



# REVISTA COLETIVO CINE-FÓRUM

RECOCINE | v. 2 - n. 3 | set-dez | 2024 | ISSN: 2966-0513

## Daniel Velasco Leão

<https://orcid.org/0000-0001-9957-6779>

Professor, pesquisador, editor, cineasta e artista visual. Possui graduação em Comunicação Social - Cinema pela Universidade Federal Fluminense (2009), mestrado em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2013) e doutorado em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina com período sanduíche na New York University (2020). Entre 2016 e 2018, atuou como professor do curso de Cinema do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina. Em 2023, foi professor de Direção de Fotografia na Universidade do Vale do Itajaí e de Legislação Cultural no curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense. Atualmente, é Pós-Doutorando em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq.

Teacher, researcher, editor, filmmaker, and visual artist. Holds a bachelor's degree in Social Communication - Cinema from the Universidade Federal Fluminense (2009), a master's degree in Communication from the Universidade Federal Fluminense (2013), and a Ph.D. in Visual Arts from the Universidade do Estado de Santa Catarina with a research exchange period at New York University (2020). Between 2016 and 2018, served as a professor in the Cinema program in the Department of Arts at the Universidade Federal de Santa Catarina. In 2023, taught Cinematography Direction at the Universidade do Vale do Itajaí and Cultural Legislation in the Cultural Production program at the Universidade Federal Fluminense. Currently a Postdoctoral Researcher in Literature at the Universidade Federal de Santa Catarina, supported by the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq).

Este artigo passou por avaliação por pares cega e *software* anti-plágio.



LICENÇA ATRIBUIÇÃO NÃO COMERCIAL 4.0 INTERNACIONAL CREATIVE COMMONS – CC BY-NC

## **DILMA ROUSSEFF E O DOCUMENTÁRIO COMO DEPOSIÇÃO: NARRATIVA E ESTÉTICA EM DOZE FILMES SOBRE A MESMA SENTENÇA**

### **RESUMO**

Ao longo do século XX, principalmente devido às consequências da Primeira e da Segunda Guerra O objetivo deste artigo é discutir os procedimentos narrativos e estéticos do documentário tomando como base os filmes sobre a deposição de Dilma Rousseff da presidência da república em 2016. A escolha deste *corpus* se justifica pelo impeachment da primeira mulher presidenta do Brasil ter gerado um fenômeno inaudito na história de nosso cinema: nunca tantos filmes foram realizados sobre o mesmo tema em um período tão curto. Por meio da análise fílmica e da revisão bibliográfica, buscamos compreender como essas obras se aproximam e diferenciam entre si e o que isso pode afirmar sobre o cinema documentário contemporâneo. Ao longo do artigo, abordamos os principais fatores que explicam esta profusão (como o desejo de contribuir para a percepção e a narrativa dos acontecimentos) e algumas de suas consequências éticas e estéticas (como o pouco espaço ocupado pelas pessoas de outros espectros políticos no interior dessas obras).

**Palavras-chave:** Cinema documentário. Documentário brasileiro contemporâneo. Dilma Rousseff. Golpe de Estado. *Impeachment*.

## **DILMA ROUSSEFF AND DOCUMENTARY AS DEPOSITION: NARRATIVE AND AESTHETICS IN TWELVE FILMS ABOUT THE SAME VERDICT**

### **ABSTRACT**

This essay aims to discuss the narrative and aesthetic procedures of documentary films based on the impeachment of Dilma Rousseff as president of the republic in 2016. The choice of this corpus originates from the fact that the impeachment of Brazil's first female president generated an unprecedented phenomenon in the history of our country: never before have so many films been made on the same subject in such a short period of time. Through film analysis and bibliographical review, we seek to understand how these works resemble and differ from each other and what this can say about contemporary documentary cinema. Throughout the essay, we address the main factors that explain this profusion (such as the desire to contribute to the perception and narrative of events) and some of its ethical and aesthetic consequences (such as the limited space occupied by people from other political spectrums within these works).

**Keywords:** Documentary cinema. Contemporary Brazilian documentary. Dilma Rousseff. Coup d'etat. Impeachment.

## INTRODUÇÃO

Uma das marcas persistentes do cinema documentário é sua relação com eventos históricos relevantes para um país (e, eventualmente, para o mundo): a Revolução Russa, a Guerra Civil Espanhola, a Segunda Guerra Mundial, o Golpe de Estado no Chile, a Revolução dos Cravos, as Greves do ABC no Brasil, as crises presidenciais no início dos anos 2000 na Argentina, foram objetivo de numerosos filmes, por vezes realizados no calor da hora, por vezes realizados anos, décadas depois, revisitando e escavando o passado. Não é estranho, portanto, que dezenas de filmes, séries e reportagens audiovisuais de grande escopo tenham sido realizados sobre os eventos que se sucederam no Brasil entre 2013 e 2022, década particularmente desafortunada da política institucional brasileira.

A derrocada tem início com a lânguida resposta diante das Jornadas de Junho que, deflagradas pelo aumento da passagem no transporte público, passam a aglutinar nas ruas de dezenas de cidades do país multidões que reivindicam distintas e numerosas bandeiras, muitas vezes antagônicas: emblematicamente, as bandeiras de esquerda hasteadas com orgulho por manifestantes acostumados a tomarem as ruas, são despedaçadas por grupos que encarnam uma outra forma, certamente raivosa, de fazer política. Sem seguir um curso retilíneo, em verdade nada foi tão sinuoso como o caminho que se estendeu nesses anos, pode-se perceber alguma continuidade entre a apática resposta do governo de Dilma Rousseff diante destes movimentos, seu *impeachment* em 2016, a prisão de Lula e a eleição do governo de extrema-direita de Jair Bolsonaro em 2018, um governo marcado por práticas milicianas, destruição dos consensos, devastação ambiental, extermínio e genocídio dos povos originários (Brum, 2019).

Não é, portanto, espantoso que filmes tenham sido feitos: o que pode causar espanto é o número de obras realizadas e a velocidade em que foram produzidas. Em um trabalho minucioso, Carlos Alberto Mattos lista mais de cinquenta obras apenas no campo progressista em seu livro/site *Cinema contra o golpe* (2018). Considerando obras de todos os espectros políticos, podemos contar ao menos 12 filmes sobre a deposição de Dilma, que abordaremos aqui de forma mais detida, em um período inferior a cinco anos — um número que se amplia consideravelmente se considerarmos outros documentários que o abordam como parte de uma narrativa maior.

Dilma Rousseff presidiu o Brasil entre 1º de janeiro de 2011 e 31 de agosto de 2016. Esteve afastada entre 17 de abril deste ano, quando os deputados autorizaram a abertura do processo de *impeachment*, até o último dia de agosto, quando os senadores a consideraram culpada.

Gerada em um cadinho de múltiplos fatores, a destituição de Dilma envolveu muitos atores sociais, campanhas misóginas,<sup>1</sup> as maiores manifestações de rua da história do país, uma investigação parcial — e provavelmente criminosa — do Ministério Público e uma cobertura desequilibrada da grande mídia como demonstrado por Fernando Limongi (2023). De acordo com o autor, o fiel da balança parece ter sido o desejo da classe política de se resguardar das investigações contra suas práticas ilícitas, práticas muitas vezes sistêmicas e históricas, partilhada por grande parte (mas não pela totalidade) dos políticos — e que Dilma Rousseff não teria agido para impedir (Limongi, 2023).

As redes sociais contribuíram para a formação de um ambiente social propício a discussões intermináveis, muitas vezes reduzidas em suas possibilidades transformadoras ou consensuais (em parte pelos papéis desempenhados pelos programadores de algoritmos de exibição/ocultamento, propagação/cerceamento de conteúdo). A polarização política, dado constituinte da sociedade brasileira, conheceu um novo delineamento. Mas, de acordo com Angela Alonso (2023), este novo delineamento também decorreu de uma troca de turnos nas ruas que, historicamente ocupada pela esquerda, se viram tomadas por uma direita que, claramente incomodada com a diminuição de alguns dos privilégios de que gozavam, reivindicava o estado mínimo, pautas morais conservadoras, valendo-se da bandeira contra a corrupção como seu elemento congregador principal. Junho de 2013 é um marco neste sentido. Não obstante ter sido marcado pela presença tanto de grupos à esquerda quanto à direita do governo (descritos de forma minuciosa em Alonso, 2023),

Apenas uma pequena parcela da esquerda democrática que não tinha capacidade de alterar os rumos institucionais viu em Junho um potencial de transformação da democracia brasileira, viu naquela energia social dispersa a possibilidade de deixar o pemedebismo para trás. Quanto às “novas direitas”, que vinham se organizando dez anos antes de Junho e, por isso, tinham já adquirido massa crítica considerável, notaram ali uma oportunidade de confrontar diretamente o sistema político (Nobre, 2022, p. 18).

Tudo isso contribuiu para a destituição, assim como as denúncias de corrupção contra alguns de seus aliados. Se seguirmos o que é apontado nas obras mencionadas de Angela Alonso

---

<sup>1</sup> Como observamos em outra análise, essas campanhas foram “atravessadas por estereótipos sexistas” (Carniel & Ruggi, 2018, p. 541) que exploravam a figura de Dilma como “um exemplar da ‘espécie’ mulher” (Cardoso e Souza, 2016, p. 63) associada à loucura, à histeria e, em alguns casos, à prostituição e ao estupro (Lemos, 2017, p. 30), procedimento percebido como “afronta às mulheres e suas conquistas, representadas pela figura da chefe de estado” (Amarin, Carvalho e Santos, 2017, p. 9). Devulsky (2016) demonstra como parte considerável dessas ações foi marcada por uma abordagem que buscava remeter Rousseff ao espaço privado, distanciando-a do espaço público próprio a seu cargo, uma estratégia típica do backlash antifeminista da Nova Direita estadunidense dos anos 1990 (Faludi, 2006). Um forte argumento a favor desta teoria é a ausência de mulheres no ministério formado pelo sucessor de Rousseff, Michel Temer, cuja esposa foi elogiosamente descrita na revista de maior circulação do país, ainda durante o processo de impeachment de Dilma, como “bela, recatada e do lar” (Linhars, 2016).

(2023), Fernando Limongi (2023), Marcos Nobre (2022) e nos documentários que iremos analisar, poderíamos ainda acrescentar uma lista bastante longa de fatores como a crise internacional; as medidas controversas, a falta de governabilidade, as pedaladas fiscais; a criação da Comissão Nacional da Verdade para investigar crimes durante a ditadura militar; a determinação de um maior controle sobre operações e lucros bancários. A lista poderia ser mais longa, assim como poderia incluir muitos nomes: Eduardo Cunha, Sergio Moro, Aécio Neves, Lula, Fernando Henrique Cardoso, Gleisi Hoffman, Janaína Paschoal, José Eduardo Cardozo, Renan Calheiros, Carlos Marun... além de celebridades e de milhões de pessoas que iam às ruas.

A complexidade do processo pode ser também percebida na disputa de narrativas que dele decorreu: foi um processo legítimo ou uma parlamentada, isto é, um golpe parlamentar? De fato, grande parte dos filmes que vamos analisar busca responder a esta pergunta. Ainda mais significativa é a dificuldade de apontar o início e o fim do *impeachment*/golpes. Iniciou quando o presidente da Câmara aceitou que um dos muitos pedidos fosse analisado pela Comissão de Constituição e Justiça? ou quando o partido da presidenta se negou a votar de forma favorável ao presidente da Câmara em processo que resultaria na cassação de seu mandato? ou quando um pequeno grupo redigiu o pedido de *impeachment*? Ou quando Dilma se recusou a intervir nas investigações da Polícia Federal? Ou quando houve condições para que a sociedade acreditasse que um tal pedido era benfazejo e viável, remontando assim à corrupção de entes de governos anteriores, de medidas do Supremo Tribunal Federal (desvinculadas do governo) como o reconhecimento do casamento LGBT, etc.? Todas essas possibilidades, e ainda outras, são levantadas nos diversos filmes realizados. E o processo termina quando sua abertura é autorizada na Câmara? Ao final do julgamento no Senado? Ou termina com o desmonte de uma certa política, com a prisão de Lula, com o desmonte das políticas do governo quando assume o vice, com a eleição de Bolsonaro, ao longo do governo de Bolsonaro? Ou termina com a volta de Lula ao poder?

A listagem, incompleta e algo cansativa, além de antecipar parte da análise que faremos buscando familiarizar o leitor e a leitora que desconheçam de todo o processo, serve também para demonstrar a impossibilidade de uma representação inequívoca e completa do evento. Ao representá-lo, será preciso fazer escolhas, deixar de lado alguns fatores e personagens, representar outros de forma minuciosa — e, ao longo deste caminho, toda escolha, a um só tempo ideológica e estética, terá implicações na forma como o *impeachment* será exposto à compreensão. Algumas dessas escolhas antecedem as filmagens, sendo conscientemente

determinantes do tipo de material a ser produzido; outras vezes, acontecem apenas na edição. Por isso, a análise dos filmes será por não muito extensas reflexões a respeito do modo como o cinema documentário se vale de procedimentos narrativos e ficcionais para sua composição.

## INTERPRETAÇÃO, REPRESENTAÇÃO, FICÇÃO NO DOCUMENTÁRIO

O documentário pode ser considerado uma representação (quase sempre) narrativa realizada a partir de imagens (visuais e sonoras) que rendem conta da realidade de modo parcial. É certo que estas imagens portam “uma inscrição verdadeira” (Comolli, 2008, p. 111) e “um traço autêntico do mundo histórico” (Nichols, 1991, p. 118), mas seu registro ocorre por meio de equipamentos engendrados de acordo com determinadas noções de real historicamente determinadas em relação às imagens visuais e sonoras (Aumont, 2006, p. 182; Altman, 1992, pp. 24-25). Não menos importante, estes registros, assim como sua edição, são mediados pelas escolhas éticas, estéticas e epistemológicas do(a) diretor(a) e de sua equipe. Estas escolhas levaram Guy Gauthier a apontar uma “quota essencial” de criatividade na realização fílmica (1995, pp. 112-114); Comolli, a inequívoca a subjetividade do documentário (2008, pp. 173-174); e Noël Carroll, a operação da construção de asserções sobre o mundo histórico como um procedimento fundamental do pacto documentário (1997, p. 73). Assim, seria ingenuidade supor que a inscrição verdadeira e o traço autêntico do mundo histórico seriam hegemônicos em relação aos demais fatores envolvidos na criação do filme documentário. A rigor, tais fatores impregnam tanto ou até mais a inscrição (e sua exposição) quanto a realidade e são, em grande parte, procedimentos de ordem ficcional.

Isto é particularmente evidente se considerarmos, como é costume em certa historiografia, que o primeiro documentário é *Nanook of the North* de Robert Flaherty (1922). Quem aponta que o documentário nasceu com Flaherty — afirmando como corolário que antes havia “protodocumentários” — afiança que o documentário se alicerça na aliança entre os discursos fílmicos não-ficcionais e a linguagem clássico-narrativa, aliança que, de acordo com Mariana Baltar, “estrutura as bases do processo de institucionalização do documentário, fazendo circular filmes que, de certa maneira, compartilham do apelo ao público e que, mais importante, assumem a herança do universo não-ficcional, preservando-se, assim, como discursos sobre o mundo real” (2007, p. 42). Percebe-se a valorização destes dois aspectos neste trecho da resenha de Sherwood a respeito de *Nanook*:

*Here was drama, rendered far more vital than any trumped-up drama could ever be by the fact that it was all real. Nanook was no playboy, enacting a part which would be forgotten as soon as the greasepaint had been rubbed*

*off; he was himself an Eskimo, struggling to survive. The North was no mechanical affair of wind machines and paper snow; it was the North, cruel and incredibly strong* (Sherwood, 1979, p. 16).

Valor de documento amalgamado e alcançado por procedimentos ficcionais: decorre em parte desse caráter ambíguo a dificuldade de definir esta forma de fazer cinema. O próprio termo “documentário”, aliás, é mal-amanhado, ou nas palavras de um de seus primeiros entusiastas, John Grierson, “*a clumsy description*” (1998, p. 81), “uma palavra pouco elegante, sugestiva de pedagogia e até, em alguns casos, de medicina” (*apud* Da-Rin, 2006, pp. 90-91), e de todo inapropriado para denominar uma escola ou uma forma de fazer cinema seja porque todo filme tem um valor de documento (quando por mais nada, por mostrar como se fazia filmes num dado momento), seja porque serve para distinguir um modo de fazer filmes, ou um conjunto de modos, de outros modos que também compartilham, mesmo no sentido estrito que Grierson lhe quis dar, o valor documentário. Por outro lado, tampouco é satisfatório nos referirmos ao documentário como “não-ficcional” na medida em que, igual e inversamente, todo filme comporta uma dimensão ficcional. Compartilhando assim seu valor de documento com outros filmes e o valor ficcional de alguns destes, o cinema documentário ainda não conseguiu ser definido de forma precisa. Cezar Migliorin resume o pensamento espalhado por grande parte do campo teórico do documentário neste sentido: “Se digo documentário não sei do que falo, pelo menos não exatamente, mas ao mesmo tempo ele existe e insiste, se transformando a cada filme” (2010, p. 9). Evitando entrar nesta discussão, podemos nos situar em um único ponto, considerando o documentário tal como é percebido em sentido amplo — como uma obra que representa algo da realidade de modo distinto do cinema romanesco. Sobre a primeira parte desta afirmação, cabe compreender a representação e depois abordar algumas qualidades da representação documentária.

Nelson Goodman (2006) afirma que o núcleo da representação é a denotação: para representar um objeto, a imagem tem que a um só tempo ocupar seu lugar e referir-se a ele. A representação não poderia ser uma cópia da realidade — qualquer objeto tem tantos aspectos que não se poderia representá-los todos de uma vez. Como “nenhum é o modo de ser do objeto”, a representação não pode ser um reflexo, nem se basear na semelhança, mas antes uma apoderação e uma fabricação — ela envolve classificar, escolher, inventar (Goodman, 2006, p. 38-41). “Se representar é uma questão de classificar objetos e não de os imitar, de caracterizar e não de copiar, não é uma questão de relato passivo. (...) A representação e a descrição acarretam, pois, a organização, e esta acarreta muitas vezes aquelas” (Goodman, 2006, p. 62).

É por isso que Goodman dirá que “Ao representar um objeto, não copiamos tal tradução ou interpretação — *alcançamo-la*” (2006, p. 40-41).

Isto está de acordo com o modo mesmo como percebemos a realidade. Num nível ainda anterior a esta discussão, Ernest Gombrich nota que “ver não é apenas registrar”, mas “uma reação de todo o organismo à luz que estimula o fundo do olho” (2007, p. 252): “A distinção entre sensação e percepção, plausível como parecia, teve de ser abandonada” (Gombrich, 2007, p. 252). E a percepção, ele dirá logo adiante, “está ligada a expectativas e, em consequência, a comparações” (Gombrich, 2007, p. 254). A partir dessas ideias gombrichianas, Goodman afirma que “[o] olhar chega sempre atrasado ao trabalho, obcecado com o seu próprio passado e com velhas e novas insinuações do ouvido, do nariz, da língua, dos dedos, do coração e do cérebro” (2006, p. 39-40).

Alguns teóricos do documentário subscrevem tais considerações que apontam o que conhecemos da realidade como uma interpretação e a representação como uma invenção que de alguma maneira alcança a interpretação da realidade, muitas vezes prévia à própria obra. Um deles, Guy Gauthier, observa:

*Tout cinéaste, comme tout auteur, a derrière lui une expérience, des idées, qu'il infuse dans ses films. (...) Le paradoxe serait de penser que le documentariste en tournage est accrédité, par quelque privilège incompréhensible, d'un regard neuf et impassible. Il emmène avec lui son expérience, son savoir, et quelquefois aussi, son imaginaire mystificateur* (Gauthier, 1995, p. 122).

A representação no cinema documentário tem, entretanto, especificidades. Em primeiro lugar, a ideia de uma inscrição verdadeira — que se liga às noções um tanto vagas de autenticidade e honestidade. Segundo Edgar Morin, “há uma verdade que o cinema romanesco não pode captar e que é a autenticidade do vivido” (Morin apud Da-Rin, 2006, p. 107). Está de acordo Gauthier para quem “*l'authenticité du tournage est le problème central du documentaire*” (1995, p. 112). A isso, devemos acrescentar a necessidade, por mais imprecisa que esta noção possa ser, de uma honestidade do filme em sua edição para que essa autenticidade continue a caracterizar o documentário. Deve-se atentar, ainda, que a noção de honestidade e autenticidade varia ao longo da história, se manifestando em cada obra e em cada forma de assisti-la de uma maneira diferente: deste modo, podemos compreender que *Nanook*, por exemplo, fora para o documentarista Alberto Cavalcanti *la vie elle-même* (Cavalcanti apud Teixeira, 2004, p. 13), enquanto para Consuelo Lins, em seu estudo da obra de Eduardo

Coutinho, Nanook é, ao contrário, a encarnação do todos os esquimós em apenas um (2004, p. 69).

Essa autenticidade em nada se aproxima de uma busca de captar a realidade tal como ela é. Ao menos não necessariamente, já que algumas pessoas buscam— sobretudo a partir do advento da câmera leve e passível de ser sincronizada com o gravador — retratar “a vida observada pela câmera e não, como no caso de muitos documentaristas, a vida recriada para a câmera” (Reynolds, 1976, p. 401). Num nível bastante preliminar desta discussão, pode-se afirmar que a câmera altera qualquer realidade por sua própria presença e, também, observar que alterar o mundo histórico para e por conta do registro documental é procedimento tanto banal — Vladimir Carvalho destelhando uma casa durante as filmagens de *O país de São Saruê* (1971) para ter a iluminação necessária para o registro de uma entrevista — quanto expressivo:

Durante a filmagem de *Borinage* [*Misère au Borinage*, Joris Ivens e Henri Storck, 1933] nós às vezes tínhamos de destruir alguma beleza superficial indesejada que ocorria quando não a almejávamos. Quando a sombra definida da janela dos barracões caía sobre os trapos sujos ou os pratos de uma mesa o efeito agradável da sombra realmente destruía o efeito da sujeira que queríamos, e por isso enfraquecíamos as bordas da sombra. Nosso objetivo era impedir que efeitos fotográficos agradáveis distraíssem a audiência das verdades desagradáveis que estávamos mostrando (Ivens *apud* em Renov, 2004, p. 249).

Também a montagem é essencial para a representação específica do documentário porque é através dela que se organiza aquilo que se filmou. A montagem influi decisivamente na representação da realidade.

De modo semelhante às múltiplas formas de se filmar a realidade, também a montagem é um procedimento que entendido de forma distinta: para diretores como Perrault, ela dever ser “*un prolongement de l’expérience vécue et une opération de mise en ordre, qui n’altère pas en profondeur l’authenticité du tournage*” (Gauthier, 1995, p. 139). Para outros, como Johan van der Keuken, ela é “*une véritable réinterprétation du premier cycle du tournage*” (*apud* Gauthier, 1995, p. 141). A montagem, já se sabe, cria ou pode criar sentidos, agregar às imagens um valor que lhes é estranho etc. Paul Rotha insiste nesta questão que, ademais, foi examinada pelo primeiro teórico da montagem, o soviético Lev Kuleshov: “*The content of the shots in itself is not so important as is the joining of two shots of different content and the method of their connection and their alternation*” (Kuleshov, 1974, p. 46-47).

Não pretendemos nos aprofundar nestas questões, mas devemos mencionar que é evidente que se tais percepções implicariam em posturas diversas diante dos fatos e objetos referidos e representados, elas não legitimam a completa leviandade diante do que foi

registrado. Stephen Schneider afirma que suas falas em um documentário foram manipuladas de modo a expressar algo contrário ao que efetivamente disse, o que o levou a desqualificar o filme *Not evil, just wrong* de Ann McElhinney (2009) como desonesto (cf. Alburquerque, 2009). Não se trata aí, como se percebe, de uma montagem aquém da realidade, ou que privilegia um aspecto menor em detrimento de um aspecto maior; antes o que Schneider aponta é para um procedimento que contra-representa a realidade.

## OS FILMES SOBRE A DEPOSIÇÃO DE DILMA ROUSSEFF

Há ao menos cinco fatores que explicam a realização de tantos documentários sobre este evento. Em primeiro lugar, sua inequívoca relevância histórica. Em segundo lugar, a narrativa intrínseca ao processo de deposição passível de ser assimilada como estrutura filmica. Estes dois fatores, entretanto, poderiam justificar a realização de diversos documentários contemporâneos a respeito do *impeachment* do presidente Fernando Collor de Melo em 1992. No entanto, nenhum filme foi então realizado sobre ele. As condições de realização audiovisual e a especificidade do processo contra Dilma devem pois, forçosamente, serem tomados em conta. Como terceiro fator, podemos apontar o vigor da atividade cinematográfica no Brasil impulsionada pelo desenvolvimento do mercado interno, por leis que determinavam uma cota para produções nacionais em televisões por assinatura, por editais culturais e, também, pelo desenvolvimento da tecnologia digital. Dois outros fatores vinculam-se à especificidade da destituição de Dilma: a maior parte dos filmes realizados buscam apresentar argumentos a favor ou contra as teses da ocorrência de um golpe de estado parlamentar; finalmente, há que se notar o grande número de obras dirigidas por mulheres, o que pode nos levar a apontar como aspecto importante deste fenômeno uma reação às violentas e misóginas campanhas pelo *impeachment* de Rousseff.

*Filme Manifesto: o Golpe de Estado* (2016), primeiro filme sobre o processo, foi realizado por Paula Fabiana e exibido meses depois da destituição de Dilma no *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* em Havana. Realizado no calor da hora, vinculado à tradição do documentário latino-americano moderno, o filme apresenta-se no festival com uma sinopse de apenas duas linhas: “*Documental que denuncia el golpe de Estado ocurrido recientemente en Brasil a través de la mirada de una militante en la oposición*”. O filme tem início nas manifestações de junho de 2013 e termina com a autorização abertura do *impeachment* pela câmera, com um prólogo que mostra o governo Temer sobretudo pela presença de militares nas ruas do Rio de Janeiro (em plenos Jogos Olímpicos) e pelo

fechamento do Ministério da Cultura e a reação da comunidade. Trata-se de um dos filmes mais precários sobre o golpe e um dos de maior interesse: sem narração ou entrevistas, Paula segue pelas manifestações buscando compreender o que se passa em 2013 e, posteriormente buscando retratar quem está a seu lado nas manifestações contrárias à destituição de Dilma e quem está do outro lado nas manifestações favoráveis (esses planos em menor quantidade); tudo isso é permeado pela seleção de material de arquivo retirado da internet, com pouca resolução, uma pesquisa realizada também no calor da hora e que é notável por incorporar em grande parte personagens femininas. Em comparação com outros filmes, *Filme-Manifesto* se destaca também por nunca adentrar os palácios de poder: Paula está distante deles.

O segundo filme, *Brasil, o grande salto para trás* (*Brésil: Le grand bond en arrière* de Frédérique Zingaro e Mathilde Bonnassieux, 2017), é um documentário jornalístico inteiramente distinto. Exibido em festivais internacionais e no canal franco-alemão Arte ainda em 2017, o documentário foi realizado por duas correspondentes estrangeiras no país compartilhando um dos objetivos de Paula: mostrar ao mundo o que estava acontecendo no Brasil. Em *O grande salto para trás* percebe-se a formatação expositiva dentro de padrões jornalísticos, a construção de uma obra voltada para o público estrangeiro, a incorporação de clichês (os cartões postais, a música popular, imagens um tanto apelativas da pobreza) e a possibilidade de um trânsito longo e distante. O filme, próximo da vertente dominante do cinema documentário — também chamado de “expositivo” —, se estrutura a partir de dois pontos de vista: aquele das diretoras e aquele do escritor, humorista e jornalista Gregório Duvivier que, bastante semelhante ao delas, é elegido como personagem auxiliar de uma narradora desengajada (em voz *over*) que conduz o espectador pelos quatro cantos do país. Esses dois pontos de vista coincidem no essencial: “Há uma classe dominante que faz absolutamente tudo o que quer. Ou seja, uma presidente foi destituída para que a corrupção continue, e para que essa classe continue fazendo o que quer” (Zingaro *apud* Franco, 2017). A tese central do filme é que o *impeachment* foi um golpe parlamentar dado por deputados federais associados às igrejas evangélicas, ao agronegócio e aos interesses financeiros. Sobre a forma do documentário, ela pode ser descrita como um documentário dissertativo argumentativo que trata, por um lado, as motivações e os aliados do *impeachment* de Dilma Rousseff e a consequência de mudança de políticas federais com sua queda e, por outro, sobre a maneira como a corrupção e a crise no país levaram eleitores a acreditar menos nos partidos e mais nas igrejas e nas pessoas. A voz de narradora que conduz a narrativa apresenta fatos, se sobrepõe a imagens de arquivo e tomadas, muitas vezes retiradas de contexto, que servem como

base para uma contextualização. Por exemplo, a desilusão é mostrada numa vendedora de comida que se sente entediada, sem clientes; mas também por um torcedor do Flamengo que lê um jornal esportivo que tem em sua capa o mapa da América Latina tingido de negro. A despeito de tudo isso, o filme consegue expressar uma desesperança parcialmente verdadeira, terminando com uma esperança que parece inapropriada ou leviana. Em um embate entre jovens progressistas e o bispo da maior congregação neopentecostal do país, Marcelo Crivella, o filme opta por terminar com a esperança quando é este o vencedor das eleições, num prenúncio dos anos bolsonaristas prestes a se iniciarem.

Em *O muro* (2017), Lula Buarque de Holanda realiza um trabalho sofisticado: por meio de uma seleção pertinente de especialistas, como Maria Rita Kehl, Laura Barbosa de Carvalho, Luiz Eduardo Soares, James Green, Monica Baumgarten de bolle, Ronaldo lemos, o filme desenvolve uma tese segundo a qual o *impeachment* foi causado sobretudo por interesses econômicos — menciona rapidamente o papel da mídia, e deixa inteiramente de lado questões da esfera do costume. Esse filme busca também situar o processo dentro do escopo da ascensão da extrema direita no mundo. A caracterização do muro como elemento segregador cansa ao ser repetido tantas vezes, assim como o ir e vir entre os dois grupos também, que impede a compreensão de sua própria percepção do processo, que fica a cargo da interpretação dos especialistas. Assim, o próprio filme parece erguer um muro entre a equipe e as pessoas: pode-se dizer que há uma recusa explícita ao diálogo, uma espécie de questionamento que na verdade é um “fale sua opinião”. O filme contorna de forma notável o excesso de sincronicidade nas entrevistas ao colocar algumas dessas vozes (de especialistas ou transeuntes) sob as imagens das ruas, ainda que estas busquem de forma muito frequente ilustrar aquilo que é dito. Esse recurso, utilizado com maestria em filmes com *Senna* (Asif Kapadia, 2010), aqui resultam numa desindividualização — expressando mais uma vez a opção pela ausência de diálogo. O filme articula, ainda, um conjunto de depoimentos de pessoas que estão à margem da polarização.

*Um domingo de 53 horas* (Cristiano Vieira, 2017) reconstitui o dia da votação do afastamento de Dilma, 17 de abril de 2016. Se a votação ocorreu na tarde de domingo, a sessão foi iniciada na sexta-feira anterior — daí o título da obra. O filme desde o começo parte da divisão do país em dois lados, pela incorporação de uma narração que remonta a um dos clássicos futebolísticos de maior rivalidade no país que conduz com continuidade a montagem em contraponto. Depois de aberta a sessão, o filme passa a se dedicar a explicar as circunstâncias históricas e políticas vividas no país, recorrendo a especialistas. Repassam-se os erros do governo, a eleição de Cunha e suas chantagens — se muitos outros aspectos são

levantados, não há dúvida de que o que é mais tematizado é a disputa Cunha x Dilma. Um mérito indiscutível do filme em relação aos demais é dar tempo para que manifestantes dos dois lados se coloquem, expressem o que pensam, algo que é perceptível também pelo espaço que o filme reserva a um dos fundadores de um dos movimentos favoráveis ao *impeachment* e, também, a um casal de vendedores ambulantes que trabalha nas manifestações. Por vezes, eles desempenham o papel de “voz da experiência” — como, por exemplo, afirmam a corrupção de Dilma atribuindo como sua fonte o Jornal Nacional pouco depois de Paulo Moreira Lima destacar o papel da imprensa na formação da consciência popular sobre o *impeachment*. Trata-se de uma obra notável também porque dá espaço aos jornalistas se defenderem desta acusação e exporem sua percepção sobre o processo e sobre a cobertura que fizeram. Além disso, expõe com pontiaguda dureza a traição sofrida por Dilma, demorando-se no caso de um de seus ministros que, exonerado para votar a seu favor, trai sua confiança.

*Já vimos esse filme* (Boca Migotto, 2017) é um documentário de entrevista que aborda o evento através de análises, exemplos e contextualizações de militantes, historiadores, escritores etc. As entrevistas são canalizadoras e não catalisadoras e, realizadas em lugares públicos, grande parte na mesma varanda, poderiam citadas como exemplo para parte do empobrecimento imagético citado em Jean Claude Bernardet em seu artigo sobre as entrevistas no documentário brasileiro (2003). Nos encontros entre a célula de filmagem e os organismos autônomos há apenas a inevitável influência das condições de filmagem sobre o discurso, influência que se busca manter a menor possível no sentido *interior* e a maior possível no sentido de *narrativo* — nem sinal, portanto, das metamorfoses a que se refere Edgar Morin, nem da invenção de um personagem a que se refere Eduardo Coutinho. Ainda que, naturalmente, a atuação sempre exista. Pela distância entre esses modos do encontro, já foi proposta uma distinção do “Modo de representação interativo”, cunhado por Bill Nichols (1993), entre o modo interativo *tênue* e *dinâmico* (Leão, 2009). Este seria, sem dúvida, pertencente ao modo *tênue*. A montagem se estrutura para criar asserções coerentes sobre o que se passou, entremeando discursos de modo a confirmar certas afirmações por seus agrupamentos com outras suficientemente diferentes para não ser enfadonhos, suficientemente semelhantes para conferir a sensação de uma continuidade. Entre esses blocos temáticos, o filme exhibe pequenos trechos de imagens de arquivo (próprias ou apropriadas) que têm o objetivo de confirmar o que foi dito ou simplesmente fazer as vezes de intervalo. Isso faz com que o filme, apesar de composto por muitas vozes, tenda à monofonia, com cada frase de uma pessoa, com suas diferentes vozes, histórias e experiências, se confundindo com a voz do filme

(Nichols, 2005). Isso, no entanto, não é absoluto, seja porque três participantes falam a partir de uma experiência pessoal, seja porque Giba Assis e especialmente Juremir Machado conferem ao filme um coloquialismo ou uma perspicácia que derivam de estarem muito à vontade ou de uma visão de mundo inteiramente idiossincrática e particular. Uma de suas características que o distingue dos demais filmes é estabelecer um paralelo reiterado com o quadro político de 1954 e de 1964 (respectivamente, a tentativa de golpe contra Getúlio Vargas e a efetivação do golpe militar contra João Goulart).

*Excelentíssimos* de Douglas Duarte (2018) é o filme mais abrangente e ambicioso sobre o *impeachment*. Como muitos, Douglas aponta que o marco inicial do *impeachment* está no questionamento das eleições presidenciais, cujo resultado foi posto em dúvida por Aécio Neves (2º lugar por uma margem estreita de votos). Trata-se de um filme que conta a história de 2014 até 2017, com um trabalho de pesquisa exaustivo, mostrado em paralelo ao trabalho cotidiano da Câmara dos Deputados. A intenção do filme parece ser compreender os atores políticos do *impeachment* em sua passagem pela Câmara, o que faz com habilidade e sem aparar arestas. Certamente, há muito que poderia ser cortado em nome da síntese, mas a síntese foi corretamente percebida como problemática — uma sequência de imagens não se reduz à informação mais evidente que transmite. Daí que seja ótimo que certos planos e sequências durem mais do que o estritamente necessário, ou que nos demoremos em sessões das bancadas da Bíblia e da Bala, com suas reuniões que se prolongam, seus gestuais e suas afirmações à margem do processo de *impeachment* propriamente, mas que o tornam possível e compreensível à imagem e semelhança dos “excelentíssimos” deputados. O filme é bem sucedido em sua tese que nunca enuncia, mas lentamente compõe: o processo de *impeachment*, sem qualquer fundamento jurídico, foi um golpe orquestrado por motivos políticos e por políticos corruptos, violentos, profissionais, de má-fé.

No mesmo ano, é lançado *O processo*, de Maria Augusta Ramos, uma das mais notáveis documentaristas brasileiras. À exemplo de seus dois filmes de maior repercussão, *Justiça* (2004) e *Juízo* (2008), Ramos busca o que há de judicial no processo de *impeachment*, um processo eminentemente político (assim como Dilma será absolvida anos depois de sua condenação, Fernando Collor de Mello foi absolvido). Esta parte ocorre no Senado e se inicia após a traumática sessão da Câmara. Se antes o jogo parecera passível de ser vencido, agora o desânimo domina os manifestantes favoráveis à Dilma, e o entusiasmo aqueles que desejam sua saída. O filme mostra apenas os trâmites do processo, trâmites morosos, burocráticos, apenas raras vezes gerando exasperações ou palavras vigorosas. O filme não se vale de narrações e,

depois de um breve prólogo, evita utilizar material de arquivo — recorrendo a ele apenas para agregar momentos públicos não registrados pela câmera da equipe mas transmitido pela TV Senado ou, fato singular, para mostrar uma reportagem televisiva sobre a prisão do marido da personagem central, Gleisi Hoffman. Ao contrário dos demais filmes, não se sente aqui qualquer agitação na rua ou torpor: tudo é calmo, tudo vai se desenrolando de forma inalterável dentro dos marcos institucionais peculiares àquele espaço. Para essa sensação contribui a fotografia que executa com enorme acurácia o registro dos momentos importantes e abundantes imagens em que nada acontece: dezenas de microfones em um púlpito sem ninguém; jornalistas exauridos sentados no chão do Senado; seguranças caminhando diante de fachadas vazias; pontos de ônibus diante do Congresso em que trabalhadores esperam a condução. O dispositivo do filme é coerente com isto — ao restringir-se ao Senado, e filmar reuniões dos bastidores dos senadores do Partido dos Trabalhadores que faziam parte daquela comissão, e evitar a voz *over* e material de arquivo que não essencial à compreensão, mostra a distância que a população se encontra daquilo. Seus túneis, suas vitrines, seus mediadores: ali estão, distanciando, afastando os subterrâneos. Ou, talvez, possamos dizer que o dispositivo do filme contribui ele mesmo para a geração de uma percepção e compreensão bastante peculiar sobre o processo.

*GOLPE* de Guilherme Castro e Luiz Alberto Cassol (2018) faz uma cronologia e reflexão sobre os fatos que culminaram na deposição de Dilma e na prisão de Lula. Trata-se de um filme criterioso que tem por objetivo apresentar uma narrativa consistente e que contribua para a discussão política — assim como *Já vimos esse filme* (2017), é um documentário de entrevistas, cabeças falantes, que tem como um de seus méritos principais a seleção de personagens carismáticos. Como afirma em sua cartela, “[o] filme é um registro, leitura e reflexão sobre fatos atuais de uma sociedade complexa e midiaticizada”. As notícias e os fatos sociais — manifestações, entrevistas, acontecimentos — aparecem através da filmagem de páginas da internet — incluindo vídeos e fotos. O início é algo frenético, buscando emular a experiência dos usuários, com clipes de imagens midiáticas que logo serão interpostas entre uma ligeira seleção de frases de dez segundos de muitos dos entrevistados. Buscando um maior engajamento, uma música acompanha essas fragmentos e permeará muitas partes do filme. Assistimos, de forma sucessiva, um conjunto de pessoas que abordam os fatos a partir de sua perspectiva — trata-se de um dos filmes mais complexos em sua análise das razões que levaram ao golpe, abordando os erros de Dilma, o caráter caráter misógino das manifestações, a intransigência da oposição, a corrupção, os avanços sociais e o incômodo da classe média, a mudança geopolítica, a crise do capitalismo, a importância da descoberta das reservas de pré-

sal, a perda das ruas, o fim da ressaca da ditadura, a burocratização do movimento social, a subserviência do jornalismo ao Ministério Público, as novas mídias, o vírus do fascismo, o papel do judiciário e a queda da autoestima do trabalhador brasileiro.

*Tchau, querida* (2019) de Gustavo Aranda e Vinícius Segalla foi feito com câmera sempre na mão, som quase sempre direto. Realizado por uma equipe dos Jornalistas Livres, apresenta imagens realizadas durante a votação da abertura do processo de *impeachment* e nos dias que a antecederam. O filme se estrutura em torno da ideia de uma luta entre o povo genuíno, em busca da justiça social e da verdade e as elites preconceituosas, estúpidas e meio birutas. Busca esta caracterização a todo momento de modo que, um observador que nada conhecesse da realidade brasileira e confiasse no filme, poderia afirmar que foi apenas isto que aconteceu. O que orienta a filmagem e a montagem são as oposições: o acampamento dos movimentos sociais (com samba, mutirão para preparação do almoço, debates com personalidades de esquerda) e o acampamento dos manifestantes pró-*impeachment* (com *stand* da Fiat, DJ tocando música eletrônica, pessoas exóticas). O título da obra é uma tentativa de reapropriação da frase afetuosa com que Lula se despediu de Dilma em uma conversa ilegalmente gravada e divulgada; a frase foi apropriada pelos manifestantes e políticos favoráveis ao *impeachment*.

O inverso desta obra é *Não vai ter golpe! O nascimento de um Brasil livre* (Alexandre Santos e Fred Rauh, 2019) que, igualmente, busca inverter o sentido de uma palavra de ordem, desta vez para sinalizar que não houve um golpe e sim um processo legítimo, apoiado pela população e que foi capitaneado pelo Movimento Brasil Livre. Trata-se de um filme expositivo realizado pelo próprio MBL que demonstra como ele teria sido o responsável pelas articulações decisivas que levaram ao *impeachment*, seja pelas mobilizações nas ruas, seja pelas articulações com deputados. O filme se vale de uma mal sucedida marcha até Brasília, aqui caracterizada como exitosa, como curva narrativa essencial, que vai sendo preenchida por entrevistas dos militantes mais conhecidos — tudo isso depois de iniciar com três clipes: primeiro, o clipe da crise (acompanhado por música *hardcore*); depois, uma análise com voz *over* dos governos Lula e Dilma (cujos méritos são atribuídos ao Partido Social Democrata Brasileiro, restando ao PT uma aproximação com ditadores); por fim, uma apresentação humana, bem-humorada, auto-condescendente dos principais fundadores do MBL. Seguem-se então os nove capítulos: O chamado, Contágio, A marcha, *Alea jacta est*, Acampamento, O troco, O cume, Operação minerva e O parto. É emblemático o capítulo “Acampamento” sobre uma ação de todo irrelevante para o desenrolar do processo mas aqui elevada à máxima importância por meio de conflitos com a imprensa tradicional (que, numa reportagem noturna, enquadra o congresso

sem mostrar suas barracas) e com militantes de esquerda que partem para o confronto. Ainda que seja o único favorável à destituição de Dilma em nosso mapeamento, o filme faz parte de um fenômeno contemporâneo de fortalecimento do cinema de extrema-direta que tem como antecessor os documentários produzidos pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES) a favor da deposição de João Goulart.

*Democracia em vertigem* (Petra Costa, 2019) aborda a prisão de Lula e a eleição de Bolsonaro, mas reserva ao *impeachment* de Dilma o cerne da obra. Ele é seu epicentro. A narração em primeira pessoa, as contínuas referências à sua própria família, situam *Democracia em Vertigem* dentro do escopo do giro autobiográfico do documentário latino-americano (Piedras, 2016). Em grande parte realizado por diretoras mulheres, esses filmes vêm sendo considerados a partir dos agenciamentos de protagonistas femininas que narram histórias pessoais permeadas por fatos históricos ou vice-versa. Ainda que seja possível apontar diferenças fundamentais, e até uma certa inversão em seus pressupostos, algo que se situa além do escopo deste artigo, é interessante ressaltar que Petra Costa realiza uma obra que mescla sua autobiografia com a história pública e política do país. Por meio de uma narrativa robusta (a equipe de edição soma dezenas de pessoas), acesso a preciosos materiais de arquivo de Lula, o filme constrói uma representação do *impeachment* como um eco das divisões de classe do Brasil, divisão que ocorre também, por motivo ideológico, mesmo dentro das famílias mais ricas do país (como a sua).

Em *Alvorada* (2020) Anna Muylaert e Lô Politi acompanham a rotina da residência oficial de Dilma Rousseff, desde seu afastamento até o julgamento final. É um filme de certo modo complementar a *O processo*, correspondendo o mesmo tempo histórico e, ademais, realizado sobretudo na observação. Há uma diferença fundamental entre esse filme e todos os demais: ele não se ocupa de explicações. Chegando aos cinemas apenas em 2020, esse debate já está, de algum modo, esgotado ou, ao menos, sem debatedores. Acompanhando a rotina desses últimos dias, pouco a pouco vai se firmando no espírito a consciência de um país que se desfaz — como a mesa transportada com esmero e dificuldade e da qual cai, sem surpresa, um de seus pedaços. Os computadores demoram a ligar. A piscina dá um problema e um homem sem camisa tenta fazer uma sucção. Os cozinheiros, os jardineiros, os trabalhadores e as trabalhadoras seguem em seus afazeres. Sem nostalgia ou comoção, Dilma reflete sobre sua vida política, deixa-se ouvir de forma franca e decidida. Ao final, urubus invadem uma sala da residência e um segurança busca retirá-los. Finalizado já sob Jair Bolsonaro, o filme parece mostrar a alvorada de um tempo nefasto — e, também, a profunda indiferença dos trabalhadores

diante do destino da presidenta que, tão afastada do povo, busca durante aqueles meses imprimir uma imagem distinta ao receber grupos populares do palácio.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assistir todos esses filmes nos possibilita compreender distintas facetas do processo de destituição sofrido por Dilma Rousseff.

As entrevistas analíticas de *O muro* (2017), *Já vimos este filme* (2017), *GOLPE* (2018) contextualizam o processo para além dos fenômenos imediatamente visíveis. A quantidade de asserções sobre a grande história aí só não é maior do que em filmes como *Brasil, o grande salto para trás* (2017), *Excelentíssimos* (2018) e *Democracia em vertigem* (2019) que somam ao recurso das entrevistas, o acompanhamento de parte do cotidiano político do país e instâncias narradoras que se manifestam por meio da narração e do material de arquivo para sintetizar um grande conjunto de informações. Narração e material de arquivo que, no último filme, são marcados pela subjetividade e autobiografia da diretora.

Ao contrário, *O processo* (2018) e *Alvorada* (2021) deixam ao público a possibilidade de refletir apenas por meio da organização do material passível de ser percebido e captado pela instância de registro. Vínculos com outros momentos históricos e com atores políticos ausentes da obra não são apontados, o que não quer dizer que não seja possível, a quem assiste, fazê-lo — ainda mais pela inclusão de tempos mortos e planos silenciosos que ensejam a reflexão. Deve-se destacar, entretanto, que não são análises em grande escala o que tais obras propõem: antes, se restringem e se atêm a apenas um aspecto do processo. Essas duas obras, ademais, são bastante distintas por observarem, durante o mesmo período, espaços em que as ações diferem em termo de efetividade e capacidade de alteração dos eventos.

*Filme-Manifesto* (2016), *Um domingo de 53 horas* (2017), *Não vai ter golpe!* (2019) e *Tchau, querida!* (2019) são filmes que, de modo inteiramente distintos, dão um espaço maior aos militantes — de ambos os lados. Possibilitam a compreensão do que levou tantas pessoas às ruas e como essas pessoas enxergaram e participaram o processo que se desenrolava. O primeiro é, ele inteiro, o ponto de vista de uma militante — tanto pelas imagens ancoradas em seu corpo, quanto pela seleção que ela mesma faz das imagens de arquivo que, aqui, funcionam como principais asserções; o segundo abre seu espaço para, em muito a diversas entrevistas com especialistas, alguns dos manifestantes de esquerda, de direita e para “o povo” representado na figura de dois vendedores; *Tchau, querida!* (2019) busca elevar, pela imagem dos manifestantes, as ideologias por trás do processo; enquanto *Não vai ter golpe!* mostra como

parte do espectro favorável ao *impeachment* se mobilizou e busca ressignificar os valores expressos em outras obras.

Se voltarmos ao centro de nosso artigo, poderemos afirmar que a elaboração da imagem da destituição de Dilma Rousseff foi em cada um desses filmes um trabalho *alcançar* de forma audiovisual e cinematográfica *uma interpretação* do evento. Desde o momento em que se definiu o escopo da obra até o momento de sua edição final, passando pelo decisivo momento da filmagem, esta interpretação foi sendo talhada — na maior parte dos casos, é possível acreditar, não em linha reta, mas descontínua à medida que a progressiva compreensão da realidade ia, ela mesma, tomando forma e ganhando, em parte, transcrição em matéria fílmica.

Assistir esses filmes é, assim, tanto uma possibilidade de compreender aspectos distintos do processo de destituição de Dilma, como também da realização documentária e dos efeitos das escolhas de roteiro, personagens, filmagem e edição que ela inevitavelmente traz consigo. O risco, claro, é achar que estes filmes dão conta da realidade; nem tomados em conjunto, e menos ainda individualmente, eles poderiam fazê-lo. Mas não é isso, de todo modo, que se deve esperar de um documentário — nem uma janela para o mundo, nem uma enciclopédia. Do contrário, estaríamos a um passo de aderir de forma imediata ao conteúdo fílmico, tomando a coisa pela imagem. Muitas vezes isso é estimulado pela própria instância narradora, o que é ainda mais danoso considerando-se que, apesar da longa tradição autorreflexiva do cinema documentário, vivemos em um período em que a adesão às imagens audiovisuais ganha outros contornos com a disseminação em massa de notícias falsas. Apresentar uma interpretação fragmentada, dotar os filmes de espaços de contemplação ou jogar com a desconfiança como um valor essencial da comunicação audiovisual são algumas das maneiras de evitar o estímulo nesta direção, o que é alcançado em maior ou menor grau por filmes como *Filme Manifesto* (2016), *Alvorada* (2021), *Um domingo de 53 horas* (2017), *O muro* (2017) e *O processo* (2018).

Por fim, gostaríamos de destacar duas operações particularmente questionáveis para a representação do processo de destituição de Dilma Rousseff. Os dois momentos aqui destacados não se equiparam em gravidade: enquanto no primeiro caso há uma deliberada manipulação de fatos e discursos que, feita de modo transparente, busca corresponder à realidade, no segundo parece haver sobretudo uma interpretação simplista da realidade na qual só há lugar para a dicotomia apresentada.

O primeiro, ocorre em *Não vai ter golpe!* (2019) quando o filme se apropria de uma interceptação ilegal de um telefonema entre Dilma e Lula. A sequência tem início com Lula afirmando que “é guerra”, segue por manifestantes gritando por sua prisão, por um repórter que

relaciona a indignação da multidão ao conteúdo da gravação, afirmando ainda que “líderes governistas também ficaram indignados, mas por terem tornado pública aquela gravação” (Ruah e Santos, 2019). Deste modo, o filme oculta de sua narrativa a ilegalidade do registro e de sua divulgação — passando de imediato a palavra ao juiz Sérgio Moro para quem “a democracia em uma sociedade livre exige que os governados saibam o que fazem os governantes mesmo quando estes costumam agir nas sombras” (Ruah e Santos, 2019). Tudo estaria aceitável, não fosse o fato de que quando a gravação foi realizada, já não havia autorização para escuta do telefone de Lula e, ainda mais grave, mesmo que esta estivesse vigente, ao receber telefonema da presidenta Dilma a escuta deveria ser interrompida de imediato por falta de autorização judicial para tal. Ocultar esta informação contribui para uma representação não apenas inadequada do evento, mas desonesta e, nas circunstâncias de um abalo institucional dos fundamentos da república e da democracia, verdadeiramente abjeta.

O segundo momento ocorre em *Democracia em vertigem* (2019). Vemos, em um plano, o avião que conduz Lula à Polícia Federal e, no plano seguinte, fogos explodindo celebrando a eleição de Bolsonaro. Esta elipse, por meio da qual o filme une, com um corte seco, opera de forma sofisticada uma construção de sentido que remete aos experimentos do pioneiro da montagem, Lev Kuleshov. É difícil discordar que o destino da eleição seria outro sem a prisão do ex-presidente. Muito além de afirmá-lo, no entanto, essa elipse expressa de forma dramaticamente potente que a eleição de Bolsonaro *realizou-se* ali. Deste modo, são ignorados fatores significativos para esta eleição e para a avaliação da vertigem da democracia brasileira, desde os disparos em massa de mensagens eleitorais com financiamento ilegal de empresários até a ressentida fragmentação da centro-esquerda, sem falar do afastamento do Partido dos Trabalhadores das bases populares de sua origem política, da comoção popular com a repercussão da notícia de um atentado à vida de Bolsonaro. Tudo é obliterado na potência expressiva daquela elipse. A este respeito, é preciso lembrar a antiga máxima godardiana de que o *travelling* é uma questão moral, máxima que Maria Augusta Ramos, diretora de *O processo* (2018), formulou com as seguintes palavras: “Cada corte é um corte estético e ético” (Ramos, 2018).

Em alguns sentidos, representar é depor. Depor a realidade de seu meio, transfigurá-la em imagem-som, duração, e realizar um depoimento coercitivo sobre essa realidade. Dizer que o documentário é uma deposição é dizer pouco; na melhor das hipóteses, está a um passo do que realmente importa. Uma deposição pode ser considerada justa ou não (em geral sendo julgada destas duas formas simultaneamente por grupos antagônicos), ocorrer por uma

violência intolerável ou com a mínima força necessária para que o objetivo seja alcançado. Mas, além disso, o documentário é também o processo pelo qual algo se instaura no lugar do que foi deposto — e os processos pelos quais ele institui esse outro, processos dos quais fazem parte a deposição, guardam parte essencial de seu valor.

## REFERÊNCIAS

- ALONSO, A. **Treze**. Companhia das Letras, 2023.
- ALBURQUERQUE, Carlos. **1/2 Ambiente**. O Globo, 20 out. 2009, p. 30.
- ALTIMA, R. **Sound Theory — Sound Practice**. Routledge, 1992.
- AUMONT, J. **A imagem**. Papirus, 2006.
- BALTAR, M. **Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. EdUFF, 2007.
- BERNARDET, J.-C. **Cineastas e imagens do povo**. Companhia das Letras, 2003.
- BRUM, E. **Brasil, construtor de ruínas: Um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro**. Arquipélago editorial, 2019.
- CARDOSO, Y.; SOUZA, R. Dilma, uma Presidente fora de si. **Pauta Geral**, v. 3, n. 2, p. 45-65, 2016.
- CARNIEL, F.; RUGGI, L. Gênero e humor nas redes sociais. **Opinião Pública**, v. 24, n. 3, p. 523-546, 2018.
- CARROLL, N. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, F. P. (org.). **Teoria contemporânea do cinema: volume II — Documentário e narratividade ficcional**. São Paulo: Senac, 2005.
- COMOLLI, J.-L. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Azougue, 2006.
- DEVULSKY, S. B. **Imprensa no contra-ataque: discurso machista e o impeachment da presidenta Dilma**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016.
- FALUDI, S. **Backlash — The Undeclared War Against American Women**. Three Rivers Press, 2006.
- FRANCO, D. Documentário francês sobre crise política no Brasil é exibido em festival de Biarritz. **RFI**, 10 out. 2017. Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/brasil/20171001-documentario-frances-sobre-crise-politica-no-brasil-e-exibido-em-festival-de-biarritz>.
- GAUTHIER, G. **Le documentaire: un autre cinéma**. Éditions Nathan, 1995.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**. Martins Fontes, 2007.
- GOODMAN, N. **Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos**. Gradiva, 2006.

GRIERSON, J. Flaherty's Poetic Moana. In: JACOBS, L. (ed.). **The documentary tradition**. W. W. Norton & Company, 1979.

JACOBS, L. (ed.). **The documentary tradition**. W. W. Norton & Company, 1979.

KULESHOV, L. **Kuleshov on film — writings of Lev Kuleshov**. University of California Press, 1974.

LEÃO, D. **A representação em Santiago** — reflexões sobre o material bruto. Uff, 2009.

LE MOS, B. M. **Misoginia, feminismo e representações sociais**. Brasília: UnB, 2017.

LIMONGI, F. **Operação impeachment**. Companhia das Letras, 2023.

LINHARES, J. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. **Veja**, 22 jun. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>.

LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Jorge Zahar Ed., 2004.

MATTOS, C. A. **Cinema contra o golpe**. Disponível em: <https://www.cinemacontraogolpe.com/>, 2021.

MIGLIORIN, C. **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Beco do Azogue, 2010.

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

NICHOLS, B. A voz do documentário. In: RAMOS, F. P. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: volume II — Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2005.

NOBRE, M. **Limites da democracia**: de junho de 2013 ao governo Bolsonaro. Todavia, 2022.

PIEDRAS, P. The “Mobility Turn”. In: ARENILLAS, M.; LAZZARA, M. (ed.). **Latin American Documentary Film in the New Millennium**. Palgrave Macmillan, 2016.

RENOV, M. Investigando o sujeito: uma introdução. In: LABAKI, A.; MOURÃO, M. D. (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SHERWOOD, R. Robert Flaherty's Nanook of the North. In: JACOBS, L. (ed.). **The documentary tradition**. W. W. Norton & Company, 1979.

TEIXEIRA, F. E. **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. Summus, 2004.

## FILMOGRAFIA

**ALVORADA**. Direção: Anna Muylaert, Lô Politi. Brasil: Globo Filmes, 2021. Filme (74 min).

**BRASIL, O GRANDE SALTO PARA TRÁS.** Direção: Mathilde Bonnassieux, Frédérique Zingaro. França: ARTE France, 2016. Filme (52 min).

**DEMOCRACIA EM VERTIGEM.** Direção: Petra Costa. Brasil: Netflix, 2019. Filme (121 min).

**ESQUERDA EM TRANSE.** Direção: Renato Tapajós. Brasil: Appian Way Productions, 2019. Filme (84 min).

**EXCELENTÍSSIMO.** Direção: Douglas Duarte. Brasil: Pagu Pictures, 2018. Filme (152 min).

**FILME MANIFESTO - O GOLPE DE ESTADO.** Direção: Paula Fabiana. Brasil: Canal Brasil, 2016. Filme (72 min).

**GOLPE.** Direção: Guilherme Castro, Luiz Alberto Cassol. Brasil: Sofá Verde Filmes, 2018. Filme (77 min).

**JÁ VIMOS ESSE FILME.** Direção: Boca Migotto. Brasil: TVE-RS, 2018. Filme (84 min).

**MISÈRE AU BORINAGE.** Direção: Henri Storck, Joris Ivens. Bélgica: CINECO, 1934. Filme (36 min).

**NANOOK OF THE NORTH.** Direção: Robert Flaherty. EUA: Revillon Frères, 1922. Filme (79 min).

**NÃO VAI TER GOLPE!** Direção: Fred Rauh, Alexandre Santos. Brasil: Cinegnose, 2019. Filme (70 min).

**O PROCESSO.** Direção: Maria Augusta Ramos. Brasil: Vitrine Filmes, 2018. Filme (137 min).

**O MURO.** Direção: Lula Buarque de Holanda. Brasil: Canal Brasil, 2017. Filme (85 min).

**O MÊS QUE NÃO TERMINOU.** Direção: Francisco Bosco, Raul Mourão. Brasil: GloboNews, 2019. Filme (82 min).

**TCHAU, QUERIDA.** Direção: Gustavo Aranda. Brasil: CineArte, 2019. Filme (90 min).

**TERRA EM TRANSE.** Direção: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes do Brasil, 1967. Filme (106 min).

**UM DOMINGO DE 53 HORAS.** Direção: Cristiano Vieira. Brasil: TV Cultura, 2017. Filme (72 min).