



Subjetividades feministas e políticas no documentário brasileiro: Petra Costa e Maria Augusta Ramos

Feminist and political subjectivities in Brazilian documentaries: Petra Costa and Maria Augusta Ramos

Luiza Lusvarghi¹

Resumo

Ao longo do impeachment da ex-presidenta Dilma Roussef, vários cineastas brasileiros gravaram imagens da movimentação nas ruas e do processo político que mudou a imagem do País. Dentre esses trabalhos ganharam destaque os documentários de Maria Augusta Ramos, *O Processo* (2018) e o de Petra Costa, *Democracia em Vertigem* (2019), abordando o impeachment da presidenta Dilma Roussef, primeira mulher a governar o Brasil, a partir de diferentes estratégias narrativas. Em ambos o protagonismo é das mulheres, são as mulheres em cena e por trás das câmeras narrando a nação. Trata-se de filmes que resgatam tradições documentais narrativas brasileiras, combinando elementos de cinema direto e indireto, para dar visibilidade ao protagonismo de mulheres na cena política nacional, atrás e diante das câmeras. O objetivo deste artigo é promover uma análise comparativa entre essas obras, e refletir sobre sua contribuição para a tradição documentária brasileira e para a representação política de gênero.

Palabras-chave: Cinema-Verdade; Cinema Direto; Documentário Brasileiro; Protagonismo Feminino; Feminismo.

Abstract

Throughout the impeachment of former president Dilma Roussef, several Brazilian filmmakers recorded images of the movement in the streets and the political process that changed the country's image. Among these works, the documentaries by Maria Augusta Ramos, *O Processo* (The Process, 2018) and Petra Costa, *Democracia em Vertigem* (The Edge of Democracy, 2019), approaching the impeachment of President Dilma Roussef, the first woman to govern Brazil, from different narrative strategies, have gained prominence. In both, the protagonism is of women, women on stage and behind the cameras narrating the nation. These are films that rescue Brazilian narrative documentary traditions, combining elements of direct and indirect cinema, to give visibility to the protagonism of women in the national political scene, behind and in front of the cameras. The objective of this

1. Professora, curadora e pesquisadora da Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp (Campinas, SP), integrante do Genecine (Grupo de Estudos Sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais), da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), e membro dos coletivos Elviras de Críticas de Cinema, Manifesta e Mais Mulheres do Audiovisual. Autora de *De MTV a Emetevê* (2007), *Narrativas Criminais da Ficção Audiovisual da América Latina* (2018), coorganizadora e autora das coletâneas *Mulheres Atrás das Câmeras. Cronologia das Cineastas Brasileiras de 1930 a 2019* (2018), e *Horror e Ficção Científica no Cinema como Crítica Social* (2022). E-mail: luiza.lusvarghi@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-9854-932X>.

article is to promote a comparative analysis between these works, and to reflect on their contribution to the Brazilian documentary tradition and to the political representation of gender.

Keywords: Cinéma vérité; Direct Cinema; Brazilian Documentary; Female Role; Feminism.

Ponto de Partida

Ao longo do período que se inicia com a aceitação, em 2 de dezembro de 2015, pelo presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, de uma denúncia por crime de responsabilidade feita pelo procurador de justiça aposentado Hélio Bicudo e pelos advogados Miguel Reale Júnior e Janaína Paschoal, e que se encerraria no dia 31 de agosto com o julgamento e o veredito de impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff, diversos cineastas brasileiros gravaram imagens. Muitos já vinham cobrindo os acontecimentos antes da explosão da movimentação popular nas ruas, a partir de uma reivindicação de acesso gratuito (passe livre) a transportes públicos, que se inicia ainda em junho de 2013, e se consolida em 2014, com o “Vem pra rua”, como ficaram conhecidas as movimentações pretensamente apolíticas de populares em todas as grandes capitais brasileiras, que contribuíram para mudar a imagem do país como em poucos períodos da história brasileira. *Excelentíssimos* (2018), de Douglas Duarte, *O Muro* (2017), de Lula Buarque de Hollanda e *Não vai ter golpe* (2019) dirigido por Alexandre Santos e Fred Rauh, retratam esse conturbado período político adotando uma narrativa clássica de documentário político. Entretanto, os dois documentários de maior repercussão, com aporte financeiro, reconhecimento e investimento internacional, foram efetivamente *O Processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, e *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa.

O protagonismo feminino é evidenciado nessas duas produções, na frente e atrás das câmeras, a partir de diferentes estilos de narrativa documentária. O protagonista é aquele que comanda a ação num filme, e não é necessariamente o narrador, por exemplo, como ocorre em documentários e filmes policiais em que a narração em voz over é empregada para conferir verossimilhança e caráter de depoimento, de experiência vivida, mas conjugadas ao olhar subjetivo da câmera, ou seja, o protagonista não é onisciente, e a cumplicidade se estabelece entre a audiência e o diretor, por meio da associação de planos. Já os múltiplos protagonismos podem ser constituídos a partir de cidades inteiras, comunidades, e não apenas de duas pessoas, e podem representar etnias, gêneros, classes (MCKEE, 2013). A motivação é o elemento essencial, entretanto, a diferenciar a ‘multiplicidade de protagonistas’ em que mais de um protagonista atua em busca de objetivos diferentes e independentes, com vários personagens. O coprotagonismo associa a personagem que não é antagonista ao personagem principal: ambos têm o mesmo desejo. O personagem principal comanda a ação, nada tem a ver com o título do filme, ou o tema, ou mesmo uma narração over. O pluriprotagonismo é normalmente associado a narrativas de enredos múltiplos, característica de filmes como *Short Cuts* (1993), de Altman, mas está presente no drama histórico *O Encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, 1925), em que o proletariado representa esse protagonismo coletivo (MCKEE, 2013, p.136). A ideia de painel de representação da mulher é bastante evidenciada em *O Processo*, que exhibe mulheres comandando a cena política, como na cena com a deputada Jandira Feghali (Figura 1) mas também está presente em *Democracia em Vertigem* ao mostrar cenas da diretora com sua mãe e Dilma Rousseff, num resgate histórico da presença da mulher na resistência armada contra a ditadura.

Figura 1 – Deputada Jandira Feghali durante o impeachment

Fonte: Captura de frame do teaser da autora.

O objetivo deste artigo é entender a inserção dessas duas obras recentes dentro da tradição documental brasileira, e a forma como as vozes feministas e a de suas antagonistas e coprotagonistas é retratada pelas duas cineastas, que vêm consolidando uma carreira dentro do gênero documentário no Brasil com um olhar mais subjetivo. Para avaliar esses aspectos, serão utilizados conceitos elaborados por pesquisadores das relações de gênero no documental brasileiro, como Karla Holanda (2015), da representação da imagem da mulher em cena (MULVEY, 1983), e a influência estilística no documentário nacional de diretores e teóricos como Jean Rouch e Bill Nicholls. Os conceitos de protagonismo e representação são distintos, mas atuam de modo complementar nos roteiros do cinema contemporâneo, e podem articular-se a partir de múltiplos protagonismos (MCKEE, 2013, p.136-137), que é o caso da narrativa de Ramos. Ambas as documentaristas, abordam estilos diferentes para exibir um momento crucial na vida política do País, em que a primeira presidenta da nossa história é afastada do poder por uma manobra política, tachada de incompetente e comparada de forma pejorativa a seu companheiro do Partido dos Trabalhadores (PT), Luís Ignácio Lula da Silva. A análise comparativa dessas duas obras tem por objetivo contribuir para ampliar essa percepção, de diferentes construções da subjetividade, buscar compreender até que ponto ambas propõem novas formas de cinematografia documental ou apenas reproduzem tradições anteriores.

Documentário Brasileiro, o Real e o Feminino

As novas tecnologias de pós-produção do audiovisual e os sofisticados equipamentos de captação de imagens, contribuem para radicalizar procedimentos que já se evidenciavam nos movimentos populares na década de 1980 no Brasil, e no mundo, de incorporar o som ambiente, o real, contribuindo para dar mais “autenticidade” às cenas. O grande precursor do documentário é o soviético Dziga Vertov, jovem cinegrafista que em 1920 cria o primeiro conceito de cinema-verdade, que seria mais tarde referido como cinema direto, pois a câmera subjetiva deveria captar o real com o mínimo de intervenção. A experiência fundada por esses pioneiros, que incluem ainda o documentarista inglês

John Grierson, com *Barcos de Pesca*, em 1929, e o alemão Walter Ruttmann, de *Berlim, sinfonia de uma metrópole* e de *Melodia do mundo*, lançados respectivamente em 1927 e 1929, vai influenciar o fazer cinema.

É o conceito de edição formadora do discurso, herdado de Sergei Eisenstein, que se constitui como a principal linha documental aceita pelo status quo brasileiro, largamente influenciada pelo jornalismo sempre monitorado pela censura. Dois princípios orientam o jornalismo moderno: o da edição como formadora do discurso, que descende de Eisenstein e Pudovkin, em que os planos ordenados na montagem é que produzem o tema que o diretor pretende mostrar; e o da prevalência da realidade sobre qualquer construção retórica, conceituado por André Bazin, o teórico do neorealismo italiano. Os conceitos de Cinema-direto, termo usado por Dziga Vertov, e Cinema-verdade, atribuído ao cinema antropológico de Jean Rouch, que seria uma atualização de Vertov, exerceram grande influência sobre a produção de documentaristas brasileiros, com predominância do cineasta e antropólogo francês nas últimas décadas. Em 1960, Edgar Morin e Jean Rouch, ambos antropólogos, saíram pelas ruas de Paris perguntando a pessoas comuns sobre a vida, felicidade, enfim, sobre assuntos cotidianos. O resultado foi o filme-manifesto *Crônicas de Verão*, que ficou conhecido como o marco inicial do *Cinema Verité*. Rouch seguiu com suas experiências sobre o cinema, e Morin investiu na carreira acadêmica, com diversos ensaios sobre a sociedade moderna, as indústrias culturais, mas também sobre o cinema. Rouch viria diversas vezes ao Brasil, e sua influência pode ser compreendida a partir da interlocução que se inicia com Vladimir de Carvalho (CAETANO, 2017) ainda em João Pessoa, terra de Aruanda, e que resultaria na criação Nudoc (Núcleo de Documentação da UFPB), que formaria gerações de cineastas e contribuiria para a criação do curso de Cinema naquela universidade. No entanto, o cinema-direto em estado puro seria sempre a articulação de planos sugerida por Eisenstein, o olhar subjetivo da câmera, que ao mesmo tempo parece casual, neutra, sob a menor interferência possível no desenvolvimento da história que se quer contar, como ocorre em *O Processo*.

A montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema. Passando desta definição para o processo criativo, veremos que este ocorre do seguinte modo. Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar essa imagem em algumas representações parciais básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador (EISENSTEIN, 1990, p. 26-27).

O cinema-verdade constituído por Rouch e Morin, também chamado de etnográfico, e reapropriado de certa forma por Coutinho em sua obra, está mais presente no longa *Democracia em Vertigem*. A interferência no processo de produção das imagens é assumida, e o diretor se torna um dos protagonistas da ação, que passa a ter a conotação de experiência vivida. O que temos, então, é a visibilidade da relação do indivíduo com a realidade, a partir do olhar de quem produziu essas imagens, e que se coloca em primeiro plano.

Desde o histórico documentário *Aruanda* (1960), o gênero documentário em versão nacional foi largamente influenciado por essas duas tendências, com certa margem

de predominância para o cinema-verdade, que influenciou boa parte da geração de documentaristas brasileiros, e ainda da mescla entre ficção e realidade, com personagens, caso de *Iracema, a Transamazônica* (1975), de Jorge Bodansky. Consagrou-se o conceito de um documentário nacional fartamente ilustrado de imagens de personagens das camadas populares, excluídas das imagens oficiais sobre o país tanto pela propaganda quanto pelo jornalismo, por conta de estratégias comerciais e políticas de concessão bastante comprometidas com governos autoritários desde o Estado Novo (1930-1945), sob domínio de Getúlio Vargas, que vão reduzir em larga escala as possibilidades desse tipo de produção. Na Era Vargas, prevalece o documentário histórico oficial, com finalidades educativas (SIMIS, 2016, 2017), pensado para enaltecer as virtudes e riquezas nacionais. No caso específico do Brasil, os documentários mais recentes, produzidos, sobretudo a partir de 1960, com algum apoio de políticas públicas, mas relegados ao esquecimento pelo circuito distribuidor comercial, vão quase sempre refletir opiniões e posturas políticas excluídas da mídia oficial. O longa-metragem *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, constitui exceção a essa regra de focar as camadas populares, ao retratar a classe média carioca, mas as narrativas em off são sempre masculinas (HOLANDA, 2015).

Embora não pareça, uma vez que o cânone do cinema costuma ser formado exclusivamente por homens, dezenas de mulheres estrearam na direção de filmes entre os anos 1960 e 1970 no Brasil. Algumas continuam atuando ainda hoje, outras encerraram suas carreiras. A produção de muitas dessas cineastas, em especial a documentária, tratava de temáticas diretamente ligadas ao interesse das mulheres, como trabalho, filhos, aborto, inserção na política, construção de papéis sociais (HOLANDA, K., 2015, p. 341)

No Brasil, nos primórdios da história do nosso cinema, que oficialmente se inicia em 8 de julho de 1896 com a primeira exibição na Rua do Ouvidor, 57, na cidade do Rio de Janeiro², a presença das mulheres na direção e em funções técnicas era rara, mas elas sempre fizeram parte da produção desde o cinema mudo, como atestam estudos recentes dando o merecido destaque à Cleo de Verberena, a pioneira na produção de um longa-metragem, em 1930 (BARBOSA in LUSVARGHI, SILVA, 2019). Mas foi somente ao final da década de 1960 e ao longo da década de 1970 que as contribuições de documentaristas brasileiras, feministas, vieram à tona, sendo a estreia do média-metragem *A Entrevista* (1966) de Helena Solberg, a maior referência deste período, por utilizar as técnicas de filmagem e conceitos estéticos do Cinema Novo, mas voltar-se para a questão do feminismo e das camadas médias urbanas. A produção de longas de Solberg, que radicou-se nos Estados Unidos a partir de 1971, se inicia com a sua famosa Trilogia da Mulher (TAVARES in LUSVARGHI, SILVA, 2019), coproduzido com o *International Woman's Film Project*, composta pelos documentários *A Nova Mulher* (*The emerging Woman*, 1974), *A dupla jornada* (*Double day*, 1975) e *Simplesmente Jenny* (1977) sobre a América Latina, e que por conta do contexto repressivo durante a ditadura militar só circulariam pelo Brasil em uma retrospectiva promovida pelo *Festival É Tudo verdade*, em 2014. Solberg divide com Lucia Murat, a primazia de produzir documentários com uma perspectiva feminista e revolucionária, adotando estratégias narrativas distintas, mas extremamente importantes. Em comum, ambas têm o mérito de dar visibilidade e protagonismo a

2. O pesquisador e ensaísta Jean-Claude Bernadet sempre chamou atenção para o fato de ser a data da primeira exibição comercial e não a de produção de um filme o grande marco da história do cinema brasileiro. As primeiras filmagens, feitas por Pascoal Segreto e Vitória de Maia, eram de vistas naturais, e surgem entre 1897 e 1898.

mulheres, ativistas, donas de casa, operárias, que constituem um autêntico painel de seu tempo, e, sobretudo, do seu país e da América Latina.

A presença feminina nos documentários de Ramos e Costa se faz de modo diverso dos exemplos citados de Murat e Solberg. A imagem de Lula no documentário de Ramos praticamente inexistente, e os dois personagens masculinos mais evidentes, Cardoso e Lindbergh, do PT, são assertivos, porém secundários. Os demais personagens masculinos de destaque, como Eduardo Cunha e Michel Temer, o “Judas”, aparecem pontualmente, alinhando a narrativa, como representantes de poderes e grupos constituídos. Essa é, geralmente, a forma como Ramos insere os personagens masculinos em seus documentários, vide o papel central das jornalistas em *Amigo Secreto*³ – em cena estão Leandro Demori, do *The Intercept Brasil*, que foi essencial para a denúncia sobre a operação Lava Jato⁴, Carla Jimenez, Marina Rossi, e Regiane Oliveira do El País⁵. Já em *Democracia em Vertigem*, as imagens do presidente Lula estão mais presentes, mas sempre de forma referencial e pontual – é a figura pública que fala, não o homem.

O documentário de Costa aborda não somente o *impeachment*, mas a eleição para presidente de Jair Bolsonaro e a ascensão da direita no Brasil, que culminou com a prisão de Lula durante a operação Lava Jato. Lula ficou 19 meses preso, entre 2018 e 2019 e as condenações, que seriam retiradas, deixaram o petista de fora da disputa presidencial de 2018, que elegeu presidente Jair Bolsonaro. O indício de que as acusações tinham objetivos políticos permeia toda a narrativa de Costa e se evidencia já no título – a democracia brasileira está em risco.

Maria Augusta Ramos

Em *O Processo* temos um protagonismo coletivo, em que a diretora assumidamente privilegia o entorno do bloco político liderado pela presidente Dilma Rousseff, e o jogo de pressões dentro de uma plenária notadamente masculina e branca, e de oposição ao Partido dos Trabalhadores (PT), por ela representado. Nos momentos mais decisivos, são as mulheres que pontuam a narrativa, como ocorre com as falas da senadora e liderança petista Gleisi Hoffman, assumindo criticamente os erros de seu partido, e o distanciamento das demandas sociais que emergiram das ruas, as imagens da própria Dilma e sua antagonista principal, Janaina Paschoal (PSL), que nas eleições presidenciais de 2018 se converteria na deputada mais votada da história do País. José Eduardo Cardoso, e Lindbergh Farias surgem como vozes apenas coadjuvantes no cenário do *impeachment*. O próprio Lula é um personagem secundário. O documentário foi aplaudido no Festival de Berlim e venceu o prêmio de melhor longa-metragem internacional no Festival Documenta Madri, na Espanha, além de ter sido escolhido como melhor longa-metragem pelo público e pelo Júri Silvestre no festival de cinema português Indie Lisboa.

O filme de Ramos não traz entrevistas, e foge deliberadamente do modelo televisivo de documentário, neutro e asséptico, consagrado por estruturas como a do

3. O documentário rendeu a maior bilheteria brasileira de documentário de 2019.

4. Conjunto de investigações polêmicas realizadas pela Polícia Federal do Brasil, que cumpriu mais de mil mandados de busca e apreensão, de prisão temporária, de prisão preventiva e de condução coercitiva, visando apurar um esquema de lavagem de dinheiro que movimentou bilhões de reais em propina, denominado *Petrolão*, e que originou a campanha jornalística *Vaza Jato*, que teve como ponto de partida uma denúncia encaminhada para o *The Intercept Brasil*.

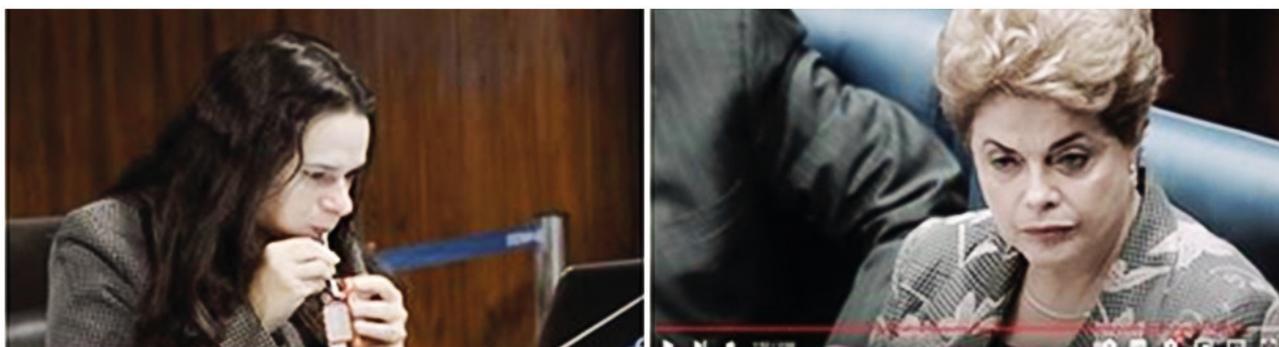
5. O jornal espanhol El País não possui mais sua edição brasileira desde dezembro de 2021.

telejornalismo do Grupo Globo, que não dedicou muitas horas de sua grade à cobertura do *making off* do impeachment, limitando-se a mostrar os resultados de votações, de maneira quase institucional. A câmera indiscreta de Ramos tem como alvo a movimentação das sessões, e as reuniões, a forma como a classe política se comporta, constituindo com isso por si só um aspecto diferenciado de abordagem do fenômeno político, aqui mostrado com casualidade, sem pompa, praticamente banalizado.

A diretora foi criticada por mostrar apenas um lado da história, o que teria deixado o bloco da direita no Congresso sem representação, ao que ela se defendeu dizendo ter tido problemas de acesso. Essas críticas, certamente, se apegaram ao modelo jornalístico das três fontes, que garantiria uma “imparcialidade” ao material exibido, conferindo-lhe características de mera informação. A questão não rouba o mérito do documentário de exibir o jogo político, seu verdadeiro objetivo, que é visto “de fora”, sem nenhuma preocupação de contextualizar o espectador. É justamente na montagem das imagens “não autorizadas” que reside o poder do documentário de Ramos, como na cena em que Paschoal degusta uma bebida achocolatada como funcionária de uma empresa no intervalo do expediente. O título do documentário nos remete, entretanto, ao personagem do escritor checo Franz Kafka, uma alusão que a própria Rousseff cita no documentário de Costa.

Ramos, em entrevistas, confirma que suas referências cinematográficas estão mais em cineastas da ficção, como Yasujiro Ozu (RAMOS, 2018) do que em documentaristas, e que preserva o depoimento e a pessoa como ela é, sem tentar interferir. Difícil de acreditar quando vemos tomadas como as de Janaína Paschoal fazendo alongamentos no plenário, tomando um Toddy (Figura 2), parecendo alheia àquele momento, tão crucial para o processo democrático brasileiro, ou ainda quando coloca em cena a juíza de outra obra sua autoria, *Juízo*, passando um “sermão” na jovem mãe solteira, preta e pobre, que foi pega furtando. Seus enquadramentos são fatais e não deixam margem quanto a suas posições. Ela reitera que jamais editaria uma fala, seu objetivo é colocar em imagens a essência daquele personagem em uma cena.

Figura 2 - Colagem de imagens de Janaína Paschoal e Dilma Rousseff em cena durante o impeachment



Fonte: Captura de frame da autora.

O título de *O Processo* é altamente indicial, remete ao famoso romance de Franz Kafka sobre a burocracia estatal. No romance de Kafka um pacato funcionário

de um banco, Joseph K, acorda certa manhã e descobre que está sendo processado. Não consegue entender o motivo, e quanto mais se empenha em desvendar o mistério, mais enredado ele se vê, e acaba sendo condenado e executado sem nunca descobrir a acusação. O romance, inacabado, foi publicado postumamente, em 1925, e já teve inúmeras adaptações, uma por Orson Wells, *The Trial*, e até mesmo para os Comic Books, com o artista italiano Guido Crepax. Seu tema, a burocracia do Estado moderno, foi inicialmente atribuída ao sistema comunista em que viveu o escritor na ex-Tchecoslováquia. Sob a globalização, a cada vez mais essa percepção se amplia, como uma narrativa distópica de um mundo atolado em papéis e mercados financeiros. E, neste sentido, o documentário de Ramos cumpre sua função, ao exibir sem legendas nem narração, uma mulher, a primeira em sua nação a ocupar um cargo de chefe de Estado, perambulando de uma sala para outra, convicta de sua inocência, sem que ela, ou mesmo o público, consiga entender os motivos. Nada é explicitado nos 137 minutos de filme, que não tem sequer trilha sonora para aliviar a tensão.

Para a maioria dos brasileiros, certamente, o termo pedalada fiscal é de um total nonsense, até mesmo um mistério, e é a esse lugar que a diretora nos remete ao permitir que a câmera vagueie sem uma voz over para nos guiar. Por que motivo ela está sendo julgada? O pânico das elites diante do “avanço do comunismo” e da Reforma Agrária, tal qual ocorreu em 1964, quando ascende ao poder a ditadura militar e é deposto Jango Goulart, e esquemas de investigação da corrupção como a Lava Jato, certamente contribuíram bem mais para o veredito final de Dilma e seu impedimento de continuar na presidência, o que mais tarde se verificaria como um acordo político entre os partidos de oposição. À falta de provas concretas contra Dilma Rousseff, as pedaladas fiscais⁶ vieram a calhar, embora sejam rotina em governos anteriores, e certamente devam ser empregadas novamente no atual, pois são antes problemas de estrutura de governo.

A falta propositada de contexto histórico em Ramos, de legendas ou apresentações formais das personagens acentua essa característica de câmera subjetiva, de não intervenção, quase uma *candid camera*, de *reality*, e formata bases estéticas para o que Bill Nichols chama de documentário observativo, cujas cenas “significam ou representam os pontos de vista dos indivíduos, grupos e instituições” (NICHOLS, 2005, p. 30). Na verdade, nunca se pode desprezar o papel da edição na montagem, consequência do ponto de vista de quem produz e dirige, mas também das condições de produção, como atesta a história daquele que é considerado o primeiro documentário do cinema, do cineasta e antropólogo Robert Flaherty, *Nanook*, *O Esquimó (Nanook of the North, 1922)*. Devido a dificuldades de reproduzir a vida real pelas condições ambientais, Flaherty encenou a realidade para contar a vida de uma família de esquimós. Essa questão já levou muitos críticos e pesquisadores a considerar as filmagens dos irmãos Lumière (a chegada do trem na estação, a criança se alimentando) como os filmes documentais “autênticos”.

Petra Costa

Em *Democracia em Vertigem*, a protagonista é sem dúvida a narradora, a diretora Petra Costa. Ela divide esse protagonismo com sua mãe, que aparece em cenas mais longas

⁶. Expressão utilizada no Brasil para designar o atraso de repasse de verba a bancos públicos e privados com a intenção de aliviar a situação fiscal do governo em um determinado mês ou ano, apresentando índices melhores de desempenho econômico.

do que Dilma Rousseff, a quem é apresentada por intermédio da filha. Embora militantes de esquerda, vivendo no mesmo período de clandestinidade, ambas não se conheciam, oportunidade que surge durante a filmagem. Ao contrário de Ramos, a diretora escolhe claramente um lado ao optar por uma narrativa em caráter memorialista, subjetiva, colocando-se no lugar de fala de uma mulher jovem, que se coloca como da mesma “idade da democracia” no País. Costa nasceu em 1983, e embora a primeira eleição direta para presidente só tenha ocorrido em 1989, foi a partir de 1984 que o regime militar começou a apresentar sintomas de esgotamento. Costa teve acesso privilegiado a políticos de amplo espectro, e sua narrativa chega à eleição do candidato conservador de ultradireita, Jair Bolsonaro.

Descendente direta da família que possui a Construtora Andrade Gutierrez, Camargo Correa, uma das empresas mais atingidas pelas investigações da Lava Jato, com 75 anos de existência consolidada na vida política e econômica de um país que se notabiliza por ser, nas palavras da própria diretora, uma “república de famílias”, Costa teve acesso a pessoas como Aécio Neves, principal oponente de Dilma nas últimas eleições, como representante do PSDB, com quem mantém laços de parentesco, e a tantas outras figuras que desfilam entre as imagens suntuosas que ela nos apresenta da nação e de Brasília, em longas tomadas panorâmicas. O documentário tem, em alguns momentos, o ritmo vertiginoso de um thriller. Costa nos faz acompanhar as movimentações políticas de rua, quando o País rachou entre o lado “vermelho” e o lado “verde-amarelo”, numa polarização que se estabeleceu nas eleições presidenciais entre o candidato da esquerda, Fernando Haddad, do PT, e o candidato da direita, Jair Messias Bolsonaro. Em sua articulação de planos, entretanto, ela nunca se distancia do seu papel de direção e discute sua posição de classe. Sua família votou em Bolsonaro, como ela admite em entrevistas.

O documentário contou com cena inédita, como aquelas que mostram o Palácio da Alvorada por ocasião da saída de Rousseff, mas também com cenas registradas por Ricardo Stuckert, fotógrafo oficial da presidência nos anos de governo Lula e que o acompanhou até sua prisão em Curitiba, com imagens belíssimas de Lula antes de deixar o Sindicato dos Metalúrgicos em São Bernardo do Campo para entregar-se à Polícia Federal. Outro momento significativo são as cenas de Lula e Dilma assistindo à votação em que os deputados aceitaram o processo de impeachment em abril de 2016, e sua reação às “traições” de antigos parceiros políticos, o depoimento de Gilberto Carvalho, ex-ministro da Secretaria Geral da Presidência assinalando os equívocos do PT durante os anos de governo. Os registros históricos são entremeados por cenas e imagens do cotidiano da diretora, e de seu arquivo familiar, com imagens da infância. Como legítima descendente do cinema-verdade, cujo mais valoroso representante contemporâneo é Eduardo Coutinho, mas com uma visão de montagem que condiz com o cinema-direto, Costa concilia vida política e subjetividades.

A figura de Dilma, descontraída, em seu apartamento em Porto Alegre, após deixar a presidência, conversando sobre seus sentimentos com relação ao processo de impeachment, com naturalidade, se sobrepõem a declarações de Lula e textos poéticos. Lula está sempre como personalidade pública, mesmo quando surge em cena com Marisa Letícia, sua esposa. Em Dilma, ao contrário, Costa deposita uma identificação, primeiro com a mãe, também militante de esquerda, e em seguida, como mulher. Dilma ressalta a sensação de liberdade que sentia no anonimato da clandestinidade, e comenta sobre

seus sentimentos em relação à tortura. A presidente, originalmente vinculada ao Partido Democrático Trabalhista (PDT) de Leonel Brizola, não surge na cena política a partir de movimentos feministas. Filiada aos grupos de esquerda Comando de Libertação Nacional (Colima) e mais tarde à Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), Rousseff foi presa, ainda jovem, e torturada, mantida como prisioneira entre 1970 a 1972, inicialmente pelos militares da Operação Bandeirantes (OBAN), e depois pelo temido Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Sua chegada ao mais alto posto político de uma nação representa feito inédito na história do país que só conheceu primeiras-damas: uma mulher com formação intelectual de estadista, economista, separada e ex-membro de organizações de esquerda que pregavam a luta armada como forma de tomada do poder após o golpe militar de 1964. Seu marido e companheiro de militância, morto em 2017 devido a complicações pulmonares, Carlos Franklin de Paixão Araújo, deixou a política em 2000 e sempre atuou como um discreto primeiro-cavalheiro, termo usado por muitos para descrever sua função no jogo de cena político.

Figura 3 - Frame do teaser Meu Corpo, Minhas Regras



Fonte: Captura de frame da autora.

A diretora-personagem e sua mãe, Marília Andrade Gutierrez, em cena, reverberam o significado pessoal desta mudança que surge com a democracia, e o impacto na vida política nacional. Discreta, Costa optou por não mostrar a achincalhação pública a que se viu exposta a ex-presidente, que chegou a ter adesivos pregados na entrada dos tanques de gasolina com as pernas abertas, à espera de uma mangueira, numa evidente exploração machista de sua feminilidade e identidade de gênero. Em verdade, ela se coloca ao lado de uma tradição do cinema-verdade no Brasil, que teve como ícone Eduardo Coutinho, mas com uma assinatura diferente – ela e sua família, muitas vezes, são as protagonistas de suas narrativas, que ultrapassam com frequência os umbrais domésticos para discutir aborto, suicídio, ditadura militar e corrupção. O que não é pouco se levarmos em conta que sua família pertence à elite brasileira, o que dificulta empatia com uma audiência menos favorecida, e esteve presente em diversos episódios da vida brasileira, seus pais eram ativistas. Diretores como Coutinho e mesmo João Moreira Salles, que frequentemente aborda temas ligados também à família, sempre se colocam na ausência, apenas na forma de enquadrar a câmera, na edição, nas perguntas e temas abordados.

A trajetória de Petra Costa, que vai do documental subjetivo e biográfico em Elena, narrando a sua busca pessoal por uma identificação com a irmã suicida que ela pouco conheceu, passando pela questão do aborto em *O Olmo* e *a Gaivota*, é ímpar na cinematografia nacional por dois motivos. Costa busca sempre aliar questões de resgate da memória com a história do país, trata-se da projeção de um imaginário nacional que sai do privado para dialogar com a esfera pública, mesmo quando o filme trata de uma questão universal. Não é apenas a forma como elege este ou aquele tema, mas como é propagado. Em *O Olmo* e *a Gaivota*, produção internacional em que ela dividiu a direção, que retratava um casal de artistas às voltas com uma gravidez indesejada, Costa lançou um teaser intitulado *Meu corpo, minhas regras* com artistas brasileiros, homens e mulheres, vestidos como a protagonista do documentário, grávida, discutindo o aborto. Seu próximo projeto, em andamento, vai abordar a pandemia de coronavírus no Brasil.

O próximo projeto anunciado de Costa é um documentário sobre a pandemia, mas a julgar pela sua presença empunhando uma câmera no palanque da Avenida Paulista durante a comemoração da vitória de Lula nas eleições presidenciais de 2022, é provável que o tema de *Democracia em Vertigem* volte a ser abordado.

Considerações Finais

Os documentários de Maria Augusta Ramos, e de Petra Costa, são coerentes com a trajetória de ambas, e expressam uma linha contínua de trabalho. A produção de Ramos é majoritariamente voltada para temas sociais e para a discussão da burocratização e ineficiência das estruturas, e *O Processo* é sem dúvida a sua abordagem mais incisiva sobre uma questão política. Ramos utiliza a câmera subjetiva para contar a história, mas sempre está ausente da cena, adotando assim conceitos de movimentos de Cinema-direto solidamente representados pela corrente documentária inglesa, que prega o não envolvimento do diretor com a narrativa, permitindo que os personagens e situações tratados se revelem por si, sem a formulação de um ponto de vista exterior ao filme. Ao contrário da câmera reality, popularizada pela televisão, ela não coloca em cena nada que não seja autorizado. Seu trabalho acontece no processo de montagem, na articulação dos planos, tradicional na obra de Vladimir Carvalho. Seus personagens refletem o conceito de Jameson (1992) de construção da narrativa como prática coletiva que cria soluções formais para conflitos e desejos que a realidade não tem como resolver. Portanto, o ato estético é em si mesmo ideológico, e não requer a enunciação de discursos de contrainformação ou bandeiras políticas para cumprir com essa função. Em cena, os personagens presentificam os conflitos, e dessa forma os devolvem ao espectador.

Enquanto isso, a produção de Costa surge identificada com uma narrativa em que o pessoal dialoga com as situações e personagens retratados, num estilo também nomeado como cinema-verdade ou *verité*, termo associado ao francês Jean Rouch, que o vê ainda como “a verdade do cinema”, que ele coloca no documentário *Jean Rouch: Subvertendo Fronteiras – Trajetórias* (FERRAZ, CUNHA, MORGADO, STUTZMAN, 2000). A cineasta-protagonista não só reivindica a narração da história, como emite juízos de valor, e altera documentos para expor o seu ponto de vista, e a sua verdade, como ocorreu na reprodução da famosa cena de captura e morte do líder do Partido Comunista do Brasil, Pedro Pomar. Costa justificou a “retirada” das armas pelas técnicas de edição alegando

que na verdade estava realizando uma reparação histórica, uma vez que as armas foram colocadas pelos agentes da repressão para justificar o assassinato. O nome Petra é uma homenagem ao revolucionário.

Figura 4 - Captura de tela da Autora



Fonte: Imagem editada de foto original dos arquivos do DOI CODI (Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna) de cena de captura e morte do militante Ângelo Arroyo (esquerda) e do jornalista Pedro Ventura Felipe de Araújo Pomar.

Costa não teme se expor, em cena, mas também em posicionamentos políticos, é ousada, assume suas escolhas, mas não envereda pelo documentário etnográfico de Coutinho, por exemplo (LINS, 2004). Costa é uma das representantes do movimento que vem sendo chamado de documentário biográfico, embora nem sempre se coloque desta forma em suas obras, voltadas para o processo de subjetividades dentro de um contexto social e político, narrando a história oficial a partir de uma história pessoal e familiar, mas não necessariamente a sua.

Ambas, Ramos e Costa, estruturaram suas carreiras explorando experiências pessoais e alheias, em produções desenvolvidas fora do Brasil. Apesar das premiações e reconhecimento internacional, se tornaram mais conhecidas a partir dos documentários aqui analisados, ao abordar tema tão essencial para a nossa história e para os rumos da democracia. A produção de Costa é um Original Netflix, e compõe o catálogo do gênero da empresa, que vem se especializando em documentários ensaísticos, uma de suas estratégias para romper o limbo imposto pela indústria cinematográfica e pelo circuito exibidor mundial, e, sobretudo, pelo Oscar, que Costa disputou como indicada na categoria documentário em 2019.

As produções de Ramos e Costa são relevantes não apenas para o momento atual do cinema documentário e cenário político, mas também para a trajetória mais comum das documentaristas mulheres brasileiras, quase sempre focadas em assuntos

mais voltados para a sua condição no cotidiano. E, se por uma questão de estilo, Ramos é aparentemente mais discreta na abordagem do protagonismo feminino em seu longa, e Costa mais explícita, ao expor suas relações pessoais e familiares ao longo do processo político, é forçoso reconhecer que nenhuma das duas é isenta, imparcial. Na verdade, ambas contribuem para romper com a tradição de cineastas homens produzindo documentários que abordam a grande Política, não somente por meio das protagonistas femininas, fortes e autônomas, que tiveram uma função efetiva e de destaque nos últimos acontecimentos – Temer e Cunha conspiram nas sombras –, mas também na construção de novas formas cinematográficas de narrar a nação.

Nenhuma dessas mulheres está atrás das câmeras para captar a representação feminina tendo como objetivo o que Mulvey chamou em seu ensaio referencial de modo de satisfação visual (1983) voltado para uma plateia masculina. O enquadramento da mulher em todas essas imagens, sem dúvida, vai na contramão do que Butler (2018) classifica de representações da sexualidade binária, em que a subjetividade, ora exposta em cena casual de relaxamento, ora em falas, é antes uma estratégia para expor a intimidade do poder do que o reconhecimento de uma participação efetiva na história. Esse recorte é essencial para compor o que Fraser (2007) chama de um mapeamento local e transnacional da representação feminina no sentido de compreender a chamada terceira onda do feminismo e os conflitos enfrentados na atualidade pelos movimentos ativistas no mundo inteiro. Janaína Paschoal performa a mulher profissional de direita que defende os valores cristãos conservadores, e prega paradoxalmente a volta da mulher ao lar. Dilma Rousseff é a mulher de esquerda, ex-guerrilheira, que teoricamente colocaria em risco a família e a pátria, papel reforçado pela cineasta-personagem Petra Costa, que ainda carrega sobre seus ombros o peso de pertencer à elite, a uma das famílias mais poderosas do País, o que lhe angariou muitas críticas.

Na literatura o papel dos diários e das observações sobre a vida doméstica renderam excelentes painéis históricos, como se pode ver em *Os Meus Romanos Alegrias e Tristezas de uma educadora no Brasil* (2017), de Ina von Binzen, preceptora alemã da família Prado no período monarquista, e *Minha Vida De Menina*, de Helena Morley, que se converteu em longa-metragem de ficção pelas mãos de Helena Solberg, outra grande cineasta de referência para a produção feminina e feminista documentária do Brasil. O que muda aqui é que a realidade contribui para reinventar o gênero ficcional quando uma mulher assume um papel de protagonista da história de uma nação, como a primeira presidenta da história do país, e esse protagonismo salta das ruas e das salas de jantar para as telas.

Referências

BAZIN, André. **O cinema** – Ensaios, Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero**. Feminismo e Subversão da Identidade. Trad. De Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2018.

CAETANO, Maria do Rosario. Centenário de Jean Rouch. **Revista de Cinema**. Disponível em: <revistadecinema.com.br/2017/05/centenario-de-jean-rouch>. Julho de 2022.

COELHO, Tiago. Memória Desarmada. Seção questões de cinema e história. São Paulo: **Revista Piauí**, publicada em 30 jul 2019_11h55. Disponível em: <piui.folha.uol.com.br/memoria-desarmada>. Acesso 20 de julho de 2022.

EISENSTEIN, S.M. “Palavra e Imagem”, In **O Sentido do filme**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990.

FRASER, Nancy (2007). Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação. **Revista Estudos Feministas**. vol. 15, n.2, pp. 291-308. ISSN 1806-9584. Disponível em: <doi.org/10.1590/S0104-026X2007000200002>.

HOLANDA, K. (2015). Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, 42(44), 339-358. Disponível em: <doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103434>.

JEAN ROUCH: SUBVERTENDO FRONTEIRAS – TRAJETÓRIAS. Direção de Ana Lúcia Ferraz, Edgar Teodoro da Cunha, Paula Morgado e Renato Stutzman. São Paulo: Lisa – Laboratório de Imagem e Som da USP/Fapesp. NTSC, cor, 41 minutos, 2000.

LAGE, Nilson. **Linguagem jornalística**. São Paulo, Ática, 1998, 6ª edição.

LIMA, Venício A. De, **Mídia, Teoria e Política**, São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2001, 1ª edição.

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

BARBOSA, Neusa. Pioneiras na realização cinematográfica no Brasil in LUSVARGHI, Luiza, SILVA, Camila Vieira da. **Mulheres atrás das câmeras**. As cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, 2018, p.17-28.

MULVEY, L. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

NEVES, Maria Laura. Em “Democracia em vertigem”, Petra Costa questiona os limites da democracia brasileira. **Marie Claire**, edição Online. 17 jun 2019 - 06h00 atualizado em 18 jun 2019 - 17h29 Disponível em: <revistamarielclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2019/06/em-democracia-em-vertigem-petra-costa-questiona-os-limites-da-democracia-brasileira.html>. Acesso 29-06-2019.

NICHOLS, B.. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

RAMOS, Maria Augusta. Entrevista concedida a Juca Kfoury dentro do programa **Entre Vistas CNM CUT** Transmitido ao vivo em 15 de Maio de 2018. Disponível em: <youtube.com/watch?v=z0mSMm0L4jM>. acesso 20 de Julho de 2022.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

SIMIS, Anita. **Política Cultural**: o Audiovisual. São Paulo: Alameda Casa Editorial., 2016.

TAVARES, Mariana. Helena Solberg. **Do Cinema Novo ao Documentário Contemporâneo**. São Paulo: Imprensa Oficial de SP/É Tudo Verdade, 2014.

Filmografia

Maria Ramos (Maria Augusta Ramos)

ALVO. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo/Porto Alegre: Casa de Cinema, Nofoco Filmes, SporTV . Brasil, 2017. Son. Cor. 23 min. HD.

AMIGO SECRETO. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo: Nofoco Filmes, GebroedersBeetz Filmproduktion, Docmakers, Vitrine Filmes, ZDF in association with ARTE. Brasil, Alemanha e Holanda, 2022. Son.Cor. 2h02m Digital.

BOY AND ALEID. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam: NFTA. Holanda, 1994. Son. Cor. 50 min. 16 mm.

BRASÍLIA, UM DIA EM FEVEREIRO. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam, Brasília: NFTA, Fundação Athos Bulcão. Holanda/Brasil, 1995. Son. Cor. 72 min. 35 mm.

BUTTERFLIES IN YOUR STOMACH. Direção: Maria Augusta Ramos. Hilversum: VPRO Television. Holanda, 1998. Son. Cor. 90 min. 16 mm.

DESI. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam, Hilversum: Pieter van Huystee Film, VPRO Television. Holanda, 2000. Son. Cor. 90 min. 35 mm.

DESIGNING FOR PLEASURE. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam: Stichting Architectuur Manifestaties. Holanda, 2006. Son. Cor. 50 min. DV.

EU ACHO QUE EU QUERO DIZER É... Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam: NFTA. Holanda, 1993. Son. Cor. 40 min. 16 mm.

FUTURO JUNHO. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo/Amsterdam: Nofoco Filmes, Selfmade Films, VPRO Television. Brasil/Holanda, 2015. Son. Cor. 95 min. HD.

INESPERADO. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam: Selfmade Films, Human TV. Holanda, 2011. Son. Cor. 45 min. HD.

JUÍZO. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo: Nofoco Filmes, Diler & Associados. Brasil, 2007. Son. Cor. 90 min. 35 mm.

JUSTIÇA. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam/São Paulo: Limite Produções, Selfmade Films, NPS Television. Brasil/Holanda, 2004. Son. Cor. 100 min. 35 mm.

MORRO DOS PRAZERES. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo/Amsterdam: Nofoco Filmes, Keydocs, VPRO Television. Brasil/Holanda, 2013. Son. Cor. 90 min. HD.

NÃO TOQUE EM MEU COMPANHEIRO. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo/Amsterdam: Nofoco Filmes, FENAE, Brasil, 2020. Son. Cor. 74min. 2K

O PROCESSO. Direção: Maria Augusta Ramos. Brasil/Alemanha. Berlim: Conijn Film, São Paulo: Enquadramento Produções, Nofoco Filmes. Brasil, 2018. Son. Cor. 137 min. HD.

RIO, UM DIA EM AGOSTO. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam: Pieter van Huystee Film, Humanist Broadcasting Foundation. Holanda, 2002. Son. Cor. 52 min. DV.

RITOS. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo/Porto Alegre: Casa de Cinema, Nofoco Filmes, SporTV. Brasil, 2014. Son. Cor. 15 min. HD.

SECA. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo: Nofoco Filmes. Brasil, 2015. Son. Cor. 90 min. HD.

THE SECRET OF THE VIBRATO. Direção: Maria Augusta Ramos. Hilversum: VPRO Television. Holanda, 1999. Son. Cor. 25 min. Vídeo.

TWO TIMES AT HOME. Direção: Maria Augusta Ramos. Hilversum: VPRO Television. Holanda, 1996. Son. Cor. 16 min. 16 mm.

Petra Costa

DEMOCRACIA EM VERTIGEM (The Edge of Democracy). Direção: Petra Costa. Brasil, 2019. São Paulo: Busca Vida Filmes, Netflix.

DON QUIXOTE OF BETHLEHEM. Direção: Petra Costa, Anisa George. Produção: Anisa George. USA, 2005. Cor. 73 min. HD.

ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil/Estados Unidos, 2012. São Paulo, New York: Sindicato, Busca Vida Filmes, I Wonder Pictures. Cor. 80 min. HD

MEU CORPO, MINHAS REGRAS (2015). Direção: Petra Costa, Brasil. 2015. São Paulo: Busca Vida Filmes, Quanta. Disp em <https://www.facebook.com/watch/?v=1128645453814922>

O OLMO E A GAIVOTA (Olmo and the Seagull). Direção: Petra Costa e Lea Glob. Dinamarca, Brasil, França, Portugal, Suécia, 2015. Zentropa Productions, Busca Vida Filmes, O Som e a Fúria, Film i Väst, Épicentre Films.

OLHOS DE RESSACA. Direção: Petra Costa. Brasil, 2009. Rio de Janeiro: Aruac Produções. Cor. 20 min. HD