

Do Tratamento Criativo ao Tratamento Político O Documentário como Agenciador da História

Versão final após defesa

Bruno Gorgueira Padalko

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientadora: Professora Doutora Manuela Penafria

dezembro de 2021

PADALKO, Bruno. Do tratamento Criativo ao Tratamento Político: o documentário como agenciador da história [Dissertação]. Departamento de comunicação e artes, Universidade da Beira Interior, 2021. Covilhã, Portugal.

Nome: Bruno Gorgueira Padalko

Título: Do tratamento Criativo ao Tratamento Político: o documentário como agenciador da história [Dissertação].

Dissertação apresentada ao Departamento de Comunicação e Artes no programa de Mestrado Ciclo 2 da Universidade da Beiro Interior, Covilhã, Portugal.

Aprovado em: ___/___/___

Banca Examinadora:

Esta dissertação é dedicada à minha família, que sempre me instigou a compreender a comunicação e a estética, as amigas e amigos, e principalmente aos meus queridos diretores teatrais e mentores, que garantidamente, compartilharam e colaboraram com o que foi feito aqui. Esses escritos são resultados da nossa relação.

Agradecimentos

Agradeço a toda a equipe da Universidade da Beira Interior por depositarem toda ajuda e compreensão possível, em especial a Professora Manuela Penafria, que foi donde este trabalho foi inspirado.

Agradeço ao governo português por interceder quando necessário e proporcionar políticas públicas adequadas e essenciais a conclusão deste trabalho, que também é resultado do intercâmbio e amizade entre o Brasil e Portugal.

Agradeço aos amigos Andrew Mcswain, Márcio Alex Leme, Giovanni Bezerra Barbosa e a todos os meus colegas professores e alunos por se prestarem a atenção e amizade perante as horas de leitura, os meses de conversas, os anos passados em profundas reflexões, alimentados pela amizade e reconhecimento da teoria aqui tratada.

Agradeço a toda equipe do Instituto Moreira Salles de São Paulo pela energia e atenção primorosa depositada, ao seu excelente tratamento a este pesquisador que lhes escreve.

Agradeço especialmente a Marta Caixinha, que de momentos espontâneos e cotidianos, fez-se uma amizade indispensável para realização plena desta pesquisa.

Obrigado, meu coração vibra e pulsa de sentimento de amizade e gratidão a cada um de vocês.

Bruno Gorgueira Padalko

Resumo

A presente dissertação direcionará a leitura analítica, crítica e reflexiva sobre os documentários *Excelentíssimos*, *Democracia em Vertigem* e *O Processo*, tendo em vista o documentarismo como fenômeno artístico político. Utiliza-se da expressão conceitual “tratamento criativo da realidade” para situar o documentário como agenciador da história e da política.

Palavras-chave

Documentário; Estética; Documentário político; Tratamento criativo da realidade; Tratamento político da realidade; Filosofia política do cinema.

Abstract

This dissertation aims to direct the analytical, critical and reflective reading of the *Excelentíssimos, Democracia em Vertigem e O Processo*, with a view to documentarism as a political artistic phenomenon. It uses the conceptual expression “creative treatment of reality” to situate documentary as an agent of history and politics.

Keywords

Documentary; Aesthetics; Political documentary; Creative treatment of reality; Political treatment of reality; Political philosophy of cinema.

Résumé

Cette thèse vise à orienter la lecture analytique, critique et réflexive des documentaires *Excelentísimos*, *Democracia em Vertigem* e *O Processo*, en considérant le documentarisme comme un phénomène artistique politique. Il utilise l'expression conceptuelle de “traitement créatif de la réalité” pour situer le documentaire comme agent de l'histoire et de la politique.

Mots Clefs

Documentaire; Esthétique; Documentaire politique; Traitement créatif de la réalité; Traitement politique de la réalité; Philosophie politique du cinéma.

Índice

Introdução	17
Capítulo 1: Do <i>tratamento criativo</i> ao <i>tratamento político</i>	23
1.1 A defesa do estatuto de verdade: o valor do documentário como fenômeno do real e John Grierson	23
1.2 Os princípios do documentário e o <i>tratamento criativo da realidade</i>	24
1.3 Desenvolvimento para o <i>tratamento político</i>	26
1.4 A representação social no documentário segundo Bill Nichols	27
1.5 A teoria estética-manifesto de Dziga Vertov e Joris Ivens	29
1.6 Do Objetivo, ao subjetivo à militância política	33
1.7 Recapitulando a teoria	37
Capítulo 2: Ontologia e imagem: a defesa da estética para o pensamento	38
2.1 O <i>tratamento político da realidade</i> : tecnologia e operação estética	38
2.2 Do estético ao ôntico	40
2.3 Estética e paixão: das formas à indeterminação subjetiva	48
Capítulo 3: O <i>tratamento político da realidade</i> aplicado	54
3.1 A potência das imagens na política	54
3.2 A análise circunscrita dos objetos	58
3.3 Desenvolvimento	58
Capítulo 4: O caso dos documentários políticos pré-destituição de Dilma Rousseff.....	61
4.1 <i>Excelentíssimos</i> , de Douglas Duarte, 2018	61
4.2 <i>O Processo</i> , de Maria Augusta Ramos, 2018	64
4.3 <i>Democracia em Vertigem</i> , de Petra Costa, 2019	69
Conclusão	71
Referências Fílmicas	74
Referências Bibliográficas	75

Introdução

A apreciação do contemporâneo através do documentário coloca em dúvida a relação documentário e realidade, nesses termos, a presente dissertação direcionará uma leitura concisa sobre o *tratamento criativo* ao *tratamento político da realidade*, e visa reconhecer o documentário como fenômeno político, tendo em vista três obras relativas ao processo de destituição da ex-presidente e primeira mulher eleita no cargo no Brasil, Dilma Rousseff. A partir da apreciação de *O Processo, Excelentíssimos e Democracia em Vertigem*, faz-se uma análise que percorre a teoria do cinema, a filosofia, e a sociologia para interpretar e mensurar a relação do cinema documentário político com a sociedade e suas transformações. Para tanto, a alcunha do termo “tratamento político da realidade” serve a transliteração adaptada do termo para compreender a relação criativa dos documentários com a política institucional no país.

Os objetos selecionados remetem às rupturas e transições do poder institucional, mas também ao caráter de transformação social histórica deste poder, que elegeu em dois governos seguidos uma mulher para o mais alto cargo político institucional, como também permite a reflexão acerca das profundas transformações sociais que antecederam esse período de ruptura, ao ponto em que aparece como objeto de representação, figuração e identificação desse poder, mas principalmente, é o método elaborado para justificar a relação do agenciamento possível da imagem cinematográfica com a política institucional.

A abrangência cinematográfica, filosófica e sociológica dos objetos tende ao seu reconhecimento de potencial transformador, em perspectiva narrativa, estética e identitária relativa à representação do protagonismo político, que aparece como construção do real a partir das imagens cinematográficas vinculadas. Se por um lado essa tarefa percorre o trabalho da análise artística, tendo em vista as dimensões do documentário como fenômeno criativo, no que lhe concerne, não abandona suas características sociológicas e filosóficas que permitem ampliar os horizontes de interpretações e significados da potência do documentário como agenciador da história e das transformações sociais.

O objeto de análise transita na conjuntura de acontecimentos que favorecem aos meios midiáticos maior abertura a narrativas e perspectivas para autores e

realizadores, como possibilidades conquistadas com advento de transformações sociais oriundas da luta por emancipação e conquista de direitos sociais, civis e políticos, transformações não apenas da política institucional do país, mas também dos meios de comunicação e do documentarismo, mais especificamente este último que é o meio com o qual a análise se desdobra e permite a reflexão e reconhecimento de potências de agenciamento únicas e primorosas.

Do contexto criativo citado, que a trajetória documental da ex-presidente do Brasil, deposta em 2016, ganha corpo como parte do movimento documentarista e chega aos espectadores do mundo como cinema documental. Neste caso, aplica-se o conceito de *tratamento político da realidade* como uma adaptação da expressão conceitual de John Grierson, visionário teórico documentarista escocês, considerado o pioneiro do filme documentário, que cunhou a expressão *tratamento criativo da realidade* para justificar sua teoria, a fundação e atuação da escola britânica de documentário. Dos princípios do documentário elaborados pelo autor que se tece a primeira reflexão: como a arte e a política podem criar juntas um meio com o qual a realidade seja visível e inteligível? Com a técnica artística, então, a reflexão política e a denúncia, como fenômenos *estéticos-políticos* são possíveis?

A arte do cinema documental segue um sentido, ela possui um poder de coesão da realidade que funciona a partir do fenômeno estético, o que possibilita o caráter filosófico presente nas obras, que permite também uma leitura profunda e ôntico-epistemológica sobre essa função específica à estética cinematográfica para atuação na vida social, e a influência decorrente na política institucional.

A vida humana, anterior a razão, é um fenômeno estético. Não são poucos os filósofos que tendem a essa compreensão. É necessário sentir o mundo para estar e movimentar-se sobre ele como ser criativo, racional, capaz do aprender-fazer sobre diferentes formas. O fenômeno estético, é neste sentido, um fenômeno pré-razão. A lógica, a técnica, a formulação e abstração da realidade que dá sentido e significado ao mundo como conhecemos, e permitem a sua manipulação, tem sua origem em fenômenos estéticos. Na relação dessa potência estética com o discurso e a realidade que é possível refletir suas características no documentário como fenômeno agenciador. Dadas as premissas filosóficas, voltamos a atenção aos objetos de análise.

Os filmes *O Processo*, *Excelentíssimos* e *Democracia em Vertigem* são fenômenos estético-políticos que pretendem trazer a razão e a reflexão a transformação social e política a partir da conjuntura de destituição, com base na estética e análise política, e de forma ainda mais profunda, a filosófica. A função destes documentários é situar o espectador atento e crítico as questões pertinentes a política institucional no país e seu momento de ruptura, e em suma, elas contribuem para a transformação social, pois fundamentam a construção da imagem da ex-presidente do Brasil. Sentir este movimento humano presente nas obras, sensibilizar-se sobre ele como um fenômeno além e anterior ao racional, a política e sua relação com seus espectadores traz a nós a compreensão de como o documentário pode potencializar forças e agenciar a política e a história. Um fenômeno estético que suscita sentimentos e reações, e que assim, transforma o mundo por uma característica profunda e latente que não caracteriza o limite de consciência, do sentimento, da afetação e da razão.

O tratamento político da realidade como uma possível expressão de definição de forma que delimita o conteúdo artístico das obras, trabalhado na primeira parte do presente trabalho, serve como ferramenta metódica de análise para podermos perceber como esses documentários pressupõem a afecção, as causas reativas das mensagens discursivas e da representação a partir da sua composição total, que possui a narrativa, a estética, a história, de movimentos, gestos e palavras postos em linguagem cinematográfica, e então cria a zona de transmissão de mensagens formuladas pronunciadas ao público, possuidoras de sentido, narrativas, sentimentos, pensamentos e relações de tensão crítica com a ideologia, a estética, o sentimento e política, trabalhadas na segunda e terceira parte.

Na quarta e última parte, a análise se desdobra sobre esses fundamentos metódicos e teóricos, e compreende que o fato da ex-presidente do país, Dilma Rousseff, ser mulher, dos documentários lidarem com a reflexão sobre seu caráter de poder institucional em vista de sua identidade, trajetória e gênero, em meio as rupturas políticas, figura muito sobre questões sociais pertinentes. É possível a interpretação de que o afastamento do cargo tenha sido causado não apenas por um fenômeno político racionalizado, com causas específicas a economia nacional e a responsabilidade fiscal, como também é denunciado nas obras, de conluio de razões

profundas que extrapolam o poder constitucional e institucional, e que manipulam um golpe de Estado, mas também um fenômeno estético, emocional, sensível construído e conduzido a partir das mídias e das narrativas criadas sobre a mulher no poder, em sentido direto a relação histórica que as mulheres possuem na sociedade e principalmente, na imagem construída ao longo dos anos nessa sociedade, questão que transcorre a análise para identificar também as potencialidades do cinema para construção, desconstrução e reconstrução de identidades e referências a partir de variadas e novas narrativas.

A denúncia presente nas obras é também da falta de integração que as mulheres foram sendo submetidas. É desejável e imprescindível que narrativas femininas, como é o caso de dois dos três filmes selecionados, apareçam e tomem o espaço, tomem corpo e habitem o movimento documentarista, para expressão e sensibilização de uma causa específica que é o espaço habitado pela mulher, assim como Dilma Rousseff habitou o ambiente político. Para isso, se demanda também uma reflexão sobre este caráter do movimento documentarista, que apesar de jovem, com cerca de cem anos, possui uma intensa trajetória de autocrítica, de metacrítica, e que permitiu, de certa forma, que o espaço da mulher vigorasse com relativa amplitude.

A relação que se estabelece entre a segunda e terceira parte, é desenvolvida da reflexão filosófica para a sociológica, com sua justificação anterior para apreciação circunscrita dos objetos na quarta parte. Uma das questões levantadas se refere a diferenciação entre as narrativas, contrárias ao meio comum, construídas pelas mídias sociais e comunicação social, em razão do discurso do documentário, que possui estatuto de realidade e verdade, estando reconhecidamente mais próximo da verdade mesmo que não absolutamente. O documentário pode ser considerado, neste sentido, como uma dupla fonte de conhecimento histórico, primário e secundário. Primário enquanto narrador participante do fato, de transmissão e expressão direta daquilo que está representado como instante factual e momento, que tem a apreensão da realidade o seu material de construção e de significado, e secundário quando chega ao público como obra acabada, como interpretação do fato, discursivamente poética ou retórica, além de ser também obra

criativa, que possui na estética a apreensão política que permite a reflexão de um acontecimento histórico por vias pioneiras.

Ainda que trate de fatos e acontecimentos reais como uma suposta característica objetiva legitimada, o documentário não é um documento neutro. Há uma discussão própria sobre sua objetividade, e essa discussão acompanha a reflexão da cultura visual e da sua potência. O documentário existe como uma potência transformadora da cultura visual, a partir de sua posição no mundo, da sua abordagem e perspectiva de discurso, sua origem como um fenômeno de pretensão científica, desenvolvimento e construção do conhecimento, seu material e sua forma são profundamente arraigados à crítica, a discussão e o esclarecimento da vida, e dá conta dessas características.

Se tratando de cultura visual, a mulher, que por quase um século foi objeto incerto de desejos, dúvidas e profundas apreensões masculinas, tem hoje uma posição que gera profundos debates, o que serve como mais uma justificativa que coloca os documentários escolhidos como objetos de análise em um ambiente de validação e justificação. Se havia pouca ou nenhuma referência a potência da mulher como protagonista político na cultura visual deste país, nos documentários selecionados ela transita do preconceito de gênero para uma referência de luta e dignidade, que transmite como fonte histórica primária da resistência e sobriedade sobre sua protagonista ao processo de sua deposição, defensora da democracia e de si própria, como mártir em meio a um espaço que foi e é historicamente predominantemente masculino, e que reivindica seu afastamento. É uma espécie de personagem mitológico que permeia a vida social. Exemplo que segue as transformações citadas, é que se por um lado o imaginário sobre o feminino foi historicamente modulado pela indústria cinematográfica, pela publicidade, pela cultura e indústria cultural geralmente, e que acaba por resvalar no cinema e no movimento documentarista, é possível perceber que, por outro lado, essa situação tem se transformado ao ponto do erotismo ser desvinculado da figura feminina para dar lugar a um protagonismo de resistência política, de poder e reconhecimento de papéis sociais mais abrangentes que a satisfação masculina, que transmite algo que vai para além da arte, do senso comum, da indústria cultural, e atinge o público

como um fenômeno que ficará para história como fenômeno de luta por igualdade e direitos a partir do cinema.

Essa reflexão acontece na quarta parte desta dissertação, a partir da análise a observação da questão social, do lugar e a construção de novas narrativas e figuras da mulher, como é o caso da representação dada ao protagonismo de Dilma Rousseff, Gleise Roffmann e Janaína Paschoal, mulheres que agem diretamente nos processos políticos institucionais do país e que tem por responsabilidade e vocação dar sentido ao futuro de milhões de pessoas.

Neste sentido, é possível perceber haver uma mensagem política explícita nas três obras: a luta contra o retrocesso em meio aos avanços sociais que predominaram nas últimas décadas, um período de reconhecimento e construção de novas narrativas que possibilitaram novas relações na sociedade, que inclui a habitação justa das mulheres na política e no movimento documentarista, e que entram em processo de colapso, fato demonstrado como foi a ruptura política do segundo governo de Dilma Rousseff e o direcionamento da continuidade das políticas institucionais instauradas no país.

Trazido os primeiros elementos, a análise então se desenvolve pelas questões explicitadas, tecendo e sugerindo reflexões pertinentes a respeito do tema, tendo em vista a dinâmica e a dimensão filosófica, sociológica posta no ambiente da arte cinematográfica documental, para estabelecer a partir de conceitos e expressões, sua potência e justificação. Observa-se que a estética é um fenômeno do pensamento, da criatividade e intrínseca, indissociável a vida humana contemporânea, e que através dela se comporta grande parte da influência e da potência de transformação social, dando assim ao documentário, como fomentador da política, o agenciamento da história do país.

Capítulo 1: Do *tratamento criativo* ao *tratamento político*

A defesa do estatuto de verdade: o valor do documentário como fenômeno do real e John Grierson

Os limites da tela de cinema não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a máscara que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no Universo. A moldura é centrípeta, a tela de cinema centrífuga.

André Bazin, *Pintura e Cinema*, em *O que é Cinema?*

Para a presente análise, John Grierson é especialmente fundamental, pois é através dele que se funda as expressões que dão a autenticidade da imagem como campo imanente do real. John Grierson é teórico e fundador da escola britânica de documentário, e sem dúvida, um pensador essencial da teoria no que se refere ao reconhecimento deste gênero cinematográfico, unânime na questão da legitimidade, e principalmente do documentário como fenômeno de transmissão da realidade, portanto, sua teoria serve de articulador do que é apresentado.

Para o autor, este gênero não deve seguir os padrões do cinema comercial, mas ser um reproduzidor da espontaneidade, que traduz em narrativas as figuras da realidade construídas pela competência artística do seu realizador, refinadas pelo olhar habilidoso e sofisticado de artista em comunhão plena com a utilização do seu meio técnico e ação humanista. A câmera cinematográfica serve a esse propósito, ao ponto em que seu produto final é direcionado ao público e a sociedade, para apresentar diferentes dimensões narrativas e estéticas, também subjetivas e éticas, sobre a existência humana apresentadas na tela de cinema, ela fomenta, segundo o autor, um meio constituinte do pensamento e conhecimento, pois proporciona a aproximação de dois mundos distintos, o nativo observado, e o moderno observador (Grierson in Cousins & Macdonald, 2011).

As transições semióticas, essa qualidade em transformação de significação de mundo, que aparece de forma específica no cinema documentário, são percebidas por John Grierson como produtos do seu tempo histórico, particularmente movidas

pelos ideais do desenvolvimento social adquirido pelo desenvolvimento tecnológico do período, este que se constituiu de grande entusiasmo pelo desenvolvimento de tecnologias que possibilitaram o meio pelo qual o documentário pode ser realizado.

A Escola Britânica de Documentário fundamenta novas características para o campo da atuação artística, onde o gênero cinematográfico existe não apenas como um trabalho de campo, mas também como uma forma de aproximação e diálogo com aquelas sociedades, ao ponto que serve como uma ponte imagética e artística, realista entre dois mundos distintos, que serve a sociedade como mediadora do conhecimento sobre a existência humana. Caracterizada por uma aproximação específica, que exige responsabilidade por ser também uma mediação entre dois ambientes contraditórios. Característica essa sendo exemplo da forma e produção dessa escola de documentário fundada, e segue os princípios estabelecidos por seu fundador.

Os princípios do documentário e o *tratamento criativo da realidade*

O texto “Os Primeiros princípios do documentário” (Grierson, 1933 in Kahana, 2016), surge como uma argumentação em série elaborada por John Grierson onde o autor defende a qualidade do gênero de cinema documental em detrimento de outros modelos. Através das definições trabalhadas que o autor chega a expressão de *tratamento criativo da realidade* (Grierson in Cousins & Macdonald, 2011). Os princípios estão embasados nas qualidades técnicas que o cinema possui para criar elementos artísticos da realidade que o circunda, a capacidade de locomoção, observação e seleção do que é figurado como vida, tendo-a como sua propriedade e material principal de trabalho, inaugura, segundo o autor, um novo formato de arte, uma arte vital que usa da própria vida como elemento constituinte da obra. O que não é possível, segundo o autor, de ser reconstruído pela pintura, pela fotografia, pelo cinema de estúdio, ou explorado pelo cinema ficcional (Grierson in Cousins & Macdonald, 2011).

O mundo real na tela, naturalmente, e não artificial, está dado, evidente e imutável pela lente da câmera de filmar, e parte do seu posicionamento no mundo como criação artística, que dá a esses elementos constitutivos da realidade a significância exata do tema estipulado pelo observador como super-objetivo da obra.

Este é seu primeiro princípio, que qualifica o gênero documentário como um gênero evidentemente superior aos demais, visto que seu material constituinte é a própria realidade, percebida e perseguida pelo realizador criativo.

O princípio segundo, então, de arte original, seguido pelo ator original e nativo, de cena nativa como acontecimento imanente e real, são os guias verdadeiros para a interpretação do mundo na tela do cinema, é o que possibilita essa evidência do documentário como fonte histórica, autêntica, vital e original (Grierson in Cousins & Macdonald, 2011). O que estabelece o gênero no estatuto da realidade, e então, significa seu produto a partir da veracidade fidedigna do momento. Segundo a interpretação do autor, são o fundo material que dão o poder as imagens de interpretar e representar, pela posição do realizador no ato. Dão evidência de acontecimentos complexos e impossíveis de serem recriados em estúdio, apenas vividos, como experiências em formas naturais, portanto, autênticas e vitais, próximas da vida como ela é.

O terceiro princípio é o gesto primo, nativo e autêntico, a matéria presente nessas histórias a partir do seu fator antropológico, da leitura e compreensão possível entre os entes dicotômicos que coexistem e o coabitam um meio com o qual a fonte primária da história é captada e conduzida a mensagem da obra, o observador e observado. O realizador e o ator nativo, também contraditórios e tensionados, mas que comungam de um momento criativo, vital, juntos da relação observador-observado (Grierson in Cousins & Macdonald, 2011). O gesto espontâneo, de movimento natural que parte da composição da vida, criado pela experiência do meio cultural elaborado junto ao tempo histórico daquele nativo e realçado no movimento do cinema, na imagem presente na tela, é também resultado da história, e da contradição presente no ato de documentar. É o que dá a representação máxima da verdade da experiência humana na terra, a partir da sua constituição de espaço e tempo histórico natural, e alcança então pela intimidade entre as entidades opostas, uma dimensão filosófica, e não apenas uma representação sociológica ou criação artística estética, apenas, mas a intimidade humana da comunicação perante a observação da sua existência.

É da relação com o objeto de criação citada aqui, que Grierson entende e encontra em Flaherty, documentarista norte-americano, o exemplo da relação de

observador e observado, de forma que constitui o método de trabalho de campo do realizador para a criação cinematográfica documental. O domínio, portanto, do local e do material a partir da intimidade do cotidiano, faz com que a história seja contada primamente, e tenha ainda uma característica de dimensão maior que o próprio realizador, dado que seu produto final percorre o tempo histórico como fonte primária e secundária, e que se move pela relação identificada nessa reflexão, a relação dicotômica entre ator nativo e realizador documental.

A contradição presente entre os entes, caracterizada pela zona de tensão e comunicação, que dá a forma e o meio constituinte da obra até o seu produto final, e tem como motor o movimento estabelecido por essa relação de comunicação, de intimidade e criação, leva o realizador que apreende, compreende e representa a trama da história e existência humana, com a observação participante ao ator nativo, que a constitui como elemento de realidade, vital e autêntico a partir do ser, e se comunica como observado frente a lente da câmera, eis o processo criativo e material do produto da obra. A observância atenta e distinta daquilo que descreve e dramatiza o realizador, com certa metodologia estipulada por ele próprio no trabalho de campo, que, em simultâneo, descreve o sujeito observado e a realidade, e revela os valores éticos e morais, a justaposição de detalhes até a representação da existência, possibilita e cria a interpretação do que acontece como posição imanente do real, vital, com uma mensagem que possui fim imanente.

Desenvolvimento para o tratamento político

A intenção criativa dispõe de criação metódica subjetiva, como foi dito, é um critério criativo. A intenção criativa, segundo o autor, é uma espécie de ação heroica presente (Grierson in Cousins & Macdonald, 2011), acontecimento que incide sobre essa realidade a vontade criação de representação de forma autêntica, uma verdade objetiva da vida humana, em sua especificidade, uma representação imanente que parte do olhar acurado e especializado do realizador, e seu produto detém e apresenta os desejos intrínsecos ao seu material, que visa explicar o objeto vida. A vida e a realidade apresentada ao público, que percebe aquela mensagem transversal que se revela, essencialmente, como uma massa constituinte, agora

cinematográfica, justifica o estatuto da realidade e a proposta da observação verdadeira com seus elementos constitutivos e essenciais ao gênero.

Os princípios citados, portanto, são o embasamento teórico que traduzem o *tratamento criativo da realidade* como uma expressão conceitual, formador de um produto que utiliza e materializa a rede natural de acontecimentos que possibilitada pelo tratamento do autor, consegue levar o espectador a interpretação da realidade, como uma aproximação de uma fonte primária da qual a constitui essencialmente o acontecimento como matéria vital e original do documentário. E dessas perspectivas, aplicadas ao âmbito político, a percepção do documentário político como representação autêntica e vital dos elementos constituintes das ações da organização humana, dos poderes e de suas relações sociais, culturais, jurídicas e políticas, a partir do termo reproduzido aqui para análise dos objetivos, o *tratamento político da realidade*, que segue a prerrogativa dos seus princípios básicos, e suas relações de tensão e produção criativa, mas que as extrapola a zona de significação política.

A representação social no documentário segundo Bill Nichols

Tendo em vista as bases de John Grierson para entender os primeiros fundamentos do documentário, trata-se em seguida da teoria de Bill Nichols em razão do tema, para entender a representação política em documentário. No livro “Ideology and Image”, Bill Nichols desenvolve a tese de adequação, além da superioridade ôntico-epistemológica do documentário. A representação dada pela adequação, neste caso, é a forma com a qual o prestigiado professor-pesquisador elabora os conceitos com os quais trabalha sua teoria. Neste sentido, o documentário funcionaria da mesma forma que um texto, onde os acontecimentos narrados, presentes como matéria vital, são resultados da construção subjetiva, descritiva e ideológica, de sistemas significantes, oriundos da linguagem, e de sua fonte produtora (Rezende, 2005). Essa teoria pode ser entendida como apresentação de um contraponto epistemológico da teoria de John Grierson, e é oportuna no sentido de lapidar a expressão *tratamento criativo da realidade* aplicado a política, para o devido desenvolvimento e aplicação do termo *tratamento político da realidade* como elencador estético-político nos objetos de análise selecionados.

Segundo Nichols, *todo filme é um objeto de ficção, portanto posicionado ideologicamente* por fazer parte, ser e estar, no meio de comunicação como espécie narrativa, de um determinado meio do qual não existiria sem sua característica ideológica (Nichols, 1981). O meio é a base que dá extensão e proporciona o acontecimento criativo do documentário, é o fundamental contraditório da relação dicotômica entre o realizador e o observado. A intenção de usar Nichols é a de apresentar as potências e limitações do conceito criado para elaborar a presente análise. O *tratamento político da realidade* considera não apenas a potência da imagem natural e vital, mas também identificar como sua elaboração discursiva, organizada, significativa e representativa em meio as dinâmicas das relações sociais estabelecidas pela sociedade evidenciada pelo gênero documentário possui potência de ação política. A representação, neste caso, é a própria limitação do gênero, e donde se extrai seu potencial discursivo, e no caso, significativo, que possui fator ideológico, e que a partir dele existe e determina sua função crítica. Está em acordo com a vontade criativa dos realizadores, e proporciona o *agenciamento do documentário*, ou seja, o documentário, por mais verídico que possa ser, é produto do meio, e está intimamente relacionado com este de forma ideológica, donde emana sua potência.

Bill Nichols é um autor estadunidense, e hoje, um dos mais prestigiados pesquisadores e defensores do gênero documentário. O autor é analítico e categórico em questão de forma e estrutura do documentário como meio de linguagem e expressão. A interpretação que se faz de sua teoria, aqui delimitada as questões relativas à representação social e ideológica, é central para análise do gênero documentário, como um campo imanente de pensamento crítico. A ficção possui a representação para criar estórias, de elaboração artística de um mundo irreal, enquanto o documentário se diferencia por representar a mensagem presente no mundo real. A tônica, portanto, da qualidade política presente nos filmes, é sua capacidade de representar ideologias a partir da identificação e representação de acontecimentos e situações sociais a partir das formas reais, dos casos presentes no mundo, tendo em vista a sua posição subjetiva e individual sobre ele, caso que identifica maior proximidade com a objetividade referente a seu produto, visto que

esta é uma indicação essencial para seu acontecimento da crítica do produto como obra que possui um posicionamento e perspectiva delimitada.

A identificação subjetiva do realizador com o processo criativo é motor do discurso e vai além das características das produções citadas pelos *princípios do documentário*, vão no sentido de criar laços e buscar a verdade pela imagem, e se torna um elemento fundamental da complexidade humana traduzida pelo olhar especializado do realizador, que ambienta os acontecimentos para aproximar o espectador àquela conjuntura e condição que promove a mensagem discursiva e retórica trazida na obra final, e que através dela cria-se o significante representativo estético-político-ideológico, ou seja, o super-objetivo criativo e crítico que dá a representação social e política através da posição do seu realizador é essencial para o gênero documentário, e desmistifica a objetividade total da realização e a coloca como um meio com o qual a realidade pode ser percebida e justificada também pela política, pelas dinâmicas das relações de poderes, presente na civilização humana.

A teoria estética-manifesto de Dziga Vertov e Joris Ivens

Esta secção visa apresentar a correlação entre documentário e arte para apreciar em graus as possibilidades de construção política de obras de cinema documental que tenham caráter respaldado pela teoria de *tratamento político da realidade*, a partir da teoria levantada, explora-se como a criatividade de autores comunga a teoria e ação política proporcionada pelo meio em que está inserido a realização e o processo criativo.

O reconhecimento da relação entre arte e política no documentário é relevante pela sua potência de ação de movimento motor de produção até o produto final, e como visa transmitir ao público o conhecimento político proporcionado, constitui assim o discurso e representação da obra, e promove a reflexão interpretativa e crítica dos acontecimentos, pelo meio estético primo e autêntico devido sua emanção subjetiva e artística construída pela realização do documentário.

Os autores que desbravaram uma perspectiva refinada da arte cinematográfica, nesse sentido, são usados para refletir e reconhecer essa potência de representação do real, Dziga Vertov é o mais emblemático cineasta do leste

européu do início do século XX, apesar de não ser especificamente documentarista, o realizador bolchevique deixou marcante contribuição na história do cinema, e mesmo tendo atuado no início do Sec. XX, suas ideias sobre a forma e conteúdo estético, construção narrativa, composição de quadros e montagem corroboram com a perspectiva aqui relacionada.

Suas obras presam pela relação de movimento de imagem e estética formalista contrária ao habitual, e lidam com as características fundamentais e essenciais da vida social como objeto vital, enquanto extrapolam a composição de plano e movimento de câmera de forma revolucionária, suas propostas narrativas aplicadas, que não são necessariamente lineares, justapõem a significância da relação entre tempo e movimento no cinema para construção do discurso e mensagem da obra, como é explícito em *O homem com a Câmera*, de 1929.

Como um panfleto político, Dziga Vertov estendia suas obras para a discussão do problema da estética comercial, que começava a ganhar corpo mundial e levava as multidões ao frenesi e a catarse. Sua tarefa básica era demonstrar como o documentário, a não-ficção, é superior ao cinema hollywoodiano (Labaki, 2015). Vale dizer que o cinema de ficção possui imensa potência em contar histórias, leva ao espectador a ambientes em que isso é traduzido, contudo, é no cinema documentário que a verdade é o objeto constituinte da obra, e com a devida tensão artística de seu realizador, vai diretamente de frente com a lógica de desenvolvimento de cinematografia voltada ao assunto comercial, ao lucro e a literatura superficial. Para trabalhar a questão conceitualmente, o realizador de *O Homem com a câmera*, cria as expressões *Cine-coisa*, *Cine-olho*, *Cine-verdade*, ou *Kino Pravda* e *kino-glaz*.

A dicotomia entre as formas cinematográficas a partir da distinção e discriminação principal entre os dois gêneros, a ficção direcionada ao comércio, a indústria, e a falsidade da atuação, com suas agitações ficcionais proporcionadas para emocionar o público, e a não-ficção, o cine-coisa direcionado direta e inteiramente a vida, mesmo que errônea, como ruído ou desajeitada e desproporcional, e que mesmo por isso, indispensáveis e necessárias, como são as exigências da vida, dão a tônica da sua elaboração estética cinematográfica (Labaki, 2015).

A sua obra segue um terceiro movimento de tensão, sendo a autocrítica do realizador perante o seu fazer, como foi exposto anteriormente, tendo em vista sua potência de manipulação de tempo, espaço e movimento, com mira a manipulação criativa e política da realidade para perseguir a vida visível anterior a forma cinematográfica trivial e formal.

Para Dziga Vertov, o cine-coisa é o estudo de visão perfeita, detalhado e profundo a partir dos dispositivos óticos, proporcionado pela câmara cinematográfica exercida na imagem do espaço e do tempo. O cine-coisa investe em abduzir a vida e repelir o material cenográfico, o cenário, os atores ou os roteiros. Neste sentido que o cinejornal aparece para o autor como um cinema panfletário, um cinema de mensagens rápidas e agitação fácil, mas que não produz inovação, porém padrões de comportamento e pensamento que vão elencar as massas. As experiências cinematográficas de Dziga Vertov demonstram como é possível refinar a arte cinematográfica e como essa deve ser apresentada, ele aparece na história como um interlocutor visionário do futuro que demonstra os passos a seguir para um documentário meta-crítico. O cine-olho, a montagem da vida, é o meio técnico humano alinhado a uma espécie de demanda do próprio fator vital da vida, sua relação com a interpretação humana da realidade circundante (Labaki, 2015).

Do outro lado da Europa, nos Países Baixos, Joris Ivens articulava suas primeiras obras que vinculam poesia e documentário, com uma estética visual poética, profunda e refinada, que se assemelha, de alguma forma, a estética de Vertov, que visa a observação da vida nativa, e a perseguição irrestrita dela. Sua perspectiva do movimento documentarista é de que tudo é documentário (Labaki, 2015). Entretanto, as obras de ficção e os telejornais caminham sobre o campo que o documentário trilhou como uma forma artística inovadora, um novo campo de expressão humana que ainda não foi inteiramente definido.

Joris Ivens comporta o fenômeno documentário a partir da movimentação social dos artistas e realizadores documentaristas, e propõem uma discussão interessante que pode servir ao entendimento de documentário. O documentário é indistinguível dos movimentos sociais, o movimento documentarista é crítico e militante por natureza, não perpassa pela lógica do cinema ficcional com suas narrativas influenciadas pelo viés sentimental e sexual, críticas elaboradas pela

militância documentarista da época, mas também por uma abordagem estética pura, de forma insípida, que encara a vida, puramente (Labaki, 2015).

O artista documentarista é um artista que toma partido na vida social, não é passivo, mas ativo, é militante, como a vitalidade da vida que perpassa o tempo. Caso contrário, admite o realizador, permanece o artista ao lado do abstrato, do esteticismo senil, que não dá significado e atividade a vida que representa na tela, que não persegue a vitalidade e não possui, portanto, super-objetivo.

A evidência que se tem destas reflexões, segue, portanto, a questão ética do fazer documentário, que está intrínseca na estética, quanto na narrativa e leva aos questionamentos trazidos pelo realizador. Quais as relações do diretor do documentário com a obra exposta e seu super-objetivo, ou mesmo suas implicações significantes? Quais as relações, portanto, entre método, estética e mensagem? Quais as possíveis responsabilidades sobre a obra? É possível abordar temas por dois lados distintos, como duas perspectivas sobre a ascensão nazista, ou a guerra civil espanhola? É eticamente possível oferecer dois pontos de vistas objetivos sobre o mesmo objeto?

O trabalho de criação de um artista, segundo o autor, é trabalho emocional e não passa pelo crivo abjeto do objetivo, dá técnica pura e simples, mas da militância, o documentário é uma apresentação emocional dos fatos, uma representação sensível criada pelo artista, que a sente e a representa, este seria, portanto, um quarto movimento, proporcionado pelo reconhecimento meta-crítico dessa tensão permanente do *tratamento criativo da realidade*, e que surge da tensão interna do realizador perante seu objetivo artístico.

A questão que o autor apresenta para fundamentar sua perspectiva, é a de que o filme documentário não deve ser objetivo, pois necessita de um elemento essencial para sua composição, o poder de convencimento. A questão não é desbravar o mundo, assegurado por imagens objetivas captadas por uma câmera cinematográfica, mas estar ligado, relacionado como em trabalho de campo que busca a vitalidade do filme como quem persegue a aproximação com a realidade íntima do objeto-situação filmada, com a espontaneidade e autenticidade dos gestos, dos locais, dos poderes e relações que se estabelecem, independente da

vontade formal e criativa do artista, tendo em vista o realizador como um ser não isento as diferentes afecções daquilo que persegue.

O realizador, nesse quarto movimento, é sensibilizado pelos poderes infligidos a ele, e essa sensibilidade demanda uma resposta criativa para o documentário, no caso, a construção de uma mensagem e posição política sobre os acontecimentos, fatos e momentos representados.

Essa vontade criativa, no que lhe concerne, deve-se ater as possibilidades técnicas de manipulação do seu material, e das características intelectuais próprias do realizador, que inclui seu posicionamento político. O estudo da imagem cinematográfica que considera a correlação de forças entre movimento e estático, produto e história, tempo e imagem, entre elementos cênicos naturais e nativos como acontecimentos e instantes reais, que estão em mira da composição, da harmonia e do corte da montagem, leva ao espectador a elementos visuais e do psicológico do realizador, dando a base para representação política e a interpretação subjetiva do público perante os fatos apresentados. As imagens organizadas suscitam sentimentos ancorados como o ponto de vista do artista, que manipula as informações presentes para criar o super-objetivo narrativo e significativa da obra. A justificação, portanto, dos autores segue a indicação e a sugestão de ser o cinema o modo mais eficaz de percepção do mundo.

Do Objetivo, ao subjetivo à militância política

Não apenas a aproximação e o diálogo com o objeto observado como motor criativo é considerado, mas sua derivação, a construção e a evidência do real frente a técnica e sua potência de evidência realista presente e constituinte da obra. Esta obra de arte que é fundadora de um novo pensamento de verdade e de real, abduzida como um axioma, dada pela sua forma permanente, pela evidência da imagem constituinte, autoexplicativa, deve ser, portanto, colocada a partir de uma crítica sobre sua própria existência para compreender sua potência como acontecimento de agenciamento.

Enquanto obra de arte, o documentário é um prisma de subjetividade, a obra de arte não pode ser composta objetivamente, dado que não pretende verdades e que, em simultâneo, promove diferentes interpretações de um mesmo tema, tendo

em vista também um mesmo objeto fílmico. A experiência do real não é traduzida pelo seu objeto final, e sim pelo seu elemento construtor, sendo aquelas histórias trazidas as telas. O constituinte do real não é, portanto, o filme, como *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov, nem *Drifters*, de John Grierson, ou *Chuva*, de Joris Ivens, mas as histórias que ali presentes constituíram as filmagens e levaram ao público elementos mitológicos evidentes da experiência humana, mitológicos por sua substância significativa, reflexiva, crítica e subjetiva da interpretação, como um objeto onírico posto para interpretação. Aquelas pessoas presentes naqueles trabalhos de campo, feitos da forma com a qual foi concebida, com a preocupação de se trazer uma obra vital e complexa, e também ideológica, que representasse intrinsecamente a zona de tensão que se encontravam os realizadores, tanto em razão da sua posição espaço-temporal histórica, quanto em relação às comunidades nativas, quanto pela tensão psicológica interna, permitem a crítica e a discussão dessa existência. É essencial para a busca da verdade e para sua autenticação como fenômeno semiótico, ou seja, simbólico e significativo dessa verdade buscada pela forma e força criativa.

A partir da apreciação dos termos trazidos, fica evidente que é inegável a potência da imagem como aproximação da realidade, que influi permanente nas diferentes conjecturas e no tempo, mas que permite o conhecimento e o reconhecimento posterior dos acontecimentos e instantes coletados pela câmera. O caso, específico e trabalhado aqui, é o elemento ideológico evidenciado pela proposição política presente nas obras dos autores, sido resultado do seu envolvimento e posição política, quanto espaço-temporal histórica, e que promove a reflexão do contingente criativo político presente nas obras. A estética política, neste sentido, é um elemento que essencialmente utiliza da zona de tensão criativa, dada pelo diálogo contraditório entre observador e observado, para criação de um super-objetivo próprio, que carrega a crítica e a metacrítica como produto desse posicionamento, parte da zona de tensão entre observador e observado e ganha forma no produto final.

Mesmo que pretensa, e a verdade da obra não seja inviolável e absoluta, ela está lá, construída como meio de linguagem total, o meio cinematográfico colocado em que palavras, gestos, sons, aproximação íntima do espectador daquilo que

aconteceu, como história, ambiente comunitário, como narrativa, revestido de apreensão mitológica pela sua significância reflexiva e discursiva. A espontaneidade e o trabalho de campo, neste sentido, são aliados, intrínsecos e indissociáveis do produto documentário que precisa partir de um auto reconhecimento e autocrítica do seu fazer pelos seus realizadores. Em um contexto mais específico, são fomentadores das qualidades e vícios dos seus agentes e, em simultâneo, sua superação, proporcionada pelo reconhecimento e interpretações posteriores. São esses tradutores e mediadores da realidade presente no documentário que o ocasionam o subjetivismo da representação e da potência política.

Se a subjetividade interpretativa do público é indicada pela causalidade das imagens, pela imaginação presente nelas, e que discorrem a partir do produto, pela possibilidade de tradução dos espectadores pela sua experiência pessoal, a objetividade, é nesse contexto, o constituinte das formas, as superfícies organizadas de imagens e corpos em movimento que trazem a figuração representativa e espontânea do real como material coletado, de um contexto específico captado em instantes e movimentos que ficam permanentes onde o devir, o eterno jogo de poderes e forças da existência, acontece, incessante no espaço e tempo histórico.

Há uma espécie de naturalização das imagens reais ocorrendo a partir destas contradições veiculadas nos documentários das primeiras décadas do Século XX. Uma postura que busca autenticidade por parte dos realizadores, e vincula o espontâneo, a intimidade à busca de um produto imanente e real, a busca da verdade como um registro que vai à tona para história. Uma busca por legitimação e autenticidade, e também, a base de uma escola com viés crítico, que visa desnaturalizar as opiniões sobre o mundo, e investe profundamente no caráter reflexivo do documentário, como uma obra de cunho artístico e filosófico, reflexivo e político, meta-crítico e meta-metodológico que permite fazer com que o homem moderno vá em direção e encontro com o *desconhecido-objetivo*.

Um debate pertinente se faz presente quanto ao cinema documentário, que parte do caráter artístico e criativo, caráter que visa extrapolar as definições, as pré-formações estéticas e narrativas das obras do início do século. Ambos os realizadores citados, Vertov e Ivens, são fortes expoentes desse contexto, e servem como exemplo de grande visão criativa e artística da realidade, arte autêntica vinculada a realidade

humana. A arte, enquanto ambiente de construção técnica do saber-fazer resulta em produtos que funcionam pela estética, isso quer dizer que a escolha das obras, as reações que elas suscitam passam também pelo crivo do metodológico, que dá a substância do reconhecimento estético de Vertov e Ivens, é o reconhecimento da ação subjetiva na obra de arte, objeto de crítica para o documentário.

No sentido desta reflexão entre objetividade e subjetividade criativa que autores como Flaherty foram duramente criticados, acusados de manipular a realidade, de intervir em culturas originárias, de manipular o documento histórico para a composição narrativa, e a partir da acusação de reconstrução de cultura cenográfica para o super-objetivo da obra, críticas que traduzem barreiras estabelecidas pela indústria, e pelas formações e definições institucionais do movimento documentarista, que foram gradualmente recriadas e reestabelecidas, e reencontradas posteriormente, e tendem, então, a dar outro reconhecimento a essa possibilidade. A evidência da atuação política do realizador não apenas na obra, mas na tensão contingente do seu material constituinte, sendo a relação entre observador e observado, não desconsidera a possibilidade de atuar diretamente no movimento de tensão, justamente por não haver a possibilidade de se esvaír da subjetividade completamente, a subjetividade e a ação do realizador são um contingente durante todo o processo criativo.

Inseridos neste método, de construção da autenticidade da fotografia cinematográfica e da estética como elemento do trabalho de campo do cinema documentário, como ambiente específico e autêntico da realidade, que a forma, a estética para a construção da fonte histórica, que pode ser em simultâneo, narrativo, mas também fonte primária, serve o desenvolvimento do conhecimento, da reflexão, do pensamento científico, como também a crítica e a representação da realidade social ao qual está inserido, visto que fornece esse conhecimento aos seus espectadores.

O documentário, que parte do *tratamento criativo da realidade*, é, portanto, o documento estabelecido de um segundo momento de movimento, o primeiro, constituinte e material que dá o produto, e o segundo, que é a relação do público com a obra e seu reconhecimento como objeto artístico mas nativo, como um meio imanente de conhecimento estético e narrativo que implica na observação da

imagem real, e que permite sua manipulação para agir sobre uma segunda ordem, a estética como um meio de linguagem retórica, e o terceiro, e o quarto, estão no produto que se dá a contribuição metacrítica de realizadores, que possibilita uma estética refinada na observação do real, de forma e composição que foge a trivialidade e encara o subjetivo contingente da criação artística como uma autocrítica promovida pelo realizador em razão da sua ação de observar, que formula a estética, como a de Vertov, e emitem contingência política significativa pela base emocional e psicológica do realizador, como em Ivens, respectivamente.

Recapitulando a teoria

Neste capítulo, demonstrei como a teoria do documentário e do cinema, que surge com o desenvolvimento tecnológico, proporciona a representação política e criativa da realidade a partir do documentário, tendo em evidência “Os Primeiros Princípios do Documentário” de John Grierson, sua relação de construção histórica e institucional, de legitimação da autenticidade frente as lentes cinematográficas. Contudo, fica evidente que a relação contraditória do meio de produção é também como se desenvolve o conteúdo cinematográfico, a relação crítica e de tensão entre dimensões contraditórias, zonas de tensão entre observador e observado, e que essa relação é composta por quatro movimentos de interação do realizador com o objeto que dá vida a obra. Autores que proporcionam essa leitura teórica são pesquisadores e realizadores, o próprio Grierson, como Nichols, assim como Vertov e Ivens, dão a base de sustentação da expressão cunhada no presente texto, *o tratamento político da realidade*, tendo em vista essa dinâmica de produção como âmbito de desenvolvimento e construção do conhecimento humano, que leva a realização documental ao campo da intelectualidade, da crítica e da política, com origem em uma determinada neutralidade criativa impossível, sido respaldado pelo reconhecimento dessas quatro zonas de tensão que existem entre o observador e observado no momento de concepção da obra.

Capítulo 2: Ontologia e imagem: a defesa da estética para o pensamento

O tratamento político da realidade: tecnologia e operação estética

O cinema é independente de seu objeto, e não se limita as experiências de projeção. As forças que aparecem em sons, imagens e movimento são operações que se revelam, não como seu objetivo narrativo, mas como mitologia, a realidade, contudo, é seu material.
Philippe-Alain Michaud em Filme: Por uma experiência expandida do Cinema.

Segundo os autores citados, tendo em vista suas experiências e teorias, o cinema é reconhecido neste trabalho como um meio de expressão máximo. Talvez, a mais elaborada forma de comunicação e linguagem artística, que adquire através da experiência e relação tecnológica, no âmbito da arte e da representação do real e da política, a capacidade de transmitir e comunicar através de um material concreto ao equacionar diversas capacidades e características. Questão que faz com que Ricciotto Canudo lhe tenha dado a alcunha de sétima arte, em seu famoso “Manifesto das Sete Artes”. Dentre essas características que servem para situar o leitor, a relação da humanidade com a imagem do cinema, efetua-se necessário a definição de ponto de partida que possibilita a apreensão desse conteúdo pelo sujeito, o público espectador. A dinâmica ôntico-epistemológica que move o conhecimento proporcionado a esta arte, um meio de conhecimento possibilitado e reigente de sua potência.

A análise apresentada se direciona inteiramente na compreensão do documentário como um gênero autônomo, independente, e de força transformadora. A continuidade da potência artística do documentário como um meio de expressão máximo, a partir do *tratamento criativo da realidade* e então político, visa compreender a relação de construção possível da mensagem do cinema que persegue, representa e cria um ícone da condição humana na terra, e através dela, a possibilidade da emancipação através do seu reconhecimento. O cinema, é, neste sentido, um meio também antropológico. Não apenas porque permite leituras e resenhas a respeito do homem, ou por ser uma possibilidade de ferramenta de análise e pesquisa na área, mas, porque permite a espécie que o manipula a elevação,

a sublimação pelo meio da comunicação cinematográfica, como uma espécie de heurística (Morin, 1997), de despertar de potência que se tem pela capacidade tecnológica a ele conferida, que transmite opacamente, o tempo e o espaço que não se desvirtua com a reação do tempo histórico, e mesmo que as interpretações e reconhecimentos da obra sejam passageiras, ela continua, da mesma forma concebida, e tem como característica primeira o material nativo e original.

O documentário serve a humanidade a partir da imagem em movimento, para colocar na história fatos visíveis, mas o gênero do cinema documentário não se resume a relação do homem com a tecnologia, a imagem e a história, a primazia do reconhecimento humano de si no mundo, e sua relativa transformação no tempo são então decorrentes da área cinematográfica. A princípio, a manipulação do realizador, que dá vida ao reconhecimento objetivo e a interpretação subjetiva, visa a iluminação da condição e experiência humana. É preciso ressaltar que, para o cinema, a tecnologia tem uma influência direta na relação estética, formal e narrativa das obras. Foi apenas a partir do desenvolvimento de novos dispositivos óticos-cinematográficos que a resistência artística do documentário, por exemplo, frente as regras e predefinições formais da indústria cinematográfica, do jornalismo, da ciência, e da própria antropologia, pôde vigorar como a potencialização da vontade criativa e do refinamento da perspectiva artística do realizador.

A experiência prática dos realizadores permite uma relação do homem com a obra no seguinte sentido, a partir da evidência encontradas no meio de produção, em pleno processo criativo, e não pela definição de um fim, ou de uma forma de início, de um objetivo de mensagem e de representação, ou da construção formal de um significante que tem em vista a reação do público, mas de uma zona de tensão criativa, do íntimo do realizador ao íntimo do ator nativo, que permeia a construção da obra a partir da imagem cinematográfica, do som e do movimento no instante sensível, das inúmeras relações de forças dessa zona de tensão, uma zona de diálogos diversos que promovem o desenvolvimento da obra, projetada, e tem em sua prática uma característica de mistério e desconhecimento do seu desenvolvimento em meio as contradições. A tecnologia permite e requer experiências para que o documentário se conceba, ela é o desenvolvimento das suas características de potência. Essa relação é especialmente importante para a reflexão aqui levantada.

Dado que o tratamento criativo e artístico da realidade requer certa liberdade do artista, em comunhão com sua atuação frente as possibilidades tecnológicas, faz-se também necessário, portanto, a mesma aproximação e reconhecimento com as capacidades intelectuais, sensíveis e emocionais que promovem a especificidade do tema em questão, a estética-política do documentário enquanto *tratamento político da realidade*.

O documentário político passa pelas mesmas questões levantadas, onde os dispositivos tecnológicos são essenciais e repercutem a vontade criativa, mediadora, até o meio máximo dessa expressão, que elenca características estéticas muito mais avançadas que outras áreas: tempo, espaço, imagem, som, movimento, pessoa, imaginação, palavra, narrativa, gesto, autenticidade, originalidade nativa à verdade, tendo em vista este último como característica primal que dá sentido à lógica e a autenticação da obra. Dentre essas características, portanto, o cinema documentário político é a expressão mais potente, sofisticada, inovadora, transformadora possível, até então para este fim, a política, estando, portanto, próxima historicamente da construção e desconstrução de governos a partir do seu produto e função, estando próximo também como poder moderador da política institucional, e tem o seu motor e origem a estética como material e formação dessas relações.

Sua síntese, direção e significado de existência, no âmbito ôntico-epistemológico, passa pela reflexão da sua primeira característica, portanto, a imagem, a estética, em seguida, o som, o movimento, a imaginação, e o sentido narrativo da obra, proporcionadas por ela. São os componentes do meio de expressão que faz com que o instante ganhe materialidade e sentido histórico, e permita significação prática de consequências diretas para a sociedade.

Do estético ao ôntico

A imagem é talvez seja a primeira invenção puramente humana, ligada ao processo de representação e abstração de pensamento que dá origem ao pensamento complexo. Das pinturas rupestres a dramaticidade grega, é a partir das imagens que foi possível o desenvolvimento do pensamento, do reconhecimento do real, e assim, a reflexão e sentido da condição humana na terra (Guerón, 2011). A ficção abstrata, a pintura, o teatro são elementos artísticos profundamente arraigados a imaginação,

e imprescindíveis para o reconhecimento humano do mundo que o cerca, reconhecimento por arrebatamento, elas são, de certa forma, impulsionadores da intelectualidade, determinadoras do pensamento, agenciadoras dos poderes e mediadoras da verdade, por sua dimensão estética.

Ao longo dos anos, a humanidade pôde vincular toda sua vida social a superpotência da imagem, ao ponto de ser cercado e justificado por elas. Contudo, ser a sociedade contemporânea a sociedade das imagens, com suas potências e problemas oriundos de sua cultura, a cultura visual, é um imperativo que leva a presente reflexão nessa análise. É na reflexão do que é apresentado sobre a estética que se têm o pensamento da expressão cinematográfica como operador de um mundo inundado, produtor e reproduzido pelas imagens. Esta é antes um fator constituinte da própria espécie, de seu meio de comunicação, e um exemplo da expressão humana que comunica muito além do ordinário, do corriqueiro e comum, um meio histórico com o qual o homem pode se reconhecer e reconhecer o mundo ao conhecê-lo, ou seja, ela existe como um princípio reflexivo e filosófico constituinte do pensamento.

Não é exagero pensar o cinema documentário político sobre os moldes da superpotência da imagem, onde a estética e a forma de reconhecimento do mundo como uma tecnologia humana que perpassa o tempo da história e de si, como uma imagem histórica que constituiu um conhecimento sobre si, que instiga e suscita a reflexão pela sensibilidade, pela afirmação e indicação cognitiva, pela experiência e evidência, e gera emoções e age diretamente no psicológico, gera talvez espanto, talvez conforto, mas que incide reações em seus espectadores.

Reconhecer a importância da imagem como um primeiro passo do pensamento, do pensamento abstrato, e que tem sua origem no concreto, no visível e na adulação da contingente apreciação cognitiva da evidência, é uma conduta que nos fazer perceber a importância de um sistema de pensamento que não desvincula a imaginação da razão, de que estamos atrelados a uma dinâmica de raciocínio profundamente e irreversivelmente estético.

Nesses termos que retomo o seguinte questionamento. A tarefa do documentário é uma tarefa ingrata, para não dizer impossível. É possível retratar a realidade? Existe uma tecnologia com capacidade de grafar, retratar, de alguma

forma que seja, a realidade circundante objetivamente e neutra? Aliás, é possível que o cinema não seja um objeto, uma ferramenta do onírico e da imaginação, e consiga contribuir acerca do estatuto do real, da verdade, do comprometimento com a realidade absolutamente? Esses questionamentos podem parecer contraditórios, já que está claro nesse texto que o documentário tem como material principal a realidade, e seu estatuto é legitimado pelo reconhecimento de suas limitações e características constituintes.

O cinema é uma invenção do Século XIX que ganha força no Século XX. Desde Muybrige que a prerrogativa e a pretensão de retratar a realidade aconteceu de forma unanime, até o aparecimento do cinema clássico, ficcional. O cinema é materialmente composto por quadros sobrepostos que variam de dimensões e planos, limitados visual e temporalmente. A imagem nos aparece em telas determinadas sendo certo que por melhor que seja a lente do artista, seria impossível qualificar qualquer imagem do real absoluto dentro dessas limitações. As imagens que gostariam os primeiros cineastas, entusiastas e visionários da tecnologia que surgia, a imagem total, o desenvolvimento do olho, e com ele o pensamento, pelas lentes do cinema é um produto histórico do desejo por conhecimento. O que se têm é forma tecnológica, imagens dotadas pela tecnologia, recortadas, aliadas aos movimentos e sons em harmonia. Desde meados da década de 30, que autores consagrados nos alertam para a conscientização das possibilidades cinematográficas, sua ontologia, sua possível epistemologia. O cinema, como menciona André Bazin, como uma *ilusão total* (Bazin, 2014). É um *brinquedo ótico*, como lembra Jean-Claude Bernadett (Bernadett, 2000). Ocorre, assim como autores e realizadores, que já estão acostumados a essa alcunha, mitos e problemas que surgem ao tentar se colocar a emancipação da imagem como meio máximo de expressão do real e de um conhecimento posterior a essa classificação.

É preciso reconhecer, portanto, que o instrumento indicado como a máxima potência de tradução e interpretação da realidade, que leva consigo a possibilidade de construção do pensamento a partir daquilo que se coloca como uma primazia do conhecimento, a estética, é limitado e superficial, que por mais esforço e potência adquirida, não se compreende como estatuto de realidade em sua composição ôntico-epistemológica, não fornece, portanto, nada além de representação, recorte,

imaginação e potência de reconhecimento onírico da experiência concreta a partir do seu discurso.

O fato, por mais real que possa parecer na tela do cinema, é ainda assim um contexto à parte, e não está além de uma imagem promovida pela tecnologia e conhecimento humano. Ou seja, é virtual, onírico, e não está além do diálogo entre esse conhecimento construído historicamente que se reproduz em tecnologia e potência de imagem, de estética, com a matéria e o concreto de uma realidade absoluta impossível de mensurar até então por essa tecnologia, mesmo que classificado como evidência, visível, é um recorte elementar que se encerra imanente.

Pode-se dizer que as expressões criadas por Grierson para justificar o documentário como o detentor do estatuto do real sejam um engano certo, um dilema paradoxal e paradigmático da semiótica e da experiência humana do conhecimento, que contribui para a verificação que o sistema da percepção humana parte de uma questão diferenciada, mas que é limitada, substancialmente, e mesmo assim, possui grande potência, inclusive, social e política, que está em pleno desenvolvimento.

Seria então a estética um choque impactante para o conhecimento do mundo, construído e discriminado por sua relação contínua na história e no conhecimento, na cultura e no movimento da vida humana? Seria a imagem, e o reconhecimento dela, imanente, como um fim e si mesmo, portanto, objetivo humano ou implicaria no subjetivismo proporcionado por elas? A relação da imagem, da semiótica com o conhecimento humano, e seu desenvolvimento, é um importante repertório para compreensão da potência analisada na presente pesquisa. O significado do que o estatuto de realidade do cinema documentário representa não se justifica em sua plenitude, não fundamenta sua base como uma força autônoma e absoluta, mas limitada, frente a virtualidade e a imaginação subjetiva, dada pela imagem, que real, promove anseios e conhecimento, mas não ação direta e perspectiva ampla pré-determinada, pois é limitada, e sim, interpretações e reações inúmeras voltadas ao âmbito das emoções da percepção, do reconhecimento ético e do conhecimento lógico. São problemas relativos também a própria comunicação, a grosso modo. A

comunicação, a forma, a linguagem e a retórica como determinação do conhecimento e das ações humanas.

O conhecimento, historicamente, é concebido pela linguagem complexa da retórica, da escrita e da oratória, do pensamento complexo estabelecido em regras gramaticais que dão significados a tudo que seja possível significar. É sobre ela que se estabelece o conhecimento racional, o pensamento abstrato, a vontade de saber e todos os meios que o conhecimento racionalista e científico se formou. Contudo, até mesmo o princípio da retórica carece de noção e potência estética. Não há forma possível de se elencar o conhecimento que não sejam no sentido da *Aesthesis*, e mesmo a imagem, se desenvolve em pleno acordo com o desenvolvimento de suas ideias construídas também pela reflexão analítica sobre ela, que dão substância as suas transformações históricas. Para tanto, esta análise utiliza do termo *Páthos* para dar a base desse fenômeno (Martins, 1999).

Páthos é o antigo conceito grego de paixão, empatia, pena e patético, que será a criação para o termo patologia. É fator fundamental e constituinte da retórica, segundo Aristóteles (Aristóteles, 1979). É também constituinte da razão e da própria filosofia. Heidegger, ao interpretar Aristóteles, desenvolve a ideia do *Páthos* constituinte da filosofia pelo espanto, pela percepção afectiva da realidade (Martins, 1999). A vontade e o impulso do conhecimento, que nasce com a filosofia, portanto, tem sua base na percepção. Aristóteles usa das provas do discurso retórico por três meios distintos, *Éthos*, *Páthos* e *Lógos* (Nascimento, 2015), com o qual a mensagem se torna credível e atinge o público para sua persuasão, reflexão, e suas indeterminadas variações interpretativas, porém, constituinte de significado e forma com as quais se espera alguma reação. Aquilo que comove, que nos toca, reside, portanto, em uma potência dramática, que gera sofrimento, paixão, reação e disposição.

Essa disposição é potência de movimentos que antecedem a razão. Ela é a descoberta pelo espanto, puramente perceptivo, emocional, psicológico por ser estético. A disposição afetiva é constituinte da consciência, da relação do ser com a realidade, a verdade e o mundo que o rodeia, ela é o fator de gênese de interpretação da existência consciente (Martins, 1999). O *Páthos* é então um elemento desestruturador do ser, que leva ao espanto, e uma disposição de potência de ação e

consciência posterior? Dessa forma que o *Páthos* e as formas com as quais age no sujeito, o coloca em uma posição de passividade e receptividade de afetação, que se deixa levar e arrebatado pelo que lhe é conferido, que lhe é colocado como uma invocação, como um meio de afeto e afecção, de forma que afetado, passa a um sentimento perante ao objeto.

O ser, nestes termos, tem uma disposição a se deixar levar pelo sofrimento, pelo espanto, sendo sua relação de movimento no mundo, e que colide com outros meios e dispositivos retóricos, como o *Éthos* e o *Lógos*. O despertar sobre algum sentimento trazido pela sua realidade, como é o caso da criação da filosofia grega clássica que teve sua gênese pela disposição afetiva da realidade, pela influência passional, que trouxe a possibilidade do conhecimento complexo do mundo (Martins, 1999). É nesse sentido que se estabelece a presente qualidade da imagem cinematográfica que justifica a sua atuação como potência agenciadora da transformação, perpassa o público, constituído dessa qualidade *phática*, de suscetibilidade desse público as imagens conferidas na tela, e na mesma medida que determina a consciência da sua existência como meio com o qual o sujeito age no mundo.

A potência máxima do cinema, é nesse contexto, relativa à potência de comunicação dada pelo conhecimento e reconhecimento, o que implica em um cinema documentário conscientemente limitado, sobre tudo de uma perspectiva ampla e dotada de contradições, que em vias de reconhecer a insuficiência da sua teoria aplicada, mas que possui o elemento de representação política e social a partir do seu super-objetivo, significativo, persuasivo e discursivo, como a retórica.

Essa relação filosófica do cinema como original e autônomo, com a construção do pensamento ôntico-epistemológico do cinema documentário, da sua relação com a comunicação e a crítica, o pensamento e o conhecimento, a técnica, do saber-fazer cinematográfico desmascara certas atribuições a ele conferida, e a partir desse reconhecimento que se dá a possibilidade da reflexão que segue com a análise do tema.

O *tratamento criativo da realidade*, que dá conta da percepção do mundo pelo discurso cinematográfico que é estético, mas este último não como aporte da beleza e dos desejos humanos pelo cognitivo, mas como sentido e meio do discurso

retórico. Discurso que também possui o *Lógos*, e que ambos dão a disposição da ação que promove consciência e reconhecimento do mundo, a cognição pelo *Páthos*, a consciência pelo *Éthos*, e a lógica racional pelo *Lógos*. Porém, de partícipe de áreas diferenciadas, o cinema, dado que não utiliza apenas da escrita e da retórica, mas de várias outras características que a compõem, e, em simultâneo, sua semelhança que lhe confere sentido, a busca da verdade, tende a possibilitar o discurso retórico presente na obra diferenciadamente da oratória e da escrita.

Este sentido que se move à geração de alta complexidade do pensamento crítico estético no desenvolvimento histórico, relacionado com o *Éthos*, comporia a cultura visual, suas imbricações ao pensamento e a relação de consciência. Ou seja, o documentário político é um meio que permite o reconhecimento e a consciência para se refletir, construir e elaborar conceitos que levam aos envolvidos também a possibilidade de se pensar em política, mesmo que não acabada e não propositada pela lógica diretamente, mas por uma função anterior a ela, e ainda assim carrega consigo a potência de lapidar o direcionamento do mundo, da mesma forma que a retórica pensada por Aristóteles, que implica na persuasão pelo discurso tripartite, *Éthos*, *Lógos* e *Páthos*. De forma que concebe ao *Páthos* uma posição superior na sua relação com o *Éthos* e o *Lógos*, possibilitando uma sensibilidade e disposição mais profunda e ativa frente a consciência, *Éthos* e a razão a ele conferida, *Lógos*.

Se a construção do pensamento complexo, racional e analítico, da abstração do pensamento concreto dá conta de pensar elevadamente, e emancipar-se do mundo pela inferência lógica, pelo pensamento simétrico, é pela percepção estética, pelo signo, significado, sensibilidade e percepção que acontece as formas da abstração e do abalo psicológico. O conhecimento humano promovido para ação política na terra, como um espectro do conhecimento estético, abstrato, agente por reação e disposição, com sua potência que reside então na construção dos esquemas imagéticos que formam a transformação desse ambiente, a partir da sensibilidade, emoção e do reconhecimento do evidente, e com sorte, da consciência quando se defronta com a dimensão ética.

Essa análise filosófica, partilha da justificação e da reflexão do estético tendo em vista sua forte influência *phática* de discurso, pois é no dispositivo artístico do documentário, e mais especificamente, do documentário político, que age para

perceber a nervura do real, a potência da ideologia política como esquema de representação social dos poderes, que leva a consciência, realizada de sensibilidade prática, e que a partir do estatuto da verdade e da realidade, do tratamento artístico e político desta representação, elabora esquemas determinados sobre aspectos em *Éthos* e *Lógos*, ou seja, revelados na forma do discurso estético político, representados segundo seu desenvolvimento elaborado na história, a dar exemplos revelados pelas lentes, que permite a reflexão lógica e a contradição ética entre obra e sujeito espectador. Substancialmente, são elementos concretos e autênticos que servem de análise do mundo e a partir da determinação das suas formas, uma dimensão própria, imanente e potencializa a ação *phática* da imagem, e pretende o conhecimento e a tomada da consciência como motor do desenvolvimento.

A técnica da expressão artística do cinema documentário político, portanto, funciona em simultâneo, como a imagem moral, pois partilha substancialmente do compartilhamento de conteúdo que são intrínsecos a humanidade e sua consciência de si e atingem o espectador pelo ser, como determinador e direcionador, e expressão da percepção lógica, do sentir em relação às somas e questões complexas da sociedade e da experiência humana.

A utilização da estética, neste sentido, é essencial para a criação desta possibilidade de ação no mundo, relacionada ao desejo, a imaginação, ao sonho, ao direcionamento, e a consciência que o espectador percebe a realidade, como uma demanda da história da construção da estética como um sistema lógico, vital, experienciado, virtual, mas real, e afectivo, que permite a reflexão além da suposta ilusão do *Lógos* como principal meio de desenvolvimento da ação racional do mundo. Os desvios dos discursos racionais, pelo reconhecimento sensível da experiência do real em toda sua nervura, com desenvolvimento atrelado a capacidade técnica do cinema e a autoconsciência do sujeito, o público espectador.

Essa relação não é pré-determinada, suas consequências são autônomas, apesar de sistemáticas, são ainda subjetivas. Cada espectador reflete essa nervura pela sua própria experiência, sua disposição é relacionada ao seu *Éthos*, e o tratamento político do real, do estatuto da realidade, tem a possibilidade de ser, portanto, a relação entre a obra e o público que parte de uma estrutura de pensamento pré-lógico, que vincula a razão com o arrebatamento estético

psicológico e posição ética no mundo. É a cultura dos espectadores que leva a obra ao patamar da história verdadeira, enquanto estética, para um super-objetivo da obra.

Enquanto meio de expressão e de conhecimento a partir da estética, o cinema se defronta com inúmeros questionamentos. Os filmes que surgem ainda no Sec. XIX são uma enorme sofisticação tecnológica. A fotografia era já conhecida e de certa forma, colaborou para a sociedade e seu conhecimento de mundo. Contudo, a imagem sofreu de profundo descrédito durante séculos. Não foi propriamente uma ferramenta do conhecimento lógico e analítico. Ter o cinema como um meio com o qual o conhecimento é concebido e construído é ainda vago, mesmo que existam extensos exemplos da sua capacidade. Há uma necessidade imprescindível de explicar como este fenômeno de linguagem, de expressão artística e comunicação humana pode então conceber o conhecimento devido ao seu paradigma filosófico. Nesse meio, entre a *Aisthesis*, *Éthos*, *Páthos* e o *Lógos* onde a análise se encontra, é preciso refletir qual a dinâmica que permite o discurso cinematográfico como objeto constituinte de conhecimento ou como desarticulador do pensamento.

Estética e paixão: das formas à indeterminação subjetiva

O problema do determinador da imagem como lei ou repertório moral é usado para se questionar e refletir a possível potência do documentário político, além do arrebatamento e do discurso retórico, como uma determinada ou indeterminada fonte de conhecimento de mundo que estimula a ação. A subjetividade e o padrão de beleza na arte, as formas do belo, a influência das formas para a psique humana tem sido amplo espectro de debate durante os séculos. A expressão que delimita a percepção e dá funcionalidade a influência no agir, sentir, desejar, imaginar e sonhar entre limites e direções, a partir do reconhecimento sensível, do pensamento presente na estética já é função antiga.

Rodrigo Guerón, em “Do Cinema ao Clichê, do Clichê ao Cinema”, elabora sua teoria analítica a partir da reflexão dessas dimensões, a crítica de como a expressão artística corrobora com sistema de pensamentos que reproduzem realizações, a partir da forma estética, objetiva, e lembra a fala de Bazin, que explica como desde o renascimento, um dos sentidos da realização técnica da arte é a busca

do encontro entre técnica e reprodução perfeita do real, que eliminasse a mediação humana. Essa situação é suficiente para refletir sobre a qualidade das características do cinema documentário em meio ao estatuto de realidade e de verdade, de como revelar a essência, em constituição de evidência promove a determinação do esquema formativo da moral a partir da técnica, tendo em vista sua forte influência arrebatadora e passional pela imagem cinematográfica, como foi tratada anteriormente. O mito do cinema total de Bazin, segundo Guerón, se refere a essa temática. O cinema total, como parte de um projeto de especialização secular do pensamento, onde o desdobramento do mito racionalista de observador neutro impera, segundo o empenho de reprodução neutra do real através do observador, a evidência e a garantia científica, que não passa de uma experiência técnica voltada a elucubração pela imagem que se desgasta no tempo histórico do cinema como um fenômeno histórico (Guerón, 2011).

O texto realiza alusão a tentativa do cinema como um dos momentos em que o ocidente e a ciência se empenham em buscar mecanismo de reprodução do real. O cinema foi imaginado como uma plataforma tecnológica onde a estrutura da realidade poderia ser empiricamente demonstrada.

O da reflexão apresentada é a diferenciação teórica entre autores e comentadores. Bazin, Deleuze e Bergson criticam a potência do cinema, mas é em Virílio que o autor dá a base da contribuição de um contraponto para questão desta potência, a partir da contradição da determinação ou indeterminação das formas para o sujeito, como um dispositivo artístico de condicionamento sensorial e motor. Então, seria o cinema fomentador das capacidades cognitivas, sensoriais e motoras, ou talvez seu inverso, para a deterioração das capacidades, da razão, a determinação e padronização do senso cognitivo motor? Qual seria a potência do cinema, e quais as relações entre os aspectos da sua fundação ontológica e epistemológica reativa como meio de expressão tecnológico? Quais as relações entre política segundo essas características, e suas possibilidades? Cinema faz ou não pensar? É um instrumento emancipatório ou desarticulador do pensamento?

Segundo o autor, o esgotamento e a crise do racionalismo clássico apontam que a deterioração da razão leva o conhecimento para relações diluídas com a verdade. Neste sentido, análises acerca da superpotência das imagens na sociedade

identifica que a perda do léxico, a falta de raciocínio sistemático e lógico, a promoção de saberes estatutários técnicos em detrimento do pensamento crítico, as relações psicopatológicas oriundas desse complexo estariam, então, ligadas as essas características *pháticas* das imagens em uma sociedade que está esteticamente sobrecarregada, de imagens, signos, símbolos e significados imagéticos?

O cinema, contudo, funciona a partir da sucessão de imagens que sugestionam fenômenos, esse campo não é o da inteligência, mas da percepção, afecção, do afeto e do *Páthos*, como foi explicitado. A suscetibilidade à sugestão cinematográfica acontece através da afetação afetiva, cognitiva e emocional, mas também ética, e como contexto de empatia e subjetividade que é primariamente perceptivo e possibilita o contexto de fruição estética.

A reflexão que se estabelece não é mais se a estética tem ou não potência transformadora, portanto qual o sentido desta potência que habita o social e o cultural, dando vida a cultura visual e ao pensamento pelo sensorial. O cinema, segundo Deleuze, como menciona Guerón, passa pelo esgotamento da capacidade de fazer pensar pelas imagens, o esgotamento do racionalismo enquanto é em simultâneo sua superação. A arte das massas, o pseudoconhecimento como acontecimento da razão pelo meio da tecnologia, como é colocado por Virílio em Guerón, põem a imagem cinematográfica como algo que mascarará a experiência do real, é gerador de impotência de razão, visto que essa máscara não constitui o processo de percepção do real acontecimento, mas da ilusão e da interpretação subjetiva da fruição (Guerón, 2011). O autor ainda reflete tendo em base Walter Benjamin as capacidades históricas dessas contradições entre determinação e indeterminação pela forma cinematográfica, explora o conceito de determinação material de existência a partir da percepção das coletividades humanas. Como se o movimento de transformação dos meios de expressão e comunicação também se transformasse com a forma da qual as coletividades percebem a expressão. Neste sentido que a expressão, construção ideológica, tem sua funcionalidade pela falsificação do discurso, e que atinge, por *Páthos*, como as formas corpóreas do real, a experiência da expressão é corpórea, afetiva, da nervura do real, para uma adequação ideológica onde o sujeito da percepção fica apático e inerte frente a

impossibilidade de reagir aos estímulos cognitivos, enquanto interfere diretamente nas dimensões pessoais dos sujeitos espectadores.

Rodrigo Guerón volta a sua análise há um fenômeno de importante reflexão para a temática aqui exposta, a contradição entre *Aisthesis* e do *Lógos*, quando define a diferenciação, a ponte que leva o pensamento concreto, intimamente perceptivo e estético, ao pensamento abstrato, ao *Lógos*, como agenciador crítico e complexo da realidade circundante, e como o conhecimento deixa de possuir efeitos estéticos, de experiências sensíveis, das imagens e dos sons, da força dramática, para se iniciar em filosofia, como a compreensão do processo do real. O *Lógos* é visto como o escopo e a efetivação da essência do real, e a instância da sua presença e da manifestação humana. É através dele que poderíamos ir ao encontro e ajustar a ordem racional do cosmos. O mergulho no ambiente lógico proporciona a aproximação do homem à compreensão daquilo que fundamenta a estrutura de representação “de todo”. Seria esse o empenho máximo da atividade do pensamento humano, a radicalização da experiência da linguagem, da linguagem das palavras (Guerón, 2011).

Nesse sentido, a filosofia representa uma crença, uma aposta na superioridade de um processo de construção de pensamentos que definimos como lógica. Em suma, a contradição questionadora é a seguinte, seria o *Lógos* o tradutor que interpreta a dinâmica do processo do todo, além e distanciado da estética? Flusser dirige uma reflexão pertinente a essa perspectiva, ao colocar como a função da escrita de transcrever, ou transcodificar o tempo e a circularidade em rede das imagens em tempo linear, que traduz cenas e processos, de modo que a escrita é uma maneira fundamental dirigida contra a imagem. A escrita, nesse sentido, leva a um afastamento do real (Flusser, 2007). Segundo Flusser, os dois processos são emancipatórios, e liga a consciência histórica ao desenvolvimento em detrimento da consciência mágica. Acontece, respectivamente, o pensamento abstrato, na forma de escrita, retórica e eloquência filosófica, e o imaginativo, ou imagético, através da estética, do drama, da consciência mágica, que pôde ser transcodificado, ou transferido a escrita, mas que não necessariamente tem sentido de aproximação do real, mas do cosmos, questão abordada pelo autor que remete então a subjugação da imagem frente ao discurso filosófico (Guerón, 2011).

Guerón, ao citar esse fenômeno, desenvolve o pensamento que o estudo do cinema e da fotografia, só é possível a partir da superação da condenação moral da imagem. Ao pensar a imagem como prejudicial ao pensamento, há o esvaziamento das suas potências e possibilidades. Deleuze, nesse sentido, pioneiro, pensa e compreende o virtual imagético como potência do ser. O autor, então protesta essa condenação como determinação e padronização do pensamento, e aprofunda sua tese, antes ainda de Deleuze, antes mesmo de Bergson, e é em Nietzsche que ele encontra o respaldo dessa dominação de *Lógos*.

Para o autor, esse moralismo do *Lógos* seria a essência da condenação do pensamento e da estética, e também o responsável pela condenação do corpo, da imagem, da ilusão, são processos que Nietzsche denomina expressões da decadência, do esgotamento e envelhecimento da civilização, segundo Guerón, essa seria a tipificação do niilismo, ou niilismo europeu. É o empenho em impor uma ordem e submeter a processos causais onde a imagem aparece como ruptura da realidade, e não como acontecimento.

Essa questão que surge a partir de Nietzsche é importante, visto que o cinema é também o reduto de imagens, ideias, palavras, dramas e narrativas, e diferentes falas. E, sobre todas, os constituintes de sua forma, um meio com o qual se pensa o estatuto de verdade. Mas, se a imagem Estética julgada como inferior pela lógica e filosofia, foi e é, condenada pelo *Lógos*, então o que poderia o cinema colaborar e contribuir significativamente de positivo para a filosofia, o pensamento e em último caso, e mais especificamente, para a política? A máquina, a indústria geradora de imagens, ilusões, sensações e movimentos, poderiam a princípio, mesmo que genericamente, buscar a verdade, a leitura e interpretação da estrutura do real?

Acontece, ainda, segundo o autor, que a Filosofia combate forças antifilosóficas. O corpo, a imagem, a ilusão são fases e fundamentos dessas forças. Nessas reflexões, o *Lógos* é a principal força fundadora e propulsora dela. Nietzsche, nesse sentido, visa combater a fraqueza, a falta de empoderamento do pensamento lógico, reflexivo, analítico, justamente pelo agente da impotência, que se torna o agente do niilismo (Guerón, 2011). A imagem, contudo, não é redentora do movimento, e também, neste sentido, da verdade. Mas reprodutora por intermédio, pelo meio artístico. A experiência do real, vivo, selecionada pelo artista para atenção

ao impulso nervoso, é também um centro universal radicalmente diferente da realidade, uma realidade interiorizada na obra, que se volta para si mesma. A relação, portanto, da obra de arte com o pensamento e a reprodução da consciência é a base significativa, indeterminado e onírico, e, em simultâneo, limitante das possibilidades sensoriais e de percepção humana.

A reprodução da consciência segue o sentido de sua discriminação sensorial e sua relação direta ao *Éthos* do sujeito dessa imagem, a ética da vida como cosmologia e consciência de mundo e de ser. A tecnologia cinematográfica talvez seja a mais sofisticada tecnologia que abrange este complexo meio de transmissão e comunicação para o sujeito espectador. Neste sentido, a obra de arte cinematográfica, tanto a ficção quanto o documentário, possuem intrínseca a si mesma, a potência de comunicação por uma vivência sensorial, uma aproximação e também uma demarcação de um território do significado de experiência no mundo, de narrativa, de discurso que impele uma realidade no indivíduo internalizada que demanda energia psíquica de seu reconhecimento, e interiorizada desenvolve suas capacidades. Que no documentário, e mais especificamente, no documentário político, toma o tom da ética, em referência ao *Éthos* político da retórica de Aristóteles, que somado ao *Phátos* e ao *Lógos* levam o discurso cinematográfico a persuasão. A ética como a noção de bom comportamento e elevação moral que dá sentido as ações humana à dignidade. Nesses termos que a nervura do real, sendo essencialmente afectiva, toma sua posição como fenômeno ético abrangente, a partir da obra cinematográfica e sua fruição estética. A fruição estética do documentário político promove a reflexão do mundo, a indeterminação das imagens para o pensamento passa pelo crivo secundário de uma dimensão de conhecimento pré-racional, mas que sensível, atende a nervura e ao reconhecimento ético do mundo de forma autônoma e subjetiva do espectador.

Ao tempo que a estética é um mediador do meio do conhecimento, um reproduzidor da consciência e das formas da prática do conhecimento, saber-fazer, faz-se necessário, também apontar para o fenômeno da subjetividade do sujeito receptor da imagem cinematográfica. O cinema é um meio de promoção das subjetividades, a indeterminação da interpretação da obra dá margem ao desenvolvimento da cultura visual e das percepções, enquanto não delimita um

estatuto de verdade, também não o proporciona como objeto determinador da realidade, mas um emancipador subjetivo e íntimo a experiência espaço temporal subjetiva do sujeito espectador, que passivo, se move frente aos ensejos que desencadeiam a estética devido ao motor passional, e então promove um conhecimento arrebatado, próprio e individual.

Capítulo 3: O *tratamento político da realidade* aplicado

A potência das imagens na política

O terrorismo nacional emprega uma tecnologia distinta, no sentido foucaultiano. O Estado emprega uma tecnologia de difusão semiótica: tecnocratas anônimos da violência produzem significantes de ameaça e violências. As ocorrências fragmentárias — um desaparecimento, uma tortura que não deixa marcas, um cadáver em decomposição — servem de elipses para um evento que não pode ser identificado e uma narrativa que não pode ser contada. Essas ocorrências beiram a ausência de sentido, mas contêm sinais de padrão e significado.

Bill Nichols, o evento terrorista, em O cinema do Real.

Para analisar a potência das imagens da filmografia selecionada é preciso apontar um ponto de partida. Phelipie Debois é um autor que pode auxiliar nessa transição. A justaposição das imagens no filme, na composição de cena, portanto, também no cinema documentário, parte da composição de cena como forma, um dos seus objetos de análise a partir da fotografia. Como acontece a mediação entre a imagem e a narrativa estética pioneira da foto, e como a composição de cena pode, então, compor todo o elemento imagético do quadro é um ponto de partida possível (Debois, 1993).

Para o autor, a composição estética da cena leva o espectador, o sujeito observador da obra, ao âmbito da dramaticidade estética, que por fruição estética é arrebatado por ela. Para o autor a imagem fotográfica coincide com a potência narrativa, resta o tratamento artístico fazer a foto falar, levar a mensagem pelo campo imagético (Debois, 1993). Essa posição especial permite a análise circunscrita da estética política em meio ao *tratamento político da realidade*. Questão também tensionada pelas análises de Didi-Huberman, que apresenta o gesto na obra de arte como composição estética narrativa, que transmite ao espectador o exato desejo de transfiguração da estética a narrativa do artista, o instante exato do qual o pintor renascentista veiculava sua história e objetivava seu

pensamento, por exemplo, como um discurso de super-objetivo da obra (Didi-Huberman, 1998). A reflexão principal não segue apenas na composição da *mise-en-scène*, mas do momento, o instante em que sua transposição temporal é articulada, o momento em que é relembrada e transfigurada pela técnica artística.

A potência da imagem, neste sentido, segue como uma lembrança que depende da composição e da montagem para criar-se, então, a mensagem narrativa. Contudo, apesar da mensagem narrativa, a potência da imagem ainda reside no campo estético, ela é seu fundamento e o ponto de partida para acertar a análise acerca da sua potência.

Susan Sontag, em “Diante do sofrimento do outro”, tece uma reflexão pertinente que pode nos direcionar a atenção aos instantes como ícones de tensão presentes no quadro cinematográfico, é possível olhar e estremecer, como o *vouyer*, nas palavras da autora, estremece de prazer ao ser arrebatado pela imagem? (Sontag, 2003) Diante desta fala, retomamo-nos a noção ôntico-epistemológica aqui apresentada. Anterior a nossa sociedade, o pensamento clássico na antiguidade identificava a estética como o fenômeno do belo, como a força com a qual a beleza reside e perpetua no mundo por ser agradável, independente, inclusive, do material. A força imaterial da beleza, da arte, transpassa o tempo histórico da antiguidade e chega a nós como arte, mito e filosofia. A beleza é o conjunto das ideias, que transcende a matéria e permanece como uma base sólida e imutável de percepção de belo no mundo. O belo é belo independente da concretude da vida pois é um conceito abstrato. Ele funciona no âmbito do pensamento ideal de Platão e Sócrates, fenômeno que está intrinsecamente atrelado a ideia, a imaginação, portanto, a virtualidade.

É sobre este campo que se fundamenta a vaidade humana e a visão do horror no cinema. A política é a manipulação do poder, e o poder não se distingue da violência por completo, legítima ou não, é através dela que ele é exercido. Diante desse caso, dessa potência conferida a cena, a *mise-en-scène* como momento de composição do quadro de forma a transfigurar a estética em narrativa, reside então a imagem da política como dinâmica do poder. As imagens do poder são, para todos os efeitos, diversificadas, mas colocadas de forma que transpassem a zona do concreto e fundem uma noção de potência do poder a partir dessa zona abstrata e

virtual de *belo-poder*. O poder como espontaneidade e momento, mas como uma forma de atuação concebida pela imagem formada para sua atuação prática, sendo a transmissão da mensagem de poder.

Essa relação potência-imagem-política no ambiente dos filmes protagonizados pela destituição serve a prerrogativa da imagem do poder, e é com a dinâmica do contexto documental que a profunda superficialidade da imagem cotidiana faz-nos arrebatados pela violência simbólica e estética a cerca de uma personagem que é o principal agente político daquele contexto, sofrendo com uma dor inexequível, puramente simbólica, como mártir, por uma segunda vez, donde as imagens, a narrativa e o discurso cinematográfico é montado a partir da *imagem-poder* colocados em uma rede dinâmica de disputa. Um retrato cruel da impotência de centenas de milhares de pessoas, de um aparato jurídico, político, e de uma mulher que com o poder que lhe foi concedido, necessita lutar praticamente sozinha em meio a uma onda de rejeição e violência moral.

A intimidade das imagens presente nos documentários pré-destituição gera o arrebatamento e o espanto passional frente a condição da pessoa humana, além do exercício do poder, e a crítica estética presente sobre este poder, geram também a possibilidade de leitura da potência política daquela estética narrativa, dado este que justifica a forma de *tratamento político da realidade*.

A potência estética nesses filmes são de profunda reflexão em razão a condição da mulher, na política, no Brasil, mas também no planeta, a condição da mulher discriminada da condição humana, e sua exibição fatídica frente a um verdadeiro 'show' de horror e violência de gênero, que permite a intendência de um drama social, existencial, profundamente filosófico, dramático e insurgente, enquanto é também a reflexão sobre o poder institucional e a forma com a qual ele é estruturado. Uma mensagem para um mundo em decomposição, deteriorado, que indica a fragilidade das instituições e de como as formações políticas podem então submeter poderes para além do constitucional, do socialmente aceito e que duramente infringe vários direitos, diária e cotidianamente na vida social.

Na filmografia analisada, o poder parte por uma dicotomia simbólica, em simultâneo, o escárnio e o linchamento moral que perpassa as ações da protagonista Dilma Rousseff, com a demanda pela derrubada de seu governo, e por outro, a

resistência e a dignidade com a qual a ex-presidente luta para manter sua imagem e justificar sua posição de poder, sua condição de pessoa, a defesa da democracia em meio a luta e a desestabilização política, esclarecedora, e é a mais fina e sofisticada imagem de poder no Brasil neste período, tendo em vista também a sua atitude como mulher e pessoa frente aos poderes que enfrenta, dos quais os documentários denunciam.

É neste sentido que a destruição da imagem pública da ex-presidente Dilma Rousseff, proporcionada e potencializada pelos meios midiáticos, tanto pelas redes sociais quanto pela televisão e discursos narrativos que a desumanizam, a desqualificam para o cargo, corroboram para a destruição do seu posto, e também de sua dignidade, enquanto lhe fornece a denúncia de uma relação de desigualdade e disparidade entre gêneros na sociedade brasileira.

Despojada, portanto, das características que a promoveram a presidência, e colocada em uma condição sub-humana, está pronta a base ideológica, narrativa e estética de uma movimentação de poder, que os documentários selecionados acusam. Essa dinâmica também permite a reflexão do conceito de Susan Sontag em razão da extrema violência simbólica com a qual a ex-presidente foi exposta, a dor da humilhação pública revela a aplicação da catarse e do prazer e sua decorrente movimentação política, e de como a violência na composição da imagem gera a catarse, o arrebatamento e a reflexão, respectivamente, e de ação autônoma subjetiva e indeterminada no sujeito. A humilhação, a vergonha, a raiva proferida, a violência simbólica, foram então ferramentas midiáticas de poder político para sua derrocada, e posteriormente, para sua reconstrução.

A filmografia analisada, portanto, trata exatamente dessa dinâmica conferida pelos meios de comunicação, e desenvolvida no documentário político como um tratamento político da realidade, em que o momento evidencia a análise das mensagens imagéticas como narrativas estéticas políticas que fomentam a subjetivação, a catarse em decorrência dos efeitos *pháticos*, portanto, passionais, como também a denúncia exercida e representada pela estética criativa da *mise-en-scène* íntima da resistência e luta, em tempo e momento em que também revela tanto a potência catártica da deposição da presidência e do ostracismo público, e do conseqüente prazer do *vouyer* conferido aquela situação, em que o público foi

imerso pela comunicação social, como pelo resgate, bravura e luta pela dignidade que uma mulher presidente precisa travar naquele fatídico fenômeno político institucional, como denúncia dessa situação de extrema violência simbólica e moral, que gera a reflexão política, o arrebatamento e a possibilidade de transformação social pelo conhecimento adquirido pelo espanto da consciência de fatos trazidos pelo documentário.

A análise circunscrita dos objetos

Para a presente análise, os objetos foram selecionados a partir do seu conteúdo. Os três documentários tratam da mesma temática e tem como protagonista a ex-presidente Dilma Rousseff no processo de sua destituição, em maior ou menor grau de aparecimento, com perspectivas diferenciadas, trabalham o período relativo ao seu afastamento e cassação de mandato. De todo modo, os documentários são exemplos de como o presente método de análise pode favorecer a reflexão acerca do conteúdo documental exposto. A transição política pela ruptura de governo institucional de uma mulher eleita, que luta bravamente e praticamente sozinha para manter sua dignidade e a postura equivalente ao cargo que ocupa. É a partir da apreciação dos documentários, que tangem o presente objeto de análise, que a possibilidade de aplicação teórica e analítica com o que foi exposto é possível, e gera ao menos a percepção de como os elementos teóricos que fundam e refletem a potência da imagem política documental podem contribuir para o desenvolvimento social e suas consequentes transformações sociais e políticas. Contudo, antes de iniciar a análise e leitura atenta dos objetos, é evidente a necessidade de observação do fato histórico, a destituição em 2016 no Brasil.

Desenvolvimento

Dilma Rousseff é uma mulher brasileira, formada em economia, entrou para a política por meio da militância, ainda no período do governo militar no Brasil. Ingressou na luta armada na juventude, foi presa e torturada, solta após três anos de reclusão. Trilhou uma carreira de sucesso como ecônomo e gestora da rede de energia no Estado de Rio Grande do Sul. Filiou-se ao Partido dos Trabalhadores em 2001 e ajudou a elaborar o plano de governo para a área energética do ex-presidente

Luís Inácio da Silva, Lula, do mesmo partido. Assume o Ministério de Minas e Energia do governo no ano seguinte, e em 2010 é eleita para o primeiro mandato como presidente do Brasil. Em 2014, após ser reeleita em uma votação apertada, que contou apenas com apenas três pontos percentuais de diferença com o segundo candidato, Aécio Neves, do Partido Social Democrata brasileiro.

A eleição deste ano gerou uma crise de representatividade política, e em sua decorrência, a crise institucional. Após fortes ondas de rejeição que se propagaram durante os dois primeiros anos do seu segundo mandato, foi instaurado o processo de destituição por crime de responsabilidade fiscal, que culminou com a cassação do seu mandato em 2016, tendo assumido o vice-presidente Michel Temer, do então Partido do Movimento Democrático brasileiro, hoje denominado Movimento Democrático brasileiro, que havia sido eleito na mesma chapa política.

Dilma Rousseff é uma personalidade de longa data no Brasil, tendo aderido à luta armada contra a ditadura militar, foi personagem política de relativa importância, mesmo que de forma coadjuvante na política nacional. Após sua eleição em 2010, sua imagem passa a conceber a representação, não apenas de um presidente, mas da primeira mulher eleita ao cargo no país, fato que traz um peso histórico de profunda importância, pois é resultado da luta por emancipação de direitos civis e políticos das mulheres, e de grande representatividade, como resultado do clamor pela equitação e justiça social no país, que segue também as transformações políticas similares ocorridas na América Latina, e no mundo, como a eleição de Cristina Kirchner, em 2007, na Argentina, e Michelle Bachelet, no Chile, em 2006 e 2014. As transformações seguem a proposta da igualdade de gênero, e colocam a mulher em ambientes de poder estruturados e historicamente ocupados por homens.

Pode-se dizer que o protagonismo feminino na política vivia um momento de ascensão, aliado a demanda de equitação de justiça social, que necessita que mulheres ocupem cargos políticos para a construção democrática de um país justo e igualitário. Contudo, Dilma Rousseff acaba por ser estigmatizada em meio à crise e as ondas de rejeição, e alguns acontecimentos são especialmente importantes para essa análise. A forte onda de rejeição gerou um processo de ostracismo e linchamento moral público, em que a imagem da ex-presidente não sofre apenas do

descrédito e da rejeição, mas da agressão simbólica, do assédio moral e sexual, a partir da sua imagem, a coisificação da pessoa, tendo em vista sua personalidade e identidade, do discurso misógino proferido, que a estigmatizou e martirizou, o que justifica e revisita a urgência e emergência da criação dos documentários selecionados como objeto de análise, e também justifica o presente trabalho, como uma análise que articula esses elementos ao tempo que promove a reflexão sobre eles.

Esse estigma se potencializa com os efeitos da comunicação social, dada pela grande mídia, mas principalmente pelos efeitos das redes sociais no processo de destituição. Dilma Rousseff promoveu políticas impopulares e reajuste de contas do orçamento federal, promoveu discussões públicas sobre as dinâmicas do poder, entre eles, o poder da mídia, mas a onda de rejeição e o assédio moral já eram anteriores. Em 2014, em meio a inauguração da copa do mundo no Brasil, o mundo inteiro assistia ao vivo, atônito, os xingamentos misóginos em coro contra a Presidente. Com a adoção das medidas impopulares, a falta de credibilidade ganha proporção inimaginável, e sua imagem passa a ser replicada de forma que subjuga a presidente ao conteúdo de assédio sexual, também de saúde mental, e os mais diversos discursos ofensivo.

Não foi apenas visto que Dilma denunciou o machismo estrutural e sua reação nas casas políticas, tanto no Congresso Nacional, quanto no Senado Federal. Os discursos ganharam as massas de insatisfeitos e dominaram parte da opinião pública. Perla Hyde da Silva, em “De Louca a incompetente: construções discursivas em relação a ex-presidente Dilma Rousseff”, trata dessa temática, o gerenciamento do poder a partir do discurso machista ofensivo e radical, a desqualificação da imagem da mulher pelo corpo, sexo e gênero, que impossibilita, ou no mínimo reduz, a atuação da mulher na esfera do poder.

São nesses termos, e sobre esses acontecimentos que a presente análise se desdobra, tendo em vista o conteúdo teórico e metodológico exposto, aliados ao que os documentários nos apresentam, então como podem corroborar para a reconstrução da imagem da mulher no poder, tendo como principal expoente, portanto, Dilma Rousseff, mas também outras protagonistas, como é o caso de Gleise Roffman, e Janaína Paschoal. Mulheres que tem sua imagem vinculadas as

políticas institucionais, ao exercício do poder de forma que defrontam a imagem concebida da mulher cordial, dona de casa, e que não possui vocação para o ofício do poder, ou para manter sua dignidade frente aos poderes, as ações e comportamentos que vão além das prerrogativas sociais construídas historicamente no Brasil e mundo.

Capítulo 4: O caso dos documentários políticos pré-destituição de Dilma Rousseff

***Excelentíssimos*, de Douglas Duarte, 2018**

O diretor Douglas Duarte iniciou as gravações de *Excelentíssimos* ainda em 2015. Seu principal objeto seria o acompanhamento e o retrato do congresso nacional e das casas políticas no Brasil. Entretanto, com a articulação do processo de destituição, o diretor admite em entrevista que enveredou seu tema para a proposição da imagem da ex-presidente frente aos acontecimentos de rupturas políticas por preocupação com a causa. O documentário, a princípio, seria um retrato do congresso, e se transfigurou para uma denúncia aguçada e crítica das instâncias dos poderes institucionais do Brasil e suas dinâmicas.

Excelentíssimos é um retrato sensível dos acontecimentos pré-destituição. Apesar de não ser propriamente um trabalho realizado totalmente como trabalho de campo, o documentário explora a imagem do Congresso Nacional e sua dinâmica de poder institucional a partir das imagens concebidas pela mídia, pelas redes sociais e pelo próprio diretor. De mobilização social às falas do congresso, as entrevistas, tendo em vista as diversas relações sociais traçadas, as diversas relações políticas que culminam na cassação de Dilma.

A montagem explora uma mensagem visual evidente, Dilma Rousseff aparece sempre sozinha como contrapeso para as imagens dos políticos apresentadas, na maioria homens, que possuem intrínsecos a si a soberba do poder, a certeza da inviolabilidade da sua posição, e a força da união masculina dominante naquele espaço político. Neste sentido que as características apreciadas podem contribuir para análise, enquanto *voyer*, o espectador tem a possibilidade de apreender dessa composição visual, desse tratamento político documental, que o poder tem posição

de gênero, tem identidade, é formado por homens, que habitam o congresso em grande maioria, e atacam diversas vezes, de forma propositada, o poder institucional, as identidades, as personalidades, as falas reveladas e acompanhadas durante os meses que durou o processo, demonstram como os poderes políticos no Brasil, mesmo nas casa política do Congresso Nacional, são pessoalizados, personalizados na imagem do poder masculino. Em uma das discussões parlamentares, essa indicação fica mais evidente, as falas exaltadas e sobressaltadas contra deputada, demonstram a extrema violência do exercício do poder. Discute-se quem é o “macho alfa”, o “machão”, palavras em detrimento da identidade da mulher e com a clara intenção de persuadi-la pela violência simbólica.

Mesmo que os discursos desses personagens nativos observados sejam cordiais, a imagem perpassa o campo da crítica ideológica, ela possui essa representação. A imagem solitária de Dilma Rousseff em seus últimos ofícios no poder, suas denúncias, suas falas, as lágrimas e a bravura com que se coloca à disposição de resistência a apresentam como uma protagonista solitária em meio a efervescente zona de cumplicidade entre aqueles políticos que visam sua derrubada, em um meio totalmente masculino.

As imagens, nesse sentido, concebidas não apenas pelo acompanhamento do diretor, mas dá própria mídia, e formulam a estética exata da representação no documentário político. É a escolha do diretor em veiculá-las no documentário, e que assim cria a zona de inconformismo e crítica as instituições políticas brasileiras, enquanto oferece a denúncia sobre a desigualdade de gênero nas casas políticas por uma observação vigilante e constante de uma espécie de teatro político da realidade. A identificação e reconhecimento que o diretor faz do acontecimento, do momento que gera a proposição estética, é, portanto, além das palavras dos políticos, é a própria representação sensível e emocional dos fatídicos acontecimentos, que tem a protagonista Dilma Rousseff como um ser despojado da sua humanidade, e leva então o espectador a zona da empatia e do patético ‘show’ de horror que acomete aquele ambiente. O *Páthos*, como foi explicitado, é então o articulador do despertar da condição da mulher, e está ligado a construção subjetiva de Dilma Rousseff naquela proposição imagética, naquela mensagem discursiva que a desqualifica pela violência.

A construção dessa imagem patética, que ocasiona a empatia e a disposição pela ex-presidente, mas que também é resultado de seu inverso, do *voyer* de violência simbólica a sua imagem e pessoa, aliada ao contexto da destruição da sua imagem na sociedade, fornece a reflexão crítica da potência da imagem do documentário político. Certamente não é a imagem de uma mulher frágil, mas sim de uma mulher percebida em sua força em meio a fragilidade das instituições e dos poderes políticos, da fragilidade da estabilidade política brasileira frente a sua estrutura historicamente constituída. Ou seja, enquanto indica e reconhece a violência dos políticos em sua grande maioria de homens, oferece também uma segunda reflexão da fragilidade de suas personalidades frente a imagem de uma mulher que exerce seu poder político. A falta de decoro, os ataques diretos e sem polidez, as demonstrações de força e violência demonstram as faltas das características essenciais para atuação plena do cargo político, é uma denúncia imagética, sensível, autêntica e nativa do papel masculino nas dinâmicas desse poder institucional.

A brutalidade daqueles homens ensandecidos, evidenciados pelas lentes do diretor, a soberba com o qual eles são apresentados no exercício do poder, leva ao espectador o sentimento de vergonha e revolta, dado pela ponte de empatia com a imagem da ex-presidente. Essa empatia é potencializada pela proposta do cinema documental, que partilha dos preceitos anteriores a representação política e a meta-crítica da montagem, mas como um ambiente vital, profundamente arraigado a vida social brasileira, uma espécie de amostragem das características da desigualdade de gênero no Brasil, colocadas em uma plataforma que pressupõem a legitimidade da obra, do discurso e a busca pela verdade. As disposições causais das formas estéticas apresentadas levam ao reconhecimento de uma triste realidade brasileira, a forma está dada pelas imagens e estética política do documentário, seu conteúdo é ainda mais profundo, e o motor passional que leva o espectador a confrontar o *Páthos* e o *Éthos* da realidade apresentada.

Desse princípio de formação estética, que se evidencia como super-objetivo da obra, é justamente a denúncia dessa disparidade. O *tratamento político da realidade*, então, é esse processo técnico e sensível, que utiliza das quatro zonas de tensão entre observador e observado que dá conteúdo político e verídico a obra como

moderador estético-político da imagem destruída e reconstruída da ex-presidente, de forma que não é possível que os personagens nativos fujam do enredo e forneçam nada menos do que os acontecimentos políticos verídicos, como também não é possível que o próprio diretor permaneça inerte e passivo frente aos acontecimentos observados.

A dinâmica evidenciada, tendo em vista os termos e pressupostos de análise metodológica presentes, demonstram como esse documentário é um objeto sensível em razão da denúncia obtida a partir da observação da vida que acontece em meio as relações dos poderes institucionais. As imagens cinematográficas operam em meio as íntimas relações dos poderes de forma que revelam questões muito mais profundas que as triviais, mais humanas e desumanas, mais violentas e afetivas, e o observador que se compromete com a causa pela sua justificação nativa, adota a postura criativa e política para composição final da obra.

Excelentíssimos foi dividido em capítulos, cada um conta uma parte do acontecimento, de forma linear, a narrativa se desenvolve minuto a minuto, dia a dia nos bastidores e nas cenas da destituição no Congresso Nacional. Apesar de a protagonista ser Dilma Rousseff, ela não é a principal personagem, ou a que mantém mais tempo de imagem apresentada, ela é o centro dos acontecimentos narrados e observados, acontecimentos vitais que hoje fazem parte da história do Brasil. O documentário político, como foi feito, é o agenciador dessa história, possibilita seu reconhecimento posterior, e transcende o acontecimento. Dá a reflexão e o arrebatamento, causa empatia e conscientização ética em razão daquilo que observa.

O Processo, de Maria Augusta Ramos, 2018

Da mesma linha de *Excelentíssimos*, *O Processo* também é um documentário que acompanha os bastidores do processo de destituição da ex-presidente Dilma Rousseff. O título do documentário é inspirado na obra “O Processo” de Franz Kafka. A estória de Kafka diz respeito a um protagonista surpreendido certa manhã com um processo incompreensível por um crime não especificado. Em uma atmosfera sombria e claustrofóbica, o enredo distópico aproxima a realidade da loucura e do absurdo, alegoria trabalhada pela realizadora Maria Augusta Ramos, que revela as rupturas políticas no processo de destituição como uma atmosfera sombria dos

acontecimentos da vida humana inferior ao sistema político e institucional, inferior às decisões políticas e judiciais, em que os valores sociais e constitucionais são revelados como obstruídos e distantes dos ideais que os geraram. Se os valores dos Estados modernos são, de certa forma, influência dos pensamentos racionalistas e iluministas que atravessaram a Europa e investiram nas transformações sociais e políticas que promoveram as constituições nacionais, a sombra do absurdo do poder paira sobre as instituições políticas brasileiras neste documentário, como uma onda de desarticulação desses valores que compreendem os poderes institucionais e a constituição, e culminam na destituição de Dilma Rousseff. A obra se refere principalmente as dinâmicas dos poderes institucionais e seus articuladores, que pesam no ambiente legislativo e jurídico a validade ou não do processo, a sobriedade ou não das atitudes do poder, as formas e conteúdos políticos que dão vida a nação brasileira, de forma dicotômica, revelados como absurdo e como estrutura política e social, fundamentais para a nação.

Enquanto o documentário relaciona e identifica as formas com as quais foi conduzido o processo de cassação da ex-presidente, também aborda de forma alegórica as mesmas questões presentes em Kafka. A democracia e a autoridade estão a todo momento refletido nas disposições permanentes dos poderes e de como eles são levadas a personalidade e personificação, o Estado democrático de direito do Brasil é colocado sobre essa égide, um Estado refém das ações do poder político.

Em uma atmosfera morosa, lenta e obscura, com abuso dos silêncios, da escrita, e sem nenhuma narração, as imagens perpassam a dicotomia entre dois grupos políticos distintos, retratados pela massa da população que acompanha a votação de cassação de Dilma, vestidos de vermelho ou verde e amarelo, respectivamente pro e contra o governo da ex-presidente. As falas nas casas seguem essa dicotomia, diferente de *Excelentíssimos*, que oferece uma identificação radical e direta das falas acusatórias contra a ex-presidente pela vigília da oposição na Câmara Nacional, *O Processo* promove as perspectivas contrárias e dicotômicas do ambiente em disputa a partir também e principalmente do legislativo, dado pelo acompanhamento do processo político no Senado Federal.

A presença de mulheres em cena não se reduz só a imagem de Dilma, nem ao seu isolamento, mas o contrário, a partir da presença e atuação de outros

articuladores que a defendem, contra as mesmas falas direcionadas na primeira análise, que extrapolam o limite do socialmente aceito e evidenciam a violência e a personificação do exercício de poder nas casas políticas do Brasil, contudo, o acompanhamento íntimo que a realizadora escolhe exercer com o processo, demonstra a capacidade de formação da representação social emanada por uma estrutura contraditória, que vincula grupos políticos femininos que apoiam a ex-presidente, e grupos masculinos que desejam sua deposição.

Apesar das diferentes perspectivas, os dois documentários possuem imagens semelhantes e às vezes compartilhadas, imagens reais do processo de destituição coletadas pela mídia que acompanha o Congresso Nacional e o Senado Federal. Da mesma forma, é apresentada uma casa estruturalmente masculina, com suas dinâmicas e identidades categoricamente voltadas a esse público e gênero, que desconsidera e marginaliza os contrários, no caso as mulheres, que ousam adentrar esse espaço.

O poder masculino, nessa obra, é revestido do frenesi e da catarse popular dos que acompanham o processo do lado de fora do Congresso e do Senado, as imagens partem dessa prerrogativa e assolam a sua introdução e seu desenvolvimento final. Contudo, diferente de *Excelentíssimos*, os acontecimentos em *O Processo* são conduzidos por outras personagens, a principal, coadjuvante na luta contra o processo de destituição, é a senadora e presidente do Partido dos Trabalhadores, Gleise Roffmann.

A representação do poder feminino na obra supera a figura feita em *Excelentíssimos*, por quase toda a obra, a identificação da mulher se desdobra em imagens de solidez, competência e luta aguerrida pela democracia e permanência da ex-presidente. Senadoras e outras importantes agentes políticas nacionais são figuradas enfaticamente sobre sua posição, como o caso de Janaína Paschoal, e demonstram como esse objeto imagético presente no documentário é parte central do super-objetivo da obra. Suas falas remetem a quase todo momento ao gênero e de como ele é sobreposto na sociedade brasileira, incluindo a participação política, em que mesmo em oposições opostas, as falas em solidariedade a posição da mulher no poder político é denunciada, mesmo que de forma tímida e insípida. Um contraste de gênero que evidencia as características institucionais do país, como

também o preconceito deliberado e assistido por toda a sociedade, mas que também demonstra a vivacidade criativa e a força narrativa de outra qualidade, o próprio desempenho feminino no ambiente do gênero do documentário político. Se comparado a *Excelentíssimos*, obra é mais sensível à participação da mulher no poder político, mais próxima e íntima dessa causa, e sua narrativa se desenvolve por esse ambiente.

O super-objetivo da obra é mais aguçado a uma representação social mais expressa, e a crítica que estabelece é mais evidente, a mulher perde espaço no poder político, e não pela sua competência no exercício de poder, mas pela sua posição de gênero. A denúncia é direta a estrutura política institucional no país. O filme se desdobra pela contrariedade principal entre Janaína Paschoal, que iniciou o processo de destituição da ex-presidente, e Gleise Roffmann, acompanhada de outras senadoras, uma equipe que possui número relativamente equitativo de mulheres que dialogam entre si em oposição a estrutura política personificada e predominantemente masculina. A relação da imagem cinematográfica, então, sobre os acontecimentos políticos se desdobram de forma mais elaborada, visto que a tensão é maior, é também mais evidente a função emocional, afetiva que o documentário visa transpassar pela condição da mulher na sociedade brasileira.

Nesses termos, *O Processo* não se sobressai apenas pela aparição da masculinidade incipiente e incisiva frente a ex-presidente, mas principalmente colocada nos moldes, nas formas institucionais do país. A representação ideológica e política que se faz é de que a forma das atuações políticas se sobressaem sobre seu verdadeiro conteúdo, deixando evidente que a acusação de responsabilidade fiscal é insuficiente para deflagrar um golpe de Estado, como é denunciado na obra. As causas, portanto, estão além das formas jurídicas que direcionam e movem a destituição, elas são subprodutos da estrutura política do país, que personificado na figura masculina, visa a ruptura, a transformação política para uma relação de sobreposição da figura de poder político masculino, dado pela violência e usurpação moral, pela soberba, e por sua justificação como demanda de desenvolvimento.

O trabalho da realizadora foi perspicaz em razão da sua relação com seu objeto, a sensibilidade da representação política da obra está respaldada pelo seu acompanhamento no processo, que veicula diferentes narrativas ideológicas. As

tensões são evidentes e estão praticamente explícitas em toda obra, o desconforto com o acontecimento e o momento, os olhares de cumplicidade, as imagens de poder, a identificação e personificação figurada em direção a câmera, a forma com a qual o processo criativo é conduzido, demonstra essas tensões. Os personagens estão despojados, vigiados pela câmera, a situação nativa que traduz os conflitos inerentes a vida social e política, e a própria tensão criativa da realizadora, que usa das tensões psicológicas internas e políticas para dar vida a uma obra profundamente crítica e aguçada, enquanto denuncia e coloca a política institucional em evidência. Desses termos que a qualidade de representação e criação política do documentário fica em foco. A perseguição da causa, vital e autêntica de uma luta por direitos e emancipação leva ao âmbito estético-político presente na obra, a partir da perspectiva da sua autora, uma emanção sensível das condições humanas, que mudam no tempo e se deflagram naquele momento fatídico como um retrocesso social e político.

A obra, então, possibilita uma crise de consciência aqueles mais críticos as situações políticas da civilização, desde a escolha do título, como a demanda masculina pelo poder, como também pela forma com a qual é demonstrada a estrutura política, faz com que a disposição reflexiva aconteça, a partir do que é percebido pelas imagens e observação atenta, e como se defronta com o *Éthos*, às dimensões éticas relativas à vida humana, e de certa forma, pode proporcionar a determinação de formas que direcionem a novas causas, dadas por novas narrativas visuais cinematográficas obtidas por personalidade e agentes distintos, que estavam a margem das instituições de produção narrativa.

Não à toa a alegoria e a relação à Kafka é trazida, pois, é justamente nesses moldes literários que a autora coloca o absurdo como constituinte do poder político, questão que avassala a vida social, usurpa o poder, e transparece como um absurdo incontrolável e incontornável. A crítica a situação política é pertinente, e de fato, os momentos são de profunda tensão, e o primor com que é relatado o acontecimento leva o espectador a essa disposição reflexiva posterior, o agenciamento, portanto, a partir do discurso e super-objetivo da obra, para atenção dessa situação histórica que permanece como dinâmica do poder político com raízes sociais.

Democracia em Vertigem de Petra Costa, 2019

Democracia em Vertigem segue com a mesma temática que os outros objetos de análise, trata dos acontecimentos relativos ao processo de destituição de Dilma Rousseff, contudo, tem uma análise histórica mais abrangente e focada na atuação política do Partido dos Trabalhadores. O documentário concorreu como finalista na premiação do Oscar, e ganhou imensas proporções de público, fenômeno que dividiu opiniões sobre sua validade e discurso narrativo.

O documentário de Petra Costa segue por uma narrativa não linear, pessoalizada, da perspectiva da diretora, que evidencia essa situação durante todo o documentário, analisa a ruptura política e o processo de destituição como também suas causas e consequências a partir dessa característica, a perspectiva da realizadora. Dos três objetos selecionados, *Democracia em Vertigem* é o mais refinado, estética e narrativamente, é o mais emblemático. A sutileza da composição das imagens, as formas com as quais a realizadora se empenha em analisar historicamente a situação, as falas promovidas, as ideias concebidas e narradas, e a intimidade da sua relação de realização documental dão a qualidade técnica necessária para a proporção gigantesca de público que o documentário alcançou. Em vista das expressões conceituais aqui expostas, *Democracia em Vertigem* segue justamente as prerrogativas das definições do que um documentário político deve ser segundo os critérios identificados do *tratamento político da realidade*. Acusado de ficção por opositores das ideais políticos da sua realizadora, o documentário explora precisamente as zonas de tensão identificadas por esta análise.

O acompanhamento no Congresso Nacional e no Senado Federal, no que lhe concerne, são secundários, os atores nativos estão em evidência, mas por outro modelo, que demonstra sua especialização e técnica, também sua robustez teórica e sua disposição emocional e política. É uma obra-prima, que permite a reflexão histórica a partir de várias perspectivas, se *Excelentíssimos* e *O Processo* acompanharam o processo de destituição no Congresso Nacional e no Senado Federal, Petra Costa acompanhou a construção do Partido dos Trabalhadores, sua luta histórica por justiça e emancipação, sua construção governamental e sua derrocada fatídica que culmina na cassação da ex-presidente deste partido político. O acompanhamento que se têm é histórico, dado esse que traz a sua abrangência e

perspectiva profunda do acontecimento. É certa a perspectiva subjetiva da realizadora, mas é nela que reside a potência estética e narrativa, o discurso e representação dada pelo super-objetivo da obra. A natureza dessa obra é autocrítica por essência, é partidária e ideológica, e é justamente essa qualidade que traz robustez a obra. Não se pressupõem uma característica de verdade dos fatos, por isso, constrói rigorosamente um discurso persuasivo e retórico que revela ao público dinâmicas do poder institucional brasileiro a outro nível.

A narração de Petra durante todo o documentário leva o espectador diretamente aos acontecimentos da Destituição sob a perspectiva histórica de suas causas e tem em vista a representação social e política a todo momento. A crítica pertinente as instituições políticas no Brasil seguem permanentes, relatam e revelam questões que vão além de *O Processo* e *Excelentíssimos*. Exploram a construção histórica do Partido dos Trabalhadores, a ascensão e queda da ex-presidente Dilma Rousseff, a estrutura política, não é demonstrada sob a sombra da masculinidade e da personificação masculina do poder, de forma indireta e tímida, pode-se ter essa resolução, mas diretamente é uma denúncia a estrutura de poder histórica que leva o espectador a reflexão sobre sua verdadeira causa, como fica claro, o poder político permanece em disputa pelos progressistas e conservadores tendo em vista suas características político-ideológicas em razão do capital. A denúncia estabelecida não é, diretamente a representação da mulher nas casas políticas, mesmo que atravesse essa temática, mas sobre a construção de uma nação brasileira voltada exclusivamente a uma política econômica imposta. O Brasil, como personagem, é um refém dos processos políticos movidos pelo capital. O que torna a identidade e a imagem da ex-presidente Dilma Rousseff ainda mais heroica e mitológica. Que faz com que ela esteja imersa a uma zona de contradições políticas ainda mais penosas que a representação dos objetos analisados anteriormente.

A perspectiva de Petra sobre os acontecimentos políticos, portanto, segue essa temática, elaborada de forma que transparece suas intenções de representação política, e de autocrítica em razão dos acontecimentos e de análise social e histórica do poder político. É uma obra-prima e corajosa, que fornece ao espectador uma denúncia sensível e profunda. O material coletado e a forma com que é concebido demonstram como a força discursiva do documentário pode levar ao agenciamento

histórico, entre os objetos de análise selecionados, o mais potente é *Democracia em Vertigem*. As questões levantadas, pela sua estética e composição são ainda mais reflexivas, levam ao silenciamento aguçado em meio a acontecimentos recortados da história, o *Éthos* em razão da política brasileira, fica evidente para os olhares mais críticos, e se coloca à disposição de acontecimentos mais abrangentes. Contudo, as imagens e a estética são distanciadas, não é tão denunciante se comparado aos outros objetos analisados, e sim pessoalizado.

A característica humana da realizadora frente aos acontecimentos é o principal articulador do seu discurso narrativo e objetivo de obra. É sobre ela que se dá o *Páthos* do discurso, a paixão e a disposição da mensagem, e é dessa característica prima que se tem a obra, sua coragem, de colocar-se como mulher, em meio as várias narrativas, que em disputa política, fornece o agenciamento histórico no Brasil, em meio a uma dinâmica institucional que parte de uma crítica mais profunda as relações de poder. A realizadora não se isenta da sua posição, não se coloca como agente neutro da história, pelo contrário, assume sua militância, e promove uma autocrítica de si ao ponto que contribui para a crítica do mundo que a rodeia. O lançamento de *Democracia em Vertigem* coloca sua realizadora em outra zona de tensão, a obra finalizada dá a Petra a alcunha e o posicionamento político evidente, fenômeno que justifica seu agenciamento e transfere o papel de uma realizadora em uma agente política na história do Brasil.

Democracia em Vertigem foi alvo de diversas críticas, e é esse fato evidencia sua potência narrativa, é impossível estar inerte frente a obra e seu acontecimento, frente a postura da realizadora e como ela coloca o acontecimento político, pelo bem ou pelo mal, o documentário não gera apatia, mas empatia ou antipatia pela causa, pois é profunda e refinadamente político. É *o tratamento político da realidade* em seu primor de agenciamento histórico.

Conclusão

Essa análise procurou demonstrar como o documentário pode ser agenciador da história, *o tratamento criativo da realidade* estipulado por John Grierson em “Os Primeiros Princípios do Documentário” foi o justificador da autenticidade dessa potência, que parte do estatuto de verdade e objetividade técnica para a

representação política e ideológica dos fatos documentados, o que é caracterizado aqui como *tratamento político da realidade*. A partir da análise teórica e da aplicação metodológica, procurou-se pôr em evidência e analisar, segundo as características atribuídas e conferidas, a qualidade de potência e atuação do documentário político no Brasil no período de pré-destituição de Dilma Rousseff. A análise seguiu com a caracterização metodológica, identificou 4 zonas de tensão entre realizador e obra, que confere a zona de tensão entre observador e observado, verdade e produto artístico, representação política e objetividade, íntimo criativo e sujeito espectador, respectivamente. Procurou-se então demonstrar como o documentário é um gênero que tange certo posicionamento no tempo-histórico por sua tecnologia e técnica, e como essa questão é colocada sobre a ordem do discurso proporcionado pela criatividade estética e seu super-objetivo significante, questão que possui característica profunda e íntima a realidade psíquica, a teoria da mente, a ontologia e a epistemologia. Tendo em vista as dinâmicas do discurso de representação social e política, a ideologia, os movimentos com os quais os realizadores estão imersos na zona criativa, e as formas com as quais a obra determina ou indetermina sua relação com o sujeito espectador, a partir da dimensão tripartite da retórica, o *Éthos*, o *Lógos* e o *Phátos*, tendo em vista seu desenvolvimento a partir da *Aesthesis* e da Estética.

As análises consideraram essa metodologia teórica e através dela foi percebido as dinâmicas e leituras que fizeram em razão dos fatos e momentos documentados. Os objetos seguem essas dinâmicas e às vezes são felizes. *Democracia em Vertigem*, foi o mais feliz entre eles, o mais politizado e que mais conferiu o *tratamento político da realidade* em primazia, devido a sua robustez estética e narrativa, de seu super-objetivo e concretização final, *O Processo*, mais literário e filosófico, evidenciou uma dinâmica de poder ideológico historicamente estruturado em razão da figura da mulher na sociedade brasileira, e como amostragem, na civilização, a partir da alegoria e inspiração kafkiana, que pressupõem diversos elementos reflexivos que geram o arrebatamento a determinada causa inserida na zona de poder político. *Excelentíssimos* denuncia estritamente a personificação masculina e a forma com a qual o poder utiliza a violência de gênero e o sofrimento alheio nas casas políticas, demonstrando como a

imagem dúbida da fragilidade e identidade da mulher pode ser alterada e vinculada a zona de resistência e competência, mas que, em simultâneo, evidencia sua posição como ferramenta de poder.

Referências Fílmicas

O Homem Com uma Câmera (1929) de Dziga Vertov.

Drifters (1929) de John Grierson.

Nanook do Norte (1922) de Flaherty.

Chuva (1929) de Joris Ivens.

Excelentíssimos (2018) de Douglas Duarte.

O Processo (2018) de Maria Ramos.

Democracia em Vertigem (2019) de Petra Costa.

Referências Bibliográficas

- Aitken, Ian (2006). *Realist Film theory and cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- Aristóteles (1979). *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad.: Antônio Pinto de Carvalho Rio de Janeiro: Ediouro.
- Barthes, Roland (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bergson, Henri (1999). *Matéria e Memória*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (2005). *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (2006). *O Pensamento e o Movente*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bazin, André (2014). *O que é o Cinema?*. São Paulo: COSACNAIFY.
- Bernardet, Jean-Claude (2000). *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- Chanan, Michael (2007). *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute.
- Cousins, Mark & Macdonald, Kevin (2011). *Imagining Reality. The faber book of documentary*. London: Faber and faber.
- Silva, Perla Hydee da (2019). *De louca e incompetente: construções discursivas em relação a ex-presidenta Dilma Rousseff*. Cuiabá: Tese de Doutorado. Universidade Federal de Mato Grosso.
- Debois, Phelipie (1993). *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus.
- Deleuze, Gilles (1985). *Cinema 1: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- _____ (2005). *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- _____ (1999). *O ato de criação*. Palestra proferida em Paris em 1987, transcrita e publicada em Folha de São Paulo, São Paulo: Caderno Mais!.
- Didi-Huberman, Georges (2003). *Images Malgré tout*. Paris: Ed. Du Minuit.
- _____ (1998). *O que vemos, o que nos olha*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Flusser, Vilém (2007). *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify.
- Kafka, Franz (2008). *O Processo*; Trad.: Marcelo Backes. Porto Alegre: Ed L&PM.
- Guerón, Rodrigo (2011). *Dá imagem ao clichê do clichê a imagem*. Rio de Janeiro: NAU Editora.

- Joly, Martine (2006). *Introdução à análise da imagem*. 10^a ed. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus.
- Kahana, Jonathan (2016). *The Documentary film reader: History, Theory, Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Labaki, Amir (2015). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosicnaify.
- Labaki, Amir (2014). *O cinema do real*. São Paulo: Cosicnaify.
- Labaki, Amir (2006). *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis.
- Marques, Ana Rosa (2007). A questão da forma no documentário político. Santos: Intercom, *Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*.
- Martins, Francisco (1999). O que é phatos? São Paulo: *Revista Latino Americana de Psicopatologia*.
- Nascimento, Joelson Santos (2015). A Relação entre Lógica, Páthos e Éthos na Arte Retórica de Aristóteles. Rio de Janeiro: *Anais de Filosofia Clássica*, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Morin, Edgar (1997). *O Cinema e o homem imaginário*. São Paulo: Relógio D'água.
- Nichols, Bill (2005). *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus.
- _____ (1997). *La representación de la realidad – cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1981). *Ideology and image. Social Representation in the Cinema and other media*. Indiana: Indiana University Press Bloomington.
- _____ (2016). *Speaking Truths with Film Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Califórnia: University of California press.
- Penafria, Manuela (2011). *Tradição e Reflexão, contributos para teoria e estética do documentário*. Covilhã: Livros Labcom.
- Platinga, Carls R. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University press.
- Rezende Filho, Luiz Augusto Coimbra de (2005). Documentário e Representação – Desnaturalizando uma evidência. *Trabalho apresentado ao NP 07 V Encontro dos núcleos de Pesquisa da Intercom*.

Sontag, Susan (2004). *Sobre fotografia*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.

Vertov, Dziga (2011). *Memórias de um cineasta bolchevique*. Salamanca: Captain Swin Libros.

_____ (1922) *NÓS Variações do Manifesto*. In: Xavier, Ismail (1983). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme.