



Cinema & Território

Revista internacional de arte e antropologia das imagens

N.º 9 | 2024

Cinema (no) Feminino

Observação e pensamento: imagens realizadas por mulheres no documentário brasileiro contemporâneo

Daniel LEÃO

OJS - Edição eletrónica

URL: <https://ct-journal.uma.pt>

DOI: [10.34640/ct9uma2024leao](https://doi.org/10.34640/ct9uma2024leao)

ISSN: 2183-7902

Editor

Universidade da Madeira (UMa)

Referência eletrónica

Leão, D. (2024). Observação e pensamento: imagens realizadas por mulheres no documentário brasileiro contemporâneo. *Cinema & Território*, (9), 37-49.

<http://doi.org/10.34640/ct9uma2024leao>

18 de novembro de 2024



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Observação e pensamento: imagens realizadas por mulheres no documentário brasileiro contemporâneo¹

Daniel LEÃO

Universidade Federal Fluminense
dvleao@gmail.com

Resumo: A derrubada de Dilma Rousseff levou à realização de um número inusual de filmes. Parte considerável desses foi dirigido e editado por mulheres — Karen Akerman (*O Processo* de Maria Ramos, 2017), Karen Harley (*Democracia em Vertigem* de Petra Costa, 2019), Vânia Debs e Anna Muylaert (em *Alvorada* de Muylaert e Politi, 2020) e Paula Fabiana (2016) também diretora de *Filme Manifesto*. Analisaremos as operações de montagem predominantes nesses filmes, observando suas especificidades e traços estilísticos. *O processo* cria a sensação de observação exaustiva e a pontual contraposição com o entorno do congresso; *Democracia em Vertigem* realiza uma montagem não-linear marcada por elipses motivadas pelas memórias da diretora e pela trama antidemocrática, numa complexa articulação de imagens e sons, que visam o engajamento e a criação de significado à maneira dos soviéticos; *Alvorada* busca o cotidiano da residência de Dilma em uma linha narrativa que progressivamente ressalta o afastamento da presidenta); *Filme manifesto* articula, de forma linear, as manifestações até o afastamento de Dilma, contrapondo-as e situando-as a partir de material de arquivo. Abordaremos ainda o filme *Sementes – mulheres pretas no poder* de Éthel Oliveira e Júlia Mariano (editado por Mariana Penedo) realizado em 2020 a partir do assassinato de Marielle Franco. Essas análises nos conduzirão a reflexões sobre a estética da montagem no documentário contemporâneo e a representação da realidade social e política por meio de interpretações narrativas de viés documentário.

Palavras-chave: cinema feminino, cinema negro, Dilma Rousseff, documentário brasileiro, Marielle Franco

Abstract: *The overthrow of Dilma Rousseff has led to an unusual number of films being made. A considerable number of these were directed and edited by women - Karen Akerman (Maria Ramos' "O Processo", 2017), Karen Harley (Petra Costa's "Democracia em Vertigem", 2019), Vânia Debs and Anna Muylaert (in Muylaert and Politi's Alvorada, 2020) and Paula Fabiana (2016) who also directed "Filme Manifesto". We will analyse the predominant editing operations in these films, observing their specificities and stylistic traits. The process creates the sensation of exhaustive observation and the punctual contrast with the surroundings of the congress; Democracia em Vertigem uses a non-linear montage marked by ellipses motivated by the director's memories and the anti-democratic plot, in a complex articulation of images and sounds aimed at engagement and the creation of meaning in the manner of the Soviets; Alvorada looks at the daily life of Dilma's residence in a narrative line that progressively emphasizes the president's ouster); Filme Manifesto articulates, in a linear way, the demonstrations up until Dilma's ouster, contrasting them and situating them using*

¹ Este trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

archive material. We will also look at the film “Sementes - mulheres pretas no poder” (Seeds - black women in power) by Éthel Oliveira and Júlia Mariano (edited by Mariana Penedo), made in 2020 following the assassination of Marielle Franco. These analyses will lead us to reflect on the aesthetics of montage in contemporary documentary and the representation of social and political reality through narrative interpretations with a documentary bias.

Keywords: *women's cinema, black cinema, Dilma Rousseff, Brazilian documentary, Marielle Franco*

Introdução

As obras de arte que representam eventos do mundo histórico não podem evitar entremear essa representação com uma interpretação sobre estes eventos. O que mostrar? De que forma? Por qual meio? Em que ordem? São algumas das perguntas que permeiam a criação artística que buscam fazer de algum aspecto da realidade social seu tema, seu pano de fundo, seu objeto central. Se o cinema romanesco é pródigo em abdicar-se de colocar tais questões da maneira correta, o cinema documentário não pode evitá-las em absoluto. Ao observarmos um conjunto de filmes realizados sobre o mesmo tema é justamente o contraste entre o modo como tais perguntas são respondidas que nos salta aos olhos. A distância entre essas obras demonstra, mais uma vez, que todo documentário, mais do que um duplo da realidade, é uma interpretação desta realidade; interpretação composta e, nos termos de Nelson Goodman (2006), *alcançada*² por meio de planejamento, observações, ações, montagens, pensamentos e submetidas às contingências de realização fílmica, bem como à visão social, racial, de gênero das pessoas envolvidas em sua criação.

O golpe parlamentar sofrido por Dilma Rousseff em 2016 gerou nada menos do que 14 longas-metragens em 5 anos: *Filme manifesto – o Golpe de Estado* de Paula Fabiana (2016), *Brasil, o grande salto para trás* (2017) Mathilde Bonnassieux e Frédérique Zingaro, *O muro* de Lula Buarque de Holanda (2017), *Um domingo de 53 horas* de Cristiano Vieira (2017), *O processo* de Maria Augusta Ramos (2018), *Excelentíssimos* de Douglas Duarte (2018), *Já vimos esse filme* de Boca Migotto (2018), *GOLPE* de Guilherme Castro e Luiz Alberto Cassol (2018), *Democracia em Vertigem* de Petra Costa (2019), *Tchau, querida* de Gustavo Aranda (2019), *Não vai ter golpe!* de Fred Rauh e Alexandre Santos (2019), *O mês que não terminou* de Francisco Bosco e Raul Mourão (2019), *Esquerda em transe* de Renato Tapajós (2019) e *Alvorada* de Anna Muylaert e

² Nelson Goodman afirma a partir das imagens representativas. Para ele, “uma imagem, para representar um objecto, tem de ser um símbolo deste, tem que estar em seu lugar, referir-se a ele [...] Uma imagem que representa um objeto – como um passo que o descreve – refere-se a ele e, em particular, *denota-o*. A denotação é o núcleo da representação” (Goodman, 2006, p. 37). Segundo o filósofo americano, a representação não pode ser uma cópia da realidade, uma vez que um objeto tem aspectos que não podem ser representados todos de uma só vez, o que quer dizer que “nenhum é o modo de ser do objeto”, mas muitos – disso decorre, portanto, que representar já é escolher (cf. Goodman, 2006, pp. 38-39), classificar, caracterizar: “A representação e a descrição acarretam, pois a organização, e esta acarreta muitas vezes aquelas” (Goodman, 2006, p. 62). É por isso que Goodman dirá que “Ao representar um objeto, não copiamos tal tradução ou interpretação – *alcançamo-la*” (Goodman, 2006, pp. 40-41). É assim que a representação não pode ser um reflexo, nem se basear na semelhança, mas antes uma apoderação e uma fabricação² (Goodman, 2006, pp. 38-41). Isto está de acordo com o modo mesmo como percebemos a realidade.

Lô Politi (2021). A maior parte destes filmes concentra-se no processo de impeachment enquanto outros o abordam a partir de perspectivas mais amplas.

Essa profusão de obras pode ser compreendida pela conjugação de fatores cinematográficos. (a vitalidade da produção audiovisual brasileira, a narrativa intrínseca ao processo), sociais (a relevância do evento, a expectativa de participação na atribuição de significados) e de gênero (o número considerável de filmes realizados por mulheres dá fundamento à hipótese da resistência contra o machismo por meio destas obras).³ A participação das mulheres, no entanto, não se restringe à direção, mas expande-se por diversos departamentos. Aqui, buscaremos analisar e discutir as estratégias narrativas e representacionais elaboradas pela montagem quatro filmes: *Filme manifesto - o Golpe de Estado* (Paula Fabiana, 2016) montado pela própria diretora; *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018) montado por Karen Akerman; *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019) montado por Karen Harley (e grande equipe); e *Alvorada* (Anna Muylaert e Lô Politi, 2020), montado por Vânia Debs, Helio Villela Nunes e Anna Muylaert.

Também é significativo, por outro lado, a ausência de obras realizadas por pessoas negras. A queda de Dilma confere relevo a produção de documentários brasileiros contemporâneos que elegem como seus personagens figuras do poder institucional e partidário ou, melhor, pessoas nas bordas deste poder. Até ali, tínhamos *Entreatos* (2004) em que João Moreira Salles seguira Lula nas últimas semanas de sua campanha presidencial e *Vocação de poder* lançado no ano seguinte, no qual José Joffily e Eduardo Escorel acompanham candidatos a vereador na cidade do Rio de Janeiro. O assassinato de Marielle Franco, vereadora negra do Partido Socialismo e Liberdade, estimulará, poucos meses depois, a realização do documentário *Sementes – mulheres negras no poder* (2020) que, dirigido por Júlia Mariano e Éthel Oliveira, acompanha seis candidatas negras nas eleições de 2018.

Observação e montagem sobre o golpe

Filme Manifesto busca articular, de forma linear, as manifestações de rua desde junho de 2013 até a destituição de Dilma, contrastando as manifestações favoráveis e contrárias, e situando-as a partir de material de arquivo precário retirado da internet. A montagem do filme se esforça para criar uma linha narrativa através de imagens de arquivo contemporâneos 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 femininos. 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.

As imagens captadas por Paula tornam-se cambiantes à medida que o filme prolonga seu arco narrativo: inicialmente, o que vemos são massas de pessoas que dificilmente podem ser associadas, em seu conjunto, a algum lado do espectro político ideológico. São,

³ A ausência da conjugação destes fatores possibilitam compreender a escassez de filmes contemporâneos ao governo e a destituição de Collor que os abordem: alguns curtas-metragens como *Memória* (Roberto Henkin, 1990) e *Deus tudo pode* (Marcelo Masagão, 1991), aparição como material de arquivo em documentários sobre outros temas (como *Os homens da fábrica*, 1990, de Luiz Arnaldo de Campos sobre os eventos da greve de 1988 dos trabalhadores da Companhia Siderúrgica Nacional em Volta Redonda), e nada mais. Sobre seu impeachment, talvez o maior evento de mobilização popular da Nova República antes das Jornadas de Junho, nada.

ainda, imagens e sons com definição reduzida e com uma compressão tecnológica que atesta a precariedade da produção. Aos poucos, isso vai sendo alterado nos dois sentidos: as manifestações se bifurcam, separando os manifestantes em campos distintos, campos inequivocamente assinalados pelas cores que trajam (o vermelho ou o verde-amarelo). As imagens também se tornam distintas, com maior sensibilidade e latitude. Em entrevista realizada com o autor, a autora confirmou sucessivas mudança de equipamento decorrente tanto da passagem dos anos quanto de um investimento pessoal quando percebeu que as manifestações poderiam se tornar tema de seu filme.

A montagem de *Filme manifesto* cria dois momentos notáveis por meio dos quais a utilização das imagens de arquivo ultrapassa o mero comentário. O primeiro deles ocorre aos 62 minutos, quando a câmera capta em uma das manifestações letras grafitadas em um prédio: FORA COMUNISTAS! E o filme corta, então, para um dos filmes de propaganda anticomunista produzidas pelo Ipes (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) – o filme tem por motivo central a queda de João Goulart e a posse do primeiro ditador militar, Castelo Branco. Ao final deste filme, voltamos a realidade contemporânea em um plano que associa o vice-presidente de Dilma, Michel Temer, ao golpe. O segundo ao final da obra, quando vemos tanques e soldados nas ruas do Rio de Janeiro e ouvimos a canção *Apesar de você*, uma das músicas mais emblemáticas compostas por Chico Buarque contra a ditadura militar. Nestes dois momentos, o filme se aproxima da criação de uma constelação entre temporalidades, marca das imagens-dialéticas de acordo com Walter Benjamin: Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. (Benjamin, 2006, p. 505 [N 3, 1])

O processo (2018), dirigido por Maria Augusta Ramos e montado por Karen Akerman, é marcado por uma edição que procura criar a sensação de observação exaustiva, a criação de continuidade entre imagens descontínuas e também o contraste ocasional entre os movimentos processuais e o entorno do congresso. O filme aproxima-se do cinema direto que surge nos Estados Unidos com o advento do “grupo sincrônico leve”⁴. Ao contrário da vertente francesa, também conhecida como *cinema vérité* que vale-se da possibilidade de sair às ruas e ir em direção às pessoas buscando registrar a “autenticidade do vivido” (Morin apud Gauthier, 1995, p. 78), o cinema direto pararia na borda desse contato buscando através de uma observação exaustiva reproduzir de forma transparente “aquele mistério supremo, a realidade” (Leacock, 1961, p. 23). Um dos “modos de representação” documentárias delineados por Bill Nicholls corresponde, precisamente, ao cinema direto. No *modo observacional* a equipe não intervém nas situações que registra – uma das motivações para que a equipe de filmagem seja a mínima necessária (muitas vezes, estão presentes apenas um câmera e alguém gravando o som). “É a vida observada pela câmera e não, como no caso de muitos documentaristas, a vida recriada para a câmera” (Reynolds apud Jacobs, 1976, p. 401). Esse modo de representação possuiria “uma forma particularmente vívida da representação do tempo presente” (Nichols, 1991, p. 40). A enunciação é indireta: a não-intervenção e o princípio do sincronismo absoluto restringem a emissão sonora aos atores sociais em sua interrelação ou em monólogos que por ventura venham a declamar. Esse modo sugere uma sensação de presença física e um “engajamento com o imediato, íntimo e pessoal comparável com o que um observador/participante real poderia experimentar” (idem). A presença do cineasta como ausência encoraja a crença na não-mediação. Esse modo provoca uma sensação de “observação exaustiva” proveniente de sua habilidade de “registrar momentos

⁴ Denominação de Mario Ruspoli às câmeras leves e silenciosas, películas sensíveis a condições de luz mais baixas, gravadores magnéticos portáteis e sincrônicos que se tornaram disponíveis no final da década de 1950.

particularmente reveladores” e “de incluir momentos representativos do tempo vivido” (Nichols, 1991, p. 43) – estão em jogo, portanto, noções de realismo e “impressão de realidade”. Mas essa sensação, que busca a semelhança com o modo como apreendemos o mundo em bases quotidianas, resulta de uma estrutura que faz com que os fatos adquiram significados, por suas repetições, semelhanças ou diferenças (no que lembram os filmes romanescos ao propiciar o desenvolvimento do personagem). O modo observacional cultiva a ideologia do visível e a utopia da transparência: “Filmes devem ser antes de tudo algo de que você não duvide. Você confia naquilo que você vê” (Pennebaker apud Da-Rin, 2006, p. 140) e, poderíamos acrescentar, naquilo que você escuta, uma vez que há nesses filmes uma “valorização dos ruídos como traço de autenticidade e transparência” (Baltar, 2008, p. 38). Há implicações éticas nestes filmes quanto à utilização dos atores sociais que, comumente, são usados como significante cujo significado depende de uma cadeia de interações que pode ser construída à sua revelia e ter implicações em suas vidas.

Maria Augusta Ramos reconhece o desafio da montagem neste filme: “As pessoas dizem que *O Processo* (que montei com Karen Akerman) é um filme consagrado por sua edição e realmente é, porque havia uma quantidade de material muito grande”. A montadora Karen Akerman, realizando seu terceiro filme com Maria Augusta Ramos (os primeiros foram *Morro dos Prazeres* e *Futuro Junho*, respectivamente de 2013 e 2015) descreve como se deu o trabalho de montagem:

O nosso grande desafio era respeitar as tais regras, que não puderam ser tão bem cumpridas durante a filmagem, porque era uma coisa que estava ali viva, acontecendo. Guta [Maria Augusta Ramos] estava lutando para filmar o que podia, o que conseguia, no meio daquele circo pegando fogo. A gente buscou, na narrativa, construir personagens muito bem demarcados. Descartamos muita gente e focamos certas pessoas e construção dessas personagens dentro daquele momento do Brasil. Ou seja, é um recorte muito claro de um processo que aconteceu dentro do Senado. Não é mais que isso, não é menos do que isso. No fim, acaba sendo um prólogo do que viria a acontecer depois no país, mas o filme, em si, se encerra nesse processo, que tinha protagonistas muito bem definidos, antagonistas muito bem definidos. A nossa ré, a nossa presidenta, e como ligar com esse teatro da justiça. Criar uma coisa shakespeariana com esse momento do Brasil. (Akerman, 2022, pp. 190-191)

Deste depoimento podemos destacar dois pontos essenciais: em primeiro lugar, a vivacidade das filmagens e, em segundo lugar, a tentativa de dar um sentido aquilo que foi registrado. Akerman chega a afirmar, de forma sintética, que “A montagem é a última escrita do roteiro. É, sim, criação — de ritmo, de dramaturgia, de linguagem” (Akerman apud Ristow, 2015). Nesta escrita do roteiro, apesar da busca dramática destacada por Akerman, a ética é uma dimensão que não é desconsiderada.

Eu faço escolhas a cada momento que edito. O documentário não é só estética, é também sobre ética. Em cada corte, existe uma questão ética: você pode transformar aquela realidade ou fundamentar uma tese. O Michael Moore faz isso: ele tem uma tese “x” e aí faz um documentário para prová-la, que é a maneira dele fazer cinema. A minha é diferente. Eu tento retratar a realidade de maneira que leve o público a pensar, a refletir sobre ela por si só. Por isso, é um cinema que observa, mais reflexivo, que exige uma distância entre o público e os personagens retratados. E essa distância é criada pelo trabalho de câmera, de edição. Tem um tempo, um ritmo. (Ramos apud Rodrigues, 2012)

A escolha por esta distância é consciente e coerente ao longo de toda obra de Maria Augusta Ramos. Em *O processo* pode-se argumentar que ela tem início já na escolha do momento que se decide filme – a etapa do processo que ocorre no Senado Federal, evento sem dúvida prenhe, mas distante do torpor que antecede a abertura do processo na Câmara dos Deputados e, também, distante das ruas. 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.

O processo de realização de *Democracia em Vertigem* (2019) indica uma escolha fundamental de Petra Costa. Como a maior parte das documentaristas, ela se propôs a registrar o processo de impeachment. Mas, ao longo da edição, algo muda:

Depois de filmar durante um ano o processo de *impeachment*, fomos pra ilha de montagem e começar a editar o material. Era muito material, ninguém tinha trabalhado num documentário com tanto material antes. E o que a gente fez foi dividir em vários editores. Tinha a Jordana Berg, que era responsável por tudo até a votação do impeachment, todo o material até o dia 17 de abril. O Bruno Jorge, outro editor responsável pelo meio. E o Felipe Lacerda, que era responsável pela votação final do impeachment no Senado. E aí eles passaram meses reduzindo esse material, depois a gente juntou, fez um monstro a partir de tudo isso, que a gente ia diminuindo, diminuindo, até conseguir ver. E quando eu comecei a entender esse corte, a história continua, Temer é quase derrubado, aí tem que voltar pra Brasília, pra filmar mais. E depois todo o processo de prisão do Lula, então eu não consegui nunca estar totalmente imersa na ilha de montagem, tinha que acompanhar a continuação da história. E assim que teve a denúncia contra o Temer pra mim ficou claro que o fim do filme só aconteceria na próxima eleição, que teria que terminar ali um ciclo. Enfim, uma temporada que terminaria na próxima eleição. E aí foi isso, conseguimos filmar todo o processo da prisão do Lula, que acabou clarificando muita coisa no filme, porque eu sabia que o filme não era sobre a Dilma. Mesmo quando era sobre o *impeachment*, eu passava muito tempo falando do Lula, porque Dilma não existiria enquanto presidente sem o Lula. E isso causava um certo desequilíbrio no filme, que era sobre o impeachment, mas que assim que teve a prisão do Lula se equilibrou dramaturgicamente. E tudo fez sentido. Antes, o filme ficava um pouco deformado, por causa disso. E aí veio a eleição do Bolsonaro, que aconteceu quando a gente já tava fechando a montagem, porque o filme já tinha entrado em Sundance, antes do Bolsonaro ser eleito, eles já tinham aceito o filme e eu já tinha que entregar um corte final. Mas aí eu insisti muito, e foi muito difícil porque todo mundo era contra que era essencial ter imagem da posse do Bolsonaro. (Costa, 2020, pp. 9-10)

Nesta longa citação Petra nos dá informações preciosas sobre o processo de composição e edição de filme. Ao contrário das demais obras, aqui a edição é realizada

por várias pessoas: os créditos apontam quinze. Os dois últimos editores, que trabalharam por sete meses no filme, foram Karen Harley e Joaquim Castro. “Quando comecei, comenta Harley, havia um corte de quatro horas e meia. Fomos refinando, ao mesmo tempo em que a vida acontecia, né?” (Harley apud Finotti, 2020). Indica também que, enquanto o enorme material bruto (de cerca de 6 mil horas) ia sendo lapidado, e Petra ia se dando conta do que tinha acontecido, dava-se conta igualmente de que o processo do impeachment era parte de um processo maior, uma crise não apenas institucional, mas que punha em questão a democracia brasileira tal como a conhecíamos.

Ademais, é notável que a estrutura do filme apresente algo similar a não-linearidade de sua compreensão sobre os acontecimentos históricos. Ainda que não seja uma transcrição do modo como ocorreu (o filme começa com os momentos tensos anteriores à prisão de Lula e não com o impeachment), a não-linearidade da obra além de expressar a “vertigem” da direta duplica à sua maneira o modo como esta compreensão se deu. Se a falsa queda de Temer e a efetiva prisão de Lula fazem com que a diretora prolongue o arco temporal do filme (até alcançar a eleição e posse de Jair Bolsonaro), este arco já tinha um início não correspondente à abertura do processo do impeachment — algo que podemos deduzir de sua afirmação de que “passa muito tempo falando sobre o Lula”. É possível, e bastante provável, que o arco incluísse as ações ambíguas dos governos Lula, sua trajetória desde as greves metalúrgicas até a eleição presidencial e, pela soma do que vemos em *Democracia em vertigem* e nos filmes anteriores de Petra, também algo da trajetória política de seus pais durante a ditadura militar.

O arco narrativo da obra abrange, portanto, desde a ditadura militar até a eleição de Bolsonaro. Esta eleição é motivada pelos acontecimentos políticos e pela abordagem subjetiva da história. De se notar, ainda, que entre os dois eventos (a ditadura e a ameaça autoritária) o filme não nos apresenta nenhum outro governo a não ser aqueles do Partido dos Trabalhadores o que contribui para a caracterização dramática das personagens e para a simplificação (inevitável em natureza, mas não em grau) dos processos. Importante destacar, ainda, que ao contrário dos demais filmes, *Democracia em vertigem* assume a subjetividade que constitui todo documentário fazendo desta mesma subjetividade um seus vetores fundamentais.

O modo como a montagem molda a narrativa dotando as imagens de significados específicos pode ser percebido na sequência em que *Democracia em vertigem* apresenta sua personagem central, Dilma Rousseff. A princípio, vemos Dilma de costas, deslocando-se por um longo caminho, estreito, antecedida por seguranças. Pouco depois do início deste plano, ouvimos uma descrição de sua carreira política. Em uma série de flashbacks passamos por imagens de Dilma: candidata à presidência, como ministra do governo Lula e, em fotografias e ainda muito jovem, como militante. O filme se demora em uma delas, que a voz de Petra assim descreve: “Ex-guerrilheira, aos 22 anos ela foi presa pelo regime militar. Nessa foto ela tá sendo interrogada depois de 22 dias de tortura. Enquanto seus interrogadores escondem seus rostos, ela tem a cabeça erguida” (*Democracia em Vertigem*, 2019, 15’). Retornamos ao plano de Dilma caminhando. Agora é a sua voz que ouvimos na banda-sonora:

A arte de resistir à tortura é pensar assim, ó: é só mais um minuto. Porque se você pensar que é mais cinco, ou mais vinte, é muito difícil de aguentar. Então você pensa mais um minuto, mais dois e vai se enganando por esses minutos afora tentando superar o que é iminente humano, que é a dor. (*Democracia em Vertigem*, 2019, 16’)

Dilma chega a uma ampla sala, se senta. Nesse momento, temos um corte para uma imagem de um Lula relaxado acompanhando a apuração das eleições presidenciais de 2014 no cinema do Alvorada. Anunciado o resultado, Dilma e Lula se abraçam felizes. “É presidente, o senhor inventou essa” (Democracia em Vertigem, 2019, 17’), a ouvimos dizer. Seguem-se imagens da comemoração pública, fogos de artifício, palanques em festa, rostos felizes. Na Avenida Paulista, a mãe de Petra celebra com um lenço vermelho. A câmera troca de mãos: agora, vemos Petra girando ao redor de seu próprio eixo, os braços abertos. A sequência é acompanhada por uma das preciosas músicas de Rodrigo Leão. Ouvimos Petra dizer: “Eu nasci num mundo que meus pais queriam transformar. E tava me tornando adulta num mundo mais próximo do que nós sonhávamos” Petra (Democracia em Vertigem, 2019, 18’). Ela segue em direção à câmera até que seu olho se encontra com a objetiva, dando origem a outro flashback: sua jovem mãe na praia com uma blusa onde se lê *give me democracy or give me death*. “Parecia uma mudança de símbolos, de possibilidades”, diz Petra (Democracia em Vertigem, 2019, 19’). É uma sequência significativa que nos apresenta um discurso bastante peculiar sobre Dilma Rousseff, discurso que opera uma seleção minuciosa de fatos e uma narração subjetiva que visam um forte engajamento e identificação de quem assiste o filme. Para além da identificação de Dilma com sua mãe, há neste discurso, nessa continuidade entre os fatos elencados, na construção dramática da sequência, uma linha reta entre a jovem guerrilheira e a presidenta, como se os sonhos de uma geração tivessem se conservados intactos ao longo de décadas e quem se sentasse naquela cadeira depois do longo caminho, estreito e algo sombrio, não fosse a senhora Rousseff, mas a jovem Dilma. Essa forma de conduzir e narrar marca todo o filme, criando uma representação muito eficaz, engajadora, e ao mesmo tempo maniqueísta e algo simplória da realidade brasileira.

Alvorada de Anna Muylaert e Lô Politi, montado por Anna, Vânia Debs e Helio Villela Nunes busca alcançar uma representação do cotidiano do Alvorada, residência oficial da presidente Dilma já durante seu afastamento, articulando planos de baixa intensidade, numa linha narrativa que evidencia progressivamente a saída da presidente e a falta de rumo do país. De forma semelhante à *O processo*, *Alvorada* adota uma postura de observação quebrada apenas uma vez em uma entrevista que realizam com Dilma Rousseff e que é apresentada em distintos momentos da obra. No mais, o filme se compõe da observação do Palácio da Alvorada e, sobretudo, de seus trabalhadores. A estética e as implicações do cinema observacional, mencionados anteriormente, aqui ganham novos contornos precisamente pela criação deste personagem coletivo sobre os quais pouco sabemos em sua subjetividade, mas cujo trabalho contínuo e a aparente indiferente ao destino da chefe do estado e, em certo sentido, do próprio país apresenta um aspecto fundamental da crise democrática que vivenciamos. A montagem mantém não se apressa a cortar os planos, minimizando os danos que a redução de sua duração à ação traria à tessitura desta reflexão. Vânia Debs, veterana montadora de filmes brasileiros, levanta a outro propósito a importância de saber precisamente a duração dos planos, certamente um aspecto fundamental do trabalho de montagem (Debs, 2022, p. 303).

Mulheres negras

Em 14 de março de 2018, o assassinato de Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro pelo Partido Socialismo e Liberdade, alterou este cenário. Durante as vigílias e manifestações populares posteriores a esta execução até hoje (28 de fevereiro de 2024) não elucidada, Éthel Oliveira e Júlia Mariano decidem realizar um filme acompanhando seis candidatas a deputadas federais e estaduais nas eleições daquele ano. Acompanham

Mônica Francisco, Rose Cipriano, Renata Souza, Jaqueline de Jesus, Tainá de Paula e Talíria Petrone ao longo dos meses de campanha até a posse de três delas. Este é o tema de *Sementes – mulheres negras no poder*. Mas, para compreender sua emergência e sua importância, é essencial situarmos sua realização.

Cada filme documentário é um vértice temporal. Tem em si mesmo as contingências do tempo. É todo presente no que se refere ao momento da filmagem (de arquivo ou não). É inevitavelmente passado posto que aquilo que vemos e ouvimos se refere, se depreende de algo temporal distante de nós. É, ainda, futuro tanto porque aqueles a que se destina estão distantes, quanto por sua potência de modificar a compreensão do passado. Beatriz Sarlo destacou este ponto ao abordar o giro subjetivo latino-americano:

Del pasado se habla sin suspender el presente y, muchas veces, implicando también el futuro. Se recuerda, se narra o se remite al pasado a través de un tipo de relato, de personajes, de relación entre sus acciones voluntarias e involuntarias, abiertas y secretas, definidas por objetivos o inconscientes. (Sarlo, 2005, p. 13)

Deste vértice participa o vórtice do tempo histórico em que são feitos os documentários. Há algo de novo no cinema brasileiro, historicamente constituído, como sua cinematografia em geral, como um discurso sobre o Outro. Em 2008, Fernão Pessoa Ramos escrevia:

No conjunto da produção artística brasileira, o cinema tem se mostrado particularmente sensível às questões éticas e políticas que envolvem a representação da *alteridade* social que chamamos *povo*, espaço do *outro* que não é o *mesmo* de classe. A imagem do *povo* é um traço recorrente no documentário brasileiro contemporâneo. (Ramos, 2008, p. 205)

A contemporaneidade se transformou em pouco tempo. Analisando a produção documentária de nossos dias, percebe-se que a recorrência da imagem do povo, se ainda está presente, divide seu espaço com a emergência de filmes que abordam a mesma classe ou grupo social a que pertencem ou com as quais se identificam as diretoras e os diretores de seus filmes e, mais importante é distinta.

Um filme emblemático desta transformação é *Santiago - reflexões sobre o material bruto* (2006), no qual João Moreira Salles realiza uma autocrítica ao modo como tratou o antigo mordomo de sua família em 1992 durante as filmagens de um documentário nunca finalizado. Incluindo o material residual de sua obra (planos que seriam descartados, perguntas que seriam cortadas, falas ditas quando a câmera não estava ligada) além de suas memórias pessoais e de milhares de páginas deixadas por Santiago, Salles não apenas realiza um ensaio sobre o cinema documentário, como reabilita a representação confinada de seu personagem e, ainda, transforma a si mesmo como personagem central. Outros exemplos desta transformação podem ser encontrados nos documentários de Gabriel Mascaro, como *Um lugar ao sol* (2009), no qual entrevista moradores de coberturas de luxo, e *Doméstica* (2012), no qual coleta material gravados por adolescentes sobre as empregadas domésticas de suas casas, *Pacífic* de Marcelo Pedroso (2009), filme realizado apenas com imagens gravadas por amadores a bordo de um navio que viaja à ilha de Fernando de Noronha, e *Supermemórias* (2010) em que Danilo Carvalho coleta um conjunto de imagens em super8 realizadas entre 1960 e 1980.

É interessante percebê-las a partir da análise do *giro subjetivo*, um fenômeno bastante mais amplo.

Se ha restaurado la razón del sujeto, que fue, hace décadas, mera “ideología” o “falsa conciencia”, es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada. (Sarlo, 2005, p. 22).

O documentário que participa desse giro subjetivo surge no final dos anos 1990 e começo dos anos 2000. Como fenômeno latino-americano, tem três fatores determinantes: a disseminação do vídeo (câmeras mais leves, menores, com gravadores internos), o fastio causado pela repetição de filmes com memórias das ditaduras e a perda de força dos discursos totalizantes (Piedras, 2016, p. 82). *Passaporte Húngaro* (2001) de Sandra Kogut, *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué, *Diário de uma busca* (2010) de Flávia Castro e *Os dias com ele* (2012) de Maria Clara Escobar são alguns exemplos. Ao contrário dos que atribuem a estes filmes um mero exercício de narcisismo, María Guadalupe Arenillas e Michael J. Lazzara afirmam tratar-se também de coisas mais significativas na medida em que “A diretora [o diretor], como sujeito de primeira pessoa, vai em busca do outro para aprender algo, mas também para aprender algo sobre si mesma [mesmo], ou talvez ainda mais importante sobre a relação entre si e o outro” (Arenillas e Lazzara, 2016, pp. 6-7).⁵

Mas não se trata, apenas, de um movimento no qual documentaristas de classe média e da classe alta de viram a câmera para si mesmos(as). Ocorre algo mais, o seu reflexo: aqueles(as) que eram filmados(as) passam a filmar. As câmeras mudam de mãos. Assim como diferentes grupos indígenas passam a realizar filmes, em um fenômeno ademais que se estende por muitos países latino-americanos, como abordou Marcos Aurélio Felipe, homens e mulheres negras intensificam de forma relevante e consiste uma produção que, até os anos 1980, era bastante restrita.

Um exemplo notável de documentário negro produzido neste período é *Fartura* de Yasmin Thayná (2019) que mostra por meio de fotografias e de vozes coletadas em conversas e em entrevistas uma parte da vida privada e social brasileira que não alcançara os cinemas. Esse filme é uma demonstração da importância do alimento também como forma de coesão social e espiritual.⁶

É admirável que, numa época em que tantos filmes buscam se apropriar de filmes e vídeos amadores, do passado ou do presente, como seu material bruto, *Fartura* se valha precisamente de fotografias. Como escreve Thayná, “gerações e gerações de pessoas negras, ainda que elas tivessem 20 e poucos anos de idade” não tinham imagens de acontecimentos importantes de suas vidas porque “a máquina, assim como a película de 35 milímetros, eram caras. E nas prioridades de despesa das famílias negras, as fotos nunca estavam na lista” (Thayná, 2017). Em certos espaços, apenas há poucos anos se compriu a profecia realizada por um jornal sob o impacto dos primeiros filmes dos Lumière:

⁵ Em certo sentido, pode-se notar um diálogo entre *Democracia em vertigem* e essas obras – ainda que dotadas de distinções importantes.

⁶ Sobre este aspecto, aliás, escreve Antônio Bispo dos Santos em seu *A terra dá, a terra quer*. “Não há festa sem comida nem comida sem festa, assim como não há comida sem plantio. As comidas típicas de cada festa acompanham o modo de vida compartilhado e o ciclo de plantio. No tempo da festa, quem não planta também tem acesso aos produtos. A comida alimenta o corpo e alimenta a alma – a comida para nós não é só comida. O feijão que sai do supermercado e vai para as nossas festas passa a ser outro produto, incorporando outras vidas, outros espíritos. Não é mais aquele feijão, passa a ser outra coisa”. (Bispo dos Santos, 2023, p. 45)

Quando esses aparelhos estiverem livres ao público, quando todos puderem fotografar os entes queridos, não mais na sua forma imóvel, mas em seu movimento, em suas ações, em seus gestos familiares, a morte deixará de ser absoluta. E a história cotidiana, da nossa moral, dos nossos costumes, o movimento das nossas multidões passarão para a posteridade, não mais fixada, mas com a exatidão da vida. (apud Lins e Blank, 2012, p. 59)

O filme tem início com o som de uma tempestade que dá lugar a uma sequência sobre a execução de Marielle Franco e seu motorista, Anderson Gomes. Fotografias nos mostram semblantes pesarosos de pessoas negras. Notícias de jornais nos informam das mortes e vemos multidões, multidões diante da Câmara dos Vereadores e Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, “a vida muda o morto em multidão”, escreveu Ferreira Gullar em 1969 sobre a morte de Che Guevara, assim como a morte de Marielle. Multidões.

Depois dessa sequência comovente, o filme passa a acompanhar, de forma intercorrente, as seis candidatas. Realizado de forma inteiramente independente e com poucos recursos, o filme se destaca por abranger um grande número de eventos e espaços geográficos: do morro do Borel à São Gonçalo, de Duque de Caxias ao centro do Rio de Janeiro, da Parada Gay de Niterói à uma conversa de campanha em um bar da Lapa, acompanhamos as campanhas e dificuldades dessas mulheres.

Esteticamente o filme se apresenta como uma intercalação de entrevistas, nas quais as perguntas raramente são ouvidas, e o chamado documentário observacional que tem por principal característica a ausência de intervenção nas situações que registra. Esse acompanhamento observacional remete ao surgimento do documentário moderno estadunidense, quando, possibilitados pelo desenvolvimento tecnológico permite que câmeras e gravadores deixem os estúdios e ganhem a rua, num corpo-a-corpo com o mundo, Robert Drew e sua equipe acompanham dois candidatos do partido democrata durante as eleições primárias, Hubert Humphrey e John F. Kennedy. Recusando de forma dogmática a narração e passando a basear seus filmes, por um lado, na simples observação e, por outro, em uma montagem que articula, discretamente, uma narração pelas imagens e sons síncronos a ela, *Primary* exerceria uma grande influência em certa representação dos eventos políticos — ao menos no Brasil onde um dispositivo narrativo bastante similar seria repetido por João Moreira Salles em *Entreatos* (2004), filme baseado nas filmagens durante a campanha presidencial de Lula em 2002, e em *Vocação de Poder* (2005) em que acompanham José Joffily e Eduardo Escorel acompanham candidatos a vereador da cidade do Rio de Janeiro.

Ao escolher por este dispositivo de filmagem, Éthel Oliveira e Julia Mariano apropriam-se da narrativa intrínseca ao processo observado: independente de se saber quem será ou não eleita, um início, um meio e um fim estão estabelecidos de antemão. Ao optarem por um número relativamente grande de personagens, as diretoras trocam a observação detalhada do cotidiano por apreensões mais rápidas que, entretanto, apresentam a vantagem de incorporar a diversidade de gênero, de classe, de espaços urbanos e de partidos políticos. Também é possível imaginar as restrições que sofreram de entrar em certos espaços partidários e de presenciar certos encontros, uma vez que em política há sempre conflitos internos que, aqui, não aparecem em momento algum.

Sementes — mulheres negras no poder tem um valor histórico fundamental para o documentário brasileiro, sobretudo em relação às imagens das figuras que detêm ou buscam o poder institucionalizado. Um filme urgente, realizado no calor da hora sobre um processo intenso e múltiplo, que nos apresenta imagens desconhecidas de uma realidade conhecida por outros indícios e indicadores. Éthel Oliveira e Júlia Mariano

logram realizar uma representação que contrapõe o calor e a vitalidade com que essas mulheres professam suas bandeiras e demandas e a frieza e indiferença dos transeuntes, contraste que é diluído pelos encontros e manifestações coletivas. Essa talvez seja a principal dificuldade, somada, claro, as dificuldades das campanhas sem recursos financeiros. Trata-se de um filme de esperança, mas não idealizado: não oculta a dificuldade e a aspereza do trabalho a ser feito. Demonstram os obstáculos da viabilidade de candidaturas de mulheres negras no sistema representativo brasileiro, sistema que calejou em demasia a confiança das pessoas por meio de uma persistente, obstinada, inflexível forma de virar as costas às populações mais carentes — daí a dificuldade de que seus discursos sejam acolhidos precisamente ali, entre elas. Isso é perceptível nas cenas de panfletagem nas ruas, embora existam momentos de um reconhecimento revigorante dos trabalhos já realizados.

É tanto na exposição destas tentativas fracassadas de criação de pontes quanto no registro dos encontros entre as candidatas e pessoas desconhecidas que o filme encontra seu maior vigor. Assim, quando uma jovem Karen afirma à Monica Francisco que percorreu muitos quilômetros para participar de uma reunião com ela no centro do Rio, assegurando que vai votar nela e que está engajada em sua campanha, temos a possibilidade de perceber o futuro do cultivo.

Referências

- Akerman, K. (2022). *Entrevista à Julia Bernstein*. In J. Bernstein (Ed.), *Na ilha: Conversas sobre montagem cinematográfica* (pp. 187-194). Paraquedas.
- Aumont, J. (2006). *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Papyrus.
- Avellar, J. (1995). *A ponte clandestina*. Edusp.
- Arenillas, M. & Lázara, M. (Eds.) (2016). *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. Palgrave Macmillan.
- Baltar, M. (2007). *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese, Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFF, Niterói.
- Benjamin, W. (2006). *Passagens*. Imprensa Oficial do Estado/UFMG.
- Bernardet, J. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras.
- Bispo dos Santos, A. (2023). *A terra dá, a terra quer*. Ubu Editora/PISEAGRAMA.
- Costa, P. (2020). Dos nós entre nós, política e emoção: uma entrevista com Petra Costa. Entrevista realizada por Natalia Negretti, Rosemary Segurado, Tathiana Senne Chicarino. *Revista Aurora*, 13(37), 1-22.
- Comolli, J. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Editora UFMG.
- Da-Rin, S. (2006). *Espelho partido*. Azougue Editorial.
- Debs, V. (2022). *Entrevista à Julia Bernstein*. In J. Bernstein (Ed.), *Na ilha: Conversas sobre montagem cinematográfica* (pp. 297-309). Paraquedas.
- Felipe, M. (2023). Da colonialidade do ver ao cinema indígena: apontamentos sobre a (contra)colonialidade em Abya Yala. *Revista de Antropologia*, [S.l.] (66), 1-39. <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.201158>.
- Finotti, I. (2020, January 14). Montagem de documentário brasileiro indicado ao Oscar teve 15 editores e levou dois anos. *Folhapress*.

- <https://www.bahianoticias.com.br/amp/folha/noticia/64364-montagem-de-documentario-brasileiro-indicado-ao-oscar-teve-15-editores-e-levou-dois-anos>
- Gauthier, G. (1995). *Le documentaire un autre cinéma*. Éditions Nathan.
- Goodman, N. (2006). *Linguagens da arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Gradiva.
- Harley, K. (2022). Entrevista à Julia Bernstein. In J. Bernstein (Ed.), *Na ilha: Conversas sobre montagem cinematográfica* (pp. 195-200). Paraquedas.
- Lins, C & Blank, T. (2012). Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 39(37), 52-74.
- Lins, C. & Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Jorge Zahar Ed.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Indiana University Press.
- Paranaguá, P. (1996). América Latina Busca su imagen. In C. F. Heredero & C. Torreiro (Eds.) *História general del cine volume X*. Cátedra.
- Piedras, P. (2016) The “Mobility Turn” in Contemporary Latin American First-Person Documentary. In M. Arenillas & M. Lazarra (Eds.) *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. Palgrave Macmillan.
- Ramos, F. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Editora Senac.
- Risto, F. (2015, outubro 17). Edição é 'a última escrita do roteiro', diz montadora Karen Akerman. *O Globo*. <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/edicao-a-ultima-escrita-do-roteiro-diz-montadora-17795763>
- Rodrigues, J. (2012). Filme Juízo. *Intratexto*, 4(1), 298-303.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Siglo XXI Editores.
- Siqueira, A. (2018). Catálogo do 20.º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Fundação Clóvis Salgado.
- Thayná, Y. (2017, October 16). A imagem que falta. *Nexo Jornal*. <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/A-imagem-que-falta>