

O Impeachment e os filmes: a derrubada de Dilma Rousseff em três narrativas femininas

Daniel LEÃO

Universidade Federal de Santa Catarina/Brasil

leao@tutanota.com

Resumo: Este artigo discute as articulações narrativas e as estratégias de registro de três documentários realizados por diretoras brasileiras em seus filmes sobre o impeachment de Dilma Rousseff: *Filme Manifesto: O Golpe de Estado* de Paula Fabiana (2016), *O processo* de Maria Augusta Ramos (2018) e *Alvorada* de Anna Myulaert e Lô Politi (2020). Analisaremos como esses filmes retratam o processo de impeachment da única presidenta brasileira apropriam-se de imagens do mundo histórico em três espaços distintos – as ruas, o parlamento e a residência presidencial – ancoradas na experiência e na observação para construir asserções solidárias à Dilma e analíticas a respeito deste fato traumático da história contemporânea do Brasil.

Palavras-chave: cinema documentário, diretoras mulheres, Impeachment, Dilma Rousseff, Brasil

Abstract: *This publication discusses the narrative articulations and recording strategies of three documentaries made by Brazilian directors in their films about Dilma Rousseff's impeachment: The Coup d'Etat (Paula Fabiana, 2016), The Process (Maria Augusta Ramos, 2018), and Alvorada (Anna Muylaert and Lô Politi, 2020). We will analyze how these films portray the impeachment process of the first female president of Brazil, appropriating images of the historical world in three distinct spaces - the streets, the parliament, and the presidential residence - anchored in their experiences and non-interventional observations to build analytical assertions about this traumatic fact in the contemporary history of Brazil.*

Keywords: *Documentary film, women filmmakers, Impeachment, Dilma Rousseff, Brazil*

Introdução

Na manhã do dia 3 de dezembro de 2015, todas as bancas de jornal do Brasil anunciavam que em retaliação à perda de apoio do Partido dos Trabalhadores, o presidente da Câmara dos Deputados acataria no dia anterior um dos pedidos de impeachment contra a presidenta Dilma Rousseff. A manchete do Estado de S. Paulo grafava: « *Cunha perde apoio do PT e aceita impeachment; Dilma se diz indignada* ». No dia 1º de setembro do ano seguinte, não era preciso ir às bancas para saber as notícias: não havia quem desconhecesse a cassação definitiva do mandato presidencial da primeira governante mulher de um dos mais vastos países do mundo. Quais foram os fundamentos da acusação e os argumentos da defesa? Como ocorreu o processo de impeachment? Foi legítimo ou um golpe parlamentar? Quais fatores contribuíram para o apoio massivo de parte da população? Numa palavra: além da retaliação de Cunha, o que levou à queda de Dilma? Entre o êxtase, a indignação e a apatia, entre o pragmatismo, o atordoamento e a

reflexão, variações dessas perguntas e tentativas de respostas se repetiram ao longo de nove meses em telejornais, salas de aula, salas de estar, esquinas, ônibus, vagões de trem de todo o país.

Não é de surpreender, portanto, que ele tenha sido tema de alguns documentários; o que talvez surpreenda seja o seu número: até o momento, pudemos identificar nada menos que treze longas-metragens. Além do interesse social pelo tema, é possível que a expectativa de repercussão dos filmes (seja em festivais, seja na sociedade) e a narrativa intrínseca a um processo desta natureza contribuam para tal abundância. A fim de compreender este fenômeno, entretanto, parece-nos necessário acrescentar ao menos mais três fatores: a ampliação do acesso às formas de registro audiovisual¹, o desejo de narrar um acontecimento de grandes proporções históricas a partir de uma perspectiva própria² e uma reação enfática e solidária à ofensiva misoginia que caracterizou grande parte das campanhas contra a então presidenta.

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

A solidariedade à Dilma pode ser percebida em todos os filmes sobre o impeachment realizados por diretoras mulheres³. Não por acaso, cerca de 40% dos filmes a respeito deste evento foram dirigidos por mulheres⁴, proporção bastante superior à dos filmes brasileiros dirigidos por mulheres no ano em que o impeachment foi instaurado: 14,7% (Ancine, 2015: 29).

Deve-se observar que Dilma não foi, notoriamente, uma presidenta feminista; em seu governo, as principais pautas dos movimentos de mulheres não tiveram o tratamento que

¹ Marcelo Ikeda observa que, por conta do advento de câmeras digitais de qualidade aceitável e da digitalização do parque exibidor, o número de documentários brasileiros lançados no cinema que até os anos 2000 não chegavam a cinco por ano aumentou progressivamente ao longo desta década até atingir 38 em 2009, número que representa pouco menos da metade dos filmes brasileiros lançados no circuito nacional (Ikeda, 2015: 174).

² Este desejo ultrapassa a narrativa audiovisual. Mariana Rezende dos Passos e Érica Anita Baptista observam que a polarização que marcou o período - e que persiste até hoje, reconfigurada por novos atores, na sociedade brasileira - é constituída pela « *radicalização das opiniões políticas dos cidadãos que, a partir dos espaços on-line de argumentação, passam a ter maior possibilidade de expor alegações distintas* » (Passos e Baptista, 2018: 107).

³ Poucos filmes realizados por diretores homens dão a este aspecto um tratamento enfático. Em geral, a misoginia é apenas citada de passagem, como um elemento entre outros e sem influência decisiva. Há casos em que este aspecto não é tratado em absoluto - caso tanto de filmes de diretores militantes da extrema direita, mas também de documentários situados à esquerda que buscam uma representação caricata dos grupos contrários e favoráveis ao impeachment.

⁴ Em nossa estimativa consideramos o filme ainda inédito de Tata Amaral. Observe-se que a proporção de filmes dirigidos por mulheres no Brasil vem aumentando consideravelmente: a proporção foi de apenas 0,68% na década de 1960, passou a 1,77% na década seguinte e a 3,27% nos anos 1980, atingiu os dois dígitos na década de 1990 (11,35%), chegando a 15,37% na primeira década do século 21 (Alves, Diniz & Silva, 2011: 378).

elas prefeririam⁵. Mesmo assim, conforme Jalalzai & dos Santos (2015), no Governo Dilma foi possível perceber ao menos quatro medidas que apontam um tratamento historicamente distinto às questões de gênero: (1) o programa que destinava a significativa quantia de nove bilhões de reais para a assistência à gestante aos recém-nascidos com o objetivo de reduzir as mortalidades infantil e de gestante; (2) a lei que determinava que, em caso de divórcio, a casa adquirida por um casal heterossexual através do programa habitacional do governo seria de propriedade da mulher; (3) o programa Brasil Carinhoso que garantia um acréscimo ao programa assistencial Bolsa Família às mães com crianças abaixo de seis anos e em extrema pobreza; e (4) o número de ministras e o prestígio dos ministérios que elas ocupavam sob Rousseff.

Além disso, uma presidenta mulher pode, por si, influenciar um « *simbólico empoderamento de distintos grupos de mulheres* » (Jalalzai & dos Santos, 2021: 10) pois, para citarmos uma conhecida passagem da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie,

If we see the same thing over and over again, it becomes normal. If only boys are made class monitor, then at some point we will all think, even if unconsciously, that the class monitor has to be a boy. If we keep seeing only men as heads of corporations, it starts to seem « natural » that only men should be heads of corporations. (Adichie, 2012, Capítulo 1, Seção 3, para. 7)

O que dizer então de países.

Em seu livro dedicado às cineastas mulheres brasileiras, Leslie March observa outras medidas simbólicas do governo Rousseff, iniciadas ainda a caminho de sua posse, quando metade do grupo de policiais que a escoltava era formado por mulheres.

Among her first publicly stated goals as president, she declared she had come to open doors for other women and draw attention to the lives of Brazilian women while governing for all and continuing the social and political advances begun by her predecessor [Lula]. Indeed, during her first months in office, Rousseff appointed nine women to ministry positions, representing 25 percent of her administration⁶. Notably, Rousseff has also brought attention to women's contributions to the arts. As part of the commemorations of Women's History Month in March 2011, President Rousseff spearheaded the « Mostra das Artistas Brasileiras, » an art exhibit that paid homage to renowned twentieth-century Brazilian women painters. Clearly, President Rousseff finds herself in a unique historic position to redirect the conversation on gender and equality in Brazil. In addition to the art exhibit, Rousseff has given a nod to the increasing number of women in the Brazilian film industry, setting aside a special event to meet with Brazilian actresses and women directors. (Marsh, 2013: 2)

Marsh observa adiante que muitas dessas mulheres cineastas colocaram suas câmeras a serviço da luta democrática nos anos 1970 e 1980. Não seria diferente em 2016. Neste artigo, iremos discutir especificamente as estratégias elaboradas em três filmes: *Filme manifesto - o Golpe de Estado* (Paula Fabiana, 2016), *O Processo* (Maria Augusta Ramos,

⁵ Como observa Eliane Brum, o governo tornara-se « *tão indefensável em diferentes áreas, que as forças de esquerda unidas contra o impeachment tiveram que, na impossibilidade de defender o governo, concentrar-se na defesa da democracia. Fazer os dois era uma operação lógica complicada. Tornou-se comum ativistas de esquerda começarem uma frase com: Apesar do péssimo governo de Dilma Rousseff... ou Não estou aqui defendendo o governo de Dilma Rousseff, mas... E era mesmo a democracia que estava em jogo* » (Brum, 2019, Capítulo 8, Seção 1, para 1).

⁶ Ao longo de seus 5 anos e 8 meses, Dilma nomeou um total de 18 ministras, quase o dobro das 10 mulheres nomeadas por Luiz Inácio Lula da Silva ao longo de seus oito anos de mandato. Observe-se que mesmo essa dezena era superior a soma de *todas* as indicações presidenciais desde a redemocratização do país nos anos 1980 (cf. Jalalzai & dos Santos, 2015: 127).

2018) e *Alvorada* (Anna Muylaert e Lô Politi, 2020). Elegemos estes filmes por considerá-los de grande valor estético e histórico – ou, se se quiser, *documentário* – e, ademais, por abordarem o processo de destituição da presidenta de forma distinta. Paula o faz diretamente das ruas; Maria Augusta, do Senado; Anna e Lô, do Palácio presidencial.

1. As Ruas e o Corpo de Paula Fabiana

Lançado no mesmo ano do impeachment, o filme de Paula Fabiana foi apresentado no Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano em Havana com uma sinopse de apenas duas linhas: « *Documental que denuncia el golpe de Estado ocurrido recientemente en Brasil a través de la mirada de una militante en la oposición* ». Como se vê, o filme filia-se a uma das tradições do documentário latino-americano moderno: a denúncia. Ainda que em outro contexto e referindo-se à imagem de um povo invisível, Fernando Birri, cineasta argentino que funda a Escuela Documental de Santa Fé e é um dos principais nomes do *Nuevo Cine Latinoamericano*, escreve em texto de 1962 que a função revolucionária do documentário social, assim como do cinema realista seria a denúncia por meio do testemunho:

Y al testimoniar —críticamente— cómo es esta realidad —esta subrealidad, esta infelicidad— la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como queríamos que fueran (o como nos quieren hacer creer —de buena o mala fe— que son). (Birri, 1988: 16)

No filme de Paula Fabiana há a mesma intenção. Ao longo de seus 70 minutos, somos conduzidos em meio a multidões convulsionantes pelas ruas das metrópoles brasileiras desde as surpreendentes e massivas Jornadas de Junho de 2013 até o afastamento de Rousseff em maio de 2016.

Diferente das demais diretoras que iremos abordar, Paula filma das ruas. Ela não entra em palácios ou espaços restritos, que necessitam de documentos, autorizações e que dão acesso aos bastidores ou à vida privada das personagens. Do início ao fim, Paula está na multidão. É de lá que ela oferece seu testemunho. Trata-se do filme menos bem acabado de todos e, no entanto, um dos que nos oferece um dos registros de maior interesse documental e artístico.

Em todos os filmes, há uma tentativa de organizar a *misé-en-scène* dos protestos de um modo clássico narrativo: planos gerais, planos de composição, diferentes pontos de vista, imagens particularmente significativas que, articuladas, configuram uma imagem-asserção. Realizados à alguma distância do evento, com farto acesso a imagens de arquivo de diversas câmeras que se arriscaram nas manifestações brutalmente reprimidas pelas polícias militares estaduais, esses documentários realizam uma representação depurada, muitas vezes bastante pertinente e de bom-tom do que aconteceu. O significado que Paula atribui às manifestações em seu filme não é muito distinto.

Mas as sequências de Paula são quase todas precárias, realizadas com base em um material de arquivo registro, grande parte dele coletada pela própria diretora. As sequências respeitam a longa duração das tomadas, quase sempre noturnas, o que evidencia as propriedades técnicas de seu aparato de registro cinematográfico. Mais do que a *misé-en-scène* clássico-narrativa, essas tomadas inscrevem o *deslocamento de um corpo*. Particularmente nas manifestações iniciais, é perceptível nessas imagens o desejo de testemunho e de registro de algo que ainda não se sabia bem o que era. Captados no corpo-a-corpo com o mundo, esses planos abruptos, ruidosos, instáveis, traspassados por

cantos, gritos e ruídos de bombas de gás que estouram microfones são inseparáveis da experiência do corpo que marcha, corpo que deseja, corpo que formula e tenta decifrar o que vê ao redor de si. Não queremos dizer com isso que haja no filme qualquer inocência. Como observou Vilém Flusser, nem crianças ou turistas fotografam de forma ingênua: « *Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem* » (Flusser, 1985: 19). No entanto, no filme de Paula está ausente aquilo que comumente se percebe nas imagens das manifestações dos demais filmes sobre o impeachment: um desejo de transcodificação simbólica da manifestação em planos que se conformem à uma certa gramática cinematográfica através da qual enunciariam o significado das manifestações para informar quem encontra-se ausente⁷. Nesse momento da filmagem, Paula não coleta imagens para espectadores.

A montagem do filme se esforça para criar uma linha narrativa através de imagens de arquivo contemporâneas às manifestações interpostas aos planos corpo-a-corpo. São quase sempre notícias que informam ou comentam os acontecimentos. Mas, de forma notável e rara, afora por um breve discurso de Lula e pelo voto contrário à abertura do processo de impeachment pelo então deputado federal Jean Wyllys, o arquivo de Paula é composto apenas por vozes e corpos femininos⁸. Tampouco há em sua montagem discursiva espaço para o contraditório. Estas características expressam uma correspondência essencial com a da pessoa-que-incorpora-a-câmera-nas-ruas.

O crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, presente em uma das raras sessões públicas do filme, em março de 2017, no Comitê Comitê Volta Dilma do Rio de Janeiro, escreve que o filme foi recebido por « *uma plateia especialmente motivada para participar ativamente do que se passava na tela* », reagindo com insultos às aparições de Janaína Paschoal (uma das advogadas responsáveis pelo pedido de impeachment e atualmente deputada estadual de São Paulo), de Jair Bolsonaro e de Eduardo Cunha (então presidente da Câmara dos Deputados) e com aplausos às imagens de Dilma Rousseff, Lula e da deputada federal Jandira Feghali (Mattos, 2017). É possível por esta afirmação observar o peso que fatores contextuais têm na espectralidade dos filmes (Staiger, 1992). Como observou Mattos, « *a intenção da diretora Paula Fabiana foi organizar uma memória dos fatos e reações da militância* » em um filme em que predomina « *o ponto de vista do participante* » (Mattos, 2017).

A escolha por não utilizar uma narração contribui para que o filme propicie uma singular partilha sensível. Paula se coloca à mesma altura daquelas com quem marchou e, de certo modo, à mesma altura de quem assiste sua obra. Isso porque a combinação de uma câmera-visão profundamente ancorada em um corpo e do som-escuta de pessoas explicitamente situadas no mesmo espectro político não se dá através de uma conjugação narrativa ou argumentativa que busquem o convencimento dos indecisos, nem se estruturam com fins a uma projeção espectral. Ao contrário, tudo aqui é precário como as imagens registradas. Mesmo as imagens de arquivo, por serem retiradas de plataformas

⁷ De acordo com Vilém Flusser, quem se utiliza de uma câmera fotográfica se assemelha a quem, caçando, se move « *na floresta densa da cultura* », procurando ao mesmo tempo « *driblar as intenções escondidas nos objetos [culturais]* » por meio de uma « *permutação com as categorias do aparelho* » (Flusser, 1985: 18-19): « *o fotógrafo [sic] somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito na aparelho. E para que algo seja fotografável, deve ser transcodificado em cena. O fotógrafo não pode fotografar processos. De maneira que o aparelho programa o fotógrafo para transcodificar tudo em cena, para magicizar tudo. Em tal sentido, o fotógrafo funciona, ao escolher sua caça, em função do aparelho. Aparelho-fera* ». (Flusser, 1985: 19)

⁸ Esta busca de Paula faz com que seu filme preserve um significativo plano, ignorado por todos os demais documentários, no qual a então Ministra das Mulheres, Nilma Gomes, sentencia: « *o próximo governo será formado por um ministério de homens brancos* » (Fabiana, 2016).

de compartilhamento de vídeos e não remetidas pelas emissoras, preservam a baixa resolução e alta compressão imagética dessas plataformas. Além disso, recorrendo-se a um acervo pessoal registado no calor dos acontecimentos, *Filme-manifesto* é atravessado por uma série de atordoamentos dos quais não abre mão. Uma sequência situada no final da obra nos um grupo de mulheres numa das rampas que dão acesso ao Palácio do Alvorada, ainda a residência oficial da presidenta Rousseff. Elas estão sentadas, bloqueando a rampa. Bloqueiam-na de quem? Por que policiais militares as retiram com brutalidade, disparando spray de pimenta em seus rostos? De quem partiu a ordem? Também no filme este acontecimento é uma cena absurda, sem explicação. É claro que ele mimetiza o que Paula pensa a respeito da retirada abrupta, violenta e absurda de Dilma da presidência, mas aqui a realidade é mostrada de tal modo que seu significado pretendido na montagem não subjuga a imagem-atordoada do tempo presente da filmagem.

Laurent Roth (2005) externou uma perspicaz preocupação com futuro do cinema documentário a partir da proliferação de filmes decorrentes da mobilidade da câmera DV no início do século 21. Ressaltando a possibilidade de que tais câmeras impusessem uma volta aos preceitos do cinema direto, da ideologia do visível e um desprezo à linguagem cinematográfica, Roth defendeu um uso mais elevado dessa tecnologia e das possibilidades que ela inaugurava (a leveza do equipamento, a facilidade do registro sonoro), uma *revolução artesanal do cinema* por meio uma apropriação humanista que o ressignificasse como arte da mão e da palavra. Além dos filmes de Johan van der Keuken exemplificados em seu texto, parece-me que *Os catadores e eu* (Agnès Varda, 2000) e *Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001) se encontram dentro desta revolução artesanal. Arriscaríamos dizer que por não utilizar a linguagem do cinema de modo capturar sua imagem, o filme de Paula participa dessa revolução: em seu filme, tudo é tão-denúncia quanto-gesto, seu gesto e a realidade escapa à narrativa da representação. Talvez possamos dizer sobre isso aquilo que Judith Butler diz a respeito do humano:

the human is indirectly affirmed in that very disjunction that makes representation impossible, and this disjunction is conveyed in the impossible representation. For representation to convey the human, then, representation must not only fail, but it must show its failure. There is something unrepresentable that we nevertheless seek to represent, and that paradox must be retained in the representation we give. (Butler, 2004: 145)

A partir deste ensaio de Butler, Ilana Feldman (2007) descreve a possibilidade « *de uma forma de politização que tenha como fundamento a vulnerabilidade e a precariedade presente em todos nós* », vulnerabilidade que teria um compromisso com o porvir e nos conduziria à sua potência.

2. A Justiça e o Senado de Maria Augusta Ramos

Maria Augusta Ramos realiza o filme mais contido e sóbrio sobre o período. Seu filme demonstra como também por meio de uma observação detida do processo de destituição de Dilma Rousseff no senado pode-se realizar uma defesa solidária e expressiva.

Assim como os filmes matriciais do cinema de observação – aqueles do *cinema direct* estadunidense –, *O processo* se apropria da jornada temporal de um evento da realidade como estrutura de sua narrativa. O evento escolhido é a etapa processual no senado, posterior portanto à abertura do processo pela Câmara dos Deputados. Maria Augusta Ramos elege como personagem condutora da narrativa a senadora Gleisi Hoffmann. Embora de forma inevitável este protagonismo seja compartilhado por Cardozo,

advogado de Dilma, e em menor medida por Janaína Paschoal, uma das autoras do processo de impeachment e que atua como acusadora, Gleisi conduz parte significativa do filme que tem início acompanhando uma entrevista que ela dá por telefone a uma rádio. É possível que esta escolha decorra tanto motivações semelhantes às de Paula Fabiana, que escolhe sobretudo mulheres para enunciar os fatos em seu material de arquivo televisivo, quanto de características intrínsecas a ela e ausentes tanto em Vanessa Grazziotin quanto em Lindbergh Farias, seus colegas de senado, que também participam da comissão especial e têm lugar de relativo destaque no filme. É possível que tenha sido uma decisão tomada na ilha de edição ou no curso da filmagem – sendo significativo que durante o processo o então marido de Gleisi, Paulo Bernardo, que fora ministro tanto de Dilma quanto de Lula, tenha sido preso pela Polícia Federal em uma das fases da Operação LavaJato. Esta prisão, ocorrida no meio das filmagens, fará com que Maria Augusta Ramos recorra a uma inusual imagem de arquivo: de resto, afora por um ou outro momento em acompanha encontros com Dilma, seu filme é narrado recorrendo apenas a planos registrados no interior do senado e no contexto do julgamento.

Já havia sido observado a respeito da direção de seus documentários anteriores que « *seu controle da narrativa é pleno* » (Harazim, 2007). Mas tal controle é bastante distinto e, se se quiser, menos excessivo que o percebido em *Democracia em Vertigem*. A diretora reconhece um rigor formal em seus filmes, algo que atribui à sua formação como musicóloga:

Sempre me identifiquei com cineastas altamente formais como Bresson, Ozu, Antonioni. Quando comecei a fazer documentários, sentia necessidade de definir a estrutura formal do filme logo no início. Pensava os filmes como uma partitura. Por exemplo, uma cena pode funcionar como uma *coda* musical. (Avellar e França, 2013: 95)

Sua escolha por restringir-se quase inteiramente ao julgamento ocorrido no Senado, em especial aos trabalhos de sua Comissão Especial do Impeachment, não surpreende: o sistema judiciário é também retratado em dois de seus filmes anteriores *Justiça* (2004) e *Juízo* (2008). Em entrevista por ocasião do lançamento de *O processo*, ela observa:

Esses filmes têm uma proposta de reflexão sobre a sociedade brasileira através do que eu chamo de “teatro da Justiça”, que passa pelo sistema judiciário, pelo universo da justiça. Ali se desenrolam relações sociais, humanas e relações de poder. Por um lado, eu me interesso por isso porque acredito que o que acontece dentro do universo da justiça é extremamente significativo, representativo e simbólico da sociedade brasileira. Por outro, ele me permite fazer o meu cinema documental, um cinema de observação principalmente das relações humanas. (Ramos, 2018)

Nesse fragmento, Maria Augusta também afirma sua continuidade estilística com o cinema de observação, isto é, um cinema que restringe às intervenções da filmagem apenas à escolha e ao modo de registro e às possibilidades da edição aos modos de articulação deste material (sem músicas adicionais ou narrações). Em nenhum de seus filmes há entrevistas, músicas de fosso⁹ e o recurso às imagens de arquivo é raríssimo. Como em seus filmes anteriores, em *O processo* a criação de uma continuidade a partir de planos registados em diferentes realidades espaço-temporais desempenha um papel fundamental. Aqui, ela é realizada com tamanha acurácia que faz passar

⁹ « *Para mim, som é 50% de toda realidade. Se eu extirpo o som relacionado à imagem, e o substituo por música ou algum outro ruído criado eletronicamente, a realidade se perdeu* » (apud Harazim, 2007). « *Da música eletroacústica o que herdei no meu trabalho com o cinema foi uma preocupação com os sons concretos, do dia a dia* » (apud Avellar e França, 2013: 95).

desapercebidamente o contraplano de José Eduardo Cardozo, advogado de Dilma, observando do plenário um ministro que dava um depoimento na bancada principal com o próprio Cardozo a seu lado. Menos do que apontar um erro de continuidade, o que nos interessa é demonstrar a habilidade desta articulação. Ela é mais significativa quando insere na sequência que mostra os últimos discursos dos senadores antes da votação derradeira do Impeachment, um discurso realizado na mesma tribuna, mas dias antes, no qual um senador contrário ao impeachment descreve de forma minuciosa e enfática a finalidade do golpe como a entrega as riquezas do país a empresas estrangeiras e a retirada dos direitos dos trabalhadores.

Tão significativo quanto o que permanece de seus filmes anteriores em *O processo*, é aquilo que se transforma. A respeito de seus trabalhos realizados até 2007, Dorrit Harazim observa que:

Nos seus filmes, nenhum personagem fala para a câmera e não são mostradas entrevistas. Como a trama se desenrola sem narrador ou narração, o distanciamento formal do que está sendo filmado fica estabelecido desde a primeira tomada. O espectador nunca é convidado a se aproximar, a se sentir cúmplice de uma cena ou de um personagem. O lugar que lhe é reservado será, sempre, o de um intruso. Com isso, os filmes de Guta Ramos incomodam. Sua câmera não arreda pé, não dá trégua, até deslindar as dimensões humana, social e política da realidade que foi buscar. Ainda assim, cada um de seus documentários revela mais sobre a autora do que ela mesma pretende mostrar. (Harazim, 2007)

Em *O Processo* há momentos em que as personagens se dirigem à câmera cuja presença, nos espaços mais reservados do senado altera de forma evidente o comportamento das pessoas e sua forma de enunciar as coisas. A câmera não é intrusa; mas aliada.

Destoante do torpor de *Filme Manifesto*, o filme de Maria Augusta Ramos parece narrado em um tempo distinto, mais sereno ou apático. Em *O Processo*, não há qualquer sentido de urgência ou busca por espetáculo, mas o desejo de registrar cenas para uma montagem que de antemão sabe-se como será realizada (em relação ao seu estilo, não à narrativa). Seus planos são registados por câmeras quase sempre apoiadas em tripé ou se movendo com a maior economia. Para que o filme adquira este tom, também contribuem de forma fundamental cenas registadas ao redor do congresso e no seu interior no qual vemos os funcionários e os jornalistas em momentos de espera, sentados no chão, nas cadeiras, olhando os celulares ou para algum ponto distante. Tampouco há sinal de transe, agitação ou sobressalto nas pessoas que esperam no ponto de ônibus, nos jornalistas que aguardam silenciosos ao lado de numerosos microfones posicionados para figuras políticas ausentes, dos seguranças sentados nas imediações do Supremo Tribunal Federal.

Por meio de sua forma de registro, algo serena e precisa, e por incluir em sua montagem planos simbólicos dessa ausência de caos, Maria Augusta Ramos cria um distanciamento entre o público e aquilo que é mostrado, distanciamento que Andrea França observa em relação a outros filmes da diretora. « *O espectador se envolve, se comove, mas isso se dá na distância com relação àqueles cotidianos que parecem a ponto de desabar. Como se o entendimento de tais situações exigisse uma distância precisa, nem o sentimentalismo nem a indiferença* » (França & Avellar, 2013: 97-98). Maria Augusta concorda: « *O distanciamento (resultado da estrutura formal) é propício à reflexão. E a aproximação se dá pela autenticidade do que se vê, pela identificação com o que se vê. Talvez seja preciso se distanciar para haver aproximação. Um paradoxo: o distanciamento que aproxima* » (França e Avellar, 2013: 98).

Outro aspecto essencial para alcançar esse tempo algo lento e desprovido de muito do tumulto que marcou o processo do impeachment foi a escolha da diretora por filmar o

processo no senado. Ainda que não se referia precisamente a isto, vale a pena mencionarmos uma crítica feita ao documentário e sua refutação. Eduardo Scorel (2017), talvez o mais célebre montador do cinema brasileiro, faz uma crítica ao filme por excluir qualquer menção às atuações políticas em defesa do mandato de Dilma *fora* da arena do senado. Machado e França defenderão a abordagem do filme observando que ao se concentrar « *na materialidade do processo – a cena, os corpos e sua disposição, as falas, os gestos e a espacialidade das salas e gabinetes* », ele restituiria « *pedagogicamente o equilíbrio do processo [...] [perdido pelo excesso de] manobras jurídicas, políticas e do gigantesco aparato midiático que sustentou a narrativa da crise e da corrupção durante o governo do PT* » (França e Machado, 2018). Ainda, que esse efeito tenha sido alcançado e seja um dado essencial do filme, devemos mencionar um ponto ainda não abordado. Ao associar o arco temporal do filme ao arco temporal da etapa do processo ocorrida depois da aprovação do processo na Câmara — quando de fato os ânimos estavam elevados e as possibilidades apresentavam-se durante muito tempo em aberto —, o documentário terminar por realizar uma sinédoque na qual o processo no senado (ou, se se quiser, a formalidade processual e disputa de narrativa que marcam o julgamento no senado) toma o lugar de um processo social efetivamente complexo.

Para tal sinédoque contribui, ainda, o título do filme, homônimo ao romance inacabado de Franz Kafka no qual Josef K. é submetido a um extenuante processo determinado pelo aspecto exterior da lei. Como veremos adiante, um dos pontos mais significativos e melancólicos da queda de Dilma se aproxima da sua situação de outro livro do escritor boêmio.

3. O Palácio e a Presidenta de Anna Muylaert e Lô Politi

Há uma verdadeira bifurcação entre *O processo* e *Alvorada*. Ambos se iniciam após a votação na Câmara dos Deputados que autoriza a abertura do processo de impeachment e afasta Dilma da presidência da república até o final do julgamento no Senado. Enquanto Maria Augusta Ramos concentra-se nos trâmites, ritos e alguns bastidores parlamentares, Anna Muylaert e Lô Politi se dirigem à residência oficial de Dilma. Reforçando essa complementariedade, afora por uma longa conversa com Dilma (distribuída em alguns momentos do filme), Muylaert e Politi realizam um documentário de observação.

O filme estreou em festivais de cinema brasileiros apenas este ano, não sem alguma suspeita. Maria do Rosário Caetano sintetiza essa desconfiança ao se perguntar se depois de uma dezena de filmes sobre o impeachment ainda haveria espaço para mais um. Ela mesma responde:

A resposta é sim, pois as duas diretoras evitaram o ambiente conflagrado do Congresso Nacional e a histeria das ruas, com manifestantes vestidos em verde-e-amarelo e exigindo, inclusive, o « *fim do comunismo* ». Evitaram a repetição de imagens recorrentes, vistas e revistas a ponto de, hoje, causarem tipos diversificados de stress (principalmente visual e auditivo). O crítico Celso Sabadin, ao final da sessão para a imprensa de *Alvorada*, escreveu: « *a sensação é semelhante ao ato de assistir à reprise do 7 x 1* », placar do jogo Alemanha x Brasil, na Copa de 2018. (Rosário, 2021)

Uma diferença fundamental entre esse filme e todos os demais é que ele não se preocupa em explicar absolutamente nada, nem se propõe a disputar a narrativa do processo — se foi ou não golpe. Uma das diretoras do filme, já em 2017 declarara: « *Creio que em poucos anos a história vai ter claro que esse impeachment, apesar de sua aparência constitucional, foi um golpe* » (Muylaert *apud* Rodrigues, 2017). Recusando

explicações e debates de narrativa, *Alvorada* tem o mérito singular de não situar Dilma em um aprisionamento narrativo que Jean-Claude Bernardet percebe acometer o Partido dos Trabalhadores no filme de Maria Augusta Ramos e que pode ser estendido à personagem de Dilma não apenas nos filmes analisados, mas também em outros. Referindo-se ao modo como o final do processo de julgamento no senado foi retratado em *O processo*, escreve Bernardet:

Primeiro fala a acusação e Janaína Paschoal diz que fez o que fez porque precisava, que ela sabe que fez « *sofrer a senhora* », mas que é para o bem dela e de seus netos. Segue a defesa e Cardoso lembra que Dilma foi torturada, e é como se lhe dissessem: fazemos sofrer a senhora, mas é para seu bem e o bem de seus netos. Paschoal e Cardoso falaram muito mais, mas é isso que foi editado. Cada plano capta um momento da situação, mas a articulação dos dois cria nova significação: ao retomar a fala de Janaína de forma paródica e crítica, Cardoso atua dentro do território criado por ela. E dentro desse território balizado pela acusação e pela direita, ele tem um posicionamento reativo. Essa montagem aponta para um comportamento característico do PT que, assim, acaba se aprisionando. Nesse sentido a esquerda fica atrelada à direita. Por isso, vi *O processo* como uma tragédia que sutilmente apresenta o desmoronamento de um partido. Com a conivência dele, daí a tragédia. (Bernardet, 2019)

Talvez por isso *Alvorada* seja o filme que melhor delineie Dilma Rousseff. A observamos se deslocar para inúmeros encontros, dar entrevistas à imprensa, sorrir para uma imagem em um smartphone, conversar de forma prolongada com as diretoras, relacionar-se com pessoas de diversos estratos sociais e políticos. É a partir desse retrato, que o jornalista Marcelo Coelho (2021) afirma que a normalidade com que Dilma se comportara durante o processo decorria menos de sua apatia, como se acreditava na imprensa, que de sua força interior. Ele se refere ao momento em que Dilma se diz incapaz de se deprimir ou ficar desanimada.

Poderia-se imaginar que esse delineamento ocorre por estarmos vendo uma mulher em sua casa, como quer parte do backlash antifeminista. Mas não se trata disso, mesmo porque o *Alvorada* não é propriamente uma casa (a própria Dilma aborda esta questão), mas um lugar estranho, ainda mais estranho por estar sendo ocupado por alguém que sabe que logo será forçada a partir. A única, porém, longa, conversa entre as diretoras e Dilma Rousseff talvez seja a principal responsável por seu delineamento mais sutil como personagem. A câmera na mão, o som um tanto precário; a informalidade do encontro parece bastante distinta e mais propícia para representá-la do que a pouca naturalidade que Dilma expressa nas cenas registrada em espaço privado em *Democracia em Vertigem*, de Petra Costa. Referindo-se ao modo como Eduardo Coutinho conseguia coletar as preciosas e frágeis histórias das pessoas que não costumam ser ouvidas, João Moreira Salles observa a complexidade de fazê-lo atribuindo à Coutinho uma descoberta:

Um espectador mais desatento talvez pense: é simples, basta apontar a câmera na direção de alguém e entabular uma conversa. O segredo parece ser o de não se deixar seduzir pela parafernália do cinema. Ao adotar uma espécie de franciscanismo cinematográfico, Coutinho teria descoberto as virtudes estéticas da escassez. (Salles, 2004: 7)

Dilma não é, certamente, uma pessoa que não costuma ser ouvida. Mas há formas e formas de escuta, e talvez o mérito principal desta entrevista tenha sido propiciar um momento menos modulado pela necessidade/desejo de cenas e respostas, necessidade que dão o tom das entrevistas televisivas por exemplo. Jean-Louis Comolli dá grande importância ao modo como a câmera e a atitude dos entrevistadores tendem a retrain a dramaturgia natural das personagens, que ele denomina como Claudine de France, de *auto-mise-en-scène*. E afirma ser necessário uma retirada estética na qual « *A mise-en-*

scène mais decidida (aquela que supostamente vem do [da] cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar » (Comolli, 2008: 84-85).

Além disso, desempenham papel importante a desmitificação do poder e do palácio que, como observaram alguns críticos e como o título do filme antecipa, o Alvorada « *parece ser, no filme, uma personagem tão ou mais importante do que a própria Dilma* » (Coelho, 2021). Este palácio modernista que já havia sido retratado de forma deslumbrante e alegórica no filme de Petra, aqui aparece menos como um símbolo do que como um organismo vivo habitando por um conjunto de trabalhadores em situação surpreendentemente precária em certos casos que, independente dos fatos que se desenrolam, cuidam dos gramados, consertam bombas de água, cozinham, por secretárias pessoais e administrativas e por Dilma que nada parece poder fazer diante da crescente irreversibilidade de sua destituição que corre na casa ao lado, onde Maria Augusta faz seu filme. Deste modo, *Alvorada* desmistifica o poder ao mesmo tempo que mostra a indiferença com que muitos trabalhadores reagiram à queda de um governo que buscava associar-se à defesa de seus interesses:

Esses trabalhadores que labutam na cozinha não sentem que essa política televisionada lhes diga respeito. Eles não têm nada a ver com isso. De fato, a destituição de Dilma não provocou comoção popular, mas uma certa indiferença, como a dos trabalhadores da cozinha. Eles não têm nada a ver com isso. De fato, a destituição de Dilma não provocou comoção popular, mas uma certa indiferença, como a dos trabalhadores da cozinha. (Bernardet, 2021)

A este respeito, parece-nos interessante retomar uma breve passagem de *Democracia em Vertigem*. No dia seguinte à votação da abertura do Impeachment, Petra Costa acompanha o advogado Cardozo e Dilma em um breve deslocamento no automóvel presidencial. Ainda presidenta, Dilma afirma que viveu um processo kafkiano no sentido do livro *Castelo*. Petra a corrige, informando o título da obra a que Dilma queria se referir: *O processo*. Dilma concorda e prossegue, afirmando « *Eu era o próprio Joseph K.* ». De acordo com o que acontecia e poderia acontecer no julgamento no senado acompanhado por Maria Augusta, não deixa ser uma verdade. Mas do ponto de vista da então intrasitável distância entre o poder presidencial e as ruas, entre o Partido dos Trabalhadores e os Trabalhadores que um dia foram sua base mais representativa, a troca de títulos fazia algum sentido.

O filme de Muylaert e Politi o demonstra ao mesmo tempo em que desmistifica o Palácio da Alvorada e a Presidência (como instituição): vemos a presidenta e seus ex-ministros a redigir notas públicas em computadores que demoram a iniciar seus sistemas operacionais; a preocupação do cerimonial com as cadeiras disponíveis para um encontro; a queda de uma das hastes de sustentação de uma mesa durante seu deslocamento por um grupo de funcionários; um homem sem camisa a desentupir com a sucção de sua boca um cano no subterrâneo do Palácio; o comportamento de um funcionário que, à um pergunta de Dilma, responde sem se levantar e com voz alta; o almoço ordinário das secretárias; o mobiliário simplório das salas internas do Palácio em uma das quais Rousseff se senta para discutir um documento, tendo atrás de si uma televisão transmitindo sem volume os Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro.

Depois que a ex-presidenta deixa o Palácio, *Alvorada* mostra um homem repelindo sem pressa nem violência um urubu que entrou em uma de suas varandas. Funcionárias da limpeza sentam-se à mesa presidencial e tiram fotografias. Lembram o personagem Custódio criado por Machado de Assis em *Esau e Jacó* (1904) que ao saber da proclamação da República, em 1889, angustiava-se sobretudo se alteraria o nome da tableta de sua Confeitaria do Império: « *Se pudesse, liquidava a confeitaria. E afinal*

que tinha ele com política? Era um simples fabricante e vendedor de doces, estimado, afreguesado, respeitado, e principalmente respeitador da ordem pública [...] » (Assis, 2012).

Considerações finais

Os documentários aqui abordados se distinguem no conjunto de produção documentária sobre o impeachment por não se basearem primariamente em entrevistas, seja com especialistas, seja com manifestantes, como ocorre nos filmes realizados por diretores. A este respeito, gostaríamos de retornar ao célebre ensaio de 1973, *Women's Cinema as Counter-Cinema*, no qual Claire Johnston afirma preocupar que, com a emergência de um cinema realizado por mulheres baseado nas técnicas da observação e da entrevista, a construção de subjetividades passivas se imponha nestes filmes à custa da análise reflexiva:

Clearly, if we accept that cinema involves the production of signs, the idea of non-intervention is pure mystification. The sign is always a product. What the camera in fact grasps is the « natural » world of the dominant ideology. Women's cinema cannot afford such idealism; the « truth » of our oppression cannot be « captured » on celluloid with the « innocence » of the camera: it has to be constructed/manufactured. (Johnston, 2014: 352)

Sua crítica centra-se no « *deslize abusivo da objetiva para a objetividade* » (Aumont, 2006: 182) em que incorreram muitos documentaristas estadunidenses modernos. Um deles, D. A. Pennebaker, afirmava « *Filmes devem ser antes de tudo algo de que você não duvide. Você confia naquilo que você vê* » (Da-Rin, 2006: 140).

Os três filmes aqui analisados têm por fundamento a observação não-intervencionista. Em todos eles, porém, está ausente a filiação à uma ideologia do visível ou a uma crença de que a câmera captura a realidade. No filme de Paula, o que vemos são imagens ancoradas em um corpo que situa a experiência fílmica; nos filmes de Muylaert, Politi e Ramos o que percebemos é a construção/manufatura de discursos sobre a realidade a partir da articulação de um conteúdo quase todo capturado sem intervenção. Ainda que extremamente distintos dos filmes e preceitos de Dziga Vertov, há que se notar uma semelhança quanto às suas restrições às imagens não encenadas a serem, posteriormente, articuladas como um discurso que decifra um aspecto da realidade. Como foi demonstrado em nossas análises, a ausência de uma articulação de diversos materiais de arquivo, entrevistas e narrações analíticas que procurem situar e dar um sentido preciso àquilo que assistimos não significa estes filmes sejam destituídos de complexas análises reflexivas a respeito do significado histórico dos eventos que registavam. Ao contrário, com ou sem narração, com ou sem recurso abundante às imagens de arquivo, ainda que haja espaço para ambiguidades e zonas de sombra em suas asserções, estas narrativas femininas sobre a destituição de Dilma Rousseff não têm dúvidas de se posicionar ao lado de Dilma.

A democratização dos aparatos de registro e edição audiovisuais e a possibilidade de expressão na arena “pública” das redes sociais (privadas) e plataformas de compartilhamento de vídeo (igualmente privadas) vem tornando cada vez mais comum a realização de múltiplos filmes realizados em pouco tempo sobre um evento que lhes é contemporâneo. Quais são os riscos e as potências que se abrem neste novo cenário? Poderíamos pensar que os documentários se tornarão cada vez mais partidários e menos afeitos à tentativa de compreensão dos processos por seus múltiplos pontos de vista ou aspectos, mas seria uma asserção inocente: sempre houve, ao longo da história do cinema

documentário, filmes que tem por objetivo abordar a realidade a partir de um único ponto de vista e, pelo menos desde os anos 1960, a ideia de abordar um único aspecto da realidade vem sendo praticada. Poderíamos talvez considerar que as análises se tornarão cada vez mais subjetivas, já que destituídas de necessidade de financiamento robusto, grandes equipes ou distribuições comerciais. Curiosamente, o filme que faz da subjetividade seu vetor principal é precisamente aquele com maior financiamento, maior equipe e maior distribuição comercial.

No conjunto de filmes analisados, não percebemos ainda nada que indique uma transformação na forma de fazer documentários decorrente do fato de uma dezena de filmes sobre o mesmo tema será realizado. Do ponto de vista do espectador, no entanto, a transformação é radical: os filmes aqui discutidos, vistos em conjunto, podem proporcionar uma visão complementar do que foi e de que como foi percebido o processo de destituição de Dilma Rousseff. Não à toa, por diversas vezes citamos a passagem de um filme durante a análise de outro. Relacionados entre si, e também com a outra dezena de filmes realizados, estes documentários propiciam uma das representações documentárias mais complexas e profícuas de um evento histórico recente.

Referências bibliográficas

- Adichie, C. N. (2014). *We Should All Be Feminists*. London: Fourth Estate.
- Alves, P., Diniz, J. & Silva, D. (2011). Mulheres no Cinema Brasileiro. *Cad. Esp. Fem.*, 24(2), 365-394.
- ANCINE (2015). Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro: 2015. Rio de Janeiro. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/anuario_2015.pdf [23.05.2021].
- Assis, M. (2012). *Esau e Jacó*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Aumont, J. (2006). *A imagem*. Campinas: Papirus.
- Bernardet, J. C. (2021). *Alvorada: filme e interstícios*. Disponível em: <https://outraspalavras.net/jcbernardet/2021/04/19/alvorada-filme-e-intersticios/> [20.02.2021].
- Bernardet, J. C. (2017). *O processo: dois planos*. Disponível em: <https://outraspalavras.net/jcbernardet/2019/07/01/o-processo-dois-planos/> [20.02.2021].
- Birri, F. (1988). Cine y subdesarrollo. In Leduc, P. & López, J. (Ed.) *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, pp. 12-17. Cidade Do México: Ed. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Butler, J. (2004). *Precarious life: the powers of mourning and violence*. Londres: Verso.
- Caetano, M. R. (2021). *Alvorada registra crepúsculo de Dilma entre as paredes do palácio*. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2021/04/alvorada-registra-crepusculo-de-dilma-entre-as-paredes-do-palacio/> [20.05.2021].
- Castro, F. (2010). *Diário de uma busca*. Rio de Janeiro: Les Films du Poisson.
- Cardoso, Y., & Souza, R. (2016). Dilma, uma Presidente fora de si. *Pauta Geral*, 3(2), 45-65.
- Carniel, F. & Ruggi, L. (2018). Gênero e humor nas redes sociais. *Opinião Pública*, 24(3), 523-546.
- Chion, M. (1995) *La musique au cinéma*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Ciné-tamaris (Produtor) & Varda, A. (Realizadora). (2000). *Os catadores e eu* [Filme]. Paris.

- Coelho, M. (2021). *Alvorada exhibe os lados extraordinário e implicante de Dilma Rousseff*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/marcelocoelho/2021/04/alvorada-exibe-os-lados-extraordinario-e-implicante-de-dilma-rousseff.shtml> [05.06.2021].
- Da-Rin, S. (2006). *Espelho partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Devulsky, S. B. (2016) *Imprensa no contra-ataque: discurso machista e o impeachment da presidenta Dilma*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Fabiana, P. (Dir.) (2016). Filme Manifesto — O Golpe de Estado. Rio de Janeiro: Levante.
- Faludi, S. (2006). *Backlash — The Undeclared War Against American Women*. New York: Three Rivers press.
- Feldman, I. (2017). Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil. Holanda, K. & Tedesco, M. C. (Ed.). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papirus.
- Filmes de Abril & Klaxon Cultura Audiovisual (Produtores) & Escobar, M. C. (Realizadora). (2012). *Os dias com ele* [Filme]. Petrópolis: Bretz Filmes.
- Flusser, V. (1985) *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Editora Hucitec.
- França, A. & Avellar, J. C. (2013). As imagens silenciosas e os corpos em desajuste no cinema de Maria Augusta Ramos. Entrevista com Maria Augusta Ramos. *Devires*, 10(2), 90-109.
- França, A. Machado, P. (2019). *Imagens que assombram – o efeito impeachment no cinema documental*. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/impeachment-andrea-patricia/>. [05.06.2021].
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Harazim, D. (2007). Foco distanciado: a trajetória de uma documentarista solitária. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/foco-distanciado/> [21.04.2021]
- Holanda, K. & Tedesco, M. C. (2017). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas/São Paulo: Papirus.
- Holanda, K. (2016). Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Significação*, 42(44), 339-358.
- Hollinger, K. (2012). *Feminist film studies*. New York: Routledge.
- Ikeda, M. (2015). *Cinema brasileiro a partir da retomada*. São Paulo: Summus.
- Jalalzai, F., & Dos Santos, P. (2015). The Dilma Effect? *Politics & Gender*, 11(1), 117-145.
- Jalalzai, F., & Dos Santos, P. (2021). *Women's Empowerment and Disempowerment in Brazil: The Rise and Fall of President Dilma Rousseff*. Philadelphia: Temple University Press.
- Johnston, C. (2014). Women's Cinema as Counter-Cinema. MacKenzie, S. *Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology*. Berkeley: University of California Press. 347-355.
- Lemos, B. M. (2017). *Misoginia, Feminismo e Representações Sociais*. Brasília: UnB.
- Linhares, J. (2016). Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/> [22.06.2021].
- Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Marsh, L. (2013). *Brazilian women's filmmaking: from dictatorship to democracy*. Urbana: University of Illinois Press.
- Mattos, C. (2017). *Memória do golpe*. Disponível em: <https://carmattos.com/2017/03/15/memoria-do-golpe/> [09.03.2021].

- Muylaert, A., Politi, L. & Melo, I. (Produtores) & Muylaert, A., Politi, L. (Realizadores). (2021). *Alvorada* [Filme]. São Paulo: Vitrine Filmes
- Natasegara, J., Boris, S. & Pavan, T. (Produtores), & Costa, P. (Realizadora). (2019). *Democracia em Vertigem* [Filme]. Estados Unidos da América: Netflix.
- Nichols, B. (1983). The Voice of Documentary. *Film Quarterly*, 36(3), 17-30.
- Passos, M. & Baptista, E. (2018). Impeachment versus golpe. *Eptic*, 20(2), 103-124.
- Piedras, P. (2016). The “Mobility Turn” in Contemporary Latin American First-Person Documentary. Arenillas, M. & Lazzara, M. (Ed.) *Latin American Documentary Film in the New Millennium* (79-96). New York: Palgrave Macmillan.
- Ramos, M. A. (Produtora) & Ramos, M.A. (Realizadora). (2018). *O Processo* [Filme]. São Paulo: Vitrine Filmes.
- Ramos, M. A. (2018). Entrevista. Disponível em: http://www.tribunauniao.com.br/noticias/52747/_o_processo_um_documentario_que_quer_que_voce_reflita_sobre_o_impeachment [20.03.2021].
- Rodrigues, A. (2017) A narrativa final. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/a-narrativa-final/> [16.03.2021].
- Roqué, M. I. (Dir.). (2004). *Papá Iván*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Argentina.
- Roth, L. (2005). A câmera DV: órgão de um corpo em mutação. Mourão, M. & Labaki, A. (Ed.). *O cinema do real* (31-55). São Paulo: Cosac Naify.
- Ruiz, C., Romero, H. & Matos, J. (Produtores) & Tapajós, R. (Realizador). (2018). *Esquerda em transe* [Filme]. Campinas: Laboratório Cisco.
- Salles, J. M. (2004). Prefácio. LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Salles, J.M., Ramos, M.A., Zangrandi, R.F. & Bruno, B. (Produtores) & Salles, J.M. (Realizador). (2007). *Santiago* [Filme]. Rio de Janeiro: VideoFilmes.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Silva, P. H. (2019). *De louca à incompetente: construções discursivas em relação à ex-presidenta Dilma Rousseff*. Cuiabá: UFMT.
- Staiger, J. (1992). *Interpreting films*. Princeton: Princeton University Press.
- Zeugma Films, ARTE France, Hunnia Filmstúdió, Cobra Films, RTBF - Bruxelles, CICV (Produtores) & Kogut, S. (Realizadora). (2001). *Passaporte Húngaro* [Filme]. Petrópolis: Bretz Filmes.