



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**  
**CONTEMPORÂNEAS**

**MATEUS COSTA DE OLIVEIRA**

**O IMPEACHMENT DE DILMA ROUSSEFF NO**  
**DOCUMENTÁRIO: ANÁLISE DE ASPECTOS INTERNOS DE O**  
***PROCESSO* (2018), *DEMOCRACIA EM VERTIGEM* (2019) E**  
***ALVORADA* (2021)**

Salvador

2023

MATEUS COSTA DE OLIVEIRA

**O IMPEACHMENT DE DILMA ROUSSEFF NO  
DOCUMENTÁRIO: ANÁLISE DE ASPECTOS INTERNOS DE *O  
PROCESSO* (2018), *DEMOCRACIA EM VERTIGEM* (2019) E  
*ALVORADA* (2021)**

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-graduação em  
Comunicação e Cultura  
Contemporâneas, Faculdade de  
Comunicação, da Universidade  
Federal da Bahia, como requisito  
parcial para a obtenção do grau de  
Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo R. S.  
Ribeiro

Salvador

2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação  
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Oliveira, Mateus Costa de

O impeachment de Dilma Rousseff no documentário: análise de aspectos internos de O Processo (2018), Democracia em vertigem (2019) e Alvorada (2021) / Mateus Costa de Oliveira. - 2023.  
109 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2023.

1. Cinema - Brasil. 2. Cinema - Aspectos políticos - Brasil. 3. Rousseff, Dilma, 1947- - Impedimentos. 4. Subjetividade no cinema. 5. Narrativa (Retórica). 6. Ramos, Maria Augusta, 1964- - O Processo (Documentário). 7. Costa, Petra, 1983- - Democracia em vertigem (Documentário). 8. Politi, Lô, 1965- Alvorada (Documentário). 9. Muylaert, Anna, 1964- - Alvorada (Documentário). I. Ribeiro, Marcelo Rodrigues Souza. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 791.430981

CDU - 791.43(81)



*Universidade Federal da Bahia*  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA  
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)**

ATA Nº 1

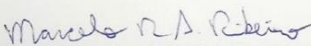
Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA (POSCOM), realizada em 11/12/2023 para procedimento de defesa da Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas no. 1, área de concentração Comunicação e Cultura Contemporâneas, do candidato MATEUS COSTA DE OLIVEIRA, de matrícula 2021100825, intitulada O Impeachment de Dilma Rousseff no Documentário: Análise de Aspectos Internos de O Processo (2018), Democracia em Vertigem (2019) e Alvorada (2021). Às 14:00 do citado dia, na Faculdade de Comunicação, foi aberta a sessão pelo presidente da banca examinadora, Prof. Dr. MARCELO RODRIGUES SOUZA RIBEIRO, que apresentou os outros membros da banca: Prof. Dr. JOSE FRANCISCO SERAFIM e Prof. Dr. ADIL GIOVANNI LEPRI. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo presidente que passou a palavra ao examinado para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

  
**Dr. ADIL GIOVANNI LEPRI, UFBA**

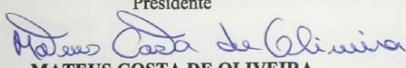
Examinador Externo ao Programa

  
**Dr. JOSE FRANCISCO SERAFIM, UFBA**

Examinador Interno

  
**Dr. MARCELO RODRIGUES SOUZA RIBEIRO, UFBA**

Presidente

  
**MATEUS COSTA DE OLIVEIRA**

Mestrando(a)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu pai, mãe e avó materna pelo apoio incondicional. Aos meus amigos e amigas que me acompanham e dividem a vida comigo.

Agradeço ao Laboratório de Análise Fílmica (LAF), em especial ao núcleo de estudos de cinema documentário Nanook. Local no qual o projeto que antecede esta dissertação encontrou primeira acolhida e críticas. Igualmente, agradeço ao grupo de pesquisa (An)arqueologias do Sensível pela leitura e críticas de parte desta dissertação. Hoje, percebo que os encontros e trocas são essenciais para o crescimento acadêmico.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Marcelo R. S. Ribeiro, pelas leituras, sugestões e críticas feitas durante o processo de escrita.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, em especial a Faculdade de Comunicação. Espaço em que estou e vivo desde a graduação.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida, juntamente com seu prolongamento. Sem esse financiamento, tanto o ingresso quanto a dedicação exclusiva não seriam possíveis. Na mesma medida, agradeço à Universidade Federal da Bahia pela extensão de prazo de defesa concedido por conta da pandemia de COVID-19, período que afetou a todos nós da comunidade acadêmica.

DE OLIVEIRA, Mateus Costa. O IMPEACHMENT DE DILMA ROUSSEFF NO DOCUMENTÁRIO: ANÁLISE DE ASPECTOS INTERNOS DE *O PROCESSO* (2018), *DEMOCRACIA EM VERTIGEM* (2019) E *ALVORADA* (2021). 2023. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

## RESUMO

O presente trabalho reúne três documentários brasileiros, realizado por 4 realizadoras, que tratam sobre o impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff, são eles: *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, *O Processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, e *Alvorada* (2021) de Anna Muylaert e Lô Politi. A nossa análise buscou responder questões e trabalhar com diferentes hipóteses que foram formuladas a partir do contato com as obras audiovisuais. Essa estratégia se mostrou tanto como um procedimento de trabalho possível para encarar o *corpus* analítico quanto de organização interna. A dissertação é dividida em duas seções, na primeira, analisamos um aspecto pontual do *Democracia em Vertigem*, a intervenção não anunciada da diretora Petra Costa em uma imagem de arquivo do assassinato de Pedro Pomar. Buscando elaborar, com base nessa análise pontual, uma generalização interpretativa a respeito das estratégias persuasivas que caracterizam a obra. As questões que guiam esse processo são (1) *é possível reconhecer esse traço pessoal em outros momentos do filme?*; (2) *quais são as implicações em não anunciar a alteração feita em uma foto de arquivo* e (3) *quais são as características da fotografia que nos asseguram uma correspondência ao real e (3.1) por que devemos preservá-los?* Assim, a partir dessas questões, elaboramos duas hipóteses de trabalho: (1) a decisão pela edição da foto parte de um fator retórico e persuasivo interno ao próprio filme: do apelo imagético, da sua capacidade de semelhança e, por conta dela, de remissão a um objeto ou a um fenômeno externo a ela mesma. (2) E que a análise do uso da foto como argumento dentro do documentário, ou como parte ilustrativa dele, não pode ignorar os procedimentos criativos próprios do cinema e do fazer documental. Assim, nessa primeira parte, refletimos sobre, respectivamente, filme-ensaio, os elementos internos da fotografia e a dinâmica que estão inseridos e, por fim, sobre a imagem de arquivo. Na última parte da dissertação, analisamos *O Processo* e *Alvorada* a partir de uma hipótese inicial de trabalho fruto de uma digressão teórica: o estilo observacional e o acesso ao ambiente reservado dão ao observador um local

interessante de observação. Levantando, conseqüentemente, aspectos materiais dos dois documentários para discussão baseado nas questões de (1) *quais são os pontos privilegiados de prática de observação* e (2) *como o apelo da imagem política desconhecida se dá em O Processo e Alvorada?* A partir das questões e hipóteses, tecemos considerações sobre subjetividade, narrativa e autoria; discutimos o inverso da imagem oficial; abordamos a entrada da câmera dentro do espaço institucional e, por fim, tempo e observação.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; impeachment; Dilma Rousseff.

DE OLIVEIRA, Mateus Costa. THE IMPEACHMENT OF DILMA ROUSSEFF IN THE DOCUMENTARY: ANALYSIS OF INTERNAL ASPECTS OF *O PROCESSO* (2018), *DEMOCRACIA EM VERTIGEM* (2019) AND *ALVORADA* (2021). 2023. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

## ABSTRACT

This work brings together three Brazilian documentaries, made by 4 female directors, that deal with the impeachment of former president Dilma Rousseff, they are: *Democracia em Vertigem* (2019), by Petra Costa, *O Processo* (2018), by Maria Augusta Ramos, and *Alvorada* (2021) by Anna Muylaert and Lô Politi. Our analysis sought to answer questions and work with different hypotheses that were formulated from contact with these audiovisual works. This strategy proved to be both a possible working procedure to face the analytical corpus and an internal organization. The dissertation is divided into two sections, in the first, we analyze a specific aspect of *Democracia em Vertigem*, the unannounced intervention by director Petra Costa in an archive image of the murder of Pedro Pomar. Seeking to elaborate, based on this specific analysis, an interpretative generalization regarding the persuasive strategies that characterize the work. The questions that guide this process are (1) is it possible to recognize this personal trait in other moments of the film?; (2) what are the implications of not announcing the change made to a file photo and (3) what are the characteristics of the photograph that ensure we correspond to the real thing and (3.1) why should we preserve them? Thus, based on these questions, we elaborate two working hypotheses: (1) the decision to edit the photo is based on a rhetorical and persuasive factor internal to the film itself: its imagery appeal, its capacity for similarity and, because of this, its remission to an object or phenomenon external to itself. (2) And the analysis of the use of the photo as an argument within the documentary, or as an illustrative part of it, cannot ignore the creative procedures specific to cinema and documentary making. Thus, in this first part, we reflect on, respectively, the essay film, the internal elements of photography and the dynamics that are inserted and, finally, on the archive image. In the last part of the dissertation, we analyzed *O Processo* and *Alvorada* based on an initial working hypothesis resulting from a theoretical digression: the observational style and access to the reserved environment give the observer an interesting place for observation. Consequently, raising material aspects of



the two documentaries for discussion based on the questions of (1) what are the privileged points of observation practice and (2) how does the appeal of the unknown political image occur in *O Processo* and *Alvorada*? From the questions and hypotheses, we make considerations about subjectivity, narrative and authorship; we discussed the opposite of the official image; we address the camera's entry into the institutional space and, finally, time and observation.

**Key words:** Brazilian cinema; impeachment; Dilma Rousseff.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Pedro Pomar e Ângelo Arroyo - Fonte: Democracia em Vertigem (2019)....	26
Figura 02 - Fotografia original - Fonte: Revista Piauí.....	27
Figura 3 - Pedro Pomar - Fonte: Democracia em Vertigem (2019).....	28
Figura 04 - Janaína Paschoal - Fonte: O Processo (2018).....	77
Figura 05 - Troca da campainha - Fonte: O Processo (2018).....	80
Figura 06 - Gleisi Hoffmann - Fonte: O Processo (2018).....	82
Figura 07 - Plano contextual da mesa diretora da Sessão do Impeachment.....	82
Figura 08 - Acusações - Fonte: O Processo (2018).....	83
Figura 09 - Palácio da Alvorada - Fonte: Democracia em Vertigem (2019).....	86
Figura 10 - Palácio da Alvorada - Fonte: O Processo (2018).....	86
Figura 11 – Reunião – Fonte: Alvorada (2021).....	90
Figura 12 - Sinalizando que a filmagem deve ser interrompida – Fonte: Alvorada (2021) .....	91
Figura 13 - Dilma Rousseff em reunião - Fonte: Alvorada (2021).....	91
Figura 14 - Lula em reunião - Fonte: Alvorada (2021).....	92
Figura 15 - Dilma Rousseff jovem – Fonte: Alvorada (2021).....	93
Figura 16 - Urubu dentro do saguão do Palácio da Alvorada – Fonte: Alvorada (2021).....	97

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. Apresentação .....	12
1.1 Primeiros ensaios de pesquisa .....	12
1.2 Início da delimitação de pesquisa.....	14
1.3 Novas perspectivas de trabalho .....	17
1.4 Abordagens e estruturação: olhar para aspectos particulares .....	18
PRIMEIRA PARTE – ANÁLISE DE DEMOCRACIA EM VERTIGEM (2019).....	21
2. Introdução.....	21
2.1 Explorando o objeto .....	25
2.2 Filme-ensaio e novos olhares: experiências, referentes e mundo histórico.....	28
2.3 Uma discussão indicial: elementos internos, criação e atestação .....	38
2.4 Semelhança, circunstâncias de produção e ponto de vista .....	42
2.5 Referência: singularidade, atestação e designação .....	44
2.6 Arquivo e Documentário .....	51
SEGUNDA PARTE – ANÁLISE DE O PROCESSO (2018) E ALVORADA (2021). 66	
3. Introdução.....	66
3.1 Subjetividade, narrativa e autoria .....	72
3.2 O avesso da imagem institucional .....	75
3.3 Adentrando o espaço .....	85
3.4 Desvelando o espaço .....	87
3.5 Tempo e observação .....	93
CONCLUSÃO.....	98
REFERÊNCIAS.....	107

## INTRODUÇÃO

### 1. Apresentação

Antes de apresentarmos a introdução do trabalho realizado dentro desta dissertação, primeiro realizaremos um movimento memorialístico: expor o ponto de partida desta pesquisa, anterior ao projeto que foi apresentado e submetido ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Carregamos traços desses contornos iniciais e, por opção e por entender que influenciaram o processo de construção deste trabalho, gostaríamos de registrá-los. Além desse movimento que retrocede, também apresentaremos ao leitor o porquê de organizarmos o trabalho da forma que realizamos, um aspecto importante no processo de pesquisa. Por fim, introduziremos os elementos que compõem esta dissertação.

#### 1.1 Primeiros ensaios de pesquisa

Antes de chegarmos ao gênero documentário e aos filmes que retratam o impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff, tínhamos o desejo pela aproximação com os estudos do campo do audiovisual. Naquele momento, era uma especulação inicial genérica que nos estimulava: o cinema, entendido em seu significado comum, está presente dentro da construção política e subjetiva dos sujeitos. Não havia uma justificativa, mas apenas uma suposição livre de que opiniões e percepções podem ser construídas por meio do cinema. A partir dessa especulação inicial, nos interrogávamos naquele momento sobre *como, afinal, diagnosticar e perceber a maneira como um determinado filme sugere, ou compõem, opiniões e percepções?* Essa foi a primeira questão que nos confrontou.

Acreditávamos que, para respondê-la, só se o futuro projeto pesquisa se voltasse para um determinado sujeito (ou conjunto delimitado) e, com perguntas, descobrisse a relação estabelecida entre *sujeito A* e *objeto audiovisual B* – em uma espécie de pesquisa qualitativa. Ou, ainda, se procurássemos vestígios de opiniões pessoais, como em comentários *online*. Entretanto, apesar de ser uma proposta de pesquisa válida, não

pretendíamos apreender com a futura pesquisa relações qualitativas ou pessoais. Não era esse o nosso desejo. Então, em um desejo de materializar um projeto de pesquisa a partir destas percepções, em um primeiro momento, delimitamos *Marighella* (2021), filme ficcional dirigido por Wagner Moura, como objeto a ser analisado e disparador da pesquisa. Apresentaremos brevemente os aspectos reunidos por nós naquele momento.

Em pouco mais de vinte anos, foram realizados dois documentários nacionais<sup>1</sup> sobre Carlos Marighella: *Marighella – Retrato Falado de um Guerrilheiro* (2001), de Silvio Tendler, e *Marighella* (2012), de Isa Grinspum Ferraz, cineasta e sobrinha de Marighella. Em ambos, diferente do filme de Wagner Moura, há uma preocupação em apresentar grande parte da trajetória do retratado e, em densidades diferentes, do contexto político que o rodeou. Para tanto, valem-se de imagens de arquivo e entrevistas com diversas pessoas que conviveram e foram do círculo íntimo do ex-deputado. O documentário de Ferraz também se vale da subjetividade e afetividade da diretora em relação ao tema. *Marighella* (2021), de Wagner Moura, é o primeiro longa metragem ficcional inteiramente dedicado a retratar o ex-revolucionário baiano. Aspecto esse que nos chamou atenção.

O filme de Moura extrai elementos, principalmente, do livro *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo* (2012), biografia escrita pelo jornalista Mário Magalhães. O filme ficcional também colhe elementos oriundos do documentário de Isa Grinspum Ferraz em seu processo de pesquisa e composição, que podem ser observados pontualmente no *trailer* do filme *Marighella* (2021): ao longo do *trailer*<sup>2</sup>, o personagem Marighella, interpretado pelo cantor e ator Seu Jorge, faz um discurso que, no filme de Ferraz, é relatado por um dos entrevistados. Ainda sobre a relação do filme de Moura com outros produtos culturais, a brochura de Mario Magalhães reúne fatos e personagens históricos que servem de degrau inicial para a construção do filme *Marighella* (2021): um drama histórico que referencia uma circunstância temporal específica, mas que rejeita uma fidedignidade irrestrita das circunstâncias daquele momento político brasileiro e, também, da figura do próprio Carlos Marighella. Essa “falta de fidedignidade”, lida por nós naquele momento como “as escolhas do diretor”, é abertamente dita e explorada pelo seu realizador. Nesse estágio, não colocamos essas escolhas em um polo negativo

---

<sup>1</sup> Há um internacional dirigido pelo francês Chris Marker, *Vamos Falar do Brasil: Carlos Marighella* (1970).

<sup>2</sup> Trailer oficial disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bo5ohsd4T08>. Acessado em 25 de outubro de 2022.

(também não o fazemos agora), mas como um elemento que estimulava e aprofundava o nosso interesse investigativo.

Como dito em sua primeira entrevista pública<sup>3</sup> sobre o filme, Wagner Moura afirma que o longa metragem vem explicitamente disputar a narrativa sobre a ditadura militar brasileira. Há, também, o desejo que o filme fosse popular e atraente. Para tanto, das diversas fases de Carlos Marighella, o período de guerrilha urbana é o escolhido. O diretor ainda relata que a opção por um drama histórico, e não um documentário, segue o desejo por esta maior difusão. Aqui, o nosso interesse em entender como o cinema compõe a edificação de opiniões e percepções ganhou um novo elemento: a intenção do realizador. Essa atenção aos modos e escolhas da construção fílmica, a constituição interna, percebida nas primeiras tentativas de construção da pesquisa, é um elemento que permaneceu e que percorreu os documentários aqui trabalhados. Esse aspecto estimulante, em nossa leitura, continuou na nossa pesquisa: ao trabalharmos com os documentários que tratam sobre um fato histórico nacional amplamente conhecido e noticiado pela mídia brasileira, não nos interessava eleger qual filme melhor explorou ou representou o impeachment da ex-presidenta, uma espécie de discussão sobre fidedignidade dos fatos políticos. O que nos interessava era olhar para a constituição interna de cada documentário.

## 1.2 Início da delimitação de pesquisa

Apesar deste início reflexivo, optamos por abandonar a proposta inicial devido aos atrasos para lançamento do longa-metragem de Wagner Moura<sup>4</sup> e, assim, partimos para a constituição de um novo *corpus* que atendesse ao nosso desejo por um tema que entrelaçasse o audiovisual e a política. Então, decidimos que trabalharíamos com documentários brasileiros que abordassem o impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff. Naquele momento, ainda sem as delimitações e inclusões que faríamos posteriormente, reunimos livremente documentários que tratavam do tema até então. São

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida ao Brasil de Fato em 30 de janeiro de 2019. Disponível em <<https://youtu.be/kL83sOBChAM>>. Acessado em 16 de maio de 2020.

<sup>4</sup> À época, algumas sessões do filme estavam ocorrendo no Brasil e fora do País. Entramos em contato com a Vitrine Filmes, produtora e distribuidora do longa-metragem de Moura, para saber de uma possível exibição do filme, mas nos foi informado que não haveria mais nenhuma.

eles: *O Processo* (2018), de Maria Augusta Ramos; *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa; *Impeachment, o Brasil nas ruas* (2018), de Beto Souza e Paulo Moura; e *Não vai ter golpe!* (2019), de Alexandre Santos e Fred Rauh. Após entrada no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) da Universidade Federal da Bahia, incluiríamos *Alvorada* (2021), de Anna Muylaert e Lô Politi.

Sobre este processo, reconheço que tanto a reunião quanto a observação inicial desses documentários foram feitas por um estudante que se aproximava do campo de estudos do audiovisual, consequentemente, as questões formuladas a partir desse primeiro contato evidenciavam isso. O meu olhar era contextual e, em parte, superficial. Nesse estágio primário, os diferentes vieses políticos e os diferentes modos de construção interna de cada documentário eram os aspectos mais visíveis e que, consequentemente, me chamavam a atenção. Neste novo processo de escolha temática, adquiri uma preocupação que perpassou toda a escrita da dissertação: a rejeição por um trabalho estritamente descritivo, no sentido de descrever o que o documentário já mostrava. Percebia a ligação temática que reunia e atravessava todos os documentários, além daquilo que os singularizava, mas tinha receio de prolongar para a dissertação o aspecto descritivo do projeto apresentado ao programa de pós-graduação. Ainda não tinha familiaridade suficiente com o campo para tecer caracterizações analíticas.

Apesar desse receio, a marca descritiva esteve presente no projeto, *Construindo o impeachment: a saída de Dilma Rousseff em quatro documentários*, apresentado na seleção de ingresso ao mestrado no Póscom. Ela é vista, sobretudo, no objetivo geral e específicos do projeto. Nosso objetivo maior era analisar de que maneira a representação do impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff foi construída nos documentários brasileiros reunidos. Quando especificamos, estabelecemos que (1) descreveríamos cada um dos quatro documentários selecionados, (2) identificaríamos e classificaríamos tanto as características comuns quanto as singularidades de cada um documentário, (3) compararíamos as similaridades e discrepâncias para (4) perceber, então, as “configurações de representação” – tal como nomeado livremente por nós. A metodologia, por sua vez, apostava em uma espécie descrição contextual, em nossa leitura atual. Apontávamos que deveríamos desconstruir cada documentário em descrições minuciosas, que serviriam de ponto de partida para análises. Entendíamos que não poderíamos selecionar ou recortar partes, mas a integralidade dos documentários deveria ser registrada e respeitada. As marcas principais do projeto foram essas. Nos distanciamos desses objetivos específicos ao longo da pesquisa.

Herdamos do projeto inicial parte dos filmes delimitados, a pergunta mobilizadora (que viria a se transformar) e uma parte da justificativa de por que realizar a pesquisa, que era sobre a vontade de entender um momento tão marcante através do cinema documental. Permanecemos com os documentários *O Processo* (2018) e *Democracia em Vertigem* (2019) e incorporamos *Alvorada* (2021). Esses três documentários constituem o corpus da nossa dissertação.

A pergunta mobilizadora, *como o cinema documental brasileiro representou o impeachment de Dilma Rousseff?*, foi ganhando novas nuances. Ao iniciarmos o processo de provocar o projeto a partir das disciplinas cursadas durante o mestrado, percebemos que não poderíamos responder que o documentário nacional, uma entidade homogênea inexistente, representou de *tal forma* ou de *tais maneiras* o impeachment. Percebemos que a nossa pergunta apontava para o documentário como sinônimo de *objetividade*, uma espécie de janela que se abre e nos mostra processos históricos e políticos. Contudo, nos direcionamos para um outro caminho durante o percurso das disciplinas – além da participação nas reuniões e atividades do Laboratório de Análise Fílmica (núcleo Nanook), local de contato com bibliografia sobre o cinema documentário.

Na disciplina *Imagem, História e Direitos Humanos*, ministrada no segundo semestre de 2021, sob o registro COM524 – Temas em Comunicação e Cultura Contemporâneas, pelo Prof. Dr. Marcelo Ribeiro, que também orienta esta dissertação, exploramos no trabalho final as implicações históricas acarretadas pela manipulação de uma foto de arquivo em *Democracia em Vertigem* (2019). A diretora Petra Costa extrai elementos originais de uma foto e, conseqüentemente, tanto altera a percepção geral da imagem quanto dos fatos históricos circunscritos ali. Assim, diferentemente da abordagem do projeto de pesquisa, levantamos e focamos em um aspecto pontual.

Progressivamente, um olhar interno para o documentário – e uma abordagem menos contextual dos eventos que afastaram a ex-presidenta – começou a nos atrair mais e a ganhar mais espaço na pesquisa, o que nos fez partir para tentativas interpretativas nos trabalhos finais das disciplinas cursadas. Essa mesma sequência sobre a foto alterada do documentário *Democracia em Vertigem* foi encarada dentro da disciplina *Tópicos em Imagem e Som* (POSCOM012, no primeiro semestre letivo de 2022), conduzida pelo Prof. Dr. Jorge Cardoso, na qual buscamos construir uma afinidade conceitual entre filme-ensaio e performance – parte dessa discussão entrou neste trabalho. A primeira parte desta dissertação também é fruto dos trabalhos finais dessas duas disciplinas.



Assim, a pergunta apresentada no projeto, *como o cinema documental brasileiro representou o impeachment de Dilma Rousseff?* ganhou novos contornos, desdobrando novas etapas analíticas, quando começamos a explorar analiticamente o nosso corpus a partir das disciplinas cursadas e, por fim, foi abandonada. Na primeira parte, adentramos a análise tendo em vista a questão apresentada no projeto de pesquisa, mas, ao passo em que confrontávamos o trecho destacado do documentário de Petra Costa, tanto novas questões surgiram quanto hipóteses. Faremos um breve quadro desses aspectos analíticos.

Dessa forma, quando nos deparamos com uma foto de arquivo cuja modificação não é anunciada pela realizadora, nos perguntamos se essa ocorrência era perceptível em outros momentos do filme e quais seriam as implicações em não anunciar essa intervenção. Além dessas questões, nos questionamos se e como a fotografia nos garante correspondência ao real e o porquê de preservá-la. Frente a essas questões, tínhamos duas hipóteses de trabalho, ainda em formulação geral, que interpretavam a decisão pela edição da fotografia como um elemento persuasivo e retórico ao documentário e que não podemos ignorar procedimentos criativos do cinema e do fazer documental. Tanto a formulação mais precisa quanto o caráter específico das questões e hipóteses levantadas serão delimitadas mais adiante.

Na segunda parte da dissertação, onde analisamos *O Processo* e *Alvorada*, ao contrário da primeira, temos como elemento disparador uma hipótese de trabalho que acarreta questões específicas. A hipótese de que o estilo observacional, somado ao acesso a ambientes reservados ligados ao campo da política institucional, apresenta ao observador um ponto privilegiado e interessante de prática de observação, de modo que essa prática é intensificada com o apelo da imagem desconhecida do universo da política. A partir disso, perguntamos, então, (1) *quais são os pontos privilegiados de prática de observação* e (2) *como o apelo da imagem política desconhecida se dá em O Processo e Alvorada?* Essas perguntas também ficarão mais claras durante o seguimento do texto.

Como estas novas questões ganhamos, naturalmente, um novo modo de trabalho que se distanciou da metodologia de “descrição contextual” que apontamos no projeto. Apostamos, como mostraremos, em uma construção metodológica mais arrojada, que seleciona especificamente os elementos fílmicos a serem analisados e que responde, assim acreditamos, aos recortes e objetos selecionados.

### **1.3 Novas perspectivas de trabalho**

Um primeiro aspecto importante deste trabalho é que ele se organiza a partir de questões e hipóteses de maneira central. Tanto a teoria apresentada quanto a parte analítica partem para articular tanto as questões como as hipóteses – inclusive, as próprias perguntas e hipóteses sugestionam a fundamentação teórica. Por conta dessa característica, e como já denunciado pelo sumário, não há uma divisão entre capítulos teóricos e capítulos de análise, ainda que, em alguns momentos, a divisão em tópicos cumpra essa função de organização. Entendemos que essa forma de organização não é usual em dissertações, mas, ainda assim, não nos distanciamos do que seria uma dissertação tradicional. O presente trabalho carrega o tom dissertativo: apresentamos a pesquisa de forma sistemática e argumentativa, vislumbrando sempre a densidade analítica.

Uma segunda característica significativa é que deixamos o processo de construção aberto ao leitor. É muito comum que em trabalhos acadêmicos de maior densidade, como dissertações e teses, ao longo do processo de pesquisa, perguntas e questões sejam incorporadas, ocultando seus vestígios, reformulações e caminhos alternados de análise. Aqui, refletimos a partir das questões e hipóteses, mas também através das suas oscilações: assumimos e deixamos visíveis as reestruturações que apontam para a continuação da pesquisa, como explicitamos na conclusão. Uma das características desse processo às vistas é a busca por melhores perguntas e melhores hipóteses de pesquisa que possam nos auxiliar na observação do documentário político brasileiro contemporâneo. Essa busca, por vezes, fez com que respostas categóricas (ou únicas) não fossem elaboradas. Sobre esse aspecto metodológico que pensa o seu próprio processo, nos alinhamos com Braga (2011, p. 09), que argumenta que, considerando a “[...] metodologia como o acompanhamento refletido daquilo que se está fazendo, podemos encontrar no próprio desenvolvimento da pesquisa as pistas para o seu controle metodológico”. Esse aspecto, inclusive, é uma grande marca textual nossa: não somos diretos, mas progredimos gradativamente com o texto, conforme refletimos sobre o próprio trabalho. Por fim, e ratificando mais uma vez, um dos objetivos centrais desta pesquisa, além da análise do próprio *corpus*, é a continuidade futura da investigação dentro deste eixo temático.

#### **1.4 Abordagens e estruturação: olhar para aspectos particulares**

O documentário encarado analiticamente na primeira parte é o documentário de Petra Costa. Nesta fase, o elemento disparador da análise é a foto alterada (e não anunciada) apresentada por Costa. Em *Democracia em Vertigem*, temos como estratégia de análise a seleção e detalhamento desse trecho para propor, então, uma tentativa de generalização interpretativa do filme. Uma articulação maior entre as nossas questões e hipóteses será apresentada de maneira mais clara dentro da primeira seção. Ressaltamos que a decisão por essa abordagem (investigação de um aspecto particular para desdobrar, a partir dele, uma interpretação maior) se mostrou uma estratégia de pesquisa e uma sugestão de como abordar os outros dois documentários, *O Processo* e *Alvorada*, além da fuga da descrição que almejávamos desde o início. Os dois filmes estão agrupados dentro da parte dois por compartilharem a mesma hipótese de trabalho.

Percebemos essa sugestão de abordagem quando começamos a desenvolver esta pesquisa e, conseqüentemente, a ter mais contato com o campo da análise fílmica, em especial com Jacques Aumont e Michel Marie (2019), em *A Análise do Filme*. Os autores defendem que o analista “deve habituar-se à ideia de que precisará mais ou menos de construir o seu próprio modelo de análise, unicamente válido para o filme ou o fragmento do filme que analisa” (Aumont e Marie, 2019, p. 15, destaques dos autores). Convergimos com a ideia de construção de modelo, mas divergimos quanto à exclusividade. Afinal, se trabalhamos com filmes diversos dentro de um gênero heterogêneo, o modelo de análise responderá às particularidades de cada documentário e, acreditamos, variará com cada documentário trabalhado – o que ocorreu aqui.

Uma questão possível sobre a nossa estratégia, entretanto, é quanto à sua possível circularidade, afinal: destacar um trecho de uma unidade maior (o filme integral) e depois como exemplo de aspectos gerais do filme não é redundante? Uma resposta inicial é que a teia de relações, internas e externas ao próprio filme, não é dada naturalmente pelos documentários, mas intencionalmente construída por nós. Sugerimos, assim, ao leitor uma janela interpretativa a partir do que é destacado. Julgamos que forjamos, de fato, um processo de espiral, mas não de redundância. Ainda no debate sobre trechos destacados, aceitamos uma advertência apontada por Aumont e Marie (2019) quando tratam dos *instrumentos citacionais*, os excertos e os fotogramas:

O principal interesse é oferecer um objeto de tamanho mais manejável, que se preste melhor ao comentário analítico; o inconveniente mais sério é criar o hábito de só ver pedaços de filmes, e a prazo ver os filmes apenas como coleções de excertos citáveis (um perigo bastante comprovado nos estudos literários). Aproveitamos assim esta ocasião para voltar a insistir na

necessidade de *nunca se realizar uma análise que perca inteiramente de vista o filme analisado, antes regressando a ele sempre que possível* (Aumont e Marie, 2019, p. 73, destaque nosso).

Então, se queremos não perder de vista a integralidade do filme devemos, como também afirmam os autores, escolher trechos representativos para serem analisados. Julgamos que mais importante do que perguntar se o movimento analítico é redundante, é questionar o que faz um trecho ser *representativo* a ponto de ser escolhido para ser analisado. Reencontramos uma resposta já dada quando nos questionamos sobre a redundância: o porquê de ser representativo estará junto com esta janela interpretativa sugerida – a ideia de construção de um modelo. Em seguida, percebemos que a representatividade vem acompanhada da possibilidade de construção da primeira sessão, por exemplo: o trecho escolhido, por sua própria riqueza, permite desdobramentos interpretativos densos.

Por fim, a nossa interpretação das sequências selecionadas, e os pontos relacionais tecidos, é “motor imaginativo e inventivo da análise; e que a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa [...]” (*Idem*, 2019, p. 17). Esse motor imaginativo e inventivo da análise, em nosso trabalho, é entender como as representações políticas e históricas são construídas, nos documentários sobre o impeachment de Dilma Rousseff, pinçando e propondo para discussão aspectos não totalmente declarados nos próprios objetos selecionados. Se objetivamos a continuidade da investigação aqui iniciada, os trechos e partes selecionadas podem nos oferecer “[...] condições de produzir, com base na investigação, o aperfeiçoamento ou a superação das hipóteses iniciais: melhores hipóteses” (Braga, 2011, p.15).

## PRIMEIRA PARTE – ANÁLISE DE DEMOCRACIA EM VERTIGEM (2019)

### 2. Introdução

Em uma descrição sintética e direcionado do filme de Petra Costa, em *Democracia em Vertigem* (2019) o intimismo alcança a ex-presidenta Dilma Rousseff. Em nossa opinião, essa perspectiva de proximidade é intrínseca ao próprio documentário: o filme dá vazão a uma reflexão pessoal da diretora e narradora sobre o impeachment de Dilma Rousseff (ocorrido em 2016) e processos políticos correlatos anteriores e posteriores a esse momento, em um relato pessoal, familiar e histórico. Unindo, também, a narração com imagens de arquivo e de bastidores, entrevistas e citações. O documentário retrocede e pensa o curso de afastamento de Dilma Rousseff de maneira ampla. Antes de chegar ao mandato de Dilma, a diretora perpassa pela história do Partido dos Trabalhadores (PT) e de sua principal liderança e ex-presidente do Brasil pela mesma legenda, Luís Inácio Lula da Silva. O filme, inclusive, inicia com imagens de Lula dentro do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, momentos antes de sua prisão em 2018. Talvez, por ser um filme com uma distância temporal de três anos do seu principal fato representado – o impeachment de Dilma – e com a soma de novos acontecimentos marcantes da política nacional, há um afastamento que permite a reflexão e uma costura livre desses três anos e o acréscimo de fatos anteriores, como as manifestações que ocorreram em junho de 2013.

O documentário não segue uma cronologia linear em sua abordagem da história recente, mas uma gradação determinada pela sua narradora, que guia o filme à sua maneira e de acordo com a elaboração da sua própria tese do que foi o impeachment. A dimensão pessoal-familiar e a interpretação da narradora a respeito dos fatos políticos se articulam com os personagens e com aquilo que está sendo filmado. O aspecto familiar e a reflexão pessoal, que constituem uma das marcas da cinematografia de Costa, não são sutis e influenciam as escolhas da diretora. E é essa dimensão que circunda o nosso objeto de análise: a foto editada do assassinato de Pedro Pomar e Ângelo Arroyo – que, como já dito, não foi anunciada pela diretora.

Em *Democracia em Vertigem*, iniciamos com uma sondagem sobre as implicações históricas a partir do manuseio de uma foto de arquivo realizada pela diretora Petra Costa. Ao introduzi-la em seu filme, a diretora extrai elementos oriundos da fotografia original e, conseqüentemente, altera a percepção geral da imagem. Essa

alteração muda o significado da imagem de forma vertical: o que antes era um atestado (falso, porque encenado pelos militares) de resistência armada, que justificaria execuções, vai para o polo da brutalidade. A marca da violência é lida de maneira diferente quando a diretora extrai da fotografia as armas que foram colocadas pela ditadura militar, deixando somente os corpos mutilados na imagem. Essa recostura realizada, inclusive, não é anunciada pela diretora no documentário. Argumentamos neste capítulo que este procedimento decorre, principalmente, por conta do vínculo pessoal da diretora com Pedro Pomar, uma das pessoas representadas na fotografia.

Pomar (1913 – 1976) foi um político e um dos fundadores do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), além de jornalista e tradutor. A sua morte ocorreu no que ficou conhecido como Massacre da Lapa, ou Chacina da Lapa, na cidade de São Paulo. A fotografia presente em *Democracia em Vertigem* é oriunda desse fato histórico e pertence ao inventário de fotografias produzidas pela ditadura militar brasileira (1964-1985). Mais especificamente sobre o episódio:

No número 767 da Rua Pio XI, no bairro da Lapa, uma casa insuspeita era utilizada por membros do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) para reuniões clandestinas. Em dezembro de 1976, o Comitê Central estava reunido no local para realizar um balanço político da recém-derrotada Guerrilha do Araguaia, movimento de resistência armada organizado pelo partido no sul do Pará. Na madrugada do dia 16, após o fim da reunião, a residência foi cercada e metralhada pela polícia. Os militantes que já haviam deixado o local foram sucessivamente presos e encaminhados ao DOI-Codi/SP. Dois dos dirigentes que ainda se encontravam na casa no momento da invasão, Ângelo Arroyo e Pedro Pomar, morreram na hora, sem qualquer direito de defesa. Entre os militantes presos, João Batista Drummond foi morto sob torturas. O episódio ficou conhecido como o Massacre da Lapa. Anos mais tarde, a construção original foi demolida, dando lugar a uma clínica médica que lá funciona até os dias de hoje<sup>5</sup>.

Alguns documentos foram gerados a partir desse evento histórico, como laudos de morte e fotos periciais que visavam ratificar a versão das forças militares. Esses mesmos documentos, entretanto, quando revisitados, também apontam para contradições da versão oficial:

[...] Segundo as testemunhas, os tiros foram disparados do lado de fora da casa, onde estavam os agentes da repressão. Ao sair do banheiro, Ângelo foi atingido por uma bala que vinha do lado de fora. Enquanto isso, em outra parte da casa, os agentes mataram Pedro Pomar, que se encontrava na sala da casa. A versão divulgada pelos órgãos da repressão também é questionada pela contradição entre o laudo pericial de local e o laudo de exame pericial das armas. Não há

<sup>5</sup> Verbete, de autoria de Julia Gumieri, presente no site Memorial da Resistência de São Paulo, disponível em < <http://memorialdaresistenciasp.org.br/lugares/casa-do-massacre-da-lapa/>>. Acessado em 22/11/2022.

coincidência entre as armas descritas como tendo sido encontradas e periciadas. *Além disso, há indícios de que os corpos tiveram suas posições modificadas e de que foram arranjados de maneira a demonstrar que estavam portando armas.* No caso de Pedro Pomar, a montagem é notada por meio da posição de seus óculos. Era pouco provável que ficassem na posição em que supostamente foram encontrados após Pedro receber tantos tiros, enterrados com nome falso no cemitério de Perus, em São Paulo. Em 1980, sua família conseguiu identificar seu corpo e realizar o traslado para Belém (PA). <sup>6</sup> (Destaque nosso).

Percebemos nessa recostura da imagem feita pela diretora uma marca autoral que organiza e imprime um discurso, que reconhece as marcas da forja militar e incide sobre elas. Um aspecto autoral que se sobressai na lida das imagens de arquivo. Há um caráter pessoal anunciado também nesse contexto, a diretora assinala a relação de proximidade entre Pedro Pomar e seus pais, além do seu vínculo particular, já que o seu próprio nome é uma homenagem a ele. Nesse sentido, ainda dentro das impressões que nos surgiram, em *The Politics of Documentary* (2007), após fazer uma pequena revisão da história do documentário, Chanan aponta que uma das características do documentário contemporâneo é a inserção pessoal do realizador. O autor afirma:

Em qualquer caso, a depreciação do documentário pelo cético como tráfico de falsa objetividade está hoje em dia fora do alvo, porque o documentário mudou de terreno e se tornou mais *individual e pessoal*. Ainda há cineastas que praticam formas bastante rígidas de filmagem observacional ou narrativa em terceira pessoa - *Être et avoir* e *En construcción* são ambos exemplos -, mas muitos documentaristas da nova onda são dados a desprezar a postura documental tradicional de impessoalidade, e frequentemente se inserem em seus próprios filmes de uma variedade de maneiras, desde a bufonaria de Moore, passando pela voz fazendo perguntas por trás da câmera de Molly Dineen, até a auto-reflexividade pensativa de Varda. Consequentemente, *a verdade que insistem em contar não pretende mais ser onisciente como antes, e não é mais entregue como se fosse do alto, mas é contada de um ponto de vista individual ou pessoal - o que, na verdade, os torna não menos, mas mais persuasivos.* (Chanan, 2007, p.06, tradução e destaques nossos)<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Perfil de Pedro Ventura Felipe de Araújo Pomar presente no site Memorial da Resistência de São Paulo, sem identificação de autoria, disponível em < <http://memorialdaresistencia.org.br/pessoas/pedro-ventura-felipe-de-araujo-pomar/>>. Acessado em 22/11/2022.

<sup>7</sup> No original: In any case, the sceptic's disparagement of documentary as peddling false objectivity is nowadays off target, because documentary has shifted its ground and become more individual and personal. There are still film-makers who practise rather strict forms of observational filming or third-person narrative – *Être et avoir* and *En construcción* are both examples – but many new-wave documentarists are given to flouting the traditional documentary stance of impersonality, and frequently insert themselves into their own films in a whole variety of ways, from Moore's buffoonery, by way of the voice asking questions from behind the camera of Molly Dineen, to Varda's pensive self-reflexivity. Consequently the truth they insist on telling no longer pretends to omniscience as it used to, and is no longer delivered as if from on high, but is told from an individual or personal point of view – which if anything makes them not less, but more persuasive (Chanan, 2007, p.06).

Interessante a pontuação de Chanan, porque percebemos que - com as distinções que devem ser consideradas em cada filme - Petra Costa não está sozinha, mas inserida dentro de um contexto maior de realização de documentários. Além disso, o tom individual e pessoal torna o filme mais persuasivo: aquela que rememora a imagem de Pedro Pomar não é uma pessoa distante, mas com um vínculo explícito. Especulamos que a sensação de falseamento seja forte quando tomamos conhecimento da modificação da foto, porque, justamente, reconhecemos que esse trecho do filme é extremamente persuasivo. Afinal, quem questionaria um relato tão pessoal e com fotos de arquivo que atestam? Por consequência, quando familiarizado com alteração empreendida pela diretora, uma desconfiança no relato se instaura. Petra também usa as imagens do assassinato de maneira a comover o espectador, em nossa leitura.

Após estas primeiras percepções iniciais, três questões guiam a construção desta primeira sessão: *(1) é possível reconhecer esse traço pessoal em outros momentos do filme?*; *(2) quais são as implicações em não anunciar a alteração feita em uma foto de arquivo* e quando o caráter testemunhal/referencial que a fotografia comumente carrega para (re)conhecimento histórico é violado por procedimentos, especulamos, há a percepção de falseamento, mas *(3) quais são as características da fotografia que nos asseguram uma correspondência ao real e (3.1) por que devemos preservá-los?* – entendemos que essa última questão levanta, sobretudo, uma questão ética.

Duas hipóteses gerais guiaram a nossa aproximação com a temática proposta e com as questões levantadas. A primeira é que a decisão pela edição da foto parte de um fator retórico e persuasivo interno ao próprio filme: do apelo imagético, da sua capacidade de semelhança e, por conta dela, de remissão a um objeto ou a um fenômeno externo a ela mesma. A segunda é que a análise do uso da foto como argumento dentro do documentário, ou como parte ilustrativa dele, não pode ignorar os procedimentos criativos próprios do cinema e do fazer documental, sendo esse aspecto, inclusive, decisivo para qualquer debate sobre implicações de edição.

Reconhecemos que há uma predileção da diretora por uma perspectiva pessoal, em vez de uma construção histórica mais objetiva do documentário. Contextos e disputas históricas, entretanto, exercem influência e precisam ser consideradas, mas, a nosso ver, o debate não pode ser interditado com argumentos *de que a diretora não se ateve aos fatos* ou de que produziu uma falsificação histórica. É preciso reconhecer uma complexificação da relação entre a ética, o fazer documental e a história. Por fim,



advertimos que não pretendemos fazer uma defesa da diretora Petra Costa, mas tampouco partimos de um pressuposto de condenação ética.

## 2.1 Explorando o objeto

No mesmo ano de lançamento do documentário, em uma matéria da Revista Piauí intitulada “Ditadura desarmada: diretora de *Democracia em Vertigem* retira armas de foto histórica e abre discussão sobre alteração de imagens em documentários”<sup>8</sup>, assinada pelo jornalista Thiago Coelho, é revelado que uma foto de arquivo foi alterada pela diretora para imprimir um novo significado e, como fica evidente no filme, não é avisado ao espectador sobre essa alteração. A foto modificada é apresentada quando a diretora/narradora está repassando a história de seus pais no contexto da ditadura militar de 1964, ambos militantes que viveram de forma clandestina até o momento da organização das greves dos metalúrgicos no final da década de 1970. Essa sequência é sustentada por dois tipos de arquivo, o familiar e o histórico. Em uma livre interpretação nossa, o trecho funciona quase como um álbum familiar que a diretora abre e compartilha com o espectador. A narração que dá ritmo a sequência é a seguinte:

Essa é minha mãe. Ela e meu pai tinham passado os anos 70 na clandestinidade militando contra a ditadura. Depois de uma rápida passagem pela prisão, eles se mudam pra Londrina. Por uma década, a família não fazia ideia de onde eles moravam. Disfarçados de caixeiro-viajante e professora, eles tentavam organizar movimentos de estudantes e trabalhadores. Muitos militantes foram torturados. Outros, mortos. Entre eles, o mentor dos meus pais, Pedro Pomar. Eu me chamo Petra em sua memória. E a revolução nunca aconteceu (COSTA, 2019).

Petra relembra o assassinato do mentor político dos pais, Pedro Pomar, como um exemplo dos assassinatos realizados pela ditadura militar através de uma foto de arquivo (FIGURA 01). Entretanto, como revelado pela matéria, a foto exibida está sem duas armas que estão presentes na fotografia original (FIGURA 02) e que foi anexada ao laudo de morte das duas pessoas. Ainda há uma segunda foto de Pedro Pomar no documentário, um retrato da brutalidade da sua morte (FIGURA 03). Petra afirma na matéria que as

---

<sup>8</sup> Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/memoria-desarmada/>. Acessado em 08 de junho de 2021.

armas foram colocadas por agentes do regime militar para justificar o assassinato dos ativistas políticos e que já há um intenso debate em torno da autenticidade da situação que fotografia retrata. Essa discussão esteve, inclusive, presente na Comissão Nacional da Verdade<sup>9</sup>.



Figura 1- Pedro Pomar e Ângelo Arroyo - Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Apesar de haver um debate em torno da autenticidade da foto, isso permanece fora do documentário, assim como a intervenção de Petra Costa, que excluiu as armas da imagem. Como assumido por Petra na reportagem, a diretora esperou que algum agente externo notasse a diferença entre a imagem que aparece em seu filme, sem as armas, e aquela que foi construída por agentes do regime ditatorial, com as armas, para, então, declarar a sua escolha por intervir na foto. A distorção da imagem pode parecer sutil e pontual, mas é de abrangência ampla: o debate que a foto com as armas carrega – sobre os atos infracionais da ditadura militar e como eram encobertos através, por exemplo, de armas plantadas – é posto de lado para dar lugar à inflexão pessoal da própria diretora. Aqui, a escolha pela dimensão pessoal parece ser maior que a perspectiva histórica mais inflexível – ou, simplesmente, da foto como ela era. Acreditamos que esta escolha se deve ao aceno<sup>10</sup> da diretora ao gênero filme-ensaio, uma chave interpretativa importante para a leitura tanto do documentário quanto do trecho escolhido.

<sup>9</sup> Comissão criada para apurar violações de direitos humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. Mais informações em <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php>. Acesso em 8 de junho de 2021.

<sup>10</sup> Usamos o termo “aceno” por entender que *Democracia em Vertigem* não é um filme-ensaio, mas está em diálogo com o gênero.



Figura 2 - Fotografia original - Fonte: Revista Piauí

Para analisar os aspectos levantados, primeiro, faremos uma breve localização conceitual do gênero filme-ensaio. Acreditamos que seja um passo importante para a nossa questão um – *(1) é possível reconhecer esse traço pessoal em outros momentos do filme?* –, já que o “traço pessoal” está inscrito dentro de um gênero, e entendê-lo passa a ser importante. Em seguida, debateremos questões de criação e atestação a partir da perspectiva indicial<sup>11</sup>, um passo importante para a terceira questão, que é *(3) quais são os elementos internos da fotografia que nos asseguram a correspondência ao real e (3.1) por que devemos preservá-los?* À luz dessas reflexões interpretativas, ao final, entraremos na segunda questão *(2) se há e quais são as implicações em não anunciar a alteração feita em uma foto de arquivo.*

---

<sup>11</sup> Apesar de já usarmos o conceito peirciano aqui, faremos uma apresentação mais clara do que é “índice”, e a sua relação com a fotografia, no quinto tópico deste capítulo.

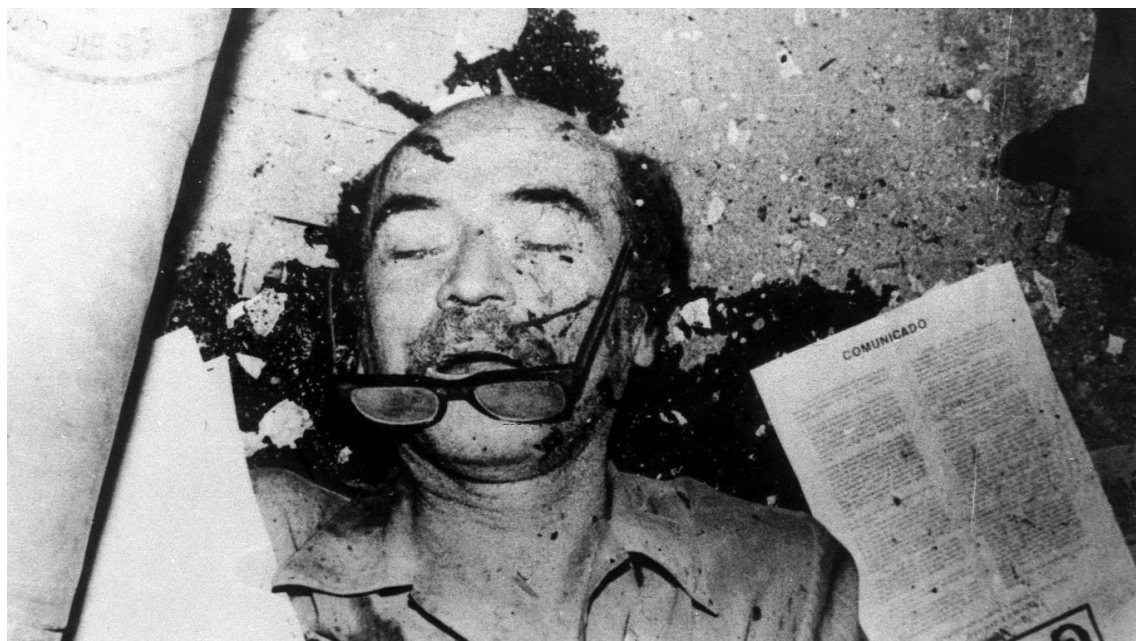


Figura 3 - Pedro Pomar - Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

## 2.2 Filme-ensaio e novos olhares: experiências, referentes e mundo histórico

Ainda que a definição do que é filme-ensaio seja desafiadora e polivalente – afinal, a obra artística está sempre em mutação, e o próprio filme-ensaio<sup>12</sup> se vale dessa instabilidade – gostaríamos de fazer um breve panorama histórico para, então, iniciarmos com a perspectiva que guia este tópico. Em *Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio* (2015), Antonio Weinrichter López faz um sintético, mas amplo mapeamento dos marcos históricos do filme-ensaio. Neste processo de localização, López nos diz que a própria categoria não nasce pronta, mas parte de uma maturidade do próprio cinema quanto experiência e prática:

Pode-se pensar que efetivamente esta categoria potencial do cine-ensaio não poderia nascer pronta, assim como outras práticas cinematográficas, porque o meio precisa alcançar certa maturidade. O cinema tinha que aprender primeiro a manusear as imagens, a criá-las, a combiná-las; logo deveria aprender a criar representações do mundo real ao longo prática documental; vencer posteriormente sua natural resistência ao verbal e seu rechaço à subordinação da imagem a um discurso não primordialmente visual, questões herdadas dos abusos da primeira fase do documentário, de sua utilização desta *voz de Deus* cheia de uma abusiva autoridade epistemológica; quem sabe, deveria produzir

<sup>12</sup> Neste tópico, por vezes, o filme-ensaio será tratado como cine-ensaio ou cinema-ensaio por nós ou pelos autores que convocamos. Entendemos os termos como sinônimos.

também um certo cansaço da imagem, um esgotamento de sua velha fascinação que *possibilitaria a ideia de voltar a usar, de voltar a olhar as imagens de outra maneira* [...] (López, 2015, p. 50, destaque nosso)

O desenvolvimento do filme-ensaio, em nossa leitura, carrega consigo tanto o desenvolvimento técnico quanto da superação de formas e modos de se fazer cinema. Especialmente, a característica de ver/rever as imagens de outra maneira, elaborando um novo tipo de experiência com elas, é um aspecto decisivo para a caracterização que estamos construindo e que aparecerá, ainda que com outros termos, ao longo do texto. Em parte, Petra Costa está propondo exatamente rever a imagem de Pedro Pomar de uma outra maneira. Tentaremos explorar este aspecto ao longo do tópico.

Para além do entendimento de que o filme-ensaio surge em um estágio de maturidade do fazer cinematográfico, López considera a “*origem* do ensaio como uma expansão do cinema factual” (López, 2015, p. 53, destaque do autor), entendido pelo autor como o documentário mais tradicional e a reportagem jornalística. Como uma origem, um ponto de partida, o autor crê que o filme-ensaio avança sobre esta marca inicial de fascinação com a imagem:

Do mesmo modo que alguns estudiosos do ensaio literário viram nele uma forma apropriada e *moderna* de praticar a literatura filosófica, ante o modelo do tratado, o ensaio fílmico poderia encarar as mesmas virtudes ante o modelo da reportagem e do documentário histórico tradicional (López, 2015, p. 53, destaque do autor).

Até aqui, visivelmente, não há uma definição clara do que é filme-ensaio, mas apenas a sinalização do estágio do seu desenvolvimento e da marca de superação do estritamente factual. A sua difícil delimitação e categorização geral é pontuada por Antonio López como herança da sua vizinha forma literária e que, por vezes, é apresentada como uma forma genérica. O autor adjetiva o ensaio como uma forma essencialmente herética – que vem de herege, aquele nega dogmas ou sistema de organização – e, por conta dessa característica, é de sua natureza (usamos por falta de termo melhor) estar em uma zona limiar de indeterminação:

Como dissemos, um elemento essencial para o afloramento de uma concepção genérica dessa forma tão intrigante que é o filme-ensaio é... mais precisamente, a sua difícil filiação genérica. É um obstáculo inevitável porque o ensaio é uma forma herética cuja essência reside precisamente nessa sua condição fronteiriça. Podemos pensar que essa dificuldade de encaixe é o que o define como categoria à parte, mas estaríamos caindo em uma definição tão atrativa (no caso, *transgressora*) como imprecisa e negativa: ensaio é todo aquele texto que não “cabe” em outro lugar. Esse dilema é frequentemente mencionado nos estudos de forma. Nicole Brenez se pergunta se podem existir formas instituídas do ensaio e se isso constituiria uma contradição de termos. Nesse caso, o ensaio fílmico segue os passos da forma literária da qual adota o nome e da qual herda também o difícil encaixe genérico (López, 2015, p. 54, destaque do autor).

Ainda sobre o espírito dessa forma, López estabelece diálogo com outros autores para se aproximar um pouco mais de um aspecto geral do que é o filme-ensaio. O autor apresenta e absorve a seguinte caracterização sobre, em nossa interpretação, a maneira de ser, o *modo* filme-ensaio: diferente do documentário, que filma e organiza o mundo, o ensaio o constitui; há, nas palavras do autor, uma criação do próprio referente. Aqui, o modo expansivo do ensaio sobre o cinema factual fica ainda mais evidente e encontra diálogo:

Bergala chega a sugerir que um verdadeiro *ensaio inventa não somente sua forma e seu tema, mas sim, seu referente: diferentemente do documentário que filma e organiza o mundo, o ensaio o constitui*. Ou seja, não pode servir, por definição, a um modelo de nada. E a prática do cine-ensaio se reduziria a uma série de casos singulares, não apenas porque a instituição se negue a integrá-los em sua tradição, mas porque eles são necessariamente: a única generalização a ser dita sobre o filme-ensaio é que a cada película é...um caso particular (López, 2015, p. 59, destaque nosso).

Como foi quando destacamos que o ver/rever as imagens, aqui encontramos um outro ponto chave para o desenvolvimento do nosso trabalho e do próprio diálogo que queremos estabelecer junto ao trecho selecionado do *Democracia em Vertigem*. A criação do seu referente, ou apenas a tentativa de fazê-lo, joga com o caráter indicial da imagem e, para o debate que estamos construindo, é impossível não lembrar da alteração realizada pela diretora Petra Costa sobre a foto de arquivo. Como o próprio López comenta, a saturação do factual, da voz de Deus, da velha fascinação pela imagem abre caminho para que novas possibilidades sejam testadas; como sinalizamos na segunda hipótese, a análise

da imagem não pode ignorar procedimentos criativos próprios do cinema. Reservamos esse debate para o tópico seguinte deste capítulo.

Entretanto, adentrando um pouco a temática, a criação do referente coloca um outro tipo de autoria em cena, um tipo de engajamento diferente por parte do autor: no caso da diretora brasileira, o laço pessoal que a liga a Pedro Pomar e a representação da sua morte. A particularidade de cada filme-ensaio é movida pela prática autoral que não é uniforme e que, por sua vez, coloca instabilidade em qualquer definição. Tendo isso vista, López pergunta “vale então a pena esforçar-se em categorizá-lo num gênero voltado ao que é essencialmente excêntrico, fronteiro, agênérico e singular?” (López, 2015, p. 59). A resposta caminha para a percepção de uma difícil alocação na política de gêneros, com uma inscrição no modo autoral e no recorte de elemento, que recorrentemente estão inseridos dentro do modo ensaístico. Para nós, a observação da prática parece ser o ponto chave para que seja possível a identificação de um filme como filme-ensaio, mas dificilmente para uma estabilização conceitual. O autor comenta:

No caso do ensaio, a (impossível) política dos gêneros se traduz em uma nova edição da política dos autores. Mas então [...] parece possível isolar algumas estratégias ensaísticas (a voz, a montagem, a dialética dos materiais) e talvez um princípio geral, derivado da utilização desses recursos: a segunda camada ou distância que nos faz olhar e avaliar o material visual que nos é apresentado (López, 2015, p. 59).

Após este breve panorama do ensaio no audiovisual através de López, continuaremos com a nossa apresentação focando o argumento, principalmente, na outra experiência que o ensaio pode proporcionar. Seguiremos a partir da percepção geral da natureza da imagem ensaística apresentada pela pesquisadora Gabriela Almeida (2018). Ela enfatiza que essa imagem pode ter uma outra vocação além da representacional, comparável à fuga do factual a que se refere López, e que pode evocar outros tipos de experiências. Há dois pontos que são cruciais para a nossa discussão:

O que as obras de caráter ensaístico sugerem é que [1] as imagens, em suas múltiplas formas de apresentação, *podem ter outras vocações, como evocar e materializar de modo mais premente uma forma de pensamento*; [2] *podem oferecer outras experiências além daquelas derivadas do “valor de verdade”*

*da fotografia documental ou mesmo do cinema documentário* (Almeida, 2018, p.16, destaques e numerações nossas).

Essa forma de oferecer outras e novas experiências, como nos diz a própria autora, também está na perspectiva de que determinados temas encontram dificuldade em serem explorados em modelos cinematográficos tradicionais. Um dos primeiros a se referir ao filme-ensaio, o cineasta alemão Hans Richter, também percebeu isso:

[...] nem todo assunto é passível de transformar-se em discurso fílmico por meio de modelos didático-expositivos que buscam documentar algo fornecendo meramente uma cronologia de fatos. Assim, alguns temas demandariam um tratamento ensaístico (Richter, 2007, p. 188 *apud* Almeida, 2018, p. 94).

O alemão acreditava que o cinema poderia interferir criativamente no mundo da representação do seu tempo e, fazendo isso, de alguma forma, também poderia alterá-lo. Assim, percebemos em Richter uma perspectiva de efeito da imagem ensaística mais ousada e profunda do que tem Almeida, mas, para nós, o que gostaríamos de ressaltar é a perspectiva de alteração e de mudança que o ensaio joga para a imagem. Percebida essa primeira característica da *forma ensaio*, acreditamos que um recuo para o seu primeiro espaço, o texto, seja interessante para percebemos essa vocação por outras experiências para além do valor de verdade e pela materialização de uma forma de pensamento mais saliente.

Perceptivelmente, o filme-ensaio é a conjugação de dois termos por um hífen. Um passo anterior importante é entender os dois termos em separado para, então, percebermos as características postas nessa relação. O entendimento do que é filme, tanto no sentido de cinema como um fenômeno coletivo quanto da imagem em movimento – e não apenas do suporte fílmico (a película) –, é de domínio maior e não nos interessa neste momento. Acreditamos, contudo, que o ensaio é mais distante e que uma apresentação mais clara possa contribuir para a percepção das características que o ensaio traz para o binômio. Ainda dentro do campo textual, Machado (2003) entende ensaio como:



[...] uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados “literários”, como a [1] *subjetividade do enfoque* (explicitação do sujeito que fala), a [2] *eloquência da linguagem* (preocupação com a expressividade do texto) e a [3] *liberdade do pensamento* (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias). O ensaio distingue-se, portanto, do mero relato científico ou da comunicação acadêmica, onde a linguagem é utilizada no seu aspecto apenas instrumental, e também do tratado, que visa uma sistematização integral de um campo de conhecimento e uma certa “axiomatização” da linguagem (Machado, 2003, p. 02, numerações e destaques nossos).

Mais do que delimitar, há diferenciações e caracterizações importantes pontuadas pelo autor. Se estamos querendo entender a escolha da diretora por uma perspectiva mais pessoal do que uma comunicação informativa sobre o processo do impeachment – como também da própria história do Brasil e da ditadura militar –, o aspecto de que a linguagem seja usada para além do instrumental é importante, tanto quanto o enfoque na subjetividade, na eloquência da linguagem e na liberdade de pensamento. Machado aprofunda a sua caracterização do que é ensaio ao discordar de Theodor W. Adorno, que, no célebre “O Ensaio como Forma” (1984), localiza a forma ensaio como algo entre a literatura e a ciência, uma espécie de gênero fronteiro:

Não se trata então de dizer, se quisermos seguir o raciocínio de Adorno, que o ensaio se situa na fronteira entre literatura e ciência, porque, se pensarmos assim, estaremos ainda endossando a existência de uma dualidade entre as experiências sensível e cognitiva. *O ensaio é a própria negação dessa dicotomia, porque nele as paixões invocam o saber, as emoções arquitetam o pensamento e o estilo burila o conceito* (Machado, 2003, p. 03, destaque nosso).

A discordância com Adorno evidencia o entendimento do autor sobre a posição central que a subjetividade ocupa dentro do ensaio: paixões, emoções e o próprio estilo desenham o conceito e constroem o texto. Os aspectos da primeira citação – enfoque subjetivo, eloquência da linguagem e liberdade de pensamento – ganham até mais clareza: o autor reivindica o aspecto subjetivo do sujeito na caracterização do tom e da forma ensaística. Para Machado, inclusive, agora já tratando de audiovisual, quando esses aspectos sensíveis estão no filme de forma mais evidente podem fazer com que o documentário se transforme em ensaio – ainda que de forma não totalmente declarada, é

perceptível que o autor vê uma ligação entre os dois gêneros. O abandono do caráter instrumental e a perspectiva assumida de um discurso sensível<sup>13</sup> sobre o mundo, em experiência e em forma de pensamento, faz com que o documentário escape para um outro gênero:

Se o documentário tem algo a dizer que não seja a simples celebração de valores, ideologias e sistemas de representação cristalizados pela história ao longo de séculos, esse algo a mais que ele tem é justamente o que ultrapassa os seus limites enquanto mero documentário. O documentário começa ganhar interesse quando ele se mostra *capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo*. Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios (ou vídeos-ensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hipermídia) (Machado, 2003, p. 06, destaque nosso).

Para além da marca de transição entre gêneros pontuada pela longa citação, é interessante notar que uma vez assumido o discurso sensível sobre o mundo, a essência do audiovisual para o autor, há uma contribuição para a experiência do mundo: essa contribuição ocorre, em leitura ampliada nossa, através da imagem que ultrapassa o seu viés primário de representação. Nesse ponto, acreditamos, Machado encontra com Richter, já que os dois veem uma possibilidade de alterar e contribuir, respectivamente, para experiência do mundo a partir da forma ensaio. Ainda que não seja algo central e declarado no texto de Machado, percebemos que há uma preocupação do autor em refletir sobre o gênero documentário.

Adentrando um pouco mais sobre a constituição interna desse discurso sensível, para o autor, o gênero é de composição diversa: “imagens captadas por câmeras, desenhadas ou geradas em computador, além de textos obtidos em geradores de caracteres, gráficos e também materiais sonoros de toda espécie” (Machado, 2003, p. 10). Machado ainda diz que o gênero pode se valer de aspectos ficcionais “porque a sua verdade não depende de nenhum ‘registro’ imaculado do real, mas de um processo de busca e indagação conceitual” (Machado, 2003, p. 10).

---

<sup>13</sup> Como no texto de Machado, o termo é usado livremente, sem nenhum tipo de filiação teórica.

Após esse breve panorama através das lentes de Arlindo Machado, complementaremos e finalizaremos esta apresentação conceitual através do “Ensaio fílmico, eterno devir: projeto de filme inacabado e de um cinema futuro” (2018), de Gabriela Almeida. Diferente do texto de Machado, o artigo de Almeida é de fôlego maior: a autora sai da genealogia que identifica a origem do filme-ensaio dentro do documentário (como faz Machado) e centraliza sua reflexão nas “possibilidades e sensibilidades ensaísticas no cinema em diferentes momentos do século XX e também neste início do século XXI” (Almeida, 2018, p. 92). Almeida também deixa claros os três pilares relacionais que o trabalho propõe:

*1) a afirmação do cinema como possibilidade de pensar com e por imagens e o ensaio como sua materialização; 2) as experiências de produção de obras audiovisuais que não apenas esgarçam fronteiras de gênero, mas também obrigam a repensar a linguagem audiovisual, os dispositivos e os modos de exibição e 3) a pertinência de pensar em uma sensibilidade ou uma inflexão ensaísticas que se fazem presentes em obras diversas, inclusive algumas situadas no cânone do documentário* (Almeida, 2018, p. 93, destaques nossos).

Nossa intenção, entretanto, não é repassar todo o arco conceitual e histórico como a autora já faz, mas colocar para nossa discussão elementos que contribuam para a caracterização conceitual de filme-ensaio. De certa maneira, conseguimos perceber elementos já tratados por Arlindo Machado nos três pilares relacionais que a autora propõe. Desses três, nos chamam atenção o primeiro – o ensaio-fílmico como a materialização do pensar com e por imagens – e o terceiro – que trata do pensar ensaístico como uma marca que aparece em outros tipos de obras audiovisuais, como o documentário. A materialização imagética do pensar, em nossa leitura, lança um aspecto importante tanto para a discussão conceitual que estamos fazendo quanto para a percepção do ensaio como desencadeador de uma *outra* experiência.

Almeida afirma que, sendo o ensaio um discurso sobre o mundo histórico, “os tipos de discursos a respeito do mundo histórico produzidos pelas imagens não são apenas da ordem da representação mimética (e nem o ensaio busca superá-la)” (Almeida, 2018, p. 106). Uma vez sendo um discurso que mira o mundo histórico, as dimensões da experiência e do processual também estão presentes:

O cinema de ensaio também se configura como discurso sobre o mundo histórico, mas sua organização estético-discursiva não obedece aos padrões do documentário e nem da representação ficcional clássicos, pois aciona procedimentos e dispositivos distintos, com objetivos também distintos, valorizando *a dimensão da experiência* e do processual (Almeida, 2018, p. 106, destaques nossos).

Para nós, o trecho destacado alarga o horizonte teórico e promove um encontro. Se queremos entender a imagem para além da sua função representacional, a questão da experiência exige maior atenção. Se o filme-ensaio é um discurso que mira o mundo histórico, o aspecto de construção do referente, que nos foi apresentado por López, nos parece um ponto nodal para o entendimento da valorização da experiência e do processual, tal como destacada por Almeida. Para chegarmos nestas relações – mundo histórico, referentes e experiência – precisamos voltar para o aspecto histórico do desenvolvimento do ensaísmo no audiovisual:

A história – sejamos mais modestos, o *rastreamento* – da forma ensaio deve começar a ser feita a partir da tradição documental, para logo ir enriquecendo-a de contribuições, jamais sistemáticas, vindas do campo do cinema de ficção modernistas (auto)reflexivo, do cinema experimental e da videoarte. Uma das fontes distantes dessa forma poderia ser essa confluência do (ainda quase por batizar) documentário e da vanguarda histórica que foram as chamadas sinfonias urbanas dos anos 1920: a montagem que ordena o material em blocos temáticos pode ser vista hoje como um primeiro sinal de uma vontade de arrancar o filme factual de sua mera condição indicial (López, 2015, p. 68, destaque do autor).

Anteriormente, o autor nos disse que o filme-ensaio parte como uma expansão do cinema factual, indo além da reportagem e do documentário mais canônico. Como nos disse Arlindo Machado, “[...] a sua verdade [a do filme-ensaio] não depende de nenhum ‘registro’ imaculado do real, mas de um processo de busca e indagação conceitual” (Machado, 2003, p. 10). Em nossa leitura dos autores, é a primazia da indagação conceitual que ajuda no deslocamento da imagem de sua noção estritamente indicial, de apontar para algo. A indagação conceitual identificada por Machado tem centralidade dentro dessa forma que López observa como contribuidora, também, do filme-ensaio. Referindo-se às chamadas sinfonias urbanas e aos conceitos organizados, o autor continua

e apresenta o primeiro exemplo do que pode ser considerado ensaio justamente pelo arranjo de conceitos:

[...] a expressão “ponto de vista documentado”, lançada por Jean Vigo em 1930 para apresentar uma das mais belas sinfonias urbanas, seu *À propôs de Nice*, poderia ter servido de lema para a vocação ensaística do cinema, ao colocar em primeiro lugar a questão da perspectiva pessoal da enunciação e relegar o caráter documental a uma posição *adjetiva*. E há quem considere que o primeiro exemplo de ensaio é o curta-metragem *Inflation* (1928), de Hans Richter, talvez pelo fato de que não são os cenários e os ritmos urbanos que ele organiza por meio da montagem, mas os “conceitos”: seu tema é “o contraste entre o declínio das pessoas e o aumento dos zeros” (López, 2015, p. 69, destaques do autor).

O discurso que mira o mundo histórico, a possibilidade de construção de referentes e a evocação de novas experiências complexifica a nossa primeira hipótese de aproximação com a edição não anunciada feita por Petra Costa. Relembremos nossa conjectura inicial: *a decisão pela edição da foto parte de um fator retórico e persuasivo interno ao próprio filme: do apelo imagético, da sua capacidade de semelhança e, por conta dela, de remissão a um objeto ou a um fenômeno externo a ela mesma*. Ainda acreditamos na sustentação da hipótese, mas a percebemos de uma outra maneira. A diretora, de fato, lança um olhar para o mundo histórico, entretanto, o mundo sobre o qual a diretora se debruça é uma correlação tanto de uma história de vivência coletiva, como o período da ditadura militar brasileira, como de um drama privado e familiar. Essa característica, em nossa leitura, percorre todo o trecho analisado. O aceno da diretora para o gênero filme-ensaio é o que organiza toda essa dinâmica.

Quando descrevemos a sequência em que a fotografia é apresentada usamos uma analogia de que a diretora abria o álbum familiar ao público. Álbuns familiares, redutos de histórias privadas, são montados e organizados seguindo um protocolo pessoal e subjetivo, e não procedimentos histórico-analíticos. Especulamos que a indagação conceitual aqui proposta é justamente a do álbum familiar: uma história íntima que é revelada e contada. As imagens apresentadas não são vindas diretamente do arquivo oficial, mas oriundas do arquivo familiar e, por ser dessa ordem, apresentado de maneira subjetiva.

De maneira mais clara: quando a foto do assassinato de Pedro Pomar é incorporada “ao álbum”, ela é colocada, também, dentro de um outro contexto que foge

do arquivo oficial. Essa alternância do local arquivo, e da consequente modificação não anunciada, desloca a foto da noção estritamente indicial, de apontar para algo, para uma indagação conceitual em torno da morte do ex-líder político; até mais, é uma materialização imagética da interpretação da autora sobre a imagem que, inevitavelmente, se choca com uma falsificação histórica da ditadura militar. Aqui, como nos disse Almeida anteriormente, não se trata de tecer um discurso sobre o mundo histórico usando da representação mimética, mas de subvertê-la. A escolha da diretora pela subversão, especulamos, é por expor o assassinato de maneira inquestionável, imbricando a própria ação com a proposta de uma nova experiência através da alteração e construção de um novo referente. Como já dissemos, a inscrição da diretora dentro do gênero filme-ensaio é o que organiza toda essa dinâmica. Entretanto, a escolha pela alternância de local (do arquivo oficial para o álbum familiar) e da consequente subversão, coloca em cena a discussão sobre o uso de materiais de arquivo e, conseqüentemente, um debate ético. Acreditamos que essa discussão possa contribuir para uma percepção mais aprofundada do movimento de alteração dentro do contexto do filme-ensaio. Em parte, pensar os usos do material de arquivo nos fará rever a nossa segunda hipótese, que afirma que *a análise da foto como argumento dentro do documentário, ou como parte ilustrativa dele, não pode ignorar os procedimentos criativos próprios do cinema e do fazer documental; sendo esse aspecto, inclusive, decisivo para qualquer debate sobre implicações da edição.*

### **2.3 Uma discussão indicial: elementos internos, criação e atestação**

A segunda questão da terceira pergunta, (3) *quais são os elementos internos da fotografia que nos asseguram a correspondência ao real e (3.1) por que devemos preservá-los?*, pode ser respondida de forma simples e objetiva: a diretora deve garantir que os elementos internos da foto original sejam mantidos porque, mais do que evidenciar um assassinato, a prática de acobertamento de execuções fica nítida com as armas em cena. Ou seja, a escolha da diretora pela omissão abre brechas para implicações históricas, já que opta por evidenciar apenas o assassinato sem deixar evidente a interferência de agentes da ditadura no acobertamento da execução. Esta perspectiva se afasta da reflexão anterior sobre filme-ensaio e lê a foto como documento, e o documentário, como discurso sobre a história sem inflexão pessoal. Nessa interpretação, o aspecto autoral (e de gênero) é colocado em um polo negativo, e a “objetividade histórica” tende a ser valorizada.

Contudo, a revisão dessa resposta lacunar do segundo bloco nos ajudará, principalmente, a responder *quais são os elementos internos da foto que nos asseguram a correspondência ao real*. Assim, conseguiremos refletir sobre a dinâmica que envolve os elementos internos da fotografia. Esse debate encontrará com a reflexão do tópico anterior sobre filme-ensaio posteriormente. Primeiro, faremos um breve panorama do caráter indicial e icônico da imagem. Para tanto, nos valeremos das considerações feitas por Philippe Dubois em *O ato fotográfico* (1994). Para iniciarmos o diálogo com os autor, convém familiaridade com os conceitos instrumentalizados para, em seguida, adentrarmos o debate sobre fotografia. Ao leitor, talvez, parecerá uma densa digressão (e demasiadamente reiterativa) até o encontro com o objeto deste capítulo, entretanto, é necessária para nossa trajetória reflexiva.

Iniciaremos, então, pelo entendimento dos autores sobre fotografia. Em seguida, passaremos pelas definições e caracterizações de signo, com foco na diferenciação entre ícone, índice e de símbolo (tal como elaborada por Charles Peirce e retomada na teoria da fotografia).

Ainda que pareça apenas uma demarcação histórica e técnica em um primeiro momento, incorporando Roland Barthes, Dubois entende a fotografia como uma *emanação de um referente* – posteriormente, voltaremos o nosso olhar para a fotografia percebendo a sua relação com a situação referencial posta. A emanação é uma percepção crucial para nós:

Dizem muitas vezes que foram os pintores que inventaram a fotografia (transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiana e a ótica da *câmera obscura*). Eu digo: não, foram os químicos. Pois a noema “isso foi” só foi possível no dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos haletos de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto iluminado de forma diversa. *A foto é literalmente uma emanação do referente. De um corpo real que estava ali, são partes das radiações que vem me tocar, eu que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar com os raios atrasados de uma estrela* (Roland Barthes *apud* Dubois, 1994, p. 61, destaques nossos).

A emanação – *vir de* ou *ter a origem em* – é caracterizada, pelos autores, como uma característica básica e fundamental do dispositivo fotográfico. O rastro do traço luminoso captado pela câmera é o aspecto mais elementar do dispositivo fotográfico

(Dubois, 1994, p. 60). O *vir de*, a emanção, o aspecto primeiro a que nos referimos, coloca a fotografia dentro da ordem da impressão e dentro dos signos chamados de índices, já entrando na semiótica de Charles Peirce. Antes de apresentarmos o que é índice, devemos, brevemente, nos familiarizar com o conceito de signo. Santaella (1983) define signo como:

[...] o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade. Por exemplo: a *palavra* casa, a *pintura* de uma casa, o *desenho* de uma casa, a *fotografia* de uma casa, o *esboço* de uma casa, um *filme* de uma casa, a *planta baixa* de uma casa, a *maqueta* de uma casa, ou mesmo o seu *olhar* para uma casa, são todos signos do objeto casa. Não a própria casa, nem a ideia geral que temos de casa. Substituem-na, apenas, casa um deles de um certo modo que depende da natureza do próprio signo. A natureza de uma fotografia não é a mesma de uma planta baixa. (Santaella, 1983, p. 35, destaque da autora)

A partir do exemplo de diferentes signos possíveis para uma casa, a autora se vale de uma série de representações que a substituem, que estão no lugar dela e que, de diferentes formas, estabelecem um tipo de conexão com o objeto que representam. O signo, como nos diz a autora, é *uma coisa que representa uma outra coisa* e que, assim, pode substituir e representar um objeto externo a ela mesma. Para Dubois, que segue a definição de Peirce, os índices são “[...] signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de co-presença imediata com seu referente (sua causa)” (Dubois, 1994, p. 60). Reforçamos que *a característica de relação física com o referente* é fundamental para entendermos o índice, e é justamente esse traço específico que o diferencia do ícone, que não mantêm necessariamente uma correspondência física. A pintura de uma casa, ainda usando o exemplo de Santaella, carrega características que fazem com que se assemelhe e, então, possa ser reconhecida como uma casa. Não necessariamente a pintura reflete uma casa que *existe*, há uma autonomia da pintura nesse sentido. Aqui, a relação descrita é icônica. Por outro lado, a fotografia de uma casa é diferente: a *emanção* da casa é parte constitutiva da fotografia (lembramos do processo de reação química, por exemplo); há uma relação física com o referente, estabelece-se, assim, uma relação indicial. Sobre a característica do ícone, Dubois pontua:



*A existência física do referente não está portanto necessariamente implicada pelo signo icônico, que é autônomo, separado, independente. Existe nele e por ele mesmo [...] Essa autonomia do signo icônico com relação ao real significa que no ícone contam apenas as “características” que ele possui, na medida que estas “remetem iconicamente”, ou seja, assemelham-se, a um denotado, seja este real ou imaginário (Dubois, 1994, p. 63, destaque nosso).*

Para reforçar ainda mais esta diferenciação, entre índice e ícone, pela correspondência direta ao real e tornar a discussão abstrata ainda mais palpável, recorremos a Ismail Xavier, que entra nessa caracterização em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2008). A partir do exemplo da pintura de um cavalo, dado pela diretora e fotógrafa norte americana Maya Deren. Importante notar que o aspecto da emanção também está presente dentro da citação que escolhemos. O objeto, pelo processo fotográfico, tem uma centralidade na construção de sua própria representação. Essa característica, na leitura de Xavier, faz com que a fotografia mantenha uma relação diferente com a “realidade”, já que, nas outras formas de arte, ela passa primeiro pelo processo criativo do artista:

[...] a própria Maya Deren é enfática em apontar a diferença fundamental que separa a imagem fotográfica de outros tipos de imagem, obtidas de acordo com processos distintos (por exemplo, as imagens produzidas pela mão do homem: desenhos, pinturas etc.): “Uma pintura não é, fundamentalmente, algo semelhante ou a imagem de um cavalo; ela é algo semelhante a um conceito mental, o qual pode parecer um cavalo ou pode, como no caso da pintura abstrata, não carregar nenhuma relação visível com um objeto real. A fotografia, entretanto, é um processo pelo qual um objeto cria sua própria imagem pela ação da luz sobre o material sensível. Ela, portanto, apresenta um circuito fechado precisamente no ponto em que, nas formas tradicionais de arte, ocorre o processo criativo uma vez que a realidade passa através do artista” (Xavier, 2008, p. 17, destaque do autor).

Podemos perceber que o importante para o conceito de ícone é o caráter de *semelhança* com o objeto, indiferentemente ao fato de que ele exista ou não. Para o conceito de índice, por sua vez, o importante é que o objeto *exista* e que “seja contíguo ao signo que dele emana – quer este se pareça, quer não, com seu objeto” (Dubois, 1994, p. 64). Ratificamos, assim, que estamos tratando de diferentes tipos de relações entre

signo e objeto quando falamos de ícone e índice. Dubois adverte que é possível que existam ícones indiciais ou índices icônicos. Mais à frente, abordaremos esses dois aspectos. Continuando na relação entre objeto e signo, convém avançar para um terceiro conceito: símbolo. Dubois o define como algo *convencionado*, denotado por meio de uma *ideia de lei*:

Um *símbolo* é um signo que remete ao objeto que ele denota em virtude de *uma lei*, normalmente *uma associação de ideias gerais*, que determina a interpretação do símbolo por referência a esse objeto. É portanto ele próprio um *tipo geral* ou *uma lei* (2.249) (Peirce *apud* Dubois, 1994, p. 64, destaque do autor).

Nesta relação triádica entre *índice*, *ícone* e *símbolo*, já podemos perceber uma relação entre os dois últimos: ambos *não estão conectados a uma existência real do objeto* ao qual se referem. Entre ícone e símbolo, o autor destaca a proximidade (são mentais e gerais, já que não se ligam a uma existência de fato), observando igualmente uma diferenciação importante entre ambos: a convenção do símbolo não parte da semelhança e similaridade que rege o ícone. Por outro lado, “índice será sempre “físico” e “particular” (porque “unido” às coisas)” (Dubois, 1994, p. 64). Portanto, a diferença entre símbolo e ícone se dá, “um joga com a semelhança e a similaridade, o outro com a associação por convenção, a regra arbitrária, o contrato de ideias” (Dubois, 1994, 64).

## 2.4 Semelhança, circunstâncias de produção e ponto de vista

Vencidas esta breve apresentação da tricotomia peirciana, convém adentrarmos a relação desse eixo teórico com a fotografia. Ainda seguindo o trabalho de Dubois, apresentaremos como o próprio Peirce encarava a fotografia, em especial as instantâneas<sup>14</sup>. Para além da noção de *emanação* que foi apresentada quando explicitamos como os autores percebiam a fotografia, aqui, convém destacarmos de antemão o caráter de *semelhança*, das *circunstâncias de produção* e do *ponto de vista* já percebidos por Peirce no processo fotográfico:

---

<sup>14</sup> Em definição livre, é um tipo de câmera analógica que imprime de imediato a fotografia.

As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que sob certos aspectos elas *se parecem* exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança é devida às fotografias que foram *produzidas em circunstâncias* em que eram fisicamente forçadas a corresponder, ponto por ponto, à natureza. *Desse ponto de vista*, portanto, elas pertencem à segunda classe dos signos: os signos por conexão física (2.281) (Peirce *apud* Dubois, 1994, p. 65, destaque do autor)

A citação acima deve ser entendida em sua completude e não só lida como quando Peirce delimita que a fotografia pertence à classe dos signos por conexão física. Há uma rejeição do filósofo americano da conceituação fotografia como mimese, em seu significado de imitação e de semelhança, no sentido de imitação natural ou genuína. As circunstâncias de produção, que rejeitam a pura mimese, fazem com que as fotografias sejam forçadas a uma determinada correspondência. A conexão física não é sugerida ou induzida, mas trabalhada. É preciso levar “[...] em consideração não apenas a mensagem como tal, mas também e principalmente o próprio *modo de produção* do signo” (Dubois, 1994, p. 65, destaque do autor). O argumento cresce no sentido de pensar o *processo*, indo além do produto do ato fotográfico. Emerge uma reflexão voltada à atividade fotográfica: o conjunto de dados que definem a relação da imagem com a sua situação referencial é importante para Dubois, seja ela tanto na ocasião da produção quanto na recepção:

[...] devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, *do conjunto de dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com a sua situação referencial*, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada – da surpresa ou do equívoco). Para cada imagem, portanto, entra em jogo *todo* o campo da referência (Peirce *apud* Dubois, 1994, p. 66, destaque do autor).

Com base nesses termos conceituais, é possível propor uma interpretação do trecho que analisamos de *Democracia em Vertigem*. A foto de arquivo original da morte de Pedro Pomar foi produzida em determinadas circunstâncias – de ditadura militar, de manipulação de registros e de evidência – e, à luz da história, sabemos que a situação

referencial foi materialmente produzida: corpos e armas posicionadas para, justamente, corresponder ao acobertamento de dois assassinatos políticos perpetrados pelo regime. A fotografia acena para toda a circunstância referencial que a própria ditadura militar organizava e forjava, em nossa leitura. Esse aspecto interpretativo retornará ao longo do tópico.

## 2.5 Referência: singularidade, atestação e designação

A partir dessa virada epistemológica e de foco para o campo da referência, Dubois afirma haver consequências teóricas positivas, que seriam a *singularidade*, *atestação* e *designação*, as quais fazem parte do estatuto indicial da fotografia e de qualquer outro índice. Repassaremos essas três consequências e características, começando pela singularidade. A marca causada pela emanção de um certo referente em um determinado momento é singular:

A partir do momento em que se considera que o índice (a imagem fotográfica, no caso) se define constitutivamente como a impressão física de um objeto real que estava ali num determinado momento do tempo, torna-se evidente que essa marca indiciária é *única* em seu princípio: remete apenas a um referente, o “seu”, o mesmo que a causou o traço (fotográfico) só pode ser, em seu fundo, *singular*, tão singular quanto seu próprio referente. Como representação por contato, *não significa a princípio um conceito; antes de qualquer outra coisa, designa um objeto ou um ser particular no que ele tem de absolutamente individual* (Dubois, 1994, p. 66, destaque do autor).

Aqui, há uma complexificação. Lembremos: o que está em jogo é a relação da imagem com a sua situação referencial. Tendo em vista que o objeto se inscreve, através da reação luminosa, dentro da fotografia em determinado momento, Dubois afirma que essa marca causada pelo traço luminoso, a marca indiciária, é singular – já que remete a um objeto que “emanou o traço fotográfico” em determinado instante. A situação referencial, o momento da emanção da imagem, é, portanto, singular. A *atestação*, inclusive, é fruto dessa relação de singularidade, da unicidade da marca indiciária. Se temos como pressuposto a relação única de um objeto que emana, podemos assumir a fotografia como elemento que atesta e que testemunha:

[...] no momento em que nos encontramos diante de uma fotografia, esta só pode *remeter* à existência do objeto do qual procede. É a própria evidência: por sua gênese, a fotografia testemunha necessariamente. Atesta ontologicamente a existência do que mostra. [...] Mas nem por isso esse fato implica que ela *significa*. Muitas anedotas, múltiplos usos poderiam ser evocados nessa perspectiva, desde a *foto-como-prova* até a *foto de identidade*, em que o valor “testemunhal” do índice, como com a impressão que lhe é associada com tanta frequência, alcança de certa forma eficácia absoluta porque *legalizada* (Dubois, 1994, p. 73-74, destaques do autor).

Dubois entende a atestação como intrínseca à própria fotografia. Essa perspectiva do testemunho também está ancorada dentro do aspecto indicial da imagem, já que para ele “a fotografia é *por natureza* um testemunho irrefutável da existência de certas realidades” (Dubois, 1994, p. 74, destaque dos autores). Consequentemente, *aquilo que atesta* está ligado ao ato ou efeito de designar algo, o *princípio da designação*. Dubois entende que o “traço indiciário, por natureza, não apenas atesta, mas, mais dinamicamente ainda, designa. *Mostra com o dedo* – é também índice nesse sentido” (Dubois, 1994, p. 74, destaque do autor). Mesmo designando, não implica que signifique. Sobre esse “apontar” que não implica em significar, por exemplo, a fotografia de arquivo original do assassinato de Pedro Pomar operou em dois tempos: em um primeiro momento, apontou para uma resistência armada que justificou uma reação e, após perícia e contestação da versão oficial, a mesma fotografia designou e, de fato, significou as violações cometidas pela ditadura militar. Esse importante aspecto do “apontar” e significar, quando estivermos relativizando o domínio do real, será abordado mais à frente.

Para ratificar ainda mais que o princípio da designação é uma característica dos índices, Dubois se vale, mais uma vez, de Roland Barthes para exemplificar o que seria esse apontar de dedo:

Uma fotografia encontra-se sempre na ponta desse gesto; ela diz: *isso, é isso, é aquilo!*, mas não diz nada além disso. (...) Mostrem suas fotos para alguém; logo ele pegará as suas: “Olhe, este é meu irmão, aquele sou eu criança” etc.; a Fotografia jamais passa de um canto alternado de “Vejam”, “Veja”, “Olhe aqui”; aponta um certo *cara-a-cara* e não consegue sair dessa pura linguagem dêitica (Roland Barthes *apud* Dubois, 1994, p. 77, destaque do autor).

A noção de índice fotográfico que percorre as fotografias – juntamente com as noções de conexão física, de singularidade, de atestação, de designação – forma “uma espécie de complexo conceitual, provavelmente constelado, mas bastante coerente e que, em sua globalidade, tem uma importância bem particular” (Dubois, 1994, p. 78). Essa particularidade importante é apontada pelo autor como responsável por colocar o sujeito dentro da experiência fotográfica:

[...] vinculada por sua gênese à unicidade de uma situação referencial, atestando-a e designando-a, o efeito geral da imagem indiciária será *implicar plenamente o próprio sujeito na experiência, no experimentado* do processo fotográfico (Dubois, 1994, p. 78, destaques do autor).

Como no exemplo dado por Barthes, o sujeito está dentro dessa experiência, já que foi implicado pela própria imagem indiciária e, dentro do primeiro exemplo, identifica e aponta a partir das imagens reunidas no álbum familiar. Há uma espécie de ligação que coloca o sujeito dentro dessa experiência. O exemplo do álbum familiar, do modo indiciário que aponta e atesta que algo estava ali, volta e nos ajuda em uma exemplificação. Nos antecipamos em sua interpretação. Por se tratar de fotos amadoras, segundo os autores, a qualidade plástica não é razão de sua reunião e preservação, mas por apresentarem os traços físicos de pessoas que estiveram ali e que, talvez, tenham algum tipo de relação com aquele que folheia o álbum. Mais uma vez, vemos que o que está em foco é a relação da foto com a sua situação referencial.

As fotos do assassinado de Pedro Pomar, tanto a original quanto a alterada pela diretora, lidam com o sujeito dentro dessa experiência diante da fotografia. A primeira justifica e ratifica a reação das forças militares, mostrando que a situação referencial naquele contexto justificava os disparos; a segunda, já lidando que com o fato que a situação referencial foi construída, em especulação livre, tenta reconstruir a imagem ao momento anterior da interferência.

Em nossa leitura, a questão da implicação se desdobra e avança na direção tanto no sujeito que registra, organiza e guarda quanto daquele outro que folheia o álbum. Vejamos a citação em sua completude:

A foto, literalmente, como *objeto de crença*, além de qualquer racionalidade, de qualquer princípio de realidade ou de qualquer estetismo. A foto, literalmente, como *objeto parcial* (no sentido freudiano), oscilando entre a relíquia e o fetiche, levando a “Revelação” até o *milagre*. Num modo mais trivial, toda prática do álbum de família vai no mesmo sentido: além das poses congeladas, dos estereótipos, dos clichês, dos códigos fora de moda, além dos rituais de organização cronológica e da inevitável escansão dos eventos familiares (nascimento, batismo, comunhão, casamento, férias etc.), o álbum de família não cessa de ser um objeto de veneração, cuidado, cultivado, conservado como uma múmia, guardado numa caixinha [...]; só se abre com emoção, numa espécie de cerimonial vagamente religioso, como se se tratasse de convocar os espíritos. Com toda a certeza, o que confere tamanho valor a esses álbuns não são nem os conteúdos representados neles próprios, nem as qualidades plásticas ou estéticas da composição, nem o grau de semelhança ou de realismo das chapas, mas sua dimensão pragmática, seu estatuto de índice, seu peso irredutível de referência, o fato de se tratar de verdadeiros *traços* físicos de pessoas singulares que estiveram ali e que têm relações particulares com aqueles que olham as fotos (Dubois, 1994, p. 80, destaques do autor).

Ainda dentro do exemplo do álbum, percebemos a fotografia e sua relação com a referência, com aquilo que estava ali emanando traços. Nas palavras de Dubois, é o peso irredutível da referência. Entretanto, como alertado, não devemos entender essa característica como a propriedade fundamental ou que a fotografia é “*bloqueada* por sua inscrição referencial, como se qualquer fotografia só conseguisse vir tropeçar [...] sobre sua referência e não houvesse nada além disso a dizer [...]” (Dubois, 1994, p. 78). Apesar de desde o início desse tópico descrevermos a relação do signo fotográfico com seu objeto, Dubois faz um movimento de “*relativizar esse domínio do Real* no estatuto do meio” (Dubois, 1994, p. 78, destaque do autor). Dubois relativiza o domínio do real a partir de três observações.

A primeira delas é sobre a atestação que não vincula uma significação. A fotografia, como já discurremos, designa “com força o objeto real, único e singular, ao qual sua gênese a vinculava fisicamente, que atestava a existência desse objeto num momento e num lugar determinados” (Dubois, 1994, p. 83). Atesta, mas não *significa* necessariamente. A segunda observação é, em nossa leitura, uma consequência desse entendimento anterior e, em parte, do que já foi exposto. Há uma preocupação do autor em retirar a fotografia do entendimento de uma objetividade do real e colocá-la na ordem da impressão de algo que emanou em um determinado momento e que foi, inclusive, trabalhada para corresponder. Apesar de ser um momento central (a impressão captada em um espaço de tempo), o autor entende que esse aspecto deve ser “colocado em seu nível correto, ou seja, como um *simples momento* [...] no conjunto do processo

fotográfico” (Dubois, 1994, p. 85, destaque do autor). Dubois ratifica a sua interpretação de que o índice fotográfico aponta, mas não carrega uma significação:

[...] o índice fotográfico, mais do que qualquer outro meio de representação, implica de algum modo um peso, um poder, uma plenitude de real, este opera apenas na ordem da existência e em caso algum na ordem do sentido. O índice para com o “isso foi”. Não preenche com um “isso quer dizer”. A força referencial não se confunde com qualquer poder de verdade (Dubois, 1994, p. 83).

Para além dos termos e entendimentos semióticos para a contestação do *domínio do real*, o argumento do autor ganha mais robustez quando foca nos modos de produção, destacando aspectos culturais e coletivos que afetam a produção de imagens:

Jamais se deverá esquecer na análise, sob a pena de ser enganado por essa epifania da referência absolutizante, que a *jusante* e a *montante* desse momento da inscrição “natural” do mundo na superfície sensível (o momento da transferência automática de aparência), que, de ambos os lados, há gestos e processos, totalmente “culturais”, que dependem por inteiro de escolhas e decisões humanas, tanto individuais quanto sociais (Dubois, 1994, p. 83).

Essas escolhas e decisões humanas estão dentro da – e controlam grande parte do que é a – fotografia, “o fotógrafo decide em primeiro lugar fotografar (isso já não ocorre por si), depois, escolhe seu jeito, o tipo de aparelho, [...] procura sua melhor lente, determina o tempo de exposição” (Dubois, 1994, p. 85). Este processo anterior, a das escolhas individuais do fotógrafo, encontra os aspectos culturais, já que as fotografias “irão se envolver em todos os tipos de redes e circuitos, todos sempre “culturais” [...] que definirão os *usos* da foto (do álbum de família à foto de imprensa, da exposição em galeria de arte ao uso pornográfico)” (Dubois, 1994, p. 85). A foto de arquivo original de Pedro Pomar, por exemplo, foi forjada dentro dos “processos anteriores”, momento definido pelo contexto político da época. O reconhecimento da intervenção, como fez o jornalista na Revista Piauí, também está circunscrito dentro do âmbito dos “usos” da foto – além da própria intervenção de Petra Costa.



A terceira observação é uma negação, nos termos de Dubois, de uma “*pulsão à identificação*”, “como se o cúmulo, o ideal, o absoluto do índice fosse atingido quando o objeto e sua representação se aproximassem a ponto de formarem um só, de serem confundidos indissociavelmente” (Dubois, 1994, p. 87). Há uma *distância interna* que faz com que ocorra, conseqüentemente, um afastamento espacial e temporal. Começaremos pelo aspecto temporal. Essa distância interna faz com que o índice fotográfico não seja uma correspondência exata do seu referente. Ou seja: a fotografia, o signo fotográfico, não está unido ao seu referente, mas separado. Essa distância é constitutiva da própria fotografia, seja ela trabalhada pela profundidade de campo (aspecto técnico) ou pela própria distância entre a foto e seu referente. Esclarecendo melhor essa dissociação do referente através do espaço:

*No espaço*: ao mesmo tempo que é, por sua gênese, um signo unido às coisas, a imagem fotográfica tampouco deixa de estar, como signo, separada espacialmente do que representa. Essa separação, esse distanciamento, é totalmente constitutivo. A princípio, corresponde a dados técnicos: Qualquer aparelho não é munido de um anel de foco que mede essa distância? Um dos dados mais importantes a serem dominados quando do ato de fotografar não é a *profundidade de campo*, essa porção de espaço rigorosamente determinada que delimita um aquém e um além da “cena” (a distância correta) e cuja manipulação permite todos os tipos de jogo bem diferenciados na constituição da imagem? [...] O referente que nos sidera é de fato *intocável* da imagem fotográfica, mesmo que última emane fisicamente do primeiro. Obrigatoriamente, qualquer chapa só mostra *em seu lugar* uma ausência existencial. O que se olha na película jamais está *ali* (Dubois, 1994, p. 88, destaques do autor).

Portanto, “toda foto implica que haja, bem distintos um do outro, o *aqui* do signo e o *ali* do referente” (Dubois, 1994, p. 88, destaques do autor). A partir desse reconhecimento de distância, e já entrando em um debate sobre efeitos e usos, o autor acredita que o movimento entre *aqui* e *ali* constitui a maneira do olhar do espectador sobre a fotografia:

São essas passagens [entre o *aqui* e *ali*], esses deslocamentos, essas idas e vindas que constituem literalmente o *jogo*, de mil maneiras diferentes, do olhar do espectador sobre as fotografias. Isso se aplica à foto de viagem do amador, cuja lógica é elementar – “Eis uma foto minha e de minha família na frente da torre de Pisa: veja, nós que estamos *aqui* com você olhando essa imagem, fomos até *lá*” – Até a foto erótica ou pornográfica, cuja própria obscenidade

finalmente se baseia no fato de revelar (o *aqui* do signo) o que não se pode tocar (o *ali* do referente): nela o imaginário do desejo nasce da tensão, da distância entre o visível e o intocável (Dubois, 1994, p. 88, destaques dos autores).

O exemplo da lógica da foto de viagem amadora nos é útil para pensar o segundo aspecto que distancia a fotografia do seu referente, o aspecto temporal. Se antes Dubois mostrava como o jogo entre a identificação do *aqui* da foto e o reconhecimento do *lá* geográfico visitado ratificavam o argumento da separação física, encontramos o *agora* e *então* no distanciamento temporal. Trata-se, de maneira presumível, da identificação de dois tempos distintos, que se configuram na medida em que “o que nos é dado a ver na imagem remete a uma realidade não apenas *exterior*, mas igualmente (e sobretudo) *anterior*” (Dubois, 1994, p. 89, destaques do autor). Assim como no aspecto da distância, identificamos que o autor vê na fotografia uma impossibilidade da simultaneidade do signo com o seu objeto, afinal, “qualquer foto só nos mostra por princípio o passado, seja este mais próximo ou distante[...]” (Dubois, 1994, p. 89). Por fim, Dubois conclui sobre a separação do tempo e do espaço:

[...] o princípio de uma separação simultânea no tempo e no espaço, de uma falha irreduzível entre signo e referente é realmente fundamental. Vem sublinhar radicalmente que a fotografia, como índice, por mais vinculada fisicamente que seja, por mais próxima que esteja do objeto que ela representa e do qual ela emana, ainda assim permanece absolutamente separada dele. À ilusão de uma identificação com o Real, a fotografia opõe a necessidade de uma clivagem constitutiva, de uma distância que vem abalar a própria relação da imagem com seu objeto e consequentemente nossa própria relação com uma e com o outro (Dubois, 1994, p. 93, destaques dos autores).

Aqui, entendemos conceitualmente o que o autor propõe, mas, avisamos ao leitor, que não estamos sugerindo com a separação no tempo e no espaço que as fotografias aqui trabalhadas, a de arquivo original ou a apresentada pela diretora, não correspondam aos retratados. Como apontamos quando abrimos o tópico, a fotografia é fruto da emanção, de um rastro luminoso captado pelo dispositivo fotográfico. É o *vir de* ou *ter a origem em*, não em reter um determinado objeto. É uma referência clara própria dos índices. No debate aqui travado, percebemos as circunstâncias de produção

da imagem, como o momento dessa emanção foi estabelecido, e a forma autoral como Petra Costa incide. Relação e gesto da diretora que se mostraram complexo.

O princípio da emanção, inclusive, é o que, ainda com a distância temporal e espacial, garante que haja uma espécie de expectativa de fidedignidade (nos falta palavra melhor) para quem assiste. Essa expectativa é quebrada quando a característica autoral não é revelada ao espectador e o aspecto histórico, se para alguns fica comprometida, ganha um outro prisma. A resposta que apresentamos e revisamos no início deste tópico também está apoiada nisso, tanto a questão (3) *quais são os elementos internos da fotografia que nos asseguram a correspondência ao real* quanto (3.1) *por que devemos preservá-los?*, agora percebemos, também estão assentadas no princípio de que a emanção assegura um determinado vínculo. A pergunta (3.1) ganha uma reformulação para nós ao final do tópico, que é *o que está em jogo ao mobilizar uma imagem fotográfica em um filme? É preciso preservar a imagem? Se não for preservada, em sua integralidade, é necessário informar isso ao espectador?* Além de lidarem melhor com os apontamentos feitos até aqui, esse conjunto de questões abre a discussão para o campo ético e sobre o uso de arquivo no documentário, o nosso tópico seguinte.

## 2.6 Arquivo e Documentário

Vencida as duas etapas anteriores, nos deparamos com a última questão levantada por nós (2) *se há e quais são as implicações em não anunciar a alteração feita em uma foto de arquivo?* Quando nos aproximamos do nosso objeto de análise, tínhamos como hipóteses iniciais que (1) a decisão pela edição da foto partia de um fator retórico e persuasivo interno ao próprio filme e que (2) a análise da imagem não poderia ignorar os procedimentos criativos próprios do cinema e do fazer documental. As nossas duas hipóteses, entretanto, não nos auxiliam em uma questão sobre implicações.

Dentro do tópico sobre filme-ensaio, percebemos que a articulação da diretora com o gênero filme-ensaio guiava a alteração na fotografia, entendida como uma ação de quem observa o mundo e contexto histórico no qual está inserido. A reflexão sobre o ato ensaístico também não consegue apontar, em nossa leitura, para as implicações causadas pela edição da foto de arquivo em *Democracia em Vertigem*. Entendemos que a nossa discussão necessita perpassar pela reflexão sobre a imagem de arquivo para, então, chegarmos nos efeitos causados pela sua alteração.

Para tanto, nos valeremos do livro *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history* (2014) de Jamie Baron. Uma das questões colocadas por nós, ainda que não esteja exposta claramente, é sobre os modos de conhecer a história. Sobre experienciar acontecimentos passados através de uma foto de arquivo intocada ou através da intervenção não anunciada de uma realizadora, expondo de maneira mais clara. Em seu livro, Baron se ocupará justamente dos efeitos dessa experiência de conhecer a história através das imagens de arquivo. Desde já, alertamos que não fazemos um “uso irrestrito” do pensamento da autora, mas propomos um diálogo com vista ao nosso objeto trabalhado. Entrelaçando imagens de arquivo com a compreensão histórica do passado, a autora lança as seguintes questões iniciais:

Mas o que é essa experiência do passado? E como ela está conectada à “história”, que geralmente conota um relato oficial e objetivo de eventos passados? Em outras palavras, o que exatamente é “imagens de arquivo” e como isso molda nossa experiência, bem como nossa compreensão do passado e, portanto, da história? (Baron, 2014, p. 11, tradução nossa).<sup>15</sup>

Essas perguntas iniciais são disparadoras das considerações tecidas sobre a imagem de arquivo e de conceitos correlatos, como documentário e história. A autora propõe uma revisão do conceito de documentário, pensando a sua relação entre os polos da objetividade e subjetividade, centralizando tanto a relação subjetiva como a experiência que o documentário pode evocar. Em nossa leitura, a história é percebida e analisada pela forma como é experienciada. Para chegar nesse ponto, Baron dialoga primeiro com Vivian Sobchack:

Essa nova forma é sugerida em “Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience”, da teórica do cinema Vivian Sobchack, que argumenta que entendemos o “documentário” não apenas como um tipo de objeto fílmico, mas também e mais significativamente como um modo de recepção. Ela escreve: *O termo documentário designa mais do que um objeto cinematográfico*. Juntamente com a óbvia nominação de um gênero cinematográfico caracterizado historicamente por certas

---

<sup>15</sup> Original: But what is this experience of pastness? And how is it connected to “history,” which generally connotes an official and objective account of past events? In other words, what exactly is “archival footage” and how does it shape our experience as well as our understanding of the past and, hence, of history?” (Baron, 2014, p. 11).

características textuais objetivas, o termo também – e mais radicalmente – *designa uma relação subjetiva particular com um texto objetivo cinematográfico ou televisual. Em outras palavras, o documentário é menos uma coisa do que uma experiência*” (Baron, 2014, p. 20, destaques nossos, tradução nossa).<sup>16</sup>

A partir da leitura de Sobchack sobre a relação do sujeito (chamado por ela de relação subjetiva particular) com o objeto audiovisual, Baron propõem uma revisão e formula o termo *filme de apropriação*, em tradução livre – “appropriation film” no original. A autora faz algumas ressalvas sobre os filmes presentes dentro dessa categoria:

[...] Os filmes desta categoria não devem ser vistos apenas como objetos determinados por suas características “inerentes” e “objetivas” ou pelo emprego de estratégias cinematográficas particulares, mas também – e talvez principalmente – como *um conjunto de filmes que podem produzir um determinado efeito ou evocam um tipo particular de consciência no espectador* (Baron, 2014, p. 20, destaque e tradução nossa)<sup>17</sup>.

Não há característica inerente, mas um efeito particular produzido na consciência do espectador. Esse efeito, como alertado pela autora, só é possível quando percebido. O filme de apropriação é “depende significativamente do reconhecimento do espectador de que um filme contém o que daqui em diante me referirei como *documentos de arquivo*” (Baron, 2014, p. 21, destaque nosso).<sup>18</sup> O documento de arquivo também precisa ser reconhecido como tal, como é apontado pela autora. No documentário de Petra Costa, por exemplo, o espectador recebe apoio no processo de reconhecimento: a narração rememora e conduz ao passado, as imagens apresentadas, entendidas como vindas de outro contexto histórico, ratificam a narração e, por fim, há o entendimento que aquelas imagens são

---

<sup>16</sup> Original: This new way is suggested in film theorist Vivian Sobchack’s “Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience,” which argues that we understand “documentary” not only as a kind of filmic object but also and more significantly as a mode of reception. She writes: The term documentary designates more than a cinematic object. Along with the obvious nomination of a film genre characterized historically by certain objective textual features, the term also – and more radically – designates a particular subjective relation to an objective cinematic or televisual text. In other words, documentary is less a thing than an experience” (Baron, 2014, p. 20).

<sup>17</sup> Original: The films in this category should not be seen merely as objects determined by their “inherent” and “objective” characteristics or by their deployment of particular filmmaking strategies but also – and perhaps primarily – as a set of films that may produce a particular effect or evoke a particular kind of consciousness in the viewer” (Baron, 2014, p. 20).

<sup>18</sup> Original: [...] dependent on the film viewer’s recognition that a film contains what I will henceforth refer to as “archival documents” (Baron, 2014, p. 21).

documentos de arquivo, oriundos de um outro contexto. O efeito na consciência do espectador, entre perceber e reconhecer, se completa.

Ainda sobre o que a autora chama de documentos de arquivo, o termo documento está relacionado a “[...] teóricos que se concentraram na transformação do *documento* indexical em um *documentário* e, portanto, em uma representação da *história*” (Baron, 2014, pág. 22, destaques nossos).<sup>19</sup> Ainda sobre essa representação da história a partir do documentário, a autora relembra a caracterização feita por Bill Nichols a partir da noção de excesso, o autor acredita que “a relação entre documentário e história é caracterizada pelo *excesso* na medida em que a história está sempre além do que um documentário pode capturar e além do controle total do cineasta” (Baron, 2014, p. 22, destaque nosso)<sup>20</sup>. Ainda sobre a leitura de Baron sobre Nichols:

[O] documentário tenta, de uma forma ou de outra, conter esse excesso, mas a história o “real” – sempre ultrapassará essa tentativa de contenção. Assim, Nichols sugere que, embora a indexicalidade do documento audiovisual garanta certa relação ontológica com seu referente, ela não pode garantir os significados desses referentes quando o “documento” é (re)contextualizado dentro de um “documentário” (Baron, 2014 pág. 22, tradução nossa).<sup>21</sup>

Voltando mais uma vez para o nosso objeto de interesse, a história que transborda, o excesso, o que *Democracia em Vertigem* não consegue, ou não opta, abarcar parece ser o debate já estabelecido entorno da fotografia de Pedro Pomar. Apesar de haver esse excesso que não é tocado, o movimento da diretora de incidir sobre a fotografia parece querer transformar o documento indexical em documentário e (re)contextualizá-lo de forma radical<sup>22</sup>, agindo sobre a foto e, mais do que só representar a história, disputá-la através da modificação. A fotografia original por si só, como comentou a autora através de Bill Nichols, não garante que todos os significados ali presentes – no nosso caso, de

<sup>19</sup> Original: My use of the term “document” responds to the work of theorists who have focused on the transformation of the indexical “document” into a “documentary,” and, thereby, into a representation of “history” (Baron, 2014, p. 22).

<sup>20</sup> Original: [...] relationship between documentary and history is characterized by “excess” in that history is always in excess of what a documentary can capture and beyond the full control of the filmmaker (Baron, 2014, p. 22).

<sup>21</sup> Original: Documentary tries, in one way or another, to contain this excess, but history the “real” – will always exceed this attempt at containment. Thus, Nichols suggests that although the indexicality of the audiovisual document guarantees a certain ontological relationship to its referent, it cannot guarantee the meanings of these referents when the “document” is (re)contextualized within a “documentary” (Baron, 2014, p. 22).

<sup>22</sup> Aqui não estamos propondo uma aproximação com o sociólogo Lawrence Grossberg.

uma resistência forjada notada através das posições dos corpos e das armas plantadas – permanecessem caso a fotografia original fosse incorporada. Perceberíamos se já tivéssemos conhecimento prévio sobre a Chacina da Lapa ou se a diretora anunciasse a modificação. Inevitavelmente, a questão que guia este tópico ganha espaço.

Para avançarmos na análise, acreditamos que um ponto de partida seria entender se a apropriação do material de arquivo por Petra Costa é indevida. Há uma espécie de ansiedade em torno dessa questão e do próprio relacionamento com os arquivos, já nos valendo de um dos termos trabalhados por Baron. A autora percebe esta aflição que ronda os arquivos e nos diz que:

[...] a ansiedade sobre a simulação de documentos encontrados é acompanhada pelo medo de que, entre o momento em que são encontrados e apropriados, tais documentos possam ser *manipulados de forma invisível* e alterados por meio de efeitos especiais. Por meio dessa manipulação, o documento aparentemente encontrado pode ser usado para *falsificar o registro histórico*. Por fim, a apreensão de que *o documento encontrado* não pode ser simulado nem manipulado, mas, mesmo assim, “mal utilizado” e colocado em um contexto “inadequado” para que assuma um significado “ilegítimo” também flexiona nossa relação com o documento no filme de apropriação e, portanto, ao próprio efeito de arquivo. Em cada um desses casos, se tivermos sido “enganados”, podemos deixar de dar autoridade probatória aos documentos encontrados no futuro e, portanto, nos distanciar do efeito de arquivo (Baron, 2014 pág. 72, tradução e destaques nossos).<sup>23</sup>

Interessante perceber que parte dessa ansiedade se confirma dentro do nosso objeto: somos manipulados de forma invisível e o registro histórico, feito pela ditadura brasileira, não é respeitado. O nosso terceiro destaque, o documento encontrado, joga novas nuances para a nossa discussão. A foto original não foi achada pela diretora Petra Costa no processo de produção do documentário, ela já estava presente dentro da discussão histórica sobre os assassinatos ocorridos na Chacina da Lapa. O movimento feito por Costa escapa, ainda que em parte, do comentário de Baron: o mal uso da foto de arquivo original não coloca a fotografia em um contexto inadequado ou busca um

---

<sup>23</sup> Original: [...] anxiety about the simulation of found documents is paralleled by the fear that, between the time they are found and appropriated, such documents may be invisibly manipulated and altered through special effects. Through such manipulation, the ostensibly found document may be used to falsify the historical record. Finally, the apprehension that the found document may be neither simulated nor manipulated but nevertheless “misused” and placed in an “inappropriate” context so that it takes on an “illegitimate” meaning also inflects our relationship to the document in the appropriation film and thus to the archive effect itself. In each of these instances, if we have once been “tricked,” we may cease to give found documents evidentiary authority in the future and, hence, distance ourselves from the archive effect (Baron, 2014, p. 72).

significado ilegítimo, ao contrário, coloca a arbitrariedade dos assassinatos em primeiro plano. Mas, apesar de entendermos o gesto da diretora, como abordamos na sessão anterior, quando a perspectiva autoral da intervenção da diretora não é revelada ao espectador, o caráter histórico pode ser entendido como comprometido. É (re)contextualização radical<sup>24</sup> que falamos, uma espécie de risco, em nossa leitura, que a diretora escolhe correr.

Reforçando e explorando, em nossa leitura, a autenticidade comprobatória que a foto de arquivo carrega através da intervenção da diretora, uma vez que, para o espectador comum e que não está a par dos acontecimentos da Chacina da Lapa, o contato apenas com foto de arquivo original não conduz ao entendimento dos crimes ali cometidos pelas forças militares. Esse sentido não é “dado naturalmente” pela foto. A ação da diretora, assim acreditamos, não eclipsa por completo a fotografia original e o debate que excede o próprio documentário. Entretanto, reconhecemos que é no documentário de Costa que a foto (ainda que alterada) e a ação militar ganham mais destaque na cena pública.

Ainda que não categorizemos, especulamos que a foto de arquivo (alterada) trabalhada pela diretora pertence a uma outra ordem. Em nossa percepção, questionamentos espontâneos sobre diferenciações entre materiais de arquivo começam a surgir. Debatendo distinções entre o arquivo institucional e arquivo achado, Baron nos diz que:

A meu ver, esta situação relativamente recente aponta para uma quebra na distinção, que nunca foi muito estável, entre documentos “arquivos” e “encontrados”. Embora cineastas e teóricos tenham frequentemente usado o termo “achado” para se referir a documentos encontrados na rua, no lixo ou em um mercado de pulgas e reservado o termo “arquivo” para documentos encontrados dentro de um arquivo de boa-fé, essa dicotomia está se tornando cada vez mais difícil de justificar (Baron, 2014, p. 30).<sup>25</sup>

Para além dessa dicotomia de difícil defesa apontada pela autora, a foto original aqui analisada, por exemplo, perpassa uma série de espaços e contextos, como em arquivos oficiais, na Comissão da Verdade e, de maneira mais subjetiva, no álbum

---

<sup>24</sup> A nomeação foi feita de maneira livre, sem qualquer tipo de referência ou diálogo com o teórico Lawrence Grossberg.

<sup>25</sup> Original: In my view, this relatively recent situation points to a breakdown in the distinction, which was never very stable, between “archival” and “found” documents. Although filmmakers and theorists have frequently used the term “found” to refer to documents found on the street, in the trash, or at a flea market and reserved the term “archival” for documents found inside a bona fide archive, this dichotomy is becoming increasingly difficult to justify (Baron, 2014, p.30).



familiar que a diretora revisita e constrói cinematograficamente, recuperando a metáfora já usada por nós. A foto nem foi encontrada espontaneamente nem está presente em um único “arquivo de boa fé.” A autora, ao invés de opor terminologias, propõem o conceito de “foundness”. Ela sugere que:

[...] sugiro que consideremos “foundness” como um elemento constitutivo de todos os documentos de arquivo, conforme percebidos em filmes de apropriação, sejam eles “foundness” em um arquivo ou “foundness” na rua. *Esse “foundness” do documento de arquivo existe em contraste com os documentos que percebemos como produzidos pelo cineasta especificamente para um determinado filme, e esse sentido de “foundness” é parte integrante da experiência do efeito de arquivo.* É parte do que empresta ao documento de arquivo no filme de apropriação sua aura de “autenticidade” e aumenta seu valor aparentemente probatório (BARON, 2014, p.30, destaque nosso).<sup>26</sup>

O “foundness” consegue agregar tanto o arquivo encontrado livremente quanto o arquivo institucionalizado, diferenciando-se dos arquivos notoriamente percebidos como produzidos pelos realizadores para determinado filme. Dentro do texto, Baron elenca como exemplo o filme *A Bruxa de Blair* (1999) como produtora desses arquivos produzidos. Entretanto, mais uma vez, o objeto analisado neste capítulo escapa: ele é em parte produzido por Costa, mas não é percebido como tal. Quando a diretora inicia o movimento memorialístico o efeito de arquivo, ainda que produzido por meio de uma intervenção, é completo. O conceito de “foundness”, em nossa leitura, deixa escapar o tipo de material aqui trabalhado. Entretanto, a perspectiva da autora do arquivo enquanto experiência e percepção parecem encontrar um ponto de apoio com o nosso objeto, Baron diz que:

No entanto, dentro do contexto da mídia contemporânea, eu argumentaria que o documento de arquivo pode ser melhor compreendido menos como um reflexo de onde o documento específico foi armazenado do que como uma experiência do espectador assistindo a um filme que inclui ou se apropria de documentos que parecem vir de outro texto ou contexto de uso (Baron, 2014, p.30).<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Original: [...] suggest we regard “foundness” as a constituent element of all archival documents as they are perceived in appropriation films, whether they were “found” in an archive or “found” on the street. This “foundness” of the archival document exists in contradistinction to documents that we perceive as produced by the filmmaker specifically for a given film, and this sense of “foundness” is integral to the experience of the archive effect. It is part of what lends the archival document in the appropriation film its aura of “authenticity” and enhances its seemingly evidentiary value (Baron, 2014, p.30).

<sup>27</sup> Original: Nonetheless, within the contemporary media context, I would argue that the archival document may be better understood less as a reflection of where the particular document has been stored than as an

Mais uma vez, reconhecemos que a experiência do espectador ocorre em *Democracia em Vertigem* e que o debate, ou mal uso do arquivo, advém do fato da narradora não anunciar a modificação. A experiência de quem assisti, inclusive, além de guiada pela diretora, é emparelhada na montagem com outros arquivos – que podem ser classificados enquanto fundados e oriundos de arquivos genuínos, nos termos da autora – que induzem o espectador tenha uma experiência de autenticidade com a foto modificada e a reconheça como arquivo. Para além dessa associação com outros materiais de arquivo genuínos, a autora diz que “o que faz a filmagem ser lida como de arquivo é [...] o efeito dentro de um determinado filme gerado pela justaposição de planos percebidos como produzidos em diferentes momentos no tempo” (Baron, 2014, p.31)<sup>28</sup>. Então, dentro do trecho que analisamos percebemos diferentes temporalidades, associação de diferentes materiais de arquivo e a maneira como a diretora guia e prepara a recepção desse conjunto de arquivos.

Mas, então, se existem, quais são as implicações em não anunciar a alteração feita em uma foto de arquivo? É possível voltar para a pergunta inicial deste tópico e, enfim, respondê-la? Notamos que há um mal uso da foto de arquivo original – em sua incorporação e consequente alteração não anunciada – mas também percebemos que o contexto colocado não é inadequado e nem que se busca um significado ilegítimo. Nos parece que a percepção inicial de Baron sobre a revisão do termo documentário parece ganhar mais clareza: pensar o conceito de documentário através dos polos da objetividade e subjetividade, colocando ao centro tanto a relação subjetiva quanto a experiência que o documentário pode evocar. O nosso objeto, assim acreditamos, contribui para pensar não só sobre os efeitos sobre os espectadores, como faz Baron, mas para a própria relação entre as imagens de arquivo e os seus realizadores. Contudo, ainda não conseguimos responder diretamente à questão. Essa relação no tópico sobre ensaísmo estava mais clara, mas, acreditamos, também recai aqui. Em leitura ampliada nossa, essa relação implica também nos efeitos sobre quem assiste a esse material de arquivo. Baron diz que, além do efeito de arquivo, há o afeto de arquivo:

---

experience of the viewer watching a film that includes or appropriates documents that appear to come from another text or context of use (Baron, 2014, p.30).

<sup>28</sup> Original: what makes footage read as “archival” is [...] the effect within a given film generated by the juxtaposition of shots perceived as produced at different moments in time (Baron, 2014, p.31).

Além disso, a produção da disparidade temporal muitas vezes produz não apenas o efeito de arquivo, mas também o que chamo de “afeto de arquivo”. Quando somos confrontados com estas imagens da inscrição do tempo em corpos e lugares humanos, há um efeito não só epistemológico mas também *emocional* baseado na revelação da disparidade temporal. Em outras palavras, *não apenas investimos documentos de arquivo com a autoridade do passado “real”, mas também com o sentimento de perda* (Baron, 2014, p. 37, tradução nossa, destaques nossos).<sup>29</sup>

O sentimento de perda é visível, em nossa leitura, dentro do trecho que analisamos. Há um investimento emocional na condução da diretora que faz com que o sentimento de perda aflore: conhecemos um pouco da sua história familiar e a brutalidade de um assassinato fica estampada. A condução da autora faz com que ocorra um efeito emocional sobre quem assiste, principalmente, quando a realizadora revela que o seu próprio nome é uma homenagem póstuma. O sentimento de perda, o efeito de afeto de arquivo, ocorre justamente quando a disparidade temporal realizada através dos arquivos (e acentuada pela narração) são postas.

A autora ainda nos diz que existem três tipos de disparidades temporais que podem ser trabalhadas em filmes que se apropriam de materiais de arquivo. Essas disparidades lidam com o conhecimento extratextual de quem assiste e que, segundo a autora, muda a nossa experiência e relacionamento com o filme. Para Baron, existem um *então* e dois “agoras” do filme de apropriação:

[...] com o passar do tempo, nosso conhecimento extratextual de e sobre o mundo muda, alterando assim nossa experiência e relacionamento com o filme de apropriação. Assim, sempre há pelo menos três temporalidades em ação nos filmes de apropriação: o “então” da filmagem de arquivo, o “agora” da produção do filme de apropriação e o “agora” de assistir ao filme de apropriação (Baron, 2014, p. 37, tradução nossa).<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Original: “Moreover, the production of temporal disparity often produces not only the archive effect but also what I call the “archive affect.” When we are confronted by these images of time’s inscription on human bodies and places, there is not only an epistemological effect but also an emotional one based in the revelation of temporal disparity. In other words, not only do we invest archival documents with the authority of the “real” past, but also with the feeling of loss” (Baron, 2014, p. 37).

<sup>30</sup> Original: “[...] with the passage of time, our extratextual knowledge of and about the world changes, thereby altering our experience of and relationship to the appropriation film. Thus, there are always at least three temporalities at work in appropriation films: the “then” of the archival footage, the “now” of the production of the appropriation film, and the “now” of watching the appropriation film” (Baron, 2014, p. 37).

Para Baron, por exemplo, existe uma diferença entre assistir *Nanook of the North* (1922), documentário de Robert Flaherty, no momento do seu lançamento para o momento atual. Para além do aspecto tecnológico, “as atitudes culturais em relação à representação de “outros” não ocidentais mudaram, mas também parte da experiência de assistir ao filme de Flaherty agora é saber que todas as pessoas na tela estão mortas” (Baron, 2014, p. 38)<sup>31</sup> – o afeto de arquivo, em nossa leitura, pode ser observado nesse caso também.

O *então* da filmagem de Flaherty se articula com o momento de produção e com o instante de assistir. O próprio *Democracia em Vertigem* já apresenta leituras diferentes desde o seu lançamento em 2019, uma vez que novos acontecimentos históricos e políticos já ocorreram. O excesso, a história que transborda que falou Nichols, parece ganhar cada vez mais espaço conforme o tempo vai transcorrendo. O conhecimento extratextual também se dá com o que analisamos especificamente: tomamos conhecimento posteriormente da intervenção da diretora e das circunstâncias de forja da foto pelos militares. Há um emaranhado de contextos dentro da fotografia ou, nos termos da autora, diferentes “agoras”: o momento da apropriação pela diretora, o instante da fruição da imagem, o posterior conhecimento da adulteração da fotografia pelos militares e, por fim, pela diretora. Há vários aspectos contextuais e extratextuais que rodam tanto a fotografia original quanto a fotografia produzida pela realizadora. Da relação sobre a fotografia encontrada, autora nos diz que:

Acrescentaria que a imagem encontrada aponta não só para um contexto de produção anterior, mas também para um contexto de uso e recepção previamente pretendido. Além disso, nossa experiência de disparidade intencional, como a de disparidade temporal, é baseada em parte em nosso próprio conhecimento extratextual (BARON, 2014, p. 39, tradução nossa)<sup>32</sup>.

Tanto a fotografia original quanto a fotografia produzida por Petra apontam para uma recepção previamente pretendida e apostam em conhecimentos extratextuais. No caso da foto forjada pelos militares, o extratextual daquele momento histórico é a suposta

---

<sup>31</sup> Original: “[...] cultural attitudes toward the representation of non-Western “others” changed, but also part of the experience of watching Flaherty’s film now is knowing that all of the people onscreen are long dead” (Baron, 2014, p. 37).

<sup>32</sup> Original: I would add that the found image not only points to a previous production context but also to a previous intended context of use and reception. Moreover, our experience of intentional disparity, like that of temporal disparity, is based in part on our own extratextual knowledge (Baron, 2014, p. 39).

violência dos grupos armados opositores e, por conta dela, o combate justificável junto a recepção daquela imagem – atualmente, por outro lado, o extratextual da imagem também são os indícios das violações cometidas pela ditadura militar. Petra Costa, ao se deparar com o contexto anterior de uso da fotografia, opta em eliminá-lo e em ocultar a sua ação.

Apesar lermos o nosso objeto a partir desses vieses, a autora pontua que não está sugerindo “um retorno ingênuo à falácia intencional, em que um único autor (ou cineasta) se posiciona “atrás” da obra e é o árbitro de seu significado” (Baron, 2014, p. 40). Mas, no caso do documentário de Costa, como não pensar que ela não seja árbitra do seu significado? Principalmente, quando aquele que se depara com a fotografia alterada não conhece o debate entorno do assassinato de Pedro Pomar ou, até mesmo, não tenha dito contato com o debate extratextual que envolve a alteração da foto de arquivo feito pela diretora. O movimento de encobrir suas escolhas corrobora para que a diretora se torne juíza de seu significado, usando os termos de Baron. Esses aspectos contribuem para uma resposta preliminar da questão que abre este tópico, e que também esteve presente dentro de outros tópicos dentro desse capítulo: o movimento da diretora exclui elementos da fotografia que aponta para as violações cometidas pela ditadura militar brasileira, indícios de extratextuais históricos opressões. Mas, aprofundando a nossa reflexão, será que se trata apenas de uma exclusão sobre uma foto de arquivo ou essa ação é de outra ordem?

Anteriormente, conceituamos que o “foundness” conciliava tanto o arquivo encontrado livremente quanto o arquivo notoriamente produzido, como o *A Bruxa de Blair* (1999). Apesar do filme de Eduardo Sánchez e Daniel Myrichk ser um bom caso de filme com arquivos produzido, também, em nossa leitura, é um exemplo limite. A intervenção de Petra, em nossa leitura, parece articular um ponto mais sutil dentro do eixo teórico aqui trabalhado e das próprias hipóteses que guiaram a nossa incursão investigativa. Tínhamos, quando nos aproximamos da nossa questão, como hipóteses que (1) a decisão pela edição da foto partia de um fator retórico e persuasivo interno ao próprio filme e que (2) a análise da imagem não poderia ignorar os procedimentos criativos do cinema e do fazer documental. O procedimento criativo da diretora não é sobre criar imagens com “estética de arquivo”, mas a partir de arquivos genuínos, fazer intervenções pontuais que, por vezes, recriam aquelas mesmas imagens ou moldam a maneira como lidamos com aqueles arquivos. Além da imagem de Pedro Pomar, há outro material de arquivo que passa por esse processo de recriação.

Quando a diretora inicia o movimento memorialístico perpassando a sua própria história familiar com a recente história democrática brasileira, em salto analítico nosso,

ela chega até a cerimônia de posse do primeiro mandato da ex-presidenta Dilma Rousseff. Essa cena é revisitada através de um vídeo de arquivo que mostra Rousseff junto com o ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva e a ex-primeira-dama, Marisa Letícia, e com, também eleito, ex-vice-presidente Michael Temer descendo juntos a rampa do Palácio do Planalto. Ali, através da narração da diretora sobre o arquivo, percebemos uma desconexão entre a então empossada chefe do executivo com o seu vice. Indícios apontados pela narradora, em nossa leitura, de um afastamento que contribuiria para uma invertida política anos mais tarde. A narração da diretora no trecho é a seguinte:

Esse é o último dia de Lula e da primeira-dama Marisa na presidência depois de oito anos na presidência. Essas imagens, e outras que virão depois, foram feitas pelo seu fotógrafo oficial, Ricardo Stuckert. Lula deixava o cargo com 87% de aprovação. Uma das maiores alcançadas por qualquer presidente no mundo. Hoje, percebo que o entusiasmo de ter eleito a nossa primeira presidente mulher, me cegou para outra coisa que acontece nessa cena. O precipício entre Dilma e o seu tenso vice-presidente. Temer, à direita, tem seus gestos controlados como estivesse dentro de uma caixa. Ele entrelaça os dedos e puxa as mãos, como se quisesse separar. Foi um casamento arranjado. Dilma, que nunca havia se candidatado, precisava ainda mais do que Lula da aliança com o PMDB para governar. A condição do PMDB era que Temer, um político conservador e líder do partido, fosse o vice-presidente. Quando perguntado sobre a aliança, Lula disse que se Jesus viesse “pro” Brasil teria que fazer aliança até com Judas. Quem mais imaginava que esse homem, que deu toda essa volta para aparecer na foto, cinco anos depois, ia querer sair na foto sem ela. Mas essa não é uma simples história de traição [...] (Costa, 2019)

Diferente da imagem de Pedro Pomar que percorreu e está presente em diferentes arquivos, como anunciado pela diretora, os vídeos de arquivo desse trecho são pertencentes ao acervo pessoal do fotógrafo Ricardo Stuckert. Não foram encontrados livremente por Petra Costa, mas cedidos para a realização do documentário. Há uma disparidade temporal reconhecível, já que faz parte da história mais recente da política nacional, e é lido facilmente como arquivo por conta da percepção de aquele plano foi feito em um momento do tempo diferente, recuperando a formulação já apresentada de Baron (2014, p.31).

Ainda nos termos da autora (Baron, 2014, p.30) já citados, ela argumentou que, no contexto da mídia contemporânea, o documento de arquivo deve ser entendido menos como um reflexo de onde foi armazenado e mais como uma experiência de quem assiste. Essa experiência, em nossa leitura de Baron, é guiada e conduzida por Petra Costa através do seu processo de recriação daquele arquivo genuíno: a sua narração, somada com a

trilha sonora e redução da velocidade que o vídeo transcorre, para dar maior ênfase imagético aos detalhes apontados, joga novos significados que não estão dados em um primeiro momento. Não temos contato com o arquivo genuíno – um caso aproximado, mas sem o peso ético da alteração da foto de Pedro Pomar que analisamos.

A ansiedade, que nos disse Baron (2014 pág. 72), sobre a expectativa de que os documentos possam ser manipulados de forma invisível ou alterados por efeitos especiais parece não ocorrer aqui: o procedimento da diretora é visível. Ainda que o processo seja aberto, não há uma compreensão que a realizadora falsifica o registro histórico ou coloca o arquivo em contexto inadequado. Costa apresenta uma leitura que, como disse Baron (2014, p. 37), articula os três tipos de disparidade temporais que lidam com o conhecimento extratextual do espectador: o *então* da filmagem de Ricardo Stuckert, no qual ainda havia unidade entre presidenta e vice-presidente; o *agora* da produção do documentário, quando o impeachment da ex-presidenta já estava consolidado e o *agora* de assistir ao filme após o processo histórico do impeachment e a soma de novos dados extratextuais. De alguma maneira, especulamos livremente, o espectador tanto não percebe um mal uso do arquivo quanto concorda com as observações da diretora. Em nossa leitura, apesar de objetos com pesos éticos distintos, tanto a imagem da cena do assassinato de Pedro Pomar quanto a sequência da descida da rampa do Palácio do Planalto mostram a recriação da diretora a partir da absorção de arquivos genuínos. Essa recriação do “arquivo da rampa” se encadeia com as duas hipóteses apresentadas quando abrimos a análise sobre a alteração da foto de Pedro Pomar, a diretora faz esse movimento de edição e de reinterpretação partir de um fator retórico para mostrar a relação distanciada entre Dilma Rousseff e Michel Temer desde a posse – um procedimento criativo que deve ser levado em conta na análise. Esse exemplo relacional que trouxemos se articula com a primeira pergunta elaborada no capítulo, se *é (1) é possível reconhecer esse traço pessoal em outros momentos do filme?*

O exemplo que trouxemos, em nossa leitura, corrobora com que afirmamos anteriormente: o procedimento criativo da diretora não é sobre criar imagens com “estética de arquivo”, mas recriar aquelas mesmas imagens ou moldar a maneira como lidamos com esses mesmos arquivos. No documentário de Costa, como já pontuamos ao longo deste capítulo, nos parece que todos os arquivos passaram pelo filtro autoral da diretora, que os organiza e explora da forma que melhor convém. Se temos isso em vista, além de que *Democracia em Vertigem* é um documentário que faz uso de inúmeras imagens de arquivo, ao invés da ansiedade que falou Baron, desenvolvermos uma

desconfiança de que todos os arquivos ali reunidos são trabalhados de uma forma que não faz valer o seu sentido primeiro? Como, então, lidar com essa inquietação? Baron nos diz que os documentos encontrados, os arquivos, podem nos levar a um modo mais crítico de espetatorialidade:

[...] filmes que explicitamente brincam com documentos “encontrados” têm o potencial de nos levar a pensar mais criticamente sobre nossa fé em documentos audiovisuais conforme eles são recontextualizados em filmes de apropriação (Baron, 2014, p. 73, tradução nossa).<sup>33</sup>

A autora ainda nos alerta que essa criticidade pode levar para um outro extremo, a paranoia do descredito: “essa atitude crítica [...] aponta para uma abordagem paranoica de documentos de arquivo defendida e praticada por pessoas que contestam fatos históricos estabelecidos [...]” (Baron, 2014, p. 73, tradução nossa).<sup>34</sup> Ainda no campo das suposições, acreditamos que essa postura seja mais comum dentro dos espectadores com repertório reduzido. Talvez, um espectador com mais repertório documental assista *Democracia em Vertigem*, por exemplo, entendendo que a perspectiva pessoal colocada se encarrega tanto dos fatos políticos quanto dos arquivos e que, por vezes, a interpretação da realizadora se sobreporá aos fatos de mais restrita. Ainda em postura crítica, mas agora saindo de qualquer extremo, a autora defende que a mídia audiovisual deve ser sempre questionada ativamente, ela nos diz:

Os documentos audiovisuais indiciais dão um sentido ainda maior do referente falando “por si” do que as palavras escritas. Assim, se quisermos manter nossa consciência do fato de que a história é sempre uma construção que inevitavelmente serve a quadros ideológicos particulares, a ilusão referencial e o efeito de realidade sedutora associados à mídia audiovisual indexical (assim como às palavras escritas) devem ser ativamente reconhecidas e interrogadas (Baron, 2014, p. 223, tradução nossa).<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Original: “[...] films that explicitly play with “found” documents have the potential to lead us to think more critically about our faith in audiovisual documents as they are recontextualized into appropriation films. On the other hand, such films may also lead us to doubt any found document’s truth-value as well as its accepted meaning – especially when it may serve as evidence for something we wish to disbelieve or discount” (Baron, 2014, p. 73).

<sup>34</sup> Original: “This critical attitude [...] points toward a paranoid approach to archival documents advocated and practiced by people who dispute established historical facts [...]” (Baron, 2014, p. 73).

<sup>35</sup> Original: “Indexical audiovisual documents give an even greater sense of the referent speaking “for itself” than do written words. Thus, if we are to maintain our awareness of the fact that history is always a construction that inevitably serves particular ideological frameworks, the referential illusion and seductive reality effect associated with indexical audiovisual media (as well as written words) must be actively recognized and interrogated” (Baron, 2014, p. 223).



Esse processo interrogativo e de reconhecimento, inclusive, não descarta filmes, como *Democracia em Vertigem*, que lancem da subjetividade. Reconhecer os quadros ideológicos particulares, as ilusões referenciais ou os efeitos de realidade passa por perceber que “[...] os filmes de apropriação podem ser examinados em relação a questões de gênero, raça e sexualidade, bem como outras categorias de análise crítica” (Baron, 2014, p. 224, tradução nossa). Essas outras categorias críticas não surgiram, mas, sim, contrastes analíticos com a própria autora que colocamos em diálogo. Em nossa avaliação, percebemos que para reconhecer os quadros ideológicos, os efeitos de realidade ou as ilusões referenciais precisamos entender não só os efeitos sobre os espectadores, mas como os realizadores se relacionam e de que forma os arquivos são apropriados, como já colocado anteriormente. No caso de Petra Costa, que absorve e recria esses arquivos, nos parece ser um movimento essencial. Abordaremos mais esse aspecto na conclusão.

## SEGUNDA PARTE – ANÁLISE DE O PROCESSO (2018) E ALVORADA (2021)

### 3. Introdução

Em uma breve descrição, *O Processo* (2018), direção de Maria Augusta Ramos, propõe um mergulho nos bastidores da fase final do processo de impeachment, quando as acusações contra a ex-presidenta, e o seu possível afastamento, seriam discutidas dentro do Senado Federal. Esse é o tanto o momento processual quanto histórico que o documentário se detém em maior medida. Foi o primeiro dos três documentários aqui reunidos a ser lançado. Diferente do documentário de Petra Costa, por exemplo, Ramos não faz uma imersão guiada, não há narração, a marca maior do documentário é a observação. Assim, é demandada uma postura atenta do espectador, por exemplo: para chegar ao eixo principal do filme, a discussão dentro do Senado, o filme parte da votação de admissão de processo de impeachment pela Câmara dos Deputados; no que se segue, não há indicação de quem fala ou de qual partido pertence, apenas suas justificativas de voto e a reação alternada entre dois conjuntos diferentes de militância que acompanhavam a votação externamente.

É preciso estar atento dentro do local de observação escolhido pela diretora. Este ponto de observação, que na votação da Câmara era afastado e amplo, passa a ser mais próximo e íntimo quando os principais personagens começam a serem apresentados e acompanhados pela câmera. O uso de imagens de arquivo é pontual e de uso específico, como quando o ângulo da câmera é roubado por algum corpo alheio à filmagem e, para dar continuidade à sequência, a diretora recorre a imagens oficiais da TV Senado. Há ainda a utilização específica de um áudio bruto externo a gravação do documentário.

Na aproximação com os personagens do documentário, o ritmo do filme, que era intenso na votação, desacelera e impõem-se uma observação mais lenta e gradual. Os quatro grandes personagens, em nossa opinião, são ex-senadores pelo Partido dos Trabalhadores (PT), Gleisi Hoffmann e Lindbergh Farias; o antigo Advogado-Geral da União, José Eduardo Cardozo; Janaina Paschoal, advogada e uma das autoras do pedido de impeachment. Há ainda personagens secundários importantes, como Vanessa Grazziotin, ex-senadora pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB), e Fátima Bezerra, ex-senadora e atual governadora do Rio Grande do Norte pelo Partido dos Trabalhadores

(PT). O filme revela uma parte dos bastidores daqueles parlamentares contrários ao afastamento da ex-presidenta: seus debates internos sobre estratégia e atuação dentro da Comissão, momentos de avaliação da conjuntura política e, também, momentos corriqueiros de convivência – como piadas e conversas despretensiosas entre os senadores.

Dilma Rousseff não surge como uma figura central dentro do documentário de Maria Augusta Ramos. Como denunciado pelo título, o filme foca em torno do *processo* que recaiu sobre o seu mandato, apenas o processo em si – e a sua discussão, evidentemente – e os personagens que atuam dentro dele (senadores e advogados) aparecem com mais força dentro do filme. Apesar disto, Rousseff também ganha espaço, mas o tom institucional da sua presença, própria do cargo que ocupava, é quase que total – como nos discursos oficiais e na arguição do Senado no momento final do processo de impeachment. Não há espaço para um ângulo mais íntimo que permeia os outros personagens. O que chega mais próximo dessa perspectiva são os momentos nos quais recebeu apoio de manifestantes contrários ao seu afastamento e em outro no qual, em reunião ampla, a ex-presidenta relatou a parlamentares e apoiadores a sua interpretação sobre a versão que a mídia tentava impor sobre a sua personalidade, que seria de fria e descontrolada emocionalmente.

Voltando para *Politics of the documentary* (2007), Michael Chanan nos conta como o encontro do documentário com a política ocorreu em meio a mudanças no aparato técnico na década de 1960, quando as filmagens passaram a ser menos intrusivas por conta das câmeras menores e do som direto. Pensando o encontro dos sujeitos com essa câmera menos ostensiva, o autor nos diz que “[os] sujeitos têm cada vez mais espaço para se tornarem indivíduos que revelam sua personalidade através das situações em que a câmera os encontra” (Chanan, 2007, p. 225, tradução nossa)<sup>36</sup>. Por conta da redução de suas dimensões, a câmera consegue adentrar novos espaços e captar os sujeitos em situações inéditas. O “potencial da câmera documental para desenhar um retrato vivo do sujeito humano em movimento agora foi expandido, a projeção da personalidade é ampliada e estendida” (Chanan, 2007, p. 225, tradução nossa)<sup>37</sup>. A década de 1960, para o autor, é um momento de virada importante dentro do cinema observacional, tanto que

---

<sup>36</sup> No original: “[...] the subjects have increasing space to become individuals who reveal their personality through the situations in which the camera finds them” (Chanan, 2007, p. 225).

<sup>37</sup> No original: “[...] the potential for the documentary camera to draw a living portrait of the human subject on the move has now been expanded, the projection of personality is enlarged and extended” (Chanan, 2007, p. 225).

Chanan identifica que “o documentário a partir de agora centra-se cada vez mais em pessoas individuais como sujeitos, em vez de assuntos impessoais no mundo real” (Chanan, 2007, p. 225, tradução nossa)<sup>38</sup>. Essa alteração alcança a interface que pretendemos trabalhar, a do apelo da imagem política. Sobre esse momento de mudança dentro do fazer documental, Pereira (2013) comenta que:

As realizações francesas e norte-americanas que marcaram esse período, bem como os respectivos movimentos cinematográficos documentais da década de 1960, estimularam novas apropriações e construções do personagem no filme, *abrindo espaço para reflexões sobre as relações estabelecidas na tomada*, onde se dá o encontro entre personagem e câmera/dispositivos técnicos e realizadores/sujeitos-da-câmera (Pereira, 2013, p. 93, destaque nosso).

Um exemplo histórico desse encontro entre sujeito e câmera/dispositivo técnico, dada por Chanan, é o conhecido *Primárias* (1960), de Robert Drew, o primeiro filme que consegue capturar, segundo o autor, o carisma do político americano John Kennedy. Ressaltamos que não estamos tratando de um tipo filmagem brusca ou que captura gestos à revelia, mas de nuances significativas construídas e trabalhadas pela linguagem cinematográfica (como nos documentários *O Processo* e *Alvorada*) para além da transformação do aparato técnico – saindo de um entendimento de determinismo tecnológico. Com as mudanças, novos tipos de eventos puderam ser filmados. Sobre *Primárias*, McLane, em *A new history of documentary film* (2013), comenta sobre a aproximação da câmera dentro de ambientes privados:

*Primárias* lida com a disputa das eleições primárias dos Democratas de Wisconsin, em 1960, entre os senadores Hubert Humphrey e John F. Kennedy. Não apenas acompanha cada candidato em suas aparições e atividades públicas, intercalando entre os dois homens, mas também entra nos momentos mais privados, quando estão em quartos de hotel ou em um automóvel (McLane, 2013, p. 225, tradução nossa)<sup>39</sup>.

Observar *Primárias* “é regressar para a fonte estadunidense do cinema do cinema direto, ver pela primeira vez os políticos filmados, já não por trás de seu bosque de microfones

---

<sup>38</sup> No original: “[...] documentary from now on centres increasingly on individual people as subjects, rather than on impersonal subject matter in the matter-of-fact world” (Chanan, 2007, p. 225).

<sup>39</sup> No original: “Primary deals with the 1960 Wisconsin Democratic primary election contest between Senators Hubert Humphrey and John F. Kennedy. Not only does it follow each candidate through his public appearances and activities, intercutting between the two men, it also enters into the more private times when they are in hotel rooms or an automobile. Of the many remarkable moments the film contains, perhaps the most often mentioned is a seemingly” (McLane, 2013, p. 225).

oficiais” (Niney, 2009, p. 219)<sup>40</sup>. Passamos a observar a imagem estritamente institucional de um político profissional de uma outra maneira. Mas não de qualquer maneira. Como nos disse Flaherty, citado por Silvio Da-Rin (2004, p. 46), não se trata de “um fato aqui, outro ali, sem costura”, mas como os fatos históricos são trabalhados pela realização cinematográfica. Em *Primárias*, olhamos “[...] mas [através dos] bastidores, nos gestos e no exercício de seu ofício, é olhar o aparato demagógico em ação e a fadiga obrigatória pela ambição política” (Niney, 2009, p. 219)<sup>41</sup>. Voltando para Chanan, o autor incorpora Walter Benjamin para deixar evidente sua opinião sobre como o processo cinematográfico, em seu aspecto geral, influencia no produto cinematográfico. O autor nos diz que:

a câmera [...] é um instrumento do inconsciente perceptivo: ela nos permite ver gestos e olhares fugazes – e ouvir inflexões e entonações vocais – que geralmente voam no fluxo do momento presente, mas que a câmera coloca em primeiro plano através do seu enquadramento e composição, e o microfone por sua seletividade, e que o editor então trabalha através da montagem no filme final (CHANAN, 2007, p. 226, tradução nossa)<sup>42</sup>.

Os gestos, os olhares e os traquejos de um determinado sujeito de interesse passam a ter uma espécie de centralidade, passam a ser observados de maneira mais cuidadosa. Adentrando novos espaços, é possível ir, por exemplo, nos bastidores, no espaço semiprivado da personalidade pública, tanto como ocorre em *Primárias* quanto nos dois documentários aqui trabalhados. Em *O Processo* e *Alvorada* conhecemos aspectos de determinadas figuras públicas para além da forma como, rotineiramente, o jornalismo nos apresenta por exemplo. É atrativo flagrar “a zona de bastidores [...] onde o comportamento muitas vezes contradiz a impressão cultivada pela performance pública [...]” (Chanan, 2007, p. 232, tradução nossa)<sup>43</sup>. E não é de se surpreender, como nos diz o autor, que a vida social das instituições e todo o seu bastidor tenha se tornado atraente para os cineastas observacionais. Em tempo, entendemos cinema observacional como um

<sup>40</sup> No original: “[...] es regresar a la fuente estadounidense del cine directo, ver por primera vez a los políticos filmados, ya no detrás de su bosque de micrófonos oficiales” (Niney, 2009, p. 219).

<sup>41</sup> No original: “[...] sino desde bastidores, em los gestos y los ejercicios de su oficio, es mirar el aparato demagógico em acción y la fatiga obligada por la ambición política (Niney, 2009, p. 219).

<sup>42</sup> No original: “[...] the camera, as in Benjamin’s thinking, is an instrument of the perceptual unconscious: it allows us to see fleeting gestures and looks – and hear vocal inflections and intonations – that usually flit by in the flow of the present moment but which the camera foregrounds by its framing and composition, and the microphone by its selectivity, and which the editor then works up through montage into the finished film” (Chanan, 2007, p. 226).

<sup>43</sup> No original: “[...] the backstage zone where behaviour often contradicts the impression cultivated by the public performance [...]” (Chanan, 2007, p. 232).

conjunto de filmes contemporâneos que se valem tanto de características do cinema verdade quanto do cinema direto. Apesar de não ser o foco delinear um percurso histórico dessas duas escolas, nos valem de Pereira (2013) para uma breve diferenciação:

Os cineastas que optaram por uma postura não intervencionista para com o objeto/ator social, sobretudo os cineastas anglo-saxões, passaram a ser referenciados como documentarista do cinema direto, enquanto aqueles que optaram por adotar o método interativo/intervencionista, com ênfase para a corrente francesa do início dos anos 1960, ficaram conhecidos como cineastas do cinema verdade (Pereira, 2013, p. 92).

Explorando um pouco mais o apelo imagético causado pela aproximação com a zona do bastidor político, agora em exemplo nacional e com grande salto temporal, Marina Soler Jorge analisa *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles, em seu livro intitulado *Lula no documentário brasileiro* (2011), documentário que mostra os bastidores da campanha eleitoral do então presidenciável. Soler comenta sobre o apelo sedutor da observação nesta longa citação:

Em *Entreatos*, a observação é fundamental para causar a impressão de acesso quase irrestrito a lugares que a maioria absoluta da população jamais estará. Os bastidores de uma campanha eleitoral no Brasil [...] despertam interesse semelhante aos bastidores da vida de um artista *pop*, principalmente se levarmos em conta que Lula, pela história de vida e pelo carisma, tem um apelo diferenciado em relação à maioria dos políticos profissionais. A observação com o mínimo de interferência explícita do cineasta tem uma força dificilmente comparável a outros procedimentos documentais, pois a relação com o “real” aparece como muito pouco mediada, ainda que existam elementos importantes de interação. Assim, através das imagens, temos uma sensação de amplo acesso ao mundo dos bastidores políticos que, no Brasil, nos sugere um ambiente secreto de acordos, conchavos e procedimentos secretos que, pela observação cinematográfica, parecem finalmente chegar aos olhos do público, pelo menos em parte (Soler, 2011, p. 106).

Há, como comenta a autora, uma sensação de aproximação pouco mediada. O documentário se interpondo quase como uma janela entre o espectador e o “real”. A sensação de acesso ao mundo dos bastidores políticos – no caso de *Entreatos*, o processo de campanha – ocorre também, em leitura aproximada nossa, em *O Processo* e em *Alvorada*. Obviamente, apesar dessa sensação, o realizador está lá manuseando os elementos da linguagem audiovisual. A marca da sua autoria é o próprio documentário realizado. Há uma sensação de observação objetiva por parte do espectador, McLane fala dessa sensação comentando o cinema verdade e o cinema direto:

A técnica do CV/direto [cinema verdade/cinema direto] parecia oferecer a possibilidade de um observador objetivo. Embora reconhecendo que a subjetividade ocorre na seleção de pessoas e situações e aspectos destas, uma vez que essas escolhas são feitas, os cineastas, em teoria, não dirigem ou participam, ou mesmo influenciam (argumentou-se) a cena de forma alguma. Sentiu-se que a presença da câmera logo foi dada como certa pelos sujeitos – ignorada na maioria das vezes, às vezes completamente esquecida. Nessa abordagem, a relação entre cineastas e sujeitos tinha que ser relaxada e de confiança para que a filmagem se encaixasse na ação contínua sem afetá-la (McLane, 2013, p. 229, tradução nossa)<sup>44</sup>.

Adentrando ainda mais a relação das “imagens reais”, seu apelo e a própria relação estabelecida com o espectador, Mesquita e Lins (2008), em *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, comentam *Juízo* (2007), documentário também dirigido por Maria Augusta Ramos, realizadora do *O Processo*. O que predomina em *Juízo* é o estilo observacional do cinema direto, entretanto, por se tratar de um documentário que aborda a situação de menores de idade em situação de vulnerabilidade social, e que lida com a impossibilidade de filmá-los, a diretora se vale de jovens atores para representar, ambas comentam especificamente:

[...] foram substituídos por jovens de três comunidades do Rio de Janeiro habituados às mesmas circunstâncias de risco social.” Portanto, *Juízo* articula na montagem planos dos meninos reais filmados de costas com “contraplanos” ficcionais de jovens que falam para a câmera; contraplanos encenados, interpretados, dirigidos (MESQUITA e LINS, 2008 p. 61).

A sedução da imagem, do acesso aos bastidores de audiências de custódia e de instituições disciplinares, faz com que esqueçamos que “em muitos momentos a informação de que os rostos que vemos na imagem não são os dos infratores [...] em função do “efeito de real” que tais imagens carregam” (Mesquita e Lins, 2008 p. 61). O ponto de observação, como nos disse Soler, faz com que o “real” pareça muito pouco mediada e que a imagem ainda que encenada, de fato, tenha força de correspondência.

---

<sup>44</sup> No original: “Cv/direct technique seemed to offer the possibility of an objective observer. While acknowledging that subjectivity occurs in selecting persons and situations and aspects of these, once those choices are made the filmmakers, in theory, do not direct or participate in, or even influence (it was contended) the scene in any way. It was felt that the presence of the camera was soon taken for granted by the subjects – ignored mostly, sometimes forgotten altogether. In this approach, the relationship between filmmakers and subjects had to be relaxed and trusting in order for the filmmaking to fit into ongoing action without affecting it” (McLane, 2013, p. 229).

Essas “imagens que encenam o real”, em nossa leitura, estão justamente inseridas dentro de uma hipótese levantada no início do livro pelas autoras: que há uma demanda por imagens “reais” em diversas formas de expressão artísticas e midiáticas (Mesquita e Lins, 2008, p. 05) – observando, claro, as opções e escolhas da diretora para a realização do documentário. Entre um fato e outro, como a diretora Maria Ramos deixa claro em sua cinematografia, há uma costura arrojada através da linguagem cinematográfica.

Após e por conta desta digressão reflexiva e histórica, levantamos como hipótese que o estilo observacional, somado ao acesso ao ambiente reservado, apresenta ao observador um ponto privilegiado e interessante de prática de observação, essa prática é intensificada com o apelo da imagem desconhecida do universo da política. Assim, diferente do primeiro capítulo, partimos não de uma pergunta, mas de uma hipótese inicial de trabalho, uma percepção que dispara a discussão após uma revisão teórica. A partir dela, perguntamos, então, (1) *quais são os pontos privilegiados de prática de observação* e (2) *como o apelo da imagem política desconhecida se dá em O Processo e Alvorada?* Acreditamos que essas questões possam contribuir para o aprimoramento da nossa hipótese. Questionamentos sobre o que é um “ponto privilegiado de observação” e, até mesmo, o que entendemos por “apelo da imagem política desconhecida” no documentário serão trabalhados ao longo do texto enquanto construímos nossa argumentação e análise.

Também, por optarmos em trabalhar em conjunto, acreditamos que diferenciações e comparações entre os dois documentários (como também o de Petra Costa) são agregadas de maneira espontânea e pontual ao longo do trabalho, apesar de não ser nossa intenção desenvolver um trabalho de cinema comparado. Nossa pretensão, como em parte ocorreu no bloco anterior, é que a nossa pesquisa aponte para novos caminhos investigativos e que “nos ofereça condições de produzir com base na investigação, o aperfeiçoamento ou a superação das hipóteses iniciais: melhores hipóteses” (Braga, 2011, p. 15). Ou, como também aconteceu na primeira parte, aponte para novos caminhos de pesquisa dentro dos estudos do documentário.

### 3.1 Subjetividade, narrativa e autoria

Em exercício analítico livre, os dois documentários aqui tratados, *O Processo* e *Alvorada*, dão ao observador pontos diferentes de observação do que aqueles característicos do jornalismo televisivo. A cobertura jornalística televisiva do percurso do



impeachment de Dilma Rousseff foi anunciadamente mediatizada: vimos âncoras, repórteres, seleções, efeitos sonoros e cortes que mediarão, construirão e guiarão a interpretação dos fatos. Esse ponto de vista jornalístico não é uma transparência do “real” ou objetivo, mas, notoriamente, construído. Por outro lado, nos dois documentários aqui trabalhados, em maior medida em *O Processo* do que no *Alvorada*, os acontecimentos políticos e as figuras públicas nos parecem naturais e próximas, como se não tivessem sido intensamente trabalhadas pela linguagem cinematográfica. Apesar de o cinema e o jornalismo serem da ordem da narrativa, Comolli (2008) critica a perspectiva supostamente objetiva que o jornalismo comercial difunde:

Um depoimento, uma palavra, um documento e a própria narrativa podem remeter a fatos, a eles se referir e com eles estabelecerem relações; contudo, deles se separam por meio de uma elaboração que, ainda que diga respeito ao fato, o reconfigura em formas que não são mais as dele. Nada do mundo nos é acessível sem que os relatos nos transmitam uma versão local, datada, histórica e ideológica. A crítica maior que devemos dirigir à mídia, agente da informação, refere-se à denegação batizada “objetividade”, por meio da qual ela mascara, com demasiada frequência, o caráter eminentemente precário, fragmentário e, por fim, subjetivo daquilo que é tão-somente o seu *trabalho* (Comolli, 2008, p. 173, destaque do autor).

Especulamos que o espectador consegue reconhecer e diferenciar o tom jornalístico, e a sua pretenciosa objetividade, do tom e construção documental. Ambos, como no caso do impeachment da ex-presidenta do Brasil, referenciam o momento histórico que o Brasil atravessava, mas o trabalham de formas distintas, ainda que o façam como produtos narrativos, como nos disse o autor francês. Comolli (2008) reconhece esse aspecto da narrativa como uma aproximação, mas determina que o cinema é subjetivo e, por isso, de outra ordem. Vejamos:

Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário. [...] O que o aproxima do jornalismo é o fato de que ele se refere ao mundo dos acontecimentos, dos fatos, das relações, elaborando, a partir deles ou com eles, as narrativas filmadas; e aquilo que o separa do jornalismo é o fato de que ele não dissimula, não nega, mas, ao contrário, afirma o seu gesto, que é de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativas, portanto, o de reescrever o mundo, *mas do ponto de vista de um sujeito*, escritura aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio (Comolli, 2008, p. 174, destaque do autor).

Além dessa breve diferença entre o documentário e o jornal televisivo, que não é o foco, gostaríamos de ressaltar dois aspectos do pensamento do autor sobre o documentário, o de apresentar um ponto de vista de um sujeito e o de ser uma narrativa que confessa o seu princípio narrativo. Esses dois aspectos, em nossa leitura, nos dois

documentários aqui reunidos, se entrelaçam. Os letreiros de *O Processo*, que exploraremos mais adiante, denunciam a ponto de vista e ordenação da realizadora, além do próprio desencadeamento da narrativa. De certo modo, um gesto claro de Maria Augusta Ramos e de leitura previsível.

Por outro lado, em *Alvorada*, há uma confissão desse princípio narrativo. Vemos as realizadoras, Ana Muylaert e Lô Politi, dentro do quadro conversando a então presidenta Dilma Rousseff – que contrasta com a ausência da voz e do corpo de Maria Augusta Ramos em *O Processo*. Especificamente, as duas diretoras preenchem o quadro, principalmente, com suas vozes e por uma mão que invade o enquadramento. Na conversa, as realizadoras perguntam “como você tá sentindo a nossa câmera”. Rousseff responde que a percebe “invasiva, e tem hora que excessiva.” Tanto esse diálogo quanto o que se segue são um gesto metalinguístico e reflexivo dentro do filme e, nas palavras de Comolli, confessam a narrativa que está ali sendo gestada. O diálogo entre a então presidenta e as realizadoras<sup>45</sup> continua, e o aspecto de uma narrativa confessa fica ainda mais evidente:

Dilma Rousseff: “Não sou um personagem.”

Realizadoras: “Você é um personagem”.

DR: “Não.”

R: “Pra você (risos)”.

DR: “Não. Eu não sou um personagem o tempo inteiro.”

R: “Mas é justo o que a gente está querendo pegar. Atravessar a fronteira do personagem.”

DR: “Pode querer, mas não vai levar.”

R: “Claro.”

DR: “Tem coisas que vocês não farão. Eu não vou permitir.”

R: “Sim. Por isso que a gente está aqui conversando”

DR: “Casualmente, eu sou presidente da República. Enfrento todo dia problema. E quando eu tiver que enfrentar problema. Eu vou enfrentar. Eu, sozinha, e Deus. Não tem essa.”

R: “E Deus?”

DR: “Deus, assim, é uma certa ausência.” Nós temos bastante clareza do que deixar marcado para história nesse momento. Tudo o que nós fazemos, tem uma parte que é o presente. E tem uma parte que o registro e a memória histórica desse período. É a nossa versão. É não deixar, sejamos nós os ganhadores ou não, que a versão seja deles. Então, nós disputamos isso toda hora.”

Há uma espécie de negociação entre as diretoras e Dilma Rousseff, na qual a ex-presidenta deixa claros seus limites e perspectivas. A sua participação no documentário é baseada naquilo que acredita e deseja mostrar diante da câmera, aspecto que é evidenciado na passagem transcrita, evidenciando uma *auto-mise-en-scène*. Fica claro

---

<sup>45</sup> Não foi possível diferenciar quais das diretoras falava, por isso usamos a terminologia “realizadoras” de forma abrangente.

para o espectador o agir premeditado de uma figura público habituada ao ambiente midiático. Comolli (2008) percebe que esses “homens ou essas mulheres que nós filmamos, que nessa relação aceitaram entrar, nela irão interferir e para ela transferir, com sua singularidade, tudo o que trazem consigo de determinações e de dificuldades” (Comolli, 2008, p. 176).

A recusa da ex-presidenta de ser vista como uma personagem a todo tempo e o seu aviso que a sua participação – o seu objetivo político em se deixar filmar – visa dar uma versão dos fatos a história, a faz um *ser do cinema*, segundo Comolli. O autor francês nos diz que os que são filmados “nos atraem e nos retêm, antes de tudo, porque existem fora do nosso projeto de filme. É somente a partir daquilo que farão conosco dentro desse projeto (e, às vezes, contra nós) que se tornarão seres do cinema” (Comolli, 2008, p. 175). Diante desses aspectos, a nossa hipótese de trabalho e a nossa segunda questão ganham novos contornos. A hipótese é que o estilo observacional, somado ao acesso ao ambiente mais reservado, apresenta ao observador um ponto privilegiado e interessante de prática de observação, essa prática é intensificada com o apelo da imagem desconhecida do universo da política. Com base no reconhecimento da centralidade da prática da observação, nossa questão é: como o apelo da imagem política desconhecida se dá em *O Processo e Alvorada*?

O acesso ao âmbito mais reservado dos sujeitos filmados apresenta pontos privilegiados e interessantes para a prática observacional, atividade intensificada através do apelo da imagem política desconhecida. Além desses aspectos, precisamos levar em conta a interferência e objetivos que os *seres do cinema* apresentam e demonstram, construindo a sua *auto-mise-en-scène*. Há, como em *Alvorada*, objetivos políticos conscientes expressados pela ex-presidenta e que, acreditamos, guiam a sua postura frente às câmeras e aquilo que está presente no produto audiovisual final. Esses objetivos ditos apontam para uma das respostas possíveis: o apelo da imagem política se dá em *Alvorada* pela apresentação dessas imagens desconhecidas e, também, pelas intenções políticas daqueles que se deixam filmar, ainda que não controlem o processo fílmico, mostrando, então, uma presença intencionada frente ao documentário que está sendo realizado.

### 3.2 O avesso da imagem institucional

Explorando um pouco mais a nossa hipótese de trabalho que trata do acesso ao ambiente mais reservado – e que apresenta ao observador pontos privilegiados de acesso e de prática observacional – citamos dois aspectos que se sobressaem em nossa leitura nos filmes aqui trabalhados: a observação mais próxima dos personagens do impeachment, em *O Processo*, e a residência oficial destinada a ex-presidenta, o Palácio da Alvorada, em *Alvorada*.

Tanto os atores políticos quanto o espaço presidencial são conhecidos do espectador – e já existem uma grande quantidade de imagens técnicas produzidas – mas, dentro dos dois documentários, ganhamos um tipo de aproximação diferente do habitual. Imagens políticas ainda não conhecidas que, por terem essa característica, em nossa leitura, apelam para a atenção do espectador. Em *O Processo*, por exemplo, somos confrontados com imagens banais e triviais desses personagens políticos, como a então senadora Gleice Hoffmann falando ao telefone ou o convívio dos senadores contrários ao impeachment da ex-presidenta. A imagem estritamente institucional não parece ser o objetivo, mas encontrar novas imagens, aquelas produzidas pela observação do realizador. Entendemos como imagem institucional um conjunto de imagens: a imagem de um determinado político divulgada e trabalhada pelo seu partido político, a difundida por veículos midiáticos e, por fim, aquela vinculada por suas redes sociais digitais oficiais. Sobre a relação do âmbito institucional com o documentário Comolli (2008) nos diz que:

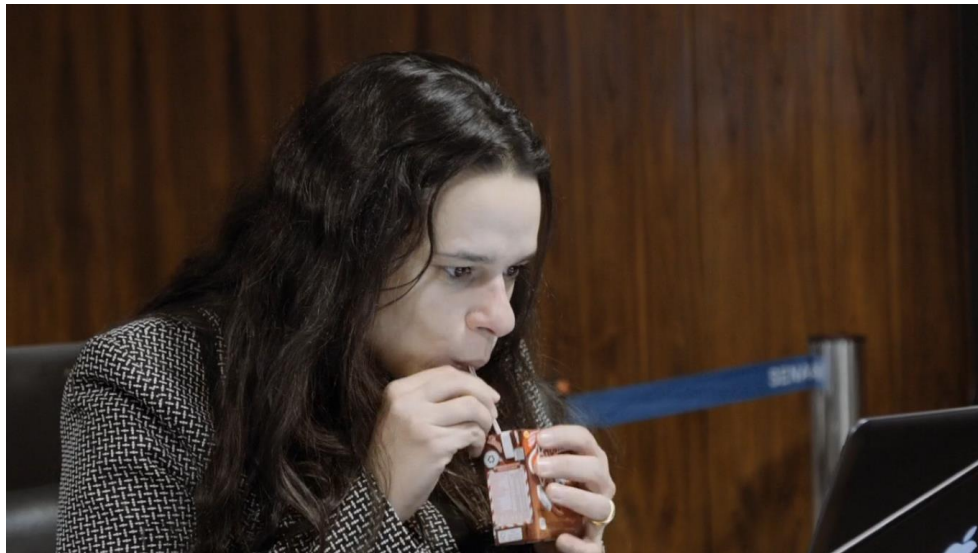
Quanto às instituições, às formações sociais (das escolas aos tribunais, passado pelas empresas), às associações, ou mesmo às famílias, nenhuma delas esperou o cinema para existir e para organizar suas mise-en-scènes, ainda que estejam, por sua vez, se mostrando cada vez mais influenciadas pelo cinema. A relação que o cinema documentário estabelece com essas instâncias é, pois, ambígua: deve permitir o filme (nada se faz sem acordo) e, ao mesmo tempo, aquilo que não é filme, seu funcionamento normal fora do filme. Aquilo que serve ao filme e, simultaneamente, aquilo que dele se esquia ou a ele resiste. Relação, sim, mas dura, com condições que são limitações (COMOLLI, 2008, p. 175).

A quebra institucional, em nossa leitura, também contribui para o apelo da imagem política, já que se trata de algo que não é familiar ao espectador. Entretanto, como nos alerta Comolli, nada é feito sem acordo com as instâncias sociais, uma relação dura e condicionada. A quebra institucional ocorre e apela, mas não devemos ler como se os realizadores conseguissem isso por uma observação desmedida e avançando sem acordos. Não nos parece o caso nos documentários aqui reunidos. Percebemos uma observação cautelosa e que cresce dentro daquilo que é consentido ou está abertamente exposto. A

quebra da imagem institucional parece ocorrer dessa maneira para nós. Apresentar imagens possíveis, mas desconhecidas.

Vemos Janaína Paschoal, uma das autoras da denúncia que levaria ao impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff, por exemplo, se alongando momentos antes da sessão da comissão do impeachment do Senado ou bebendo leite achocolatado, da marca *Toddynho*, uma típica bebida infantil (FOTO 04). Momentos que, dentro da comissão do impeachment, são irrelevantes do ponto de vista político e histórico, mas que contribuem no documentário para uma caracterização dessa figura política acompanhada pela câmera. Em nossa leitura, o espectador percebe um corpo para além da voz política, um corpo que se alimenta de ultraprocessados e que se prepara para o desconforto de passar longas horas sentada. Uma espécie de avesso da imagem institucional.

Observamos durante o documentário os embates de Paschoal dentro daquela comissão e suas interações com a admiradores e apoiadores do impeachment. Temos contato, também, com o avesso, o bastidor da imagem institucional propagada e registrada oficialmente: vemos José Eduardo Cardoso, que se encarregou da defesa da ex-presidenta, testando e avaliando com colegas o eixo argumentativo que seria, momentos depois, apresentado dentro da comissão do impeachment no Senado.



*Figura 04 - Janaína Paschoal - Fonte: O Processo (2018)*

Essas observações do realizador nos apresentam novas imagens que apelam para nossa atenção, compreensão que dialoga com a nossa hipótese de trabalho. São as novas imagens produzidas, captadas e selecionadas para ganhar destaque pela observação da realizadora. É interessante notar que essas imagens, então desconhecidas, contribuem

para uma melhor caracterização dos filmados, apontam para uma certa personalidade que não cabe em coletivas de imprensa ou quando são filmados discursando no púlpito do Senado. Sobre essa prática da não interferência do realizador, da captação de momentos inusitados e do caracterizar aquele que está sendo filmado, Marina Soler nos diz, a partir de Elisabeth Cowie, que:

Segundo Elisabeth Cowie, no artigo “The spectatle of actuality” (Cowie, apud Gaines e Renov, 1999), para nos identificarmos com fatos e personagens no cinema documentário é necessário que o filme *comporte elementos de dramatização* – ou seja, da criação de uma narrativa com seus dramas, conflitos, clímaxes e soluções – e que esses elementos sejam verossímeis. Cowie acredita que no documentário a verossimilhança é mais importante do que na ficção. O mundo apresentado pelas imagens do cinema documentário precisa ser reconhecido pelo espectador – não no sentido de que ele já conhece aquele lugar e aquela realidade, mas no *sentido de que o mundo apresentado seja crível, possível, que esteja de acordo com as expectativas criadas pela bagagem cultural e visual do espectador* (Soler, 2011, p. 76, destaques nossos).

Em nossa leitura, essa construção crível, que comporta elementos de dramatização, parece ocorrer dentro do documentário de Maria Augusta Ramos, principalmente quando temos contato com o bastidor daquele momento histórico. O bastidor inédito complementa a imagem institucional já divulgada e provavelmente pertencente à bagagem visual do espectador daquele momento histórico brasileiro, sendo, por isso, reconhecível. O documentário de Ramos, em nossa leitura, adiciona elementos pontuais, nuances históricas que aprofundam a percepção política daquela época por meio da dramatização. Voltando para a autora citada por Marina Soler, Cowie no livro *Recording Reality, Desiring the Real* (2011), mais do que comportar elementos de dramatização que sejam verossímeis, a autora defende que os documentários invocam e exigem identificação do espectador, aspecto que complementa a leitura de Soler:

Os documentários invocam e exigem identificação; este é um processo cognitivo e uma questão de conhecimento, pois devemos identificar seus fatos e reconhecer seus significados. Nisso nos posicionamos pelo discurso da realidade do documentário, identificando-nos como o sujeito abordado, como aquele que conhece e vem a conhecer, o que envolve tanto ver por si a verdade da realidade quanto identificar-se com o visto e com os objetos de conhecimento e de observação da câmera – outras pessoas e outros assuntos (Cowie, 2011, p. 88, tradução nossa).<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> No original: Documentaries invoke and require identification; this is a cognitive process and a matter of knowledge, for we must identify their facts and recognize their meanings. In this we are positioned by the documentary’s discourse of reality, identifying as the subject addressed, as one who knows and comes to know, which involves both seeing for oneself the truth of reality and identifying with the seen and with the

Flagrar, por exemplo, eventuais discordâncias entre os senadores contrários ao impeachment contradiz a imagem de unidade que era reforçada por aquele grupo na esfera pública – além dos embates que ocorreram na comissão do impeachment. Esses conflitos atraem e jogam aspectos de dramatização para o documentário de Ramos. Ainda que o dissenso fosse algo presumível que ocorresse dentro daquele grupo governista, registrá-lo alarga a nossa percepção histórica. Esse bastidor político, essa imagem desconhecida, uma vez reconhecida, é atraente ao espectador. A verossimilhança com o real, em nossa leitura, parece também ocorrer por conta do próprio estilo empregado no filme:

A observação, não interação e ausência de elementos externos ao ato da tomada, reforçam no espectador a sensação de realidade, ou naturalidade dos eventos transcorridos frente às câmeras. Nesse sentido, Bill Nichols (1991) irá argumentar também que o modo observacional transmite essa sensação – de realidade – por subtrair do espaço fílmico o corpo dos realizadores e a figura do sujeito-da-câmera, *favorece a afinidade do documentário com o mundo histórico do qual fazemos parte* (PEREIRA, 2013, p. 105-106, destaque nosso).

Essa afinidade do documentário com o mundo histórico no qual o espectador está inserido é o que, em nossa leitura, contribui para um dos apelos da imagem política: são “imagens reais”, com personagens e espaços reconhecíveis. Tanto os apontamentos de Pereira quanto os de Cowie, em nossa leitura, se completam: a sensação de realidade é reconhecida por conta de características e estilo de filmagem, esses dois aspectos demandam um tipo de reconhecimento do espectador. Se temos em vista que o apelo da imagem desconhecida do universo da política ocorre tanto pelo reconhecimento quanto pela atração e que a imagem estritamente institucional não parece ser o objetivo, o que denominamos livremente como pontos de observação são os próprios espaços institucionais que o realizador e a câmera adentram, sempre tendo em vista o tom observacional – uma resposta preliminar a nossa primeira questão<sup>47</sup>. O que antes era visto por fora ganha imagens internas. Perguntar como se dá o apelo da imagem política desconhecida em *O Processo*, que é a nossa segunda questão, parece retórico: o que apela é o desconhecido, a novidade imagética.

Entretanto, no documentário de Maria Augusta Ramos, não é somente o desconhecido, o bastidor político ou conhecer mais profundamente uma determinada figura política, mas,

---

objects of knowledge and of the camera's observation—other people and other subjects (Cowie, 2011, p. 88).

<sup>47</sup> (1) quais são os pontos privilegiados de prática de observação?

em nossa leitura, o esdrúxulo e o supérfluo captados pela câmera que também chama a atenção – percepção está dentro daquela outra sobre a quebra institucional. Há um momento singular que exemplifica isso, a troca da campainha (FIGURA 05) que fica na sala onde ocorre as sessões da comissão do impeachment do Senado.



*Figura 05 - Troca da campainha - Fonte: O Processo (2018)*

Como quando assistimos Janaína Paschoal beber achocolatado infantil, a troca da sirene é irrelevante, em termos de causalidade direta, para o entendimento do processo de impeachment da ex-presidenta. Vemos uma discussão em andamento ser interrompida pelo então presidente da sessão, o então senador Raimundo Lira, para que se fizesse um intervalo para troca da campainha<sup>48</sup> que, em suas palavras, “não estava à altura daquela comissão do impeachment” e “daquele momento histórico do Brasil”. Após o anúncio, escutasse risadas oriundas da própria comissão. Nessa breve sequência, percebemos uma espécie de quebra institucional, a troca da campainha em detrimento ao debate político. A observação da realizadora registra esse momento. Em livre associação nossa, essa sequência nos remete ao início do *O Processo*, quando são mostradas as justificativas de votos na Câmara dos Deputados pelo impeachment de Dilma Rousseff. Dentro dos parlamentares favoráveis ao impeachment, não há justificativas técnicas ou políticas que remetam as acusações, mas falas que expõem as mais diversas convicções pessoais dos

<sup>48</sup> A campainha serve como um instrumento de intervenção daquele que preside a sessão, como chamar a atenção ou sobrepor sonoramente alguma discussão que tenha saído do controle. No Salão Azul, espaço que reúne todos os senadores, a campainha serve para chamar os parlamentares para votação.



parlamentares. Os crimes de responsabilidade não aparecem em nenhum momento. Ocorre, como no caso da campanha, a sobreposição, ou melhor, a interseção da discussão política com aspectos triviais, seja para um reparo estrutural ou para expor convicções privadas.

O documentário, em nossa leitura, joga com isso: apesar de ser uma discussão técnica sobre o impeachment que se dá dentro daquele espaço do Senado, sobre se a ex-presidenta cometeu os crimes que são imputados, por vezes, vemos seus personagens imersos em outros exaustivos debates políticos, mas não nas acusações de fato. O nome do filme, inclusive, parece ser tanto no sentido de observarmos uma sequência política-jurídica contínua (a ideia de processual) quanto uma ironia que remete ao livro homônimo do escritor Franz Kafka, no qual o personagem central é submetido a um processo jurídico por um suposto crime não especificado – como quando, em livre associação nossa, os parlamentares justificam seus votos na Câmara dos Deputados. Essa ironia, inclusive, é apresentada pelo ex-senador Lindbergh Farias em uma das sessões da comissão do impeachment do Senado. A referência não é gratuita, a diretora parece concordar e demonstrar imagneticamente que há um processo em curso já decidido, explorando visualmente determinadas situações. Há um alinhamento político da diretora, ainda que sutil.

Sobre o processo em curso já definido, observamos, em outro exemplo, a ex-senadora Gleisi Hoffmann pontuando esse aspecto durante uma das sessões iniciais da comissão. Inicialmente, vemos Hoffmann apontar as suas insatisfações em plano médio curto (FIGURA 06). Entretanto, quando temos contato com o plano aberto, contextual, da mesa que preside a sessão (FIGURA 07), percebemos que tanto o presidente quanto o relator não a ouvem ou, minimamente, não expressam interesse no que está sendo dito. As colocações de Hoffmann são irrelevantes frente ao que já está definido, em nossa leitura. A alternância de planos realizada pela diretora, em nossa interpretação, deixa marcas de sua própria autoria e visão política dentro do documentário.

Voltando para a ideia do esdrúxulo, o acesso da câmera ao ambiente mais reservado do impeachment apresenta um ponto interessante de prática observacional, como apresentamos na hipótese, e olhar o supérfluo, o esdrúxulo parece ganhar centralidade: através do documentário, observamos um processo em que averiguar os crimes imputados não ocupa lugar central. As alegações contra Dilma Rousseff não são apresentadas por algum dos atores sociais que a câmera acompanha, mas pela intervenção da diretora (FIGURA 05). Vemos, claro, os parlamentares favoráveis ao impeachment

acusando e imputando crimes de responsabilidade e, do outro lado, os senadores contrários ao afastamento da ex-presidenta contra-argumentando.



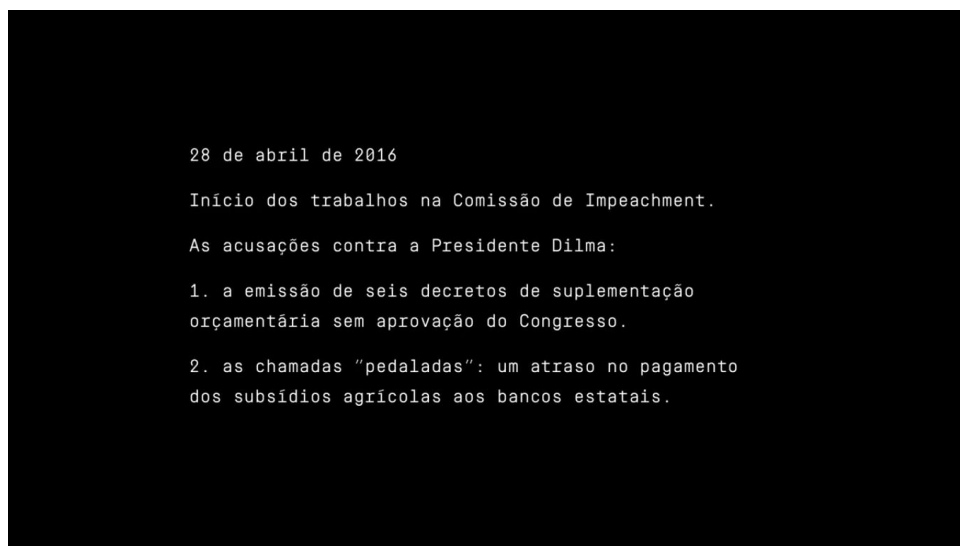
*Figura 06 - Gleisi Hoffmann – Fonte: O Processo (2018)*



*Figura 07 - Plano contextual da mesa diretora da Sessão do Impeachment*

Os letreiros introduzidos pela diretora servem para dar contexto histórico-político, localizar temporalmente e dividir o filme. No projeto que antecede esta dissertação, apontamos que os letreiros também desempenhavam uma função explicativa. Entretanto, em leitura atual do documentário, percebemos essas inserções como uma intervenção

sutil, mas marcante por parte da realizadora. Não diríamos que essas adições mudam a forma como observamos, mas, de algum modo, preparam e tensionam o espectador para aquilo que será apresentado.



*Figura 08 - Acusações - Fonte: O Processo (2018)*

Com as acusações contra a ex-presidenta Rousseff apresentadas de forma crua e sintética, observamos as sequências da comissão, em nossa leitura, de modo sugestivo. As acusações nunca são confirmadas e sustentadas de modo claro pela própria comissão<sup>49</sup> como são apresentadas pela realizadora quando lista e localiza temporalmente o início dos trabalhos através do letreiro, pelo contrário, como já observamos, aspectos da disputa política parecem ganhar mais relevância naquele espaço. O letreiro, além de cumprir uma função de organização e de apresentar ao espectador as acusações, tensiona as imagens. Ou seja, em nossa leitura, essa inserção entre planos, a montagem, mostra tanto um aspecto autoral e retórico da realizadora quanto um fator retórico dentro do documentário e que convoca a nossa atenção.

Após o letreiro das acusações ser exibido, em outro momento no qual o tom autoral também se sobressai, observamos o ex-senador da república Lindbergh Farias dentro da Comissão do Senado rebatendo as acusações feitas à então presidenta. Essa escolha, em nossa leitura, evidencia ainda mais o aspecto autoral, já que informa como a diretora se relaciona politicamente com aquele tema e ajuda na construção retórica e

<sup>49</sup> Entendemos que as sequências apresentadas da comissão do impeachment foram selecionadas, dessa forma, restringimos nossa afirmação para esse conjunto apresentado pela diretora.

argumentativa contra o impeachment. Tal gesto confessa a narrativa e a reescritura dos acontecimentos, como nos disse Comolli (2008, p.174) quando analisamos a conversa entre a ex-presidenta e as realizadoras.

Colocar de forma explícita as acusações deixa uma brecha para as imagens seguintes que se desencadeiam e, em nossa leitura, explicita como aqueles agentes políticos se relacionam com as acusações de fato. A partir dessa observação, conseguimos responder parcialmente a segunda questão<sup>50</sup> formulada: o apelo da imagem política desconhecida se dá em *O Processo*, dentre outros fatores, pela própria construção e estilo fílmico, por escolhas de destaque e intervenção da realizadora, como a inserção do letreiro aqui trabalhado. Por mais que se exclua da filmagem, seja pela ausência do seu corpo ou voz, é a realizadora que prepara o espectador para as imagens que se seguem como, por exemplo, os letreros que explicativos.

Ainda sobre aspectos autorais e retóricos através de seleções, conseguimos elencar outro exemplo também marcante envolvendo Lindberg Farias e a advogada Janaína Paschoal. A então advogada interpela e confronta o ex-senador a respeito de declarações feitas sobre a sua postura enquanto professora e educadora. A resposta de Farias, entretanto, por ser um político habituado a enfrentamentos e por entender que aquele momento estava sendo transmitido e registrado, não foca em rebater Paschoal, mas em explorar politicamente o momento: o ex-senador diz que sua motivação não é política e nem ideológica, mas financeira. E que, pela postura ali apresentada, a via como futura candidata – aspecto que, de fato, se confirmaria com a entrada de Paschoal na política. A escolha desse episódio, dentro tantos que envolvem advogada Janaína Paschoal, em nossa leitura, aprofundam o aspecto autoral e a relação da diretora com o tema do documentário, já que desvela imagetivamente uma personagem importante para o afastamento de Dilma Rousseff.

Outro exemplo de uma marca autoral, em nossa leitura, é quando a realizadora Maria Augusta Ramos explora a figura do relator da Comissão do Impeachment do Senado, o então senador Antônio Anastasia, incumbido de apresentar o parecer final dentro da comissão. Momentos antes da reunião no plenário da comissão, observamos o grupo de senadores governistas articulando uma questão de ordem contra Anastasia, visando desestabilizar a sua figura de relator e do próprio processo de impeachment que transcorria. Ex-governador do estado de Minas Gerais (2010-2014), Anastasia, segundo

---

<sup>50</sup> (2) como o apelo da imagem política desconhecida se dá em *O Processo e Alvorada*?

os apoiadores da ex-presidenta, realizou atos idênticos aos imputados a Dilma Rousseff quando esteve sobre o governo estadual mineiro, emitindo decretos de suplementação financeira. Na perspectiva dos senadores governistas, este é um dos aspectos que revelam o caráter comprometido e endereçado para a condenação de Rousseff. A câmera da diretora o procura dentro da comissão do Senado, mostrando, por vezes, o seu constrangimento ou proximidade com parlamentares que se beneficiaram, como o ex-ministro Romero Jucá, do afastamento da ex-presidenta Dilma Rousseff.

### 3.3 Adentrando o espaço

Como já relatado no tópico anterior, *Alvorada* apresenta um momento reflexivo, no qual a ex-presidenta é perguntada pelas diretoras como ela percebe as câmeras que a gravam. Dilma Rousseff responde enfaticamente que não é uma personagem. Se fossemos apontar quem ou o que ocupa esta figura dentro do documentário de Anna Muylaert e Lô Politi, diríamos que é a própria residência oficial presidencial – como o próprio nome do documentário sugere explicitamente.

Entretanto não é um personagem vazio, o momento histórico do impeachment transparece para dentro daquele espaço e o preenche com os outros atores políticos que fizeram parte daquele momento – *O Processo*, em proposta oposta, foca em determinados atores políticos e os acompanha. As sutilezas e singularidades do *Alvorada* são dadas, por exemplo, quando acompanhamos os problemas estruturais palacianos, como o conserto da bomba hidráulica do chafariz do palácio, ou quando a câmera adentra o apartamento privativo da ex-presidenta, espaço de acesso restrito. E é esse o ponto privilegiado dado ao observador: acessamos o espaço e conhecemos os seus habitantes, alguns dos seus locais internos e as questões que envolvem aquele endereço da Zona Cívico-Administrativa de Brasília dentro do contexto histórico do impeachment.

O Palácio da Alvorada perpassa os três documentários desta dissertação, mas é trabalhado de uma maneira diferente em *Alvorada*. Em breve comparação, *Democracia em Vertigem* (2019), por exemplo, o palácio é o primeiro espaço no qual a diretora incide com o seu comentário (a narração) e, em nossa leitura, transparece ao espectador o tom ensaísta que percorrerá o documentário. É lá onde a narração aparece pela primeira vez. Diferente do sindicato, com seus atores políticos e pessoas, o palácio é mostrado vazio, preenchido apenas pela narração e pela escuridão do local. É neste espaço, também, onde a diretora faz uma breve recapitulação histórica. Costa revisita o Palácio na penumbra da

noite quando Dilma Rousseff é afastada (FIGURA 07), uma metáfora visual, em nossa interpretação, para o momento político no qual o Brasil adentrava. Em *O Processo*, por outro lado, conhecemos os espaços institucionais de Brasília conforme os atores vão circulando entre esses locais (FIGURA 08) e a câmera, conseqüentemente, os segue. *Alvorada*, entretanto, é mais específico e escolhe aquela locação como uma síntese para retratar os eventos do impeachment da ex-presidenta.



Figura 09 - Palácio da Alvorada - Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)



Figura 10 - Palácio da Alvorada - Fonte: *O Processo* (2018)

*Alvorada*, diferente dos outros dois, nos circunscreve dentro daquele ambiente em um momento histórico específico. Para nós, esse é o ponto de observação onde o espectador é colocado – respondendo a nossa primeira questão<sup>51</sup> – e onde o próprio apelo imagético ocorre, já que não só o palácio, mas a sua dinâmica interna é desconhecida – confirmando a nossa hipótese e respondendo em parte a segunda questão de *como o apelo da imagem política desconhecida se dá em Alvorada*? Mais do que entender o ponto de observação que Muylaert e Politi nos colocam, é interessante perceber a relação do cinema documental com o desvelar do espaço em que se insere, como as explorações documentadas e as cidades. Sobre esse tema, algumas considerações.

### 3.4 Desvelando o espaço

Chanan (2013) nos conta que nenhuma grande expedição a um espaço remoto estaria completa sem a presença de um cinegrafista, que, na maior parte das vezes, posteriormente apresentava e dava sentido a sequência de imagens que era apresentada ao público. Um grande exemplo, ainda segundo o autor, em 1912, é o registro feito por Hebert Ponting da expedição *Terra Nova* do capitão Robert Falcon Scott que foi ao Polo Sul, a Antártida. Como grande sucesso, Ponting narrou esta aventura em Londres por mais de doze anos. O filme, inclusive, ganhou nova edição em 1924 após o sucesso de *Nanook, O Esquimó* (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1922) e, mais tarde, uma versão com trilha sonora em 1933. Mas o mérito do realizador vai para além da longevidade comercial: segundo Chanan, é com Ponting que vemos traços do cineasta dentro do filme e não só figuras de identificação para o público (comuns em filmes ficcionais), vemos:

Articulação de um ponto de vista coerente [...] que não é imposto pela dominação semântica do narrador, mas pertence ao olho-câmera, ao olho no visor. Se a câmera diegética do filme de ficção se comporta como um observador desencorpado e aparentemente invisível, capaz de adotar qualquer ângulo e enquadramento, a câmera de Ponting atua de maneira diferente, para produzir um tipo diferente de construção do espaço, não através da continuidade da ação, mas em torno do ponto corpóreo de observação (Chanan, 2013, p. 63, tradução nossa)<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> (1) *quais são os pontos privilegiados de prática de observação?*

<sup>52</sup> No original: articulation of a coherent point of view [...] which is not imposed by the narrator's semantic domination but belongs to the camera-eye, the eye at the viewfinder. If the diegetic camera of the fiction

No argumento de Chanan, o espectador é confrontado com um mundo fotogênico e, por conta dele, convidado a admirar essa “acusação visual”. Entretanto, Chanan faz uma crítica ao filme de Ponting: o excesso dentro do documentário. O autor diz que a sensação da “câmera capturar uma realidade que permanece além de sua capacidade” (Chanan, 2013, p. 64, tradução nossa)<sup>53</sup> pode ser vista com um exemplo prematuro do fenômeno do excesso. Aqui, Chanan entende excesso como “a sensação de um significado ou importância que emana da tela e parece estar além de seus limites, até mesmo além de nossa capacidade de explicá-lo” (Chanan, 2013, p. 64, tradução nossa)<sup>54</sup>. A partir da leitura de Bill Nichols, o autor nos diz que o excesso no documentário é tudo aquilo “que permanece além dos princípios organizadores da narrativa, da exposição, do argumento, e que fica fora da teia de significados tecida para capturá-lo” (*Ibidem*, tradução nossa)<sup>55</sup>.

O excesso lança um desafio muito próprio para análise, como nos alerta Chanan. Mais uma vez recorrendo a Nichols e complementando a primeira definição que vimos, Chanan diz que o autor americano caracteriza, simplesmente, excesso como *história*, que aqui é entendida como “o referente do documentário que sempre fica fora do texto fílmico, *sempre referido, mas nunca capturado*” (Chanan, 2013, p. 65, tradução nossa)<sup>56</sup>. Chanan continua: “filme é sempre feito de imagens que nunca são mais do que fragmentos, e em parte porque a própria história é invisível, uma causa ausente [...] acessível apenas através da reconstrução textual” (*Ibidem*, tradução nossa)<sup>57</sup>.

Em nosso caso, tratando de documentários políticos oriundos da mais recente história brasileira, muito do que examinamos escapa. Percebemos aquelas imagens dos

---

film behaves like a disembodied and seemingly invisible observer, able to adopt any angle and framing, Ponting’s camera performs differently, to produce a different kind of construction of space, not through continuity of action but around the corporeal point of observation (Chanan, 2013, p. 63).

<sup>53</sup> No original: “[...] camera capturing a reality which remains beyond its capacity.” (Chanan, 2013, p. 64).

<sup>54</sup> No original: “[...] the sense of a meaning or import which emanates from the screen and seems to lie beyond its confines, even beyond our ability to account for it” (Chanan, 2013, p. 64).

<sup>55</sup> No original: “[...] remains beyond the organising principles of narrative, exposition, argument, and which falls outside the web of significance spun to capture it” (Chanan, 2013, p. 64).

<sup>56</sup> No original: “[...] the referent of documentary which always stands outside the filmic text, *always referred to but never captured*” (Chanan, 2013, p. 65). A parte do texto em itálico é uma referência direta a Bill Nichols, mais especificamente, a um trecho do livro ***Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*** (1992, p. 142).

<sup>57</sup> No original: “film is always made up of images that are never more than fragments, and partly because history itself is anyway invisible, an absent cause [...] accessible only through textual reconstruction” (Chanan, 2013, p. 65)



bastidores do Palácio da Alvorada (e até dos outros documentários desta dissertação) como relevantes (também inéditas em alguma medida) e com um significado que ultrapassa os limites do próprio documentário realizado – afinal, é uma página da história política marcante e com desdobramentos significativos. Por mais que as duas diretoras de *Alvorada* tenham escolhido o afastamento através do Palácio como recorte temático para tratar do impeachment de Dilma Rousseff, não há como capturá-lo em sua integralidade ainda que a câmera esteja inserida dentro de um ambiente privilegiado.

O assunto escapa, excede e permanece com acesso negado ao próprio documentário, como quando a ex-presidenta avisa que não permitiria que as diretoras avançassem sobre determinados pontos. O documentário tanto apresenta um rastro para que observemos o impeachment por outro ângulo quanto deixa visível aquilo que escapa e que não foi possível filmar. Esse ponto é interessante por apresentar uma nova articulação para a nossa hipótese de trabalho: o acesso ao ambiente mais reservado apresenta um ponto interessante de observação para o espectador que é intensificada pela imagem política desconhecida e pela imagem recusada. Essa recusa, inclusive, é uma das respostas possíveis para a nossa segunda questão – *como o apelo da imagem política desconhecida se dá em Alvorada?* –, já que é interessante observar, sobretudo, as recusas e limitações impostas por Dilma Rousseff, aspecto que ficará explícito nos exemplos seguintes. Trata-se de uma operação em duplo sentido: apresenta um novo ponto de vista, mas, ao mesmo tempo, o excesso está presente, há um limite dentro do próprio documentário, e não percebemos o Palácio da Alvorada e seus transeuntes com acesso irrestrito. Voltando para a ideia de rastro, como aquilo que é deixado e percebido, Arlindo Machado (2011), discutindo os novos domínios do documentário, nos diz que:

Uma coisa é o rastro que as coisas e os seres deixam quando passam, aquilo que a câmera e o microfone têm a propriedade de captar muito parcialmente. Mas para que esse rastro se torne documento ou testemunho de um lugar ou de uma época é preciso que *alguém o procure, que alguém se interrogue sobre ele* (Machado, 2011, p. 07-08, destaque nosso).

Dialogando com o autor, além da procura e da própria interrogação, há a percepção dos rastros deixados intencionalmente tanto pelas realizadoras quanto pela ex-presidenta. Acompanhamos, por exemplo, as agendas institucionais e ocorrências patrimoniais daquele espaço, mas quando adentramos com sua assessora pessoal, Marly Ponce Branco, da então presidenta no apartamento privativo do Palácio da Alvorada, um reduto mais íntimo, percebemos e conhecemos o espaço, mas também o reconhecemos

vazio. Sem Rousseff ou qualquer outra pessoa que possa lançar significado ali. Entramos no reduto mais privado da residência oficial, mas só percebemos os rastros da vida íntima de Dilma Rousseff: vemos quadros, fotos pessoais e o *closet* de roupas<sup>58</sup>. Observamos a sua assistente separar brincos de pérola. O que temos contato no documentário também é fruto da narrativa que a própria Dilma quer mostrar e construir, como ela mesma indica na entrevista com as realizadoras. Para algumas coisas só perceberemos os rastros. Essa é uma das principais características do documentário para nós.

Em outro exemplo das imagens desconhecidas que apelam e que não estão completas, observamos uma reunião da ex-presidenta com líderes políticos da base aliada – entre outros, vemos Jandira Feghali, Rui Falcão e Afonso Florence. O documentário evidencia que o momento é restrito e importante, os celulares dos presentes ficam fora da sala (FIGURA 09). A ex-presidenta, ao que parece, apresenta uma espécie de mapa político do Senado Federal, contabilizando os votos favoráveis ao impeachment. Quando a conversa parece ganhar mais densidade, Rousseff pede para que a filmagem seja interrompida. A sequência não se completa, a reunião escapa do espectador. Apenas ficamos com o rastro do início daquela importante reunião entre líderes. Em momento similar, a ex-presidenta está discutindo com a sua equipe a redação da carta que será lida na sessão do Senado e, como no exemplo anterior, pede para que aquele momento pare de ser registrado (FIGURA 10).



Figura 11 – Reunião – Fonte: *Alvorada* (2021)

<sup>58</sup> Esse mesmo *closet* de roupas é revistado vazio pela câmera quando Dilma Rousseff desocupa o Palácio da Alvorada.



Figura 12 - Sinalizando que a filmagem deve ser interrompida – Fonte: *Alvorada* (2021)

Entretanto, seria errôneo argumentar que a câmera deixa de captar apenas quando a ex-presidenta ou, qualquer outro ator político presente, expressa a sua contrariedade. O próprio documentário parece lidar com fato de que nem toda conversa ou ocorrência poderá ser registrada de maneira mais próxima. Por vezes, a câmera das realizadoras está distante e em ambiente oposto à dos seus objetos de interesse (FIGURAS 13 e 14), uma característica latente ao *Alvorada*. O Palácio da Alvorada comporta o espaço mais íntimo da ex-presidenta (o apartamento privativo), mas é um espaço institucional por excelência. Encontros, conversas reservadas e articulações políticas parecem encontrar lugar naquele espaço. A câmera se insere e se adapta ao espaço.



Figura 13 - Dilma Rousseff em reunião - Fonte: *Alvorada* (2021)



Figura 14 - Lula em reunião - Fonte: Alvorada (2021)

Ainda que as diretoras lidem e trabalhem com o sigilo que ronda os diversos ambientes e é imposto pela política, há um aspecto de construção – ou de elaboração da narrativa, em outros termos – do interesse em se observar aquilo tudo que transcorre. O *ponto privilegiado e interessante de prática de observação* que dissemos na nossa hipótese de trabalho, também, é pura construção. Não é uma “realidade” que se apresenta gratuitamente para a câmera, nem o *apelo da imagem desconhecida do universo da política* – ainda referenciando a hipótese – mas uma construção realizada a partir da inserção dentro daquele espaço.

As realizadoras constroem, por exemplo, parte da subjetividade e intimidade de Rousseff com a inserção da câmera no Palácio da Alvorada. Quando a então presidenta está discursando e depondo no Senado observamos funcionários do Palácio da Alvorada, em diferentes ambientes, assistindo esse momento. Observamos, em um plano bem próximo, sua assessora pessoal assistir, mas, quando a câmera se afasta, Marly Ponce Branco fica ao fundo e uma fotografia de um porta-retrato ganha evidência, um registro do depoimento de Rousseff, aos vinte anos, para uma auditoria militar (FIGURA 13) quando era presa política<sup>59</sup>. A montagem associa diferentes períodos da história do Brasil e, em nossa interpretação, vincula dois tempos de arbitrariedades. Para além de um gesto que mostra clara marca de autoria das realizadoras, é interessante conhecer o detalhe: Dilma guarda e coloca às vistas a sua foto jovem depondo. Esse aspecto serve como uma resposta para nossa segunda questão, (2) *como o apelo da imagem política desconhecida*

<sup>59</sup> Essa mesma foto é também é apresentada e trabalhada em *Democracia em Vertigem* (2019) de Petra Costa.

*se dá em Alvorada?*, já que as diretoras apresentam uma informação desconhecida da intimidade da então presidenta. Apresentam, como fica evidente, não por uma voz em *off* – como faz Petra Costa em *Democracia em Vertigem* – mas através da inserção e exploração do Palácio da Alvorada, que se torna espaço fílmico. Apesar de termos explorado brevemente a questão do acesso do documentário ao espaço do bastidor político no segundo tópico, para a delimitação da hipótese de trabalho e das questões que seriam exploradas, achamos fundamental adensarmos um pouco o aspecto da inserção da câmera no espaço.

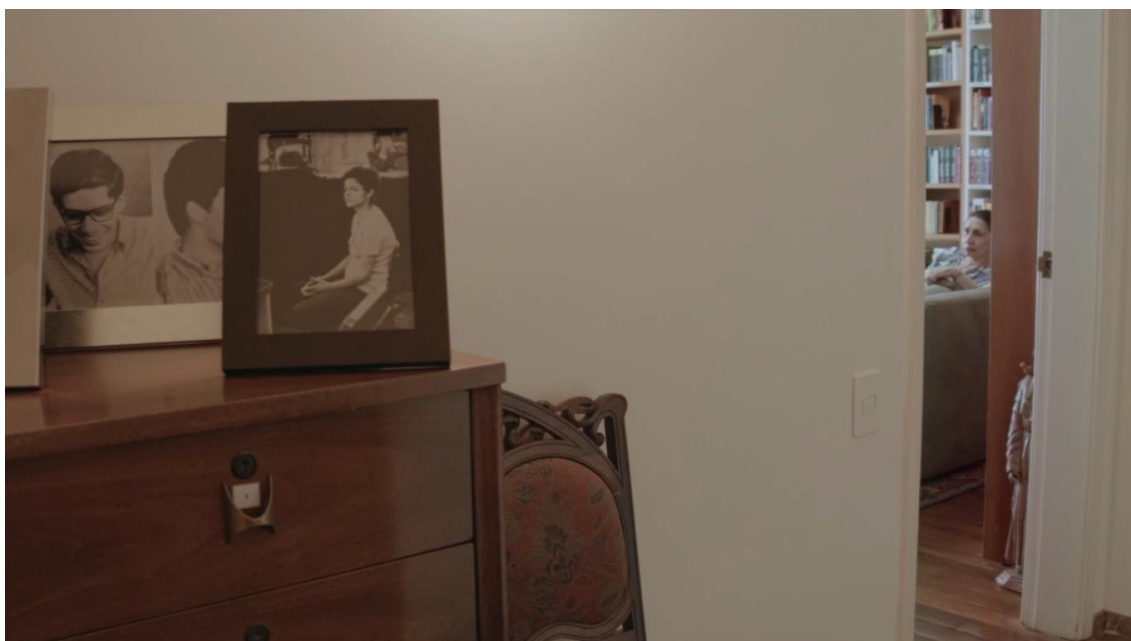


Figura 15 - Dilma Rousseff jovem – Fonte: *Alvorada* (2021)

### 3.5 Tempo e observação

O aspecto da câmera estar localizada temporalmente em determinado espaço institucional, como uma residência oficial, e a partir dessa inserção, que não conta com o corpo ou comentários do realizador<sup>60</sup>, “apenas” observar não é um expediente novo dentro da história do cinema documentário e nem da escola do cinema direto. Um grande exemplo dessa prática é o documentarista norte-americano Frederick Wiseman, que se

<sup>60</sup> Que não é exatamente o caso de *Alvorada*. A entrevista realizada pelas diretoras com a ex-presidenta interpolará os momentos observacionais mais restritos.

voltou para instituições sociais, como a escola e hospitais psiquiátricos. Chanan (2007) diz que, para Wiseman, a instituição “é um microcosmo social que revela uma lacuna inevitável entre objetivos e práticas que podem ser ‘dramatizadas’ por meio do cinema observacional” (Chanan, 2007, p. 226, tradução nossa)<sup>61</sup>. Essa dramaturgia da realidade foi chamada pelo próprio Wiseman de *ficções da realidade*. Um termo interessante e ambíguo, que denota, em nossa interpretação, uma interseção como a que apresentamos ao final do tópico anterior quando dialogamos com a nossa hipótese: a “realidade” não se apresenta como tal, mas como uma construção realizada a partir da inserção da câmera dentro daquele espaço e do trabalho da linguagem cinematográfica, como a montagem, sobre aquelas imagens captadas. Ainda sobre o realizador norte-americano, Wiseman se “lança para a realização de uma antropologia dos lugares em que se fabrica o homem ocidental. Sua prática de observação das “instituições” (no sentido amplo que a sociologia estadunidense dá ao termo)” (Niney, 2009, p.2009, tradução nossa)<sup>62</sup>.

Ao adentrar esses espaços institucionais de que os sujeitos fazem parte, Wiseman “acredita que as pessoas não alteram significativamente seu comportamento para a câmera e, portanto, a câmera é capaz de capturar verdades do caráter humano” (Chanan, 2007, p. 227, tradução nossa)<sup>63</sup>. Não é uma perspectiva meramente apaixonada, mas que acredita que:

[...] se as pessoas se tornarem autoconscientes pela câmera, elas recorrerão a um comportamento que seja confortável “em vez de aumentar o desconforto experimentando novos papéis”. Isso significa que eles agirão de maneiras características e não novas (Chanan, 2007, p. 227, tradução nossa)<sup>64</sup>.

Wiseman, para nós, é um exemplo claro de como o estilo observacional (oriundo do cinema direto), acessando o ambiente mais reservado, apresenta ao observador um ponto privilegiado e interessante de prática de observação – relacionando-se com a nossa hipótese de trabalho. Esse aspecto é devido às características de realização próprias do

---

<sup>61</sup> No original: “[...] is a social microcosm that reveals an inevitable gap between aims and practices which can be ‘dramatised’ through observational cinema” (Chanan, 2007, p. 226).

<sup>62</sup> No original: “[...] se lanza a la realización de una antropología de los lugares en que se fabrica al hombre occidental. Su práctica de la observación de las “instituciones” (en el amplio sentido que le da la sociología estadunidense)” (Niney, 2009, p.2009, tradução nossa).

<sup>63</sup> No original: “Wiseman believes that people do not significantly alter their behaviour for the camera and the camera is therefore capable of capturing truths of human character” (Chanan, 2007, p. 227).

<sup>64</sup> No original: “[...] if people are made self-conscious by the camera, then they will fall back on behaviour that is comfortable ‘rather than increase the discomfort by trying out new roles. This means they will act in characteristic rather than new ways” (Chanan, 2007, p. 227).

cinema direto clássico: “documentários em que os cineastas nunca são vistos ou ouvidos, em que a câmera é esquecida pelos sujeitos, que não usam narração, partitura musical ou explicação fora do quadro e do som ambiente” (McLane, 2013, p. 237, tradução nossa)<sup>65</sup>. Os filmes do cinema direto “rompiam com o roteiro de crises sensacionalista para se converterem em analisadores sociais” (Niney, 2009, p. 226, tradução nossa)<sup>66</sup>. Contudo, apesar de analisadores sociais, a inserção de Wiseman não é neutra, mas há uma “integração” que denota subjetividade, estilo e autoria em nossa interpretação. Arlindo Machado, comentando a obra do diretor norte-americano, nos diz que:

Mesmo Frederick Wiseman, cuja obra cinematográfica pode ser considerada a mais radical na assunção de uma postura documental e na recusa de recursos narrativos ou dramáticos, não abre mão da utilização de estratégias de envolvimento e de implicação do espectador no espaço fílmico, além de manter, em todos os seus trabalhos, uma coerente visão de mundo, que não deixa de ser crítica, ainda que dentro de uma lógica do distanciamento e da objetividade. Não por acaso, o especialista Barry Keith Grant (1992) considera a obra de Wiseman *um caso raro de autoria em documentário, no sentido de que ela é dotada de estilo, rigor estético, preocupação com a verdade (no sentido socrático do termo, não no sentido audiovisual vulgar de registro indicial) e construção de uma visão de mundo* (Machado, 2011, p.10-11, destaque nosso).

A partir dessas considerações sobre Wiseman e voltando para o documentário aqui analisando, *Alvorada*, em nossa interpretação, parte do apelo que as imagens dos bastidores do Palácio, e do processo de impeachment, se dá pela forma como as diretoras lidam e, por falta de melhor termo, inserem e constroem a sua marca de autoria – uma das respostas possíveis para (2) *como o apelo da imagem política desconhecida se dá em Alvorada?*. Para nós, Anna Muylaert e Lô Politi não se colocam como observadoras neutras da deposição da ex-presidenta, mas como favoráveis pela continuidade do mandato de Dilma Rousseff – as diretoras, por exemplo, não dão espaço para o discurso favorável ao impeachment. Não há, como no caso de Wiseman, uma preocupação com a “verdade socrática”. As diretoras partem de uma outra compreensão, parecem entender, como diz a então presidenta na interação registrada com as realizadoras, de disputa

<sup>65</sup> No original: “[...] documentaries in which the filmmakers are never seen or heard, in which the camera is forgotten by subjects, which use no narration, musical score, or explanation outside the frame and ambient sound” (McLane, 2013, p.237).

<sup>66</sup> No original: “[...] rompían con el guión de crisis sensacionalista para convertirse em analizadores sociales” (Niney, 2009, p. 226).



histórica da versão do que foi o impeachment. A forma como entendem aquele momento histórico está nas imagens escolhidas e trabalhadas, em nossa leitura.

Já nas últimas sequências do documentário, quando Rousseff já é ex-presidenta do Brasil e saiu do Palácio da Alvorada, vemos um urubu em um dos saguões de entrada do Palácio (FIGURA 14). Em interpretação metafórica nossa, o urubu (animal entendido como vil) entra no espaço habitado pela ex-presidenta após sua deposição, representando o grupo político que viria assumir. Essa construção alegórica, em nossa interpretação, vai para além da mera observação, constituindo parte da autoria das diretoras no documentário. Essa percepção, inclusive, dá a nossa hipótese uma nova inflexão.

Em um primeiro momento, conjecturamos que *o estilo observacional, somado ao acesso ao ambiente mais reservado, apresenta ao observador um ponto privilegiado e interessante de prática de observação, essa prática é intensificada com o apelo da imagem desconhecida do universo da política*. Agora entendemos, em um sentido mais completo, que o ponto privilegiado é interessante pelo próprio *estilo empregado*, que é impregnado de marcas de autoria e aspectos da realização. Nesse sentido, revisando a primeira questão<sup>67</sup>, o que chamamos de *pontos privilegiados de prática de observação* podem ser entendidos como aspectos captados de maneira mais fluida pela câmera, mas, também, pontos privilegiados de prática de observação construídos pela linguagem audiovisual. Um exemplo desse aspecto é a própria FIGURA 13 – que nos diz sobre a nossa segunda questão<sup>68</sup> –, já que observamos a associação de dois tempos nos quais a ex-presidenta está em posição de depoente, associação autoral que parelha dois tempos histórico distintos por conta das arbitrariedades políticas que compartilham.

---

<sup>67</sup> (1) *quais são os pontos privilegiados de prática de observação?*

<sup>68</sup> (2) *como o apelo da imagem política desconhecida se dá em Alvorada?*





*Figura 16 – Urubu dentro do saguão do Palácio da Alvorada – Fonte: Alvorada (2021)*

## CONCLUSÃO

Iniciamos a primeira parte desta dissertação com três questões de trabalho (1) *é pontual ou é possível reconhecer esse traço pessoal em outros momentos do filme?*; (2) *se há e quais são as implicações em não anunciar a alteração feita em uma foto de arquivo* e quando o caráter testemunhal/referencial que a fotografia comumente carrega para (re)conhecimento histórico é violado por procedimentos há a percepção de falseamento, mas (3) *quais são os elementos internos da fotografia que nos asseguram a correspondência ao real e (3.1) por que devemos preservá-los?* Naquele momento, tínhamos como hipóteses que (1) a decisão pela edição da foto partia de um fator retórico e persuasivo interno ao próprio filme e que (2) a análise da imagem não poderia ignorar os procedimentos criativos próprios do cinema e do fazer documental. Para tanto, percorremos três marcos teóricos analíticos para encarar as nossas questões.

Abrimos a análise discutindo filme-ensaio, refletindo sobre experiências, referentes e mundo histórico. Nessa primeira parte, guiados pela nossa primeira questão, entendíamos que perceber o aceno de *Democracia em Vertigem* para o gênero filme-ensaio era um passo importante para a análise. No tópico seguinte, a partir da perspectiva indicial, discutimos criação e atestação procurando responder a terceira pergunta. Por fim, no terceiro e último tópico, discutimos o uso do arquivo, tentando responder a nossa segunda questão. Ressaltamos que as questões elaboradas não foram respondidas categoricamente nas sessões temáticas e adiantamos que nem aqui, na conclusão, foram. Nuances surgiram ao longo da nossa investigação. Cada sessão, inclusive, poderia ter abarcado mais de uma questão, mas, por organização, optamos pela separação. Mais do que tudo, as perguntas aqui desenvolvidas nos serviram como porta de entrada para a nossa pesquisa e de alicerce inicial para construção de cada tópico de análise. Percebemos que as questões elaboradas serviram de “deixas”, que sugeriram ângulos de análise e de observação. As perguntas ecoaram no sentido de aprofundar a nossa percepção e investigação do que denominamos de documentário político.

Depois de apresentarmos as percepções iniciais, questões e hipóteses, além do próprio objeto que analisaríamos, tivemos novas perspectivas dentro do primeiro tópico *Filme-ensaio e novos olhares: experiências, referentes e mundo histórico*. As nossas hipóteses de trabalho ganharam novos contornos. O discurso que olha para o mundo histórico, para a possibilidade de construção de referentes e para o apelo a novas

experiências através do audiovisual, como apontamos, complexificaram a nossa primeira hipótese e nos fez percebê-la de outros modos. A diretora edita a fotografia a partir do fator retórico e persuasivo interno ao documentário, mas Costa faz isso se debruçando sobre o mundo histórico que é tanto de vivência coletiva quanto íntima, um verdadeiro drama pessoal e familiar, assim avaliamos. Essa correlação – do que é vivenciado coletivamente e daquilo que é particular – é organizada a partir da dinâmica ensaística. Por conta da imagem alterada do assassinato de Pedro Pomar ser apresentada ao lado de fotos familiares, especulamos que a indagação conceitual proposta é, denominada livremente por nós, do álbum familiar: uma história íntima revelada ao espectador através de imagens privadas de ordem pessoal que são apresentadas de maneira subjetiva. Quando essa imagem de arquivo oficial é incorporada, o procedimento histórico-analítico próprio do arquivo é abandonado para dar lugar a uma evasão subjetiva da diretora/narradora, fugindo da representação mimética mais restrita e indo para uma subversão da fotografia original.

Nessa perspectiva, alteração da fotografia é realizada seguindo o protocolo íntimo e não o da objetividade histórica. Tanto a primeira hipótese, que diz que a alteração parte de um fator retórico e persuasivo, quanto a segunda, que a análise não poderia ignorar procedimentos criativos próprios ao documentário, se confirmaram e ganharam novas percepções a partir da discussão ensaística. Além dessas novas perspectivas agregadas, como apontamos, o debate ético entorno da lida dos arquivos fica em aberto quando argumentamos sobre a subversão da fotografia original e do seu realojamento (do arquivo oficial para o álbum familiar). Além de ter percorrido toda a primeira parte, o aspecto ético precisa ser investigado dentro de um trabalho futuro no qual esse capítulo se desdobrará.

No segundo tópico, *Uma discussão indicial: elementos internos, criação e atestação*, começamos propondo uma resposta para a segunda questão (3.1) da terceira pergunta e, em seguida, colocamos em revisão a nossa própria afirmação, em um exercício analítico. Quanto questionamos (3.1) *por que devemos preservá-los* [os elementos internos da fotografia que asseguram a correspondência ao real] respondemos que a diretora deveria garantir que os elementos internos da foto original sejam mantidos porque, mais do que evidenciar um assassinato, a prática de acobertamento de execuções fica nítida com as armas em cena. E que a escolha da diretora pela omissão abre brechas para implicações históricas, já que opta por evidenciar apenas o assassinato sem deixar evidente a interferência de agentes da ditadura no acobertamento da execução.

Como apontamos naquele momento, essas duas respostas colocam de lado as reflexões sobre filme-ensaio feitas anteriormente e, principalmente, entendem a fotografia e o documentário como documento (em um sentido restrito), que são lidos como um discurso sobre a história sem inflexão pessoal e que apenas aponta para o “real.” A revisão que fizemos nos ajudou a responder quais são eram esses elementos internos, refletindo sobre a dinâmica que estão inseridos.

Mais especificamente, discutimos e negamos a fotografia como mimese; crescemos o argumento no sentido de pensar *o processo* fotográfico ao invés de, somente, o seu produto final; discutimos o conjunto de dados que definem a relação da imagem com a sua situação referencial; voltados para o campo da referência, pesamos as consequências teóricas positivas dessa relação; colocamos o sujeito dentro da experiência fotográfica; relativizamos a fotografia como dominadora do “real”; falamos sobre os modos de produção, destacando como aspectos culturais e coletivos afetam a produção de imagens e, por fim, negamos a *pulsão à identificação* da fotografia. Todo esse fluxo reflexivo foi feito a partir da perspectiva semiótica.

O segundo tópico nos foi importante porque apontou para uma reformulação das questões que guiaram o nosso trajeto analítico. Tínhamos interiorizado, ainda que de forma livre, o princípio da emanação dentro da nossa análise. Percebemos, assim, que melhor seria se perguntássemos *o que está em jogo ao mobilizar uma imagem fotográfica em um filme? É preciso preservar a imagem? Se não for preservada, em sua integralidade, é necessário informar isso ao espectador?* Ao final, como no tópico anterior, notamos que essas novas questões abrem a discussão para o campo ético.

Na última sessão da parte um, *Tópico sobre imagem de arquivo*, nos concentramos na segunda questão, na qual questionamos *se há e quais são as implicações em não anunciar a alteração feita em uma foto de arquivo?* Quando iniciamos a última parte, percebemos que as duas discussões travadas anteriormente não nos auxiliavam na resposta para uma questão sobre implicações e que as nossas duas hipóteses de trabalho – fator retórico persuasivo interno ao documentário e os procedimentos criativos próprios do fazer documental – também não nos conduziam para uma reflexão nesse sentido. Um olhar mais atento e específico para o arquivo era necessário.

Especulamos que, em *Democracia em Vertigem*, o movimento da diretora passa por uma (re)contextualização radical, e de risco, que visa disputar a história, mais do que apenas representá-la. É a transformação, como vimos, do material puramente indexical em documentário. Por isso, reconhecemos que os modos de conhecer a história através

das imagens de arquivo e as formas com esses arquivos são trabalhados margeiam o nosso debate. Com isso em vista, e apesar de entendermos o gesto da diretora, como a ação não é compartilhada, a relação histórica entre documentário e espectador pode ser entendida como comprometida. Entretanto, reconhecemos que esse uso da fotografia original pela diretora não busca um contexto inadequado ou um significado ilegítimo, ao contrário, coloca a arbitrariedade dos assassinatos em destaque.

Ainda sobre a relação histórica, só que agora a do arquivo original, vimos como a história transborda: a fotografia original não garante que todos os significados ali contidos seriam percebidos pelo espectador caso a fotografia original fosse apenas incorporada, sem a intervenção da diretora. O reconhecimento só se daria, especulamos, por aqueles que já conhecessem o debate entorno da Chacina da Lapa ou se a diretora – através da narração, por exemplo – indicasse como aquela fotografia havia sido constituída. A “leitura ideal” do arquivo original, por assim dizer e por falta de melhor termo, só ocorre se houvesse um conhecimento prévio ou se a diretora compartilhasse. O objeto analisado contribui, assim avaliamos, para pensar tanto a relação entre as imagens de arquivo e seus realizadores quanto os efeitos sobre os espectadores.

Observamos que movimento de encobrir suas escolhas corrobora para que a diretora coordene os significados ali postos – seja a “juíza”, como dissemos anteriormente. Então, e depois de exemplificarmos através de outro manuseio de material de arquivo, percebemos que a ação da diretora não é apenas da “exclusão pela exclusão”, mas de outra ordem, da ordem da recriação. O procedimento criativo da diretora, em nossa leitura, não é sobre criar imagens com “estética de arquivo”, mas recriar aquelas mesmas imagens ou moldar a maneira como lidamos com esses mesmos arquivos. É uma (re)contextualização radical, que entendemos como marca da autoria.

A segunda parte desta dissertação começa com um arranjo diferente: primeiro fazemos um breve percurso teórico que desencadeia em uma hipótese e em questões que se voltam para *O Processo* e *Alvorada*. Fazemos isso no tópico *O encontro da câmera com a política: imagens reais e seu apelo*, traçando um breve percurso da câmera documental que adentra o bastidor político e de como essas imagens reais apelam para atenção do espectador. Essas percepções iniciais foram importantes para a delimitação da hipótese *que o estilo observacional, somado ao acesso ao ambiente reservado, apresenta ao observador um ponto privilegiado e interessante de prática de observação, essa prática é intensificada com o apelo da imagem desconhecida do universo da política*. A hipótese sugeriu para nós duas questões que foram verificadas, (1) *quais são os pontos*

*privilegiados de prática de observação e (2) como o apelo da imagem política desconhecida se dá em O Processo e Alvorada?*

A nossa análise seguiu, em um primeiro momento, para reflexão da *Subjetividade, narrativa e autoria*. A partir de Comolli, pontuamos que o documentário apresenta um ponto de vista de um sujeito e de que é uma narrativa confessa, aspectos que se cruzam nos dois documentários reunidos. Em *O Processo*, identificamos que os letreiros inseridos pela diretora, Maria Augusta Ramos, confessavam o ponto de vista e a própria narrativa construída pela diretora. Em *Alvorada*, a perspectiva narrativa é dada pela entrevista realizada pelas diretoras, Ana Muylaert e Lô Politi, com a ex-presidenta Dilma Rousseff, onde são discutidos aspectos da própria realização. Esse momento, e à luz do pensamento de Comolli, deu a nossa hipótese de trabalho um novo aspecto para consideração: precisamos levar em conta a interferência e objetivos que os *seres do cinema* apresentam e demonstram, já que esses documentários lidam com políticos que também apresentam objetivos. Rousseff, em nossa interpretação, expressa claramente seus objetivos no diálogo com as realizadoras. Esses objetivos ditos apontam para uma resposta possível para a segunda questão, que o apelo da imagem política se dá em *Alvorada* pela apresentação dessas imagens desconhecidas e, também, pelas intenções políticas daqueles que se deixam filmar, ainda que não controlem o processo fílmico. Uma presença intencionada frente ao documentário que está sendo realizado.

Em um momento seguinte, em *Aspectos autorais no documentário*, exploramos mais a nossa hipótese de trabalho, no aspecto do acesso ao ambiente mais restrito, dois aspectos nos chamaram a atenção: em *O Processo*, a observação mais próxima das personagens do impeachment e o acesso ao ambiente mais íntimo da ex-presidenta em *Alvorada*. Nesse ponto, argumentamos que tanto esses personagens quanto o ambiente mais íntimo têm inúmeras imagens institucionais já produzidas e que a imagem estritamente institucional não parece ser o objetivo, mas a busca por novas imagens produzidas pela inserção do realizador. Percebemos, assim, que a quebra institucional contribui para o apelo da imagem política, uma vez que se trata de algo que não é familiar ao espectador. Por vezes, como pontuamos através do exemplo da então advogada Janaína Paschoal bebendo achocolatado infantil, há uma inserção do avesso da imagem institucional que é propagada e registrada oficialmente. Essas “imagens inéditas” contribuem para uma melhor caracterização dos filmados e se relacionam com as imagens institucionais já produzidas.

Argumentamos que o documentário de Maria Augusta Ramos, *O Processo*,

adiciona elementos pontuais e nuances históricas que aprofundam a percepção política daquela época por meio da dramatização. Discordâncias flagradas entre os senadores que apoiavam a ex-presidenta, além dos embates na comissão do impeachment com os senadores favoráveis ao afastamento de Rousseff, são atraentes e jogam aspectos de dramatização para o filme de Ramos. A partir dessas percepções, aprofundamos ainda mais a nossa hipótese e traçamos uma resposta para a nossa primeira questão: tendo em vista que o apelo da imagem desconhecida da política ocorre tanto pelo reconhecimento quanto pela atração e que a imagem estritamente institucional não parece ser o objetivo, o que chamamos livremente de pontos de observação são os próprios espaços institucionais que a realizadora e a câmera adentram, sempre tendo em vista a perspectiva observacional.

A perspectiva observacional em *O Processo*, entretanto, não busca somente o desconhecido ou o bastidor político mais atraente, mas o esdrúxulo e supérfluo que também apela, perspectiva que está dentro da quebra institucional que argumentamos. Como exploramos na parte dois, o documentário de Ramos parece mostra que, por vezes, a discussão técnica sobre o impeachment deu lugar a debates que não rondavam a situação da ex-presidenta. O nome do documentário, como apontamos, parece fazer uma alusão ao livro homônimo de Franz Kafka, onde há um personagem central que é submetido a processo jurídico por um suposto crime não especificado. A alusão a obra do escritor de Praga, mostra um elemento de autoria e o alinhamento político da realizadora. Esse aspecto de que observamos um processo jurídico já decidido fica claro quando a diretora, através de tipos distintos de enquadramento, mostra como as colocações da ex-senadora Gleisi Hoffmann são ignoradas pela comissão do Senado.

A leitura política de Maria Augusta Ramos sobre os fatos também aparece nos letreiros inseridos, em nossa leitura. Além de localizarem temporalmente e dividirem o documentário, como argumentamos, preparam e tensionam o espectador. Essa inserção entre planos, juntamente com a montagem, mostra tanto um aspecto autoral e retórico da realizadora quanto um fator retórico dentro do documentário, convocando a nossa atenção. Através dessa perspectiva, encaramos a segunda questão formulada e respondemos que o apelo da imagem política desconhecida se dá em *O Processo*, dentre outros fatores, pela própria construção e estilo fílmico, mas por escolhas de destaque e intervenção da realizadora, como a inserção de letreiros.

Em *Desvelar do espaço*, nos voltamos mais atentamente para *Alvorada*. A própria proposta do documentário, nos colocar dentro do Palácio da Alvorada nos

momentos finais do governo de Dilma Rousseff, respondeu a nossa primeira questão, o palácio é o ponto de observação que o espectador é colocado e onde o próprio apelo da imagem ocorre. Tendo isso em vista, encontramos uma confirmação parcial da nossa hipótese e uma resposta que, apesar de não responder integralmente a segunda questão, nos fez expandir o olhar para procurar entender como o cinema documentário desvela o espaço que se insere.

A partir da noção de *excesso*, pontuamos que mesmo se inserido em um determinado ambiente (como o Palácio), muita coisa escapa ao documentário. Em *Alvorada*, como exemplificamos, o acesso da câmera é negado em determinados momentos – uma característica preservada pela realização. Essa percepção colocou uma nova articulação dentro da nossa hipótese: o acesso ao ambiente mais reservado apresenta um ponto interessante de observação para o espectador que é intensificada, além da imagem desconhecida, pela imagem recusada. Além da hipótese, a nossa segunda questão também ganha mais uma resposta: o apelo da imagem política desconhecida se dá, também, pela observação das recusas e limitações impostas por Dilma Rousseff. Assim, o que temos contato em *Alvorada* é também o enredo que a ex-presidenta quer construir.

Ainda dentro dessa perspectiva da recusa, notamos que a realização de *Alvorada* entende o ambiente no qual se inseriu, nem todas as ocorrências e conversas poderiam ser registrados pela equipe. Concluimos que houve uma espécie de adaptação da equipe e uma construção, a partir da relação mais discreta imposta pela política, do interesse em se observar aquilo que transcorre de forma reservada. Esse “interesse construído”, de uma forma primária, foi percebido na formulação da hipótese quando delimitamos o *ponto privilegiado e interessante de prática de observação*. Essa construção, a partir da inserção em um determinado ambiente, também se revelou quando as realizadoras manufaturam parte da intimidade e subjetividade de Dilma Rousseff a partir da entrada no apartamento privativo e da apresentação de uma fotografia de um porta-retrato. Para nós, essa manufatura evidencia um aspecto de autoria das realizadoras e exemplifica como o apelo da imagem política desconhecida pode ocorrer, uma resposta para a nossa segunda questão.

Saindo do exemplo pontual do porta-retrato, em generalização maior, o aspecto autoral do *Alvorada* é o que faz com que as imagens dos bastidores do Palácio tenham, de fato, apelo – aspecto que se relaciona com a segunda questão. A forma como as diretoras inserem a sua marca de autoria evidência a sua posição política em relação ao impeachment da ex-presidenta, em nossa leitura e como apontamos, sendo favoráveis a



continuidade do mandato de Dilma Rousseff. O aspecto de autoria nos fez rever, inclusive, a própria hipótese: o que chamamos de ponto privilegiado, dado pelo estilo observacional e acesso ao ambiente mais reservado, é interessante pelo próprio estilo empregado, que é composto por marcas de autoria e aspectos da realização.

Ao final do processo de pesquisa e escrita desta dissertação, não podemos apresentar resultados ou conclusões assertivas. Os nossos objetos, fragmentos selecionados por nós, colocaram aspectos para reflexão, julgamos, da dinâmica interna e externa dos documentários e do próprio fazer documental. Entretanto, se agora precisamos apontar resultados e conclusões, a vivacidade do documentário político enquanto objeto de vasta possibilidade analítica é certa para nós. Ainda mais quando abordando aspectos políticos que dialogam com a memória recente. As perguntas e hipóteses apostaram nessa vivacidade, sempre buscando o ponto de inflexão desses documentários e negando uma perspectiva dos filmes como apenas espelhos frios de acontecimentos históricos. Talvez por entendermos a política como um processo dinâmico (como foi o impeachment da ex-presidenta) buscamos aspectos que evidenciassem essa característica.

Essa vivacidade, em uma leitura ampliada do que foi feito aqui, é marcada por experimentações e escolhas que lidam com o mundo histórico-político – por vezes, correndo riscos e assumindo posições. O “aspecto histórico”, ainda mais quando de ocorrência recente, joga instabilidade tanto para análise quanto para realização, há uma vivência coletiva e pessoal com aqueles fatos e imagens. É uma memória nacional recente, com seus atores ainda presentes na esfera pública brasileira.

As realizadoras dos três documentários trabalhados têm e evidenciam a sua relação com aqueles acontecimentos: apostam em uma (re)contextualização radical, em personagens ou buscam o avesso das imagens institucionais e midiáticas que fazem parte, assim acreditamos, do conhecimento coletivo e individual do impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff. Não exibem ou documentam de maneira fria, mas confessam a sua narrativa e envolvimento com a temática. Em nossa leitura, parte da vivacidade do documentário político que pontuamos vem da observação do próprio envolvimento do realizador, que dá forma e assina o documentário. Uma autoria que, portanto, organiza a poética do filme.

Sobre essa organização, há o caráter de um discurso organizado que se dirige ao espectador. Ora mais evidente, como *Democracia em Vertigem*, ora mais tênue e sem a presença de narração, como *Alvorada* e *O Processo*. Esse discurso organizado, uma ação

planejada, busca uma efetividade: o convencimento ou, ao menos, expor argumentos (ainda que imagéticos) sobre um determinado ponto. Essa autoria que tece o filme lida com os aspectos históricos e políticos tendo em vista esse discurso retórico que é organizado, além da própria encenação construída por figuras públicas experientes e acostumados a serem filmados. Este trabalho, por assim dizer, além de marcar uma primeira aproximação com o campo dos estudos do audiovisual, sinaliza uma transição de pesquisa para focar nestes aspectos de análise.

## REFERÊNCIAS

### REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ALVORADA. Direção: Ana Muylaert e Lô Politi. Produção de Vitrine Filmes, Africa Filmes, Cup Filmes, Dramatic Films. Brasil: 2021.

DEMOCRACIA EM VERTIGEM. Direção: Petra Costa. Produção de Petra Costa, Joanna Natasegara, Tiago Pavan, Sara Dosa. Brasil: 2019.

ENTREATOS. Direção: João Moreira Salles. Produção de Maurício Andrade Ramos. Brasil: Video Filmes, 2004

O PROCESSO. Direção: Maria Augusta Ramos. Produção de Maria Ramos e Leonardo Mecchi. Brasil: Vitrine Filmes, 2018

JUÍZO. Direção: Maria Augusta Ramos. Produção de Diler Trindade. Brasil: Filmes do Estação, 2008.

PRIMÁRIAS. Direção: Robert Drew. Produção de Robert Drew. EUA: 1960.

MARIGHELLA, O RETRATO FALADO DO GUERRILHIERO. Direção: Silvio Tendler. Brasil: Caliban Produções Cinematográficas, 2001.

MARIGHELLA. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Brasil: Paris Filmes, 2012.

MARIGHELLA. Direção: Wagner Moura. Brasil: O2 Filmes, 2019.

NANOOK OF THE NORTH. Direção: Robert Flaherty. EUA: Pathé Exchange e Revillon Frères, 1922.

VAMOS FALAR DO BRASIL: CARLOS MARIGHELLA. Direção: Chris Marker. França: SLON, 1970.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, G. M. R. DE. Ensaio fílmico, eterno devir: projeto de filme inacabado e de um cinema futuro. **DOC On-line**, v. 0, n. 24, 2018.

AUMONT, J.; MARIE, MICHEL. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2019.

BRAGA, J. L. A prática da pesquisa em comunicação - abordagem metodológica como tomada de decisões. **E-Compós**, v. 14, n. 1, 26 set. 2011.

CHANAN, M. **The politics of documentary**. London: British Film Institute, 2007.

COELHO, T. **Memória desarmada**. revista **piauí**, 30 jul. 2019. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/memoria-desarmada/>>. Acesso em: 18 out. 2023

COMOLLI, J.-L. **Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COWIE, E. **Recording Reality, Desiring the Real**. Illustrated ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

DA-RIN, S. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus Editora, 1994.

GUIMIERI, Júlia. **Casa do Massacre da Lapa**. Disponível em: <<https://memorialdaresistenciasp.org.br/lugares/casa-do-massacre-da-lapa/>>. Acesso em: 4 out. 2023.

JORGE, M. S. **Lula no Documentário Brasileiro**. 1ª edição ed. Campinas, SP, Brasil: Editora da Unicamp, 2011.

**Pedro Ventura Felipe de Araújo Pomar**. Disponível em: <<https://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/pedro-ventura-felipe-de-araujo-pomar/>>. Acesso em: 4 out. 2023.

PENAFRIA, M. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). p. 10, 2009.

LINS, C.; MESQUITA, C. **Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. 2ª edição ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LÓPEZ, A. **Um conceito fugido. Notas sobre o filme-ensaio**. In: TEIXEIRA, F. E. O Ensaio no Cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015.

MACHADO, A. Novos Territórios do Documentário. **Doc On-line**, n. 11, p. 5–24, 2011.

MACHADO, A. O FILME-ENSAIO. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, p. 14, 2 set. 2003.

MCLANE, B. A. **A new history of documentary film**. 2. ed. New York, NY: Bloomsbury Acad, 2013.

MAGALHÃES, M. **Marighella: O guerrilheiro que incendiou o mundo**. 1ª edição ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012.

NICHOLS, B. **Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

NINEY, François. **La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental**. UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2009

PEREIRA, L. P. F. **A Construção do Personagem e a Singularidade no Documentário Contemporâneo Brasileiro**. Salvador, Brasil: Universidade Federal da Bahia, 2013.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

XAVIER, I. **O Discurso cinematográfico**. 11<sup>a</sup> edição ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2008.

XAVIER, I. **A Experiência Do Cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.