As palavras de ordem nas passeatas eram acompanhadas em uníssono pela assistência. (...) Para quem esteve nessa luta, vale como um retorno a momentos de indignação e resistência (Mattos, 2017).

Outros filmes relatam o processo de queda da Dilma a partir das ruas, mas a partir procedimentos inteiramente distintos. Um deles têm um escopo temporal bastante reduzido: em *Tchau, querida* Gustavo Aranda e Vinícius Segalla, integrantes do coletivo Jornalistas Livres, viajam à Brasília para cobrir a votação da abertura do processo de impeachment na Câmara dos Deputados. A montagem é redundante, inteiramente orientada no sentido de contrapor o acampamento de quem é favorável ao impeachment (nele, há *lounge*, um dj tocando música eletrônica estrangeira, um stand de carros da Fiat, pessoas favoráveis intervenção militar) e o acampamento contrário ao golpe (com roda de samba, uma mesa de debate onde pensadores explicam os motivos por trás do golpe, uma juventude que ensaia cantos, camponeses que preparam o almoço coletivo a partir dos alimentos orgânicos que produzem). Uma sequência resume o espírito do documentário. Uma entrevistada do primeiro habitat, ao saber que o filme também era realizado no outro, pergunta ao sujeito da câmera qual deles é mais “popular” — ato contínuo, um corte seco para a roda de samba do acampamento favorável à permanência de Dilma.

Deixando de lado as questões éticas envolvidas nesse corte, fica evidente que o filme se vale (e se estrutura) na caracterização dramática de personagens por contraste e similitude:

Apresentar personagens aos pares é, curiosamente, uma das mais antigas formas de caracterizar; apresentadas duas meninas graciosas, bonitinhas e risonhas, que se colocam à janela alternadamente, já se sabe que são ambas mocinhas namoradeiras, e que seu caminho, provavelmente, seguirá, pelo

menos até a metade da peça, trilha comum. Mas também se pode caracterizar por contraste; e, aí, o recurso é exatamente o oposto: apresentar uma moça extrovertida, faladeira e alegre, ao lado de outra calada, profunda e misteriosa. As características de uma só farão realçar, pela diferença, as da outra. (Pallottini, 1989, p.74)

Nas páginas imediatamente posteriores de seu livro, a poeta e dramaturga Renata Pallottini observa que uma caracterização de personagem (isto é, aquilo que o identifica frente aos outros) só é bem feita quando realizada por meio de um conjunto de fatores — (como sua biologia, seus traços físicos, suas inclinações, disposições, atitude, seus traços sentimentais, de emoção e desejo, seus traços ou características de pensamento e suas decisões) que mutuamente se influenciem, perceberemos que as personagens deste filme são apresentados empobrecida e pitoresca. Essa orientação é tão dominadora que mesmo quando a câmera está diante de um homem que relata a partir de sua própria experiência pessoal, em um momento de rara preciosidade, a transformação proporcionada pelos programas sociais estabelecidos pelo Partido dos Trabalhadores, ela o abandona em nome do pitoresco: um sujeito que ergue um retrato oficial de Lula presidente e entoia seu jingle de campanha.

O documentário não apenas se orienta pelo desejo de filmar imagens desta natureza, como busca provocá-las. Mais de uma vez, o próprio sujeito-da-câmera anima as pessoas que filma a repetirem bordões: como ao perguntar a um grupo de jovens “se vai ter golpe”, apenas para ouvir o previsível complemento: “Não vai ter golpe e vai ter luta”.

Não vai ter golpe!, aliás, é o título do documentário realizado pela direita ideológica sobre o impeachment. Dirigido por Alexandre Santos e Fred Rauh, membros do MBL, o filme guarda semelhanças com *Tchau, querida* em seus procedimentos de caracterização de personagens e ideias, apenas invertendo diametralmente os polos valorativos. Isso é particularmente perceptível nos fragmentos selecionados da votação da abertura do processo de impeachment na Câmara dos Deputados. Em todos os demais filmes esse evento traumático é mostrado de modo a opor, de um lado, valores democráticos, as conquistas sociais, a honestidade de presidenta e a ausência de legitimidade daquele processo e de seu principal condutor (Eduardo Cunha) e, de outro, valores autoritários, conservadores, estúpidos, ligados a motivações tão aleatórias quanto o asfaltamento de uma estrada ou o amor aos netos. Aqui, ocorre o inverso:

os votos favoráveis ao impeachment ressaltam os valores da Constituição Federal e a corrupção do governo, enquanto os votos expressam apenas vínculos supostamente anacrônicos: “Pelo legado de Getúlio, Jango e Brizola”, diz o deputado Afonso Motta. O voto de Jean Wyllys, presente na maior parte dos filmes na íntegra

Em primeiro lugar estou constrangido de participar dessa farsa, dessa eleição indireta conduzida por um ladrão. Essa farsa sexista! Em nome dos direitos da população LGBT, do povo negro e exterminado das periferias, dos trabalhadores da cultura, dos sem teto, dos sem terra, eu voto não ao golpe! E durmam com essa, canalhas!

aqui é restrito ao “Eu voto não ao golpe! E durmam com essa, canalhas!”. Em *Tchau, querida!* o evento é registrado em uma coreografia dramática de franca exaltação: ao contrário de mostrar a ominosa Brasília fracionada por grupos opostos ou a melancólica Lapa de Paula Fabiana, vemos uma exuberante Avenida Paulista diante de um palco onde o músico Lobão performa o hino nacional em um riff de guitarra. O voto decisivo é transmitido na íntegra, em ritmo de festa eletrônica e a batida sintética que o acompanha desde o início chega ao ápice quando o deputado solta a derradeira aprovação, e passamos a ver o êxtase da multidão de pessoas vestidas com as cores dominantes da bandeira nacional. Pouco depois de ouvirmos William Bonner transmitir a notícia, a representação adquire uma tranquila continuidade, sem qualquer raiva, perfídia, desolação ou ruptura traumática: apenas as pessoas de verde e amarelo (e afora isso em nada pitorescas) se abraçando emocionadas, chorando de alegria e alívio. Também neste sentido, o filme é um espelho invertido de *Tchau, querida* e com ele foram uma oposição diametral que se pode notar nos títulos dessas obras: assim como Aranda e Segalla ressignificam afetuosamente a frase que estampou com escárnio os cartazes erguidos por opositores de Dilma Rousseff ao longo da votação,⁸ os militantes do MBL se apropriam do grito de resistência ao golpe em uma narrativa que busca demonstrar seu protagonismo em um processo que seguiu todos os ritos constitucionais.

8 É com esta frase que Lula se despede de Dilma Rousseff em um telefonema que ao ser grampeado, registrado e divulgado de forma ilegal pelo então juiz Sérgio Moro, torna-se uma peça acusatória de grande valor midiático contra o ingresso de Lula no cargo de ministro da Casa Civil, dando um golpe de misericórdia na esperança de manter a base aliada da presidenta no Congresso Nacional.

As semelhanças param por aí. Depois de um prólogo que aborda o nascimento do grupo a partir da biografia de seus fundadores por meio de uma narração em primeira pessoa, o filme passa a se estruturar como uma jornada de superação de obstáculos do MBL em busca do impeachment – seguindo o princípio clássico do cinema hegemônico, no qual ao longo do roteiro “os protagonistas deparam-se com certo número de dificuldades na consecução de seus objetivos. Essas dificuldades dão o interesse à história” (Chion, 1989, p. 165). O filme é longo, estruturado em diversos capítulos, nos quais se alteram e se complementam os três principais tipos de dificuldade: o obstáculo (dificuldade de natureza circunstancial e estática, aqui percebida ao longo de todo o filme); a complicação (de natureza acidental e temporária, aqui ocorrendo inúmeras vezes, como quando uma militante é atropelada durante a marcha até Brasília); e, evidentemente, a contraindicação (“uma intenção humana de sentido contrário ao de uma primeira, embora ligada ao mesmo objetivo, e que procura impedir essa primeira de alcançar seus fins” (Chion, 1989, p. 166). Por meio dessas peripécias, que contribuem para uma caracterização dramática das personagens, e pela articulação de diversas fontes de material de arquivo e de uma trilha sonora empática, o filme adquire uma esperada fluência narrativa.

Como se sabe, apesar de sua “diegese” em tese coincidir com o mundo histórico, de onde provêm suas imagens e sons, todo documentário é parcial e expressa um ponto de vista. Isto é particularmente perceptível quando vemos obras que representam eventos dos quais participamos ou testemunhamos. É claro que uma seleção de imagens de um mundo vasto e infinito é sempre questionável – e muitas vezes justificável por sua própria questionabilidade. Entretanto, há fronteiras éticas que ao serem cruzadas de forma ostensiva causam-nos as mais profundas objeções. Não se trata de uma especificidade do cinema documentário, como demonstra a reação de Jacques Rivette ao infame travelling realizado por Gillo Pontecorvo em *Kapo* (1961):

Voyez cependant, dans Kapo, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris (Rivette, 1961, p. 54).

Existe em *Não vai ter golpe!* um desses momentos realmente abjetos. Ele ocorre quando o filme representa um telefonema entre a então presidenta Dilma e o ex-pre-

sidente Lula, interceptado e divulgado de forma ilegal. Na arranjo do documentário, a sequência começa com Lula afirmando: “*eu to com a seguinte tese, é guerra, quem tiver com a maior artilharia ganha*”; um corte nos lança aos manifestantes gritando “*Lula na papuda*”; um repórter afirma que os manifestantes estão indignados com o conteúdo da gravação e que os “*líderes governistas também ficaram indignados, mas por terem tornado pública aquela gravação*”. Ocultando-se a ilegalidade do registro ou de torná-lo público, o filme passa de imediato ao comentário do então juiz Sérgio Moro para quem “*a democracia em uma sociedade livre exige que os governados saibam o que fazem os governantes mesmo quando estes costumam agir nas sombras*”. Ao ocultar da narrativa algo essencial para a compreensão do fato narrado, o filme expressa um inequívoco desprezo pelo estado democrático de direito.

A proximidade e o distanciamento de *Excelentíssimos* e *O processo* são emblemáticos: apesar de abordarem os trâmites do processo do impeachment em uma das casas do Congresso Nacional, seus dispositivos são inteiramente distintos.

Mantendo a aspectualidade serena dos filmes anteriores de Maria Augusta Ramos, *O processo* talvez seja o filme mais elegante e sóbrio de todo o período. Quase sempre a câmera está apoiada em um tripé e seus movimentos, quando existem, são econômicos, sem trepidação. Não há no filme nenhum indício da urgência, da convulsão ou da euforia que se impregnou na representação audiovisual deste evento (incluindo e, talvez sobretudo, na jornalística). A coleta de planos de diferentes provê o filme de um impecável acervo de planos/contraplanos que confere ao documentário a possibilidade de reelaborar a realidade em cenas com apurada coreografia dramática e *mise-en-scène*.

O documentário se dedica a acompanhar o processo no Senado Federal, constituindo um relato principalmente a partir da observação dos trâmites do estágio senatorial do impeachment (especialmente da Comissão Especial do Impeachment no Senado) e do acompanhamento da equipe de defesa de Dilma. Essa escolha não surpreende, visto que as relações que ocorrem sob o sistema judiciário foram temas de três de filmes anteriores da diretora que constituem, em suas palavras,

uma proposta de reflexão sobre a sociedade brasileira através do que eu chamo de “teatro da Justiça”, que passa pelo sistema judiciário, pelo universo da justiça. Ali se desenrolam relações sociais, humanas e relações de poder. Por

um lado, eu me interesso por isso porque acredito que o que acontece dentro do universo da justiça é extremamente significativo, representativo e simbólico da sociedade brasileira. Por outro, ele [o “teatro da Justiça”] me permite fazer o meu cinema documental, um cinema de observação principalmente das relações humanas (Ramos, 2018).

Seus procedimentos de filmagem se assemelham àqueles do *direct cinema* estadunidense que serviu de modelo para o que Bill Nichols nomeou de *modo observacional* de representação da realidade. Seu ideal é que a equipe não intervenha nas situações que registra – uma das motivações para que a equipe de filmagem seja a mínima necessária — de modo a registrar a realidade como se não estivesse ali: “É a vida observada pela câmera e não, como no caso de muitos documentaristas, a vida recriada para a câmera” (Reynolds apud Da-Rin, 2006, p. 138). Filmes observacionais costumam possuir “uma forma particularmente vívida da representação do tempo presente” e sugerir uma sensação de presença física e um “engajamento com o imediato, íntimo e pessoal comparável com o que um observador/participante real poderia experimentar” (Nichols, 1991, p. 40).⁹ De fato, a não interação com os participantes de seu filme, a ausência de narração ou de música de fundo legam à observação o principal vetor do filme. Suas únicas concessões ao material de arquivo é o grampo da conversa entre Romero Juca e Sérgio Machado e uma reportagem que mostra a prisão do ex-ministro Paulo Bernardo, então marido da senadora Gleisi Hoffmann (esta, personagem central do documentário).

Aparentemente, o filme não se propõe a explicar essa queda para além do que observa. Mesmo assim, de forma subreptícia, ele nos informa os motivos fundamentais que a propiciam através de quatro elementos. O primeiro se manifesta numa sequência na qual vemos um dirigente do PT fazer uma dura autocrítica sobre o distanciamento do partido de sua base, assim como da naturalização da forma de fazer política que era praticada no país. Mais tarde, ouvimos o senador Roberto Requião dissecar os motivos por trás do impeachment e do projeto de entrega do país que este

9 Deve-se observar que a presença da cineasta como ausência encoraja a crença na não-mediação que, somada a à sensação de “observação exaustiva” proveniente da habilidade de “registrar momentos particularmente reveladores” e “de incluir momentos representativos do tempo vivido” (Nichols, *op. cit.*, p. 43), pode tornar-se problemática se promover, como frequentemente o faz, um desliza da objetiva para a objetividade e à utopia da transparência, segundo a qual “Filmes devem ser antes de tudo algo de que você não duvide. Você confia naquilo que você vê” (D. A. Pennebaker apud Da-Rin, *op. cit.*, p. 140).

processo almejava. Aqui, deve-se observar os limites da *observação*, o papel da montagem e os riscos da percepção de uma enunciação indireta: esta fala, apresentada no contexto em que os senadores estão votando, é na verdade uma manifestação que o senador fez em outro momento. Aparentemente insatisfeita com o que tinha à sua disposição para tal representação, a diretora desloca essa fala de outro espaço-tempo. O terceiro elemento serve para explicar a queda de Dilma é uma sequência que dá um longo espaço a um dos discursos de Janaína Paschoal. Por meio deste discurso, se percebe a ascensão de uma direita popularesca baseada em valores desprezados pelo *establishment* político. Por fim, há o conjunto de alegações-de-corrupção e crise política, fartamente evocadas pelos defensores da destituição da presidenta.

Maria Augusta Ramos conta que decidiu fazer o filme dez dias antes da votação da admissibilidade do processo na Câmara, por sentir necessidade de entender o processo e as acusações contra Dilma e que chegou em Brasília sem qualquer autorização e sem conhecer nenhuma das pessoas que se tornariam personagens centrais de sua trama documental (Sudré, 2018). Se sua compreensão dos fatos ocorreu durante a filmagem, pela observação cinematográfica do que ocorria, seu filme não se apresenta, entretanto, como “um processo de descoberta” como ela afirma (Ramos apud Sudré, 2018). Desde a cartela inicial — que ressalta que Michel Temer e Eduardo Cunha são acusados de corrupção, passando pela caracterização e apresentação dos personagens, pela síntese dos discursos dos advogados de acusação e defesa, pelo tratamento e espaço dado à equipe de defesa, Maria Augusta Ramos afirma a todo instante a ilegitimidade daquele processo. Eduardo Escorel faz uma crítica à escolha deste dispositivo. Segundo ele, a não interação com os personagens e a circunscrição do filme ao processo senatório torna o filme “árido e repetitivo” e sem indícios “de como foi a atuação política [de Dilma e Lula] em defesa de seu mandato”:

Em nome da coerência, segundo Maria Augusta me informou, ela sequer pediu acesso a Lula, pelo fato de o filme se passar em Brasília e ser focado “no processo jurídico-político que acontece fundamentalmente no Senado e do qual ele não participou diretamente”. Quanto à Dilma, Maria Augusta afirma ter pedido e obtido acesso a ela no período em que estava afastada da Presidência. Mas não há cenas gravadas desses encontros no filme.

Além de artífice da presidente Dilma Rousseff, Lula foi voz influente, por vezes oculta, no seu governo, manteve-se como líder de fato do Partido dos Trabalhadores e nunca deixou de ser um dos principais protagonistas da cena política brasileira. Mesmo tendo se tornado crítico, em caráter privado,

do governo Dilma, atuou intensamente nos bastidores para impedir a cassação do seu mandato. Excluído do filme por uma opção formal, a lacuna que há em *O Processo*, e que deveria estar ocupada pela grande ausente, tornou-se ainda maior (Escorel, 2018)¹⁰.

Escorel pontua de forma precisa que os procedimentos escolhidos determinam a representação do filme. Ao ignorar as articulações e movimentações que ocorriam fora daquela arena (onde os movimentos eram mais previsíveis), o filme termina por afirmar como inevitável um processo que ainda tinha certo grau de incerteza. No mesmo sentido, a escolha por registrar o processo numa comissão do Senado (já depois da traumática passagem pela câmara e de todas as discussões e embates perdidos pelo governo) propicia a percepção de que *aquela etapa do processo era uma etapa mais próxima do cerimonial obrigatório da tramitação processual* e que a própria queda de Dilma se resume a uma farsa.

É preciso fazer ressalvas. Outros momentos são registrados pela equipe de *O processo*: a votação final no Senado, as reuniões entre defensoras(es) de Dilma, entre a presidenta e uma comitiva estrangeira etc., deslocamentos pelo Senado, pessoas da imprensa em momentos mortos, as imediações do Congresso Nacional em Brasília, ao redor do qual as pessoas esperam em pontos de ônibus e transitam em carros como se nada estivesse acontecendo. Essas imagens, inseridas ao longo das sequências, criam uma atmosfera inversa à agitação e ao transe que atravessa muitos filmes e, justificariam, aliás, que o filme tivesse o título de outro livro de Franz Kafka: *O Castelo*. De fato, o espaço entre as ruas e as comissões, ainda que contíguo, parece tão difícil de ser transposto quanto a porta da lei para Joseph K ou as muralhas do Castelo para o Agrimensor.

A princípio, a proposta de *Excelentíssimos* se assemelhava à do filme de Maria Augusta, mas na outra casa legislativa — acompanhar a câmara federal durante o processo de Impeachment. Sua abordagem e seus dispositivos, entretanto, são inteiramente distintos. Ao invés de restringir-se ao acompanhamento de duas instân-

10 Percebe-se como, escrevendo em abril de 2018 diante da liderança de Lula nas pesquisas, da descrença geral na eleição de Bolsonaro e da boa posição de Dilma em sua candidatura ao senado, e Escorel subestima o peso do impeachment: “A gravidade da crise que o país atravessa desde 2013 e, em particular, a desmoralização do governo Temer, além de parte considerável das lideranças políticas e empresariais do país, parecem ter tornado a dimensão do episódio do *impeachment* menor do que muitos imaginaram”.

cias do processo (os trabalhos da comissão e o prosseguimento no plenário) e de acompanhar personagens-chaves dos polos opostos, Douglas opta por abarcar tudo quanto pode: reuniões em que o diretório nacional do PMDB anuncia sua saída da base aliada, em que deputados do PSDB contabilizam votos, confraternizações de deputados evangélicos, o evento de lançamento da pré-candidatura à presidência de Jair Bolsonaro etc. Por sua brevidade e falta de afinidade aos trâmites do processo (e não ao processo propriamente), esses eventos nunca adquirem o aspecto de uma observação prolongada tão desejável¹¹. Por fim, notamos uma relação inteiramente distinta da câmara com os participantes, particularmente perceptível nas entrevistas de Sílvio Costa e Carlos Marum, altamente significativas da incapacidade de articulação do governo e do pragmatismo fisiológico do PMDB.

A distância entre os dois filmes se aprofunda ainda mais quando ao término das filmagens, Douglas, sentindo que para compreender 2016 seria preciso voltar a 2014, decide iniciar o filme com um “grande prólogo” dividido em três capítulos – A eleição desfeita; A aliança desfeita; O ministro desfeito – ao longo do qual somos guiados por uma voz desengajada, expositiva, que nos conta (com o apoio de abundantes imagens de arquivo) o processo da Lava Jato, o questionamento do PSDB ao resultado das eleições, os movimentos de internet e de rua contrários ao governo, a traição do PMDB, os grampos e a condução coercitiva de Lula, sua nomeação e suspensão pelo STF.

Essa estratégia parece ter impregnado todo o filme: no quarto e último capítulo, *A queda*, àquelas imagens captadas pela equipe na câmara se juntam diversas outras imagens de apoio retiradas das novas e velhas mídias. Ao contrário de *Maria Augusta* que não pretendia explicar nada senão pela *mise-en-scène* cinematográfica, pela articulação das falas da comissão ou por explicações e análises realizadas durante conversas alheias, Douglas se propôs a elaborar uma narrativa que expressasse, efetiva-

11 A mesma abrangência da seleção irá marcar a escritura narrativa de cada um desses eventos: não são mostrados de forma “observacional”, mas como eventos que passam, com um enorme número de personagens que não tem qualquer papel decisivo na trama do filme (ao contrário da lógica do *Processo*); sua edição procura manter algo de significativo em relação ao diagnóstico do funcionamento da casa, dos conflitos entre parlamentares e de suas alianças. Certamente, Douglas poderia ter articulado sua tese com mais rapidez — mesmo assim, há outras coisas que o interessam, sobretudo o cotidiano de acontecimentos e eventos que passam despercebidos pela grande cobertura, como o caso de Aristides, a nomeação de Bolsonaro como candidato, o despreparo do líder governista, Sílvio Costa. Tudo isso contribui para sua narrativa. Outros momentos do filme o dilatam de forma desmedida e sem benefícios, como um vídeo realizado pela Fiesp e mostrado demoradamente, a longa metáfora da corda usada por um pastor durante uma sessão da bancada evangélica na câmara.

mente, as razões e as possibilidades do processo de impeachment, valendo-se para isso não apenas do processo, como aquilo que o propiciou e daquilo que o circundava (o comportamento da câmara e do governo durante este processo).

Como contraponto, seria interessante pensar em *Democracia em vertigem*, um dos filmes mais complexos sobre o período. Enquanto Maria Augusta Ramos exime-se da possibilidade de dar conta de todo o processo e Douglas Duarte busca fazê-lo de forma imediatamente contígua a ele, Petra Costa, ao querer abarcá-lo por inteiro, termina por simplificar excessivamente processos sociais complexos, elaborando uma oposição entre as forças do bem (principalmente o Partido dos Trabalhadores, Lula, Dilma, os pais de Petra) e as forças do mal (representadas por Aécio Neves, Moro, Bolsonaro e a velha elite do país, berço de seus avós).

A narração em primeira pessoa, as contínuas referências à sua própria família, situam *Democracia em Vertigem* dentro do escopo do giro autobiográfico do documentário latino-americano¹². Em grande parte realizados por diretoras mulheres, esses filmes vêm sendo considerados a partir dos agenciamento de protagonistas femininas que narram histórias pessoais permeadas por fatos históricos ou vice-versa.

Sob muitos aspectos, o filme de Petra se aproxima dos documentários *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2012), três filmes que ao retratar as consequências da ditadura militar na vida privada de famílias de exilados abordam à sua maneira a influência dos pais nos destinos de suas filhas. São diretoras que se afirmam aqui como “Representantes do trauma da segunda geração, a de filhos de militantes que, como personagens secundários na vida dos pais diante das grandes utopias políticas, cresceram marcados pela ausência e pelo exílio” (Feldman, 2017). Ao se referir à *Diário de uma busca*, por exemplo, Ilana observa que “narrando na primeira pessoa, [Flávia] faz do cinema um instrumento de reconstrução e reencontro entre a memória pessoal e a coletiva, a memória de seu pai e de seu país” (Feldman, 2017). Como nestes filmes, Petra Costa narra o processo de impeachment em primeira pessoa, situando-o a partir da história de militância política de seus pais e de suas memórias pessoais.

12 Pedro Piedras numera três fatores determinantes para tal movimento: o fastio diante de filmes de entrevistas sobre as ditaduras, o enfraquecimento de discursos totalizantes que, ao passo das políticas neoliberais e do enfraquecimento do estado, dão lugar a narrativas subjetivas e a maior disseminação das tecnologias digitais, com câmeras mais leves e menores, em geral acopladas a gravadores (Piedras, 2016, p. 82).

Há, no entanto, diferenças fundamentais que invertem “a passagem do pai ao país, do privado ao político, da autobiografia a uma escrita marcada por forte presença da alteridade” (Feldman, 2017). Ainda que de forma sutil, essa inversão é perceptível já no prólogo do filme. Sobre lentos e precisos deslocamentos de câmera no Palácio da Alvorada, ouvimos a voz da diretora:

Um país que depois de vinte e um anos de ditadura restabeleceu sua democracia e se tornou uma inspiração pra muitas partes do mundo. Parecia que o Brasil tinha finalmente quebrado a sua maldição. Mas aqui estamos... o país avançando novamente rumo a seu passado autoritário. Hoje, enquanto sinto o chão se abrir debaixo dos meus pés, temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero.

A partir dele, as pesquisadoras Andréa França e Patrícia Machado realizam a seguinte análise:

Esse prólogo é sintomático das questões que o documentário traz e de sua posição ideológica. É do interior inabitado do Palácio do Alvorada que o filme se posiciona, declarando que a ditadura foi uma “maldição” do passado. Afirma que o país “avança novamente rumo ao seu passado autoritário” e deixa em suspenso a pergunta que não faz: “como isso aconteceu?”. 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).

Um dos efeitos mais problemáticos da inversão deste movimento do pai ao país (agora do país para o pai), é que processos sociais complexos são reduzidos à movimentação de poucas pessoas. Isso é particularmente evidente na elipse em que o filme une, com um corte seco, a prisão de Lula à eleição de Bolsonaro, numa construção de sentido que remete aos experimentos do pioneiro da montagem, Lev Kuleshov. É difícil discordar que o destino da eleição seria outro sem a prisão do ex-presidente. Muito além de afirmá-lo, no entanto, essa elipse expressa de forma dramaticamente potente que a eleição de Bolsonaro *realizou-se* ali. Deste modo, são ignorados fatores significativos para esta eleição e para a avaliação da vertigem da democracia brasileira, desde os disparos em massa de mensagens eleitorais com financiamento ilegal de empresários até a ressentida fragmentação da centro-esquer-

da, sem falar do afastamento do Partido dos Trabalhadores das bases populares de sua origem política, da comoção popular com a repercussão da notícia de um atentado à vida de Bolsonaro. Tudo é obliterado na potência expressiva daquela elipse. A este respeito, é preciso lembrar a antiga máxima godardiana de que o *travelling* é uma questão moral, máxima que Maria Augusta Ramos diretora de *O processo* reformulou com as seguintes palavras: “Cada corte é um corte estético e ético” (Ramos, 2018).

Outro exemplo significativo do modo como o filme opera sua distribuição de significado é a apresentação de Dilma Rousseff. Ela é apresentada por meio de uma habilidosa articulação. A princípio, vemos Dilma de costas, deslocando-se por um longo caminho, estreito, antecedido por uma segurança que lhe abre as portas. Pouco depois do início deste plano, ouvimos uma descrição de sua carreira política. Em uma série de *flashbacks* passamos por imagens de Dilma: candidata à presidência, como ministra do governo Lula e, em fotografias e ainda muito jovem, como militante. O filme se demora em uma delas, que a voz de Petra assim descreve: “Ex-guerrilheira, aos 22 anos ela foi presa pelo regime militar. Nessa foto ela tá sendo interrogada depois de 22 dias de tortura. Enquanto seus interrogadores escondem seus rostos, ela tem a cabeça erguida”. Retornamos ao plano de Dilma caminhando. Agora é a sua voz que ouvimos na banda-sonora:

A arte de resistir à tortura é pensar assim, ó: é só mais um minuto. Porque se você pensar que é mais cinco, ou mais vinte, é muito difícil de aguentar. Então você pensa mais um minuto, mais dois e vai se enganando por esses minutos afora tentando superar o que é iminentemente humano, que é a dor.

A segurança abre uma porta, Dilma chega a uma ampla sala, se senta. Nesse momento, temos um corte para uma imagem de um Lula relaxado acompanhando a apuração das eleições presidenciais de 2014 no cinema do Alvorada. Anunciado o resultado, Dilma e Lula se abraçam felizes. “É presidente, o senhor inventou essa”, a ouvimos dizer. Seguem-se imagens da comemoração pública, fogos de artifício, palanques em festa, rostos felizes. Na Avenida Paulista, a mãe de Petra celebra com um lenço vermelho. A câmera troca de mãos: agora, vemos Petra girando ao redor de seu próprio eixo, os braços abertos. A sequência é acompanhada por uma das preciosas músicas de Rodrigo Leão. Ouvimos Petra dizer: “Eu nasci num mundo que meus pais queriam transformar. E tava me tornando adulta num mundo mais próximo do que nós sonhávamos”. Ela segue em direção à câmera até que seu olho se encontra com

a objetiva, dando origem a outro flashback: sua jovem mãe na praia com uma blusa onde se lê *give me democracy or give me death*. “Parecia uma mudança de símbolos, de possibilidades”, diz Petra. É uma sequência significativa que nos apresenta um discurso bastante peculiar sobre Dilma Rousseff, discurso que opera uma seleção minuciosa de fatos e uma narração subjetiva que visam um forte engajamento e identificação de quem assiste o filme. Para além da identificação de Dilma com sua mãe, há neste discurso, nessa continuidade entre os fatos elencados, na construção dramática da sequência, uma linha reta entre a jovem guerrilheira e a presidenta, como se os sonhos de uma geração tivessem se conservados intactos ao longo de décadas e quem se sentasse naquela cadeira depois do longo caminho, estreito e algo sombrio, não fosse a senhora Rousseff, mas a jovem Dilma. Essa forma de conduzir e narrar marca todo o filme, criando uma representação muito eficaz, engajadora, e ao mesmo tempo maniqueísta e algo simplória da realidade brasileira.

Mesmo lidando com pessoas e coisas reais, o cinema documentário criará suas representações por meio de artifícios da ficção. Por isso, apesar da oposição entre documentário e ficção ser um dos debates mais antigos da história do cinema, essa oposição “só tem sentido classificatório e só é colocada por cineastas em termos de *status*, de distribuição, de adiantamentos sobre receitas, de categorias de competição e outras considerações que dizem respeito à burocracia, à rentabilidade, mas não, certamente, à arte” (Gauthier, 2011, p. 12) documentário e ficção não são categorias compartimentadas, mas categorias que “se encontram conforme um percurso sutil”, que implica “pontos extremos onde os dois procedimentos seriam radicalmente colocados em oposição” (idem).¹³ Depois de percorrer argumentos e distintas possibilidades de distinção entre essas formas de fazer cinema, Gauthier passa a se referir aos filmes de ficção como “filmes romanescos” reconhecendo a presença dos elementos ficcionais em todos os documentários. Os procedimentos aqui analisados demonstram aquilo que o teórico e documentarista Jean-Louis Comolli, morto neste ano de 2022, colocou em termos simples: “Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário” (Comolli, 2008, p. 173) e que Gauthier havia elaborado de forma irretocável:

13 Para Gauthier, o único critério que definiria o documentário seria a ausência de atores (sendo sua definição de ator “alguém que simula outra pessoa, que se interpõe entre a tela e o espectador”). Quando a pessoa/personagem desempenha seu próprio papel, aí está o essencial: “A distinção não é, por isso, entre ator profissional e ator não profissional, e sim entre simulacro e autorrepresentação” (Gauthier, 2011, p. 14).

Todo cineasta, como todo autor, tem atrás de si uma experiência e ideias, que infunde em seus filmes (...) O paradoxo seria pensar que o documentarista que filma está credenciado, por qualquer privilégio incompreensível, com um olhar novo e impassível. Ele traz consigo sua experiência, seu saber e algumas vezes, também, seu imaginário mistificador (Gauthier, 1995, p. 122. Tradução nossa).

Nelson Goodman demonstrou que toda representação imagética “é uma questão de classificar objetos e não de os imitar, de caracterizar e não de copiar, não é uma questão de relato passivo” (Goodman, 2006, p. 62). Sequer copiamos o modo como o *interpretamos* – embora isto desempenhe um papel importante, o essencial é que na representação é preciso *alcançar* essa interpretação pelos meios artísticos empregados. No caso do documentário, isso se dá pela montagem entendida à maneira de Sergei Eisenstein em seu sentido amplo, isto é, como o conjunto das escolhas operadas desde o início do projeto até o corte final da montagem propriamente dita.

Quem fizer documentários estará, sempre, às voltas com estas questões; tanto quanto se preocupar com questões mais especificamente do roteiro, como a elaboração das formas para a descrição dos ambientes, a escolha e caracterização/apresentação de personagens e os procedimentos que serão utilizados (se haverá ou não entrevistas, materiais de arquivo etc.),¹⁴ terá no centro de sua preocupação *como* realizar uma representação, como alcançar por meio do filme a interpretação que deseja. Permeando tudo isto, deverá enfrentar os dois problemas:

Todo documentarista enfrenta dois grandes problemas, os únicos que de fato contam na profissão. O primeiro diz respeito à maneira como ele trata seus personagens; o segundo, ao modo como apresenta o tema para o espectador. O primeiro desses problemas é de natureza ética; o segundo é uma questão epistemológica. O documentarista pode filmar e editar seu filme sem tomar consciência da ética e da epistemologia. É uma inconsciência perigosa, pois o filme conterà necessariamente as duas dimensões e será medido, em grande parte, pelas soluções específicas que adotar. O peso da ética se avalia antes de tudo pelo fato tão simples quanto evidente de que pessoas filmadas para um documentário continuarão a viver sua vida depois que o filme ficar pronto – e ninguém deveria se dar ao luxo de esquecer isso. A dimensão epistemológica é igualmente vital: o documentário é uma representação do mundo e toda representação precisa justificar seus fundamentos. De forma

14 Para uma abordagem detalhada quanto a isso, recomenda-se o livro *Filmar o que não se vê: Um modo de fazer documentários* de autoria de um dos mais relevantes documentaristas vivos, Patricio Guzmán (2017).

apressada, alguém poderia resumir essas duas preocupações dizendo que o documentarista deve ser decente e ser honesto. (...) [Mas] Não se trata tanto de honestidade quanto de abandono de certa ingenuidade, da crença no cinema não-ficcional como evidência irrefutável do mundo (Salles, 2006, p. 7).

Usando outros termos, Noël Carroll aborda esta questão epistemológica afirmando a existência de um acordo entre quem realiza documentários e seu público: “o realizador compromete-se com a verdade ou plausibilidade do conteúdo proposicional do filme e responsabiliza-se pelos padrões de evidência e argumentação exigidos para fundamentar a verdade ou plausibilidade do conteúdo proposicional que apresenta” (Carroll, 2005, p. 89).¹⁵ Tudo isto, pois, deve fazer parte do roteiro documentário, tanto quanto sua estrutura dramática: lembrando a ética contida no corte e a moral contida no travelling quando estes são dramaticamente incorporados a representações do mundo histórico que se estende para além das bordas do quadro e, num sentido mais amplo, para além da sala de cinema, da sala de estar ou de qualquer outro lugar onde se assista um documentário.

No cinema documentário, talvez o desejo para buscar uma representação justa, sobretudo nos tempos atuais, esteja não apenas na conhecida frase de Jean-Luc Godard – “Não uma imagem justa, justo uma imagem” — mas também no modo como Roland Barthes a dobra ao dizer que ele “uma imagem que fosse a um só tempo justiça e justeza: justo uma imagem, mas uma imagem justa” (Barthes, 2015, p. 62). Olhando atentamente para estes filmes, teríamos de reconhecer que lamentavelmente grande parte deles é destituída dessa busca bípede, siamesa.

Há quase duas décadas, Jean-Louis Comolli, observou que o imperativo fundamental do cineasta colocava-se em novos termos diante da “crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, tal como é veiculada (e finalmente garantida) pelo modelo ‘realista’ da telenovela” (Comolli, 2008, p. 169). Àquela altura, ele dizia: “O imperativo do ‘como filmar’, central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja

15 Assim como Gauthier, Noël Carroll também se defronta com distinções insuficientes entre ficção e documentário, optando por cunhar outra denominação para o documentário: o *cinema de asserção pressuposta*, destacando que no documentário “o realizador apresenta o filme com uma intenção assertiva: a de que o espectador entretenha o conteúdo proposicional do filme como assertivo” (Carroll, 2005, p. 89).

filme” (idem). Em tempos de proliferação massiva de *fakenews* e desinformação em grande parte baseada em manipulações e descontextualizações audiovisuais, será necessário repensar o imperativo central deste trabalho? A questão transborda os limites deste ensaio e certamente se enuncia apenas pelo momento em que ele é escrito; no entanto, não podemos deixar de apontar a necessidade de uma reformulação do tecido comunicológico da sociedade, uma tarefa política essencial e que situa-se além do documentário:

[Trata-se de] Transformar em método a consciência que o saber é significativo apenas se for ponto de partida para a ação republicana. Mas, para que tal reformulação possa ser feita, é preciso que a república exista. E a república é o espaço dos diálogos circulares. Atualmente tal espaço não existe. Todo espaço está ocupado pelas irradiações anfiteatrais e pelo diálogo em rede (Flusser, 2011, p. 78).

Ainda que se situe além do documentário, não impede que dele faça parte.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BERNARDET, J.-C. O documentário de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BONITZER, P. Problemas do roteiro. In *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo: Editora JSN, 1996.
- CARROL, N. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, F. P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema volume II – Documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- CHION, M. *O roteiro de cinema*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- COMOLLI, J.-L. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ESCOREL, E. O processo – observação em crise. *Revista Piauí* (on-line), 18 de abril de 2018. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-processo-observacao-em-cri-se/> Acesso em 15 de fevereiro de 2022.
- FELDMAN, I. Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil. HOLANDA, K. & TEDESCO, M. C. (Org.). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus, 2017. [Recurso eletrônico]
- FLUSSER, V. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.
- GAUTHIER, G. *Le documentaire un autre cinéma*. Paris: Éditions Nathan, 1995.
- GOODMAN, N. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Tradução de Vítor Moura. Lisboa: Gradiva, 2006.

GUZMÁN, P. *Filmar o que não se vê: Um modo de fazer documentários*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2017.

MATTOS, C. Memória do Golpe. *Blog do Carlos Alberto Mattos*, 15 de março de 2017. Disponível em: <https://carmattos.com/2017/03/15/memoria-do-golpe/> Acesso em 9 de março de 2022.

MCKEE, R. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Tradução: Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2017.

NICHOLS, B. The Voice of Documentary. *Film Quarterly*, 36(3), 17-30, 20, 1983.

NICHOLS, B. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Blommington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

PALLOTINI, R. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PASSOS, M. R. e BAPTISTA, E. A. "Impeachment. versus golpe: a disputa de narrativas no contexto político brasileiro de 2016". In *Revista Eptic* 20, no. 2, pp. 103-124, 2018.

PIEDRAS, P. The "Mobility Turn" in Contemporary Latin American First-Person Documentary. Arenillas, M. & Lazzara, M. (Ed.) *Latin American Documentary Film in the New Millennium* (79-96). New York: Palgrave Macmillan, 2016.

RAMOS, M. A. O processo, o documentário que quer que você reflita sobre o impeachment. Huffpost Brasil, São Paulo, 18 de maio de 2018. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2018/05/18/o-processo-o-documentario-que-quer-que-voce-reflita-sobre-o-impeachment_a_23438311/ Acessado em 16 de março de 2022.

RIVETTE, J. De l'abjection. *Cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961, pp. 54-55.

SALLES, J. M. Prefácio. In DA-RIN, S. *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

WINSTON, B. A maldição do “jornalístico” na era digital. In *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FILMOGRAFIA DO *CORPUS*

ALVORADA. Direção de Anna Muylaert e Lô Politi. São Paulo: Vitrine Filmes, 2021.

BRASIL, o grande salto para trás. Direção Mathilde Bonnassieux e Frédérique Zingaro. França-Alemanha: ARTE, 2016.

CAIXEIRO-VIAJANTE. Direção de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin. Nova York: Maysles Films, 1969.

DEMOCRACIA em vertigem. Direção de Petra Costa. Estados Unidos da América: Netflix, 2019.

DIÁRIO de uma busca. Direção de Flávia Castro. Rio de Janeiro: Les Filmes du Poisson, 2010.

DON'T Look Back. Direção: D. A. Pennebaker. Nova York: Leacock-Pennebaker, 1967.

EDIFÍCIO Máster. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2002.

ESQUERDA em transe. Direção de Renato Tapajós. Campinas: Laboratório Cisco, 2018.

EXCELENTÍSSIMOS. Direção de Douglas Duarte. São Paulo: Vitrine Filmes, 2018.

FILME manifesto – O Golpe de Estado. Direção de Paula Fabiana. Rio de Janeiro: Levante, 2016.

GOLPE. Direção: Guilherme Castro e Luiz Alberto Cassol. Porto Alegre: Latinópolis, 2020.

A HISTÓRIA do golpe. Sem crédito de direção. Belo Horizonte: 2018.

JÁ vimos esse filme. Direção de Boca Migotto. Porto Alegre: Coelho Voador, 2018.

KAPÒ. Direção de Gillo Pontecorvo. Itália, França e Iugoslávia: Franco Cristaldi, 1961.

NÃO vai ter golpe! Direção Fred Rauh e Alexandre Santos. São Paulo: MBL, 2019.

O MÊS que não terminou. Direção: Francisco Bosco e Raul Mourão. São Paulo: Kromaki, 2019.

O MURO. Direção de Lula Buarque de Holanda. São Paulo: Letícia Monte, 2017.

EL ODIO. Direção: Andrés Sal-Iari. Triplemex: Buenos Aires, 2019.

PRIMÁRIAS. Direção de Robert Drew. Nova York: Time Life Television, 1959

O PROCESSO. Direção de Maria Augusta Ramos. São Paulo: Vitrine Filmes, 2018.

OS DIAS com ele. Direção de Maria Clara Escobar. São Paulo: Filmes de Abril & Klaxon Cultura Audiovisual, 2012.

PAPÁ Iván. Direção de María Inés Roqué. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Argentina, 2004.

PASSAPORTE Húngaro. Direção de Sandra Kogut. Petrópolis: Bretz Filmes, 2001.

SANTIAGO. Direção de João Moreira Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2007.

SUDRÉ, L. Entrevista com Maria Augusta Ramos. Brasil de Fato, São Paulo (SP), 18 de Junho de 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/06/18/nao-existe-documentario-isento-diz-diretora-de-o-processo> Acessado em 16 de dezembro de 2021.

TCHAU, querida. Direção de Gustavo Aranda. São Paulo: Jornalista Livres, 2019.

UM DOMINGO de 53 horas. Direção de Cristiano Vieira. 2017.