

## CINEMA BRASILEIRO E POLITICIDADES ESTÉTICAS: IMAGENS DE UM PROCESSO EM VERTIGEM EM DOIS DOCUMENTÁRIOS

### BRAZILIAN CINEMA AND AESTHETIC POLITICITIES: IMAGES OF A VERTIGO PROCESS IN TWO DOCUMENTARIES

Sandra Fischer\*

Aline Vaz\*\*

#### RESUMO:

O estudo enfoca os filmes brasileiros *O processo* (Maria Augusta Ramos; 2018) e *Democracia em vertigem* (Petra Costa; 2019), analisando como as respectivas estratégias cinematográficas adotadas constroem formas e modos de dar a ver recortes da cena política do país. Em *O processo*, no enquadramento de imagens que parecem falar por si mesmas, não obstante os efeitos de presença da câmera-testemunha, há um país que se desvela; em *Democracia em vertigem*, por sua vez, o excesso de imagens editadas interfere em temporalidades e espaços de modo a sugerir que a câmera está ali para organizar um compilado de fatos que rerepresenta um discurso histórico-midiático. Cada qual a seu modo, ambos os filmes estabelecem estranhamentos que podem contribuir com a necessária revisão crítica a respeito do panorama político do Brasil contemporâneo.

**PALAVRAS-CHAVE:** documentário; *O processo*; *Democracia em vertigem*; política brasileira.

#### ABSTRACT:

The text focuses on Brazilian films *O processo* (Maria Augusta Ramos; 2018) and *Democracia em vertigem* (Petra Costa; 2019), analyzing the way each of them show scenes from the country's political context. In *O processo*, despite the witness camera

\* Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom-UTP). Docente Colaboradora do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Vice-líder do Grupo de Pesquisa TELAS: cinema, televisão, *streaming*, experiência estética (PPGCom-UTP/CNPq).

\*\* Doutora com estágio pós-doutoral pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná; docente do PPGCom/UTP; líder do Grupo de Pesquisa TELAS: cinema, televisão, *streaming*, experiência estética (PPGCom-UTP/CNPq). E-mail: alinevaz900@gmail.com.

effects, there is a country that unveils itself; in *Democracia em vertigem*, the excess of edited images reframes temporalities and spaces as to suggest that the camera is there to organize a compilation of facts that re-presents a media-historical discourse. Each in its own way, both films establish estrangements which can contribute to the necessary critical review of the political panorama of contemporary Brazil.

**KEYWORDS:** documentary; *O processo*; *Democracia em vertigem*; brazilian politics.

## INTRODUÇÃO

Ao assistirmos a um documentário, comumente somos conduzidos a acreditar, em maior ou menor intensidade, na autenticidade das imagens que se fazem testemunho de um mundo que reconhecemos. Para tal efeito de sentido, frequentemente o documentarista tenta construir estratégias que tendam a garantir o *status* de confiável à narrativa que apresenta. Bill Nichols (2005, p. 27), dentre os muitos estudiosos que se ocupam do tema, observa que, ao nos depararmos com o documentário, “vemos visões (fílmicas) do mundo [...]. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social”. Logo, se narrar o mundo a partir da não ficção pode nos permitir ver um mundo identificável, ainda assim, tratar-se-á de um mundo enquadrado, ressignificado, que em certa medida estará “re-apresentando” - apresentando novamente - determinado universo, criticando-o e sugerindo, ainda que de forma implícita, “[...] novas proposições, estruturações e leituras da realidade construída, o que viabiliza uma possibilidade de escape para fora do discurso que representa e de seu próprio discurso” (Fischer, 2006, p. 108).

A forma do documentário pode ser moldada de maneira mais clássica, captando entrevistas e registrando testemunhos de um tempo vivido, ou de modo complexificado, hibridizado, inclusive criando e inserindo personagens e situações ficcionais no interior da narrativa documental. A esse respeito, a pesquisadora Consuelo Lins (2008) analisa dois documentários brasileiros com estéticas flagrantemente distintas lançados no ano de 1999: *Santo forte*, de Eduardo Coutinho, e *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, de Marcelo Masagão. Em *Santo forte*, Lins observa a importância, para o cinema, da opção que o cineasta faz ao filmar um espaço restrito: captar imagens em uma locação única permite “[...] extrair uma visão, que evoca um ‘geral’ mas não representa nem o exemplifica” (Lins, 2008, p. 19). Coutinho, na obra mencionada, atrela-se à “[...] possibilidade de ‘filmar o que existe’, ou aceitar ‘tudo o que existe pelo simples fato de

existir' [...]"; provocativo, o diretor afirma que "[...] a questão é ser 'o menos artista possível'" (Lins, 2004, p. 12). Na perspectiva da pesquisadora, isso significaria retirar excessos no momento da montagem. *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, por sua vez, destaca-se pelo trabalho de edição de imagens de arquivo: ali, Masagão "[...] refaz a seu modo um gesto que será cada vez mais frequente em uma certa produção ensaística contemporânea - a retomada de imagens alheias, a maioria delas extraídas de cinematecas, museus e televisões" (Lins, 2008, p. 14). Além disso, o diretor faz uso de biografias, insere pequenas ficções, textos nas imagens, fusões, sobreposições, mudanças de velocidade e diferentes telas. Na visão de Lins,

Esse é um tipo de atuação mais marcadamente oposta, entre as múltiplas maneiras de se fazer um documentário, àquela que se empenha em adicionar elementos estéticos ou ideológicos ao que foi filmado, revolver e subverter o quanto for necessário esse material, criar temporalidades e espaços que não eram indicados pela filmagem. Ambas as maneiras são legítimas, têm suas graças e também seus clichês (Lins, 2004, p. 13).

Nichols (2005, p. 20)<sup>1</sup> dá a entender que os documentários buscam persuadir o espectador a adotar certa perspectiva ou ponto de vista perante o mundo - os modos de representação adotados pelos cineastas estão envolvidos com o mundo histórico:

Quando acreditamos que o que vemos é testemunho do que o mundo é, isso pode embasar nossa orientação ou ação nele. [...] A propaganda política, como a publicidade, também se funda na nossa crença em um vínculo entre o que vemos e a maneira como o mundo é, ou a maneira como poderíamos agir nele. Assim fazem muitos documentários, quando têm a intenção de persuadir-nos a adotar uma determinada perspectiva ou ponto de vista sobre o mundo.

Os cineastas são frequentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando querem nos envolver em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos. Alguns enfatizam a originalidade ou característica distintiva de sua própria maneira de ver o mundo: vemos o mundo que compartilhamos como se filtrado por uma percepção individual dele. Alguns enfatizam a autenticidade ou a fidelidade de sua representação do mundo: vemos o mundo que compartilhamos com uma clareza e uma transparência que minimizam a importância do estilo ou da percepção do cineasta (Nichols, 2005, p. 20).

Nesses dois casos, Nichols (2005) enfatiza que nossa atenção é desviada para o mundo que já ocupamos: "precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles" (Nichols, 2005, p. 27).

Entre os modos de re-apresentar um imaginário que o Brasil contemporâneo manifesta atualmente, os documentários *O processo* (Maria Augusta Ramos; 2018) e *Democracia*

*em vertigem* (Petra Costa; 2019) enquadram, cada qual com suas peculiaridades, imagens de um momento da política brasileira marcado pelo *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff e suas consequências. Ambos os filmes escolhem narrar, adotando pontos de vista e procedimentos estéticos distintos, um mesmo contexto político que se instala no Brasil. Ramos dá protagonismo ao espaço público do Congresso Nacional e, não obstante os recursos de montagem de que se vale, há poucas intervenções explícitas, sugerindo ao espectador que a câmera de Ramos é um aparelho onipresente que ali testemunha o movimento de personagens que integram o cenário da atual política brasileira. Costa, por seu turno, impregna explicitamente a tela de elementos estéticos e ideológicos bastante particulares, carregados de subjetividades: utiliza imagens de arquivos jornalísticos e familiares, abusa de relatos pessoais e faz saltos no tempo com fatos históricos que marcaram a política brasileira desde o século passado. O excesso de imagens editadas pela cineasta, manipulando cronotopias, colocando em tela pontos de vista e argumentos de caráter pessoal e subjetivo, não simulando neutralidade alguma, sugere com veemência que sua câmera está ali para organizar a seu bel-prazer um compilado de fatos - e posicionar-se diante deles. Note-se que ambos os documentários apresentam *visões* de mundo: suas respectivas construções estéticas, distintas uma da outra, estabelecem modalidades discursivas peculiares, reveladoras, cada qual à sua maneira, do caráter ideológico das obras.

Nessa perspectiva, nosso estudo busca olhar analiticamente para a forma como as estratégias cinematográficas dos dois filmes, ambos tidos como documentários, constroem modos de dar a ver a imagem pública (Gomes, 2014) da cena política brasileira contemporânea. Em *O processo*, no enquadramento de imagens que parecem falar por si mesmas, não obstante os efeitos de presença da câmera-testemunha, há um país que se desvela; enquanto em *Democracia em vertigem*, além das imagens captadas por Costa, imagens de arquivos re-apresentam um discurso midiático que, mediado pelo olhar e pela voz da cineasta, adquire um perfil significativamente particular - o que pode ser bastante questionável se o espectador interessa-se pela busca da (inatingível) “veracidade factual”.

Seja como for, observadas as peculiaridades estéticas dos dois documentários, na construção do “*como se dá a ver*”, nota-se, em última análise, uma convergência de efeitos de sentidos naquilo “*que se dá a ver*”, culminando no: 1) no processo de polarização; 2) na memória pós-ditatorial; e 3) na instabilidade política - fenômenos que durante os

últimos anos se instalaram no Brasil<sup>2</sup>. Com base em estudos do semiótico Jean-Marie Floch (2001), verificamos que a justaposição entre o plano da expressão - dado pelas qualidades sensíveis selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais - e o plano do conteúdo - estabelecido na significação nascida das variações diferenciais de cada cultura, ordenando ideias e discursos - permite constatar que, se de um lado os filmes de Ramos e de Costa se distanciam por meio de suas formas estéticas, de outro as duas obras se encontram na significação sensível de seus planos, no discurso de cineastas que experienciam, constatarem e capturam facetas de politicidades bastante expressivas de um Brasil em movimento.

## A ESTÉTICA DOCUMENTAL DE MARIA AUGUSTA RAMOS

Em 2016, a diretora Maria Augusta Ramos adentrou com suas câmeras cinematográficas o cenário no qual se organizava o processo de *impeachment* contra Dilma Rousseff, a então presidenta da República. Não seria a primeira vez que Ramos filmaria um tribunal, focado/julgado não só pelas autoridades do direito, mas também pelo olhar de suas lentes. *Justiça*, filme de 2004, enquadra, entre outras personagens, a juíza Fátima Maria Clemente, desembargadora da 4ª Câmara Criminal do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, e o balconista Carlos Eduardo L. C. de Souza, detido por roubo, enquanto a esposa do réu está no hospital prestes a dar à luz a filha do casal. Em 2007, Ramos lançou *Juízo*, acompanhando a movimentação de menores infratores entre dois universos, a II Vara de Justiça do Rio de Janeiro e o Instituto Padre Severino. *Morro dos Prazeres*, documentário de 2013, é uma crônica sobre o cotidiano da comunidade homônima no Rio de Janeiro, um ano após a instalação de uma das ditas Unidades de Polícia Pacificadora (UPP).

Em *O processo*, o olhar de Ramos deixa o espaço urbano carioca e o enfoque na vida do cidadão comum - em geral, desprivilegiado -, para concentrar-se no sistema político em seu normatizado patamar maior, o Congresso Nacional e suas pautas: acusações e condenações à chefe maior de Estado, a presidenta da República, que acarretaram consequências sociais extremas para a população brasileira. O documentário se organiza entre as imagens internas no Congresso Nacional, exibindo votações e discussões que determinaram a destituição de Rousseff, e imagens externas do povo dividido entre os que bradam pelo *impeachment* e aqueles que denunciam um possível golpe. Partindo da hipótese levantada pelo pesquisador em comunicação e política Wilson Gomes (2014),

segundo a qual manter o controle da imagem pública não é apenas construí-la, mas fazer com que o oponente perca o controle da própria imagem, percebe-se que em *O processo* as imagens são organizadas em contraposição, enfatizando o embate entre lados opostos. Se há um poder que está sendo destituído, outro está empenhado para tal deposição. Os opostos podem ser vistos nas imagens de manifestantes que, trajando vermelho - a cor do Partido dos Trabalhadores (PT) -, lutam pela permanência da presidenta em seu posto, e aqueles que, vestindo verde e amarelo - cores da bandeira brasileira -, bradam pelo impedimento; são evidenciados nos votos dos deputados que com o “Sim” se posicionam a favor do processo de *impeachment* e com o “Não” se alinham em defesa do governo vigente - na montagem destacam-se 11 declarações de votos de deputados federais. Aqueles que votaram pelo “Sim” discursaram em prol de Deus e da família, por vezes exaltando inclusive o governo ditatorial brasileiro iniciado em 1964 e seus respectivos torturadores; os que votaram pelo “Não” reivindicaram a soberania do voto popular, o respeito aos direitos humanos e a seguridade da democracia. Finalmente, outra oposição captada pelas imagens de Ramos se dá a ver nas figuras e posturas dos advogados que conduziram o processo de impedimento: Janaína Paschoal, autora denunciante, e José Eduardo Cardozo, defensor de Dilma Rousseff, ambos adotando os mesmos sentidos discursivos dos deputados, respectivamente, pró e contra o *impeachment*. Na sequência derradeira, nota-se que no canto superior esquerdo da tela um fragmento de tecido vermelho<sup>3</sup>, remetendo à bandeira do PT, vai deixando o enquadramento de Ramos, cedendo espaço a uma grande nuvem de fumaça: destituída de seu poder de força, a imagem do estandarte vermelho - com tudo o que implica e representa -, é retirada de cena e substituída por uma imagem outra - configurada, no caso em análise, pela densa nebulosidade que, com sua inerente carga simbólica de incerteza e indefinição, passa então a tomar conta da cena pública no Congresso Nacional.

## A ESTÉTICA DOCUMENTAL DE PETRA COSTA

Petra Costa realizou seu primeiro curta-metragem, *Olhos de ressaca*, em 2009. O título, referência à obra *Dom Casmurro* de Machado de Assis (1996), evoca o mar: ameaçador e sedutor, como os olhos de Capitu, a famosa personagem machadiana. Se, no curta-metragem, Petra Costa era a cineasta observadora, neta de Gabriel Andrade - um dos fundadores da Construtora Andrade Gutierrez -, em seu segundo documentário, *Elena* (2012), ela é a caçula da família. É uma figura dramática em trânsito que se constitui entre as memórias presentificadas em imagens, sons e reflexos de luzes, como quando estamos submersos



na água: um raio de luz refratado na passagem do ar, criando espectros de acordo com o movimento marítimo. Isso é o que explica Ismail Xavier (2014), em conversa no Cinema da Universidade de São Paulo “Paulo Emílio” (Cinusp)<sup>4</sup>, atentando para como o filme de Costa segue uma cronologia, mas não a tem como determinante, pois há um ir e vir, como ondas que vão se constituindo de memórias e elaboração da dor que sempre retorna, em um processo de repetição do trauma. A narrativa de *Elena* inspira-se em *Ophelia*, personagem de William Shakespeare (1988) e na obra *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard (2002). As cenas movimentam-se por entre as caminhadas de Costa pela cidade de Nova Iorque e as memórias resgatadas em antigos arquivos de vídeos caseiros da família, nas lembranças da cineasta e nos relatos de sua mãe, Marília Andrade.

Nesse contexto, imagens de arquivos da família de Costa, suas próprias recordações e os relatos maternos são novamente resgatados na construção do documentário *Democracia em vertigem*. A sinopse da produção original Netflix afirma que o filme combina “o pessoal e o político”, sustentando que, para tal, a cineasta “revisita a complexa trajetória de sua família para tentar entender o país rachado em que se encontra”. O texto de apresentação do filme propõe trazer para a tela “um alerta em tempos de democracia em crise” (*Democracia [...]*, c2019), isto é, a “vertigem” mencionada no título do filme, que caracterizaria o panorama político brasileiro à época da produção do documentário, é figurativizada por meio do excesso de informações, de vitórias e golpes políticos sofridos pelo país.

A seguinte ordenação de sequências é apresentada na tela: Luiz Inácio Lula da Silva, no Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, em São Bernardo do Campo (SP), vivendo os últimos momentos antes de ser encaminhado à sede da Polícia Federal na capital do Paraná, enquanto alguns manifestantes exigem sua prisão e outros clamam por sua resistência; imagens de arquivo de Petra criança; imagens do povo brasileiro clamando por eleições diretas; história da militância dos pais da cineasta e da morte de Pedro Pomar<sup>5</sup>; imagens do Sindicato dos Metalúrgicos em 1979, quando Lula, aos 33 anos de idade, lidera a greve; em 1989, 1994 e 1998, o líder sindical concorrendo à presidência do Brasil; em 2002, candidatando-se e vencendo as eleições, aliando-se ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB); descobre-se no litoral brasileiro a faixa do pré-sal, reserva de petróleo localizada sob espessa camada salina; Dilma Rousseff, em 2010, sendo eleita presidenta do Brasil - imagens de arquivo em que Petra e a mãe comemoram o resultado das eleições na Avenida Paulista, em São Paulo; o encontro de duas mulheres

que lutaram em tempos ditatoriais - Dilma Rousseff e Marília Andrade; a construção de Brasília - imagens de Marília ainda criança e do então presidente Juscelino Kubitschek; as manifestações e protestos populares que tiveram lugar no país em 2013; Dilma posicionando-se contra as instituições bancárias em pronunciamento nacional; o surgimento do então juiz Sérgio Moro na figura de herói; as delações e prisões de políticos de destaque; Aécio Neves, então senador e candidato à presidência da República, não aceitando o resultado eleitoral de 2014; condução coercitiva de Lula; áudios de Lula e Dilma vazados; Comissão de *Impeachment*; imagens de arquivo da família de Petra; construções em Brasília, escândalos que hoje envolvem as construtoras, inclusive a empresa da família da cineasta, a Andrade Gutierrez; votação para abertura do *impeachment*, com voto do então deputado Jair Bolsonaro; imagens de arquivo de tempos ditatoriais; imagens da época da produção do filme, exibindo manifestantes reprimidos por policiais em Brasília; Michel Temer assumindo a presidência do país, com Aécio Neves ao seu lado; Lula no Sindicato dos Metalúrgicos do ABC - a caminho de Curitiba, rumo à sede da Polícia Federal; o povo comemorando a eleição de Bolsonaro - Temer entregando a faixa presidencial. Em algum momento do filme, Petra Costa alerta: “antes de ir em frente eu preciso ir pra trás”.

O documentário desenvolve-se em movimentos de “vai e volta”, assim como acontece em *Elena. Democracia em vertigem* empreende um passeio pela história do Brasil e pela história familiar da diretora: parece não sair do lugar, iniciando com Lula no Sindicato dos Metalúrgicos e para lá retornando ao final, que culmina com a eleição de Bolsonaro e coloca em questão a viabilidade da luta a ter lugar em um país destruído, nas palavras em voz *off*: “de onde tirar forças pra caminhar entre as ruínas e começar de novo?” (*Democracia [...]*, 2019, 1 h 55 m 24 s).

## APROXIMAÇÕES DE UM “PROCESSO” EM “VERTIGEM”

Ao documentar as imagens do Brasil que coloca em quadro, o filme de Maria Augusta Ramos - construindo uma narrativa próxima daquela clássica, que privilegia espaços restritos, filmando os elementos que surgem na cena - por vezes, contrasta com o filme de Petra Costa, cujo estilo marcadamente ensaístico destaca a edição de imagens de arquivo e a autobiografia<sup>6</sup>. O encontro entre as duas obras acontece na medida em que ambas dão a ver um mundo que reconhecemos em seus enquadramentos, cenas e sequências, posicionando em tela imagens políticas. Sem deixar de considerar



as especificidades estéticas adotadas em cada um dos documentários, conforme anunciamos anteriormente, debruçamo-nos a seguir sobre os já mencionados sintomas sociais que se estabeleceram no recente cenário político brasileiro e se reiteram nos filmes em pauta: 1) o processo de polarização; 2) a memória da ditadura; e 3) a instabilidade política.

## PROCESSO DE POLARIZAÇÃO

A cena do povo em Brasília durante o processo de abertura de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, imagem emblemática da qual ambas as cineastas se apropriam, evidencia o sentimento de polarização que contaminou o Brasil recente. O cartaz do filme *Democracia em vertigem* (Figura 1) apresenta o plano que inaugura o filme *O processo* (Figura 2). Não obstante suas marcantes diferenças e peculiaridades, em certa medida, os dois documentários aproximam-se ao construir formas e modos de dar a ver um país cindido, equilibrista dividido entre “os vermelhos” - pe-tistas contra o golpe - e “os amarelos” - envoltos na atmosfera do antipetismo e pró-*impeachment*. O olhar centralizado da captura da imagem ressalta o abismo entre o Congresso Nacional e o povo, relegado “à margem de...” e autorizado a ocupar, em suas manifestações, apenas e tão somente as estreitas faixas situadas nas extremidades do amplo espaço em que se assentam, na capital do país, os três poderes da República. No cartaz de *Democracia em vertigem*, em justaposição à imagem, são os textos verbais que perfazem os efeitos de sentido concernentes a uma terra rachada, partindo-se por entre extremos que colocam em risco o estado democrático de direito: o título do filme - *Democracia em vertigem* - diagramado na parte superior da imagem e a frase - “Um alerta em uma época de crise da democracia” - posicionada de maneira horizontalizada no gramado que separa o povo - como se fosse uma espécie de ponte entre os dois lados, ou seja, o alerta, ao fim e ao cabo, serve para a todos. Já em *O processo*, a cena que exhibe a imagem da Figura 2 é sucedida por imagens internas do Congresso, que mostram deputados discutindo a votação pelo *impeachment* e imagens externas de manifestantes contrários e favoráveis (Figura 3). O movimento do primeiro plano, com a sequência de cenas posteriores, enfatiza a polarização que toma conta do contexto institucional da política brasileira no Congresso Nacional e no âmbito das manifestações populares - a cisão radical entre “direita”, identificada em tela pelas cores verde e amarela, e “esquerda”, sinalizada na tela por tonalidades do vermelho:

Figura 1 – Cartaz de divulgação



Fonte: Democracia [...] (c2019)

Figura 2 – Congresso Nacional



Fonte: *frame* do filme *O processo*.

Figura 3 – Votação pelo *impeachment* de Rousseff

Fonte: *frames* do filme *O processo*.

As imagens de Janaína Paschoal e de José Eduardo Cardozo, respectivamente advogados de acusação e de defesa no processo de *impeachment*, protagonizam o filme de Ramos. Paschoal é enquadrada na tela de modo a ressaltar a maneira exagerada com que exhibe sua corporalidade, moldada por expressões faciais frequentemente marcadas pelas lágrimas: o pranto incontido funcionando como uma espécie de desfecho dramático a sublinhar suas asserções. Alinhada aos deputados que votaram pelo “Sim”, Paschoal ajusta seu posicionamento a uma ordem prioritariamente atrelada ao privado: ela menciona a família, em especial as crianças, buscando assim adentrar a intimidade dos lares brasileiros. Encenando em suas articulações corporais gestos típicos de líderes religiosos a empunhar livros sagrados, agarra um exemplar da Constituição e, em rápido e feroz aceno, eleva-o às alturas: cerra os olhos, um *close* deixa ver que deles brotam lágrimas.

A figura de José Eduardo Cardozo, por sua vez, surge nas lentes de Ramos com seus cabelos grisalhos, vestindo um terno cinza cuja tonalidade quase se funde à parede de mesma cor frente a qual está postado. Cardozo obtém destaque visual consideravelmente inferior ao que reveste Paschoal, que traja uma camiseta verde, cor que integra a bandeira nacional. Exibindo expressões e movimentos que se alternam entre o desencantamento e a revolta, ele eleva as mãos brandindo documentos jurídicos.

Distintas, as duas figuras públicas colocam-se em tela de formas opostas: Paschoal, junto aos símbolos nacionais, configura-se como a patriota incondicional, a população brasileira em metonímia, padecendo a falta de justiça; Cardozo, metido em roupas de

cor neutra e tendendo à objetividade discursiva, figurativiza certa “frieza” que tenderia a caracterizar o homem estritamente do direito, inconformado com a injustiça que vitima a autoridade instituída - a Presidenta da República, no caso. Se dá a ver, assim, novamente, a polarização: como se o postar-se ao lado do povo ou ao lado da lei fossem topicalizações constituídas por elementos antitéticos (Figura 4).

Figura 4 – Janaína Paschoal e José Eduardo Cardozo.



Fonte: *frames* do filme *O processo*.

Enquanto Maria Augusta Ramos centra o foco nos contrários, por meio do julgamento do *impeachment*, Petra Costa, rimando imagens históricas com imagens do presente - como as da opressão policial contra o povo, que no passado toma as ruas em oposição à ditadura, justapostas a tomadas que exibem manifestações populares atuais, reprimidas por forças de segurança em Brasília -, apresenta sua perspectiva da história familiar em rima, consideravelmente particular, com a história do país. Busca contrapor-se ao cenário que na contemporaneidade, em sua percepção, exhibe a jovem democracia brasileira em declínio, tentando explicitar o lado ao qual hoje pertenceria: o mesmo dos pais que no passado teriam ocupado posições contrárias ao regime ditatorial. Mostrada com uma câmera nas mãos, filmando provavelmente imagens da família, a mãe de Petra Costa, em tempos idos, teria produzido o material fílmico que a filha acabaria por utilizar em 2019, na tela de *Democracia em vertigem*. Em acordo com o ponto de vista adotado pela cineasta, a figura da mãe funcionaria como articuladora de um diálogo entre o passado e o presente. Assim, o percurso histórico-político do Brasil e a história pessoal da cineasta confundem-se de maneira bastante, digamos, “peculiar” e controversa: imagens do grupo Andrade Gutierrez, construtora da qual a família de Costa é proprietária e que tem sob sua



coordenação diversas obras governamentais, interseccionam-se com cenas que tiveram lugar no teatro político do país e com o imaginário exibido pela cineasta - que coloca em quadro, por exemplo, a figura infantil de Marília Andrade em cerimônia de inauguração que contou com a presença do então presidente Juscelino Kubitschek (Figura 5). Há diversos momentos em que fatos históricos acabam por encontrar eco em paisagens de caráter estritamente pessoal de Petra Costa e família, como quando o filme mostra recortes da luta popular pelo direito ao voto, no bojo do movimento Diretas Já, entremeados com imagens em que, por ocasião da eleição que em 2002 alçou Luiz Inácio Lula da Silva à presidência, a própria cineasta aparece votando pela primeira vez (Figura 6).

Figura 5 – Marília Andrade na infância



Fonte: *frames* do filme *Democracia em vertigem*.

Figura 5 – Diretas Já e Petra Costa em zona eleitoral



Fonte: *frames* do filme *Democracia em vertigem*.

Voltando a Ramos, temos imagens de caráter público que revelam situações extremas - pontuadas por acirradas divergências políticas, um lado insistindo em perseverar “apesar de...” e outro empenhando-se em retirar o oponente de cena - são reiteradamente exibidas em *O processo*. O procedimento ali adotado contrasta com

a dinâmica de contraposições estabelecida em *Democracia em Vertigem*: a partir de uma perspectiva muito particular, buscando posicionar-se em determinado lado da história do país por meio da utilização de conteúdos imagéticos de arquivos estritamente pessoais, a cineasta coloca a própria voz em frequentes narrações em *off*. Seja como for, distintas estratégias e perspectivas - questionáveis algumas, especialmente no que diz respeito às que são empregadas por Costa - convergem para um efeito de sentido praticamente único: a prevalência da polarização que toma conta do cenário brasileiro.

## MEMÓRIA DA DITADURA

Em pleno tempo pós-ditadura, a memória da ditadura vivida - vindo à tona à guisa de exaltação ou de repúdio - faz ressurgir no país o debate em torno de posturas e regimes autoritários, antidemocráticos. No filme de Costa, os “anos de chumbo” são rememorados e criticados por meio da militância dos pais da diretora durante aquele período de trágicos acontecimentos, que, entre tantas mortes, culminara na de Pedro Pomar, membro do Partido Comunista do Brasil (PCdoB)<sup>7</sup>. A cineasta filma o encontro da mãe com Dilma Rousseff, quando relembra os anos de clandestinidade na luta contra a ditadura brasileira. Além disso, apresenta fotos de presos políticos, obtidas em registros de arquivos policiais da época em que os pais de Petra estiveram encarcerados pelo regime<sup>8</sup>. Os mortos são representados na figura de Pomar e Angelo Arroyo, tomadas de arquivos fotográficos que exibem seus corpos estirados no chão (Figura 7). As reiteradas detenções de políticos que tiveram lugar na história do Brasil são aludidas pela figura de Lula: primeiramente por ocasião de seu encarceramento, em 1980, na sede do Departamento de Ordem Política e Social (Dops), em São Paulo, onde passou 31 dias, e posteriormente em 2018, quando foi detido e mantido enclausurado durante 580 dias na sede da polícia federal em Curitiba<sup>9</sup>. Imagens de Lula recebendo o abraço solidário de amigos e carregado pelos braços do povo, em anos idos e no momento da produção do filme, evocam a noção de retorno e repetição (Figura 8). Associam-se, na decupagem de imagens do passado e do presente que na tela se encontram, os movimentos de ir e vir que têm lugar na história do país aos que acontecem na biografia de Petra:



Figura 7 – Violência ditatorial



Fonte: *frames* do filme *Democracia em vertigem*.

Figura 8 – Lula no Sindicato dos Metalúrgicos



Fonte: *frames* do filme *Democracia em vertigem*.

Estudo de Andréa França e Patrícia Machado (2021)<sup>10</sup> problematiza o uso que a diretora faz das imagens de arquivo em *Democracia em vertigem*, considerando que são colocadas em tela sem a devida contextualização: “A historicidade do material é eliminada em prol de uma narração pouco interessada na matéria mesma de que são feitas as imagens de arquivo - lacunas, vazios, contradições” (França; Machado,

2021, p. 76). No registro utilizado no filme da chacina de Pedro Pomar e Angelo Arroyo, ressaltam as pesquisadoras, estão ausentes as figuras de um revólver Taurus, calibre 38, e uma carabina Winchester, calibre 44, armas que constam na fotografia anexada a um dos laudos de 27 de dezembro de 1976, arquivada no Instituto de Criminalística de São Paulo:

O revólver está do lado direito do corpo de Pomar, e a carabina, embaixo da mão direita de Arroyo. Poderiam ser duas fotografias diferentes? Essa é a pergunta do jornalista Tiago Coelho no artigo *Memória Desarmada* (Piauí, julho de 2019). Ao entrevistar a cineasta, porém, o leitor é informado que as armas foram digitalmente removidas porque a cineasta acredita ter corrigido, de forma oportuna, ‘um erro percebido por muitos’ (2019) (França; Machado, 2021, p. 77).

As autoras observam que, nesse sentido, Petra estaria correta, pois

Um laudo da polícia civil também demonstrou que não houve tiros dentro da casa. O Ministério Público identificou fraudes cometidas no laudo da necropsia de Pomar assinado pelo então diretor do IML de São Paulo, que foi denunciado por falsidade ideológica (França; Machado, 2021, p. 78).

Entretanto, há de se considerar que Petra acaba por esquecer, ou tornar-se indiferente ao fato de que

[...] ao fazer desaparecer as armas da fotografia, o filme elimina o próprio gesto da ditadura militar - para além dos métodos de execução e desaparecimento forçado, a falsificação de laudos e de documentos. Ao retirar as armas da foto, o filme apaga um vestígio do passado que levanta várias questões. Qual é o valor de prova da imagem? De onde essa fotografia vem? Quando surgiu? A quais dispositivos de controle e ordem ela está ligada? Não se trata apenas de circunscrever o problema (das armas no documento) a uma questão de verdade ou de conteúdo, mas de reconhecer nos documentos visuais seu valor de autenticidade e de testemunho; eles são vestígio material do passado, marcas de enunciação que legitimam uma verdade histórica e dão testemunho histórico, como coloca François Hartog (1999). A fotografia da chacina revela aspectos dos dispositivos de controle e opressão que a produziu (França; Machado, 2021, p. 78).

França e Machado (2021, p. 82) questionam: “Como é possível que o documentário queira partilhar a história recente do país sem revelar informações importantes sobre a história desse registro?”:

Ao usar as tecnologias digitais para falsear a compreensão do acontecimento, o filme perde a oportunidade de clarear as práticas ilegais sobre o passado da ditadura, de renovar os pontos de vista sobre a história e as artimanhas políticas, de reabrir perspectivas sobre a

elaboração das memórias da opressão e seus abusos. Despreza a história das imagens, viola seus sentidos e confere a autoridade do que é visto à narração, ignorando que a fotografia contém um testemunho silencioso. Se levasse em conta minimamente a sua materialidade, sua história, teria tornado visíveis e audíveis suas evidências, por muitos ignoradas, desprezadas, esquecidas (França; Machado, 2021, p. 79).

Conforme propõem as autoras, Petra Costa acaba por forjar “[...] um pensamento e narrativas possíveis sobre o acontecimento político mais filmado, gravado e registrado na história do país” (França; Machado, 2021, p. 83). Nota-se que

[...] o excesso de imagens e a velocidade com que são produzidas impedem a conexão significativa entre a história dos acontecimentos e a história das imagens. Os acontecimentos se tornam substituíveis por outros, equivalentes, intercambiáveis (França; Machado, 2021, p. 84).

Na montagem do filme, Petra acaba por apaziguar os conflitos históricos para construir a história de sua família. “Para relacionar autoritarismo, abertura política e o *impeachment* de Dilma com a história privada, Petra Costa descarta as assombrações impregnadas nas imagens tóxicas” (França; Machado, 2021, p. 84)<sup>11</sup>.

Ramos, por sua vez, ao refletir sobre os duros anos de repressão em *O processo*, opta por não mostrar imagens de arquivo do passado opressor, ao contrário: mantém-se no tempo presente e deixa-o falar por si. No discurso dos deputados que votaram pela abertura do *impeachment* algo assustador - mas muito familiar - ganha forma<sup>12</sup>: um dos votos trazidos à tela evoca nominalmente um torturador - Jair Bolsonaro, então um obscuro deputado federal que mais tarde seria eleito presidente da República, recita “Pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff” -, e mais outro declara ser “pelos militares de 64”. Em contraposição àqueles que homenageiam ditadores do passado, a cineasta enquadra na tela a fala inconformada de José Eduardo Cardozo, que rememora as injustiças sofridas por Rousseff na condição de presa política e ressalta a tirania que se dá num presente que a coloca, novamente, no banco dos réus:

Na época da ditadura militar Dilma Vana Rousseff sentou no banco dos réus por três vezes, passou três anos presa, teve seus direitos políticos suspensos, foi brutalmente torturada, foi atingida na sua dignidade de ser humano. [...] Hoje, Dilma Vana Rousseff senta novamente no banco dos réus, após a Constituição de 88, após a construção democrática, após termos afirmado o Estado de Direito, ela hoje não é mais uma menina, é mãe e avó. Ela hoje é uma mulher que foi eleita Presidente da República Federativa do Brasil, por mais de 54 milhões de votos, a primeira mulher eleita Presidente da República do Brasil. E do que ela é acusada?

[...] Ela foi acusada porque ousou ganhar uma eleição afrontando interesses daqueles que queriam mudar o rumo do país, ela foi condenada porque ela ousou não impedir que investigações contra a corrupção no Brasil não tivessem continuidade. Os pretextos? Esses ficarão nos autos, no pó, no pó do tempo. Eu não tenho mais nada a dizer, os autos falam por mim. Muito obrigado (O processo, 2018, 2 h 10 s).

Enquanto Petra Costa justapõe imagens de caráter pessoal a outras de natureza histórica - fantasmáticas<sup>13</sup> e por vezes de forma eticamente questionável, se considerarmos que define seu filme como integrante do gênero “não ficcional” -, Ramos confere evidência a discursos contrapostos em relação ao regime ditatorial que teve lugar no Brasil em tempos idos e que retornam, vindos talvez do recalcado, no processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, seja para acusá-la - na palavra e na postura daqueles que exaltam os tempos ditatoriais - ou para defendê-la - no verbo e na figura dos que defendem a democracia. Na tela, ambos os filmes estampam narrativas que colocam em perspectiva - distorcida ou nem tanto - algo do já visto da repressão de outrora, elementos da que se passa no agora e os contornos daquela que se anuncia.

## INSTABILIDADE POLÍTICA

Ao registrar as manifestações populares ocorridas em Brasília, as cenas derradeiras de *O processo* e as de *Democracia em vertigem* apresentam, ambas, o clima de incertezas que se instala no país após as drásticas mudanças ocorridas no cenário político.

No primeiro, o quadro da tela tomada pela fumaça pode produzir efeitos como os de inebriar a plateia e/ou ofuscar a visão de futuro. A presença do fogo que toma conta de quase tudo, somada à bandeira vermelha que, no limite do quadro, remete ao governo tido como de esquerda - o do PT -, sugere que aquilo que tal estandarte viria eventualmente representar e/ou simbolizar pode ser, para o bem ou para o mal dependendo do ponto de vista do espectador, aniquilado pelo incêndio. Sob qualquer perspectiva, entretanto, a imagem de Ramos conota que o Brasil por ela documentado encontra-se asfíxiado, envolto em cortinas de fumaça.

Figura 9 – Brasília em chamas



Fonte: *frame* do filme *O processo*.

No segundo filme, apresentando imagens do povo reunido em Brasília, a cineasta enfatiza por meio do discurso verbal o seu ponto de vista pessoal, questionando em voz *off*:

Como lidar com a vertigem de ser lançado em um futuro que parece tão sombrio quanto nosso passado mais obscuro? O que fazer quando a máscara da civilidade cai e o que se revela é uma imagem ainda mais assustadora de nós mesmos? De onde tirar forças pra caminhar entre as ruínas e começar de novo? (Democracia [...], 2019, 1 h 54 m 43 s).

A reafirmar os efeitos de sentidos propostos na narrativa fílmica, Costa novamente enfatiza a decorrência da circularidade histórica: imagens de populares ocupando o gramado do Congresso, justapõem-se à fala da cineasta, sugerindo desesperança. As pessoas que ali estão encontrarão não apenas uma Brasília assombrada pelo passado, posto que elas próprias acabam por configurar fantasmagorias de si mesmas. Elas não ocupam efetivamente o lugar do povo, mas sim vagam por uma extensão de terra - arrasada? - na tentativa - estéril? - de serem vistas/ouvidas.

Figura 10 – Manifestação popular em Brasília



Fonte: *frame* do filme *Democracia em vertigem*.



Ambas as estratégias de encerramento dos filmes revelam um povo em luta, sim, mas também em suspensão - ir ou não ir? Para onde? Como? Ramos constrói a imagem de um Brasil em chamas, que poderá vir a sufocar pela combustão ou retornar das cinzas. Petra verbaliza o discurso de um país em ruínas, que se utiliza de destroços para edificar trajetos marcados por passos vertiginosos de uma história nem tão remota. Em suas diversidades estéticas converge o prenúncio da dificuldade - ou da impossibilidade? - de um final minimamente, digamos, feliz.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensando no gênero cinematográfico dito “documentário” como visões de um dado imaginário, o presente estudo buscou focar aspectos que se alojam entre-imagens, entre-linhas, entre vozes e ecos - tanto no filme de Maria Augusta Ramos quanto no de Petra Costa. Os dois documentários, detentores de propostas esteticamente distintas, re-apresentando na tela a polarização ideológica que tomou conta do país após a reeleição presidencial de Dilma Rousseff em 2014, culminando com o advento de seu *impeachment* em 2016, tematizam certo cenário político na contemporaneidade brasileira. Subitamente - ou nem tanto? -, restos e rastros de memórias da ditadura experimentada num passado nem tão longínquo se fazem presentes. Prenunciam instabilidades de toda ordem, tempos sombrios expressos por entre ruínas e cortinas de fumaça.

*O processo*, parece-nos, empenha-se em dar a ver a política brasileira por meio de uma câmera que busca testemunhar aquilo que supostamente se revelaria ao dispositivo. Já *Democracia em vertigem* parece deixar explícito que o mundo que se apresenta na tela é aquele filtrado da percepção individual da realizadora, enfatizando as características estilísticas com que se propõe a interpretar a política brasileira. Nenhuma das abordagens é ingênua e cada uma produz efeitos de sentido peculiares. À parte as diferenças e similaridades, com suas obras, Maria Augusta Ramos e Petra Costa oferecem ao espectador a oportunidade de vivenciar, cada qual a seu modo e na medida em que sejam suspensas eventuais contemplações acríticas, experiências estéticas que propiciam estranhamento e incitam à reflexão. Talvez, então, na nitidez da projeção os filmes revelem aquilo que a imersão no presente e o desenrolar de forma colada à vista reste obscuro. Seja lá o que for.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 1996.



BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Martins Fontes, 2002.

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

DEMOCRACIA em vertigem. Direção: Petra Costa. [São Paulo]: Netflix, 2019. 1 video (121 min).

DEMOCRACIA em Vertigem. [S. l.: s. n.], c2019. Disponível em: <https://democraciaemvertigem.com>. Acesso em: 26 out. 2019.

ELENA. Direção: Petra Costa. [São Paulo]: Busca Vida Filmes, 2012. 1 video (82 min)

ELSAESSER, Thomas. *The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet*. Apresentado no DOKU.ARTS, Berlin, 2014. Disponível em: [http://2014.doku-arts.de/content/sidebar\\_fachtagung/Ethics-of-Appropriation.pdf](http://2014.doku-arts.de/content/sidebar_fachtagung/Ethics-of-Appropriation.pdf). Acesso em: 20 nov. 2022.

FISCHER, Sandra. *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Carlos Saura e de Pedro Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.

FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. Imagens públicas filmadas: a política dos contrários no documentário *O processo*. *Cuadernos del CLAEH*, [Montevideo], ano 39, n. 111, p. 81-99, 1 sem. 2020. Disponível em: <https://ojs.claeh.edu.uy/publicaciones/index.php/cclaeh/article/view/429/356>. Acesso em: 8 fev. 2022.

FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. Populismo no Brasil de contrapostos: manipulação do autêntico e profanação do contrário. *Agenda Política*, São Carlos, v. 8, n. 1, p. 131-156, 2020.

FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. Sem palco nem palanque? Apontamentos sobre as figuras do herói e do bufão no imaginário da política brasileira. *Estudos Semióticos*, [São Paulo], v. 17, n. 1, p. 82-106, abr. 2021.

FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral. *In: DOCUMENTOS de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemiótica, 2001. v. 1, p. 9-29.

FRANÇA, Andrea. As imagens tóxicas, as imagens pobres e o corpo confinado. *Galáxia*, São Paulo, v. 48, p. e59395, 2023. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/59395/41729>. Acesso em: 20 nov. 2022.

FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patrícia. Adendo sobre a história de três imagens tóxicas. *DOC Online: revista digital de cinema documentário*, Covilhã, n. 29, p. 70-87, 2021. Disponível em: <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/doc/article/view/950/pdf>. Acesso em: 8 fev. 2022.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.17, p. 275-314.

GOMES, Wilson. **Transformações da política na era da comunicação de massa**. São Paulo: Paulus, 2014.

JUÍZO. Direção: Maria Augusta Ramos. [São Paulo]: Diler & Associados, 2007. 1 vídeo (90 min).

JUSTIÇA. Direção: Maria Augusta Ramos. [Rio de Janeiro]: Limite Produções: Nofoco Filmes, 2004. 1 vídeo (100 min).

LACAN, Jacques. Séance du 10 mai 1967. *In*: LACAN, Jacques. **Logique du fantasme**. Paris: Seuil, 2023. (Le séminaire, Livre XIV).

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LINS, Consuelo. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MORRO dos prazeres. Direção: Maria Augusta Ramos. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo: Nofoco Filmes, 2013. 1 vídeo (90 min).

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

OLHOS de ressaca. Direção: Petra Costa. [São Paulo]: Busca Vida Filmes, 2009. 1 vídeo (20 min).

O PROCESSO. Direção: Maria Augusta Ramos. [São Paulo]: Enquadramento Produções: Nofoco Filmes, 2018. 1 vídeo (139 min).

PEDRO Pomar: biografia. **Câmara dos Deputados**, Brasília, DF, [2003]. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/deputados/4900/biografia>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM, 1988.

XAVIER, Ismail. **Pré-Estréia e debate do filme “Elena”**. São Paulo: CINUSP Paulo Emílio, 29 abr. 2014. 1 vídeo (1 h 3 min 33 s). Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=YuVdU89oAN0>. Acesso em: 27 mar. 2023.

## NOTAS

1. Nossa decisão de aqui trazermos exclusivamente considerações de Bill Nichols e de Consuelo Lins no que concerne especificamente ao *Documentário* não se deve a desconhecimento ou conhecimento precário do campo, mas sim ao fato de que ambos trazem observações passíveis de embasar o que pretendemos discutir, sustentando nosso objetivo analítico e o recorte definido. Temos plena consciência de que os estudos que

se dedicam específica e aprofundadamente a questões concernentes à gênese, natureza e tipificações concernentes ao cinema documentário - o que este trabalho não se propõe a realizar - são vastos e estão longe de ter sido esgotados. A esse respeito, ver *Espelho partido* (Da-Rin, 2004), obra em cujo prefácio João Moreira Salles ressalta: “Afinal de contas, o que é um documentário? Ainda aguardamos uma resposta satisfatória a essa pergunta (que talvez não venha)” (Da-Rin, 2004, p. 9).

2. Em artigos anteriores, por exemplo, “Sem palco nem palanque? Apontamentos sobre as figuras do herói e do bufão no imaginário da política brasileira” (2021); “Populismo no Brasil de contrapostos: manipulação do autêntico e profanação do contrário” (2020); e “Imagens públicas filmadas: a política dos contrários no documentário *O processo*” (2020), discutimos a respeito da instalação e escalada de tais fenômenos no cenário político do país, facilmente observáveis a partir do segundo mandato presidencial de Dilma Rousseff e intensificados no governo Bolsonaro.
3. A Figura 9, na sequência do presente texto, demonstra com clareza o que estamos apontando.
4. Órgão da Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo (USP).
5. Segundo o portal da Câmara dos Deputados, Pedro Ventura Felipe de Araújo Pomar, comunista militante e deputado federal, “em 1935 trabalhou no Departamento de Agricultura do Estado do Pará; prestou serviços como pintor de paredes e pedreiro na construção do cinema Politeama, no Largo do Machado, Rio de Janeiro/RJ; em 1959 fez traduções e ministrou aulas; dirigiu, a partir de março de 1962, o jornal *A Classe Operária*, órgão oficial do PCdoB” (Pedro [...], [2003]).
6. No artigo “Imagens públicas filmadas: a política dos contrários no documentário *O processo* (2020), a análise é direcionada exclusivamente ao filme *O processo*, razão pela qual, por vezes, dedicamos maior enfoque à análise de *Democracia em vertigem*, pois o exame mais atento de *O processo* pode ser verificado no estudo anterior.
7. O nome de Petra seria uma homenagem a Pedro Pomar, militante e amigo da família.
8. Inserir a imagem da mãe em um discurso justaposto à imagem de Dilma Rousseff, assim como as fotografias dos pais como potência simbólica de presos políticos no país, revela-se escolha arriscada. Se é fato que há pais que são vistos como heróis pelos filhos, como parece ser o caso dos pais de Petra, teriam eles ocupado posição semelhante no âmbito nacional? A clandestinidade a que Rousseff foi submetida teria sido similar à experiência de clandestinidade atribuída a Marília? Comparações desse tipo costumam ser, evidentemente, desaconselháveis. Não obstante, é inegável que Costa acaba por realizar uma construção estética condutora a certos questionamentos.
9. Em 1980, Lula, líder do Sindicato dos Metalúrgicos, é detido por liderar uma greve; em 2018, já ex-presidente do Brasil e condenado pela Lava-Jato, retorna à sede do Sindicato dos Metalúrgicos em São Bernardo do Campo para viver os últimos momentos antes de se dirigir à prisão; mais tarde, é no mesmo local que celebra a libertação.
10. No que concerne ao filme de Petra Costa, referenciamos neste artigo textos de Andréa França - um deles escrito em coautoria com Patrícia Machado - uma vez que desenvolvem pertinentes reflexões tanto sobre o filme em pauta quanto a respeito da natureza, produção e utilização de imagens tóxicas.
11. A respeito da questão “imagens tóxicas”, Andréa França (2023, p. 5-6), remetendo ao teórico alemão Thomas Elsaesser (2014), registra: “[...] imagens tóxicas são aquelas impregnadas de traumas passados e assombrações históricas (ditaduras, catástrofes, migrações em massa); aquelas que inscrevem uma experiência coletiva de sofrimento e que somente um trabalho de retomada e montagem pode contribuir para que nos impliquemos e vejamos as continuidades de suas toxicidades passadas no presente. Gostaríamos de acrescentar que tais imagens se constituem dentro de um jogo entre toxicidades manifestas (a presença atualizada em corpo e voz do trauma e da dor coletivas) e toxicidades latentes (dependem da memória e da atividade do espectador). As imagens tóxicas trabalham duas formas de toxicidade: uma atual e outra virtual. A toxicidade manifesta é atual, bruta; ela está diante de nós enquanto a vemos e/ou ouvimos, forçando o espectador a lembrar, mesmo contra sua vontade ou desejo. A toxicidade latente, por sua vez, suscita ecos da primeira justamente quando ela já não está mais lá; é latente porque depende da memória, da empatia e do trabalho do imaginário para que permaneça como aquilo que insiste, apesar de invisível e silencioso”.
12. Aqui remetemos ao efeito de estranhamento vinculado aos estudos de Sigmund Freud, nos quais o *unheimlich*

(o *estranho*) é entendido como “[...] *aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar*”, proveniente de “*algo familiar que foi reprimido*” (Freud, 1996, p. 238, grifo nosso).

13. O termo “fantasmático”, que aqui arriscamos empregar à análise crítica do filme de Costa, tem sentido psicanalítico: refere-se a algo intolerável ao sujeito e que, portanto, deve ser mascarado, obturado. No âmbito da psicanálise lacaniana, o *fantasma* constitui-se como uma defesa, espécie de tela que dissimula o encontro com o Real e o torna suportável ao sujeito (Lacan, 1966).

Submissão: 27/09/2021

Aceite: 04/04/2023