



## **A Marca da Subjetividade Autoral em Documentários Brasileiros sobre o Golpe de 2016: opção estética, perspectiva política.**

Marcelo Soler<sup>1</sup>

### **RESUMO**

Em tempos que os documentários surgem como possíveis discursos para alimentar a memória de um momento de acirradas disputas políticas, o presente artigo partiu de uma pesquisa cujo cerne foi analisar exemplos emblemáticos de documentários contemporâneos brasileiros, explicitamente políticos, mas com presença de elementos performáticos e/ou poéticos. O intuito foi notar como as opções estéticas de linguagem auxiliavam na força argumentativa, ainda que enfatizando a subjetividade autoral. Para isso, o artigo retoma, num primeiro momento, a discussão, já recorrente na teoria do cinema, sobre o equívoco em se entender o documentário como se fosse a “realidade dada na tela”. Em seguida apresenta e comenta alguns recursos expressivos presentes em dois documentários, que versam sobre o processo de *impeachment* da ex presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, realizados por mulheres e em períodos muito próximos (2018 e 2019), tornando a escolha ainda mais delimitada. O primeiro é ‘**O Processo**’ (2018) de Maria Augusta Ramos e o segundo ‘**Democracia em Vertigem**’ (2019) de Petra Costa. Ainda que apenas apresentando poucos exemplos dentre um número substancial de cenas analisadas pelo pesquisador, o artigo pretende enfatizar como as escolhas estéticas são, em si, também de cunho político.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Documentário; Cinema Brasileiro; Estética e Política; Golpe; Comunicação

### **Da importância de se localizar**

Na procura de um maior entendimento dos processos comunicacionais na contemporaneidade, mais especificamente no estudo de poéticas e estéticas contemporâneas, propõe-se no presente artigo a análise de exemplos emblemáticos de documentários contemporâneos brasileiros explicitamente políticos, nos quais as preocupações estéticas de linguagem são flagradas e auxiliam na força argumentativa do documentarista. Ao observar as estratégias criativas presentes nesses discursos, por meio da decupagem de cenas, quer se ampliar a discussão das relações entre estética e política.

Inserida dentro do Centro Interdisciplinar de Pesquisa (CIP) da Faculdade Cásper Líbero, a pesquisa<sup>2</sup> foi iniciada com a formação de um grupo de estudos com alunas concluintes do curso de graduação em Rádio, Televisão e Internet<sup>3</sup>, no qual foram assistidos documentários. Após a exibição, era

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutor pela ECA/USP com pesquisas em torno do documental na arte. Professor do curso de Rádio, Televisão e Internet da Faculdade Cásper Líbero. Contato:

<sup>2</sup> Para que fosse possível esse estudo contamos com uma bolsa de pesquisa do CIP

<sup>3</sup> Participaram desse grupo as seguintes alunas: Ana Carolina Loturco Venâncio, Daniela Cruz de Almeida, Livia Tiemi Albuquerque Murata, Amanda Salgueiro Deluca, Denise Marino, Luíza Cardoso Costa e Marina Begnini Silva



problematizado como neles a proposta estética se articulava ao discurso político engajado. Textos foram lidos e discutidos, ampliando-se a bibliográfica sobre o tema; bem como foram explorados exercícios em vídeo, levando-se em conta as referências audiovisuais escolhidas no projeto<sup>4</sup>.

Num segundo momento foram escolhidos dois trabalhos documentais em audiovisual que de algum modo se apresentavam, já numa primeira fruição, como discursos pautados por uma discussão política de amplitude histórica, sem abdicarem da presença explícita da subjetividade das documentaristas e nem perderam o refinamento estético de elaboração. O primeiro foi **'O Processo'** (2018) de Maria Augusta Ramos e o segundo **'Democracia em Vertigem'** (2019) de Petra Costa. Vale ressaltar que além de serem realizados por mulheres<sup>5</sup> e em períodos muito próximos (2018 e 2019), ambos trabalhos versam sobre o mesmo tema: o processo de *impeachment* da ex presidenta do Brasil, Dilma Rousseff.

Já que se partiu do pressuposto que ambas as obras teriam o caráter aqui defendido, após a escolha delas, realizou-se uma decupagem<sup>6</sup> e a transcrição de falas de ambos documentários, no intuito de enumerar estratégias expressivas exemplares para nossa discussão. Foram feitas uma série de anotações, visando observar essas estratégias, além de apontar o efeito estético de elementos poéticos constitutivos do discurso audiovisual.

Em paralelo, nas reuniões do Grupo de Pesquisa Comunicação e Sociedade do Espetáculo, coordenado pelo Prof. Dr. Cláudio Novaes Pinto Coelho, a pesquisa foi compartilhada, além de ser alvo de discussões entre os participantes, levando, muitas vezes, ao redimensionamento do que era trazido como análise de cena.

Portanto, além de uma pesquisa teórica intensa e a dedicação a análise de duas obras documentais, um traço marcante do processo que originou esse artigo está no compartilhamento dos achados em dois núcleos de discussão em ambiente acadêmico, um atrelado a graduação e outro a pós. A possibilidade de debater com os pares ampliou as referências teóricas do pesquisador, além de alimentar e refinar o olhar atendo às obras alvo de análise.

No convívio com ambos os grupos se percebeu a importância ainda de se argumentar sobre as relações borradas entre a ficção e a realidade, que estão no cerne de documentários, necessitando de um

---

<sup>4</sup> Nesse momento de escrita do artigo, duas participantes desse grupo estão junto a mim desenvolvendo um projeto audiovisual, nutrido das problematizações teóricas aqui reunidas.

<sup>5</sup> É interessante perceber que talvez pelo fato de ter a presença de apenas alunas no grupo de estudos, mesmo sendo proponente do estudo um homem *cis* gênero, foram escolhidas obras assinadas por mulheres.

<sup>6</sup> Termo técnico que se refere a divisão das cenas em planos, movimentações de câmera e indicações de edição.



olhar atento às implicações dessa característica em um mundo onde a diluição de paradigmas abriu espaço para a construção de discursos propositalmente dúbios.

Por isso, considerou-se que no início do artigo se abarcasse essa discussão teórica, mais do que introdutória, necessária para o desenvolvimento do raciocínio que se seguirá.

## **Da necessidade de se ratificar pressupostos**

A confusão sobre o que é realidade ou não corrobora o processo no qual a ficcionalização da vida impede que a força do real nos suscite uma tomada de atitude também real. Uma imagem audiovisual do registro da fome de certa região do continente africano exaustivamente reproduzida nos meios de comunicação de massa e na internet vai perdendo seu poder persuasivo, na banalizada ratificação de comentários como: “Isso realmente acontece?” A imagem torna-se mais uma atração que nos desperta o horror, assim como uma cena de novela pode fazer.

É exatamente nesse momento histórico que as criações documentais reaparecem com maior ênfase; e pensá-las de maneira dialética, como se propõe aqui, permite levantar as contradições latentes desse fenômeno. A opção pelo documental traz em seu interior uma série de questões presentes em discussões que extrapolam a esfera do pensar e do fazer artísticos e permitem, portanto, suscitar reflexões sociais e políticas.

Na teoria presente ao longo da história do cinema, a palavra documentário está associada a um número enorme de filmes que, por sua vez, apresentam métodos, técnicas e estilos, com nítidas distinções entre si. Obviamente, a partir de uma perspectiva mais histórico materialista, apenas com o aparecimento da coisa que o conceito pode ser formulado e a cada transformação da coisa, o conceito se reformula. Contudo, como já se afirmou, ao se agruparem em torno de uma mesma denominação, esses filmes se filiam a uma tradição e, obviamente, possuem algo em comum que os une.

Diante desse raciocínio, as propostas documentais possuem características formais diferenciadas que revelam interesses, objetivos e procedimentos específicos, para evidenciar a análise dos fatos vividos, experimentados e observados. Pensar documentário em arte é algo diferente nas finalidades, na abordagem e na fruição de se pensar ficção, repercutindo em processos de criação distintos (SOLER, 2010).

Existem inúmeros cinemas documentários que, no entanto, fazem parte do mesmo campo, por afinidades estéticas e processuais.

Por ser “bem desenhado no seu centro de gravidade”, o domínio do documentário funciona como catalisador das questões historicamente partilhadas por uma comunidade de



# FACULDADE CÁSPER LÍBERO

Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas, Rádio/TV e Internet  
Especialização e Mestrado em Comunicação

praticantes. Questões que, ao longo dos anos, receberam respostas contraditórias, não configurando um campo uniforme e contínuo. Ao contrário, periodicamente novos movimentos e escolas aí se confrontam, dando lugar a sucessivas configurações de documentário. (Da-Rin, 2008:19)

Independente das respostas dadas pelos criadores sobre o que poderia vir a ser um documentário, o termo teve um poder agregador e, ao mesmo tempo, foi responsável por suscitar algumas associações simplificadoras.

A palavra documentário, aparte dos princípios que norteariam as produções cinematográficas qualificadas como tal, começou a aparecer em construções discursivas como uma forma de captar o real igual ao que ele se apresenta. Por mais que essa tentativa possa aparecer no projeto de alguns realizadores, ela não pode ser considerada como um fundamento pertinente ao campo do documentário.

De novo os motivos desse fenômeno são encontrados na história do cinema e se referem a como a *impressão de autenticidade* atribuída a imagem cinematográfica foi aproveitada por aqueles que trabalham com documentário.

Teóricos como Bill Nichols (2005) chamaram de *impressão de autenticidade* a propriedade que a imagem cinematográfica tem de estabelecer uma relação de semelhança muito grande entre o objeto filmado por conta de aparatos mecânicos e químicos envolvidos em seu processo de produção. Como consequência se propagou a ideia socialmente construída de que as narrativas cinematográficas conseguiriam trazer para as telas de maneira objetiva fatias da realidade.

De modo proposital esqueceu-se que o ato de filmar se refere a um recorte do espaço, de determinado ângulo, a fim de compor imagens, segundo a necessidade expressiva de quem está por trás da câmera; ou seja, é construção de um sujeito, logo um ato subjetivo. Mesmo quando se deixa uma câmera em determinado lugar sem alterá-la ao longo da filmagem, existirá um recorte, uma escolha de posicionamento, ainda que mínima, e o interesse por registrar determinado assunto ou objeto e não outro. Persistindo na argumentação, mesmo uma câmera ligada ao acaso, sem a intencionalidade do cinegrafista, excluirá por recorte elementos do espaço filmado.

No contexto das revoluções tecnológicas do final do século XIX, o cinema nada mais é que a resposta ao sonho burguês de conseguir reproduzir a realidade. A técnica do cinema foi num gradual processo histórico apropriada pelo segmento social que o inventou e “é essa apropriação que lhe dá significação” (BERNARDET, 1985: 21).



# FACULDADE CÁSPER LÍBERO

Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas, Rádio/TV e Internet  
Especialização e Mestrado em Comunicação

De descoberta científica para a atração nas feiras de novidades ou de entretenimento comuns na virada do século XIX, existe um caminho até que curto para o reconhecimento de uma das tantas possibilidades do cinema de se estabelecer enquanto linguagem: a de contar histórias. O cinema como divertimento, como espaço para criação de narrativas, se consagrou não por acaso.

Com o aproveitamento do projeto estético sistematizado por D. W. Griffith, no qual a presença do cineasta, o verdadeiro contador da história, foi escondida, a impressão de que não existe um ponto de vista estaria preservada. Em se tratando de ficção, o discurso manteria oculto o enunciador, como se a história se expressasse sozinha na tela. A ilusão de que a realidade se manifesta objetivamente evita perceber a estratégia do grupo social, que encampou o cinema, em esconder-se enquanto enunciador de discursos de uma prática que progressivamente teria alta influência sobre as massas (Idem, ibidem). Valores disseminados nas entrelinhas do enredo não estariam explicitamente associados a qualquer interesse.

Contudo, o levantamento crítico sobre as condições históricas que impulsionaram o cinema como “reprodutor do real” deve ser entendido longe de uma visão ingênua de um complô de uma burguesia vilã querendo tomar posse do modo de produção cinematográfico para dominar os pobres espectadores. Trata-se de processos “difíceis de perceber enquanto estão se desenvolvendo, sempre sujeitos a interpretações ambíguas” (Idem, ibidem: 22).

Vale ressaltar a presença de movimentos que questionaram o ilusionismo e experimentaram outros modos de representação diverso dos característicos dos filmes narrativos norte americanos. Na história do cinema foram inúmeras as tentativas de denunciar o ocultamento do enunciador. Porém, o grande público até hoje se vê “bombardeado” pela maneira comercial *yankee* de se fazer cinema, que se configurou como modelo hegemônico e manteve a apropriação técnica e de produção de sentido.

Os documentários também se apoiaram, sobretudo, na *impressão de autenticidade* associada a linguagem cinematográfica no intuito de contar com a crença do público diante daquilo que vê e assumir um comprometimento com a realidade diferente da do filme de ficção<sup>7</sup>. O espectador, ao saber que está vendo um filme documentário, já se prepararia para criar uma interpretação que levasse em conta o enfoque da realidade social, mais do que o imaginário do diretor.

Por isso, em alguns momentos históricos, realizadores procuravam usar de modo expressivo o fato de que as imagens captadas, pelo menos em sua maior parte, sofreriam o menos possível qualquer tipo de encenação, entendida, nesse contexto, como arrumação da cena. Queriam se opor a ficção, conjecturando ser o documentário o digno representante da vocação do cinema em trazer supostamente o real para as telas.

---

<sup>7</sup> No próximo tópico haverá um esclarecimento sobre o projeto estético do documentário.



# FACULDADE CÁSPER LÍBERO

Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas, Rádio/TV e Internet  
Especialização e Mestrado em Comunicação

Ainda hoje ao se pensar em um filme documentário a visão ingênua de que ele objetivaria a fidelidade para com a realidade captada parece se engendrar no imaginário do grande público.

A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de transmitir uma impressão de autenticidade. E essa é uma impressão forte. (...) Quando acreditamos que o que vemos é testemunho do que o mundo é, isso pode embasar nossa orientação ou ação nele. Obviamente, isso é verdadeiro na ciência, em que o diagnóstico por imagem tem importância vital em todos os ramos da medicina. A propaganda política, como a publicidade, também se funda na nossa crença em um vínculo entre o que vemos e a maneira como o mundo é, ou a maneira como poderíamos agir nele. Assim fazem muitos documentários, quando têm a intenção de persuadir-nos a adotar uma determinada perspectiva ou ponto de vista sobre o mundo. (NICHOLS, 2005: 20).

O próprio modo de produção que transformou o cinema numa indústria auxiliou na associação do documentário ao filme que objetiva registrar imparcialmente a realidade. Dentro do projeto de criação dos gêneros pela produção norte americana a fim de identificar características comuns para diferenciar os produtos/filmes que mais se adequassem as necessidades do espectador/consumidor, o documentário passa também a ser considerado como mais um gênero disponível no mercado de bens culturais. Deveria existir uma caracterização simples e compreensível para a escolha rápida desse tipo de produto frente a outros disponíveis na indústria cinematográfica.

Aproveitar expressivamente a *impressão de autenticidade* não significa que todos discursos de natureza documental pretendem ocultar o processo de produção e se impõem com uma pretensa objetividade. Alguns filmes chegam a evidenciar a “voz autoral” e até problematizar as questões dos limites da representação no documentário, culminando no questionamento da crença dele como instrumento legitimador de verdades, projeto este verificado em uma série de realizadores, principalmente, a partir da década de sessenta do século XX.

A conjuntura histórica do pós Segunda Guerra Mundial - marcada por um mundo polarizado e amedrontado com a que atrocidades pode se chegar em nome de discursos aparentemente imparciais, como da ciência - evocou um novo olhar para a realidade e uma investigação menos ingênua dela. A bomba de Iroshima, o genocídio dos judeus e outras tantas ações foram descartadas como fatos históricos objetivos, para se tornarem frutos de processos e consequências da prevalência de determinados discursos sobre outros. A realidade deixou de ser entendida como algo dado, mas observada como uma construção



# FACULDADE CÁSPER LÍBERO

Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas, Rádio/TV e Internet  
Especialização e Mestrado em Comunicação

discursiva segundo a intencionalidade de diversos agentes (ciência, a lei, a filosofia, a religião) responsáveis pela produção do que se considera real.

Não por acaso, teóricos do cinema documentário do pós guerra começam a evidenciar a falácia em torno da ideia de que faz parte do projeto de qualquer filme documental a tentativa de ser a realidade objetiva manifestada na tela. Contemporaneamente, o questionamento tornou-se evidência, como se observa em propostas teóricas como as de Bill Nichols (2005) nas quais o autor propõe uma espécie de classificação, a partir da observação de como se deu historicamente as mudanças na forma em que a voz do autor (ou autores) aparece no documentário.

A confusão entre o documentário e uma pretensa ideia de trazer a realidade dada para as telas também foi responsável por associá-lo às grandes reportagens jornalísticas, levando, inclusive, a presença de elementos comuns a esse gênero aos discursos documentais.

Ainda que possuam semelhanças, segundo Santos (2017), de modo diferente das reportagens, que obedecem a uma cronologia linear, com começo, meio e fim; os documentários sugerem, conduzem o raciocínio do telespectador, sensibilizam e, por fim, revelam uma nova forma de ver um acontecimento. Nesse sentido, o documentário abre espaço para a sensibilidade de quem conta a história (SANTOS, 2017).

Além da preocupação com a manutenção do tempo, a reportagem também precisa obrigatoriamente responder a cinco questões: o quê, quem, quando, onde, e por quê. O texto da reportagem deve ser construído tendo em vista a resposta destas perguntas essenciais (SANTOS; SANTOS, 2010, p. 155).

No caminho contrário ao da grande reportagem, muitos documentários colocam as personagens no centro da narrativa e permitem que elas conduzam suas próprias histórias, não estando ancorado apenas no compromisso com a informação.

Para Nichols, ao mesmo tempo que o documentário tende a alcançar a crença do espectador naquilo que se apresenta, pois, o realizador e/ou realizadora, para impactar o mundo histórico, elege um ponto de vista em detrimento dos demais enfoques da realidade (NICHOLS, 2005), não existe nenhum compromisso prévio do documentarista com a objetividade e a clareza (PENAFRIA, 2001). Nesse sentido, documentários, independentemente do universo temático, são confundidos com a grande reportagem e, assim, acabam também padecendo com a crença de uma pretensa objetividade e isenção auferidas aos discursos jornalísticos (PENAFRIA, 1999). Quando o discurso documental é marcado por questões políticas, o formato do documentário, invariavelmente, acaba resvalando no da grande reportagem.

## Dos discursos analisados



# FACULDADE CÁSPER LÍBERO

Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas, Rádio/TV e Internet  
Especialização e Mestrado em Comunicação

Como mencionado anteriormente, partiu-se do pressuposto que na produção documentária audiovisual brasileira recente, em meio a discursos frágeis esteticamente e, por consequência, carentes de profundidade política, ainda que sob uma roupagem jornalística, existem realizadores e realizadoras cientes da força da articulação de uma proposta estética depurada com um discurso político engajado. Nesse sentido, ao apresentar certas estratégias criativas exemplares de alguns desses realizadores e realizadoras, pode-se demonstrar como momentos de subjetividade autoral explícita, característica de documentários com traços poéticos e performáticos, não se contrapõe a perspectiva de dar amplitude histórica aos discursos caracterizados por ela.

Enfatiza-se que independe do estilo do documentário, a subjetiva dos autores está presente em todas as escolhas, desde as relativas ao tema até o tipo de enquadramento ou iluminação. Para Sbragia (2020) o filme documentário “mesmo que seja realista demais, é dependente do artista” e, partindo do filósofo Montaigne, continua o teórico, “é a subjetividade que produz e conduz a prática de criação artística (...)” (SBRAGIA, 2020: 32). A discussão que atravessa a filosofia e chega ao campo dos estudos literários desagua na problematização, por exemplo, de que toda ficção tem traços autobiográficos. O raciocínio parece ser bem plausível, já que o tema a ser abordado pelo artista vem de uma vontade do próprio em discuti-lo. Apenas existem discursos que omitem a autoria e outros a assumem e a manifestam. Como veremos a seguir, essa escolha tem propósitos específicos e leva a diferentes propostas formais.

A exposição de fatos por meio de imagens de arquivo ou gravadas pelo próprio realizador ou realizadora, a presença de entrevistas que confirmam esses fatos e a voz em off que guia e informa a audiência, sem a manifestação explícita da subjetividade autoral, correspondem às opções estéticas recorrentes dentro do modelo clássico de documentário, que, por sua vez, até a década de setenta, foi o mais abordado pelos realizadores e realizadoras. Nele as imagens surgem como ilustrações ou contrapontos ao que está sendo dito ou escrito, pois “os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do Cinema, as imagens desempenham papel secundário” (NICHOLS, 2005: 143).

Se, por exemplo, documentários mais expositivos como ‘**Getúlio Vargas**’ (1974) da cineasta Ana Carolina a voz *over* tem um destaque no compartilhar de ideias e informações por meio de uma retórica argumentativa, lembrando muito os discursos jornalístico, em ‘**Democracia em Vertigem**’ (2019) a voz da diretora do filme, Petra Costa, perpassa a obra como um todo, num tom diferente daquele impregnado por uma pretensa objetividade, na maioria das vezes, não por acaso, representada pelo timbre masculino.



# FACULDADE CÁSPER LÍBERO

Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas, Rádio/TV e Internet  
Especialização e Mestrado em Comunicação

A tradição da voz de Deus fomentou a cultura do comentário em voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre, que mostrou ser a marca de autenticidade do modo expositivo (NICHOLS, 2005: 142)

Em Getúlio Vargas, por exemplo, as imagens de arquivo, base para construção discursiva do filme, são explicadas e comentadas com a narração de timbre grave em tom sóbrio do ator Paulo César Pereiro. No caso de Democracia em Vertigem o fato de uma mulher ser a voz que guia e questiona sobre política, em si, redimensiona a opção estética a um *status* de escolha, também, política.

Mais do que isso, a cineasta de Democracia em Vertigem comenta e progressivamente traz a história pessoal da família dela, entrelaçando a memória particular com a coletiva. Há a participação afetiva, logo efetiva de Petra. A diretora se apresenta dentro da obra enquanto autora, discutindo e manifestando suas opiniões. Logo na cena inicial a voz de Petra em off afirma: “Temo que a democracia tenha sido apenas um sonho efêmero”. O uso da primeira pessoa e o tom de voz mais intimista sugere que se está diante de um ponto de vista construído sobre a realidade e não da realidade bruta e já dada.

Ao tomar, novamente, Bill Nichols, a partir de uma classificação didática cunhada por ele sobre as variadas formas em que a voz do autor/autora (ou autores/autoras) aparece no Documentário, se associa a presença de Petra a um discurso mais performático. O tom de voz da cineasta (além da imagem dela na coleta de relatos e em vídeos de arquivo pessoal) e o caráter de relato da narração enfatizam a personalidade daquela que compartilha a experiência, enaltecendo as dimensões afetivas e subjetivas do discurso.

A carga subjetiva também está forjada em reminiscências numa edição em que os “cacos do passado” recente do Brasil (cenas gravadas da votação do *impeachment*, por exemplo) se misturam com a trajetória pessoal da diretora, inclusive explicitando a experiência performática dela como militante (cenas de vídeos caseiros de Petra comemorando a eleição da presidenta Dilma Rousseff), entrelaçando a arte subjetiva (vivencial) com questões políticas de ordem coletiva e manifestando à audiência o posicionamento político da responsável pela criação discursiva.

A presença da subjetividade não desabona a discussão política, mas opera esteticamente de outra forma: explicita para a audiência quem profere o discurso e auxilia na ratificação da ideia do documentário como uma visão possível da realidade e não a realidade em si.

A própria edição do documentário concretiza esteticamente o alinhavar entre pessoal e histórico. Na sequência de cenas (55 min 43s) referente a colocação do “muro” que separa os manifestantes no dia da votação do *impeachment* de Dilma Rousseff, a cineasta aparece, enquanto imagem corpórea, no enquadramento, perguntando aos trabalhadores o que seria aquilo, momento esse que lembra práticas de documentários do modo participativo. A resposta evidencia o racha entre a população brasileira: a



# FACULDADE CÁSPER LÍBERO

Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas, Rádio/TV e Internet  
Especialização e Mestrado em Comunicação

separação daqueles que são a favor dos que são contrários à saída da presidenta. A próxima sequência mostra uma série de imagens referentes ao passado de Petra, que em off, progressivamente, revela uma divisão ideológica na família. Os avós maternos, donos e fundadores de uma das maiores empresas de construção civil brasileira, com um pensamento mais a direita, se contrapondo a própria mãe de Petra - que aparece no documentário. Os pais da cineasta lutaram contra o regime ditatorial e, ainda hoje, são apoiadores de uma agenda de esquerda.

Já em **‘O Processo’** (2018) a diretora Maria Augusta Ramos não aparece enquanto imagem ou voz diretamente no documentário; logo, não há uma abordagem direta ou de intervenção. Em nenhum momento do filme está presente qualquer tipo de voz *off*. A cineasta opta em muitos momentos por fazer uso expressivo das imagens capturadas do real, enfatizando sua dimensão plástica, padrões de forma e cor, trabalhando afetos e impressões em pró de uma retórica ou narrativa sobre o acontecimento histórico enfocado. Essas imagens explicitamente construídas conferem ao documentário a presença de um ponto de vista ao causar um efeito de comentário.

Logo na sequência inicial do filme, após um texto escrito contextualizando o momento histórico abordado pelo documentário, surge um plano sequência com imagens, captadas por um drone, do alto do espaço que leva à praça dos Três Poderes em Brasília<sup>8</sup>. Com o enquadramento se vê milimetricamente ao centro uma espécie de muro (placa de metal) que divide aquele espaço de um lado, com um grupo de pessoas vestidas de verde amarelo e de outro, pessoas vestidas de vermelho. Do silêncio, progressivamente, se escuta o som de ambas multidões. Ao longe à frente percebe-se o prédio monumental do Congresso Nacional, local no qual estava ocorrendo a votação do processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. Sem nenhuma palavra, conseguimos com a composição visual ler o ponto de vista da cineasta, que quer apresentar um país dividido.

Segue-se uma sequência de cena com os discursos de parlamentares que votaram contra e outros a favor da “condenação” da presidenta. Continua o retrato da divisão do país. Ao final o resultado da votação e as reações de ambos os grupos. O processo de *impeachment* foi aprovado. Num corte seco a sequência é interrompida com a cena de trabalhadores limpando as vidraças do congresso (10 min). A luz solar e o som ambiente, destoando das cenas anteriores, sugerem ser o dia seguinte.

---

<sup>8</sup> Ampla praça na qual estão os três edifícios monumentais que representam os poderes da República: o Palácio do Planalto (executivo), o prédio do Supremo Tribunal Federal (judiciário) e o Congresso Nacional do Brasil (legislativo).



Novamente, sem utilizar a exposição explícita por meio da palavra, a diretora parece apontar que após a votação foi necessário limpar a sujeira deixada. A imagem diz. A escolha traduz o que a cineasta selecionou para ser dito. Não há nenhuma informação presente nessa cena, nenhuma necessidade de ordem dramática para a existência dela no filme. Diferente da grande reportagem ou de documentários caracterizados por uma estética jornalística, em que a voz em *off* passa ser o recurso para sintetizar, afirmar e/ou explicar ideias e informações dos entrevistados por uma voz de autoridade forjada numa neutralidade aparente (SANTOS; SANTOS, 2010), a imagem evoca o posicionamento da cineasta, solicitando um trabalho de leitura daquele que assiste ao filme. De certo modo a cena quebra a narrativa, causando um efeito de estranhamento. O tempo dado a ação cotidiana filmada (em torno de 20 segundos) parece causar um incômodo, levando talvez a indagação: “o que essa cena tem a dizer?”. A informação objetiva cede espaço para uma construção imagética. Cada espectador, em sua leitura, atribuirá um sentido possível ao que vê. Nesses momentos, a realizadora parece reunir e trabalhar fragmentos da realidade captada de modo poético; ou seja, por meio de sua subjetividade é construído um discurso, retirando-se do mundo histórico sua matéria prima. Objetos, espaços e a ação humana enquadrados de determinada forma perdem sua individualidade, escapam da perspectiva de personagens; é a construção imagética que está contando.

## **Do lembrar como ato político**

Ambos os documentários cumprem uma função política só pelo simples fato de existirem: visibilizam o ponto de vista de duas mulheres, que constroem narrativas diferentes daquelas difundidas pela grande imprensa. As diretoras determinaram o que deveria ser discutido e o que mereceu ganhar importância, sem enganar a audiência de que isso não é uma escolha. Os discursos são relatos de um momento histórico e servirão como fagulhas do passado para iluminarem o futuro.

Nessa perspectiva, o ato de documentar está ligado à necessidade de não perdermos as experiências passadas, a partir da construção, fixação e divulgação em um objeto corpóreo de um ponto de vista sobre um fato. O documentário, advindo de um processo de documentação, é um objeto/discurso que pode alimentar a memória de cada espectador/espectadora sobre o mundo em que vivemos, indo além de uma simples prova material sobre a autenticidade de um fato, de uma pessoa ou época.

Tem-se assim o entendimento da memória não como sendo o conjunto de lembranças daquilo que aconteceu, mas como algo vinculado ao presente, já que ela está em permanente construção, tendo como material a vivência do dia-a-dia. O passado é modificado a cada novo significado dado às recordações, permeado pelos conhecimentos do presente. O documentário surge como um documento, que, por sua vez,



# FACULDADE CÁSPER LÍBERO

Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas, Rádio/TV e Internet  
Especialização e Mestrado em Comunicação

numa visão contemporânea, é entendido também como uma construção de acordo com a intencionalidade de alguém.

A existência de determinado discurso documental passa a interessar politicamente, pois os conhecimentos ali depositados podem amparar atitudes respaldadas no que já foi experienciado. (SOLER, 2010). A escolha por algo a ser lembrado na contramão do que o discurso hegemônico quer manter como passado, pode alterar nossa percepção do presente e auxiliar numa consciente construção de futuro. Nesse sentido, a crítica de arte Maria Angélica Melendi nos aponta que “ para o psicanalista argentino Hugo Vezzetti, seria necessário contribuir para um trabalho de reconstrução de memória que nos envolva, que seja capaz de interrogar e, eventualmente, alterar as certezas e os valores que contribuíram para obscurecer a recuperação teórica desse passado” (MELANDI, 2017: 246).

Em cada momento histórico a memória tem o seu lugar, e mecanismos de esquecimento são criados para selecionar aquilo que socialmente é ou não valorizado. Esquecer é uma maneira de escolher o que nos interessa e, por isso, “ter memória de algo”, na verdade, representa o “descartar de outro algo”.

Ambas cineastas resolveram descartar a narrativa hegemônica da procedência das acusações feitas para a presidenta e escolheram apresentar o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff como um golpe urdido, sobretudo, por homens em relação a uma mulher. Reforça-se, assim, o fato de duas realizadoras mulheres terem a prerrogativa em um momento histórico próximo (a diferença de lançamento de um filme para o outro é de um ano) de realizarem filmes com um universo temático semelhante, com argumentações parecidas e com propostas estéticas distintas e próximas, ao mesmo tempo. Distintas no que se refere a como a presença autoral de cada uma delas se manifesta esteticamente nos filmes e próximas, pois, coerentes com seus valores, ambas realizadoras, não cedem ao ideário estético de artistas identificados com a chamada extrema direita, ou mesmo, com governos autocráticos e ditatoriais. Produções filiadas a esse entendimento de mundo são adeptas à defesa da existência de uma verdade única e imparcial, materializa numa voz de autoridade que conduz o discurso documental. Invariavelmente essa voz em off é acompanhada por elementos estéticos comuns às reportagens audiovisuais de cunho jornalístico, a exemplo do longa-metragem documental **1964: o Brasil entre armas e livros** (2019) com direção de Felipe Varelim e Lucas Ferrugem.

O filme lançado pela Brasil Paralelo reúne depoimentos de especialistas ligados à direita que questionam a versão apresentada pela historiografia ao golpe (para os realizadores, revolução) de 1964,



# FACULDADE CÁSPER LÍBERO

Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas, Rádio/TV e Internet  
Especialização e Mestrado em Comunicação

num tom de reportagem e imparcialidade. O tratamento dado corrobora com a ideia de que esses especialistas apresentam um ponto de visto certo; no caso, revelando as mentiras construídas pela esquerda. Os especialistas entram para desvelarem a verdade histórica e nenhum momento é problematizada que essa escolha faz parte da argumentação dos realizadores em torno daquilo que acreditam. Em nenhum momento, seja “performando” ou interferindo, os cineastas aparecem. Do mesmo modo, nenhuma cena de construção cinematográfica evidente se contrapõe às imagens de arquivos comentadas em voz em off ou às entrevistas.

Em oposição, as escolhas estéticas de Petra Costa e Maria Augusta explicitam a subjetividade de cada uma, como foi dito, de maneiras distintas, demonstrando possibilidades diferentes de questionar a confusão feita entre o documentário e a grande reportagem. Essa errônea associação entre os discursos audiovisuais de natureza documental com a pseudo realidade dos fatos é algo que interessa aos diretores de 1964: o Brasil entre armas e livros, perfazendo uma forma sutil de manipulação dos espectadores.

Portanto, a existência de um ponto de vista explícito não afasta o efeito peculiar à linguagem audiovisual e, em especial, aos discursos de natureza documental, no qual a audiência crê na existência do referente captado pelas câmeras. A aderência do documental ao referente, dando prova de existência a ele, confere um valor de uso estratégico desse tipo de discurso para lembrar de um tempo passado que existiu. Essa contradição do discurso documental em ser construção, mas manter a impressão de autenticidade, proporciona caminhos estéticos diferentes, percorridos segundo valores e intencionalidades políticas distintas. A roupagem jornalística e a crença de que o documentário é a realidade objetiva manifestada na tela levam a construção de narrativas entendidas como verdade. A marca da subjetividade, seja ela emanada com a presença explícita da documentarista no filme ou na construção de uma cena fílmica, que aparentemente não contribui ao fluxo narrativo, causando um estranhamento e adquirindo função de comentário, evita a confusão do discurso documental com a realidade bruta, sem um filtro autoral. Esse projeto estético também alcança uma discussão política que extrapola as questões das idiossincrasias pessoais e atinge uma amplitude histórico/social.

Ao mesmo tempo, a existência de narrativas alternativas a da grande imprensa (nesse caso específico, em sua maior parte, apoiadora do *impeachment*), como os filmes de Petra e Maria Augusta, em meio a essa espécie de guerra simbólica, contribui para que a construção da memória de determinado momento histórico, seja caracterizada pela presença e o conflito de olhares divergentes, corroborando para a existência e convivência de opiniões plurais, marca das democracias.



# FACULDADE CÁSPER LÍBERO

Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas, Rádio/TV e Internet  
Especialização e Mestrado em Comunicação

## REFERÊNCIAS

ALZUGARAY, P. **O artista como documentarista**. Universidade de São Paulo, USP, 2008, volume 1. Mestrado em Ciências da Comunicação, Orientador: Arlindo Ribeiro Machado Neto, São Paulo, Brasil, 2008.

BARSAN, R. **Nonfiction Film Theory and Criticism**. New York, Dutton Co, 1976.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica**, Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1996.

BERMAM, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

BERNARDET, J. **O que é Cinema**. São Paulo, Nova Cultura, 1985.

\_\_\_\_\_. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo, Brasiliense, 1995.

DA-RIN, S. **Espelho Partido – tradição e transformação do documentário**. São Paulo, Azougue Editora, 2008.

LE GOOF, J. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013

MELENDI, Maria Angélica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

NICHOLS, B. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

NOBRE, M. **A Teoria Crítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no filme documentário**. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2001. Disponível em [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt)

PENAFRIA, Manuela, **O filme documentário. História, Identidade, Tecnologia**. Edições Cosmos, Lisboa, 1999.

RAMO, F. P. **Teoria Contemporânea do Cinema** - volume 1/2, São Paulo, Editora Senac, 2005.

\_\_\_\_\_. **Mas afinal... o que é mesmo documentário ?** São Paulo, Editora Senac, 2007.

SANTOS, Giovana Silveira; SANTOS, Vanessa Matos. **Nem tudo é o que parece: entre o documentário e a reportagem televisiva no caso da Boate Kiss**. Revista GEMINIS, São Carlos. UFSCar, v. 8, n. 3, pp.150-167, set./dez. 2017.



# F A C U L D A D E C Á S P E R L Í B E R O

Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas, Rádio/TV e Internet  
Especialização e Mestrado em Comunicação

**SBRAGIA, P. *Novas Fronteiras do Documentário*. Lisboa: Chiado Books, 2020**

**SOLER, M. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo, Editora Hucitec: 2010.**

**\_\_\_\_\_. *Quanto Vale um Cineasta Brasileiro: Sérgio Bianchi em palavras, imagens e provocações*. São Paulo, Garçon, 2005.**