



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
PSICOLOGIA**

MICHEL RENAN RODRIGUES DE ANDRADE

**DEMOCRACIA EM VERTIGEM E NÃO VAI TER GOLPE!:
ACONTECIMENTO E MODOS DE SUBJETIVAÇÃO POLÍTICA NO BRASIL
CONTEMPORÂNEO**

FORTALEZA

2023

MICHEL RENAN RODRIGUES DE ANDRADE

DEMOCRACIA EM VERTIGEM E NÃO VAI TER GOLPE!: ACONTECIMENTO E
MODOS DE SUBJETIVAÇÃO POLÍTICA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Psicologia. Área de concentração: Psicologia. Linha de pesquisa: Subjetividade e Crítica do Contemporâneo Orientadora: Profa. Dra. Luciana Lobo Miranda. Co-orientadora: Prof. Dra. Daniela Duarte Dumaresq

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- A568d Andrade, Michel Renan Rodrigues de.
Democracia em vertigem e Não vai ter golpe!: acontecimento e modos de subjetivação política no brasil contemporâneo / Michel Renan Rodrigues de Andrade. – 2023.
235 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Fortaleza, 2023.
Orientação: Profª. Dra. Luciana Lobo Miranda.
Coorientação: Profª. Dra. Daniela Duarte Dumaresq.
1. modos de subjetivação. 2. política. 3. psicologia política. 4. cinema documentário. 5. acontecimento. I.
Título.

CDD 150

MICHEL RENAN RODRIGUES DE ANDRADE

DEMOCRACIA EM VERTIGEM E NÃO VAI TER GOLPE!: ACONTECIMENTO E
MODOS DE SUBJETIVAÇÃO POLÍTICA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Psicologia. Área de concentração: Psicologia.

Aprovada em: 18/08/2023.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 LUCIANA LOBO MIRANDA
Data: 23/08/2023 09:23:26-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

LUCIANA LOBO MIRANDA
UFC - Orientadora

Documento assinado digitalmente
 DANIELA DUARTE DUMARESQ
Data: 23/08/2023 17:45:30-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

DANIELA DUARTE DUMARESQ
UFC - Coorientadora

Documento assinado digitalmente
 ALUISIO FERREIRA DE LIMA
Data: 23/08/2023 09:56:48-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

ALUISIO FERREIRA DE LIMA
UFC - Examinador Interno

Documento assinado digitalmente
 GABRIELA FROTA REINALDO
Data: 22/08/2023 18:34:20-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

GABRIELA FROTA REINALDO
UFC - Examinadora Externa ao Programa

Documento assinado digitalmente
 MARCELO DIDIMO SOUZA VIEIRA
Data: 22/08/2023 05:09:18-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

MARCELO DIDIMO SOUZA VIEIRA
UFC - Examinador Externo ao Programa

Documento assinado digitalmente
 MARCOS RIBEIRO DE MELO
Data: 21/08/2023 22:19:26-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

MARCOS RIBEIRO DE MELO
UFS - Examinador Externo à Instituição

Fortaleza, 18 de Agosto de 2023

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Régis e Gelza, que sempre acreditaram e me apoiaram nas decisões complexas e desafiadoras. Em especial, ao meu pai, *in memorian*, que não pode acompanhar minha trajetória no doutorado, mas que sempre me apoiou em fazê-lo.

À minha família, irmãos, irmãs, primos e primas, tios e tias, os que sempre estiveram juntos a mim torcendo pelo melhor... e até mesmo a quem não torceu ou ridicularizou este momento. A você, dedico a democracia.

Às minhas orientadoras, Luciana Lobo Miranda e Daniela Duarte Dumaresq, que para além de serem ícones de uma admiração que tenho por tamanha competência, sapiência e humanidade, são signos de inspiração para todos que desejam ser gigantes na vida acadêmica. Obrigado pela paciência e pelos ensinamentos.

Aos integrantes da banca, Aluisio Lima, Gabriela Reinaldo, Marcelo Dídimo e Marcos de Melo que desde os primeiros contatos mostraram sob o saber que dominam o quanto iluminam com suas palavras, análises e tratos conosco, alunos, pesquisadores e orientandos e pretensos pós-graduados. Obrigado pela gentileza e pelo compartilhamento e observações que ajudaram a construir o olhar dessa pesquisa.

Ao amigo Diego Benevides, que no momento mais sombrio de incongruência com meu objeto de pesquisa, me estendeu a mão e me ajudou a reencontrar os caminhos de minha pesquisa e reposicionar meu olhar. Em seu nome, agradeço a longa lista de nomes de amigos que estiveram comigo apoiando e sendo positivo por mim nesta jornada.

À FUNCAP, o qual o financiamento ajudou meu empenho nesta pesquisa.

Por fim, a Bárbara Wirtzbiki, minha companheira que me mostrou amor e vida, que teve forças para me acalmar e me tranquilizar para a escrita e as análises, compartilhou comigo com carinho momentos mesmo em tempos difíceis e sempre apoiou a construção da minha carreira acadêmica. Obrigado por ajudar em tudo o que pode nesta jornada. Que tudo seja luz para nós no que há de caminho.

O poder do cidadão, o poder de cada um de nós, limita-se, na esfera política, a tirar um governo de que não se gosta e a pôr outro de que talvez venha a se gostar. Nada mais. Mas as grandes decisões são tomadas em uma outra grande esfera e todos sabemos qual é. As grandes organizações financeiras internacionais, os FMIs, a Organização Mundial do Comércio, os bancos mundiais. Nenhum desses organismos é democrático. E, portanto, como falar em democracia se aqueles que efetivamente governam o mundo não são eleitos democraticamente pelo povo? Quem é que escolhe os representantes dos países nessas organizações? Onde está então a democracia?

José Saramago

RESUMO

Com o objetivo de analisar as táticas e estratégias que produzem os modos de subjetivação nas práticas discursivas que disputam o acontecimento na política contemporânea no Brasil, o presente trabalho analisa duas materialidades que narraram em busca do domínio conceitual sobre o impedimento da presidenta Dilma Rousseff: os filmes *Democracia em Vertigem* (2019) e *Não Vai ter golpe!* (2019). Muito se fala em disputa de narrativas como a forma de luta atual entre os diferentes no espectro político. Nossa pesquisa parte de uma problematização desta noção. No intuito de analisar os emergentes modos de subjetivação política em nossa atualidade, partimos da hipótese de que o objetivo da disputa não é a narrativa, mas o acontecimento - ideal para o controle do discurso, uma ordem capaz de produzir percepções, afetos e práticas que formam modos de subjetivações. Os documentários produzidos a partir de posições políticas antagônicas constroem noções que entram em conflito sobre o impedimento da presidenta. Os discursos produzidos circulam na esfera pública brasileira como elementos importantes para os modos de subjetivação político. Sob o método da análise das práticas discursivas e com os filmes como materialidades sob as ferramentas foucaultianas, realizamos uma análise sobre a relação da linguagem do cinema e a política como forma estratégica para a produção de modos de subjetivação; discutimos conceitos a partir da perspectiva de Foucault e Nicholls em relação com a história do cinema documentário; realizamos uma decupagem dos filmes, identificando as principais categorias enunciativas e afetivas; e analisamos os processos que criam significados e afetos nessas relações. Assim, entendemos o cinema como tática, atravessado por estratégias do dispositivo midiático importante para a formação do sujeito político. Percebemos que a disputa pelo acontecimento produz modos de subjetivação ligados às lutas sóciopolíticas. Observamos que os afetos são fatores preponderantes na constituição dos sujeitos: se pelo lado da direita temos a indignação emergida a partir da luta pela democracia sob os afetos violentos com ataques e convocação para a destruição do inimigo, pela esquerda, a indignação se faz a partir de uma resistência esperançosa, que sob a sensação de injustiça, melancolia e vertigem mobiliza discursos formados pelos enunciados mais enraizados no saber, na memória e na luta contra o contraditório. Consideramos que a disputa pelo acontecimento não se dá apenas pela narrativa, posto que essa se faz como tática e também por estratégias que são atravessadas por diversos dispositivos importantes para a constituição dos sujeitos.

Palavras-Chave: modos de subjetivação; política; psicologia política; cinema documentário; acontecimento

ABSTRACT

With the aim of analyzing the tactics and strategies that produce modes of subjectivation in the discursive practices that dispute the event in contemporary politics in Brazil, this work analyzes two materialities that narrated in search of conceptual dominance over the impeachment of President Dilma Rousseff: the films *Edge of Democracy* (2019) and *Não vai ter golpe!* (2019). Much is said about the dispute of narratives as the current form of struggle between those different on the political spectrum. Our research starts from a problematization of this notion. In order to analyze the emerging modes of political subjectivation today, we start from the hypothesis that that the objective of the dispute is not the narrative, but the event - ideal for controlling discourse, an order capable of producing perceptions, affects and practices that form modes of subjectivation. Documentaries produced from antagonistic political positions construct notions that enter in conflict over the president's impeachment. The speeches produced circulate in the Brazilian public sphere as important elements for the modes of political subjectivation. Using the method of analyzing discursive practices and with films as materialities under Foucauldian tools, we carried out an analysis of the relationship between cinema language and politics as a strategic way to produce modes of subjectivation; we discuss concepts from the perspective of Foucault and Nicholls in relation to the history of documentary cinema; we performed a decoupage of the films, identifying the main enunciative and affective categories; and we analyze the processes that create meanings and affections in these relationships. Thus, we understand cinema as a tactic, crossed by strategies from the media device that is important for the formation of the political subject. We realize that the dispute over the event produces modes of subjectivation linked to sociopolitical struggles. We observe that affections are preponderant factors in the constitution of subjects: if on the right side we have indignation emerging from the fight for democracy under violent affections with attacks and calls for the destruction of the enemy, on the left, indignation arises from of a hopeful resistance, which under the feeling of injustice, melancholy and vertigo mobilizes discourses formed by statements most rooted in knowledge, memory and the fight against the contradictory. We consider that the dispute over the event does not occur only through narrative, since this is done as a tactic and also through strategies that are crossed by several important devices for the constitution of subjects.

Keywords: modes of subjectivation; policy; political psychology; documentary cinema; event

RESUMEN

Con el objetivo de analizar las tácticas y estrategias que producen modos de subjetivación en las prácticas discursivas que disputan el evento en la política contemporánea en Brasil, este trabajo analiza dos materiales que narraron en busca de dominio conceptual sobre el *impeachment* de la presidenta Dilma Rousseff: las películas *Democracia em vertigem* (2019) y *Não vai ter golpe!* (2019). Mucho se habla de la disputa de narrativas como forma de lucha entre diferentes en el espectro político. La investigación parte de una problematización de esta noción. Para analizar los modos emergentes de subjetivación política en la actualidad, partimos de la hipótesis de que el objetivo de la disputa no es la narrativa, sino el acontecimiento - ideal para controlar el discurso, un orden capaz de producir percepciones, afectos y prácticas que configuran modos de subjetivación. Los documentales producidos desde posiciones políticas antagónicas construyen nociones que entran en conflicto por el *impeachment* del presidente. Los discursos producidos circulan en la esfera pública brasileña como elementos importantes para los modos de subjetivación política. Con el método de análisis del discurso y el uso del cine como materialidad bajo herramientas foucaultianas, realizamos un análisis de la relación entre lenguaje del cine y política como forma estratégica para los modos de subjetivación; discutimos conceptos desde la perspectiva de Foucault y Nicholls en relación con la historia del cine documental; realizamos un *decoupage* de las películas, identificando las principales categorías enunciativas y afectivas; y analizamos los procesos que crean significados y afectos. Entendemos el cine como una táctica, atravesada por estrategias desde el dispositivo mediático que resulta importante para la formación del sujeto político. Nos damos cuenta de que la disputa por el acontecimiento produce modos de subjetivación vinculados a luchas sociopolíticas. Los afectos son factores preponderantes en la constitución de los sujetos: si en la derecha tenemos la indignación que surge de la lucha por la democracia bajo afectos violentos con ataques y llamados a la destrucción del enemigo, en la izquierda, la indignación surge de una resistencia esperanzada, que bajo el sentimiento de injusticia, melancolía y vértigo moviliza discursos formados por enunciados más arraigados en el conocimiento, la memoria y la lucha contra lo contradictorio. Concluimos que la disputa por el acontecimiento no se da sólo a través de la narrativa, ya que ésta se hace como una táctica y también a través de estrategias que son atravesadas por varios dispositivos importantes para la constitución de sujetos.

Palabras clave: modos de subjetivación; política; psicología política; documentales; evento.

LISTA DE IMAGENS

Grupo de Imagens 1: *Recortes de tweets de personalidades política sobre a indicação de “Democracia em Vertigem ao Oscar de melhor documentário.*

Figura 1 – Tweet institucional do PSDB.

Figura 2 – Tweet de Dilma Rousseff.

Figura 3 - Tweet de Lula.

Figura 4 – Tweet institucional do Movimento Brasil Livre (MBL).

Figura 5 – Tweet de Marcos do Val, Mamãe Falei, integrante do MBL.

Figura 6 – Tweet de Larissa Guimarães, integrante do MBL.

Figura 7 – Tweet da jornalista Cynara Menezes, identificada com a esquerda brasileira.

Figura 8 – Tweet do jornalista Augusto Nunes, identificado com a direita brasileira.

Figura 9 – Tweet de Vera Magalhães, jornalista então identificada com a direita brasileira.

Figura 10 – Tweet de Renato Rovai, jornalista brasileiro identificado com a esquerda.

Grupo de Imagens 2: *Pôsteres de divulgação dos filmes Democracia em Vertigem e Não Vai Ter Golpe!*

Figura 11 – Pôster do filme “Democracia em Vertigem” (2019).

Figura 12 – Pôster do filme “Não Vai Ter Golpe!” (2019).

Grupo de Imagens 3: *Planos e enquadramentos do filme Democracia em Vertigem no capítulo 4.*

Figura 13 – Plano subjetivo de dentro do carro.

Figura 14 – Plano Geral sobre a multidão em frente ao prédio do sindicato de metalúrgicos do ABC paulista.

Figura 15 – Plano Geral de multidão a partir da sacada do prédio do sindicato dos metalúrgicos do ABC paulista.

Figura 16 – Primeiro Plano de manifestante anti-PT fazendo gesto que significa prisão.

Figura 17 – Plano Frontal da porta do Palácio da Alvorada.

Figura 18 – Plano Frontal mais próximo da porta do Palácio da Alvorada.

Figura 19 – Plano Geral interno da sala do Palácio da Alvorada em penumbra.

Figura 20 – Imagem de arquivo, Plano Geral da praça dos 3 poderes de Brasília em construção.

Figura 21 – Imagem aérea da cúpula do Senado.

Figura 22 – Imagem aérea da cúpula da câmara dos deputados.

Figura 23 – Imagem em Plano Geral e aberto da praça dos 3 poderes vazia.

Figura 24 – Imagem em Plano Geral da praça dos 3 poderes com uma multidão dividida por um muro.

Figura 25 – Lula vai aos apoiadores durante evento.

Figura 26 – Plano Geral de multidão de apoiadores que quer chegar perto de Lula.

Figura 27 – Plano Geral de multidão de manifestantes anti-PT.

Figura 28 – Plano Conjunto de Manifestantes anti-PT segurando caixão com sigla do partido.

Figura 29 – Plano Conjunto de dois apoiadores do PT tristes com a realização do golpe na presidenta Dilma.

Figura 30 – Primeiro Plano de manifestante da Central Única dos Trabalhadores (CUT) triste com o golpe em Dilma Rousseff.

Figura 31 – Plano Conjunto de manifestantes pró-golpe comemorando o impeachment de Dilma Rousseff.

Figura 32 – Plano Conjunto de manifestantes com fogos de artifício comemorando golpe em Dilma Rousseff.

Figura 33 – Plano Conjunto de Dilma Rousseff conversando com a mãe de Petra em um pátio de estacionamento.

Figura 34 – Plano Conjunto de manifestantes acompanhando a votação do impeachment de Dilma Rousseff.

Figura 35 – Plano geral de sala do Palácio da Alvorada no escuro do anoitecer

Figura 36 – Cena que expõe escutas de políticos em planejamento de corrupção.

Figura 37 – Plano Geral de prédios do Palácio do Planalto a noite e iluminados pelas luzes urbanas.

Figura 38 – Prédio do Superior Tribunal Federal escuro no anoitecer.

Figura 39 – Plano Geral aberto de confronto violento da polícia contra manifestantes de esquerda.

Figura 40 – Plano Geral do Palácio da Alvorada iluminado no meio da escuridão. Cena que expõe grampo telefônico de conversa de políticos conspirando.

Figura 41 – Imagem de arquivo pessoal da família de Petra Costa. Petra bebê em seu aniversário.

Figura 42 – Imagem de arquivo público. Primeiro Plano em perfil de Lula jovem, como sindicalista, fazendo discurso.

Figura 43 - Foto adulterada para o filme Democracia em Vertigem.

Figura 44: Foto inserida no laudo policial que consta no Instituto de Criminalística de São Paulo. Retirada de página da Revista Piauí, que expôs a imagem em reportagem intitulada “Memória Desarmada”.

Figura 45 – Imagem em Plano Geral da cúpula da Câmara dos Deputado, com a praça dos 3 poderes em plano de fundo.

Figura 46 – Imagem aérea do Palácio do Planalto iluminado na escuridão da noite.

Figura 47 – Imagem de arquivo. Manifestantes de Junho de 2013 invadem teto de Palácio do planalto.

Figura 48 – Imagem de arquivo. Imagem aérea gravada de uma varanda que mostra um policial atirando em manifestantes.

Figura 49 – Plano Dorsal de cena em que Dilma Rousseff anda e adentrando em um prédio.

Figura 50 – Lula conversando ao telefone

Figura 51 – Plano médio de entrevista com Bolsonaro

Figura 52 – Primeiro Plano de entrevista com o político do PT e ex-ministro Gilberto Carvalho.

Figura 53 – Plano conjunto de Dilma e a mãe de Petra conversando em escritório.

Figura 54 – Imagem de arquivo. Polícia da ditadura militar carrega e exhibe manifestante preso em pau de arara.

Figura 55 – Imagem de arquivo. Lula jovem e sindicalista aguarda para realizar discurso.

Figura 56 – Imagem de arquivo do Ministério Público. Lula dando depoimento em tribunal na investigação da Lava Jato.

Figura 57 – Imagem de arquivo particular da família de Petra Costa. Imagem da mãe de Petra se filmando a partir de um espelho.

Figura 58 - Imagem de arquivo particular da família de Petra Costa. Pai e Mãe seguram a bebe, Petra Costa.

Figura 59 – Imagem de arquivo particular de Petra Costa. Petra na rua durante comemoração de vitória de Dilma Rousseff.

Grupo de Imagens 4: *Planos e enquadramentos do filme Não Vai Ter Golpe! no capítulo 4.*

Figura 60 – Plano conjunto dorsal dos integrantes do MBL em marcha para Brasília.

Figura 61 – Imagem de arquivo jornalístico. Dilma Rousseff discursando.

Figura 62 – Imagem em movimento violento.

Figura 63 – Plano Geral de multidão na avenida Paulista.

Figura 64 – Plano Conjunto Frontal. Integrantes do MBL em palanque discursando ao público manifestante.

Figura 65 – Primeiro Plano de Renan Santos discursando.

Figura 66 – Imagem de arquivo jornalístico. Entrevista com Eduardo Cunha.

Figura 67 – Plano geral da bandeira do Brasil tremulando entre os prédios da torre do Palácio do Planalto.

Figura 68 – Imagem gráfica 1

Figura 69 – Imagem gráfica 2

Figura 70 – Imagem gráfica 3

Figura 71 – Imagem gráfica 4

Figura 72 – Imagem gráfica 5

Figura 73 – Imagem gráfica 6

Figura 74 – Imagem gráfica 7

Figura 75 – Imagem gráfica 8

Figura 76 – Imagem gráfica 9

Figura 77 – Imagem gráfica 10

Figura 78 – Imagem gráfica 11

Figura 79 – Imagem gráfica 12

Figura 80 – Título do filme “Não Vai Ter Golpe!”

Figura 81 – Imagem 1 de meme criado pelo MBL para internet

Figura 82 - Imagem 2 de meme criado pelo MBL para internet

Figura 83 - Imagem 3 de meme criado pelo MBL para internet.

Figura 84 - Imagem 4 de meme criado pelo MBL para internet.

Figura 85 - Imagem 5 de meme criado pelo MBL para internet.

Figura 86 – Imagem título de sub-capítulo para explicar a interpretação de fatos que deram condições jurídicas para o golpe.

Figura 87 – Plano conjunto dos integrantes do MBL comemorando o resultado do golpe.

Figura 88 – Plano Dorsal de Renan Santos discursando para público manifestante 1.

Figura 89 – Plano geral e conjunto de integrantes no MBL em trio elétrico discursando para manifestantes no chão da avenida Paulista.

Figura 90 – Plano geral de manifestantes pelo impeachment com destaque para faixa “Imprensa Livre”.

Figura 91 – Imagem de multidão no vão do MASP.

Figura 92 – Plano dorsal de Renan Santos discursando para manifestantes 2.

Figura 93 – Imagem de site de jornal com manchete 1.

Figura 94 – Imagem de site de jornal com manchete 2.

Figura 95 - Imagem de site de jornal com manchete 3.

Figura 96 – Imagem de arquivo de jornal. Petista Vaccari sendo conduzido preso pela polícia.

Figura 97 – Imagem de arquivo de jornal. Carro da Polícia Federal.

Figura 98 – Imagem de arquivo de público. Presidente da Câmara dos Deputados Eduardo Cunha durante a votação do impeachment.

Figura 99 – Primeiro Plano, entrevista para o filme. Deputado Carlos Sampaio.

Figura 100 – Primeiro plano; entrevista para o filme. Jurista Ives Gandra.

Figura 101 – Imagem título de capítulo 1.

Figura 102 - Imagem título de capítulo 2.

Figura 103 - Imagem título de capítulo 3.

Figura 104 - Imagem título de capítulo 4

Figura 105 - Imagem título de capítulo 5.

Figura 106 - Imagem título de capítulo 6.

Figura 107 - Imagem título de capítulo 7.

Figura 108 - Imagem título de capítulo 8.

Figura 109 - Imagem título de capítulo 9.

Figura 110 – Imagem do filme inspirada nos memes de internet.

Figura 111 – Plano dorsal de integrante do MBL em marcha para Brasília.

Figura 112 - Imagem de site de jornal com manchete 4.

Figura 113 – Primeiro Plano; entrevista para o filme. Senador Caiado.

Figura 114 – Plano conjunto. Entrevista de Kim Kataguiri com jurista Hélio Bicudo.

Figura 115 – Imagem de arquivo do MBL. Filmagem de motorista que atropelou integrante do MBL durante a marcha a Brasília.

Figura 116 – Plano conjunto de integrantes do MBL trabalhando em escritório.

Figura 117 – Primeiro plano em perfil de integrante do MBL apresentando os setores do acampamento em Brasília.

Figura 118 – Plano conjunto de integrantes do MBL sofrendo intervenção da polícia militar em Brasília.

Figura 119 – Plano dorsal conjunto de integrantes do MBL conversando enquanto assistem uma TV em um cenário todo branco.

Figura 120 – Imagem gráfica 13.

Figura 121 – Plano conjunto contra-plongee de integrantes do MBL entrevistando Fernando Holiday.

Grupo de Imagens 5: Planos e enquadramentos dos filmes Democracia em Vertigem e Não Vai Ter Golpe! no capítulo 5.

Figura 122 – Imagem de arquivo pessoal da família de Petra. Plano conjunto dos pais e da bebe Petra Costa durante os cânticos de parabéns em seu aniversário (Democracia em Vertigem).

Figura 123 – Imagem de arquivo público. Multidão de operários em greve assistindo discurso de seus líderes (Democracia em Vertigem).

Figura 124 - Imagem de arquivo pessoal da família de Petra. Plano conjunto dos pais de Petra acompanhando uma obra (Democracia em Vertigem).

Figura 125 – Imagem de fotografia de registro da mãe de Petra na delegacia (Democracia em Vertigem).

Figura 126 – Imagem de fotografia da família de Petra com amigos (Democracia em Vertigem).

Figura 127 – Imagem de arquivo de conflito de manifestantes com polícia na ditadura militar (Democracia em Vertigem).

Figura 128 – Plano conjunto de juristas e integrantes do MBL em entrevista coletiva sobre o pedido de impeachment (Não Vai Ter Golpe!).

Figura 129 – Plano conjunto de Janaina Paschoal e Hélio Bicudo durante entrevista coletiva (Não Vai Ter Golpe!).

Figura 130 – Plano conjunto de Miguel Reale Jr. e Kim Kataguirí durante entrevista coletiva (Não Vai Ter Golpe!).

Figura 131 – Imagem gráfica 14 (Não Vai Ter Golpe!).

Figura 132 – Plano geral de uma massa de manifestantes em prol do golpe (Não Vai Ter Golpe!).

Figura 133 – Plano dorsal de militantes de esquerda fazendo discurso para manifestantes (Não Vai Ter Golpe).

Figura 134 – Imagem realizada por morador de apartamento. Manifestante quebrando vidraça de lojas (Não Vai Ter Golpe!).

Figura 135 - Imagem de site de jornal com manchete 5 (Não Vai Ter Golpe!).

Figura 136 – Imagem de arquivo do ministério público. Dinheiro achado com Vaccari (Não Vai Ter Golpe!).

Figura 137 – Plano dorsal de integrantes do MBL em marcha para Brasília (Não Vai Ter Golpe!).

Figura 138 – Primeiro plano em perfil de integrante do MBL em ônibus tocando violão (Não Vai Ter Golpe).

Figura 139 – Primeiro plano de Fernando Holiday descansando durante a marcha (Não Vai Ter Golpe!).

Figura 140 – Plano Aberto com profundidade de ponte que atravessa o rio (Não Vai Ter Golpe!).

Figura 141 – Imagem realizada pela equipe de Democracia em Vertigem; Eduardo Cunha dando entrevista à imprensa (Democracia em Vertigem).

Figura 142 – Imagem de arquivo jornalístico. Primeiro plano de entrevista de Eduardo Cunha sendo atrapalhada por manifestante que joga dinheiro falso nele (Democracia em Vertigem).

Figura 143 – Primeiro plano contra-plongee de Eduardo Cunha em púlpito de Igreja (Democracia em Vertigem).

Figura 144 - -- Imagem de arquivo jornalístico. Primeiro plano de entrevista de Eduardo Cunha (Democracia em Vertigem).

Figura 145 – Trabalhadores montam o muro que vai separar os manifestantes (Democracia em Vertigem).

Figura 146 – Deputados a favor do impeachment (Democracia em Vertigem).

Figura 147 – Deputados contra o impeachment (Democracia em Vertigem).

Figura 148 – Deputado pastor rezando antes do início da sessão que decide o impeachment (Democracia em Vertigem).

Figura 149 – Plano conjunto dorsal de Dilma e aliados assistindo a sessão de impeachment (Democracia em Vertigem).

Figura 150 – Deputado votando (Democracia em Vertigem).

Figura 151 – Manifestante pró-impeachment comemorando (Democracia em Vertigem).

Figura 152 – Plano Geral aberto de multidão contra o golpe assistindo em telão (Democracia em Vertigem).

Figura 153 – Primeiro plano Deputado Jean Willis votando (Democracia em Vertigem).

Figura 154 – Eduardo Cunha votando (Democracia em Vertigem).

Figura 155 – Primeiro plano do deputado Jair Bolsonaro sozinho e acompanhando a votação (Democracia em Vertigem).

Figura 156 – Plano aberto em conjunto com Jean Willis votando contra o golpe (Democracia em Vertigem).

Figura 157 – Plano aberto conjunto de manifestantes contra o golpe comemorando na Lapa (Democracia em Vertigem).

Figura 158 – Plano conjunto interno de Dilma sendo consolada por Lula depois da instauração do processo de impeachment (Democracia em Vertigem).

Figura 159 – Imagem aérea, Plano geral do Palácio do Planalto no escuro e pouco iluminado (Democracia em Vertigem).

Figura 160 – Plano médio de Bolsonaro fazendo gestos provocativos a adversários 1 (Democracia em Vertigem).

Figura 161 - Plano médio de Bolsonaro fazendo gestos provocativos a adversários 2 (Democracia em Vertigem).

Figura 162 - Plano médio de Bolsonaro fazendo gestos provocativos a adversários 3 (Democracia em Vertigem).

Figura 163 – Plano Frontal de Jair Bolsonaro em seu escritório com as fotos dos presidentes do período da ditadura civil-militar (Democracia em Vertigem).

Figura 164 – Plano frontal do escritório do deputado Jair Bolsonaro (Democracia em Vertigem).

Figura 165 – Imagem aérea de prédio do Palácio do Planalto em cena de áudio de investigação 1 (Democracia em Vertigem).

Figura 166 – Imagem aérea de prédio do Palácio do Planalto em cena de áudio de investigação 2 (Democracia em Vertigem).

Figura 167 – Deputados conversando durante sessão de instauração do processo de impeachment do presidente Michel Temer 1 (Democracia em Vertigem).

Figura 168 – Deputados conversando durante sessão de instauração do processo de impeachment do presidente Michel Temer 2 (Democracia em Vertigem).

Figura 169 – Plano Geral aberto de multidão em frente ao prédio do sindicato dos metalúrgicos do ABC paulista (Democracia em Vertigem).

Figura 170 – Primeiro plano de Lula abalado (Democracia em Vertigem).

Figura 171 – Primeiríssimo Primeiro Plano de apoiador assistindo discurso de Lula (Democracia em Vertigem).

Figura 172 – Primeiro Plano de Lula discursando para multidão (Democracia em Vertigem)

Figura 173 – Plano conjunto aberto do povo levando Lula nos ombros (Democracia em Vertigem).

SUMÁRIO

	PREÂMBULO – <i>BIG BANG</i>: MINHA HISTÓRIA NA PESQUISA	19
	INTRODUÇÃO	26
	Democracia em Vertigem e Não Vai ter Golpe: que pergunta eles trazem ..	34
	Objetivos	39
1	METODOLOGIA E ESTRATÉGIAS PARA AS ANÁLISES	42
1.1	Estratégias metodológicas	45
2	CINEMA E POLÍTICA – HISTÓRIA, BIOPOLÍTICA E TECNOLOGIA DE ACONTECIMENTO	53
2.1	Cinema-história e Cinema-política em projeção-identificação	54
2.2	Cinema e política: projeção-identificação, processos de subjetivação e estratégias biopolítica	65
2.3	Documentário: Acontecimento e Acontecimentalização	75
2.4	Cinema documentário como uma tecnologia de acontecimento e estratégia biopolítica	79
3	O FILME DOCUMENTÁRIO COMO MATERIALIDADE DA PSICOLOGIA POLÍTICA E AS FERRAMENTAS CONCEITUAIS PARA A ANÁLISE	83
3.1	Psicologia Política - Um breve histórico no campo	85
3.1.1	Psicologia Política no Brasil	91
3.2	A política brasileira após 2013 e a narrativa dos filmes <i>Democracia em Vertigem</i> e <i>Não vai ter golpe!</i>: uma disputa pelo acontecimento?	95
3.3	Conceitos foucaultianos: ferramentas para a análise do cinema documentário	104
3.3.1	Política como arena de disputa por governamentalidade nas relações de poder .	108
3.3.2	Poder e dispositivo: atravessando o enquadramento do discurso	111
3.3.3	Para além do discurso e os regimes de verdade	116
3.3.4	O documentário cinematográfico à luz dos conceitos foucaultianos	120
4	AS VOZES DO DOCUMENTÁRIO DOS FILMES <i>DEMOCRACIA EM VERTIGEM</i> E <i>NÃO VAI TER GOLPE!</i>	128
4.1	A voz do documentarista no filme <i>Democracia em Vertigem</i>	132

4.2	A voz do documentarista no filme Não Vai Ter Golpe!	148
5	ENUNCIADOS E AFETOS: ANÁLISE DAS CATEGORIAS ENUNCIATIVAS E AFETIVAS NOS DISCURSOS DOS FILMES DEMOCRACIA EM VERTIGEM E NÃO VAI TER GOLPE!	166
5.1	Enunciado pela Democracia: jogos enunciativos e táticas de autoridade sobre o acontecimento	171
5.1.1	Democracia em Vertigem e Não Vai Ter Golpe! e suas táticas “pela Democracia”	194
5.2	Indignação: tática para um modo de subjetivação política e estratégia de acontecimentalização	198
5.2.1	Não Vai Ter Golpe!	199
5.2.2	Democracia em Vertigem.....	209
5.3	Táticas enunciativas e afetivas para o discurso e estratégia de acontecimentalização para os modos de subjetivação	222
6	CONCLUSÃO	224
	REFERÊNCIAS	229

PREÂMBULO - *BIG BANG*: MINHA HISTÓRIA NA PESQUISA

No ano de 2013, as manifestações de protestos de rua de junho se mostraram como um momento disruptivo, um entroncamento de minha trajetória e de muitos brasileiros. Essas manifestações tiveram início a partir das demandas do Movimento Passe Livre, que se posicionava contra o aumento de 20 centavos nas passagens de ônibus de São Paulo. Após um violento confronto com a polícia do estado, as mídias na internet viralizaram imagens e proliferaram um sentimento de injustiça. Com a crescente cultura das redes sociais virtuais e os avanços das tecnologias de comunicação, os protestos foram filmados e transmitidos em tempo real por diversas agências. Um dos alvos significativos dos manifestantes eram as mídias de jornalismo tradicional. Isso não era à toa, mas sim porque vários jornais, como o *Jornal Nacional* e algumas revistas como a *Veja* eram vistas como não sendo leais ao que acontecia dentro dos movimentos, usando-os, até mesmo como manobra para construir uma perspectiva sobre quem eram os manifestantes, quem deveria estar lá ou não, como deveriam ser os protestos e sobre o que se deveria protestar. Desse confronto, as mídias tradicionais passaram a emplacar identidades como a de *Vândalos* e a de *Black Blocks* - que é, na verdade, uma das táticas de protesto exercida por manifestantes (ANDRADE, 2016).

A partir disso, uma massa verde e amarela começa a tomar conta das ruas, e as diversas agendas que pediam uma maior atuação do estado nas áreas da saúde, educação, cultura, proteção ambiental e mobilidade urbana perderam espaços para temas sobre corrupção. A disputa fez prevalecer esta última, o que deu forma e visibilidade a grupos políticos como o Movimento Brasil Livre (MBL), que se estruturou e deu continuidade aos protestos de rua, principalmente após a eleição de Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT), como Presidente do Brasil em 2014. O mundo já vinha dando sinais dessa tensão que redefiniram, redesenharam, reestruturaram, re-significaram a política dos países em que, desde 2010, eclodiram as tais primaveras, e também, no nosso caso, o Brasil¹.

¹ As Primaveras Árabes em 2010 iniciadas na Tunísia, as manifestações gregas entre 2010 e 2012 contra as austeridades impostas a população pelos governantes, as manifestações dos indignados na Puerta del Sol em Madrid no ano de 2011, assim como o Occupy Wall Street, em Nova York são alguns dos exemplos de manifestações que aconteceram no mundo nesse mesmo período. A Primavera Árabe foi um movimento de protesto de cunho revolucionário que questionou sistemas políticos de países árabes no Oriente Médio e no Norte da África. Iniciado na Tunísia em dezembro de 2010 e tendo as redes sociais na internet como a tecnologia que fora a novidade em sua estrutura de transmissão e de convocação para protestos, as manifestações se espalharam pelo mundo ocidental, principalmente em países que tiveram

Recém graduado em jornalismo e trabalhando como assessor de comunicação da prefeitura de minha cidade, me dei de cara com a materialidade que seria minha pesquisa para uma pós-graduação que por muito tempo orbitava meus planos. Uma multidão, como diz Hardt e Negri (2014), produzindo ebulições de subjetividades singulares que transformaram aqueles protestos em um monstro assustador e quase indecifrável. Ao mesmo tempo, uma estrutura política e midiática assaltava a confusão das ruas e tentava ordenar tudo aquilo a partir de discursos que assujeitavam pessoas e práticas e, assim, estimulavam afetos que transformaram e ordenaram a desordem das multidões para gritar como uma massa uníssona contra a corrupção dos governos².

As manifestações de protestos de rua registradas em muitas cidades do Brasil em junho de 2013, à primeira vista, eram uma complexa massa de pessoas que resolveram externar muitas de suas demandas de insatisfação política, sendo difícil de explicar, já que suas características eram diferentes das formas de protestos, geralmente feitas por entidades e instituições, como movimentos sociais e coletivos, que tinham líderes, estruturas hierárquicas e pautas visíveis e de fácil compreensão. Neste caso, as características iniciais eram diferentes: uma pluralidade de pautas; uma estrutura horizontal sem grandes lideranças que gerassem ordem e voz representativa a todos; a organização em rede, principalmente com a utilização da internet como forma de

crises financeiras devido à quebra das bolsas de valores em 2008. Na Espanha, em Madrid, no ano de 2011, mais de 10 mil pessoas ocuparam os espaços da praça *Puerta del Sol* em protesto contra as medidas de austeridade que o governo espanhol fez para enfrentar a crise financeira que abalava o país. E também em 2011, em Nova York, o movimento *Occupy Wall Street* acampou a *Zuccott Park*, praça localizada no coração financeiro da cidade em forma de protesto contra as desigualdades econômicas, a estrutura neoliberal e o domínio do setor financeiro na política dos Estados Unidos. Tanto os ocupantes da *Puerta del Sol* quanto os de *Zuccott Park* em suas ocupações simularam uma estrutura de organização horizontalizada e sem lideranças, incentivando as autonomias e novos laços sociais que estimulavam o desenvolvimento coletivo, como bem descreve Chomsky (2012) e Harvey et al... (2012) e matérias como a da Carta Maior, *Milhares de manifestantes ocupam o centro de Madrid* (<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Pelo-Mundo/Milhares-de-manifestantes-ocupam-o-centro-de-Madri/6/16717>), publicada em 18 de maio de 2011 e na matéria da BBC News Brasil, *O que os movimentos 'Occupy' tem a ver com os protestos no Brasil* (https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/06/130625_impacto_occupy_gm), publicado em 26 de junho de 2013.

² Um exemplo disso está nos dois comentários de Arnaldo Jabor, no Jornal Nacional, que aconteceram nos dias 13 e 17 de junho. Na ocasião, e conforme a pesquisa que resultou na minha dissertação (ANDRADE, 2016), o comentarista, em seu discurso, converte o método de protesto Black Block em uma forma de identificação de manifestantes, aproximando-os a vândalos e desqualificando-os como cidadãos. Ele também afirmou que as manifestações não possuíam uma demanda de real importância para a vida política do país, sugerindo que as manifestações se concentrassem contra o Projeto de Emenda Constitucional 37, que seria votado na câmara dos deputados e limitava o poder de investigação do Ministério Público, o que, segundo o Jabor, afrouxaria o combate à corrupção. Nos dias seguintes, cartazes contra a PEC 37 foram vistos nas ruas, o tema contra a corrupção passava a prevalecer e manifestantes passaram a denunciar e até capturar outros manifestantes que usavam as táticas black blocks como vândalos à Polícia.

conclamar a todos que quisessem participar das manifestações e informar ao vivo o que estava acontecendo. Essas características me fizeram confrontar o conceito de multidão, desenvolvido por Hardt e Negri (2014), com o de massa, questionando a sua organização e sua formação atual para confrontar o poder, tendo a subjetivação como elemento importante para tal, já que aqueles que a formam são sujeitos desse tempo, o que Hardt e Negri (2014) apontam desde as manifestações de 2001 em Seattle, contra o encontro da Organização Mundial do Comércio (OMC).

Observei com muito entusiasmo os primeiros momentos dos protestos, acreditando que, de fato, havia ali um processo de multidão se formando, o monstro que fez tremer poderes e instituições, como a mídia tradicional³. Também acompanhei sua derrocada, quando essa “monstruosidade”, cada vez mais, perdia protagonismo para uma massa de uniforme amarelo, cantando músicas patrióticas, renegando as diferentes singularidades que os partidos e movimentos sociais traziam e entoando uma única demanda: a luta contra a corrupção. Me perguntei: como saímos de um rico, monstruoso e violento rio que poderia transformar toda a realidade para um violento tsunami de uma massa dura e implacável que a uma única voz arrastava e atacava as diversas subjetividades que não fossem como ela?

Buscando respostas, entre os anos de 2014 e 2016, resolvi fazer o meu mestrado. Durante este tempo, pesquisei os modos de subjetivação dos manifestantes que foram às ruas em junho de 2013. Na época, ainda vivenciando os efeitos do furacão que tomou conta do Brasil, me propus a fazer uma pesquisa problematizando os discursos dos manifestantes que estavam presentes na hora dos atos, experienciando aqueles eventos que transformaram o ambiente político brasileiro. Muitos nunca tinham participado de protestos, outros já eram veteranos e estavam com bandeiras nítidas e claras, com objetivos que seguiam sua linha de luta política. Porém, dali nasceram alguns novos movimentos de vertentes mais à esquerda ou mais à direita. Também emergiu e ganhou popularidade a prática de transmissão e cobertura *online* realizada pela Mídia Ninja⁴, que também serviu de fonte de informação para os grandes e tradicionais canais de jornalismo.

³ Rádios e jornais televisivos e impressos sustentados por uma elite econômica e política.

⁴ NINJA significa Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação. Em seu site oficial - <https://midianinja.org/> - eles se definem da seguinte forma: “uma rede descentralizada que produz e difunde conteúdos e pautas invisibilizadas pela Grande Mídia. A partir da lógica colaborativa de produção

Seguindo minha vertente de formação comunicação social com ênfase em jornalismo, juntamente a minha vertente na corrente pós-estruturalista crítica a partir dos estudos foucaultianos, o meu interesse era identificar que modos de subjetivação emergiam nas manifestações e que formações discursivas de poder se materializavam. Por isso, optei por fazer uma análise das práticas discursivas que eram produzidas pelos manifestantes no momento dos protestos. Assim me deparei com o primeiro problema – e provavelmente o mais óbvio: por não estarmos mais nas épocas das grandes manifestações, havia a impossibilidade de entrevistar participantes após 1 ou dois anos das manifestações de 2013, sob o risco de termos um corpus com falas sobre culpa, arrependimentos que não nos ajudaria em nosso propósito. Então, optamos por usar três filmes documentários produzidos no calor dos eventos e que tiveram como intenção principal estruturar-se a partir das vozes que estavam se materializando nas manifestações para acessar os dados e analisá-los. Os filmes foram esses: *Com Violência*, produzido pelo coletivo Nigéria; *Junho – o mês que abalou o Brasil*, produzido pela Folha de São Paulo e pela O2 Produções; e *Baixa Resolução e Alta Fidelidade*, produzida e dirigida por Luciana Mendes e Michelly Martins. Queríamos ter acesso àqueles registros como dados de um momento e assim realizar nossa pesquisa, com o menor ruído possível que o tempo poderia estabelecer. Com isso, percebemos pontos que devem ser destacados, posto que eles foram os fios condutores para a presente pesquisa de doutoramento em psicologia, explorando a disciplina da psicologia política⁵: primeiramente, as formas de manifestação políticas presentes nas ruas brasileiras germinaram um conflito que pudemos explicar a partir do enfrentamento entre os conceitos de massas - com as noções de Freud (1921/2011) e Canetti (1995) - e o de multidão (HARDT & NEGRI, 2014), que deu concretude à noção de que há pulsante, nesse meio, pilares que constituem *ethos*, já que há relação entre os desejos dos manifestantes, as vontades de verdade do momento, as formações e controles de modos de manifestar, as estéticas da formação dos protestos e a implicação do sujeito nesse meio, onde as relações entre a coletividade e o privado.

Com isso, percebemos as estratégias discursivas que trabalharam as disputas no âmago das funções enunciativas dos discursos. A mudança dos sentidos no núcleo de sua significação que produziram tipos éticos de manifestantes, as formas de perceber os

que emerge da sociedade em rede, conectamos jornalistas, fotógrafos, *videomakers*, designers, e possibilitamos a troca de conhecimento entre os envolvidos”.

⁵ Tratarei mais especificamente da relação entre minha atual pesquisa e o campo da psicologia política no segundo capítulo.

objetos alvos dos protestos, a exploração do afeto do pertencimento e da indignação foram algumas das táticas que acabaram por adentrar na ordem do discurso, como aponta Foucault (2011a). Os procedimentos de autorização e interdição, o manuseio dos discursos possíveis, a adequação à vontade de verdade do momento, a ritualização e performances dos discursos, tudo produzia um *ethos* daqueles manifestantes. Mas além disso, percebemos que ali não se concluíra uma disputa de narrativa⁶ mas sim se aprofundavam outros tipos de disputas mais complexas do que jogos de argumentos que constituem as narrativas como arma principal do fazer política e produzir modos de subjetivação.

A partir disso, para a atual pesquisa, percebi outro ponto que se deve enfatizar: na pesquisa de minha dissertação a materialidade que usei foi o audiovisual. Documentários políticos que abordam o tema dos protestos. E o fato de os três filmes citados serem a materialidade que nos possibilitou o acesso às práticas discursivas analisadas é completamente marginalizada, o que acreditamos, hoje, apesar de ter sido uma escolha do ponto de vista metodológico aceitável, ser uma lacuna. Ora, se temos uma materialidade que nos dá acesso a práticas discursivas, e esta materialidade é um produto de linguagem, como não observar os recortes, as montagens, os efeitos de verdade produzidos pelos realizadores? O documentário, como um modo de fazer cinema, como um produto artístico não poderia, entendo hoje, ser marginalizado quando o estudo se trata de produção de modos de subjetivação e que tem como uma de suas materialidades um produto de linguagem artística.

Essa lacuna foi uma das inspirações a dar continuidade a minha pesquisa iniciada no mestrado. Percebendo, também, depois de um tempo, os eventos políticos ecoados pelas manifestações de junho de 2013, como a crise de confiança no Partido dos Trabalhadores, a emergência do bolsonarismo e, tudo isso costurado ou atravessado pelas investigações de corrupção no mundo político, observei um acirrado confronto entre movimentos e sujeitos políticos que continuam a entoar gritos parecidos com os que emergiram das ruas em junho de 2013. A indignação com a classe política, a corrupção e

⁶ Em uma pesquisa nas bases de dados da Capes, entre os períodos de 2013 a 2020, apenas em publicações de periódicos, somam-se 735 artigos que possuem Disputa de Narrativas como categoria ou tema a ser pesquisado, analisado ou problematizado. Como um dado curioso, ao pesquisar sobre o termo Disputa de Narrativas na base de dados da Capes, apenas em revistas periódicas, cheguei ao número de 439 artigos publicados entre 1991 e 2013 – em 22 anos. Já entre 2013 e 2020, ou seja, em 7 anos, o número de artigos publicados é de 735. Esta pesquisa foi realizada em 17 de agosto de 2020.

a vontade punitivista, entre as massas verde-amarela, a luta por uma gestão melhor das instituições, a briga pelo aprimoramento da democracia, a busca por maior liberdade e pelas causas feministas, lgbtqi+, raciais, do proletário e de classes pobres são algumas das categorias observadas em junho de 2013 mas que perseveraram até os dias de hoje. Junto a isso, temos a eleição de Jair Bolsonaro como presidente do Brasil, a ascensão de uma política reacionária, a pandemia da COVID-19 e uma emergência a olhos nus de um movimento negacionista da ciência geram um ambiente dividido entre o medo pela democracia e uma esperança dos indignados que não concordam com essa direção que o bolsonarismo levou ao foco na política brasileira.

Com isso, começo a apresentar esta pesquisa de doutoramento que terá, em sua fundamentação e em seu objeto e método, categorias que atravessam diferentes campos do saber produzindo uma interdisciplinaridade. Mais uma vez, usaremos filmes documentários, desta vez, dois deles como materialidades que nos possibilitam problematizar os modos de subjetivação política que emergem nas disputas que vêm se constituindo na sociedade brasileira. Os dois documentários escolhidos – e que justificarei mais a frente – foram: *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa; e *Não Vai Ter Golpe!* (2019), de Alexandre Santos e Fred Rauh.

O elo que liga a jornada da minha dissertação a esta nova pesquisa passa pela relação entre cinema, política e modos de subjetivação. Se na dissertação o documentário foi usado como acesso aos modos de subjetivação que emergiram da fala das personagens que estavam inseridos e participando ativamente das manifestações, agora na pesquisa do doutorado, a interface cinema, política e modos de subjetivação, na construção de um novo objeto emerge a partir da produção discursiva que, intencionalmente ou não, desconfiamos, ajudam a produzir acontecimentos no campo político do país. Uma atmosfera ideal para constituir modos de subjetivação política, ou seja, sujeitos que pensam, interpretam e agem politicamente de acordo com as vertentes evidenciadas nas lutas políticas contemporâneas e ecoadas por essas redes de distribuição e de produção subjetiva que há no diagrama das relações de poder, conforme aponta Foucault (2013a). Agora, o documentário não é um meio de acesso aos modos de subjetivação através das falas, mas é ele próprio campo enunciativo, ao mesmo tempo agente e efeito de uma engrenagem ativa nos modos de subjetivação que emergem, se produzem e se reproduzem, como pensa Rancière (2012), uma vez que para ele toda estética é política e a isso o cinema não foge. E sendo política, o cinema pode exercer muitos papéis, a

depender de como será agenciado nas relações de poder: poderá ser uma estratégia nas relações de poder; uma tecnologia de poder biopolítico; uma tática de controle ou de resistência? Há aberturas possíveis para analisar cada uma dessas percepções conceituais sobre o cinema.

Assim, o cinema que analisamos é o cinema documentário que é uma linguagem cinematográfica, talvez um gênero, talvez uma estratégia linguística, mas acima de tudo, um produto artístico que possui marcas, ecos de sua atualidade em que fora produzido e, conforme aponta Nichols (2016), que tem no real uma de suas principais fontes de criação, tanto de narrativas quanto de estética. Assim, construímos um elo que preenche a lacuna que afastava a nossa pesquisa dos modos de subjetivação política das atuais forças que se confrontam nessa arena e as materialidades que estão inseridas em nossa pesquisa e carregam os arquivos de dados que perceberemos também como agentes desses conflitos.

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa de doutorado gira em torno da problematização dos modos de subjetivação política na arena de disputa na atualidade brasileira, que tem o ano de 2013 como um momento catalisador e que até o instante desta escrita continua ecoando e produzindo efeitos. A pesquisa tem como um dos elementos que compõem nosso objeto as práticas discursivas dos sujeitos políticos. Mas dessa vez, não analisamos apenas o dito que surge sob as condições para sua existência, mas buscamos perceber as estratégias e táticas que envolvem a produção de práticas discursivas que constituem sujeitos políticos sob a perspectiva da luta de poder. Desta forma, foi preciso produzir a lente que investigou o dito, para fazer aparecer o não dito, assim sendo importante compreender toda a materialidade que envolve nosso objeto, uma vez que esta materialidade não é um produto puro e independente das mesmas forças políticas que produzem o discurso, mas também linguagem histórica inserida no campo das mídias e da arte.

Os anos de 2019 e 2020 foram cruciais para a mudança do meu olhar⁷ sobre os meus objetos, materialidades e campo de pesquisa. Durante o processo de produção do projeto no programa de pós-graduação em psicologia, na Universidade Federal do Ceará (POSPSI-UFC), optei por pesquisar a partir de um novo objeto: as estratégias das práticas discursivas que emergem nas disputas de narrativas e produzem modos de subjetivação no campo político da atualidade brasileira. Essa ideia surgiu a partir do contato que tive com dois documentários sobre os recentes acontecimentos pós-jornadas de junho de 2013, que tratam sob diferentes posicionamentos políticos, do processo de destituição de Dilma Rousseff da presidência do Brasil em 2016 e os eventos posteriores. Dessa vez, optei por uma pesquisa que desse ênfase na linguagem do cinema de documentário, para além do dito no filme pelos atores sociais. Assim, escolhemos os dois filmes que tem a política como tema e elemento principal e o mesmo recorte temporal que, assim, produz a materialidade que traz a luz os conflitos que produzem as subjetivações e efeitos de modos de subjetivação. São eles: *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa e *Não Vai Ter Golpe* (2019), de Alexandre Santo e Fred Rauh.

⁷ Para melhor informar, deixo claro que durante o texto, quando uso pronomes e verbos na primeira pessoa do singular, me refiro ao meu pensamento como escritor e pesquisador independente de minhas orientadoras. Já quando utilizo o pronome e o verbo na primeira pessoa do plural, já cabe a interpretação do pensamento comum e de um convite nosso a você, leitor, perceber em conjunto conosco.

Ambos os documentários narram, a partir de diferentes perspectivas e diferentes formas de narrativas no campo das convenções do cinema documentário, momentos marcantes na recente história da democracia brasileira no século XXI: o golpe/*impeachment*⁸ ocorrido no Brasil em 2016. Em *Democracia em Vertigem* (2019), a realizadora Petra Costa faz uma análise particular sobre os processos que colocaram em risco, ao seu ver, o sistema democrático brasileiro. Encarando como um sonho que está desmoronando, ela narra com um tom pessimista os caminhos que a política traçou na nova democracia brasileira desde as manifestações de junho de 2013, passando pelo processo de *impeachment* de Dilma Rousseff, do PT, e chegando à eleição de Jair Bolsonaro como presidente da república. Já em *Não Vai ter Golpe!* (2019), os diretores e integrantes do Movimento Brasil Livre (MBL), Alexandre Santos e Fred Rauh constroem uma narrativa que mostra como o movimento surgiu, a partir dos protestos de rua de junho de 2013, liderado por jovens que se qualificam no filme como “fracassados e falidos”, mas com uma *visão empreendedora para uma nova forma de fazer política* que acabou “*por dar certo*”. Este documentário conta a história de como o MBL se fez protagonista ativo no processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, e como, na visão deles, colaboraram no fortalecimento da democracia e na formação de um novo modo de fazer política no Brasil. Os dois filmes apresentam como marco político subjetivo as manifestações de 2013, objeto de análise no mestrado.

Estes dois documentários foram escolhidos porque ambos se contrastam e produzem discursos que entram em conflito e pela repercussão que tiveram, o primeiro indicado ao Oscar de melhor documentário em 2020 e o segundo como uma versão alternativa à narrativa do filme de Petra Costa, se postando como uma versão verdadeira difundida pelos indivíduos que se identificavam politicamente como de direita. Com isso, seus efeitos na sociedade brasileira os colocaram em pauta não apenas pelo seu valor artístico, mas por seu efeito discursivo antagônico que envolve a política brasileira e coloca em pauta uma disputa pela legitimidade narrada, principalmente, sobre a questão *impeachment* x golpe. Essa disputa ganha força a partir do reconhecimento artístico de um deles, no caso, *Democracia em Vertigem*.

No dia 13 de janeiro de 2020, após o anúncio da indicação de *Democracia em Vertigem* ao Oscar na categoria de Melhor Documentário, houve uma “explosão” nas

⁸ Golpe porque é desta forma que o filme *Democracia em Vertigem* deixa-nos interpretar. *Impeachment*, porque este é o modo que entende e que se esforça a explicar o filme *Não Vai Ter Golpe!*, do MBL.

redes sociais na internet sobre o assunto. A diretora Petra Costa e o nome do documentário foram parar nas primeiras posições dos *trend topics*⁹ da rede *Twitter* como um dos assuntos mais comentados. Uma postagem, no entanto, chamou a atenção: a conta oficial de um dos mais fortes partidos opositores ao Partido dos Trabalhadores (PT) e um dos agentes fundamentais no processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, o Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), publicou em sua conta oficial a seguinte frase: “Parabéns à diretora Petra Costa pela indicação de melhor ficção e fantasia por *Democracia em Vertigem*”.



Figura 1

Seguindo o partido, entidades ativistas como o MBL, o site informativo *O Antagonista* e o, à época, atual Presidente da República, Jair Bolsonaro, juntamente com seus filhos políticos, o senador Flávio, o deputado federal Eduardo e o vereador Carlos Bolsonaro atacaram a diretora e o filme, endossando piadas e repudiando o filme.

Assim começou uma batalha nas redes sociais sobre a percepção e a veracidade dos fatos narrados no documentário da diretora Petra Costa¹⁰. Apoiadores do *impeachment* de Dilma Rousseff, de 2016, levantaram a *hashtag* #petracostamente, atacando a diretora, enquanto personalidades, como os diretores dos filmes *Aquarius* e *Bacurau*, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, e políticos como Manuela D’Avilla (PCdoB), Fernando Haddad (PT) e Jean Willis (à época filiado ao PSOL) que foram contra o golpe na presidenta, parabenizaram Petra e falaram que seu documentário era um documento sobre a verdadeira história do Brasil. A ex-presidenta e *golpeada* Dilma Rousseff disse que o filme mostra o processo “fraudulento” do *impeachment* e recomenda todos para assisti-lo, dizendo que nele há a denúncia do golpe¹¹. O, à época, ex-presidente – e atualmente presidente - Luiz Inácio Lula da Silva, do PT, escreveu em

⁹ Lista disponível no layout do *Twitter* com os principais assuntos discutidos na rede no momento.

¹⁰ Indicação do documentário político de Petra Costa ao Oscar incendeia o *Twitter*, retirado em 21 de março de 2020, em <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/ivan-marsiglia/2020/01/indicacao-do-documentario-politico-de-petra-costa-ao-oscar-incendeia-o-twitter.shtml>

¹¹ Dilma sobre *Vertigem* no Oscar: “Mostra *impeachment* fraudulento”, retirado em 29 de setembro de 2020, em <https://www.metropoles.com/brasil/politica-brasil/dilma-sobre-vertigem-no-oscar-mostra-impeachment-fraudulento>

sua conta oficial o seguinte: “Parabéns, @petracostal, pela seriedade com que narrou esse importante período da nossa história. Viva o cinema nacional! A verdade vencerá”.



Figura 2



Figura 3

A indicação ao Oscar do documentário de Petra Costa reiniciou um debate sobre o processo que rendeu o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. Se antes existia uma leitura nos meios acadêmicos e na esfera pública, com livros, ensaios, artigos sobre se se tratava de um processo normal ou se era configurado como uma ruptura institucional, chamando-o de golpe, agora, um filme reacende com fervor essa disputa nas redes sociais. O documentário de Petra não fora a única obra a tratar do assunto. Filmes como *O Processo*, de Maria Ramos, *O Muro*, de Lula Buarque e *Impeachment – O Brasil nas ruas*, de Beto Sousa foram alguns do gênero documentário a serem exibidos nos cinemas ou em plataformas como o *Youtube*. Concomitante, outras obras, mas no gênero da ficção também tentaram fazer uma leitura que corrobora com elementos que ajudaram no processo de impedimento, como a corrupção. A série *O Mecanismo*, de José Padilha e o filme *Polícia Federal – A Lei é Para Todos*, de Marcelo Antunez, implementaram debates envolvendo categorias que geram polêmica no campo político e artístico, aguçando perguntas como: seriam esses filmes fieis à *realidade*? Eles são leais aos fatos? Ser uma obra baseada em fatos reais não significa apresentar a realidade com um altíssimo grau de fidelidade ao fato, mas representar uma visão, ou uma percepção que o diretor queira passar. Porém, nos acalorados debates políticos envoltos de todas essas obras – sejam elas

de posições políticas à esquerda ou à direita – os discursos buscavam reivindicar valores de verdade, de realidade, de acontecimento.



Figura 4

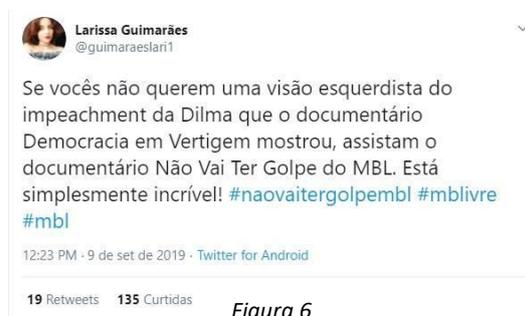


Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

Os debates nas redes sociais na internet talvez sejam efeitos sintomáticos de um movimento político no qual a polêmica pode ser vista como uma estratégia nos jogos de luta de poder. Esses embates, cheios de acusações, apontamentos, ataques entre os sujeitos e entidades dos diferentes espectros políticos - muitos deles jornalistas - configuram relações de poder onde as forças de direita e de esquerda, muitas vezes, se confundem em seus enunciados, buscando autoridade, estratégias, táticas para prevalecer envolto na ordem do discurso (FOUCAULT, 2011 e 2014). Vimos que a disputa pelo reconhecimento de verdade e de falsidade por meio da polêmica atravessa as discussões

como uma tática para estabelecer uma narrativa oficial sobre episódios que, em sendo amparados e evidenciados pelas forças institucionais, provocam uma percepção no intuito de se fazer prevalecer na esfera pública. Mas essas discussões fora da produção dos documentários têm mais relação com as estratégias dos embates políticos do que com o que falam os filmes. Estes, sim, a partir de suas estratégias implicadas em suas linguagens cinematográficas, produziram esse efeito de verdade, de acordo com Foucault (2011a), como um dizer que gerou um incômodo e logo fez emergir comentários que deram eco a seus enunciados.

A partir disso, podemos entender, inspirados nos estudos de Baltar (2004) e Lins e Mesquita (2015), que em vez de buscar a verdade, os documentários buscam se constituir como autoridades no ato de dizer algo, independente da fidelidade ao fato, mas leal a seu objetivo como obra de arte. Não é à toa que ambos os documentários buscam a fala de testemunhas dos processos que estejam ligadas diretamente a instituições de poder como o estado, o jornalismo, os tribunais, as universidades e a dita “voz do povo” para produzir uma legitimação testemunhal ou uma legitimação institucional à narrativa que se quer criar. No documentário de Petra, vemos a presidenta Dilma e o presidente Lula em momentos de bastidores, privados, na qual pouquíssimos tem acesso, agindo politicamente, deputados, líderes de movimentos sociais, empregadas do palácio da alvorada sendo entrevistadas, assim como no documentário dos integrantes do MBL vemos deputados, jornalistas, líderes dos movimentos de rua, as imagens internas das organizações dos protestos e a voz das massas na avenida paulista.

Sustentado na ideia de Gregolim (2007) de que a mídia é uma prática discursiva, partimos desse pressuposto de que a produção e exibição dos documentários a uma audiência tem efeitos nos modos de subjetivação política dos indivíduos, seguindo a noção de sujeito de Foucault (2013a), uma vez que as práticas discursivas organizam o mundo social e engendram sujeitos inseridos nas relações de poder. Este é o primeiro preâmbulo no desenho do meu novo objeto. Na medida em que pressupomos o documentário como um efeito e um agente das relações de poder, percebemos que além dos discursos dos sujeitos que ali aparecem sob o recorte dos realizadores, o sentido dado a eles pela linguagem e a lógica narrativa que se desenvolve na obra produzem efeitos que vão ajudar a produzir formas de subjetivação nas lutas de poder na sociedade.

Essas formas de compreender um fato e narrá-lo sob a autoridade que potencializa um discurso sobre o que se quer verdadeiro se configura no meio da arena

de conflitos políticos como uma polêmica. Falou a verdade ou é mentira? Esse é um debate que atravessa o campo do cinema, mas politicamente, como apontam Marques e Prado (2018) ao analisarem o pensamento de Jacques Rancière, são essenciais para as produções de subjetividades políticas. No caso, apostando na ideia de dissenso, que está vinculado ao discurso polêmico, como forma de agir de uma resistência à política da ordem. A polêmica acaba por ser uma técnica de resistência ao controle estabelecido e uma forma de ação política que em sua ação feita por indivíduos faz com que se constituam sujeitos políticos em uma luta contra uma ordem de poder estabelecido. A ação polêmica subjetiva e constitui modos de subjetivação em sua prática. Sob essa premissa percebemos os nossos filmes.

Tanto *Democracia em Vertigem* quanto *Não Vai Ter Golpe!* se constituem através de questionamentos polêmicos: se um fala em derrocada da democracia a partir do golpe do processo de *impeachment* e de elementos que orbitam ele e seus efeitos, o outro busca mostrar que a democracia estava em perigo com a permanência do Partido dos Trabalhadores (PT) no poder e suas “*práticas corruptas*” que levavam o país a um colapso. Logo, eles do MBL, diz o filme, agiram como heróis que libertaram o país de uma ameaça comunista (anti-democrática) dentro da legitimidade constitucional, dando novo rumo à política do Brasil. As duas narrativas configuram duas formações discursivas que se chocam. Elas adentram em uma arena de disputa no qual o valor de legitimidade é atravessado pela tática em colocar o outro em uma posição criminal, ou de corrupto ou de golpista, ou mesmo de ignorante. Essa produção do espaço do outro, como uma forma de dar condições para o assujeitamento do outro, produz um estado de tensão e polêmica que ativa dispositivos e tecnologias próprias para uma luta de poder na produção de subjetivação política, assim como possivelmente, na produção do sujeito político.

Como obras de arte cinematográfica, os dois documentários chamam atenção por suas diferentes estéticas, sendo que nelas é possível observar o que tanto Foucault (2016) quanto Rancière (2018) problematizam como rastros políticos e ideológicos. Desde uma palavra escrita, uma oração enunciada ou imagem criada e montada é possível observar significações (XAVIER, 2019) que dizem respeito a uma perspectiva política dos sujeitos que falam e, logo, uma perspectiva política que circula na sociedade.

São esses documentários, essas peças de arte cinematográfica, que usamos como materialidade analisada na presente pesquisa. No campo do cinema, construir um conceito, uma definição que marca o que é um filme documentário se mostrou um desafio

bastante discutido. Em sua trajetória percebemos relações com a verdade – preferimos falar em efeito de verdade -, com a realidade – preferimos falar em efeito de realidade -, e com as inúmeras formas que dão estilo a várias convenções que são fundamentos para os modos de documentário, como aponta Nichols (2016). Podemos dizer que esse território de conceitualização do documentário é um território com muitos tons de cinza. Segundo o pesquisador, antes de mais nada, o documentário é uma forma de arte. Um produto que emerge no meio artístico e se diferencia de demais formas de representação que, por exemplo, a comunicação pode proporcionar. Não se trata de um registro da realidade sem nenhuma intervenção, mas sim de uma representação de algo que aconteceu segundo a visão do realizador.

Para Nichols (2016), não é apenas um registro de um fato que dá valor de representação ao documentário. Seu valor de representação aparece pela sua “natureza do prazer que proporciona, pelo valor das ideias que oferece e pela qualidade do ponto de vista que instila” (p. 36). Essa representação do mundo real que Nichols (2016) problematiza em sua análise coloca o documentário em uma necessidade de estar alinhado a valores que, digamos, estão de acordo ao que Foucault (2011a) chama de regimes de verdade e à autenticidade. Um vídeo que flagra um evento é um registro que pode compor uma obra que se pretende ser um documentário, assim como pode ser um elemento a compor obras como filme de ficção, ou uma reportagem, ou um quadro, ou uma instalação. Mas o registro de uma imagem isolada, conforme Lins, Rezende e França (2011), é uma imagem aberta a vários sentidos, o que pode prejudicar qualquer valor artístico. Ela só vai possuir este valor a partir do momento em que ela for acessada e montada, criando um processo de significação. A arte do documentário não está nas imagens reais capturadas, mas no sentido que o documentarista dará a elas, no seu olhar sobre a realidade, sobre um fato. É a proposta de mundo que o artista vai nos passar a partir de algo que realmente aconteceu com as pessoas que realmente estiveram lá. Assim Nichols (2016) constrói seu fundamento, que ele ainda assim considera vago para definir o que é um documentário:

O documentário fala de situações e acontecimentos que envolvem pessoas reais (atores sociais) que se apresentam para nós como elas mesmas em histórias que transmitem uma proposta, ou ponto de vista, plausível sobre as vidas, as situações e os acontecimentos representados. O ponto de vista particular do cineasta molda essa história numa maneira de ver o mundo histórico diretamente, e não numa alegoria fictícia (NICHOLS, 2016, p. 37).

O que chama a atenção para a presente pesquisa é exatamente a relação que o documentário como obra de arte e linguagem tem com a política. Esta, que trata do real da vida, que trata das práticas e do dia a dia, das organizações, das instituições sociais, que está atravessada por linhas de força ideológicas que se confrontam e constituem maneiras de ser e agir. Assim, lembrando a premissa de Furtado (2020), todo cinema é político, e o documentário, por estar sob o risco do real, precisa agir politicamente para encontrar as rachaduras do real e ali florescer como obra de arte.

E a partir dessa leitura sobre a relação entre cinema de documentário e política que vimos a importância, para nossos objetivos, de jogar o olhar sobre os filmes *Democracia em Vertigem* e *Não Vai Ter Golpe!*, constituir as lentes e ferramentas necessárias para problematizá-los e iniciar uma observação das marcas das forças que atravessaram essas materialidades e a fizeram não como uma prática discursiva ingênua, mas como estratégia, ou tática, ou técnica atuante nas relações de poder de nossa atualidade.

Democracia em Vertigem e Não Vai ter Golpe: que pergunta construímos?

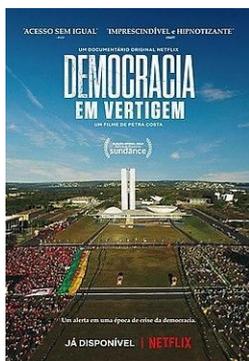


Figura 11



Figura 12

Quando atentamos o olhar sobre o documentário de Petra Costa, *Democracia em Vertigem* (2019), distribuído pela *Netflix*, observamos que a diretora parte de uma perspectiva muito particular. Ela conta uma história política da recente democracia brasileira, apresentando sua versão pessoal dos acontecimentos que, seguindo sua tese, fez os pilares da democracia brasileira tremerem. Sua voz tensa, melancólica, quase sussurrando nos guia por mais de duas horas em uma narrativa que parece seguir uma marcha fúnebre para um futuro de democracia moribunda. Por todo o filme, Petra trata a democracia brasileira como uma personagem, com quem a diretora parece ter uma ligação

umbilical, assim, marcando um modo de documentário híbrido¹². O filme é construído com imagens registradas desde as manifestações de rua de junho de 2013, 2014, 2015 e 2016, entrevista com a presidenta Dilma Rousseff, com o presidente Lula momentos antes de sua prisão, com o então deputado e futuro presidente Jair Bolsonaro, imagens de arquivo da época da ditadura dentre tantas outras que construíram a narrativa proposta do filme e que iremos debater ao longo da presente pesquisa.

Para tal, percebemos muitos elementos curiosos que ajudaram a construir a linguagem do documentário de Petra, dando-o um lugar importante para uma autoridade de fala: um discurso que mostra o acesso que ela teve às entranhas do poder a partir de entrevistas com a então presidenta do país, Dilma Rousseff, imagens que registram seu acesso a gabinetes de deputados no congresso nacional, com planos elaborados e visíveis em uso de *travellings* e *dollys*¹³ no Palácio do Planalto e no Palácio da Alvorada ajudam a guiar sensações e percepções do público espectador. Juntamente, percebemos uma preocupação em enraizar sua narrativa através de um olhar marcado pela preocupação em deixar claro a sua particularidade, sua personalidade. Mas apesar de jogar um olhar particular sobre esse evento, sobre esse processo problematizando a atualidade democrática do país, Petra Costa parece sempre estar se segurando na corda do real e respirando o ar do discurso verdadeiro.

Já o filme *Não Vai ter Golpe!* (2019), dirigido pelos integrantes do MBL, Alexandre dos Santos e Fred Rauh e produzido pelo próprio MBL, opta por um modo mais tradicional para contar sua própria história. Com imagens feitas a partir dos arquivos do movimento e dos atores sociais – expressão de Nichols (2016) – que o integram, o documentário narra o surgimento do MBL a partir das manifestações das jornadas de junho de 2013. Usando elementos muito comum aos vídeos populares na internet, os *memes*, o filme cria sua narrativa mostrando o nascimento do movimento, seu crescimento a partir da organização de protesto contra a presidenta Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT), sua moralidade inabalável, os percalços e fracassos que

¹² De acordo com as classificações propostas por Nichols (2016) ele é um documentário híbrido porque possui cenas e seqüências com características de reflexão, performático e poético.

¹³ *Travelling* e *Dolly* são movimentos de câmera que fazem parte da linguagem cinematográfica. O *Travelling* é um movimento que consiste em pôr a câmera em um tripé em cima de um carrinho que se desloca em um trilho mantendo seu eixo fixo e acompanhando um personagem, geralmente, aceitando algumas variações. O *Dolly* consiste também em um deslocamento suave, mas não necessariamente por um trilho, mas um carrinho apropriado para movimentos que não mantenham apenas um eixo, podendo se deslocar na horizontal ou na vertical, com mais liberdade do que o *travelling*.

quase o fizeram desistir, a virada do destino, a viagem mítica a pé para Brasília enfrentando os perigos que a estrada trazia, mas também mostrando as pessoas que os ajudaram sob a esperança de dias melhores, a perseverança e crenças em suas posições políticas liberais de direita como uma virtude natural e sua batalha que os transformam em protagonistas nos movimentos políticos em busca do *impeachment* da presidenta.

Não Vai Ter Golpe! é lançado após *Democracia em Vertigem* e se diz não apenas uma alternativa, mas a *verdadeira* história sobre o *impeachment* da presidenta e da situação político-econômica do Brasil naquele momento. Por vezes, eles mostram como eram os bastidores no escritório do movimento, com os jovens trabalhando na organização de protestos, na comunicação por vias da internet e redes sociais, na produção de eventos como a marcha à Brasília, na qual os ativistas saíram de São Paulo à capital do país andando para entregar o pedido de *impeachment* organizado por eles. Mas o mais importante é o teor polêmico que os realizadores, que também são do MBL, mostram e que os fizeram sujeitos políticos relevantes no país.

Recheado de música épica e heroica, com entrevistas de muitas autoridades que protagonizaram o processo de *impeachment* como o então senador pelo Democratas (DEM) Ronaldo Caiado, o filósofo Luís Felipe Pondé, o jornalista Carlos Andreazza, o economista Rodrigo Constantino, os juristas Ives Gandra, Janaina Paschoal e Hélio Bicudo, sendo este uma personalidade com teor mais polêmico por ter sido um dos fundadores do PT, o documentário, assim como o de Petra Costa, busca se constituir como autoridade do discurso trazendo a fala de testemunhas e agentes dos processos, daqueles que estiveram no âmago político e jurídico do *impeachment* para explicar como as coisas aconteceram, o que dá suporte e elementos concretos ao discurso e a narrativa proposta, produzindo um efeito de verdade. São esses sujeitos de autoridades conhecidos publicamente e falando de uma maneira descontraída e enaltecendo o MBL que ajudam a produzir a narrativa do movimento que surgiu a partir de jovens financeiramente falidos, mas que com uma ideia e uma vontade política se juntaram e organizaram um movimento que mudou radicalmente as estruturas políticas do Brasil, conforme informam em sua sinopse.

Nos dois documentários, os realizadores trabalham com uma linguagem que busca naturalizar o modo de como se contam suas histórias. Na questão do documentário, podemos ver as nuances das entranhas da produção, o que, como observamos e demonstraremos, cooperou como estratégias e táticas atravessadas por técnicas que

compuseram elementos de uma linguagem produtora de discursos com efeito de verdade. E são esses efeitos de verdade, estrategicamente, taticamente e tecnicamente produzidos que entram em uma condição de conflitos, assim como temos na sociedade para além dessas obras cinematográficas, e que buscam se estabelecer como realidade. O tão desejado real que domina o conceito, a narrativa, a perspectiva, a percepção do acontecimento. Este que se listou em nosso interesse como o foco das disputas que possibilitam a produção dos sujeitos políticos, dos modos de subjetivação político de nossa atualidade. Sendo este nosso real interesse e a qual debulhamos em tal pesquisa.

Essas observações nos levaram a desconfiar que esses conflitos de narrativas, na verdade, disputam o acontecimento. Entendendo o acontecimento como Michel Foucault o problematizava, sendo algo histórico que marca uma descontinuidade, uma ruptura com os processos normalizados de certa atualidade. Ter o domínio sobre o acontecimento é a condição ideal para constituir um efeito de realidade produzida por vários discursos e representada nos argumentos das obras. Portanto, entendamos que os discursos dos filmes busquem constituir uma afirmação do acontecimento, que possibilita enxergar um diagrama que sejam perceptíveis as formações discursivas e as forças que operam para as relações de poder que lutam pelos sujeitos. Senão, vejamos: ambos os filmes tentam construir percepções sobre processos que marcaram a história da nova república brasileira em sua jovem democracia. A partir disso, nos perguntamos se essas obras não possuem um papel importante como um elemento – estratégico, técnico ou tático - para o que Foucault (2006) chamou de acontecimentalização¹⁴. Esta, segundo Foucault, se trata, em primeiro lugar, de uma ruptura evidente, onde se estaria tentado a se referir a uma constante histórica, ou a um traço antropológico imediato ou a uma evidência que se impunha da mesma maneira a todos, mas que, na verdade, se faria evidenciar as singularidades. Essas singularidades permitiriam, em segundo lugar, a encontrar conexões, apoios, bloqueios, jogos de força e estratégias. Foucault (2006) nos aponta um método de analisar a história através da categoria do acontecimento de um modo não universalizante, mas através de passos múltiplos que o constitui, das várias ligações e tensões da inteligibilidade onde faz aparecer os números de lados que constituem o acontecimento em uma *polimorfia* de elementos, que entram em relação das relações descritas e dos domínios de referência. Foi dessa maneira que ele constituiu seu método

¹⁴ Esse neologismo é uma provocação aos historiadores de sua época por não levarem muito a sério a categoria do acontecimento e, ao mesmo tempo, um processo metodológico de como Foucault (2006) vai ler o acontecimento na história.

de análise que se configurou em *Vigiar e Punir*, analisando a prisão como um acontecimento que atravessou a história e se constituiu em um dispositivo de vigilância essencial à disciplina que temos em nossa modernidade (FOUCAULT, 2014a).

Talvez, esses dois filmes, assim como muitos outros, sejam elementos estratégicos, táticos e técnicos que compõem essa acontecimentalização, propondo problematizações que venham a construir uma percepção de acontecimento sobre esta nossa atualidade. Desta forma, se materializa a nossos olhos o problema de sujeito ao qual analisamos em nossa tese, uma vez que, para Foucault (2006) a acontecimentalização está ligada ao regime de produção de verdade e, assim, envolvida com as produções de modos de subjetivação, uma vez que eles estão na ordem dos discursos e que são os discursos a categoria fundante do sujeito. Em Foucault (2013b), o discurso constitui e faz rodar os jogos de poder que engendram a história, os acontecimentos, sendo “conjuntos regulares de fatos linguísticos em determinado nível, e polêmicos e estratégicos em outro” (p. 9).

É sobre essa constituição dos modos de subjetivação que focamos nossa pesquisa. Sabendo que o cinema de documentário como arte e como produto de linguagem histórica - que comunica e faz parte de uma rede de comunicação, produção e distribuição de discursos - que nos empenhamos a - investigando sua força criativa, sua composição, sua implicância em narrar o *real* que intenta em construir uma noção do acontecimento político – criar um olhar que dê novas perspectivas para o campo que problematiza as estratégias das lutas políticas que acabam por constituir sujeitos, modos de subjetivação que se tornam agentes da arena de disputas pela organização e gestão da vida sócio-política do país. São essas lutas de poder que atravessam a política e acabam por constituir contextos que envolvem os indivíduos e os postulam como sujeitos. Sujeitos esses atravessados pelos discursos que, como observamos em nossa pesquisa, intentam em produzir afetos. Os sujeitos de nossa atualidade são compostos por um circuito de práticas e formações discursivas que fazem emergir afetos tais que direcionam, politicamente, sua própria formação. E são justamente esses afetos que constituem emoções, tão valiosas aos sujeitos contemporâneos (DARDOT & LAVAL, 2016).

Por fim, é preciso deixar claro que o nosso objeto de pesquisa aparece na nossa materialidade, que são os dois filmes documentários. É envolta de suas entranhas que nossas perguntas orbitam, que nosso olhar percebe a formação de nosso objeto, sendo sua problematização essencial para a psicologia política. Trata-se das práticas discursivas, que são efeitos e agentes que produzem efeitos nos modos de subjetivação, na produção

do sujeito político. Investigar o dito do discurso e o não dito – as tecnologias, estratégias e táticas engendradas pelos dispositivos de poder e resistências – formam o que Foucault (2011a) chama de práticas discursivas. Desta forma, a partir dessa problematização, acreditamos cooperar com estudos da psicologia política que se debruçam sob a efervescente atualidade política de nosso país. Problematizar as forças que dão condição de existência aos sujeitos políticos e suas formas de pensar o mundo, de se afetarem com a política e de se constituírem politicamente, acreditamos, está em consoante alinhamento aos propósitos da linha de pesquisa Sujeito e Cultura na Sociedade Contemporânea do programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará (UFC), uma vez que a materialidade provinda da cultura carrega os afetos sócio-políticos que são elementos constituintes da psique dos sujeitos contemporâneos em nosso país, para então termos uma perspectiva que ajude a pensar os sofrimentos contemporâneos e as angústias de nossa atualidade durante os processos de formação do sujeito no campo da política. Esperamos que esses apontamentos ajudem a perceber alguns fluidos importantes de nosso momento e que ecos eles podem criar para um futuro que não sabemos.

Objetivos

Com base no que foi, até agora discutido, a presente pesquisa chega às perguntas de partida que constituem os nossos objetivos: como são engendrados os modos de subjetivação política a partir dos conflitos entre as vozes dos filmes que constituem o acontecimento proposto pelos filmes *Democracia em Vertigem* e *Não Vai Ter Golpe!*? Quais e como são agenciadas as estratégias, táticas e tecnologias dos dispositivos que atravessam essas disputas de poder evidenciadas nas narrativas dos dois filmes documentários e que envergam a produção dos modos de subjetivação política na nossa atualidade?

Com isso, tivemos como objetivo geral analisar as táticas e estratégias que produzem os modos de subjetivação política a partir das práticas discursivas engendradas nas disputas pelo acontecimento na política contemporânea brasileira materializadas nos filmes *Democracia em Vertigem* (2019) e *Não Vai Ter Golpe!* (2019). Para tal, enumeramos nossos objetivos específicos que foram respondidos capítulo a capítulo chegando a compor um diagrama que foi capaz de nos dar um olhar e uma perspectiva sobre o nosso objetivo geral:

1 – Refletir acerca das estratégias metodológicas, com base nos estudos foucaultianos, para conceber suas possibilidades no campo da pesquisa com o cinema documentário;

2 - Discutir o filme documentário como materialidade da psicologia política e as possíveis ferramentas teórico-metodológicas de análise;

3 – Problematizar as relações entre o cinema, principalmente, o cinema documentário, a política e o acontecimento a partir das ferramentas discutidas;

4 – Identificar e analisar as categorias, os enunciados e as funções enunciativas presentes nas formações discursivas dos documentários *Democracia em Vertigem* (2019) e *Não Vai Ter Golpe!* (2019);

5 – Identificar como se dão as estratégias, táticas e técnicas discursivas sob os dispositivos em ação na construção das narrativas dos filmes *Democracia em Vertigem* (2019) e *Não Vai Ter Golpe!* (2019);

Essa sequência de objetivos nos leva a adentra à pesquisa. Nas próximas páginas, teremos cinco capítulos e mais as considerações finais. No primeiro capítulo, explicaremos nosso método e as estratégias que realizamos para acoplar a perspectiva foucaultiana a análise de materialidade cinematográfica. Neste capítulo, falaremos de nossa estratégia e, por isso, retornaremos a uma explicação breve do que acontecerá nos próximos capítulos, dessa vez iluminada pelas estratégias metodológicas refletidas.

Usar a arte como um material documental que contem traços das memórias e dos modos de subjetivação de uma atualidade não é uma novidade nos trabalhos foucaultianos e nem no campo da psicologia. Mas como se trata de uma linguagem pouco tratada pelo filósofo, foi necessário no *Capítulo 1* construir uma ligadura entre os conceitos e as estratégias metodológicas necessárias para o desenvolvimento da pesquisa e assim iniciar a montagem a nossa caixa de ferramenta que estará completamente montada no capítulo dois, quando alinharemos as reflexões sobre as produções do campo da psicologia política, apontando suas algumas ranhuras que identificamos e nas quais trabalharemos.

No segundo capítulo, as reflexões sobre o cinema a partir do pensamento foucaultiano abrirão as portas para a problematização do cinema. Neste capítulo, introduzimos uma reflexão acerca da história do cinema e seus atravessamentos. Sob uma inspiração arqueogenealógica, realizamos uma discussão acerca do cinema e do cinema

documentário sob uma perspectiva histórica. Esta discussão é de grande valor para percebermos que tecnologias, dispositivos e estratégias das relações de poder atravessam essa arte. E a partir disso percebermos os traços que aparecem em sua relação com a política em nossa atualidade. É a partir dessa problematização que poderemos ter um campo que possibilita a diagramação de nossa análise e assim cumprir nosso terceiro objetivo específico.

No capítulo 3, engendramos um maior aprofundamento no debate conceitual acerca do pensamento foucaultiano e sua articulação com as reflexões próprias ao cinema, mas que também se inspiram nos métodos de leitura histórica engendradas por Michel Foucault. Neste capítulo, mostraremos a importância de se perceber que os atravessamentos das técnicas de poder, dos dispositivos, das estratégias e táticas cooperam no campo cinematográfico por uma busca de domínio e produção do acontecimento. Assim, teremos todas nossas fundamentações articuladas para empreender nossas análises nos capítulos seguintes.

No quarto capítulo, iniciamos a nossa análise a partir do que encontramos em nossa decupagem – a ser melhor relatado no primeiro capítulo quando falamos das estratégias que tomaremos. Neste momento, faremos um mapeamento das vozes dos documentários. São estas vozes que se portam como o solo, ou a atmosfera na qual possibilitam a emergência das categorias que analisaremos. Sem a análise das vozes, não teríamos condições de perceber as relações entre os elementos que dão forma às categorias e suas relações entre si. Os elementos que aparecem nas vozes dos documentários são essenciais para nos dar luz a suas formas e sua estética e, a partir delas, reconhecer que há uma relação entre estas e as categorias que dão formas políticas às obras.

É a partir dessa investigação que chegamos às categorias analisadas. São enunciados nos ditos pelos narradores e pelos atores sociais e os afetos que a relação entre esses ditos e as montagens de elementos das obras que constituem suas estéticas fazem emergir. Foi essa percepção que possibilitou nossa análise de formações discursivas que são atravessadas pelas ações subjetivantes de nossa contemporaneidade. Sob a noção de atos de subjetivação (RANCIÈRE, 2019) se fez possível perceber as ações táticas e estratégicas das tecnologias e dispositivos das relações de poder em luta política nas materialidades dos filmes. Dessa forma, cumprimos os objetivos específicos quatro e cinco.

1 – METODOLOGIA E ESTRATÉGIAS PARA AS ANÁLISES

Para a realização deste trabalho de pesquisa, nossa metodologia foi guiada pela análise de discurso de cunho foucaultiano ao nível das relações entre os enunciados com as categorias de afetos que emergem das construções discursivas nos filmes documentários *Democracia em Vertigem* (2019) e *Não Vai Ter Golpe!* (2019). Para tal, é necessário refletirmos sobre este vasto campo metodológico da análise de discurso sob o recorte do pensamento de inspiração em Michel Foucault buscando alinhar o cinema ao método que tem o pensador como maior influência. Castro (2016) diz que “à medida que Foucault substitui a noção de *episteme* pela de dispositivo e, finalmente, pela de prática, a análise do discurso começara a entrelaçar-se cada vez mais com a análise do não discursivo (prática em geral)” (p. 117). Isso quer dizer que quando escolhemos realizar uma análise do discurso inspirados nas metodologias foucaultianas – que envolvem a arqueologia e a genealogia – estamos dispostos a realizar uma análise não de um problema linguístico, mas sim, de um problema de poder, de formação de elementos sócio-políticos que compõem efeitos das relações de poder (BRANDÃO, 2014).

O discurso sempre foi um objeto que nos atravessa, para Foucault (2011a). Ele existe e nos envolve não apenas como jogos de significados, mas também como estratégia de poder, na qual constrói regras e ordens com processos que selecionam, permitem a fala, excluem os que não agem naquilo que chama regime de verdade e produz, por fim, os sujeitos aptos a usá-lo. O discurso é o que possibilita a formação do sujeito através das relações de poder, constituindo-o e ensejando sua existência. Castro (2016) mostra que Foucault conceitualizou o discurso de acordo com as demandas de seus problemas. No período classificado como arqueológico, o discurso era problematizado com base nas matrizes, problematizando, inclusive as epistemes, que davam condições e possibilidades de existência do saber. O discurso, para Foucault (2011a), não é um problema apenas de significante e significado - o que periga fazer com que o discurso encerre-se em si mesmo - mas sim uma força produtiva e aberta, capaz de ser compreendido como um acontecimento e, assim, ser agente, ou melhor, uma ferramenta sócio-política das relações de poder. Por isso, Foucault (2011a) propõe encarar o discurso como uma prática, uma vez que ele se enquadra nas condições de jogos e efeitos para além das significações. O discurso é uma ferramenta estratégica, de dispositivos, de tecnologias que se produz sob os efeitos destas e assim atravessa as formações de sujeitos que existem nas sociedades.

Para atingir nossos objetivos, nos inspiramos na noção foucaultiana de que o discurso, como aponta Brandão (2014), faz parte de jogos de enunciação, ou seja, da composição de significações a partir das relações entre os enunciados das formações discursivas que possibilitam funções de existência dessa família de discursos. O enunciado, segundo Foucault (2008a) é a unidade básica do discurso e sem ele não há possibilidade de existência do discurso como prática, posto que é ele quem referencia e cria significado a uma formação discursiva. Essa noção é importante para a linguística, que também será importante para esta pesquisa uma vez que iremos investigar produções cinematográficas que possuem a linguagem como fundamento para sua composição. Não a linguagem da fala, mas a linguagem do dizer, do processo de enunciação, dos jogos e efeitos de significação.

Diante disso, Foucault (2011a) percebe que mesmo os enunciados estão inseridos nos jogos e efeitos externos a ele. Ao analisá-lo, percebe que o discurso não existe apenas por ele mesmo, mas a partir de processos de controle e exclusão que determinam estrategicamente o seu valor existencial. Trata-se de um tipo de economia das práticas discursivas que selecionam, apoiam, reverberam, ecoam, dão autoridades, arquitetura dos processos do ato de falar e de quem pode ou deve falar como um ritual, de acordo com as relações de poder que criam as condições de existência na sociedade e, logo, a condição de existência do sujeito. Refletindo sobre os eixos de sua pesquisa, Foucault (2013b) diz:

Teria então chegado o momento de considerar esses fatos de discurso, não mais simplesmente sob seu aspecto linguístico, mas, de certa forma (...) como jogos (*games*), jogos estratégicos, de ação e de reação, de pergunta e de resposta, de dominação e de esquiva, como também de luta. O discurso é esse conjunto regular de fatos linguísticos em determinado nível, e polêmicos e estratégicos em outro (FOUCAULT, 2013b, p. 19).

Nossa pesquisa teve em sua metodologia qualitativa uma inspiração nos métodos de análise do discurso foucaultiano, investigando os jogos de produção de significado nas composições dos discursos dos filmes documentários *Democracia em Vertigem* e *Não Vai Ter Golpe!* e analisando o diagrama de forças a partir das estratégias e táticas políticas que atravessam e constituem os discursos, envoltos em tecnologias das relações de poder que ajudam a compor as narrativas na arena de conflito, objetivando a formação de sujeitos políticos identificados com suas causas.

Como a nossa materialidade é o cinema, a aplicação de nosso método vai ser em um lugar pouco visitado pelo autor: o filme documentário. Porém, há textos em que o filósofo joga seu olhar sobre o documentário que possibilita fazermos uma ponte entre o

método de análise de inspiração foucaultiana e o cinema. Segundo Foucault (2009), em entrevista dada em 1977 e que tem o documentário *Comícios do Amor*, de Pier Paolo Pasolini como tema, ele diz que “o documentário é negligenciável quando se está mais interessado pelas coisas que são ditas do que pelo mistério que não se diz” (p. 372). Com essa afirmação, ele passa a refletir sobre o tema da moralidade do amor cristão e o nascimento de um novo regime de moralidade sobre o amor na Itália que é a tolerância. Foucault (2009) encontra as rachaduras evidenciadas pelo documentário de Pasolini e diz que o diretor realizou uma apreensão histórica do nascimento de um novo regime de moralidade do amor cristão na Itália pós-guerra. Sendo assim, Foucault (2009) utiliza-se do cinema e de sua estética para pensar a política e suas relações de poder, afirmando que assim como a TV, o cinema possui aparatos capazes de recodificar a memória popular (p. 332), acreditando que é possível fazer uma análise de uma rede constituída por vários filmes e investigar o lugar que ocupam sem um jogo de palavras.

A partir disso, encontramos a pesquisa de Baltar (2004) que, inspirada na análise de discurso foucaultiana, entende o cinema de documentário como uma prática discursiva. Ela associa o trabalho de Nichols (2016) ao de Michel Foucault e Bakhtin, construindo uma lente capaz de observar o filme documentário a partir da noção de prática discursiva foucaultiana, entendendo que o documentário busca se constituir como uma autoridade da fala, compondo suas imagens e montagens a partir dos princípios de enunciação, alinhando a noção de unidades de enunciados aos planos e enquadramentos que conversam entre si e formam sentidos, construindo significados a uma cena, ou sequência. Assim, Baltar (2004) adota para sua análise a noção de discursividade, ou seja:

Trata-se de desvendar como a enunciação (o discurso) significa, levando em conta, de um lado, as especificidades de uma linguagem (decupagem, planos, montagem de imagem e som...); de outro sua historicidade (articulação com o ideológico e com o simbólico em lugares de fala e experiências de espectadorialidade) (BALTAR, 2004, p. 157).

Com isso, Baltar (2004) entende que para realizar essa análise das práticas discursiva nos filmes de documentário é preciso uma postura que entenda que os sentidos não estão dados a priori, eles são constituídos plano a plano, cena a cena, ato a ato, uma vez que as imagens podem parecer ter um sentido óbvio, mas seus significados são “negociados” historicamente. Isso, então, nos obrigou a ter no nosso método de análise das práticas discursiva uma problematização, mesmo que breve, da linguagem cinematográfica e, especificamente, do filme documentário em relação à política para ser possível realizar uma decupagem do filme, ou seja, desmontá-lo plano a plano,

compreender a montagem e o uso dos recursos da linguagem cinematográfica para, assim, conseguir realizar uma análise do conjunto de elementos discursivos que ali se apresentam e os atravessamentos de dispositivos e tecnologias das relações de poder sobre os discursos.

Além disso, Baltar (2004) também chama a atenção às estratégias da linguagem cinematográfica para a construção de um lugar de autoridade do documentário que é essencial para a produção de efeitos de realidade que possibilita construir narrativas sobre o acontecimento. Além da constituição dos sentidos e significados através das montagens e das relações imagens e sons, da relação que elas têm com a historicidade para negociar suas significações, Baltar (2004) busca explicar uma estratégia que intenta em constituir uma legitimidade ao seu argumento e assim criar um efeito de realidade e de discurso verdadeiro. Assim, através dessas relações explicadas – constituição e montagem de imagens; relações de historicidade - há a possibilidade de um deslocamento no eixo da questão da representação da realidade, uma vez que essa estratégia linguística evidencia um “conjunto de gestos interpretativos, movimentos de produção de sentidos que são articulados na materialidade fílmica, em sua relação com a formação histórica e na relação com o interdiscurso” (p. 157). É a partir dessas estratégias que o documentário constrói a sua autoridade, o seu lugar de fala ao gênero.

Inspirados nesses trabalhos, entendemos que – e essa foi nossa premissa metodológica – cada filme busca constituir sua imposição de autoridade, relações com a história, lugar político e ético que dialogam com o espectador e constroem uma realidade narrativa a partir do mundo real, sendo essa relação com o espectador um elo capaz de formar modos de subjetivação, através de táticas, estratégias, tecnologias e dispositivos das relações de poder capazes de constituir o sujeito. Para tanto, no intuito de atingir nossos objetivos devemos seguir uma estratégia metodológica para produzir nossa análise.

1.1.Estratégias metodológicas

Para delinear nossas estratégias metodológicas e alcançar nossos objetivos, foi preciso construir nossos caminhos a partir das perguntas, dos objetos e dos pressupostos relatados que servem para dar alguns sentidos e direcionamentos a nossa pesquisa. Um primeiro pressuposto é o de que não há uma disputa de narrativas, mas uma disputa pelo acontecimento que produz uma atmosfera na política brasileira, na qual condiciona

estratégias e táticas discursivas que tendem a estabelecer relações com os indivíduos e as instituições em sua sociedade. A partir disso, compreendemos que as estratégias discursivas são produzidas a partir das relações de poder ativas e materializadas nas disputas políticas contemporânea do Brasil, sendo essas materialidades um composto que traz em si rastros e traços das lutas de poder que, como acredita Foucault (2013a), acabam por produzir subjetivações, que são formas de constituir sujeitos nas sociedades ocidentais. Com isso, não queremos em hipótese alguma criar um antagonismo com a noção de narrativa, mas sim, percebê-la como tática, em vez de meio ou objetivo de uma luta política, ela faz parte de uma gama de estratégias que estão sendo aplicadas em nossa contemporaneidade, conforme nossas pesquisas indicaram. Entendemos que as narrativas fazem parte da produção discursiva que meios como o cinema praticam em suas formações discursivas, e por isso, muitas vezes nos referenciamos a elas como elementos argumentativos do roteiro dos filmes, que tenham por objetivos construir processos de significação importantes para o domínio do acontecimento que eles intentam explicar.

Há métodos de observação e reflexão sobre a produção dos sujeitos e de como esses se tornam sujeitos de uma sociedade. Em princípio, é preciso problematizar as razões que a constituem. Dardot e Laval (2016), apoiados nos pensamentos foucaultiano e deleuziano, interpretam que as sociedades ocidentais contemporâneas estão fundamentadas na razão neoliberal, onde as resistências às disciplinas e ao controle são, de certa maneira estimuladas, mas controladas de uma forma racional por modos de governamentalidades, que incentivam um tipo de autonomia dos sujeitos sob o controle das forças liberais. Nesse espectro, podem ser observadas as relações entre sujeitos e instituições e os sujeitos entre si e consigo mesmos por dispositivos e estratégias na educação, na comunicação e nas formas de gestão de culturas de si que instituições estimulam entre as pessoas e entre as próprias instituições. Nesse ambiente, estudos e pesquisas optam por analisar dispositivos e práticas discursivas que atravessam os campos da sociedade contemporânea brasileira – a política, a comunicação, a cultura, a educação – através das relações de poder que fazem aparecer as táticas, estratégias e tecnologias e seus sistemas de controle e distribuição. Trazemos aqui como exemplo dessas pesquisas sobre políticas e técnicas de governamentalidades na era neoliberal no Brasil as seguintes publicações: as desenvolvidas por Rodrigo José Firmino (2018) e Bruno Cardoso (2018); sobre tecnologia e a produção de si por Paula Sibila (2018); sobre tecnologia e vigilância, por Fernanda Bruno (2018); todas presentes na obra

Tecnopolíticas da Vigilância; pesquisas como a da professora Gregolin (2007 e 2013) e seu grupo de pesquisa em Análise de Discurso na Universidade Estadual de São Paulo; e, por fim, pesquisas como as da professora Luciana Lobo Miranda, que faz relação entre juventude, educação, micropolíticas escolares e tecnologias da comunicação, do professor Silvio Gadelha que em suas pesquisas relaciona categorias como educação, biopolítica e Direitos Humanos, ambos ligados a programas de pós-graduação na Universidade Federal do Ceará (UFC), dentre tantas. É a partir destes âmbitos que podemos observar as materialidades que são produtos e efeitos dessas relações - sujeitos, instituições, dispositivos, tecnologias, estratégias e táticas - e trazem em si os traços arqueológicos e genealógicos dos modos de subjetivação político – que é o nosso interesse – na sociedade brasileira.

Conforme dissemos, a materialidade que escolhemos para observar os traços e rastros da produção dos modos de subjetivação contemporâneo na luta de poder da política brasileira são duas produções filmicas de documentários de visões políticas diferente sobre um mesmo recorte: *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa; e *Não Vai Ter Golpe!* (2019), dos integrantes do Movimento Brasil Livre (MBL), Alexandre Santos e Fred Rauh. Com eles, temos o segundo pressuposto: o cinema de documentário, em princípio, como uma prática discursiva para termos um ponto de partida conceitual e metodológico para esta pesquisa. Este pressuposto se justifica por uma cultura de convenções que permitem uma identificação imediata do espectador com o gênero da obra. Isso foi percebido na pesquisa de Baltar (2004), quando ela mostra que o cinema documentário em sua formação como gênero de uma linguagem historicamente constituída é produzido hoje a partir de processos de formação discursiva particulares, da própria linguagem como forma, ou seja, uma prática discursiva. A linguagem do cinema de documentário e toda sua complexidade, então, precisou ser problematizada nesta pesquisa, tendo um capítulo dedicado a ela. Desta forma, como ponto de partida, para melhor trilhar o caminho dos objetivos e das perguntas que nos guiam foi entender, assim como fez Baltar (2004), o cinema de documentário como um produto de linguagem inserido em um processo histórico que produz a si mesmo e continua a produzir-se a partir da relação entre o artista e a forma, a forma e a audiência e o artista e o seu momento histórico.

Escolhemos os documentários como materialidades que são e trazem em si práticas discursivas formadas a partir de táticas de lutas que visam não apenas produzir

uma noção, uma perspectiva sobre um evento que faz parte do acontecimento, mas a partir dele, dessa atmosfera, capturar, convencer, fazer o indivíduo perceber uma realidade narrada e assim ajudar a constituir modos de subjetivação que compõem o sujeito político. Essa materialidade dos filmes escolhidos no cinema de documentário, como aponta Baltar (2004) constituem uma relação entre as práticas discursivas e a estética que fazem emergir sensações, afetos e sentidos capazes de condicionar modos de subjetivação relevantes às disputas políticas contemporâneas. Esta, então, é a nossa terceira pressuposição, na qual as obras artísticas são efeitos e agentes táticos e estratégicos dos dispositivos das relações de poder que disputam sujeições políticas no Brasil contemporâneo, conforme aponta Rancière (2018). É a partir desses três pressupostos - cinema como prática discursiva, como efeito e agente tático e estratégico nas disputas de poder, e que essa está inserida em uma arena de luta pelo acontecimento e não pela narrativa - que traçamos nossas estratégias metodológicas para nossa pesquisa.

Além disso, é importante trazer à luz um pouco sobre o campo ao qual está inserida esta pesquisa: a psicologia política. Se trata de uma área um tanto nova, no Brasil, mas que vem emergindo em importância para os atuais problemas percebidos tanto no campo da psicologia quanto para o campo das ciências políticas. A psicologia política no mundo e no Brasil busca se firmar como um campo de pesquisa, desgarrando-se da psicologia social, onde muitas vezes a localizam. Observando suas pesquisas atuais, percebemos que há várias possibilidades de materialidades, mas uma pouco explorada é a arte. Desta forma, acreditamos que é possível refletir e problematizar as constituições dos modos de subjetivação, os afetos relacionados à política em nossa contemporaneidade que ajudam a construir as relações de poder e os modos de subjetivação na sociedade brasileira a partir de materialidades do campo artístico.

Para tanto, no terceiro capítulo, buscamos pesquisar um pouco a história da psicologia política no mundo e no Brasil e, na nossa atualidade. Fizemos uma breve revisão sobre as bases teóricas e históricas que constituíram a psicologia política no Brasil e como devemos perceber o cinema documentário como uma materialidade possível para a pesquisa em psicologia política na academia. Com isso, queremos contextualizar e problematizar a arena política do Brasil contemporâneo no período entre as manifestações de rua de junho de 2013 e a pós-eleição de Jair Bolsonaro como presidente do país a partir da materialidade artística, que também é produto da arena política e que faz parte do campo da psicologia política.

Com este diagnóstico, enraizamos nossa materialidade, nossos objetos e objetivos em um campo de saber emergente, concretizando as possibilidades metodológicas que decidimos seguir, já que nos interessa saber que discursos estavam circulando e entrando em confronto no período narrado pelos documentários. Isso deve estar contido no terceiro capítulo da tese, que segue a partir de uma reflexão sobre a relação entre o nosso objeto de pesquisa, a materialidade a qual nos debruçamos para analisar e as ferramentas que constituímos. Dessa forma, nosso terceiro capítulo junto ao primeiro são a construção conceitual de nossa caixa de ferramentas para a pesquisa.

O leitor deve ter percebido um salto do primeiro para o terceiro capítulo nesta descrição. Mas isso se deve a uma decisão editorial para que a medida que se lesse a reflexão, se encontrasse materialidade no intuito de deixar menos densa, conceitualmente este trabalho. Por isso, agora descreveremos, brevemente nossa estratégia para com o segundo capítulo, em que buscamos problematizar a linguagem cinematográfica, com ênfase no cinema documentário a partir de sua relação com a política. Importante para a análise dos filmes, mas também essencial para estabelecer uma percepção sobre que noção devemos ter sobre o cinema documentário e como se dá sua força no campo da política. Nossa pressuposição é a de que se trata de uma prática discursiva, mas buscamos perceber a partir dessa problematização como os dois documentários que trabalhamos podem ser usados nas disputas das relações de poder: se como uma estratégia, se como uma tática, se como uma técnica de poder e/ou de resistência.

No segundo capítulo, problematizamos as relações entre o cinema de documentário com base em sua história, sua emergência como linguagem cinematográfica em relação com a política, para possibilitar nossa percepção da produção do efeito de realidade e sua relação com o acontecimento, que são a constituição de atmosferas narrativas que se relacionam com os problemas de nossa realidade, conforme um de nossos objetivos específicos. Com isso, pudemos tecer uma noção de como os filmes podem criar um ambiente propício de efeitos de realidade e de verdade, aprofundando a reflexão sobre nosso pressuposto que dita sobre uma disputa pelo acontecimento nos processos de relação de poder que estão circulando nas esferas públicas de nossa sociedade em nossa atualidade. Por isso, levamos em consideração as reflexões de Ferro (1992) que entende que o cinema é um campo de arquivo da história que possui traços das épocas de produção de seus filmes, assim como Morettin (2003) que entende que o cinema possui uma potencialidade de ser uma arma de combate, mas

para se compreender isso, o analista precisa olhar para ele em primeiro plano, arriscando-se na análise fílmica, nos seus fluxos e refluxos que estão diretamente ligados ao seu período, à sua época de produção e com o de Migliorin (2005; 2014; 2018), que nos faz perceber a relação entre cinema, imagem, biopolítica e acontecimento. Assim, faremos uma reflexão a partir do apanhado de literatura sobre a linguagem cinematográfica e do cinema de documentário feito por Comolli (2001), Baltar (2004), Machado (2009), Nichols (2016), Bernardet (2003), Baible (2012), Porter (2012), Lins e Mesquita (2015), Coutinho (2015), Kieslowsky (2015), Solanas e Getino (2015), Grierson (2015), Chub (2015), dentre outros.

Com base nessa problematização, obtivemos uma noção da atmosfera onde se condicionam as práticas discursivas sob a ordem das relações de poder que Foucault (2011a) diagramou. Neste contexto, realizamos a nossa análise fílmica, no capítulo quatro, a partir da estratégia de decupagem, ou seja, desmontar o filme, plano a plano, cena a cena e compreender as estratégias narrativas e o como os elementos do filme criam significados. Dai, a importância de realizar uma decupagem, conforme diz Morettin (2003), é pelo fato de que “as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise” (p. 39) e assim se pode aprimorar a relação do filme, suas imagens, sua montagem e todos os elementos que utiliza para sua composição com as formações discursivas que observamos. Fazer essa desmontagem dos filmes foi como abrir um corpo para analisá-lo e assim relacionar as significações que há na relação deles com o atual contexto contemporâneo político brasileiro. Esta etapa foi essencial para o quarto e o quinto capítulo desta pesquisa, uma vez que feita a decupagem, em seguida, é possível construirmos os quadros dos enunciados. Assim, elencamos, então, os enunciados nos ditos, nas falas, nas frases escritas e expostas, os enunciados das composições cênicas, nos *mise-en-scène*, nos sentidos criados pelas montagens, nas sensações buscadas nas relações entre a ação das imagens e dos sons.

Essa ação nos possibilitou perceber agora o solo que possui os nutrientes para a emergência discursiva e afetiva que os filmes proporcionaram. Dessa feita, buscamos identificar as vozes dos documentários, que são os parâmetros estéticos que dão formato e estrutura narrativa, argumentativa e retórica aos filmes em sua relação entre todos os elementos cinematográficos (NICHOLS, 2016). Com isso, nossa análise fílmica foi inspirada nas reflexões foucaultianas, de Nichols (2016), de Baltar (2004), de Migliorin (2005; 2018) e de Brasil e Migliorin (2014).

A partir da articulação entre os três primeiros capítulos, foi possível realizar a análise das práticas discursiva. O primeiro ponto que notamos é que os significados do que é falado teria que ser analisado a partir da relação entre enunciados. Por isso, resolvemos criar um quadro e observarmos como se davam os processos de significação, como eles se comportaram de acordo com os processos de inclusão e exclusão da ordem do discurso; como eles se relacionaram segundo o regime de verdade que circulam nas arenas de disputas políticas de acordo com os recortes dos filmes; que formas de segregação eles sofrem a partir de sua relação com instituições governamentais e de imprensa; quais autores legitimam os enunciados, como os comentários atravessam os enunciados e que disciplinas são usadas como campos de legitimação dos enunciados, uma vez que elas delimitam o campo da verdade que dão condição de existência para uma interpretação de um fato e construção do acontecimento. Em seguida, fizemos um quadro comparativo com algumas cenas e passagens importantes para compreender as estratégias retóricas e argumentativas dos realizadores para capturar as percepções de sua audiência. Então, percebemos que esses discursos no contexto do dito precisavam ser relacionados aos discursos das imagens em sequência, de suas linhas de edição e suas relações com elementos cinematográficos como os sons e música, uma vez que essas relações criam, também, significados. Mas vai além. Fazem emergir jogos afetivos que possuem o intuito de assolar e dominar as sensações dos espectadores. Dessa forma, percebemos que essa era uma das estratégias de adentrar nos corpos subjetivantes dos indivíduos.

Esse quadro foi importante para se ter uma visão das unidades enunciativas que dão sentidos aos discursos no patamar do dito. Foucault (2009) sugere que essa análise seja feita para compreender as transformações e rupturas que acontecem nos enunciados e, assim, observar como um enunciado se transforma de uma época a outra. Aqui é importante dizer que temos noção de que o método que Foucault utiliza em suas análises são de observações de um grande período de tempo, como a passagem da era medieval para a moderna, ou do período clássico grego para a sociedade medieval cristã. No nosso caso, o intuito é observar certos “sequestros de enunciados”, observado em minha dissertação, que concerne às estruturas de poder, onde elas tomavam expressões de método de protesto e transformavam em termos identitários¹⁵. Este processo foi feito em

¹⁵ Um exemplo disso está em Andrade (2016) que mostra como canais de imprensa transformaram o termo *Black Block*, que é um método de protesto, em uma forma de identificação de vândalos que deslegitimavam as manifestações. Outro ponto a observar aparece no filme *Não Vai Ter Golpe*, quando o

conjunto com a observação dos filmes, procurando sempre aproximar os enunciados dos discursos com o que mostram os filmes e perceber a emergência dos afetos, importantes na captura e no processo subjetivante, melhor dizendo, no ato de subjetivação (RANCIERE, 2019), que o cinema possibilita. A partir disso, pudemos ter noção das estratégias e tecnologias que as forças que disputam a hegemonia da legitimidade do acontecimento e o controle das produções de subjetivação na política traçaram e estão praticando.

narrador Alexandre Santos afirma que seu irmão, Renan Santos, sequestrou pautas da esquerda e as transformou, roubando o protagonismo destas nas manifestações de junho de 2013.

2 – CINEMA E POLÍTICA – HISTÓRIA, BIOPOLÍTICA E TECNOLOGIA DE ACONTECIMENTO

Não é novidade a relação entre o cinema e a política. Inúmeros pensadores da cultura e da arte, filósofos das práticas e expressões sociais já escreveram sobre os atravessamentos, os impactos, as influências que o cinema, desde sua invenção, produziu em relação com as sociedades que o constituem. Ferro (1992) entende que o cinema é um agente – tanto passivo como ativo – da história, funcionando como uma materialidade que carrega dados de uma época, sejam estéticos, sejam por elementos que mostram e que se relacionam com seu devir. Já Machado (2008) vai compreender o cinema como um produto que circula no limbo que existe a partir do entrecruzamento da realidade e da ficção, construindo um império de sentidos e afetos e, por isso, só é possível existir a partir das experiências com as realidades sociais que o envolvem. Para Machado (2008), o cinema pode ser muitas coisas: uma analogia da caverna de Platão; um dispositivo projetivo; um processo psíquico; um universo de estruturas estéticas e narrativas com relações indiciais entre imagem, movimento, som, tempo e espaço, dentre outras noções que criam essa complexidade que se chama cinema.

Comolli (2001) escreveu uma polêmica afirmação: “o cinema nasceu documentário” (p. 03). Para ele, as imagens registradas nos primórdios do cinema feitas pelos irmãos Lumière dos trabalhadores saindo da fábrica e do trem chegando à estação em Lyon, na França, podem ser lidas como documentário. Essa ideia é confrontada por Moreira Salles (2015), que diz que não se pode afirmar que o documentário foi a primeira forma do cinema se o cinema ainda não tinha forma. As imagens de registros de trabalhadores saindo de uma fábrica e de um trem chegando a uma estação não dizem nada a não ser a saída de trabalhadores e a chegada de um trem. Para ele, essas imagens são documentos, ou seja, índices do mundo real que podem, integradas a outras imagens, fazer parte de uma narrativa e, assim, ser um documentário ou não, ser cinema ou não. Imaginamos que para Moreira Salles (2015), muito mais sentido faria se Comolli (2001) invertesse sua afirmativa e dizer que o documentário nasceu cinema, uma vez que se entende que – graças a John Grierson. – Nanook (1922), de Robert Flaherty, é o primeiro documentário realizado na história do cinema: filme que se propõe a narrar a história de um esquimó, com o personagem sendo o próprio ser histórico se deixando filmar enquanto vive sua “vida real”.

O que queremos passar aqui é que tanto cinema quanto cinema de documentário remete um desafio complexo e árduo para serem conceitualizados. Muitos pensadores, filósofos, cineastas, documentaristas criam seus conceitos, uns mais próximos, outros por perspectivas diferentes. Deleuze (2018a; 2018b) pensa o cinema relacionando-o a dois eixos separados: o movimento e o tempo. Machado (2008) busca compreender o cinema a partir de uma problematização de inspiração com características arqueogenealógicas analisando as condições em que possibilitaram a emergência e a invenção da linguagem cinematográfica entre tantos conflitos – principalmente de cunho político. Nichols (2016) busca abrir uma discussão sobre a noção de cinema documentário a partir de sua relação com a realidade, os elementos que se tornam convenções, as possibilidades fluidas que permitem a reinvenção da linguagem e a relação histórica das obras com seus espectadores. O que percebemos é que o campo do cinema e, especificamente, do cinema documentário possui uma longa trajetória de embates que permitem possibilidades extensas de conceitualização dessa forma de arte.

Perante isso, não vamos nos propor a definir o que é o cinema, ou o que é o cinema documentário neste capítulo. Mas sim, problematizá-lo a partir de sua relação com uma de nossas categorias de análise que é a política. Acreditamos que a partir da investigação dessa relação, sob a lupa das ferramentas que identificamos no capítulo anterior, podemos criar para nossa pesquisa uma noção de cinema e cinema documentário que seja capaz de fazer emergir aos nossos olhos os aspectos dos modos de subjetivação política que nos interessa. Desta forma, para cumprir *o objetivo específico de problematizar o cinema e o cinema documentário a luz da política*, vamos pensar o cinema e o cinema documentário em três eixos: primeiro, fazer uma reflexão sobre o cinema como materialidade de dados históricos e estabelecer uma relação com a política; em seguida, devemos pensá-lo sob a perspectiva de uma estratégia biopolítica; depois, pensar os elementos táticos que fazem emergir os afetos e, assim, criar um elo entre a informação, a comunicação e a relação com a produção de subjetivação realizada no cinema e o cinema documentário; por fim, devemos refletir o cinema documentário sob a hipótese de ele ser uma tecnologia de acontecimentalização.

2.1 - Cinema-história e Cinema-política em projeção-identificação

Um dos fatos que não conseguiremos ter certeza de sua existência é a primeira reação do público ao ver uma imagem em movimento projetada. Machado (2009) encara como lenda ou romantização a história de que as pessoas que assistiram à *Chegada do*

Trem à Estação de Lyon (1895), dos irmãos Lumière, se assustaram tanto que por reação de reflexo desviaram da locomotiva. O que sabemos com certeza é que o cinema nasce a partir de encontros ocasionais entre demandas científicas e o espetáculo, tendo como seu primeiro público a classe operária que frequentavam as feiras e os *Nickelodeon* (MACHADO, 2009). Refletindo sobre o encanto que as primeiras imagens em movimento geraram em sua plateia, Morin (2014) diz que ao contrário de Thomas Edison, os irmãos Lumière tiveram uma “intuição genial de filmar e projetar como espetáculo o que não era espetáculo”. A partir disso, eles compreenderam que a primeira curiosidade que o público tinha com essa nova invenção dizia respeito e era “dirigida ao reflexo da realidade” (p. 30). As pessoas não buscavam ver o real, mas sim a projeção de sua realidade registrada e projetada por uma máquina nova que dava luz não apenas a imagens naturalistas, mas também a movimentos tão naturalistas quanto era possível o olho enxergar. Havia algo de mágico em ver o cotidiano, aquilo que se vê todos os dias sendo fielmente reproduzido artificialmente a sua frente. Assim diz, Morin (2014): “não era pelo real, mas por uma imagem do real que as pessoas se empurravam às portas do *Salon Indien*” (p. 31).

Em sua reflexão sobre o cinema, no surgimento do cinematógrafo, Morin (2014), assim como Machado (2009) entende que sua invenção não era apenas para pesquisas de movimentos dos bípedes, quadrúpedes e pássaros, mas também relativos aos encantos produzidos pelo espetáculo, por aquilo que Morin (2014) compreende como o encanto pela imagem, pela sombra e pelo reflexo¹⁶, uma vez que a relação da imagem com os elementos de composição, projeção e identificação dos espectadores produzem as condições para a emergência dos primeiros passos da linguagem cinematográfica, como a conhecemos. É a partir dessa relação *simbiótica* entre os espectadores, que eram em grande parte da classe trabalhadora, com um modo de produção burguesa dos primeiros filmes e primeiras projeções cinematográficas (FERRO, 1992), a potência espetacular da imagem do real, as possibilidades de composição, que se pode perceber o poder de reflexo que geram índices de identificação entre o público e a obra fazendo emergir afetos dirigidos pelas obras que coadunam com as realidades que as imagens tentam emular -

¹⁶ Essa ideia de reflexo feita por Morin (2014) se aproxima com a noção psicanalítica de espelho. Juntamente com a noção de sombra, existe aí a relação com o conceito de fantasma, também relativo à psicanálise. Machado (2009) também cita essa proximidade dos efeitos que o cinema produz no campo dos afetos com os conceitos psicanalíticos a partir de sua reflexão sobre a caverna de Platão e as projeções que ali aconteciam.

mesmo aquelas que se propõem ao escapismo do espetáculo. Assim, nos voltamos ao pensamento de Ferro (1992), em que propõe-nos um olhar para o cinema, tanto de ficção quanto o de documentário, como arquivos e dados de uma era histórica: é importante olhar para os temas, para construção do argumento que produz ideologias, para a forma proposta de falar sobre algo que está em pauta na sociedade histórica e que possui marcas dessas, de seus tempos.

Ao refletir sobre o pensamento de Marc Ferro, Morettin (2003) nos aponta alguns pensadores que, também, ajudaram a introduzir o cinema no campo da história não apenas como objeto a ser explorado - seus percursos, marcos, *etc.* -, mas como um objeto de arquivo, de materialidade que carrega em si as condições de uma época. Esse cinema que se constituiu a partir de sua relação com o saber, por entre as brechas e ranhuras que geravam ansiedades nas sociedades, este cinema carrega em si o que Ferro (1992) acredita ser uma potencialidade de testemunha da história. Para ele, o cinema e a história se interferem, se relacionam, interagem de acordo com o devir, uma vez que ele é produto, mas também agente da história. Como vimos em Machado (2009) e em Morin (2014), o cinema emergiu a partir das vontades estimuladas pelos progresso científico, funcionou como instrumento político para registrar as forças, armas, poderes políticos de um estado e os costumes de uma classe burguesa; buscou construir narrativas informacionais de acordo com os regimes de verdade de uma época através de cinejornais; e passou a desenvolver uma linguagem própria para narrar histórias reais ou fictícias que exploram as relações sociais que o envolvem. Além disso, ainda havia uma certa popularidade entre as classes operárias, nas primeiras exibições, que iniciaram um pequeno mercado cinematográfico e à medida em que ganha mais espectadores, para além das classes operárias, conquistando uma classe média, demonstra Ferro (1992), esse cinema vai chamando atenção de instituições que se preocupam com o que se mostra, como se narra e como são produzidas as obras. O fazer cinema pode ter tido um breve momento de ingenuidade, como os textos de Machado (2008) e Morin (2014) permitem-nos entender ao refletirem sobre o *pré-cinema*, com sua emergência a partir de registros sem muitas pretensões por parte dos irmãos Lumière, até as primeiras obras que tinham mais ambições de espetáculo – como os filmes de George Méliès. Porém, enquanto sua linguagem vai se desenvolvendo, o cinema começa a se compor com temáticas, assuntos e estéticas narrativas que não escapam da política e da ideologia.

O trabalho de Ferro (1992) mostra como o cinema foi um objeto de disputa ideológica e política. Tanto em países capitalistas quanto nos comunistas, o cinema foi usado em algum grau de intensidade como uma máquina propagandista – seja das revoluções e dos atos heroicos dos movimentos revolucionários comunistas, quanto das histórias que dão a qualidade de adversário e vilão a todas as personagens que tem características contrárias aos valores americanos. Porém, apesar das investidas estatais dos regimes comunistas ou das caçadas feitas pelo macarthismo estadunidense, o cinema sempre achou formas de resistir a tudo isso e a criar obras que fugissem aos dispositivos de censura que os regimes autoritários construía¹⁷. Foi através dessa pesquisa que Ferro (1992) mostra que no período pré-guerra, entre 1938 e 1940, os Estados Unidos tinham produzidos mais filmes antinazistas do que antissoviéticos e que a França, nas vésperas de sua invasão – revelam os dados sobre os filmes que lá foram produzidos e os embates ideológicos – produzia poucos filmes antinazistas e mais antissoviéticos, tendo até realizado filmes pró-nazistas. Com esses dados, Ferro (1992) entende que havia uma batalha para decidir quem eram os reais inimigos da França: se os nazistas, se os comunistas soviéticos. Isso pode ter gerado um conflito de alinhamento, ou de identificação entre os povos de quem eram os inimigos, o que atrasou a percepção de que os nazistas já estavam batendo a porta de suas casas para invadi-las.

Percebemos aqui que o cinema é “uma história que é história” (FERRO, 1992, p. 17), ou uma leitura cinematográfica da história porque é atravessado pela política, ou pelas micropolíticas que se embrenham nas relações de poder, nas relações sociais, nas relações institucionais das quais nos fala Foucault (2009) ao evocar a importância de pensar o cinema. Portanto, falar de cinema-história – como propomos – é também falar, a partir de Furtado (2020) - que todo cinema é uma política -, de um cinema-política, uma vez que “produz mundos, cria relações, põe em cena” (p. 141) algo que nunca está fora do mundo social, do mundo histórico que é condição de existência do ser humano. Esse cinema-política busca modular em suas narrativas experiências estéticas e sensíveis através de suas temáticas, do manuseio dos elementos que estão ao seu alcance – principalmente da imagem, da montagem e do som – atravessando e sendo atravessado pelo âmbito das subjetividades.

¹⁷ Até hoje, o cinema possui essa potência de resistência e de se pôr contra as forças de um regime político, encarando censuras e se projetando pelo mundo. Um desses cineastas é o iraniano Jafar Panahi, que usa de seu invencionismo nas possibilidades cinematográficas para realizar seus filmes e levar ao mundo histórias que incomodam o regime iraniano.

Porém, não queremos totalizar, ou universalizar essa noção. Diante disso, é preciso trazer a problematização que Rancière (2016) faz sobre cinema e política. Lembremos que entendemos que a política é multidimensional por se fazer atravessando uma grande variedade de elementos da sociedade, produzindo institucionalidades, práticas, governamentalidades, tudo isso em processos de lutas e disputas das relações de poder¹⁸. O cinema, como uma arte e, também, como uma mídia produzida por sujeitos que existem no âmago de uma sociedade composta por relações de poder e política vai narrar histórias que, como deixa a entender Ferro (1992), são produzidas em função da própria cultura, ou seja, de suas próprias práticas, das várias perspectivas, das próprias histórias. A arte, em suas várias formas, é, em algum grau, atravessada pela política, pela ideologia como já vistos nos conceitos benjaminianos (BENJAMIN, 2017) de estetização da política e de politização da arte, e produzem discursos como efeitos dessas relações de poder, usando dos princípios estéticos ao alcance. *A Guernica*, de Pablo Picasso, *A Liberdade Guiando o Povo*, de Delacroix, *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, *Macbeth*, *Otelo*, *A Tempestade* e até mesmo *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare são algumas das obras de arte – das artes plásticas à literatura - que são atravessadas pela política de sua época tendo-a como um dos fundamentos estruturais de suas histórias ou sendo base indicial para as representações que seus autores propõem.

Da mesma forma, o cinema é atravessado e atravessa a política, como mostra Rancière (2016) a partir de sua noção de que para pensar o cinema, primeiro, se deve entendê-lo como multidimensional, ou seja, que ele pode ser inúmeras coisas: um lugar material onde vamos assistir aos filmes; uma expectativa, uma memória ou aquilo que pode alterar ou desfazer uma realidade; um aparelho ideológico; um conceito de arte; um conceito filosófico; uma utopia. Em princípio, Rancière (2016) diz que “não há nenhum conceito que reúna todos esses cinemas, nenhuma teoria que unifique todos os problemas que eles suscitam” (p. 15). Ou seja, o cinema é arquitetura, é afeto, é perspectiva, é política, é arte, é filosofia e é uma forma de lidar com a própria história e com a invenção do futuro, o que impossibilita de criar um conceito unidimensional sobre ele e, assim, cair

¹⁸ Dissemos anteriormente que trataríamos em nossa análise a política como uma arena de disputa pela governamentalidade e que em certos momentos usaríamos o termo política institucional para nos referirmos a esse embate pela governamentalidade, a liderança e gestão de instituições-chaves estruturantes do governo de um país. Mas neste momento, aqui nos permitimos falar de política em sua totalidade, para além de uma arena, ou lugar de disputa, mas como uma multidimensionalidade que atravessa a macro e a micro organização social que as relações de poder tentam dominar ou prover hegemonia. A política, neste caso, é percebida nas variadas formas éticas, nos *ethos* e no *pathos* das sociedades.

no domínio do poder, o que justifica a ideia de Ferro (1992), que diz que sempre o cinema vai escapar às forças política que pretendem dominá-lo.

Diante disso, a política se relaciona com o cinema, como dissemos, atravessando-o, mas também sendo atravessada, o que configura como uma relação. Para fundamentar sua noção de que cinema é sempre uma política, Furtado (2020) disse que um filme é um trabalho na matéria do mundo, uma materialidade produzida a partir das materialidades do mundo, ou seja, um efeito do mundo, o que, entendemos, o configura como uma complexidade (MORIN, 2014) por ser formado a partir de múltiplos fatores e camadas que são resultados de variedades das relações de poder, tendo como forma de organizar suas estratégias, suas técnicas a partir do seu fundamento que foi constituído a partir de sua história, conforme pensa Gregolin (2007) sobre a mídia e sua relação com a política: a linguagem. Mais que a política, o poder organiza e dá ordem à linguagem, à possibilidade e condição de existência do discurso cinematográfico, conforme interpretamos a partir do pensamento foucaultiano (FOUCAULT, 2011a), e que Machado (2009) concorda quando analisa a emergência do cinema em sua pesquisa sobre o *pré-cinema* e o *pós-cinema* que nos parece ter inspirações arqueogenealógica. As condições sócio-políticas do poder na passagem do século XIX para o XX dão as condições para o cinema emergir como matéria de linguagem que é procurada pela população e é tentado, pelas formas de poder institucionais – o que se inclui a política e a polícia (MARQUES & PRADO, 2018) -, praticar estratégias ideológicas tanto no que consta sobre seu objetivo de entreter quanto na sua qualidade de informar com os cine-jornais, principalmente nos períodos de guerra, onde tanto o cine-jornal quanto o cinema de ficção e documentário tinham a política como um elemento temático fundamental (FERRO, 1992; MACHADO, 2009; MORIN, 2014, VIRILIO, 2005).

Porém, Rancière (2016) - o que Furtado (2020) parece concordar - deixa claro que há limites à política no campo do cinema ao apontar que o cinema cria mundos que ele próprio pode lidar. Mundos análogos, muitas vezes, ao nosso, mesmo na mais fantasiosa ficção científica e que esses mundos podem sim ser transformados pelo cinema, mas que cabe a política transformar o mundo histórico, o mundo em que o próprio cinema como matéria existe - para não falar de mundo real:

“O cinema não apresenta um mundo que tocaria a outros transformar. Ele junta do seu jeito o mutismo dos fatos e o encadeamento das ações, a razão do visível e sua simples

identidade consigo mesmo. A eficácia política das formas da arte deve ser construída pela política em seus próprios cenários. O mesmo cinema que diz em nome dos revoltados ‘O amanhã nos pertence’ assinala igualmente que não pode oferecer outros amanhãs senão o seu próprio” (RANCIÈRE, 2016, p. 24).

A política tem o papel transformador no mundo. O que cabe ao cinema é criar brechas perspectivistas e afetivas por vários meios que pode impulsionar transformações, questionar as vontades de verdade, as vontades de poder e de saber que nos envolvem, suscitar utopias, alienar afetos, reforçar ou questionar posicionamentos ideológicos e políticos, dentre tantos outros. Rancière (2016) ainda diz que “se o cinema pode esclarecer a ação, será talvez questionando a evidência da relação obscura entre clareza da visão e as energias da ação” (p. 23). Isso quer dizer que o cinema traz uma certa luz às invisíveis relações de poder a qual somos subjugados como sujeitos de uma sociedade histórica. O cinema, em seu fundamento político, pode nos servir como uma estratégia discursiva, ou tecnologia de resistência às formas de poder que nos regem, se lembrarmos o que Ferro (1992) diz ao se referir à potência que faz o cinema escapar às forças que tentam usá-lo como estratégia ou tecnologia de dominação.

Isso é possível, de acordo com Rancière (2016) porque o cinema tem uma força que o impulsiona a atravessar um universo puramente material, que é sua obra no sentido mais ingênuo, como forma, como entretenimento puro, até se fazer como uma estratégia de subjetivação, onde se sugestionam perspectivas diversas para além do óbvio, para além do que se chama senso comum: o cinema, então, “produz o corpo adequado para enunciar aqueles pensamentos” que “por um lado pronuncia o elogio da filosofia ocupada com o viver simplesmente e, por outro, abre para a vertigem do mundo infinito”, não sendo um corpo exclusivo do mundo sensível, mas também, um corpo doente, do pensamento vazio de um espírito que não se sustenta. Ou seja, é uma materialidade linguística, discursiva, atravessada pelas relações de poder que possuem a potência de construir pensamentos e perspectivas ao contato com a vida comum a partir das problematizações e do teor de denúncia do “corpo que não se aguenta nas pernas” (RANCIÈRE, 2016, p. 113).

Dessa forma, explorando os aspectos de subjetivação que pertencem à arte, e no nosso caso, ao cinema, que a política pode ser percebida. Não se trata apenas de percebê-la como um tema – o que também é uma forma de notar o teor político de uma obra. Se trata de percebê-la como aquilo que o filme produz, e também como uma “estratégia

própria de operação artística” (RANCIÈRE, 2016, p. 121), ou seja, um modo de esculpir o tempo e o espaço, colocar em relação o olhar e a ação, produzir desencadeamentos das ações das personagens em relação com a história contada, ou, nas palavras do próprio Rancière (2016), “a relação entre uma questão de justiça e uma prática de justiça” (p. 121). O cinema traz em si fundamentos da arte constituídos historicamente com a potencialidade de escapar a formas imaginadas com propósitos políticos de dominação, subvertendo isso ao imaginar “formas políticas reinventadas a partir de múltiplas maneiras como as artes do visível inventam olhares, dispõem corpos pelos lugares e os fazem transformar os espaços que percorre” (RANCIÈRE, 2016, p. 145).

É a partir disso que é possível para Rancière (2016) afirmar que a política do cinema se faz no meio de uma relação do princípio documentarista de observação dos corpos - que podemos perceber já das imagens de registro pré-documentários, passando pelas lentes dos primeiros documentaristas como Robert Flaherty e John Grierson com um olhar, que interpretamos, ser inspirado por curiosidades político-antropológicas, assim como os documentários sociais brasileiros em que a imagem dos povos é constituída nas perspectivas sócio-políticas dos cineastas àquele tempo efervecente em que o mundo e o Brasil passavam sob as lutas ideológicas, com um emergente movimento de esquerda que colocava em pauta temas e aspectos da cultura popular do país e os problemas socio-políticos a partir de visões marxistas, conforme observado por Bernardet (2003) – com o princípio ficcional de recomposição dos espaços. Esses princípios não definem gêneros cinematográficos, mas constituem em suas convenções fundamentos que dão corpo ao que Rancière (2016) entende por política do cinema.

Juntamente a esse princípio político, podemos acoplar a essa perspectiva que tem a produção afetiva emergindo a partir das significações discursivas que a linguagem cinematográfica tem por potência a capacidade de fazer. A produção afetiva é crucial para o cinema, do ponto de vista mais complexo ao escapismo, uma vez que, segundo Morin (2014), é um dos elementos cruciais para dar aquilo que ele vai entender como alma do cinema. Para tal, é necessário que os realizadores se preocupem com a implicação do indivíduo na obra, não apenas para gerar uma identidade, mas para servir, como bem atenta Machado (2008), a um reflexo, um processo psicanalítico de espelho, quando os indivíduos afetivamente se notam em algum aspecto do filme. Por isso, Morin (2014) vai pensar em um complexo chamado *projeção-identificação*. Segundo o filósofo e cineasta francês, na projeção percebemos “nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões e

temores [que] se projetam não apenas no vazio, em sonhos e imaginação, mas em todas as coisas e em todos os seres” (p. 109). Essa projeção deve dialogar diretamente com a identificação, uma vez que neste estágio do indivíduo assistindo a um filme, ele não se projeta no mundo, mas absorve o mundo em si, ou seja, traz para si a história que está sendo contada e que busca afetá-lo. Segundo o próprio Morin (2014), “a identificação incorpora o meio ambiente no ego e o integra afetivamente (...) é uma identificação de ‘eu’ a ‘ele’ que facilita e atrai a identificação de ‘ele’ a ‘mim’: ‘ele’ se tornou assimilável” (p. 110-111) e assim se é possível constituir, através dessa transferência que há entre a obra e o espectador, um complexo que Morin (2014) vai chamar de *projeção-identificação*.

Esse conceito tem sua importância na produção de subjetivação que uma obra de arte busca exercer. Se não fosse ele, não seria possível estabelecer um processo de atravessamento biopolítico de uma obra de arte a um indivíduo. Para Morin (2014), é por esse complexo que se torna possível operações “mágicas” no corpo subjetivo do indivíduo espectador. Senão, observamos o que fala:

O complexo projeção-identificação comanda todos os fenômenos psicológicos ditos subjetivos, ou seja, que traem ou deformam a realidade objetiva das coisas, ou que situam deliberadamente fora dessa realidade (...). em outros termos, o estado subjetivo e a coisa mágica são dois momentos da projeção-identificação. Um é o momento nascente, indefinido, vaporoso, ‘inefável’. O outro, o momento em que a identificação é levada ao pé da letra, substancializada: quando se acredita realmente nos duplos, nos fantasmas, nos deuses, na feitiçaria, na possessão, na metamorfose (MORIN, 2014, p. 111).

A partir disso, é possível dizer que a imagem do cinema, a partir de sua composição, sua construção em sequencia, seu processo de significação, funciona como uma projeção-identificação sob relações afetivas que ela estabelece com seu espectador. É quando se posiciona o espectador no circuito de afetos (MORIN, 2014) de seu tempo que há uma ligação emocional e, assim, abrem-se as portas das subjetividades do indivíduo para com o filme. Se trata, então, de uma tática narrativa que Morin (2014) vai chamar de Sistema Permanente de Personagens de Identificação, que já é pensada, estabelecida, projetada sistematicamente a partir do conhecimento que os produtores têm de seu público, daqueles que querem afetar. A partir disso, se é possível perceber como as narrativas mais reais – no sentido de naturalistas – e as mais absurdas e fantasiosas podem afetar a realidade subjetivante de um indivíduo na audiência.

E tendo noção dessa discussão em que o cinema-política possui a potência de afetar as subjetivações de uma massa de público através de técnicas como a projeção-

identificação que se é importante discutir um ponto nessa reflexão: a relação entre o princípio documentário e o princípio da ficção pode normalmente ser percebido tanto no cinema documentário – pelo menos o descrito por Nichols (2016) e debatido por Moreira Salles (2015) – quanto no cinema ficcional. A observação dos corpos está presente e condicionada à narrativa das obras. Essa narrativa se relaciona com a visão dos espectadores e assim se constitui um efeito que a obra venha a produzir. Uma das tarefas mais complexas do campo de estudos do cinema é a definição dos gêneros cinematográficos. Nos parece que conceitualizar o que é um documentário é procurar estabelecer definições que fecham e determinam um fim, um limite. Nichols (2016) nos apresentam inúmeras convenções que foram se constituindo na história do cinema e do cinema documentário, mas que nunca se fecham, nunca se encerram. Uma das características da linguagem é possibilitar espaços para que ela se desenvolva se expanda, mas conforme observamos em Foucault (2009; 2011) a linguagem se expande, mas sob controle das epistemes e dos dispositivos de poder. Com o cinema, acreditamos que isso também seja possível observar, principalmente se nos basearmos na pesquisa de Baltar (2004) em que ela relaciona a perspectiva foucaultiana e de Bill Nicholls a uma perspectiva que relaciona o discurso do documentário com uma necessidade de criar um discurso de autoridade, o que está diretamente ligado ao trabalho de Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (1966), *A arqueologia do Saber* (1969) e a *Ordem do discurso* (1970).

A noção de convenção da linguagem do cinema constitui regras e ordenamento para uma melhor comunicação entre a obra e o público. Mas como o cinema sempre escapa a essas formas de poder, há os que ousam experimentar e corromper os padrões e as convenções. Dessa forma, novos formatos são desenvolvidos, novas formas discursivas emergem e uma outra relação linguística pode ser proposta para além da própria relação significado-significação que Foucault (2014c) questiona. A arte vai além e, através de sua relação consigo e com os outros possui uma potência disruptiva, o que dá vida a si mesma e a reposiciona na sua relação com o poder.

Já Moreira Salles (2015) diz que as convenções não conseguem definir o documentário. Essa impossibilidade existe porque, segundo ele, a fundamental diferença entre o documentário e a ficção está na ética do realizador que deve aproximar sua narrativa o máximo possível à realidade, respeitando a vida e a memória de seu personagem que não vive apenas na história que ele quer contar, mas no mundo material

e histórico que ele acessa, recorta e se inspira para criar sua narrativa. Dessa forma, para Moreira Salles (2015), essa noção de documentário o fundamenta em uma possível definição ou conceitualização: como uma ética discursiva para com a realidade acessada. O documentário é, então, aquilo que Gregolin (2007) prenunciava para a mídia, uma prática que se alicerça em seu poder constitutivo nas possibilidades linguísticas e na sua relação com o real, com a realidade que o envolve. E para tal, precisa estar envolta de éticas que possibilitam sua produção, sua prática, sua disseminação e seu consumo, inserido em ordens. Mas, ainda assim, o documentário possui a potência de escapar à essas ordens e ao controle do poder, uma vez que não afeta seu invencionismo, mas o condiciona a constituir-se segundo a perspectiva de realidade, sob a responsabilidade ética do seu realizador em saber dosar e assim manipular sua obra em constante relação com o real, esculpindo a verdade do seu discurso.

Essa noção da relação entre o cinema documentário e o mundo em que ele existe se configura, assim, com a reflexão de Rancière (2016) e de Furtado (2020) em que dizem que o cinema, seja documentário, seja ficção, existem dentro do mundo em que vivemos e a partir dele, se constituindo – entendemos – envolto de relações de poder que dão condições para uma múltipla utilidade política, com estratégias ou táticas ou tecnologias dos discursos de poder ou de resistência. Sabe-se, como vimos, que o poder tende a contrair tudo o que for possível às ordens e controles que lhes cabem. As resistências políticas se propõem a ir além desse controle, a subvertê-lo e por isso devem reconhecer o cinema como uma potência política capaz de impactar de alguma maneira a realidade política que nos envolve. Para observar a política do cinema, principalmente, das resistências que o produzem, pode-se dizer que:

O cinema tem de aceitar ser apenas a superfície na qual a experiência daqueles que foram relegados à margem dos circuitos econômicos e das trajetórias sociais procura cifrar-se em novas figuras. É preciso que essa superfície acolha a cisão que separa retrato e quadro, crônica e tragédia, reciprocidade e fissura. Uma arte a ser feita em lugar de outra (RANCIÈRE, 2016, p. 163).

O cinema, então, sendo uma superfície de experiência política, uma superfície de problematização e de experiências afetivas é atravessado a toda hora pelas relações de poder. Mesmo as produções de audiovisual consideradas amadoras e exploradas pelos experimentalistas e pelos resistentes na tentativa de subverter as convenções, são disputadas através de formações discursivas e enunciados pelas relações de poder, como apontam textos de Brasil e Migliorin (2014) e Feldman (2008). Os autores refletem sobre

a apropriação da imagem considerada amadora pelo cinema, principalmente, o cinema documentário, como uma estratégia biopolítica, sendo também apropriada e difundida por grandes conglomerados de comunicação.

Assim, nos perguntamos se o cinema faz parte do diagrama de estratégias da tecnologia biopolítica, ao observarmos sua constituição tanto da linguagem quanto sua apropriação por parte de governos e de grupos engajados politicamente que o instrumentalizam direcionando-o ao controle e a produção de modos de subjetivação? Seria essa estratégia biopolítica do poder como forma de controle, inclusive, das produções discursivas de resistência? O cinema, e principalmente, no nosso caso, o cinema documentário não passaria de uma tecnologia das estratégias biopolíticas? Ou, mesmo apropriado por essas tecnologias biopolíticas e dispositivos de poder, o cinema produzido pelas forças de resistência possibilita uma fuga às ações do poder e cria novas possibilidades que reinterariam sua característica de heterogeneidade? Ao contrário disso, não estaria fragilizada a noção de Ferro (1992) e de Rancière (2016) que falam que o cinema tem a potência de escapar a toda forma de dominação e controle? Sem ter a presunção em esgotar tanto estes questionamentos, muito menos suas possíveis "respostas", nos propomos a trazer para o centro de nosso campo de problematização o documentário em sua trama política e de subjetivação

2.2 - Cinema e política: projeção-identificação, processos de subjetivação e estratégias biopolítica

Em um texto de 1975, Foucault (2009) ensaia uma reflexão sobre o cinema imaginando-o como um dos aparatos de recodificação da memória popular. Alguns de seus alvos são as escolhas estéticas e narrativas dos realizadores que se dizem da classe operária. Ele mira sua crítica a estrutura narrativa do herói - o indivíduo que é constituído para concentrar em si toda a representação de um corpo social que representam os valores e moralidades almejados - para propor que o cinema dirigido pela classe operária se ocupasse por constituir uma narrativa própria da classe operária que fuja do estilo de se narrar uma história como os historiadores de sua época narravam, que eram estratégias da classe burguesa. Para Foucault (2009), o cinema não é um aparato completamente dominado pela burguesia - apesar de ter nascido burguês -, porém, seu incômodo mora na falsa solução estética e narrativa que os realizadores de esquerda e marxistas desenham, investindo em uma linguagem conservadora, pouco profunda e distante do povo, o que impede que a própria classe trabalhadora escreva sua história, fortificando,

assim, a tática de abafamento da memória operária criada pelas forças conservadoras nas relações de poder.

Essa forma de olhar para o cinema de Foucault (2009) nos aponta algumas direções: o cinema está circulando entre os diagramas das relações de poder; ele é um aparato que pode ser constituído como uma tática para a produção de uma memória popular ou uma tática para abafar essa potência criadora, conservando as estruturas linguísticas que ao cinema burguês convém. Essa noção de que o cinema e a política se atravessam é acompanhado por Rancière (2019) que, na verdade, vai além do cinema ao dizer que a arte, em geral, constitui estéticas políticas, que acompanhada de uma heterogeneidade de lógicas configuram uma política da arte capaz de provocar o que ele chama de dissenso, ou seja, o efeito que dá condições para uma subjetivação política disruptiva ao poder que faz emergir o sujeito político de resistência.

Para Rancière (2019), existe uma estética política caracterizada pela redefinição do que é visível, do que se pode dizer ou não e que sujeitos podem dizer ou fazer um discurso, por exemplo, através do que ele chama de atos de subjetivação. Esses atos de subjetivação são práticas discursivas em que a arte e a estética se configuram. Acompanhado dessa estética política, Rancière (2019) diz que existe uma política da estética, “no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, da exposição do visível e de produção de afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga” (p. 63). Esses dois elementos dão condições de existência para isso que ele chama de paradoxo da relação entre arte e política, que tem a ver com operações de reconfiguração da experiência comum do sensível, o que é fundamento para formar o dissenso.

Por seguinte, existe a política da arte, que é um “recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa” (p. 63). Para Rancière (2019), a política da arte precede as políticas dos artistas, se configurando a partir de estratégias de visibilidades e daquilo que é enunciável para os artistas ao produzir um trabalho ficcional, a abordagem da experiência estética, da forma discursiva ao qual irá conduzir seus enunciados, o que dá condição para a constituição de uma paisagem inédita do visível, novas formas de individualidades, ritmos diferentes de apreensão do que é dado sem fazer da maneira específica da atividade política, mas sim, através das possibilidades coletiva artísticas, o que possibilita a polêmica, o dissenso.

Dessa forma, Rancière (2019) nos apresenta três lógicas que possibilitam a política da arte: a lógica das formas da experiência estética, a lógica do trabalho ficcional

e a lógica das estratégias metapolíticas. A essas três lógicas percebidas, Rancière (2019) propõe três formas emergidas a partir desses entrelaçamentos. Essas formas são as relações que dão condições de existência a uma relação da arte com a política que possibilitam o sujeito político:

A lógica representativa que quer produzir efeitos pelas representações, a lógica estética que produz efeitos pela suspensão dos fins representativos e a lógica ética, que quer que as formas da arte e as formas da política se identifiquem diretamente umas com as outras (RANCIÈRE, 2019, p. 65-66).

Percebemos nos primeiros momentos do cinema, assim como Rancière (2019) alerta, a existência de uma busca pelo alinhamento entre as “ficções reais” das narrativas que os filmes produziam com o “mundo real” e fantasioso de sujeitos que buscavam nessas representações, sentidos e sensações as quais se identificavam. Não à toa, Machado (2009) faz uma relação entre o cinema e a alegoria da caverna de Platão entendendo que o cinema é feito por artistas, que tão quanto o filósofo deve estar do lado de fora da caverna projetando as imagens. Há nisso uma relação de autoridade entre o realizador, aquele que compôs as imagens, a narrativa da obra projetada e a do filósofo, que rompeu com as amarras e, agora estava do lado de fora e solidário, de alguma forma, aos operadores do que Machado (2009) chama de dispositivo ilusionista. Assim, se colocarmos lado a lado essa noção de Machado (2009) à de Foucault (2009) e de Rancière (2019), podemos perceber que o cinema é um dispositivo ilusionista, mas com a capacidade, sob o olhar dos artistas de, através de suas imagens, ofuscar a ilusão ou o simulacro de realidade, constituir forças que alimentem a resistência dos espectadores e os façam “despertar”, podendo eles decidirem para onde ir.

Porém, esse espectador, diz Machado (2009), está desarmado, “sua subjetividade abandona a massa inerte do corpo, desprende-se da poltrona e entra na tela para se converter em atriz do jogo do simulado de eventos” (p. 46). Ele não está sob um pacto de aceitação, mas em um jogo de percepções que fomentam uma alucinação, que é estratégica das narrativas cinematográficas. Fazer o espectador aceitar sua narração como um simulacro do real, emulando discursos do “mundo real”, representações da cultura do “mundo real” em forma de discursos na linguagem do dito e da arte proposta e estimulando a noção do real naquela fantasia que a máquina de sonhos faz projetar. Machado (2009) afirma que o cinema buscou construir em seus primeiros momentos, assim como os impressionistas, uma “impressão” da realidade através de uma estratégia

que produz uma “confusão entre percepção e representação que, segundo Freud, caracteriza justamente o trabalho do sonho, uma vez suspensa a prova de realidade” (p. 47).

A reflexão de Machado (2009) nos mostra, ao analisar os escritos dos estudiosos da arte cinematográfica, que há uma ruptura a partir da emergência de pesquisas sobre subjetividade atrelada ao cinema a qual ele teve acesso para escrever sua obra. Um dos principais pontos é a ascensão da acepção semiótica, que deu luz a importância das técnicas de interiorização das imagens, como por exemplo, a técnica da câmera subjetiva como uma forma tática da narrativa buscando produzir sensações empáticas. Essa técnica se trata de uma simulação do olhar de uma personagem que, agregada ao dispositivo da caverna - imobilidade e onirismo do espectador, silêncio, escuridão da sala -, com seu mecanismo de enunciação das imagens pela câmera, sistema de projeções ópticas que Machado (2009) relaciona com a técnica renascentista de “reproduzir” a realidade, visa inscrever o espectador no interior da cena, se formulando como uma tática discursiva que busca apreender e manipular as sensações do espectador ao sentido da narrativa. Essa técnica cinematográfica e tática narrativa induz o espectador a se colocar na perspectiva de algumas das personagens, gerando sensações conflitantes e interiorizando a experiência do momento. Neste caso, a técnica e a tática aliados à narrativa do filme produz um assujeitamento do espectador (MACHADO, 2009, p. 48), que preso a sua poltrona - ou ao local de onde assiste - é assolado por esses elementos da arte do cinema, ou da política da arte no cinema e passa a sentir-se na pele das personagens naquele momento. Imaginamos que alguém que fosse um híbrido entre Foucault (2009), Rancière (2019) e Machado (2009) poderia dizer que neste exato momento, a “ficção” produziu uma janela pela qual forças externas se conectaram a algum elemento da memória do espectador e estabeleceu um processo de assujeitamento a partir dessas condições, podendo criar uma nova perspectiva que o possibilita, a partir dessa experiência de superfície, reconfigurar seus processos de subjetivação.

Este exercício imaginativo que fizemos deve ser lido com um certo cuidado, uma vez que Machado (2009) alerta que não devemos exercer uma interpretação extrema de que o cinema é um aparelho onírico, ou seja, aquilo que falamos sobre uma máquina de sonhos. Inspirado nas pesquisas de Christian Metz, ele diz que o cinema tem situações oníricas, mas se compõe, principalmente em imagens da realidade, e não como um eterno ciclo do cinema surrealista, onde as imagens de sonho são os principais elementos da narrativa. Trata-se da percepção do real, mesmo em filmes de gênero, identificados como

fantasia ou ficção científica, o onírico está pouco presente, sendo a própria composição que se pretende onírica distante da lógica do absurdo, o que faz com que Machado (2009) interprete que, na verdade, o cinema funciona “como um aparelho psíquico substitutivo, que simula artificialmente uma vivência psicológica” (p. 53), trabalhando mais como uma máquina de moldar o imaginário, com suas obras preparadas, empacotadas e reproduzíveis. Dessa forma, o cinema:

Funciona executando, por conta do espectador, parte do seu trabalho psíquico. Essa talvez seja uma das motivações mais profundas que estão por trás de sua invenção técnica: induzir no espectador percepções socialmente disciplinadas, que se fazem passar por representações de um mundo inteiro (MACHADO, 2009, p. 55).

Aqui chegamos a elementos dessas reflexões que nos levam a observar articulações possíveis como pensar o cinema documentário no campo da psicologia política. Isso devido a percepção de elementos das tecnologias biopolíticas funcionando nas camadas do cinema. A biopolítica sendo a tecnologia que vai surgir a partir das necessidades do poder disciplinar e vai aprimorar as formas de poder e controle nas relações de poder e intensificar a emergência do liberalismo, segundo Foucault (2008b), vai agir, em princípio como uma tecnologia de governamentalidade para resolver o problema do governo das populações. Nascendo no âmago das tecnologias disciplinares no século XIX, a biopolítica vai além do trabalho no objeto corpo dos indivíduos, produzindo sujeitos aptos a conviver na sociedade almejada. Ela se ocupa em produzir sujeitos, como as tecnologias disciplinares, dóceis e produtivos, mas também faz com que estes sujeitos sejam gestados e controlados pelas instituições a partir de práticas incentivadas e estimuladas pelas próprias estruturas de poder. Analisando a contemporaneidade, Dardot e Laval (2016) dizem que a biopolítica, de acordo com o que pensou Foucault (2008b), constitui, através das noções de liberdade como um dos pilares da ideologia neoliberal, sujeitos empreendedores de si mesmo capazes de, sob a razão econômica do neoliberalismo, sob a tutela da autonomia e da gestão de riscos constituir uma sociedade estabelecida sobre o estímulo a ir além – a ultrasubjetivação – e o controle, a vigilância, a sensação de amparo mínimo que permite micro-experiências de liberdade sob controle das condutas e das moralidades, mas nunca a de liberdade plena, que é o que procura Foucault (2008b), uma vez que esta pode fugir ao controle. Dardot e Laval (2016) assim entendem que na razão neoliberal, há dois dispositivos importantes para o poder e que são atravessados pela biopolítica: a pedagogia e as mídias.

Assim, precisamos reforçar e lembrar que o cinema é aqui considerado, antes de tudo como uma linguagem artística, mas não ignoramos suas características midiáticas. Não o identificamos como um meio de comunicação, mas não negamos que ele possua braços que são elementos característicos de meios de comunicação. Porém, acima de tudo isso, o cinema é uma linguagem que contém em si mídias, processos comunicacionais e a potencialidade artística de impactar a sociedade e fazer culturas estremecerem.

Diante disso, o cinema, descrito por Machado (2009) como máquina de moldar o imaginário, assim como a fotografia antes dele, também serviu para os usos governamentais. Por ter seu público principal e primevo, o proletário e o imigrante estrangeiro, ignorantes e “desclassificados” culturalmente, ao entendimento das instituições de poder – público e privado - da época, estas usaram do cinema para informar aos recém-chegados sobre as leis e os costumes locais e apresentar palestras em tons de disciplinas, como apontar os riscos do alcoolismo, os problemas relativos a moralidades religiosas e familiares e, até mesmo, instruções para enfrentar agitadores de fábricas. Ou seja, podemos assim dizer que o cinema àquele tempo foi usado como uma tática do poder no intuito de disciplinar uma população de acordo com os problemas e particularidades locais. Mais do que isso: o cinema usado pelas instituições era um aparelho de informação e um aparelho pedagógico, trabalhando articulados aos eixos observados por Dardot e Laval (2016) – a pedagogia e a mídia – em referência a emergência da razão neoliberal. Isso quer dizer que, antes mesmo dos primeiros debates entre liberais, ortoliberais e neoliberais no concílio de Walter Lippmann descrito por Foucault (2008b), já existia o processo de constituição desses canais que seriam as tecnologias e as estratégias usadas pela biopolítica para constituir as forças de dominação e controle do poder.

Pesquisas como a de Baltar (2004) também apontam para características pedagógicas do cinema documentário. Na ocasião, a pesquisadora mostra que o documentarista John Grieson mantinha relações próximas com o jornalista e intelectual Walter Lippmann, que juntos buscaram educar as massas com práticas políticas que ecoaram nas obras do cineasta. Havia, já no início do desenvolvimento do documentário uma relação entre o filme, a política e a educação. No caso brasileiro, Baltar (2004) percebe essa relação nos filmes do Cinema Novo e ecoando até nossa atualidade. Mas aponta que a materialidade que de fato mostra a relação entre cinema documentário, instituição, educação que produzem a biopolítica vem de antes dessa escola de cinema: está no projeto do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), criado em 1936 por Roquette Pinto e Humberto Mauro, ligado ao Ministério da Educação. Segundo Baltar

(2004), este foi um “importante veículo de ‘educação’ das massas, atuando ao lado de outros meios de comunicação de massa” (p. 163). Já os documentários cinemanovistas apresentam discursos centrados na política, muitas vezes sob o fio do enunciado denunciante de aspectos sociológicos que buscam apresentar uma realidade político-socioeconômica da época, como aponta Bernardet (2003), o que pode transparecer um tipo de documentário tematicamente de resistência às forças políticas dos anos 1950 a 1970, no período pré-ditadura e durante o regime militar. Havia um compromisso social de muitos cineastas do Cinema Novo em constituir uma estética de natureza política que enfrentasse as forças do poder, sendo a aposta em explorar a cultura brasileira sob a perspectiva da política, da sociologia e dos sérios problemas que afundavam a sociedade brasileira. O documentário cinemanovista buscava um certo distanciamento da relação entre cinema-instituições-educação, buscando produzir filmes que se associassem às resistências e a criar uma nova relação com a própria sociedade brasileira, a história e cultura do povo sofrido, do trabalhador, do retirante, dentre outros.

Essa relação que coloca o cinema no tecido das instituições políticas abre uma importante fenda para pensar a linguagem cinematográfica como uma ferramenta política nas relações de poder, suas táticas e estratégias sob a tecnologia da biopolítica tão praticada no século XX. Em um estudo sobre o uso de imagens amadoras pelas mídias de comunicação em produtos audiovisuais profissionais, Brasil e Migliorin (2014) acreditam que podemos estar presenciando o fim das imagens amadoras, uma vez que estratégias biopolíticas se apropriam de imagens criadas por pessoas de fora dos quadros ditos profissionais mas nos meios das redes sociais na internet e criam discursos estratégicos, na forma de uma combinação entre a produção do efeito de realidade e o efeito de participação dos espectadores. Isso pode ser visto no trabalho de Andrade (2016) quando se verifica que as imagens produzidas pela Midia Ninja – àquela época não reconhecida como uma produção profissional - por dentro das manifestações de rua de junho de 2013 foram apropriadas pelos grandes conglomerados de jornalismo e, assim, usadas como enunciados que subverteram o discurso original e criaram o discurso que as redes de jornalismo dos grandes conglomerados se interessavam – o que ajudou, estrategicamente a mudar o discurso das manifestações que, antes protestavam contra aumento de passagens do transporte público e pediam maiores investimentos nos setores públicos de educação e saúde e passaram a ser contra a corrupção dos governos.

As reflexões de Brasil e Migliorin (2014) nos mostram que as estratégias do poder no uso das imagens no campo do audiovisual seguem o fluxo de outras áreas: apostam

em táticas de controle e de comportamento se baseando menos em normas e mais em efeitos de autonomia, que geram sensação de insegurança, fazendo com que o sujeito continue dependente, de alguma forma, do poder – seja na concepção do estado, seja das instituições. Essas estratégias são possíveis por causa das tecnologias biopolíticas, que apostam nos efeitos de subjetivação que constituem a autonomia, uma tática para a produção do sujeito empreendedor de si apontada por Foucault (2008b) e por Dardot e Laval (2016). Os sujeitos responsáveis por seus próprios atos e com a possibilidade de cada vez mais ser participativo nas esferas de poder como a das mídias são o ambiente ideal para a proliferação das tecnologias biopolíticas de intentam o controle. Isso é possível a partir dos mecanismos de controle do discurso contemporâneo, uma vez que, como apontam Brasil e Migliorin (2014), as hierarquias entre profissionais e amadores se borram quando se abrem janelas que possibilitam a criação de materiais por parte do público, que antes, seriam apenas receptores do conteúdo. Para eles “*the amateur image is used to create an experience that is apparently real and unmediated*”¹⁹(p. 117).

Assim, compreende-se que essas imagens amadoras apropriadas produzem efeitos nos sujeitos, uma projeção-identificação, como imagina Morin (2014), que, além de provocar uma percepção de engajamento entre o “inalcançável” e “intocável” serviço profissional com o sujeito simples do dia-a-dia, aproxima a obra ao espectador, uma vez que a estética está enunciando que quem está por trás da câmera é um semelhante, o que faz com que o espectador seja afetado por ela, rachando sua relação com o “perfeccionismo” do padrão profissional e o distanciamento com o especialista. Essa apropriação da imagem amadora encaixando-a nas imagens profissionais, segundo Brasil e Migliorin (2014) devem ser percebidas como estratégias biopolíticas que provocam uma redução da imagem ao seu aspecto indicial, produzindo uma impressão de realidade intensificada justamente por ser reconhecida como amadora. Isso é uma estratégia biopolítica de legitimação, naturalização e incontestabilidade.

Por um outro ângulo, ao analisar imagens capturadas por flagrantes através de câmeras amadoras, ou de vigilância, ou aquelas que ela classifica como não-ficcionais, Feldman (2008) mostra como essas imagens são utilizadas e aplicadas em obras profissionais com apelos de espetáculo - sendo elas ficção ou do gênero documentário - servindo como uma expressão estética de uma linguagem audiovisual biopolítica que

¹⁹ “A imagem amadora é usada para criar uma experiência que é aparentemente real e imediata” – Tradução livre.

serve aos propósitos de uma produção do capitalismo imaterial. Inspirando-se em Comolli (2001), a pesquisadora percebe que essas imagens são aproveitadas em um devir no qual a realidade narrada pelas inúmeras mídias de comunicação se assemelha à ficção e a ficção necessita de uma boa dose de realidade para produzir “efeitos de real” como tática de narrativa e, assim, constituir-se sob um campo legítimo de simulação de uma realidade.

Porém, Feldman (2008) aponta a necessidade de perceber a estratégia em usar essas imagens que constituem um regime de visibilidade: essa estratégia se configura em “produzir uma verdade que simula sua própria não-simulação” (p. 11), buscando assim, através de um efeito de realidade, “desrealizar” e “despolitizar” para assim estabelecer seu objetivo de dominação da percepção de sua audiência e conduzi-la em uma jornada subjetivante. Por isso, a transparência total se torna um desejo dessas produções audiovisuais, mas, alerta a pesquisadora, esse desejo carrega uma força que age nas sombras dessa transparência: no caso, Feldman (2008) chama de fantasma da vigilância, posto que como regimes de visibilidade podem ser instrumentalizados pelos poderes da ordem do capitalismo imaterial. Pensando então no problema da estética sob os tentáculos da biopolítica, Feldman (2008) diz:

“Os novos realismos se afigurariam assim como a linguagem biopolítica do capitalismo imaterial, quando a dimensão plástica, inventiva e produtiva da vida e da experiência humana torna-se matéria-prima e núcleo vital da política, da produção estética e da organização dos fluxos capitalistas” (FELDMAN, 2008, p. 12).

Essa estética de uma linguagem audiovisual biopolítica sob o apelo de um realismo que evidencia modos de vida, estilos de constituição de si mesmo, se tornam fontes que alimentam as produções audiovisuais e asseguram uma produção estética sob o domínio de uma ordem que estabelece uma renovação de códigos realistas, transformando a vida em performances comportamentais disciplinadas e de autoridades sobre a realidade a qual as produções se referem, ou se ligam. Deste modo, a biopolítica, segundo Feldman (2008), atravessa e utiliza as várias formas do audiovisual, expropriando a vida da política e a reduzindo a performances comportamentais, nas quais a tratam “como um ‘capital pessoal’ a ser cuidadosamente administrado, atualizado e, se possível, tornado visível - para que possa ser tomado como real e verdadeiro” (p. 12).

Tornar real e verdadeiro, produzir efeitos de realidade, conforme vimos entrar no circuito do campo do audiovisual, o cinema ficcional e de documentário são atravessados por essa linha de força – ou, talvez, por esse desejo que vem dos primeiros encantos com as projeções do cinematógrafo, como dizem Morin (2014) e Machado (2009) – que se

configura pelas formações discursivas que são regradadas nos ordens do discurso de uma época e constituídas pelas projeções-identificações das obras. Fazer cinema é, também, praticar o discurso, como aponta Baltar (2004), mas seguindo regras e convenções de uma linguagem historicamente construída, rompida, reconstruída, desafiada. Isso produz efeitos de realidade, efeitos de verdade e efeitos de autoridades assim como pretende o discurso: ser um artifício que capacita algo ser real, existir, mas sob condições.

Desta forma, até agora, dissemos que a biopolítica estava atrelada ao poder, como uma tecnologia que agindo sob estratégias e a partir de dispositivos busca capturar e dominar as resistências nessa luta de poder que envolve a sociedade. Porém, Hardt e Negri (2014), ao refletirem sobre as lutas políticas das multidões em resistência ao Império, para criar uma alternativa ao poder, uma organização social que seja uma alternativa à dominação imperial, se utiliza do processo tecnológico que se assemelha à biopolítica, mas que para diferenciá-la, eles chamam de produção biopolítica. Para eles, a biopolítica serve ao poder em vigor, mas também às resistências, uma vez que ela é, além de uma tecnologia, uma estratégia de produção de modos de subjetivação e modos de vida. Hardt e Negri (2014) compreendem que para se produzir uma nova alternativa ao poder, para se inventar uma nova organização social, o caminho seria através da produção biopolítica para enfrentar os dispositivos que o poder tem estrategicamente instalados no corpo social²⁰.

Diante disso, observamos que tanto *Democracia em Vertigem* (2019) quanto *Não Vai Ter Golpe!* (2019) usam de imagens ditas amadoras e também esteticamente profissionais produzidas tanto pelos realizadores e suas equipes quanto por pessoas que estavam simplesmente gravando, por exemplo, uma ação policial em uma manifestação. Essa busca pelo efeito de realidade no documentário é percebida por Nichols (2016) e refletida por Baltar (2004), quando vai pensar na produção de uma autoridade do discurso nos filmes documentários. Ela diz que cada filme tem sua imposição de autoridade, diálogos com a história, lugar político e ético que dialogam com o espectador e constroem sua realidade. É também da natureza do documentário falar sobre algo que aconteceu,

²⁰ Essa noção é bastante criticada por Žižek (2015) que diz que é impossível se criar uma alternativa ao poder a partir das mesmas ferramentas, dispositivos e tecnologias que já possuem os “códigos genéticos” do poder. A nós, não interessa neste momento realizar um debate para saber quem está correto ou fazer qualquer juízo de valor sobre a biopolítica e a sua eficácia sendo usada pelos movimentos de resistência. Mas nos cabe observar os fluxos das lutas e acompanhar como essa tecnologia da biopolítica está atuando pelas “membranas” das obras culturais e como elas despertam as forças do poder e da resistência, constituindo condições para a emergência de novos modos de subjetivação na política ou controlando-os. Ver a nota de rodapé 25.

como diz Nichols (2016). É sobre o discurso do comentário sobre o fato que aconteceu em uma sociedade que começa a emergir uma possibilidade de compreensão do documentário – não que isso se exclua quando falamos de filmes de ficção, muito pelo contrário. O cinema é político, como disse Furtado (2020), porque ele provoca, cria e se estabelece a partir das regras que já existem, ou seja, o nosso mundo. O cinema narra algo, conta uma história e, como discurso faz a si mesmo acontecer e, por sua veia histórica ligada a elementos pedagógicos, informacionais, de caráter biopolítico, sendo uma prática discursiva que costura um caráter de autoridade do discurso, entonando falas que circulam nos circuitos das vontades de verdade, este cinema busca não apenas mostrar, ou expressar, ou representar a verdade sobre um fato: o que acreditamos é que o discurso do cinema faz é buscar narrar um fato fazendo-o acontecer nos tecidos da realidade possibilitada pelas ordens do discurso.

Por isso, em hipótese, em vez de falarmos que há uma disputa narrativa na qual o argumento e a retórica são os centros que superficialmente observam os pensadores, propomos, problematizar essas disputas políticas em nossa sociedade - em que os filmes que analisaremos são umas de suas materialidades históricas - a partir da noção de disputas pelo acontecimento, ou uma luta de acontecimentalização: não é o argumento ou a retórica que vai explicar racionalmente por uma narrativa se o processo de impeachment foi golpe ou não, mas sim, as costuras que várias formações discursivas vão estabelecer e que devem dar materialidade às hipóteses, sendo o cinema documentário uma materialidade agregadora para tal, ou seja, fazer acontecer.

2.3 - Documentário: Acontecimento e Acontecimentalização?

Não são as narrativas que estão em disputas. Não há uma disputa pela narrativa correta, verdadeira. As narrativas fazem parte dos processos, estratégias argumentativas e não objetos de disputas políticas. O que, supomos, se disputa nas relações de força da política brasileira em nossa atualidade é o acontecimento. É o efeito de realidade que os discursos fazem emergir. Esta é nossa proposta, nossa pressuposição que serve de atmosfera para problematizar a atual disputa política contemporânea no país: a disputa não é pela razão, muito menos pela verdade, mas pelo efeito de realidade. Diante disso, conforme aponta Migliorin (2005; 2018), há uma relação curiosa entre o cinema documentário e o acontecimento. Em princípio, a partir do que ele chama de filme-dispositivo, que “cria mecanismos para eventualmente captar o que é contingente” (MIGLIORIN, 2005, p. 06) e, assim, possibilitar a criação de um universo a partir do

mundo real, o que possibilita o acontecimento. Nessa relação de produção, de criação, Migliorin (2005) acredita que o documentário, assim como a mídia – mais especificamente o jornalismo –, só que por táticas diferentes, são produtores de efeitos singulares no mundo real, o que podemos denominar ser um efeito de realidade. Para tal, é preciso que exista um ponto de ruptura, uma descontinuidade na qual possibilite o florescimento da materialidade pela qual o discurso produzirá aquilo que possa ser captado como realidade. Essa descontinuidade, essa ruptura que causa brechas são o acontecimento.

Em sua pesquisa sobre os conceitos foucaultianos, Castro (2016) diz que o acontecimento é uma forma de analisar a atualidade; é perceber e problematizar as condições, as estratégias, as táticas, os dispositivos que possibilitaram algo que desvia uma “pseudo-linearidade” histórica e constitui condições para transformar as práticas em circulação. O acontecimento é um efeito que possibilita a atualidade, mas também, e antes de mais nada, um mecanismo metodológico da análise arqueogenealógica da história. Michel Foucault usou em toda sua trajetória o conceito de acontecimento como fundamento para suas análises para o diagnóstico da atualidade. Em sua trajetória filosófica, esse conceito atravessa o momento arqueológico, no qual, pelas epistemes, ele traz à luz os acontecimentos discursivos que possibilitam a produção dos novos saberes – principalmente os que constituíram as ciências humanas e a noção de homem –, o genealógico e o ético, nos quais o acontecimento é possível através dos dispositivos – o que não é discursivo.

Na arqueologia, Foucault (1992) entende que o acontecimento emerge a partir da descontinuidade, ou seja, ele é uma ruptura, uma descontinuidade na ordem que dá condições para transformar aquela atualidade, abrindo espaços para uma nova forma de saber, uma nova episteme com novos discursos, novas formações discursivas e enunciados. Desta forma, o acontecimento é possível de duas formas: como novidade ou diferença; e como uma prática histórica. A novidade/diferença se manifesta como um acontecimento arqueológico, já a prática histórica é percebida como acontecimento discursivo. Para Castro (2016), há uma relação entre essas duas formas, uma vez que se há uma novidade/diferença, esta passa a ser praticada. Então, o acontecimento possui camadas discursivas e arqueológicas intrinsecamente ligadas. As descontinuidades discursivas que possibilitam a emergência de uma nova episteme, transformando o saber de uma época configura em um acontecimento discursivo e também arqueológico, uma vez que se percebe uma ruptura no discurso do saber em prática de uma episteme, o que

faz com que haja a necessidade de uma emergência de novas formações discursivas e a criação de novas epistemes.

O acontecimento não é um evento isolado, mas sim um processo que além da novidade, da ruptura, da descontinuidade, precisa se estabelecer como regularidade. Desta forma, Foucault (2011a), em sua *Ordem do Discurso*, na necessidade de problematizar os domínios que vão além dos discursos - ou seja, o não discursivo - e o surgimento de outras práticas que são alinhadas com o que ele chama de poder, passa a se ater a relação entre o discursivo e o não-discursivo - substituindo as epistemes pelos dispositivos, por exemplo - “assumindo a descontinuidade dessas regularidades, o acaso de suas transformações, a materialidade de suas condições de existência” (CASTRO, 2016, p. 25), o que fez com que ele optasse pela estratégia analítica que se servisse dos conceitos de luta, de tática, de tecnologia e de estratégias, exatamente para investigar as regras, os processos e procedimentos discursivos e não discursivos que ordenam, regram, produzem um efeito de dominação que efetivam uma regularidade dos discursos para, então, perceber os desvios que são os acontecimentos. Assim, o termo acontecimento acrescenta às suas referências de descontinuidade, novidade e regularidade de práticas e incorporar, também, a noção de relações de força, relações de luta, relações de poder.

As noções fundamentais que se impõem agora não são mais as da consciência e da continuidade (...), não são também as do signo e da estrutura. São as do acontecimento e da série, com o jogo de noções que lhes são ligadas; regularidade, causalidade, descontinuidade, dependência, transformação; é por esse conjunto que essa análise dos discursos sobre a qual estou pensando se articula (...). O acontecimento não é nem substância nem acidente, nem qualidade, nem processo; o acontecimento não é da ordem dos corpos. Entretanto, ele não é imaterial; é sempre no âmbito da materialidade que ele se efetiva, que é efeito; ele possui seu lugar e consiste na relação, coexistência, dispersão, recorte, acumulação, seleção de elementos materiais; não é o ato nem a propriedade de um corpo; produz-se como efeito de e em uma dispersão material (FOUCAULT, 2011a, p. 57-58)

O acontecimento, então, não se trata de um destino ou de uma consequência mecânica, mas do acaso que é efeito das forças em luta, em disputa, da relação entre o discurso e o não-discursivo. O acontecimento não causa uma mutação, por exemplo, nas epistemes. Ele é todo um conjunto de fatores que possibilitaram a transformação. Com essa compreensão, o acontecimento se distancia da noção de criação e invenção, mas não o exclui. Ter bem desenhado e compreendido a noção de acontecimento é saber que, como diz Castro (2016), o acontecimento é um diagrama das relações de força a partir das análises históricas sobre alguns eventos, como, no caso de Michel Foucault, fora sua

análise sobre a loucura, as prisões e a sexualidade. A partir de sua análise arqueogenialógica de uma série de eventos, o filósofo conseguiu problematizar os acontecimentos que os possibilitaram e que, como efeito, proporcionou condições para as transformações das práticas na sociedade.

Um ponto que precisa ficar claro é que o acontecimento se diferencia do evento, como explica Quéré (2005): o evento é o que possibilita a significação e compreensão da situação; é o que se desenvolve progressivamente até seu desfecho, provocando interações complexas, adaptações mútuas, constituindo uma experiência. O evento faz parte do acontecimento, mas não pode ser confundido com ele. Por exemplo, se analisarmos as jornadas de protestos de junho de 2013 no Brasil a partir de seus primeiros atos até seu derradeiro fim, podemos observar inúmeros signos que nos possibilitam narrá-las em uma linearidade de situações provocadas por seus múltiplos agentes que vivenciaram e experimentaram tal situação. Porém, se quisermos compreender o acontecimento, será necessário analisar as condições históricas, encontrar os pontos de rupturas e as descontinuidades discursivas que possibilitaram os enunciados que emergiram e entraram em conflito durante e após os atos e perceber sua reverberação após seu término. Por isso, Quéré (2005) entende que o evento é do campo da hermenêutica e é ele que possibilita a constituição do acontecimento, já que o evento é imediato e o acontecimento é histórico.

Tendo isso por base, Foucault (2006), ao responder uma pergunta sobre o incômodo dos historiadores sobre o uso do conceito de acontecimento como fundamento de sua metodologia de análise, ele traz à tona a noção de acontecimentalização. Esta é uma estratégia de análise que se ocupa em, a partir das rupturas, fazer surgir as singularidades em vez de apontar uma constante histórica e uma unidade que possa ser universal; e encontrar as conexões, as ligações, os apoios, os bloqueios, os jogos de força e as estratégias que podem ser dadas como evidências. A acontecimentalização, para Foucault (2006) é uma prática metodológica que substitui a dos historiadores de sua época que buscavam continuidades, fluxos não interrompidos que se ligassem às estruturas e aos efeitos ideológicos aos quais criticavam. Essa estratégia metodológica abriu caminho para Foucault (2006) analisar e problematizar as formas como os homens governavam a si mesmos, como os modos de subjetivação eram produzidos e controlados, como os regimes de verdade circulavam nas sociedades e eram transformados. A acontecimentalização permite evidenciar as táticas, as estratégias, os dispositivos que atravessavam as práticas discursivas, organizando-as, controlando-as, disputando-as.

2.4 - Cinema documentário como uma tecnologia de acontecimento e estratégia biopolítica e de produção biopolítica

Não seriam, então, os documentários, para nossa investigação, tecnologias do acontecimento? Essa indagação nos reconecta a nosso objeto e nos abre a horizontes que já estão empenhados na construção do caminho que permitem nossa problematização. Pesquisadores já vêm estabelecendo a relação entre cinema, mais especificamente, o filme documentário, e o acontecimento. Alguns trabalhos foram importantes para esta pesquisa como o de Fagioli (2011) em que mostra a relação entre o acontecimento e as imagens de arquivo na construção de teses que visam fazer um evento acontecer como um efeito de realidade a partir das estratégias de construção de sentidos relacionados às imagens históricas e os argumentos narrados, ou como o de Ferreira (2016), no qual destaca que o acontecimento no cinema documentário é um acontecimento comunicacional que constitui experiências transcendente, com toques de sensibilidades que capturam seus espectadores, produzindo neles o acontecimento ao provocar o “espanto, assombro, mal estar e mudança” (p. 102) em suas perspectivas, entendendo que o cinema representa um sintoma social e, ao mesmo tempo, representa um elemento operacional do sistema que oferece entretenimento e alimenta o fluxo de imagens e informações. Mas o que queremos destacar é a obra de Migliorin (2005;2014;2018), em que consegue alinhar o cinema documentário a uma perspectiva da biopolítica e do acontecimento.

Nos trabalhos de Migliorin (2005;2014;2018), percebemos o quanto é importante para a análise fílmica a relação entre as noções de acontecimento a partir do filme-dispositivo e o uso da imagem amadora como uma tática biopolítica para constituir uma autoridade do discurso fílmico – seja do cinema ou da televisão – o que corrobora com a pesquisa de Baltar (2004). Apesar de sua concepção de acontecimento se enquadrar nas definições de Gilles Deleuze e Felix Guattari (MIGLIORIN, 2018), ele a compreende como um “entrecruzamento inesperado de uma variedade de processos” com elementos históricos, culturais e subjetivos, em um determinado momento, motivados por elementos mínimos que “produzem uma faísca que opera como um grande desvio em cada um deles” (p. 179). Essa forma de interpretar o acontecimento se aproxima com a noção foucaultiana arqueogenealógica, uma vez que as linhas de força que produzem o acontecimento vão além das práticas discursivas, mas também, das estratégias não discursivas, das arquiteturas do poder e seus modos de ordenação.

Ao fazer uma leitura do filme *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles, se empenhando em analisar o uso das imagens amadoras como um recurso que possibilita a manipulação discursiva do cineasta, Migliorin (2018) a entende como uma estratégia central da construção de uma autoridade sobre a significação de um evento: “as imagens são invadidas pelo mundo enquanto o cineasta é controle e razão” (MIGLIORIN, 2018, p. 177). O cineasta busca traduzir as imagens e dirigir nossa atenção ao que está na borda, no fundo ou em segundo plano, tentando mostrar a complexidade entre as relações de classes sociais no Brasil, pela qual Moreira Salles constrói um paralelo entre a história privada de sua família, o acontecimento de Maio de 68, na França e em alguns pontos da Europa. Além disso, o filme possibilita fazer um paralelo ao momento político brasileiro, apesar de este não estar presente no discurso do filme, porém, como a obra foi realizada durante a atmosfera de eco que atravessam as manifestações de junho de 2013, as disputas políticas acirradas entre esquerda e direita no país, essa relação entre os temas abordados na obra e o devir de sua produção configuram um não-dito específico que deve ser analisado. É a partir dessa problematização que Migliorin (2018) vai constituir sua noção de acontecimento que agregue a suas estratégias de análise. Para ele, o acontecimento é o que faz tornar visível a fagulha de uma explosão que ecoa na história, sendo essa noção fundamental para que ele critique a principal tese do filme de Moreira Salles: a de que Maio de 68 fora uma derrota, posto que não gerou um acontecimento, uma vez que o cineasta parece dizer que “não está acontecendo nada” (p. 180), uma vez que o novo pode ser lido como velho

Ao ignorar o descontrole histórico dos acontecimentos, ao deixar de lado a exigência metodológica que um acontecimento como [Maio de] 68 coloca àqueles que desejam pensá-lo, o filme se autoriza não só a dizer o que é 68, com a clareza de quem descreve uma queda de braços com apenas dois resultados possíveis, como, ao descrever, aponta para a derrota. Usando a régua dos inimigos de maio de 68, o filme despreza os efeitos que os gestos, atos e palavras de ordem tiveram e têm no mundo (MIGLIORIN, 2018, p. 180).

Ao entrecruzarmos o conceito de acontecimento de Foucault (2006), diferenciação entre acontecimento e evento feito por Quéré (2005) e a leitura de Migliorin (2018) sobre o acontecimento de maio de 68 e sua crítica a tese do filme de Moreira Salles abrem espaços para lermos que junho de 2013 pode ser entendido como um evento que abriu caminho para inúmeras leituras sobre o processo de impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff. Tanto *Democracia em Vertigem* quanto *Não Vai Ter Golpe!* encaram as manifestações como um evento que teve início e teve fim, apesar de que elas ecoaram e

possibilitaram a emergência de novos movimentos políticos de esquerda e de direita que agenciaram disputas políticas que o fizeram se estabelecer como atores essenciais na política brasileira de nossa atualidade. Seja o Movimento Brasil Livre (MBL), seja a Mídia Ninja, esses agentes marcam novas formas de praticar o discurso no meio político (ANDRADE, 2016). Os filmes, então, constroem narrativas que costuram as linhas de força do saber político-jurídico, das testemunhas que vivenciaram os períodos pré e pós impeachment e assim constituem suas teses, usando de estéticas que atravessam nossos afetos – como por exemplo, uma trilha sonora atmosférica que nos traz tensão, como no caso de *Democracia em Vertigem*, e uma trilha épica e heróica, como é o caso de *Não Vai Ter Golpe!*.

Enquanto o filme de Petra Costa – *Democracia em Vertigem* - anuncia que os pilares da jovem democracia brasileira estavam sendo corroídos pelo antigos políticos do *status-quo* brasileiro que sempre estiveram no poder e, naquele momento, toleravam um partido de trabalhadores, muitas vezes os chantageando para ganhar mais poder nas estruturas governamentais, o filme de Santos e Rauh, *Não Vai Ter Golpe!* se produz como uma tática do próprio MBL para barrar o argumento de que foi um golpe. O próprio título é um jogo enunciativo que diz, na verdade, que não haveria golpe, mas sim, um movimento democrático em favor do impeachment. É uma forma de impedir a acontecimentalização do golpe em Dilma e na democracia brasileira, usando exatamente os recursos da ordem do discurso ao explicar o processo da construção impeachment usando discursos de autoridade do saber - como a explicação de juristas e políticos da casa, cientistas e jornalistas tecendo comentários sobre os eventos – e as vontades de verdade em circulação na época – como era o caso de culpar o governo pela queda de renda das famílias brasileiras, a decadência moral das esquerdas, a incompetência e a corrupção do PT e de sua maior liderança, o ex-presidente Lula. Essa tática buscava contrastar com o discurso da tese de golpe e atingir seu lugar de autoridade, estimulando que interpretasse o discurso dos esquerdistas como teses mentirosas e corruptas.

O que percebemos são pistas, rastros que nos levam a pensar de forma hipotética que nossas duas materialidades, os dois filmes, estão interligados em uma relação de luta, de disputa: para além de serem filmes documentários que são estratégias biopolíticas das relações de poder, concomitante a isso, são tecnologias do acontecimento, uma vez que se constituem como estratégias de poder que organizam os enunciados, as formações discursivas que produzem suas significações seguindo fluxos ideológicos referentes a suas posições políticas e como táticas, já que por si só, o filme, o cinema documentário é

um meio de produção de discurso de autoridade que possibilita a redistribuição, a comunicação, a forma ideal para que a informação e toda sua carga afetiva penetre e aparelhe os modos de subjetivação dos espectadores, uma vez que estes são, também, sujeitos imersos na atmosfera política. Ambos os filmes cooperam para o processo de acontecimentalização do impeachment/golpe, o que faz materializar-se diante de nossos olhos o conflito político de nossa atualidade brasileira como uma disputa pelo acontecimento, algo importante para a autoridade da fala, da significação que produz o efeito de realidade ao mostrarem que é quem no tabuleiro por eles propostos e a apresentação dos argumentos que visam constituir uma percepção do público sobre as posições que eles devem ter quanto aos problemas políticos apresentados em suas teses. O cinema documentário descrito por Nichols (2016) e por Baltar (2004), assim como por Migliorin (2005;2014; 2018) possui essa potência de construir um mundo capaz de interceder sobre o mundo real através de efeitos de realidade. Por isso, a importância que detectamos de perceber essa disputa pelo acontecimento, em vez de falarmos em uma tese frouxa e vazia de disputa de narrativas. A autoridade enunciativa sobre que constitui o acontecimento permite que se produza efeitos de realidades a qual os sujeitos estarão se ligando. Essa é mais uma linha de força estratégica que fundamenta e organiza as disputas políticas de nosso tempo no Brasil.

3: O FILME DOCUMENTÁRIO COMO MATERIALIDADE DA PSICOLOGIA POLÍTICA E AS FERRAMENTAS CONCEITUAIS PARA A ANÁLISE

Neste capítulo vamos problematizar o campo disciplinar de nossa pesquisa, através de uma revisão sobre as bases teóricas e históricas da psicologia política a partir de artigos que relatam a história e a análise de temas de artigos da mais importante publicação sobre o campo: a revista psicologia política. Junto a isso, devemos fazer uma breve leitura do contexto político brasileiro, que é o material no qual os filmes documentários vão constituir suas narrativas. Em seguida, ao verificar a potencialidade do cinema de documentário como uma materialidade possível que contém o objeto de análise e o ambiente político em que os filmes se constituem, passaremos a discutir nossas ferramentas teórico-metodológicas que serão as bases epistêmicas para a investigação de nosso objeto, as práticas discursivas. Para tal, problematizaremos os conceitos de práticas discursivas, poder, dispositivos, regimes de verdade, estratégia e tática, alinhando com a noção de cinema e documentário. Desta forma, acreditamos ser possível iniciar a abertura do *corpus* do objeto, trazendo à tona algumas camadas que o constitui.

Quanto à emergência da psicologia política como uma das ancoragens da presente discussão, percebamos que durante o século XX, o campo do saber da psicologia foi atravessado e atravessou demandas de campos das ciências sociais e políticas. Em busca de compreender, por exemplo, a formação da opinião política, o comportamento e a formação das estruturas de pensamentos dos eleitores e suas relações com as instituições, pesquisadores de disciplinas da sociologia e da política encontraram na psicologia um campo epistêmico capaz de dar respostas a essas demandas. Essa interlocução de três campos fez emergir uma disciplina que está em processo de crescimento no mundo e no Brasil: a psicologia política.

Desde a década de 1970, a psicologia política vem construindo seu espaço no Brasil. Nomes de professores pesquisadores como Silvia Lane, Salvador Sandoval e Leôncio Camino ajudaram a constituir as bases institucionais para o reconhecimento da disciplina e sua abrangência no Brasil, apostando em instituições de pesquisas, nos programas de pós-graduação e em publicações como a Revista Psicologia Política (ALMEIDA, SILVA & CORRÊA, 2012). Através dessas redes de comunicação, o campo da psicologia política se desenvolveu a partir da análise de vários problemas e objetos: a

formação familiar; a violência de estado; a vigilância; o autoritarismo; as questões de gênero; as formações e estruturas partidárias; as opiniões políticas; as relações com os meios de comunicação, dentre outras (SILVA & ROSA, 2012). Porém, a partir do ano de 2013, com as manifestações de protesto de rua que explodiram nas principais cidades do Brasil, os interesses de pesquisas focaram neste fenômeno. Das formações de modos de subjetivação que apareciam entre os manifestantes até os resultados eleitorais que culminaram nas pós-manifestações, acreditamos que 2013 se mostrou como um marco para o saber psico-sócio-político.

Fazendo um cruzamento entre pesquisas de Silva (2012) e a pesquisa de dados das temáticas de artigos publicados na revista *Psicologia Política* de 2014 a 2020 que realizamos, percebemos que muitas questões emergiram a partir dos acontecimentos das manifestações de rua de 2013, mas também, muitos objetos: questionavam as ações coletivas, as ideologias em conflito, o comportamento do manifestante e do eleitor, os valores democráticos, as formas de participação social, as políticas públicas e davam uma especial atenção aos processos de transformação, ou de constituição de modos de subjetivação que afluíram nos campos de batalha da política materializados nas e a partir das ruas. As relações de poder se evidenciam nos discursos e nas lutas que surgem no meio político e nos grupos de resistência que travam uma guerra em busca de alastrar suas influências e seus domínios na formação dos sujeitos contemporâneos (ANDRADE, 2016). São análises de objetos como formações discursivas que aparecem ou deixam traços em diversas materialidades. Essas materialidades são diversas, como discursos políticos, entrevistas em veículos de comunicação, textos de instituições que possibilitam uma volumosa produção discursiva que traz em sua constituição os rastros da luta política em que vivemos. Uma dessas materialidades ainda pouco explorada pelos analistas da psicologia política que detectamos são as manifestações culturais com foco na arte, na produção artística e os traços das formas de subjetivações políticas contidas nelas. Esse é um dos interesses de nossa pesquisa - um desafio.

Os dois filmes materialidades de nossa análise, *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, e *Não Vai Ter Golpe!* (2019), de Alexandre Santos e Fred Rauh, possuem como tema o conturbado momento político pelo qual passou o Brasil a partir das manifestações das ruas em 2013 passando pelo processo de *golpe* da ex-presidenta e a eleição de Jair Bolsonaro. Apesar de terem como recorte fatos em comum, as narrativas constituídas por posições ideológicas diferentes deixam a mostra discursos que,

entendemos, constituem formas de subjetivações políticas que estão em conflito em nossa atualidade. As falas, a estrutura narrativa, os discursos de imagens produzem estéticas que trazem em sua genética traços das lutas em que a sociedade brasileira está inserida e possibilitam, como materialidade comunicativa, artística e de manifestação cultural dados que fazem parte daquilo que Foucault (2008a) vai chamar de “arquivo de uma época”, ou como lembra Ferro (1992), um arquivo histórico, uma vez que ele diz que o cinema e a história se interferem, se relacionam, interagem de acordo com o devir.

Desta forma, neste capítulo, realizaremos uma breve pesquisa histórica sobre a psicologia política para deixar evidenciar uma problematização política a partir de manifestações culturais como a arte, o cinema e, mais especificamente, o filme documentário no campo da psicologia. A partir disso, faremos uma reflexão sobre as relações de poder com base nos estudos foucaultianos, como forma de evidenciar os processos de subjetivação nas lutas de poder na política contemporânea e como forma de problematizar o acontecimento e constituir ferramentas para nossa pesquisa. Com isso, nosso intuito neste capítulo é de demanda metodológica: constituir uma lupa capaz de observar na arte do cinema documentário, a partir das ferramentas foucaultianas, os diagramas que dão condições para analisarmos os modos de subjetivação que os discursos e as práticas discursivas e a amostra nos filmes expõem sobre as lutas políticas e a formação do sujeito político na atual atmosfera brasileira. Para isso, partiremos de uma reflexão sobre o campo em que este trabalho emerge e se espalha, que é a disciplina da psicologia política, como o vestíbulo que apresenta a relevância do trabalho para a academia e as reflexões sobre a sociedade brasileira; em seguida, discutiremos conceitos e noções foucaultianas como política, poder, dispositivo, tecnologia, estratégias, táticas e práticas discursivas alinhando com a arte do cinema documentário. Com isso, esperamos deixar claro a importância do pensamento foucaultiano para a psicologia política e justificar o como nos inspiramos nesta perspectiva como capaz de construir as ferramentas para investigar o problema que observamos.

3.1 – Psicologia Política - Um breve histórico no campo

Para iniciar esta pesquisa, precisamos fazer uma breve revisão literária sobre o atual patamar de pesquisa no – não tão – recente campo de conhecimento da psicologia política. Um campo de saber, de estudo e análise que começa o seu processo de institucionalização nos anos 1960 na Europa e Estados Unidos, conforme aponta Rosa e Silva (2012), mas que desde o começo do século XX já desperta interesses de

pesquisadores, cientistas sociais, psicólogos e analistas políticos também no Brasil. Desde então, para investigar a produção de subjetivação política analisando a materialidade em dois filmes documentários de abrangente alcance no campo de batalha das lutas políticas contemporâneas brasileiras é necessário compreender o campo de conhecimento no qual acreditamos estar localizado nosso objeto e, a partir dele, evidenciarmos os objetivos e métodos para buscar respostas aos problemas que observamos. É necessário entender o campo em que essa disciplina emerge e que anda, a cada ano, abrangendo mais espaços e interesses na produção acadêmica do Brasil, incentivando pesquisas e análises sobre uma diversidade de forças nas relações de poder na política e micropolíticas brasileiras.

Há quem entenda que a psicologia política é uma subdisciplina da psicologia social (ROSA & SILVA, 2012). Mas as instituições e estruturas que se montam na área buscam pelo seu reconhecimento como uma disciplina e um campo de conhecimento independente. Rosa e Silva (2012) compreendem que a psicologia política nasce a partir da confluência entre a Psicologia e as Ciências Políticas. Apesar de ela ter institucionalmente nascido nos anos 1970 com publicações de manuais sobre a área e com a criação em 1978 da Sociedade Internacional de Psicologia Política, o termo que a identifica fora observado no início do século XX com importantes pesquisadores e intelectuais europeus. Alguns pesquisadores, dizem Rosa e Silva (2012), compreendem erroneamente que o primeiro a usar o termo fora, em 1924, o politólogo estadunidense Charles E. Merriam (1874 -1953), que atuou no departamento de ciências políticas da Universidade de Chicago. De fato, Merriam fora de grande influência para aqueles que muitos dizem ser o fundador das bases da psicologia política estadunidense, Harol Lasswell. Mas antes dele, o termo já era utilizado por outros três pesquisadores europeus e um brasileiro: Emile Boutmy, Eloy Luis Andre, Gustave Le Bon e Victor de Brito.

Nos anos de 1901 e 1902, mostram Rosa e Silva (2012), o francês Emile Boutmy²¹ publica estudos sobre o pensamento e o comportamento político do povo inglês no século XIX e o povo americano usando o termo psicologia política. No ano de 1906, o espanhol Eloy Luis Andre publica o seu *El Histrionismo Español: ensayo de psicología política*. Já o brasileiro Victor de Britto, em 1908, publicou, segundo Silva (2012), uma obra que estuda a personalidade carismática de dois líderes dos bandos da revolução

²¹ Obras: Essai d'une Psychologie Politique du Peuple Anglais au XIXe siècle (1901); Elements d'une Psychologie du Peuple Americane (1902); The English People: a study of their political psychology (1901).

federalista gaúcha: *Gaspar Martins e Júlio de Castilhos: estudo crítico de Psychologia Política*. Mas foi com o francês Gustave Le Bon que a psicologia política se mostrou possível, com fundamentos teóricos e objetos claros para a futura disciplina. Sua obra *La Psychologie Politique et la Défense Social*, de 1910, teve uma grande repercussão, chamando atenção de nomes como Sigmund Freud que a menciona, concorda e critica em sua *Psicologia das Massas e a Análise do Eu (1921/2011)*. Esta obra ressoou para além do meio acadêmico, sendo usada por figuras políticas como o 26º presidente dos Estados Unidos, Theodore Roosevelt, o líder da revolução russa Vladimir Lenin e os líderes fascistas e nazistas Benito Mussolini e Adolf Hitler.

As perguntas e objetos de análise dessas obras giravam em torno de analisar o comportamento das multidões e das massas, as produções simbólicas envolvidas da produção de identidades nacionais e da política, assim como investigar a personalidade dos líderes políticos que ascendiam em bandos, grupos, partidos e nas políticas institucionais ideológicas e partidárias dos países. Buscavam compreender as problemáticas de sua época a partir de um olhar sociológico sobre problemas políticos, assim como explorar e problematizar suas estruturas e a própria democracia a partir da percepção da recente ciência moderna da psicologia. Eram traços daquilo que Foucault (2008b) nos fala sobre a preocupação com a problemática da população, que foi alicerce para a emergência de tecnologias disciplinares e da biopolítica. O saber operava articulado ao poder para constituir conhecimentos sobre esse problema. Assim, no século XX e início do XXI, nomes como os de Sigmund Freud, Elias Canetti, o próprio Michel Foucault e, recentemente, Antônio Negri e Michael Hardt – para citar apenas alguns dos inúmeros -, cada um em seu campo de domínio, explorou ou problematizou em algum grau, o saber psicológico para questionar a política no ocidente.

Em 1921, inspirado a produzir uma crítica à separação da psicologia entre individual e coletiva promovida por Wundt, Freud (1921/2011) usa o pensamento da psicologia das multidões de Le Bon para mostrar, inicialmente que não se pode construir uma psicologia fragmentada, mas sim, compreender que sua estrutura está presente no indivíduo e na sua expressão social e coletiva, dizendo assim que toda psicologia é social e não é possível diferenciá-la. Assim, no contexto do saber psicanalítico emergente, Freud (1921/2011) faz sua psicologia das massas inspirado na psicologia das multidões de Le Bon, nos mostrando a importância da figura do líder para as massas, que comanda e produz o processo de formação subjetiva de seus integrantes, sob uma analogia da

identificação do líder à figura do pai, crucial para as teorias psicanalíticas e dos processos de igualdade e unidade que o líder produz no âmago das massas. Essa obra foi e continua sendo uma referência para estudos que envolvam a psicologia, a psicanálise e os fenômenos de massas e multidões (ANDRADE, 2016).

Nos anos 1960, Elias Canetti (1995) nos apresenta uma análise fenomenológica sobre as estruturas de formação das maltas e das massas. Segundo Nishikawa (2014), Canetti utiliza a noção de malta para aproximar a uma noção primitivista das massas que Freud (1921/2011) também dá. Mas Canetti (1995) ainda assim critica a noção freudiana de massa, acreditando que essas não são necessariamente hierarquizadas e nem dependem de uma liderança para existir, mas também podem ser horizontalizadas e até acéfalas. O pensamento de Canetti (1995) foi bastante discutido nos protestos que tomaram conta de Paris, em maio de 1968, e em outros países na Europa e nos Estados Unidos, voltando a ser debatido, também, em pesquisas sobre os protestos de rua que aconteceram no Brasil em junho de 2013 (ANDRADE, 2016; ANDRADE & PINHEIRO, 2019).

Contemporâneo de Elias Canetti, Michel Foucault, em toda sua trajetória, buscou analisar as formações dos modos de subjetivação, tanto no seu período arqueológico, como no seu momento genealógico e ético. Problematizar a formação do sujeito na sua atualidade a partir das relações de saber e de poder, a partir das relações de luta estratégicas, de dispositivos, de instituições, do estado, da governamentalidade que produzem o sujeito de suas épocas e como as descontinuidades, as rupturas, as práticas e os acontecimentos formaram os modos de subjetivação modernos. Foucault (2013a) se mostra como um pesquisador que se interessava pela formação do sujeito e como os saberes e as estratégias das relações de poder constituíram esses sujeitos que produzem e são produzidos pelas políticas de seus tempos.

O pensamento foucaultiano e toda sua obra aparecem constantemente nas pesquisas em psicologia política, como apresentam Almeida, Silva e Corrêa (2012). Seja como inspiração, como método ou como ferramenta, as pesquisas sobre instituições, políticas públicas, relações de poder e as formas de governo de si e de produção do sujeito que atravessam as atualidades das sociedades dos homens são ecoadas e intercaladas com pensadores atuais que buscam responder ou problematizar as questões deste nosso

tempo²². Para mostrar isso, nos anos 2000, o trabalho filosófico - que é atravessado pela psicologia política - de Antônio Negri e Michael Hardt nos apresenta o conceito de multidão, diferenciando-o de massa (2001; 2014), usando como fundamento um diálogo entre o pensamento de Michel Foucault, o marxismo e o pensamento de Spinoza, buscando elaborar uma proposta sobre a produção de modos de subjetivação a partir de processos biopolíticos revolucionários e processos de singularização. A ideia dos filósofos é conceber uma outra forma de organização social e política não mais pelas estruturas normalizadas e hierárquicas da gestão dos sujeitos a partir do conceito de massa, mas sim, por um outro conceito, formulado a partir das resistências políticas que emergem nas relações de luta contra o império como novas alternativas de organização social e política advindas de movimentos sociais e ativismos políticos que Hardt e Negri (2014) nomeiam como multidão. E para tal, eles exploram em suas discussões as relações da política com a psique, às margens do campo da psicologia social crítica, compreendendo a necessidade de uma problematização das lutas pela formação dos sujeitos políticos nas relações de poder da atualidade, pós queda do muro de Berlim e a partir da novidade dos protestos de Seattle, em 1999.

Esses nomes consagrados mostram um pouco de como a política é problematizada nas análises atravessadas pelo saber psicológico, sociológico, psicanalítico e filosófico, e como a política é objeto e corpus que contextualizam as investigações. Rosa e Silva (2012) mencionam o trabalho de Maritza Montero e encontram perspectivas e modelos²³ que iniciaram o processo de institucionalização da disciplina e do campo do saber da psicologia política. Assim, a futura disciplina vai se comprometer a mostrar as “múltiplas faces, indicando que a sociedade não é uniforme, estável, calma e nem perfeita; que dentro dela existem forças que se enfrentam e que quando se acredita ter chegado ao limite, há, novamente, outros a superar” (MONTEIRO apud ROSA & SILVA, 2012, p. 15). A psicologia política compreende a sociedade a partir de sua dinâmica, de seus fluxos e, assim, contribui com observações críticas e analíticas, sem deixar de lado as

²² É Possível perceber traços do pensamento foucaultiano ao observar os temas e as questões trabalhadas e publicadas nas edições da Revista de Psicologia Política, o que nos faz compreender que suas pesquisas ainda ecoam entre os pesquisadores de nossa atualidade.

²³ Modelos: perspectiva psicossocial; psicanalítica; discursiva; estrutural-funcional. Modelos liberacionistas-crítico, retórico-discursivo; psico-histórico; racionalista; marxista; e, por fim, o modelo da psicologia coletiva. Importante dizer que essas perspectivas e modelos não possuem o objetivo de cristalizar o campo, mas de possibilitar uma abrangência pluridisciplinar, na tentativa de mostrar as inúmeras camadas da sociedade, sua multiplicidade e atacar as noções de uniformidade e estabilidade que produziram sentidos comuns sobre sua natureza.

especificidades locais e regionais dos contextos de cada cultura, onde os objetos são problematizados. Ela se institucionaliza pioneiramente na Europa e Estados Unidos²⁴.

O Brasil possui um elo de ligação com a tradição estadunidense, conforme demonstram Rosa e Silva (2012): um dos importantes nomes da pesquisa em psicologia política no Brasil, o professor Salvador Sandoval, da PUC-SP, é um americano radicado no Brasil e trouxe consigo a tradição de pesquisa estadunidense. Porém, nossa perspectiva também é produzida a partir do intercâmbio com a tradição latino-americana e europeia, principalmente a francesa, nas práticas, modelos e temas a serem analisados.

A Investigação dos processos políticos e questionamento do capitalismo e suas ideologias, modelos de conscientização, confiança nas instituições, identidade de caráter nacional, opinião pública, relação da formação subjetiva na sociedade em sua relação com a mídia, a psicologia política na América Latina, principalmente no México e na Argentina se constituem a partir de um discurso crítico à dependência econômica e ao processo capitalístico, posto que compreendem que estes são problemas que afetam o desenvolvimento dos países latino-americanos e os mantêm em subdesenvolvimento.

De acordo com essas rápidas análises, apoiados nas pesquisas de Almeida, Silva e Corrêa (2012), Rosa e Silva (2012) e Silva (2012), corroboramos com a afirmação de que a psicologia política emerge baseada em múltiplos campos de saber, sendo uma disciplina capaz de problematizar diversas demandas de epistemes das ciências humanas e que estuda e analisa os comportamentos, as relações e as subjetivações políticas na sociedade, relações e comportamentos entre as governamentalidades, as instituições e os indivíduos, sujeitos produzidos no âmago dessas relações e que aparecem nas mais diversas materialidade produzidas em suas sociedades. Achamos, portanto, importante realizar esta breve leitura histórica da disciplina não apenas para problematizar sua emergência, mas também, sob inspiração arqueológica, evidenciar as brechas nas quais nossa pesquisa possa aflorar. Se por um lado o objeto de nossa pesquisa dialoga diretamente com alguns temas levantados por Almeida, Silva e Correa, (2012), tais como: ações coletivas e movimentos sociais, relações de poder e instituições; valores

²⁴ Neste último, possui grande força, principalmente com sua vertente comportamentalista, influenciada por Harol Laswell, que analisava o comportamento político a partir de três elementos básicos: a resposta, o ambiente e as predisposições. Defendia que “as experiências ocorridas na infância seriam determinantes para a formação do sujeito político” (ROSA & SILVA, 2012, p. 17), aproximando-se da psicanálise, abrindo o campo para as pesquisas de comportamento do político e do eleitor sob variáveis demográficas e sociológicas sobre o voto. Laswell estudou as propagandas políticas, as formações de liderança e as relações entre as elites e as massas.

democráticos e autoritarismo, anteriormente citados, por outro, desconfiamos que há ainda uma brecha, dada ainda a pouca atenção em relação a produção artística, à linguagem audiovisual como campo de análise da psicologia política. Ainda é pouco explorado trabalhar o documentário, sendo uma linguagem audiovisual artística, como arquivos carregados de dados interessantes aos estudos dos modos de subjetivação políticos de nosso devir. Vimos, nesta breve leitura que pesquisas fizeram emergir e fazem se constituir a psicologia política tendo por objetos e questões materialidades que estão ligadas a estudos de personalidade, formação de opinião, instituições e meios de comunicação, mas, conforme veremos a seguir, interesses nas manifestações culturais, nos produtos artísticos como materialidade que contém nossos objetos de pesquisa são percebidos na disciplina da psicologia social, mas ainda pouco explorado na psicologia política aqui no Brasil.

3.1.1 - Psicologia Política no Brasil

A história da psicologia política no Brasil, descrita por Silva (2012), passa por nomes importantes e acontecimentos como a formação da Associação Brasileira de Psicologia Política (ABPP) no âmago da Associação Brasileira de Psicologia Social (Abrapso) e da Associação Nacional de Pesquisa e Programas em Psicologia (ANPEPP), onde as primeiras reuniões que formataram as discussões iniciais sobre psicologia política de interesse brasileiro foram realizadas. Nos congressos e seminários, surgiram os primeiros artigos sobre questões que dizem respeito à multiplicidade da sociedade brasileira, fazendo aparecer os problemas muitas vezes normalizados no país. Dessas associações, surge a principal publicação do campo: a Revista de Psicologia Política, que está, neste ano de 2021, entrando para o seu 21º volume, com publicações trimestrais.

Importantes nomes contribuíram para o desenvolvimento da psicologia política no Brasil: Oliveira Vianna, Silvia Lane, Leôncio Camino e Salvador Sandoval. Para Silva (2012), esses foram os principais nomes que coordenaram, organizaram e ajudaram a difundir o campo de conhecimento da psicologia política no Brasil, construindo estruturas para atrair pesquisadores em programas de pós-graduação, em simpósios e na distribuição da Revista de Psicologia Política.

O pensamento de Oliveira Vianna (1883 – 1951), que serviu o governo Vargas como consultor jurídico da justiça do trabalho após a revolução de 1930, era fundamentalmente de base durkheimiana e buscava interpretar o homem brasileiro a

partir de sua relação com o meio sociocultural e a organização política brasileira. Sua tese de que o povo brasileiro era “insolidário” abriu portas para a produção de políticas públicas varguistas no intuito de criar uma identidade nacional que pudesse unir a população a um projeto de educação. Essa tese de Vianna fez emergir no governo aspectos que Foucault (2014a) denominaria de tecnologias biopolíticas e poderes disciplinares, uma vez que surgia uma espécie de manual de controle e governança das ações individuais e grupais da população. As teses de Viana abrem caminhos para discussões que abrangem a constituição do homem, como sendo impossível não ser atravessada pela política, “fazendo do agir humano um agir que podemos chamar de psicopolítico²⁵” (p. 414), iniciando, assim, uma dobra na psicologia política e fazendo emergir as bases para o campo de análise da psicologia política (SILVA, 2012).

Foi com a professora Silvia Lane e os professores Leoncio Camino e Salvador Sandoval que a psicologia política no Brasil começou a se institucionalizar. Da linha de psicologia social e comunitária sob a perspectiva marxista, a professora Lane, afirma Silva (2012), teve como um de seus principais temas de pesquisa o processo de conscientização política. Co-fundadora da Associação Brasileira de Psicologia Social (ABRAPSO) nos anos 1980, contribuindo para a produção de uma psicologia política de corte psicossocial. Silva (2012) entende que a professora Lane “influenciou a psicologia política através de uma leitura psicossocial da realidade” (p. 417). Também foi fundadora emérita da Sociedade Brasileira de Psicologia Política (SBPP), juntamente com Maritza Montero e Leoncio Camino. E foi também a professora Lane quem introduziu na PUC-SP a disciplina de Comportamento Político, trazendo o professor Salvador Sandoval para coordenar pesquisas no campo, sendo criador e coordenador do primeiro grupo de pesquisa em psicologia política do Brasil.

No I Simpósio Nacional de Psicologia Política, quando foi fundada a SBPP no ano 2000, também foi empossada a primeira equipe de editorial da Revista Psicologia Política, que teve o professor Sandoval como primeiro editor, formando com o professor Leoncio Camino uma parceria responsável pela formação de muitos grupos de pesquisa

²⁵ O termo psicopolítica também é utilizado por Byung-Chul Han, em sua obra *Psicopolítica* (2018), como uma resposta atualizada ao conceito de biopolítica de Michel Foucault, uma vez que ele interpreta que o conceito foucaultiano refere-se a relação poder-corpo, enquanto o sistema neoliberal age sob a tecnologia do poder-mente.

em psicologia política pelo país, através de publicações e do permanente eixo do campo nos encontros da ABRAPSO e na ANPPEP.

As pesquisas do professor Camino tinham a preocupação em estudar os fenômenos e os atores coletivos na política na perspectiva da psicossociologia e sob o corte de ações coletivistas como greves, sindicatos, partidos políticos e movimentos sociais. A partir do trabalho desses cinco autores, Silva (2012) entende que a psicologia política tem suas bases nos campos da política, na história, na sociologia e na psicologia social, onde se traçam cortes dos fenômenos subjetivos mais radicais “no instante em que o político e a política sempre estão em relevo nas análises feitas nesses cenários” (p. 419). Porém, toda essa descrição permanece fluida e se constituindo, uma vez que os grupos de trabalhos que se encontram em simpósios e congressos das associações e sociedade e que divulgam pesquisas em revistas científicas, mas principalmente, na Revista de Psicologia Política, jogam olhares para uma multiplicidade de objetos, temas, materialidades, *corpus* e campos que atravessam e dialogam com a psicologia política.

No nosso caso, o foco está na produção de subjetivação empenhada por discursos de ativistas de movimentos políticos constituídos e atravessados pela produção discursiva em duas produções artísticas de linguagem audiovisual: o documentário. Especificamente, dois documentários produzidos na mesma época com narrativas politicamente diferentes - ou seja, desenvolvendo narrativas a partir de seus campos ideológicos na política que entram em conflito - e que buscam construir uma versão sobre a atualidade política do Brasil tendo como ponto crucial o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT). Enquanto *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, se caracteriza por uma postura que defende a tese de que o processo de impedimento foi um golpe parlamentar que enfraqueceu a democracia brasileira e colocou em risco o futuro político do país, o filme *Não Vai ter Golpe* (2019), de Alexandre Santos e Fred Rauh, produzido pelo Movimento Brasil Livre (MBL) narra o surgimento do próprio movimento, que foi um agente importante para o processo de *impeachment* da presidenta, criando para si uma narrativa heroica que fez com que o país mudasse seu rumo, antes dominado pela força da corrupção atrelada ao Partido dos Trabalhadores e a figuras de liderança como o ex-presidente Lula e a presidenta impedida, Dilma Rousseff. Esta nossa escolha em tomar estes documentários como materialidades tem como objeto os modos de subjetivação que emergem nas práticas discursivas das narrativas produzidas pelos sujeitos políticos sob o recorte da queda da presidenta Dilma

Rousseff e a emergência de Jair Bolsonaro. Ademais, essas práticas discursivas compõem o material empírico que estão no *corpus* de uma linguagem artística evidente no cinema de documentário, com os dois filmes. Embasados na pesquisa de Ferro (1992) em que ele fala que todo filme tem uma história que é história e, citando o pensamento de Eisenstein, cineasta soviético e pensador do cinema, ele aponta que as alegorias, as metáforas, as criações narrativas que o cinema é capaz de construir se referem à cultura do público que se quer atingir, criando “imagens em função de sua própria cultura” (EISENSTEIN apud FERRO, 1992, p. 17). Portanto, acreditamos que estudar e analisar as formações discursivas, as práticas discursivas que constituem os discursos impetrado pelos dois filmes documentários através do contexto de uma disputa de poder na política possibilitam acessos aos processos de produção de modos de subjetivação dos sujeitos políticos de nossa atualidade, o que interpretamos ser importante para o campo da psicologia política.

Diante disso, um dado curioso é que nas publicações da Revista Psicologia Política existem poucas análises que têm comou materialidade de pesquisa a linguagem ou o produto artístico. Os temas e debates, em sua maioria, estão no âmago de fenômenos como os movimentos sociais, as famílias, as comunidades, as instituições, os espaços de educação e comunicação (mídias). Alguns poucos trabalhos usam a literatura, a pintura, o cinema ou a música, dentre outras linguagens artísticas como materialidades que trazem em si os objetos a serem analisados e que interessam à psicologia política. Segundo Silva (2012), até o ano de 2012, os temas e os principais debates giravam em torno do preconceito e as diferentes formas de racismo e xenofobia; as ações coletivas e movimentos sociais; a violência; a memória coletiva e socialização política; o comportamento eleitoral; as relações de poder; os valores democráticos e o autoritarismo; a participação social e políticas públicas; as relações de trabalho; a análise de discursos e ideologias; o universo simbólico; e as práticas institucionais. Para atualizar, observamos as temáticas e produções de 2013 a 2020. E então encontramos que as temáticas debatidas permanecem as mesmas, mas com um intenso interesse pelos estudos de movimentos sociais, práticas políticas, manifestações de ruas, relações de poder, disputas de sentido e de narrativas, conflitos sociais, movimentos de resistências e políticas públicas principalmente após as manifestações de junho de 2013 no Brasil, contidos entre os

volumes 16 e 19²⁶. Nosso trabalho é atravessado por esses temas, uma vez que estaremos lidando com manifestações de rua, o conflito sobre as compreensões dos valores democráticos descritos e defendidos por ambos os filmes, as estratégias que disputam as relações de poder através das práticas discursivas, dentre outros temas que tangenciam os acontecimentos de junho de 2013, passando pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff e chegando na eleição de Jair Bolsonaro à presidência do Brasil. Porém, observamos que apenas quatro artigos tinham relação com as linguagens artísticas, seja como *corpus* de análise, seja como material empírico.

Dessa forma, acreditamos que é necessário compreender o contexto e como o cinema documentário pode e deve servir como uma importante materialidade para pesquisas dos modos de subjetivação na política. Desta reflexão, poderemos ter uma visão da atmosfera em que os recortes políticos que os documentários se propõem a narrar e explicar constroem versões adentrando na arena da disputa pelo acontecimento. Por isso, faremos, a seguir, uma breve discussão do contexto político brasileiro a partir desses recortes propostos pelos filmes. Assim, poderemos perceber a relação entre os eventos políticos do Brasil atual e como estes filmes documentários estão narrando e produzindo arte a partir desses fatos, cooperando com a produção do acontecimento.

3.2 - A política brasileira após 2013 e a narrativa dos filmes *Democracia em Vertigem* e *Não vai ter golpe!*: uma disputa pelo acontecimento?

As manifestações de rua de junho de 2013 foram consideradas como um marco de virada na política brasileira, como apontam Ricci e Arley (2014), Rolnik (2013) e Andrade (2016), não apenas pela forma como foram organizadas, ou pelas pautas gritadas pelos manifestantes, mas também pela emergência de alguns grupos e movimentos políticos que se consideram de esquerda e os que se apresentam como de direita. Um desses grupos é o Movimento Brasil Livre (MBL), que em seu próprio site afirma que suas origens estão ligadas às manifestações de junho de 2013²⁷.

²⁶ Dois dados: o primeiro diz respeito à estrutura das publicações. Geralmente possuem 10 artigos, um editorial e uma resenha. Em alguns números, eles apresentam dossiês importantes, como o da comissão da verdade em países da América Latina referente aos períodos do regime militar ou relativos a encontros das associações e simpósios de psicologia política que possuem a revista como apoiadora. O segundo dado é que no volume 19, número 45, contém uma publicação que fiz em parceria com minha orientadora à época os conceitos de Massa e Multidão à luz das manifestações de junho de 2013: Manifestações políticas de junho de 2013: um debate à luz dos conceitos de massa e multidão (ANDRADE & PINHEIRO, 2019).

²⁷ Informações retiradas do site <https://mbl.org.br/>, em 16 de agosto de 2021.

Os anos seguintes aos protestos foram determinantes para o futuro político do Brasil no que concerne às instituições políticas. Freixo e Rodrigues (2016) apontam que após a apertada vitória e reeleição de Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT), em 2014, envolto em um turbilhão de denúncias provenientes de investigações como a Lava Jato, acompanhado de protestos de ruas de grupos opositores ao PT e que se consideram de direita, inflado pelas longas coberturas jornalísticas da imprensa tradicional e a pressão de políticos opositores das câmaras de deputados e senadores, o segundo mandato da presidenta teve curta duração, não chegando a sua metade. Dilma Rousseff, presidenta reeleita do Brasil em 2014, sofreu um processo que resultou no *impeachment* de seu governo.

Este atabalhoado processo foi lido e descrito por diversos grupos de intelectuais do Brasil. Os mais próximos ao governo da petista e mais alinhados à grupos de esquerda o chamam de golpe parlamentar que retirou do cargo uma presidenta eleita por uma justificativa praticada por todos os governantes brasileiros e que teve por base uma insatisfação que gerou uma crise política, sem justificativa legal robusta e convincente. Já os grupos e partidos opositores acreditam que o processo foi legal, democrático e com justificativas políticas e jurídicas claras, uma vez que o país se encontrava em um momento de crise institucional e econômica em que o governo não tinha mais força para liderar a política do Brasil (JINKINGS, 2016). No lugar de Dilma, assumiu a presidência da república o vice, Michel Temer, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). Este, também investigado por corrupção e ligado a grupos e partidos de direita que construíram o processo de impedimento da presidenta, como aponta Laidler (2016), e que apoiavam uma agenda neoliberal, que a muitas eleições não era eleita.

O processo de *impeachment* não foi facilmente digerido na sociedade. Seus ecos foram rodeados por movimentos de ataques ao PT e a grupos de esquerda e uma forte pressão da sociedade no combate à corrupção, à criminalidade urbana e a favor de medidas neoliberais como as privatizações. Essa demanda consequente resultou em uma grande produção de discursos na esfera pública que entravam em conflitos no intuito de produzir uma leitura oficial sobre os recentes processos políticos e os resultados que eles acabariam por trazer (ORTELLADO, SOLANO & MORETTO, 2016). Entendemos que o acontecimento do golpe foi uma dura ruptura no processo político e continua sendo um marco que ainda é explorado e discutido como a raiz que fez emergir a atualidade política brasileira e, ainda assim, fez explodir uma narrativas que vão disputar o domínio da

compreensão do que aconteceu e o que resultou o processo de impedimento de Dilma Rousseff. Os argumentos que fazem colidir versões de direita e esquerda sobre um fato são carregadas de elementos que possibilitam a emergência de sujeitos políticos alinhados a um ou outro lado. Para além disso, sujeitos que praticam o discurso recheados de valores que possuem relações diretas com a própria democracia, sejam a favor ou mesmo contra ela. O que se noticiou nas eleições após a queda de Dilma -2016, 2018 - foi o crescimento de partidos alinhados à direita na maioria dos centros eleitorais do Brasil²⁸, chegando a eleger como presidente do país um ex-deputado mais identificado com a extrema direita e que colocou em alerta grupos democráticos brasileiros acerca de seu governo: Jair Bolsonaro.

A eleição de Bolsonaro, segundo Moura e Corbellini (2019), foi carregada de discursos neoliberais e aliados a uma violência simbólica de uma guerra contra ideologias e pensamentos de esquerda, herança do período da ditadura militar, e que se comprometeu com a pauta principal em circulação no país, corroborada por pessoas indignadas com a classe política, desempregadas, falidas e assustadas com a violência urbana e o destino de seus negócios e seus trabalhos: essa pauta é a luta contra a corrupção e contra a “bandidagem”. A culpabilização dos partidos políticos e principalmente o Partido dos Trabalhadores (PT) pelos problemas do país se alastraram pelo submundo das redes sociais na internet, sob uma estratégia que surpreendeu as equipes de outros concorrentes à presidência e que fez do candidato Jair Bolsonaro um fenômeno político.

O que percebemos no processo eleitoral que resultou na emergência de Bolsonaro como Presidente da República foi um conflito com discursos inflamados. Discursos esses que estavam diretamente ligados às conflituosas manifestações de junho de 2013, que tinham como temas de protesto, em seus momentos iniciais, pautas pedindo por uma melhora da gestão do estado e mais incentivos na área de educação, de saúde e de transporte público e, em outro instante, a corrupção e o ataque ao tamanho do estado brasileiro, fazendo assim o elo que o ligava diretamente à classe política, mas que nos anos seguintes se afunilou mirando partidos e organizações do espectro político da esquerda (ANDRADE, 2016).

²⁸ Retirado dos sites <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-37710397> ; <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/pt-perde-15-mi-de-eleitores-mas-segue-o-partido-mais-votado.shtml> em 11 de maio de 2021.

Esse discurso sobre a corrupção e o tamanho do estado brasileiro atravessou três eleições - 2014, 2016 e 2018 - trazendo para perto de si pautas morais, que formaram um bloco forte antagonizando as pautas consideradas de esquerda - que passavam pelo papel social do estado, a necessidade de boa gestão das empresas públicas e não sua privatização, uma gestão universal da saúde e uma educação de base e superior. Dessa forma, se gestaram os sujeitos políticos que constituíram o ambiente político das eleições de 2018 vencidas por Bolsonaro, como aponta Moura e Corbellini (2019), quando a indignação com a política abriu caminhos para personalidades marginais ao centro do poder político brasileiro. Personagens esses que estavam preparados para impor uma leitura da realidade alternativa à que circulava na sociedade e que já se desenhava desde junho de 2013. Essa percepção emergia de algumas pautas conservadoras que apareceram nas manifestações de rua de 2013 e, principalmente, das que eram em prol do *impeachment* da presidenta Dilma: a corrupção e a falência das tradicionais formas de fazer política no Brasil.

A eleição de Bolsonaro, em 2018, como apontam Moura e Corbellini (2019), foi uma resposta às ansiedades das massas que essa atmosfera pós-2013 e pós-golpe produziram. Aliadas a isso, estratégias que aproveitaram o fato da facada, juntamente com estratégias de distribuição massiva de notícias falsas foram importantes ações que divulgaram discursos desenhando de forma negativa o caráter de políticos tradicionais e adversários do candidato Jair Bolsonaro. Era a busca por um “novo” Brasil, contra os políticos envolvidos em *negociatas*. Porém, todo esse movimento não foi uma ação avassaladora. Houve reações a tudo isso, o que fez sobreviver percepções e estratégias políticas que se posicionavam na oposição bolsonarista, ainda no meio do processo eleitoral. Um exemplo disso está na passeata que aconteceu em 29 de setembro de 2018, antes do primeiro turno das eleições para presidente, na qual mulheres organizaram uma manifestação contra o candidato Bolsonaro, intitulada *#EleNão*. Realizada em 62 cidades do país²⁹, o ato registrou a presença de milhões de pessoas nas ruas em todo o país e publicado nas principais redes de comunicação e alavancado na rede social *Twitter*, como aponta Ferreira e Pereira (2019), o ato, mesmo assim, sofreu um contra-ataque através do mesmo *Twitter*, mas também em milhares de grupos de *whatsapp* usando imagens descontextualizadas e invocando pautas morais que produziam afetos de repulsa no

²⁹ Retirado do site <https://oglobo.globo.com/brasil/manifestantes-fazem-ato-contrabolsonaro-em-pelo-menos-62-cidades-brasileiras-23113462> em 11 de maio de 2021.

público direcionado. Essa dinâmica conflituosa, Moura e Corbellini (2019) mostram que já foi caso de sucesso com a eleição de Donald Trump e agora estava sendo aplicada com metodologia semelhante no Brasil.

Diante disso, desconfiamos que essas estratégias estão imbricadas e umbilicalmente ligadas aos modos de subjetivação que vêm sendo construído e operacionalizado com muita atenção desde junho de 2013. E esses modos de subjetivação deixam marcas suas em diversas materialidades que existem por causa das práticas discursivas. O que nos interessa aqui são os traços que essas práticas discursivas evidenciam para a produção de modos de subjetivação ao constituírem conflitos, lutas de poder que emergem não apenas nas propagandas políticas e postagens em *twitter* ou *whatsapp*, mas no discurso praticados por sujeitos políticos que protestam, analisam os fatos e buscam criar perspectivas que se pretendem vozes da verdade, trazendo em si o discurso verdadeiro tentando produzir o acontecimento.

Através de publicações como artigos acadêmicos, artigos jornalísticos, documentos institucionais ou simplesmente opiniões em postagens em redes sociais, percebemos uma variedade de materialidades que trazem em sua composição uma *genética* que atravessa períodos atrelada a práticas discursivas que tendem a constituir sujeitos de acordo com o modo de ser e de dizer de variadas vertentes políticas que acabam por entrar em conflito. Essas materialidades com as genéticas ou traços dos modos de subjetivação formam em conjunto os arquivos de nossa atualidade, ou seja, aquilo que Foucault (2008a) sugestiona que acessemos para podermos realizar análises de todo um diagrama que há nos processos históricos de um tempo e evitar, por exemplo, pressuposições e conclusões anacrônicas sobre as forças que possibilitam a formação do sujeito. Afinal, o sujeito é constituído a partir dessas forças que produzem as relações de poder, como aponta Foucault (2011a), na qual os não-ditos, ou seja, as estratégias, os dispositivos, as tecnologias do poder agem, em confluência com os ditos e assim constituem um campo ideal para a produção dos modos de subjetivação sob o controle das relações de poder, onde a governamentalidade exerce importante papel (CASTRO, 2016) que é o de um tipo de gestão política dos ímpetus dessas lutas.

Essas inúmeras materialidades que estão no campo de batalha da produção de práticas discursivas em busca de construir uma autoridade no dizer a verdade sobre o fato, como o jornalismo, as artes, as literaturas acadêmicas carregam e existem pelos discursos. Os discursos são produzidos e documentados (FOUCAULT, 2008a) em seus campos de

saber, em suas epistemes e, também, por suas instituições e nas relações com os pontos de resistência a elas confrontados. Foucault (1992; 2008a; 2013a; 2014a) nos mostra que a academia, a arte e as redes de redistribuição do discurso como o campo da comunicação são capazes de agir e formar um grande arquivo que guardam dados sobre os elementos que constituem uma época evidenciando as práticas discursivas que fazem funcionar a cultura e marcam a política que dão forma a uma sociedade.

Nossa escolha pelos documentários *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, e *Não Vai Ter Golpe!* (2019), de Alexandre Santos e Fred Rauh, integrantes do MBL, se deu pela característica de arquivo de dados daquele momento narrado por eles. Inspirados na noção de arquivo que contém as formações discursivas de *uma época* de Foucault (2008a) e da compreensão do cinema como um dado histórico que é produzido pelas condições de um momento e para atingir o público inserido naquela atualidade defendido por Ferro (1992), encaramos esses dois documentários como materialidades constituídas por formações discursivas produzidas por indivíduos envolvidos com as lutas políticas que eles narraram.

Então ambos os documentários são materialidades emergentes dessas lutas políticas, dessas disputas que vimos nas ruas, nos palanques, nos palácios e nas instituições e organizações populares. Eles trazem em suas linguagens as marcas daquele período e o espírito de seus autores. Por exemplo, uma passagem do filme *Democracia em Vertigem*, a realizadora da obra Petra Costa, que por todo o tempo se coloca como condutora da narrativa a partir do seu ponto de vista, mostra suas raízes políticas mais próximas do espectro das esquerdas, com uma identificação com as pautas sociais defendidas pelo PT, com a luta histórica que sua família empreendeu no recente passado ditatorial brasileiro e com os valores da democracia que ela questiona se ainda perduram a partir do que ela compreende como golpe parlamentar dado na presidenta Dilma Rousseff. Por outro lado, em *Não Vai Ter Golpe!*, de Alexandre Santos e Fred Rauh, integrantes do MBL, narram sob a estrutura da jornada do herói³⁰ a emergência do movimento ao qual eles fazem parte e a aventura que foi a luta pelo *impeachment* da

³⁰ A Jornada do Herói é um conceito de estrutura narrativa cunhado por Joseph Campbell (2007). Em sua pesquisa sobre as estórias de mitos em muitas culturas diferentes, Campbell notou algumas similaridades em suas estruturas e organizou um diagrama que mostra como essas estórias são contadas, apesar das diferenças culturais que elas carregam. Trata-se da construção da figura do herói, que com a ajuda de alguns elementos atravessa desafios que o mundo lhe impõe, amadurecendo e atingindo o nível mais elevado do espírito, da ética e da moralidade humana através de suas virtudes e forças alcançadas, esteja ele, ao final, vivo, ressuscitado ou morto.

presidenta Dilma, usando para isso uma linguagem mais voltada para a comédia e o sarcasmo, atacando o PT e os partidos e organizações de esquerda.

Mas não devemos aqui interpretar que os documentários falam sobre a realidade, ou a impressão de real daquele momento do país, não é uma questão de dizer a verdade sobre um fato, mas sim, como diz Machado (2008), de encarar esse cinema, essa linguagem cinematográfica como algo que *transgride* a realidade para falar e criar o seu próprio real, melhor dizendo, constituindo seu próprio discurso verdadeiro sobre este real transgredido e exposto a seu público.

Machado (2008) chama atenção para o olhar que depositamos no cinema. Como analista dessa arte, devemos sempre olhar com cuidado para não cair na tentação de interpretá-lo como uma representação da verdade, ou um simulacro da realidade, mas sim, ter a noção de que o próprio cinema está sempre marcado “pelas suas obsessões iniciais - um método capaz de capturar imagens e movimentos reais; uma arte escapista, e emergida pelo espetáculo, dentre outras - [que] nunca se fará capaz de as exorcizar ou sublimar inteiramente” (p. 25). O cinema sempre vai estar no limbo entre o real e a ficção construindo um império de sentidos capaz de produzir formas de se lê ou de se sentir a realidade que nos envolve, seja de forma escapista, seja como uma nova proposta de leitura sobre os fatos que nos rodeiam. Afinal, o cinema é também uma relação entre a obra e o espectador. Este, quando adentra uma sala de cinema, encontra-se desprovido de seus meios de ação, “carente de recursos de reação, ele se torna sentimental, a sensibilidade salta-lhe à pele, qualquer coisa é capaz de torná-lo lacrimejante” (p. 45)³¹. Machado (2008) compreende isto como um estado de inibição motora e confusão mental, ambiente ideal para a constituição de uma realidade proposta pelo próprio cinema. O cinema, falando assim, parece ser uma arma de guerra, mas se trata de uma materialidade que coloca o indivíduo, forçado ou voluntariamente, na posição em que ele precisa se esforçar para distinguir as percepções das representações mentais (apud FREUD, 2008), tendo a noção de diferenciar a sua sensação, ou seja, o que se passa em seu íntimo, em relação ao que a obra o propõe em forma de discurso. Diante disso, acreditamos que o cinema, em toda sua história, se torna uma materialidade potente capaz de nos falar por demais sobre as forças de poder que intentam a produção do sujeito de uma época. E

³¹ Lembrando que a experiência cinematográfica não acontece da mesma forma nos diferentes espaços e situações de recepção, o que é importante pontuar para ratificar este novo momento de ascensão dos *streamings* onde filmes são possíveis de serem assistidos em casa como uma alternativa a sala de cinema.

quando falamos em cinema documentário, a discussão ganha um outro patamar de complexidade.

Isto porque o documentário, segundo Nichols (2016) e Baltar (2004), criou uma relação com o seu público que o possibilita a construir uma narrativa sobre a realidade, sobre fatos, com agentes reais que estiveram presentes, testemunharam ou são os próprios personagens do acontecimento relatado e que o proporciona uma certa autoridade para construir discursos que podem ser interpretados como uma verdade factual, melhor dizendo e usando uma expressão foucaultiana, discursos que servem aos regimes de verdade de um devir. Esses documentários, ao longo da história do cinema, se constituíram como um gênero da linguagem audiovisual que tem, como aponta Nichols (2016), quatro arenas, ou fatores que contribuem para o seu próprio desenvolvimento: as instituições que patrocinam e produzem as obras documentais e suas recepções; os esforços criativos dos cineastas; a influência duradoura dos filmes; e as expectativas do público. Ou seja, o documentário possui uma relação com o público que o identifica e o consome e consigo mesmo, como obra de linguagem e seus produtores, que seguem seus formatos, modos e categorias que possuem a realidade social e os fatos como elemento fundamental para suas narrativas. O documentário, por si, é uma forma da linguagem cinematográfica de produzir arte, narrativas comprometidas com a visão e a intenção do cineasta e não deve, assim, ser encarada como uma prática comprometida em revelar a verdade única sobre um assunto, como apontam Lins e Mesquita (2015), sendo seu compromisso com as inúmeras maneiras de se narrar a realidade, renunciando, assim, “ao desejo de controle sobre o que é ou não real” (p. 81).

Acreditar, não acreditar, não acreditar mais, acreditar apesar de tudo: essas são questões que agitam o cinema desde o início, lembra-nos o crítico francês Jean-Louis Comolli, em oposição à produção televisiva dominante que impõe ao telespectador a ilusão do lugar de controle, do que sabe, julga e decide (...). O telespectador é incessantemente assegurado e esclarecido a respeito do que vê imagem, procedimento que faz ele acreditar ser ‘mestre do jogo’, predispondo-o a sofrer manipulações de todo tipo justamente por considerar tarefa fácil se situar em meio às imagens do mundo (LINS & MESQUITA, 2015, p. 81).

Desta forma, percebemos que, apesar de o cinema documentário não ter esse compromisso com a verdade, mas sim com as possibilidades de se narrar uma realidade - ou as realidades -, entendemos que esses documentários políticos que escolhemos estão produzindo e reproduzindo discursos que circulam no meio dos regimes de verdade, conforme aponta Foucault (2011a) em sua *Ordem do Discurso*. Eles aparecem e se

relacionam com a experiência dos espectadores que o acessam ou são envolvidos, seduzidos. Quando o documentário de Petra foi apontado conforme visto na introdução, como uma “ficção” pelos opositores do governo Dilma e como uma “revelação da verdade” sobre o *impeachment* por parte dos apoiadores do PT, ela fez escancarar um cenário de disputa em que a “verdade” estava sendo debatida. Por isso entendemos como importante reconhecer que, mesmo sem necessariamente o cinema documentário buscar a verdade sobre algo, ele produz discursos que estão agindo naquilo que se entende por regimes de verdade, trabalhando com estratégias e táticas capazes de constituir uma ilusão de controle sobre a verdade e de aproximação com as experiências e vivências dos espectadores, colocando-os, como aponta Lins e Mesquita (2015), em um estado de reflexão sobre o que acabaram por assistir. Desta forma, ler os discursos produzidos pelos filmes sobre a lente foucaultiana - que é a minha escola de análise das práticas discursivas - se torna uma necessidade para os nossos objetivos.

Para adentrar nas pesquisas que problematizam as relações entre estado e sujeitos através das instituições, das políticas públicas, das relações de poder e suas estratégias discursivas, o pensamento do filósofo francês e dos pós-estruturalistas acabam por aparecer como base ou inspiração dos pesquisadores que costumam publicar e divulgar suas investigações nas revistas do campo da psicologia política e em seus encontros, congressos e simpósios (ALMEIDA, SILVA & CORREA, 2012). Diante disso, observamos que pesquisas com temáticas de disputas políticas, gênero e política, instituições e o sujeito estão intercaladas às reflexões sobre relações de poder, luta de poder e resistências como modo de se criar novos modos de subjetivação em nossa sociedade. Também podemos observar que há pesquisas com inspirações arqueogenológica para problematizar as políticas públicas sob o foco da biopolítica, como apresentam as reflexões de Cardona e Almeida (2012), as instituições de isolamento como os presídios e os manicômios e suas políticas de combate ao crime e a saúde mental apresentados pelos trabalhos de Brito e Almeida (2012) e Almeida e Gutierrez (2012) e, também, a reflexão sobre a hipótese de três teorias do poder no pensamento foucaultiano fundamentais para as pesquisas em psicologia política realizada por Pedro (2012).

Com esta forte ligação entre o pensamento foucaultiano e o campo da psicologia política e, ainda, meu histórico relacionado a inspirações de pesquisas foucaultianas, acreditamos ser possível responder o problema que relatamos a partir do uso de ferramentas do método de problematização desenvolvido pelo pensador francês.

Incluindo a isso estão as raízes do problema que encontramos que estão ligados a estratégias de lutas de poder que buscam produzir formas de subjetivação, ou seja, produção dos sujeitos no campo da política em nossa atualidade no Brasil.

Desde seus dispositivos e suas tecnologias de subjetivação às estratégias de resistência que formatam as lutas de poder em nossa atualidade, foi possível realizar uma pesquisa sobre as relações de luta política brasileira contemporânea que produzem sujeitos políticos a partir da análise dos dados produzidos por documentários que buscam narrar eventos como forma de propor uma leitura - ou quem sabe construir uma dominação - do fato e assim exercer o poder e constituir mais um nódulo de força capaz estrategicamente de se sobrepôr nessa relação de poder que há na luta política contemporânea no Brasil. Para tal, nossa investigação deve ser inspirada e traçada a partir das ferramentas foucaultianas de análise das relações de poder sobre os modos de subjetivação, sendo importante fazer uma reflexão sobre o pensamento de Michel Foucault e como é possível dialogar e articular seus conceitos com nossa materialidade e nosso objeto de pesquisa, para mostrar a possibilidade de articular e produzir ferramentas dignas para aplicar o método de análise do nosso problema e cumprir nossos objetivos, conforme descrito no capítulo anterior.

3.3 – Conceitos foucaultianos: ferramentas para a análise do cinema documentário

Em uma entrevista sobre o livro *A história da loucura*, no filme documentário *Foucault Contra Ele Mesmo* (2014), Michel Foucault diz que o que ele faz é uma história da problematização, ou seja, como a loucura se tornou um problema, uma doença, um problema de saúde a ser interdita pelo poder. Apesar dessa afirmativa, observamos que em sua trajetória seu foco aparentemente muda e suas perguntas transformam seus métodos de análise e acabam por forçá-lo a criar novas sistemáticas para responder os problemas que ele observa. No mesmo filme, Geoffroy de Lagasnerrie diz que quando se lê os livros de Foucault, muitas vezes nos perguntamos se estamos lendo um livro do mesmo autor, que tamanho é sua transformação, sua postura diante de um problema a ser respondido (FOUCAULT, contra ele mesmo, 2014). Foucault (2013a) diz que por toda sua trajetória acadêmica, sua maior preocupação foi em compreender como os sujeitos eram constituídos ao longo da história. Mas engana-se quem entende que a história para Foucault (1992) era uma história linear. Ao contrário, a história não é uma narrativa fluida e natural, mas derrapante, cheia de acidentes, desvios e rupturas. Para ele, o homem aparece a partir da modernidade e tende a sumir, do mesmo modo que nascera,

evidenciando que o saber, o poder e os processos de subjetivação, longe de serem processos naturais são formas constituídas através das relações sociais, das relações de luta, das relações de poder. Foucault, diz Castro (2016), se preocupou em nos apresentar possibilidades de diagnosticar as atualidades a partir de uma complexa caixa de ferramentas que sua trajetória nos apresenta, propondo observar as regras de formação dos discursos a partir de suas práticas e de suas relações de poder que buscam o verdadeiro, as redes de estratégias e táticas, as teias de tecnologias atravessadas por dispositivos que fazem funcionar o poder e suas formas de resistência. Por fim, neste breve parágrafo de apresentação deste ítem, Foucault, de acordo com Gregolin (2016), nos possibilita e nos propõe uma outra perspectiva para encararmos a política contemporânea. Citando Deleuze, Gregolin (2013), nos diz que o século XXI será um século foucaultiano, exatamente pelas novas posturas dos militantes políticos que ousam desafiar o poder *invoga*, criando novas possibilidades de existência e novas estruturas e sistemas de relações.

Observando a obra de Foucault, desde os questionamentos sobre os sistemas de pensamento e a problematização do saber, passando pelos os mecanismos de poder, suas estratégias e táticas que intercedem no corpo a partir da disciplina e do controle, encontramos a *sexualidade* e da *loucura* como recortes que foram amplamente discutidos a partir dos controles das moralidades e éticas atravessadas pelo poder. Em nossas leituras, temos a sensação de que nem a loucura, nem a sexualidade são objetos centrais de pesquisa de Foucault, mas sim *corpus* que foram observados, analisados, problematizados sob o objetivo de dar visibilidade àquilo que verdadeiramente atravessa o pesquisador, ou seja, os modos e processos de subjetivação e as estratégias de dominação e controle das relações de poder, cujo a produção dos regimes de moralidade e éticos que possibilitam a constituição do sujeito. O próprio Foucault (2013a) afirma em um de seus últimos textos *O Sujeito e o Poder*: "assim, não é o poder, mas o sujeito, que constitui o tema geral de minha pesquisa"(p. 274). Tanto a loucura como a sexualidade se tornam objetos, mas não de suas análises, e sim das forças que investiga, materializando-se como *corpus* que se constitui nos acidentados solos da história. É a partir dessa interpretação que temos a sensação de que a arte - que por muitas vezes aparece em seus livros - são tratadas como documentos poderosos que contém formações discursivas articuladoras dos procedimentos de análise de Foucault. A arte parece funcionar como *corpus* que ao ser aberto pelo processo analítico de Foucault traz a luz

traços que possibilitam perceber unidades discursivas atravessadas pelos modos de subjetivação de uma época. Porém, ela não se comporta como objeto, assim como pensamos que nem a loucura e nem a sexualidade o são. A arte, assim como a loucura e a sexualidade são *corpus* carregados de traços desenhados pelas mãos guiadas pelos sujeitos de um tempo e suas práticas subjetivas, ou melhor dizendo, seus modos de subjetivação.

Para ilustrar o que dissemos, em *As Palavras e as Coisas*, Foucault (1992) usa o quadro *As Meninas*, de Velázquez, para apresentar sob uma perspectiva proto-analógica o problema da representação na idade clássica. Em *A História da Loucura*, Foucault (2014b) vai ao quadro de Bosh, *A Cura da Loucura (La cure de la folie)* e os textos de Brant, em *Vigiar e Punir* (2014a) vai à arquitetura de Bentham para criar uma analogia da forma de poder vigilante que atravessa os corpos e as subjetivações a partir da visibilidade e na quadrilogia, *A História da Sexualidade*, ele explora desde a literatura de Sade até os textos dos pensadores gregos sobre as relações dos corpos e os cuidados de si como forma micropolítica e ética de governar-se a si mesmo.

A arte é um documento provocador no pensamento de Foucault. A arte atíça seu pensamento, seu método e é por vezes a porta de entrada para a narrativa que o intelectual realiza. A partir de suas estéticas, formas de organização espacial e estruturas comunicativas, essas artes buscam um lugar de representação. Por isso, acreditamos que Foucault (2014c) usa a arte como um caminho que o leva a questionar e perceber traços das formas de problematização, dos modos como os sujeitos se tornam sujeitos, dos modelos de operação do poder, seja através do quadro de Velázquez, seja pela literatura de Sade, seja, até, por filmes de Syberberg, Pasolini, Duras (FOUCAULT, 2009). A arte também é um instrumento no qual Foucault se debruça e usa para criar acessos aos campos onde estão seus problemas. E esses problemas são diretamente atravessados e, ao mesmo tempo, atravessam, conforme acredita Gregolin (2013), a política. Esta, por sua vez, no pensamento foucaultiano é atravessada pelo poder, pelos dispositivos que fazem o poder se articular, pelas estratégias que direcionam e táticas que criam caminhos em meio às relações de luta no intuito de, ao longo dos anos, emergir domínio, disciplina e controle.

Essa tríade de domínio, disciplina e controle na obra de Michel Foucault é evidenciada por Castro (2016) e Dreyfus e Rabinow (2013) e precisa ser explorada nesta pesquisa para que possamos constituir uma lente apropriada para a análise que nos

propomos a fazer, isto é, uma investigação e análise sobre as forças que agem, que são agenciadas para a constituição de sujeitos a partir das estratégias e táticas de lutas na arena política brasileira que borbulha com intensidade desde junho de 2013, tendo como materialidade dois filmes documentários. Essa batalha que impulsiona muitos indivíduos e que é narrada por diversas vozes que buscam autoridades do dizer a verdade, tendo a arte como, também, um campo que produz materialidades que acreditamos estar recheada de traços dessas lutas, das estratégias, das táticas, dos dispositivos e das práticas discursivas que os sujeitos políticos entoam. Inspirados nisso, buscamos olhar para a arte do cinema documentário - a enxergando como uma categoria - sendo um arquivo, ou uma pasta de dados que possibilitam-nos articular nossas análises sobre os sujeitos que se constituem no campo de batalha das disputas políticas no Brasil contemporâneo. Tanto *Democracia em Vertigem* (2019) quanto *Não Vai Ter Golpe!* (2019) possuem essa potência de conter os dados de um momento em que se configura uma determinada arena onde, na luta de poder, forças podem ser detectadas e problematizadas. Afinal, nessa arte do cinema documentário, temos acesso à linguagem cinematográfica, às práticas discursivas em curso, às forças do discurso que podem ser traços daquilo que Foucault (2011a) vai chamar de não-dito, o que nos possibilita enxergá-lo como uma materialidade, um *corpus* que contém nosso objeto de investigação que é o discurso que produz as relações de poder e os modos de subjetivação.

Poder, dispositivo, regimes de verdade, estratégia, tática, tecnologia e práticas discursivas são os sete elementos foucaultianos que exploraremos para averiguar a atmosfera conceitual capaz de criar as condições para analisar os discursos políticos que subjetivam os agentes políticos atuais a partir dos filmes documentários *Democracia em Vertigem* (2019) e *Não Vai Ter Golpe* (2019). Afinal, para analisarmos as práticas discursivas dos sujeitos políticos, precisamos criar uma problematização sobre como pensar o filme documentário inspirados também em Ferro (1992), ao entendê-lo como uma fonte de dados históricos, contendo disputas internas à produção e também de cunho macropolítico e pensá-los a partir de sua relação de poder, com esse campo de batalha política que o dá certo papel nesse diagrama dos confrontos políticos que nosso problema traz. Afinal, como diz Furtado (2020), o cinema é dado, é registro, é documento é rascunho que “permitem modular experiências, sejam as que ocorrem no coletivo, sejam as de afetos que produzem novas subjetividades” (p. 141), que justifica para ela, inspirada em Ranciere (2012), dizer que todo cinema é uma política.

Uma vez que o cinema produz mundos a partir de um movimento de dentro para fora, ou seja, a partir do próprio mundo, da própria realidade, cinema e política se encontram. Rancière (2012) diz que “a política do cinema se faz então na relação entre o princípio ‘documentário’ de observação de corpos autônomos e o princípio ficcional de recomposição dos espaços” (p. 141). Ou seja, em um processo de produção ativa da significação, sob o controle do discurso que o sujeito político quer produzir ou induzir. Dito isso, não há um cinema antes da política, mas não há um controle dominante do poder sobre o cinema. Com isso, precisamos chegar ao fim deste capítulo abrindo a caixa de ferramentas foucaultiana e articulando seus conceitos que possam responder as perguntas em capítulos seguintes. Assim, precisamos, à luz do pensamento de Michel Foucault e pesquisadores e estudiosos que se inspiram em seus pensamentos, expor as ferramentas conceituais aptas às problematizações que faremos.

3.3.1 – Política como arena de disputa por governamentalidade nas relações de poder

Como a base conceitual de nosso método possui uma raiz foucaultiana, consideramos importante conhecer, a partir desta perspectiva, o que podemos chamar de política, uma vez que o Michel Foucault não criou uma explicação clara e objetiva sobre o que ele entende ser a política. Para acessar os conceitos criados pelo filósofo, precisamos ir até as margens de suas obras, como disse Gregolin (2013): em suas aulas, entrevistas, comentários. Não encontraremos explicações conceituais e de métodos em seus livros, mas é possível acessar suas ideias e conceitos por esses compilados, como fez Castro (2016).

Apesar de Michel Foucault não ter construído um conceito de política, ele deixa traços para estabelecermos investigações através de suas análises do poder, da governamentalidade dos estados e das lutas de resistências por modos de vida – *ethos* - alternativos. Marques e Prado (2018) ao realizar um diálogo entre o pensamento de Michel Foucault e o de Jacques Rancière, compreendem que para Foucault o sentido de política está ligado ao modo como se exerce o governo, suas técnicas e estratégias. Para eles, nas pesquisas de Foucault sobre a biopolítica, o “estado se torna imbuído de uma racionalidade própria, auto-poiética, configurando-se como sistema auto-referencial” (p. 70). A política possui uma ligação umbilical com o poder pastoral e vem se transformando a partir das discontinuidades históricas. Ela tem um papel de cuidar e velar pela vida de todos e de cada um, promovendo cuidados de si e buscando pavimentar o melhor destino para os indivíduos de sua sociedade, assim como se preocupa com a segurança do estado

contra poderes externos, incluindo a adoção de medidas para políticas de guerra, diplomacia e rebeliões no interior do próprio estado (FOUCAULT, 2003). A política está, então, segundo Marques e Prado (2018) nesta relação entre o cuidado com a população e a soberania de uma forma de governo que coloca o estado como um centro hegemônico capaz de governar as vidas, capaz de estabelecer uma arte de governar.

Diante disso, Foucault (2008b) nos mostra a transformação dessa política, dessa arte de governar, através das descontinuidades que produziram os embates modernos nas lutas políticas que provocaram, desde o século XVIII e XIX a emergência de uma nova razão substituta da razão do estado, da soberania e do poder pastoral e ajudaria a constituir o que se conhece hoje por liberalismo. O estado, agora, percebendo que a população se transformou em um problema de governo, produziu uma tecnologia de poder que o auxiliou no controle e na gestão de sua população: a biopolítica, ao qual Foucault oferece especial atenção nos anos 1970. Agindo sob o corpo de seus indivíduos, aproveitando os dispositivos disciplinares, a biopolítica passa a abrir caminho para uma nova postura de relação entre o estado e sua população. Prezando pelo cuidado destas e a investidura nos indivíduos a partir de dispositivos de subjetivação, como aponta Butler (2018) e demonstra o próprio Foucault (2008b), os governos abriram rachaduras em suas razões de estado que deu condições para o florescimento de uma outra razão, sob interesse de limitar o estado: é a razão governamental, alicerçada pelas ideias liberais. O estado agora não era soberano por si mesmo, pela soberania de força que ele possuía para se colocar como o poder máximo e único, mas colocaria essa soberania a serviço das liberdades e das individualidades de sua população, sendo proibido de agir em alguns campos da vida social, como o mercado, por exemplo. Desta forma, houve transformação nas estruturas políticas, nas ordens dos discursos e, até mesmo, nas relações de poder que perduram e continuam em disputas no século XXI, como nos mostram Dardot e Laval (2016), e Marques e Prado (2018).

A política como uma força que assujeita, que cria sujeitos, é mostrada por Marques e Prado (2018) também pelo olhar de Jacques Rancière. Enquanto Foucault entende que a política está na ordem da governamentalidade, tendo a “preocupação explícita com a segurança, defendendo o Estado” (p. 69) contra forças externas por meio da guerra e da diplomacia, em Rancière, a política “é descrita como atividade baseada no dissenso” (p. 73). Não é apenas um desentendimento entre opinião ou visão de mundo, mas sim na ordem do sensível, do vivível. É a partir desse dissenso que é possível perceber a polêmica

como uma força que impulsiona o sujeito a agir politicamente, ou melhor, a existir politicamente. E é dessa forma que a política aparece. Assim, Rancière (2018) compreende que é possível uma estética política capaz de partilhar o sensível e dar condições para a emancipação do sujeito em forma de sujeito político. É nesse sentido, que Marques e Prado (2018) percebem uma interface entre o sujeito em Foucault e o sujeito em Rancière, mas também diferenças diretamente ligadas a disputas políticas a partir do papel da resistência. Esta, sendo central no pensamento do sujeito político de Rancière.

Por isso, entendemos que as lutas por ideias de governamentalidade, estruturas dos aparelhos de estado e as relações de poder que atravessam as constituições de modos de subjetivação (FOUCAULT, 2013a) se entrelaçam e produzem os modos de se fazer política na sociedade, sendo ela através do controle da ordem, sendo pelo dissenso das resistências que batalham com criatividade e *invencionismos*, criando estratégias, táticas e técnicas com potências disruptivas dos controles da ordem e assim criando novos sujeitos políticos. Política é, então, um solo que, atravessado pelas relações de poder, se torna uma arena de disputas por governamentalidade. Esta sim, atravessada por ideais de grupos que se dizem políticos e que se propõem a liderar e gerir instituições que fazem parte do governo das sociedades.

Diante disso, ao falar de política, estamos falando desse solo, por isso, devemos explicar um pouco mais sobre relações de poder como formas e forças que a compõem. Em nossa análise, quando formos nos referir às instituições como partidos e organizações sociais que estão no jogo político em busca de uma forma de *poder* político, usaremos o termo *política institucional*, diferenciando, assim, do termo política que apontamos aqui, uma vez que a política vai além das próprias instituições, sendo que essas fazem parte da política e assim não envolvermos discussões mais profundas como as micropolíticas. Essas noções são importantes para a análise dos filmes, uma vez que esses termos são usados em ambos os documentários.

3.3.2 – Poder e dispositivo: atravessando o enquadramento do discurso

Como vimos, o poder não é política, mas sim, atravessa a política e as instituições. Para Foucault (2014d), o poder na sociedade ocidental não pertence a alguém ou a uma institucionalidade, mas se pratica, se exerce, atravessa e ajuda a produzir instituições, modos de vidas, modos de agir que constituem uma arquitetura de visibilidades,

vigilâncias e controles capazes de estabelecer modos de governamentalidades e controlar formas de subjetivações. Ou seja, o poder, longe de ser um aparato repressor, é uma rede de forças, práticas, estratégias, táticas, dispositivos e tecnologias que, em relação, produz a si mesmo e possibilita, dá condições a uma existência. Mas Foucault (2014d) alerta apontando que onde há poder, há resistência e assim, possibilita fazer análises de lutas políticas na modernidade dando razão a ideia de poder como uma relação.

O poder se alastra pelas sociedades como artérias, veias e vasos, canais que formam redes possibilitando sua ação, sua existência. Este poder só é possível existir e agir a partir da relação com o outro, como aponta Dreyfus e Rabinow (2013). O outro objetificado e subjetificado se torna possível, se torna existente, encontrando um lugar para si no mundo por meio dos efeitos das relações de poder. Para Foucault (2013a), o poder só é possível como uma relação, capaz de se difundir em redes constituídas por suas ações nos pontos de resistências e da sua potencial capacidade de se adaptar aos problemas que ele encontra para proteger-se a si mesmo. A Foucault (2014d; 2014e; 2013a) interessou seguir os rastros desse poder a partir de um método genealógico, para diagnosticar suas ações na sociedade atual. Por isso, Michel Foucault não entende a política, o governo como o centro do poder, mas como modos de governamentalidade de um conjunto de instituições que são atravessadas por ele, praticando-o através de jogos de influência, das práticas discursivas e não discursivas, dos regimes que condicionam a ação no real, o governo das práticas e a gestão das vidas das populações. É a política, talvez, uma das maiores redes de capilaridade que vai levar as relações de poder ao âmago das sociedades incentivando ou atacando aquilo que Guattari e Rolnik (2013) chamam de micropolíticas.

Segundo Castro (2016), Foucault não realiza uma teoria do poder, ou seja, uma sistematização de como funciona o poder. O que o pensador francês vai fazer é “uma série de análises, em grande parte históricas, acerca do funcionamento do poder” (p. 323), esboçando uma filosofia política que irá chamar de analítica do poder. É nessa analítica que Foucault (2014d) vai encontrar importantes respostas para suas novas perguntas, em um momento pós-arqueologia, quando ele sente esgotar sua problemática acerca da emergência das formas de saber que culminaram na ciência moderna e nas ciências humanas. Gregolin (2016) diz que a passagem da arqueologia para a genealogia foi um acontecimento na trajetória de Michel Foucault, uma vez que ele percebe que, para responder a novos problemas percebidos em suas pesquisas, era necessário ir além do que

os homens dizem, pintam ou representam. Era necessário pesquisar o que os homens faziam. Ou seja, segundo a professora Gregolin (2016), Foucault percebeu que era preciso apontar suas lentes para os ditos e os não-ditos, os sistemas organizados a partir das razões estabelecidas pelas condições criadas pelas relações de poder.

Para Foucault (2014f), era necessário ir além das práticas discursivas e investigar as práticas não discursivas e diagnosticar os entrelaços, os jogos que fazem o poder emergir e agir, agir e transformar, transformar e transformar-se. No entanto, segundo Dreyfus e Rabinow (2013), Foucault continuou buscando as descontinuidades, as rupturas que foram capazes de transformar o poder. Isto leva a uma das poucas máximas dele: o poder é positivo, ou seja, deve ser considerado como “uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa, que tem por função reprimir”. O poder, segundo diz, “produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discursos” (FOUCAULT, 2014f, p. 45).

Se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do reclamamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos no nível do desejo – como se começa a conhecer – e também no nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz (FOUCAULT, 2014g, p. 238-239).

A arqueologia do saber feita por Foucault (1992 e 2014h) criou as condições para que ele problematizasse o poder e, inspirado no pensamento de Nietzsche constituísse sua genealogia e posteriormente da ética, que Dreyfus e Rabinow (2013) e Castro (2016) compreendem como arqueo-genealogia: uma genealogia que persiste em investigar o rastro e as descontinuidades dos entrelaços das práticas do dito e do não-dito, das ordens estabelecidas na sociedade e dos sistemas de saber e poder que produzem modos de vidas, governamentalidades e *ethos*. Para tal, sua premissa é que não se pode existir poder sem resistência e ele não pode existir sem a liberdade (FOUCAULT, 2007).

Sendo relação, o poder age e se exerce como luta, enfrentando os nódulos de resistências às suas investidas. Se para analisar as práticas discursivas que constituíam os saberes, como diz Castro (2016), Foucault precisou conceitualizar a *episteme*, para o poder, para ir além das práticas discursivas, das linguagens, dos ditos, Foucault reconheceu que era preciso analisar a relação entre o dito e o não dito. E assim como ele trabalhou com a noção de *episteme* para acessar arqueologicamente as redes e matrizes que deram condições para o surgimento das problematizações constituintes dos saberes

ao longo dos anos, ele conceitualizou a noção de dispositivo para acessar uma rede de práticas, organizações, instituições e arquiteturas não ditas que permanecem em constante relação com as práticas discursivas e assim analisar o poder como uma genealogia – não mais a arqueologia. O dispositivo se configura como um conceito³² constituído para atender as necessidades metodológicas que seu problema exigia e, de tão potente, inspirou intelectuais como Agamben (2009) e Deleuze (1996).

Buscando nas próprias falas de Foucault (2014h), o dispositivo pode ser compreendido como um conjunto heterogêneo que engloba “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas” (p. 364), ou seja uma rede de conjuntos que envolvem tanto o dito quanto o não dito e possibilita a constituição de uma atmosfera que é condição ideal para o funcionamento das relações de poder. O dispositivo orchestra, aciona, atravessa e organiza os elementos sócio-políticos das sociedades em que atua para pavimentar a ação do poder. Como exemplo disso, Foucault (2011a), em sua fala na aula inaugural no *College de France* em 1970, apresenta a ponte que permite sua passagem da arqueologia para a arqueo-genealogia ao apontar que o discurso vai além de si mesmo. A ele e por ele é produzido um sistema que ordena, seleciona, exclui, inclui possibilidades de ação do próprio discurso, que dá permissão à fala e que cria condições para a aceitação ou não dele através do que ele chama de regimes de verdade de uma época. A partir dessa aula, Foucault (2011a) dá sinais através de um de seus objetos de análise, as práticas discursivas, que o discurso é atravessado pelo poder, assim como o próprio poder é afetado pelas práticas discursivas, uma vez que onde existe poder, existe resistência capaz de transformá-lo. Por isso, ao iniciar sua aula, ele fala que desejaria ser independente do discurso, mas que é impossível, uma vez que ele está ali, no cargo de autoridade do discurso que ocupa, e no altar arquitetonicamente desenhado para lhe autorizar a fala, exercendo o discurso que aquela instituição, tão incrustada na sociedade francesa e ativa nos regimes de verdade, pratica e produz. Foucault (2011a) é ali um sujeito político operador do discurso e do poder.

Conforme acredita Foucault (2014a; 2007), existem vários dispositivos distribuídos nas sociedades. Em sua trajetória, ele vai analisar os dispositivos de poder que produzem os sistemas prisionais, no período em que ele cria o GIP - *Groupe*

³² Alguns pesquisadores foucaultianos como Castro (2016) preferem não chamar de conceito, mas de verbete.

d'information sur les prisons (ERIBON, 1990). Diante disso, ele vai observar as relações de poder que afligem o corpo dos prisioneiros através das tecnologias disciplinares e as estratégias de vigilância. Foucault vai, como diz Eribon (1990), buscar as vozes dos prisioneiros, entendendo que elas sejam possivelmente vozes de resistência ao poder, mas ao mesmo tempo, vozes que apresentam os traços da ação do poder. É a partir desses estudos que o intelectual vai desenvolver outros conceitos que guiam suas pesquisas como o de biopoder e biopolítica, uma vez que percebe a ascensão do problema da gestão das populações, da saúde pública, da educação, classificação dos cidadãos em que o Estado se preocupa, adotando, assim, tecnologias disciplinares no corpo dos indivíduos como uma tática para subjetiva-los. É nessa relação de poder, diretamente no corpo, que o estado vai atuar. E isto fica mais visível quando Foucault (2007) passa dos estudos das tecnologias e estratégias de disciplina e de vigilância para os dispositivos da sexualidade. A partir disso, ele explora as atuações das tecnologias biopolíticas sob o corpo dos indivíduos, constituindo modos de subjetivação sob a perspectiva da sexualidade. Esses processos pelos quais as relações de poder levam a uma sujeição (BUTLER, 2018) criam a ideia do sexo correto ou sexo possível na ação psíquica do poder, buscando controlar ou dominar os modos de subjetivação que circulam na sociedade. O dispositivo da sexualidade, para trabalhar no âmago das subjetivações, em vez de reprimir, na verdade, incentiva os indivíduos a falarem sobre a sexualidade, o que corrobora com a noção de poder positivo que ele traça. Porém, mesmo com a ação do olho do poder, há rachaduras que permitem o florescimento de resistências que formam alternativas e fogem do olhar do poder, tangenciam dos dispositivos e possuem a potência de criar novos modos de existência, de subjetivação. Desta forma, a ideia de dispositivo foi essencial para que Michel Foucault desenvolvesse suas análises no seu período genealógico do poder e da ética, sendo aproveitado como ferramentas por outros pesquisadores e pensadores.

Com essa possibilidade, Gregolin (2016) afirma que o conceito de dispositivo é fundamental para analisar as ações do poder na política da atualidade no século XXI, principalmente pelo caráter ou efeito subjetivante e de individuação que o dispositivo possui, como entende Deleuze (1996). Neste caso, o dispositivo agiria sobre o si-mesmo de indivíduos, mas também, das massas e das multidões (ANDRADE, 2016). Deleuze (1996) também exemplifica esta noção através de pesquisa do próprio Michel Foucault demonstrando que a linha de subjetivação dos dispositivos da cidade de Atenas se apresentava sobre os homens livres a serem governados a partir do momento em que, para

um governante poder governar, ele precisava ser mestre de si mesmo. Desta forma, o dispositivo envolve o indivíduo postulante a tal destino para subjetiva-lo, constituindo-o como sujeito capaz de governar³³.

É a partir dessas noções de que o dispositivo atua de forma enfática nos processos de subjetivação que formam os indivíduos perante eles mesmos e perante a sociedade que Gregolin (2013; 2016) afirma ser importante olhar para nossa sociedade contemporânea e atual que está repleta de aparelhos de mídias, de redes de comunicação, e assim observar o que ela chama de dispositivo midiático. Se estamos vivendo uma época em que as manifestações políticas nas ruas são transmitidas pelos manifestantes por dentro e as mídias tradicionais as transmitem de fora, a partir do olhar de seus repórteres e comentaristas, estamos, então, testemunhando uma luta discursiva pela autoridade da fala. Mas também podemos perceber que as próprias mídias tradicionais, como a exemplo, as coberturas dos movimentos *Black Lives Matters*, nos Estados Unidos, acontecem com uma estética semelhante³⁴ ao que produz, por exemplo, a Mídia Ninja e outros movimentos midiáticos alternativos que, com uma câmera de baixa resolução transmite ao vivo manifestações para as redes sociais. A estética, digamos, das imagens da mídia alternativa se mistura com a estética de imagens da mídia tradicional - *broadcast* - se aproximando da experiência que o público tem com as mídias de redes sociais na internet com a tradicional forma de reportagem das grandes mídias de massa. Essa observação, acreditamos, nos possibilita problematizar, também, os documentários que utilizamos nesta nossa pesquisa, uma vez que a linguagem e a estética, pressupomos, está diretamente ligado aos processos de subjetivação em disputa no campo político (ANDRADE, 2016). Para Gregolin (2016), em uma sociedade cercada por aparelhos midiáticos, percebe-se que a ação, a performance, as ordenações, as arquiteturas e suas velozes redes de distribuição e as instituições se constituem em função de um *ethos* próprio da linguagem das mídias, e, por isso, é possível se falar de um dispositivo midiático disputado e a serviço das relações de poder. É por dentro dessas disputas que

³³ Na obra *Cartografias do Desejo* de Guatarri e Rolnik (2005), podemos ter uma noção da ação de dispositivos de subjetivação nas lutas políticas contemporâneas, principalmente quando, nos anos 1980, eles analisam o emergente Partido dos Trabalhadores (PT) como essa alternativa política capaz de transformar as percepções políticas dos brasileiros.

³⁴ Para exemplificar, podemos observar essa estética sendo reproduzidas pelas mídias *broadcast* como vemos nestes vídeos, retirado em 23 de maio de 2021:
<https://www.youtube.com/watch?v=xYDDLrFaOEo;>
<https://www.youtube.com/watch?v=Xum0COEIGGc;>

problematizamos, conforme pensou Michel Foucault, as estratégias de poder e de resistência, as tecnologias e as táticas.

Os conceitos foucaultianos serão usados como caixas de ferramentas de acordo com as possibilidades metodológicas que um problema exige, como diz o próprio Foucault (2014g), quando vai explanar sobre o papel do intelectual na contemporaneidade. E no nosso caso, como estamos dispostos a problematizar as subjetivações políticas na atualidade brasileira atentando para uma leitura a partir da camada da linguagem cinematográfica do documentário, mais especificamente através de dois filmes documentários com posições políticas distintas, precisamos ir além do conceito de poder e dispositivo, uma vez que concordamos em compreender, como veremos adiante, que o cinema faz parte do dispositivo midiático. Mas como? De que forma ele age? Como sua linguagem é praticada e para que? Essas perguntas vamos responder após compreendermos os conceitos de estratégia, tática, tecnologia, práticas discursivas e regimes de verdade.

3.3.3 – Para além do discurso e dos regimes de verdade

Em sua reflexão, Castro (2016) fala que “à medida que Foucault substitui a noção de *episteme* pela de dispositivo e, finalmente, pela de prática, a análise do discurso começará a entrelaçar-se cada vez mais com a análise do não discursivo” (p. 117). Conforme dito no tópico anterior, ao passo que Foucault vai se aproximando das discussões sobre o poder, ele vai compreendendo que não basta, na metodologia, analisar o discurso a partir dele mesmo como linguagem, ficando apenas nos regimes enunciativos e suas unidades. Ele percebe que o próprio enunciado e suas unidades enunciativas entram nos jogos das relações de sentido que são disputadas politicamente e, acreditamos, usadas como práticas de construções de narrativas. Por isso, ele passa a discutir o discurso como práticas discursivas, ou seja, um traçado entre o dito e o não dito, invisibilizado, mas que flexionam os sentidos através dos jogos enunciativos e das forças que organizam, sistematizam, autorizam, selecionam, excluem, incluem os discursos e faz produzir-se o que ele chama de regimes de verdade. Um discurso precisa sempre anunciar, denunciar, evidenciar a verdade, mas para tal, não é qualquer discurso, ou qualquer intermediário do discurso que tem acesso a ele ou autorização para praticá-lo (FOUCAULT, 2011a).

Por isso, o discurso não é apenas o ato da fala, o ato de falar, mas a prática de dizer sob condições de relações de poder. O discurso autorizado e o desautorizado. O

discurso certo e o não válido. Na sua aula inaugural no *College de France*, Foucault (2011a) nos diz:

O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma de discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si (...) o discurso nada mais é do que um jogo, de escritura, no primeiro caso, de leitura, no segundo, de troca, no terceiro, e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos (FOUCAULT, 2011a, p. 49).

O discurso é, completa Foucault (2011a), algo que, se visto por si mesmo acaba se anulando, “inscrevendo-se na ordem do significante” (p. 49). Por isso que, para propor analisá-lo segundo a genealogia, sob o objetivo de ir além do próprio discurso, ir além dos jogos de enunciados e de significações, Foucault busca enxergá-lo como prática e propõe “analisá-lo em suas condições, seu jogo e seus efeitos, é preciso (...): questionar nossa vontade de verdade; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento; suspender, enfim, a soberania do significante” (p. 51).

O que, entendemos, Foucault (2011a) está sugerindo é exatamente buscar as regras que dão condições de existência do discurso fora dos seus jogos de significação. Ir para além de onde ele encerra a si mesmo, posto que é neste caminho que o discurso, como prática, consegue atravessar e subjetivar os indivíduos. Foucault (2011a) nos explica os sistemas e os procedimentos que possibilitam as existências do discurso: os processos externos ao discurso que interditam a palavra, que segregam quem pode falar, e as vontades de verdade, ou seja, as verdades aceitas pelas instituições e que circulam na sociedade; os processos internos do discurso que são a autoria, o autor que declama e tem o direito a fala, o comentário que reverbera, significa e ressignifica o discurso, possibilitando a criação de diversos discursos a partir de um discurso e a disciplina, que é o princípio que delimita o campo da verdade, funcionando como uma polícia do discurso que gerencia a vontade de verdade.

Diante deste último ponto, Foucault (2011a) diz que “é sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem, mas não nos encontramos no verdadeiro de uma ‘polícia’ discursiva que devemos reativar em um de nossos discursos” (p. 35), ou seja, a disciplina é “um princípio de controle de produção do discurso” (p. 36), limitando por jogos de identidade em permanente reatualização das regras. É neste âmbito que Foucault vai nos trazer o exemplo de Mendel, que diz a verdade, mas que para seu

devir não se adequa ao regime de verdade, não estando no verdadeiro do discurso por não estar dentro dos sistemas de regras de produção do discurso daquele tempo.

Com isso, Foucault (2011a) termina por explicar que o discurso, para seguir a ordem, possui procedimentos de imposição de regras que autorizam o sujeito a falar, ou que ele chama de rarefação do sujeito. Daí ele aponta a ritualização da fala, as doutrinas e, importante para esta pesquisa, as sociedades do discurso – que são grupos limitados e autorizados a exercer a prática discursiva, selecionar, recortar, arquivar e reverberar o discurso, que são os especialistas do discurso, aquelas pessoas que trabalham com ele para produzir, selecionar e distribuir nos campos do saber e suas redes de comunicação e informação. Por fim, a apropriação social do discurso, que Foucault (2011a) exemplifica e classifica o sistema educacional - na atualidade, o discurso que era fechado ao sistema da educação, com a enorme quantidade de redes de distribuição e reprodução dos discursos, se estende para a imprensa, para as mídias e, no processo político, os grupos de lutas sociais que apostam na educação como forma de emergir sujeitos políticos de seus movimentos. Por isso que compreendemos que, para falarmos de cinema documentário, cinema político, dispositivo midiático, temos que prestar atenção nesta forma de rarefação de sujeitos que tomam o discurso para si e a si constituem sujeitos.

Desta forma, entendemos que Foucault explicita o funcionamento de sua lente que o possibilitará ler as estratégias, os dispositivos, as táticas e as tecnologias que engendram e usam os discursos, dando condições para a disciplina e o controle das subjetivações. Diante disso, é necessário entender quando falamos em estratégias, táticas e tecnologias, que estamos falando de uma relação entre os processos de significação do dito com os não ditos. Por isso a importância de lembrar Castro (2016), quando aponta a importância de observar que as tecnologias nas lutas de poder vão se definir a partir das relações entre a tática e as estratégias, sendo aquela os meios pelos quais se chegam essas, ou seja, os fins. Por isso, as táticas podem ser observadas a partir das relações de produção de significação nas práticas discursivas, posto que, assim, poderemos perceber os meios pelos quais os jogos de significação atuam para dar forma às estratégias e assim, se constituir tecnologias.

Porém, para tal, é preciso que o discurso adentre os jogos de verdade que Foucault (2011a e 2014f) prefere chamar de regimes de verdade, uma vez que se entende que existe uma relação entre o discurso que se busca verdadeiro e aquilo que é condição para a verdade de uma atualidade e seus modos de circulação nas sociedades. A verdade, então,

podemos encarar assim, se torna uma titulação a ser disputada. As verdades dos discursos circulam em combate, mas o discurso verdadeiro só pode emergir a partir de uma flexão, ou mesmo uma ruptura que Foucault (2014f) compreende como um acontecimento.

É o momento em que um discurso verdadeiro emerge, nasce para provocar uma nova condição de existência para o saber, para a política e para as relações de poder. É quando os discursos científicos e institucionais começam a se ater e a ganhar novas configurações; quando ele é incitado economicamente e politicamente, desafiado, reverberado, debatido, comentado; quando se transforma em objeto de difusão e consumo; quando é produzido e transmitido sob controle dominante de alguns aparelhos; e quando é objeto de debate político e de confronto social (FOUCAULT, 2011, p. 52). A partir desses pontos, o discurso transforma os regimes de verdade.

Portanto, essa verdade, esse discurso que é dito verdadeiro no meio de confrontos políticos é exatamente o que interessa a esta pesquisa. Problematizar os discursos políticos no olho do furacão dos confrontos que existem e que se utilizam de estratégias e táticas para envolver os indivíduos e subjetiva-los, com base em dois filmes documentários que possuem posições políticas distintas. Eis que encontramos no cinema, uma linguagem artística em princípio, como um elemento, ou uma linha de força, como diria Deleuze (2010), capaz de nos atravessar e nos subjetivar. Eis que o cinema pode ser, como entende Ferro (1992), uma fonte histórica, ou, como diria Foucault (2008a), um arquivo de uma atualidade a ser analisado.

O cinema, como linguagem histórica que sofreu os processos típicos de transformação ao longo dos tempos e de relação com a própria sociedade, pode ser encarado como uma prática discursiva, como Gregolin (2007) encara a mídia, principalmente o jornalismo e a propaganda, devido ao seu sistema linguístico. Mas este entendimento parte da relação entre objeto e método que a pesquisadora propõe analisar, o que abre espaço para que nós possamos criar uma compreensão própria de como tratar o cinema nesta pesquisa. Se queremos ir além do discurso dito, da linguagem cinematográfica e das falas contidas neles, precisaremos então compreendê-lo ou como estratégia, ou como tática, ou como tecnologia. O cinema documentário se comporta como linguagem e como ação política: é produto do dito e do não dito.

3.3.4 – O documentário cinematográfico à luz dos conceitos foucaultianos

O cinema documentário possui o componente de autoridade, diz Baltar (2004). Ele se apresenta com uma “ânsia de realidade, construída e alimentada historicamente (...) um impulso de organização da experiência de habitar o mundo que nos faz caçar provas, explicações, ciência” (p.150). Para ela, o cinema documentário é, assim como a mídia é para Gregolin (2007), uma prática discursiva formada historicamente a partir de elementos estéticos que fundamentam a sua pulsão de realidade no interior do filme.

O artigo que expõe este pensamento de Baltar (2004) tem por objetivo desconstruir a oposição entre os domínios do documentário e da ficção como uma forma de substituir o debate entre verdade e mentira, realidade e ficção que envolveu em algum tempo a questão do filme documentário. Uma das fontes de sua reflexão é o pensamento de Nichols (2016), o qual aponta que já nos primeiros passos da linguagem do cinema documentário havia simulações que representavam um acontecimento para dar legitimidade à narrativa. Ele se refere a *Nanook, O Esquimó*, de 1922, realizado por Robert Flaherty, que em certa ocasião precisou usar atores contratados para representar os esquimós com os quais conviveu. Porém, por mais que se possa questionar a real necessidade de se debater a verdade no documentário, Baltar (2004) não nega que, na busca pela autoridade, o real, o efeito de verdade, a discursividade são elementos que se entrelaçam no discurso do documentário. A autora aproxima as reflexões sobre os domínios do documentário feita por Nichols (1991) e a noção de prática discursiva de Michel Foucault. Neste caso, Baltar (2004) diz que há três esferas pontuadas por Nichols (1991) que são alicerces para a construção histórica das práticas discursivas do documentário: a comunidade de realizadores, o corpus textual e a constituição de espectadores. Essas três esferas estão entrelaçadas e, na perspectiva foucaultiana possuem características de institucionalidade, materialidade, saber e relação de poder, uma vez que busca, através da linguagem, das práticas discursivas, dos enunciados e enunciações constituir-se uma autoridade com legitimidade para entoar um discurso de verdade. Assim, Baltar (2004) aponta sua proposta a ser discutida:

Para que esqueçamos a verdade [termo], precisamos pensar a autoridade em se construir um discurso de verdade (...). É a constituição dessa autoridade que alinha o domínio do documentário a outros tipos de discursos sobre o real – que tem em comum um caráter de sobriedade quase científico (...). Uma autoridade que, ao ser reconhecida tanto no filme quanto fora dele, alimenta a expectativa do público diante dos discursos classificados como documentários. Expectativa essa que leva o público a identificar a representação da realidade

nesses filmes, creditando a eles um estatuto de verdade (BALTAR, 2004, p. 152-153).

Escolhemos abrir este ponto com a análise de Baltar (2004) para apontar quatro elementos da ordem do discurso que Foucault (2011a) chama a atenção e estão visíveis nas entrelinhas da análise de Baltar (2004): o discurso verdadeiro que circula nos regimes de verdade, a autoria, a sociedade dos discursos e a apropriação social do discurso. Esses elementos fazem parte dos procedimentos de controle e exclusão do discurso e, também, da rarefação do sujeito, ou seja, da produção de subjetivação que liga o sujeito do discurso a seu espectador. A reflexão de Baltar (2004) abre brechas para nossa pesquisa, uma vez que aponta caminhos das linhas de força que potencializam a ação política do cinema documentário e sua ação na atualidade não apenas como elemento que representa o real, mas como agente do real, onde o discurso vai ecoar e atravessar os sujeitos que se envolvam nas lutas políticas.

Inspirados nessa noção e na costura que possibilita a pesquisa de Baltar (2004) envolvendo as reflexões de Bill Nichols e de Michel Foucault, procuramos desenhar o nosso método e as ferramentas para realizar a nossa investigação sobre os modos de subjetivação, as lutas políticas e o cinema como materialidade importante para as disputas discursivas importantes na arena. Assim, devemos buscar problematizar a noção de cinema documentário para além da camada de uma linguagem historicamente desenvolvida, que caracteriza a ideia de prática discursiva segundo Gregolin (2007), e adentrar camadas mais externas a ele, ou seja, ter a noção de como, politicamente, essa prática discursiva vai agir, ou melhor, como o não dito vai exercer força a partir do dito da linguagem cinematográfica. Esse “politicamente” que aparece com o dito, também deve aparecer no não dito, o que tem a ver com os elementos das relações de poder. Assim, nos perguntamos: o cinema documentário pode ser encarado como uma estratégia discursiva; como uma tecnologia do dispositivo midiático; como uma tática de luta e disputa política?

Percebe-se que não negamos a condição de prática discursiva do cinema documentário. Mas para aprofundar a discussão das subjetivações no campo da política, precisamos ir a outra camada da ação do cinema documentário, principalmente o cinema de temática política, como é o caso de nossos objetos. Nichols (2016) fala que o filme documentário tem na genética de seu discurso uma inspiração proveniente do saber científico com características antropológicas como uma forma de construir uma

autoridade de sua fala. Mas ao mesmo tempo afirma que esse lugar de autorização da fala também está entrelaçado com o discurso do espetáculo circense, que aposta no exótico, no diferente, naquilo que a sociedade tradicional não teve acesso, como existiam nos antigos *vaudevilles*³⁵, conforme apontamento de Machado (2008), no qual o cinema traz em si traços desses antigos espaços de entretenimento em feiras frequentadas pela classe operária. Eram lá onde peças de teatro populares apresentavam histórias para o entretenimento de sua audiência com comédias, acrobacias, mágicas dentre outros aspectos que despertavam a curiosidade daqueles que assistiam. Logo, essas características antropológicas de um discurso de inspiração científica que poderiam ser facilmente interpretadas como científicas apareciam também como um discurso de espetáculo do excêntrico, do objeto exótico que aguça a curiosidade da plateia.

Com isso, Nichols (2016) afirma que, apoiado na ideia de cinema de atração do historiador Tom Gunning, tanto o cinema, quanto o cinema documentário começaram apostando no exótico, no bizarro, no sensacionalismo do estranho solo de um discurso análogo ao antropológico, do aventureiro que trouxe essa informação de um mundo longínquo, mas trazem em sua relação com o real e na inspiração de um discurso proto-científico uma busca para, entendemos, localizá-lo ou incrustá-lo em um solo de autoridade da fala. O cinema documentário intenta, com suas imagens, construir um discurso como forma de legitimação e autorização do argumento retórico, com um esforço de aproximação ao discurso da ciência, se o realizador achar necessário.

O cinema documentário é um amálgama que não é possível ser reduzido a estratégias de linguagens inflexíveis, dando a ele funções limitantes. Entendemos, apoiados em Nichols (2016; 1991), que o cinema documentário se constitui para além dos reducionismos e de caixas classificatórias, porém, ele não nega suas raízes, uma vez que ele fora historicamente se produzindo a partir do espetáculo, do discurso científico, da linguagem noticiosa, de experimentos poéticos e de sua relação com seus espectadores e realizadores. Por isso, queremos dar um passo além e produzir uma noção que se alinhe com os objetivos desta pesquisa. E para tal, vamos discutir a noção de estratégia, tecnologia e tática em Michel Foucault e alinhar com a conceitualização de documentário.

³⁵ Geralmente, as *vaudevilles* eram apresentadas em feiras populares nas cidades. E nesse ambiente, surgiram os *nickelodeons*, que foram as primeiras salas de cinema que chamavam atenção não, unicamente, por serem uma nova tecnologia, mas também pelo teor das apresentações curiosas que chamavam atraíam sua plateia, com histórias curtas, engraçadas, mágicas e bizarras.

Nas análises e pesquisas de Nichols (2016), observamos que na aurora dos documentários, entre os anos de 1920 e 1930, John Grierson, um dos primeiros documentaristas, convenceu governos sobre a importância dos documentários para seus projetos políticos. Incentivos à produção de filmes documentais apareceram a partir de governos para “promover ideias de cidadania participativa e apoiar ação de governo no enfrentamento de questões mais difíceis da época, como inflação, pobreza e a grande depressão de 1929”, movimento esse no qual “a voz do documentarista contribuiu de maneira significativa para estruturar uma agenda nacional e um curso de ação comum” (p. 152). Essa compreensão de Nichols (2016) nos leva a questionar como a relação entre política e cinema documentário, nesta época, se constituía. Percebemos características pedagógicas, propagandistas e, também, biopolítica, uma vez que há nesta estratégia de governo uma preocupação com a gestão disciplinar da população empobrecida. A pesquisa histórica de Nichols (2016) – que Baltar (2004) enxerga ter inspirações foucaultianas – nos traz questões a serem problematizadas quanto ao uso político do cinema documentário. As obras são atravessadas por dispositivos de poder e usados estrategicamente e taticamente a partir das tecnologias disponíveis para, assim, sobressair nas relações de poder.

Mas o que significa cada conceito desses: estratégia, tática e tecnologia? Esses conceitos, Castro (2016) fala, são produzidos por Michel Foucault para servir como ferramentas e devem ser usados para uma grande variedade de fins. A princípio, e de acordo com o nosso recorte, como vamos analisar as práticas, podemos compreendê-las ora como técnica (tecnologia), ora como tática e ora como estratégia nas relações de poder a depender do que pede nosso problema.

Castro (2016) diz que Foucault desenvolveu a noção de tecnologia como um conceito capaz de abranger investigações sobre os mecanismos de poder inventados, aperfeiçoados e que não cessam de se desenvolver como procedimentos de poder. Por exemplo, a biopolítica e a disciplina foram invenções do poder, da política, ligados a instituições que têm por objetivo o corpo – e logo, as subjetivações – da população para sujeitá-las (BUTLER, 2018). Tanto biopolítica quanto disciplina foram sendo germinadas e produzidas entre os séculos XVIII e XIX, não sumindo, mas adaptando-se posteriormente e respondendo aos novos problemas que as atualidades pautavam e pautam. Foucault (2014a) analisou as tecnologias punitivas e estratégias de visibilidade para suas pesquisas sobre as políticas dos corpos dos prisioneiros, dos trabalhadores

industriais, dos estudantes, assim como buscou na genealogia da ética (FOUCAULT, 2007) problematizar as técnicas de vida, a arte de viver, proposta pelos gregos chegando à tecnologia da verdade, como a *parrhesia* (FOUCAULT, 2013b), que se tratava de uma *veridicção*, um modo de dizer a verdade colocando-se em risco, mas sob a batuta da autorização política da fala. Castro (2016), lembramos, entende que, para Michel Foucault estudar as tecnologias do poder “consiste em situá-las em um campo que se define pela relação entre meios (tática) e fins (estratégia)” (p. 412), como um mecanismo articulador necessário para o atravessamento do poder ou, como acreditam Hardt e Negri (2014), das forças de resistência, daqueles que propõem um modo de vida alternativo. A tecnologia, então, está ligada ao poder, mas não é uma exclusividade dele. Foucault (2011b), em sua aula *A coragem da verdade*, não nega a potência dos revolucionários como resistência ao poder. Mas que para atingir o patamar de mudanças que uma resistência realmente revolucionária pretende não deve ficar apenas na retórica crítica ideológica, mas sim, buscar constituir uma nova política da verdade, criando novos “regimes políticos, econômicos, institucionais de produção da verdade” (p. 54). E assim ser possível produzir novas técnicas, novas estratégias e táticas.

Não se trata de libertar a verdade de todo sistema de poder – o que seria quimérico à medida que a própria verdade é poder –, mas de desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento (FOUCAULT, 2014f, p. 54).

E realizar essa desvinculação não é um movimento simples, mas sim, uma invenção capaz de transformar a própria ideia de poder, o que requer uma resistência tão forte quanto as investidas do poder. Por isso, Hardt e Negri (2014 e 2016) acreditam em uma potência de resistência capaz de criar modos de existir alternativos à lógica do poder, intrínseca à multidão resistente aos movimentos de subordinação que o poder vai buscar aplicar³⁶. Para que isso aconteça, as ferramentas precisam ser trabalhadas e as

³⁶ Em seu livro *Multidão*, Hardt e Negri (2014) tem por hipótese que é possível as resistências capturarem e reinventarem tecnologias do poder para criar meios para se chegar a uma revolução. Essa tática consiste na captura da biopolítica e na construção daquilo que eles chamam de Produção Biopolítica. Uma tecnologia capaz de condicionar os diversos sujeitos da multidão, através de suas diferenças produzirem estilos de vida que, ainda que sustentados por um pilar de singularidade, possua ligações afetivas e políticas com a comunidade. Essa hipótese é criticada por Žižek (2015), em sua obra *Em Defesa das Causas Perdidas*, que afirma ser impossível, segundo a noção foucaultiana, que uma resistência consiga capturar uma tecnologia do poder e corrompê-la a sua vontade. Em resposta, Hardt e Negri (2016), em sua obra *Bem-Estar Comum*, passam a defender que a compreensão foucaultiana de biopolítica que eles propõem deve ser lida como acontecimento. Eles dizem que a biopolítica é uma perturbação inovadora que intervém no campo da subjetivação como uma nova produção de subjetividade, o que acaba por culminar em inovações, também, no critério de verdade. Sabendo da ênfase que Michel Foucault dá a produção e a produtividade do acontecimento, eles dizem que ele está “no interior da existência e das estratégias que o perpassam” (p. 78) e assim, entendendo que “o ser é feito no acontecimento” (p. 80),

estratégias e táticas precisam constituir novas tecnologias que resistam aos mecanismos do poder, criando uma outra política da verdade. Para tanto, é bom expressarmos que não cabe a nós dizer se isso está acontecendo, mas queremos diagnosticar o que está acontecendo nesta nossa atualidade e que modos de subjetivação emergem e como produzem e reproduzem essas relações de luta política que envolvem a nossa sociedade.

Observamos, e isto guiou esta nossa pesquisa, que os filmes documentários *Democracia em Vertigem* (2019) e *Não Vai Ter Golpe* (2019) se constituem como obras de valores artísticos que se comportam, também, como um arquivo de discursos que interpretam uma atualidade. Discursos esses carregados com os modos de subjetivação que se confrontam nas lutas de poder político tentando construir uma hegemonia sobre a interpretação de fato, criando assim o acontecimento que eles defendem ser a realidade, ou seja: foi *impeachment* democraticamente realizado ou foi golpe; a democracia está sendo corroída, ou ela está sendo valorizada; a culpa da crise econômica e política foi culpa da incompetência e da corrupção dos partidos de esquerda ou foi consequência dos movimentos golpistas de parlamentares traidores ameaçados? Essas são algumas perguntas que as obras nas entrelinhas respondem e que carregam as formas de pensar, de interpretar e de produzir os discursos dos regimes de verdade que constituem uma imagem do real de nossa época. Problematizar isso, entendemos, é problematizar as forças, as estratégias, as táticas, as tecnologias que contribuem para a constituição psíquica da formação de sujeitos em nossa atualidade na arena política.

A ideia de tática foi utilizada por Foucault (2014a) como um modo de ler os meios que costuram as estratégias. É aquilo que é inventado e/ou usado como forma de dar visibilidade ou invisibilizar as forças dos dispositivos e tecnologias que devem atravessar o tecido social e seus sujeitos. As táticas são tão importantes quanto as estratégias para o controle. São os modos de construir códigos, significados, de abrir caminho para as produções de redes, são forças que dão condições para construir os nós que unem os quadrantes e dão estrutura às tecnologias e dispositivos de controle. Castro (2016) aponta que Michel Foucault fala que a tática é polivalente, sendo possível lê-la, ao mesmo tempo, como tática e dispositivo. Para dar um exemplo, ele fala da tática discursiva. Trata-se de um dispositivo de saber e poder que “enquanto tática, pode ser transferido a outra situação

eles dizem que é possível falar de biopolítica da resistência ao notar que “os acontecimentos de resistência têm o poder não só de escapar ao controle, mas de criar um novo mundo” (p. 79).

de enfrentamento entre forças e também converter-se na lei de formação de um saber”³⁷ (p. 412).

Essa polivalência da tática está interligada às estratégias dos jogos de poder e a serviço das tecnologias. A tática do discurso histórico é entendida como tática por se localizar no campo do saber e dar condição de legitimidade ao discurso como uma autorização desde seu valor de verdade nas estruturas de poder que agem na sociedade. Por isso, podemos, então, supor que o discurso do cinema documentário possui condições de ser lido como uma tática nas lutas de poder, a partir da percepção de que ele busca se constituir as bases de uma autoridade no âmbito das práticas discursivas, como aponta Baltar (2004) e Souza (2009) e de que o documentário pode ser, também, percebido como um dispositivo enunciativo (FERREIRA, 2019), uma vez que sua linguagem e seu formato possuem os elementos da ordem do discurso que legitimam suas potencialidades na construção de autoridades se portando como um gênero discursivo.

Com isso, podemos perceber que o cinema documentário está no âmago do dispositivo midiático, como aponta Gregolin (2007), trazendo em sua trajetória histórica uma relação com seu público tendo uma estética que permite acessos a fatos, a intimidades, a pontos de vistas e percepções que podem mostrar uma realidade ainda não vista, ou reconfigurar noções, ou até mesmo, bagunçar o controle sobre a noção do real, como apontam Lins e Mesquita (2015), sendo uma característica do documentário brasileiro contemporâneo. São nessas infinitas possibilidades criadas ao longo de sua história que nos permitem perceber o cinema documentário como um objeto polivalente que atua nas redes do tecido social.

Por fim, temos a noção de estratégia observando três desígnios que Castro (2016) enumera: a escolha dos meios empregados para obter um fim; a leitura de como pensam, de como podem agir e do que pensam que seus inimigos podem pensar sobre as ações de si; e, por fim, “o conjunto de procedimentos para privar o inimigo de seus meios de combate, obrigá-lo a renunciar à luta e, assim, obter a vitória” (CASTRO, 2016, p. 151-152). Esses pontos têm por objetivo, aglomerar os meios utilizados para fazer funcionar ou manter um dispositivo de poder; o conjunto de meios capazes de constituir modos de ação sob a ação possível do outro - neste quesito, há uma leitura que tenta antecipar qualquer movimento do inimigo. Os meios são as táticas. O conjunto das táticas que

³⁷ Essa é uma tática discursiva do discurso histórico, segundo Castro (2016).

também podem funcionar como dispositivos são importantes para a aplicação das estratégias. E o cinema documentário, pressupomos, como prática discursiva, como tática, como dispositivo midiático, como objeto enquadrado na ordem do discurso e, praticado nas relações de poder tanto pelo poder quanto por suas resistências, atravessado por tecnologias do poder e tecnologias que se pretendem de resistência, esse cinema documentário no âmbito das lutas políticas de nossa atualidade deve ser investigado quanto ao seu papel estratégico na construção dos modos de subjetivação, posto que ele é um meio que integra um conjunto de táticas e de práticas que são atravessados e costurados por tecnologias e dispositivos das relações de poder.

4 – AS VOZES DO DOCUMENTÁRIO DOS FILMES *DEMOCRACIA EM VERTIGEM* E *NÃO VAI TER GOLPE!*

O cinema está localizado nas matrizes que constituem o dispositivo midiático. Uma vez que se sabe disso, é possível perceber que historicamente ele se constituiu como linguagem exatamente por seu atributo de ser uma prática discursiva (BALTAR, 2004). A sua construção histórica o fez ser um campo que traz para si autoridade de fala, autoridade linguística de ser mídia e de ser arte. Percebemos que ao longo da história do cinema, este fora atravessado e envolto pelos dispositivos, tecnologias e táticas das lutas de poder que o possibilitaram constituir-se como forma, por meio de inúmeras convenções, e estéticas que lhe deram compartimentos ao qual chamamos gêneros. O documentário é uma dessas formas de se fazer cinema.

Diante disso, é possível dizer agora que o cinema, o filme cinematográfico, mais especificamente o documentário pode ser compreendido como uma prática discursiva que possui condições de replicar autoridade em suas formas de narrar e significar uma história. Uma prática discursiva no âmbito do dispositivo midiático, e como tal, um *corpus* que também é atravessado por outros dispositivos em várias disputas nas lutas de poder contemporânea. Por isso, percebe-se o documentário cinematográfico como uma prática discursiva usada estrategicamente ou taticamente nos combates políticos, sendo esta compreensão possível devido a sua discursividade, que dá materialidade às ações dos dispositivos e das tecnologias de poder e de resistência nos embates políticos que buscam encantar o indivíduo se relacionando com as objetividades e com os afetos que circulam em uma época e lhes são próprios (MORIN, 2014). A partir disso, podemos enxergar as ações das relações de poder que, através da tentativa de domínio do acontecimento, possuem as condições para fazer o sujeito político existir no exato momento histórico em que agem.

Mas isso vai acontecer de maneira estratégica na produção narrativa através das táticas argumentativas relativas ao cinema documentário. A lógica afetiva que surge a partir das relações enunciativas que formam o discurso é necessária para a construção dramática e assim cativar, seduzir e envolver o espectador (NICHOLS, 2016). Essas táticas argumentativas nos documentários têm uma relação direta com o que Nichols (2016) desenha como estratégias retóricas que formam a “voz do documentário” (p. 89).

Essa voz não está restrita à conhecida metáfora da voz de Deuses “invisíveis e autoridades visíveis que representam o ponto de vista do cineasta (...) ou aos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista”, mas sim marcando o caráter do cineasta, falando “com todos os meios à disposição de seu criador” (p. 89), que são arranjos de som e imagens organizadas sob as lógicas convencionais criadas historicamente. Por esta razão que partimos da compressão do documentário como uma prática discursiva que se forma historicamente e contribui para a existência do cinema como linguagem plural e fluida, atravessada o tempo todo por forças das lutas de poder enfrentadas na sociedade, com todas as possibilidades de atravessamentos realizadas por dispositivos e tecnologias das relações de poder. Assim, como aqui trata-se da análise de dois filmes, há pelo menos duas vozes em disputa. Além disso cada filme está povoado de vozes que se fazem falar e calar pela voz de seu realizador/ realizadora.

Desta forma, neste capítulo, para identificarmos os enunciados e os afetos que carregam e formam o discurso nos filmes documentários *Democracia em Vertigem* (2019) e *Não Vai Ter Golpe!* (2019), na disputa pelo acontecimento, precisamos problematizar a *dança envolvente* entre os elementos que formam a voz do documentário destacados por Nichols (2016) – o corte, a montagem e as sobreposições; o enquadramento e a composição do plano; o uso do som diegético e o não diegético³⁸; a cronologia adotada pelo cineasta; o uso de imagens de arquivos (fotos ou vídeos); o modo de representação na organização do documentário (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático) – e, como descreveu Foucault (2011), os processos de controle e de exclusão do que se diz para se formar o discurso dos filmes documentários, para com isso produzirem efeitos de reflexividade e de realidade em seu público, assim como constituir uma autoridade da fala e do saber, usando de comentários que se apoiam nas vontades de verdade (BALTAR, 2004) para produzir os efeitos de verdade.

O conceito da Voz do Documentarista apresentado por Nichols (2016) aponta para “a voz de um orador, ou cineasta, que tenciona assumir uma posição ou apresentar uma proposta a respeito de um aspecto do mundo histórico e nos convencer de seus méritos” (p. 94). Essa voz, não necessariamente é manifestação fonética de um narrador, mas a lógica argumentativa permitida pela linguagem utilizada. As convenções do cinema

³⁸ Som diegético é o som que participa da diegese no campo e extracampo, sendo o som que tanto personagem quanto público escutam; som extradiegético é o som manipulado.

abrem possibilidades de se narrar algo. No documentário há também essa pluralidade de formas e estéticas. Por isso, inspirado nas noções de oratória e retórica do poeta romano Cícero, Nichols (2016) nos dá pistas de como podemos identificar e analisar as vozes dos documentaristas. Ele aponta cinco partes: a invenção; a disposição; a elocução; a memória; o pronunciamento.

A *invenção* é a “descoberta de indícios ou ‘provas’ que sustentem uma posição ou argumento” (NICHOLS, 2016, p. 95). São os jogos de elementos visuais ou auditivos que constituem um olhar sobre os fatos sob suas substâncias materiais. É a invenção que consegue dar forma ao argumento perceptivo sobre o fato ao qual se deve problematizar, assim como capacitar a obra a constituir efeitos de verdade, buscando ser crível e ético (campo do *ethos*), comovente (campo do *pathos*), convincente (campo do *logos*).

A *disposição* é a “organização das partes de um discurso retórico ou, no nosso caso, de um filme, para obter seu efeito máximo” (NICHOLS, 2016, p. 101). Assim, a disposição pode ser percebida, por exemplo, na estrutura narrativa fílmica do problema/solução, que contém de três a cinco atos conforme a forma clássica para se produzir uma retórica (abertura, esclarecimento do problema ou fato, argumento concreto a favor de uma causa, refutação que rejeite a objeção, e uma recapitulação do caso que agitou o público). A narrativa, então, se estrutura em uma dialética argumentativa na qual confronta evidências e contra-argumentos sobre um fato em busca de uma verdade alcançada pelo contraste da dualidade muito próximo ao princípio da reportagem jornalística e aos embates jurídicos. A partir dessa lógica, o realizador busca elementos de apelo emotivo, descritivo, afetuoso e personificado que trabalha sob o encaixe da emotividade e da objetividade, para gerar um efeito de comprovação (verdade) e emoção (afetividade).

A *elocução* são os elementos de estilo da composição imagética, posição da câmera, montagem, iluminação, atuação, som, aquilo que determina o tom do filme. É o que Cícero chamaria de ornamentos para construir sentidos e também encantar o público. A elocução é o que dá estilo à forma, fugindo da ideia de factualidade jornalística, didatismo pedagógico, mas sim “um modo poderosamente expressivo, retórico ou poético” (NICHOLS, 2016, p. 105).

A *memória* é o elo que liga as forças sociais do interesse público, a forma que o público consegue acessar a obra e percebê-la, assim como identificar que o argumento ali

exposto pelo cineasta é sobre algo que os toca de alguma forma. Segundo Nichols (2016), “os filmes não são proferidos como discurso espontâneo” (p. 106), mas sim como “palácios da memória tangível” sendo convertidos, muitas vezes como “memória popular”, ou aproveitando-se destas, lembrando e/ou ressignificando a memória popular. Neste ponto, Nichols (2016) encontra Foucault (2009) quando este afirma que o cinema, assim como a televisão, possui a potência de reconfigurar as memórias populares.

Por fim, a *pronúncia*, que vem da ornamentação do ato de falar “*ciceriano*”. É o que dá carisma, que proporciona decoro e eloquência, é como produzir expressões e gestos visuais de comunicação não verbal, ou dizer algo sem precisar falar. Essas cinco partes possibilitam que percebamos a voz do documentário, o que nos leva às táticas retóricas que constituem o documentário contemporâneo. Assim podemos perceber o quão tradicionalista e o quão experimental podem ser as vozes dos documentários capazes de capturar as percepções de uma plateia e ajudar a constituir modos de subjetivação em seu público. Como diz Nichols (2016):

O documentarista fala às questões cotidianas, propondo novas direções, julgando as anteriores, avaliando as características de vidas e culturas. Essas ações caracterizam o discurso retórico não como ‘retórico’ no sentido da argumentação pela argumentação, mas no sentido do comprometimento com questões prementes de valor e crença, para as quais fatos e lógicas oferecem orientação inclusiva a respeito da conduta adequada, das decisões sábias e das perspectivas inspiradas. A voz do documentário atesta seu engajamento na ordem social e numa perspectiva sobre os valores subjacentes a essa ordem (NICHOLS, 2016, p. 108).

Desta feita, em nossa decupagem, tomamos como ponto de partida a identificação da voz do documentarista para ter noção da atmosfera em que pulula a vida dos filmes, materialidades que contém os objetos de nossa análise. Qual a voz do orador? Como usam os discursos diretos (falas explícitas ditas ou escritas) e os indiretos (fala implícita)? Sendo essa voz de narrador explícita como ela (a voz) constitui a sua retórica? Como interagem as *invenções*, *disposições*, *elocuições*, *memória* e *pronúncia*? Em seguida, buscamos perceber como os enunciados aparecem nas falas dos narradores, dos atores sociais, nas composições das imagens e das montagens, nos usos e no *design* de sons e que afetos eles faziam emergir em suas estruturações.

É a partir da construção desse campo analítico com suas devidas categorias que se torna possível perceber as texturas dos discursos e desvendar as estratégias, táticas e que dispositivos agem sobre o filme e seus cineastas. Ao mesmo tempo, se busca um domínio

retórico/argumentativo do acontecimento, mostrando e disparando aos espectadores as linhas de força capazes de atravessá-los e constituírem modos de subjetivação que se deseja e que atravessem os indivíduos possibilitando o conflito e a produção do sujeito político contemporâneo.

4.1 – A voz do documentarista no filme *Democracia em Vertigem*;

O filme começa em tela escura. Barulhos captados pelo microfone da própria câmera de alguém a manuseando. Primeira imagem: estamos de passageiros em um carro nos bancos de trás. Pelo vidro da frente vemos inúmeros fotógrafos. Somos ou estamos em um carro de alguém muito importante. Não sabemos quem é, mas uma chuva de flashes de câmeras fotográficas nos afeta o olhar. Somos nós? É alguém que está ao nosso lado. De um jeito ou de outro, estamos testemunhando algo muito importante, uma vez que se percebe nas imagens violentos movimentos entre os fotógrafos que disputam a melhor posição. “Cuidado aê”, diz alguém de dentro do carro. Um segurança? Um assistente? Não sabemos. Mas algo muito importante acontece. Nesta mesma sequência, vozes *em off*³⁹ de jornalistas contemplam um pouco a situação que o filme trata no momento. Eles estão falando da velocidade e do golpe que foi o decreto de prisão do ex-presidente Lula, que àquele momento, liderava as intenções de votos para o próximo pleito eleitoral em 2018.



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16

³⁹ Essas vozes trazidas de outro espaço-tempo se trata de um recurso, um jogo usado como tática narrativa para trazer informação e escapar da narração em voz-over.

Essa sequência se estende com mais nove planos: um plano geral do prédio do sindicato de metalúrgicos; um outro de uma multidão que está em volta desse prédio; um primeiro plano de um homem gritando “Não vai sair” com pulso em riste; um plano dorsal que segue a ex-presidenta Dilma Rousseff adentrando o prédio do sindicato, sendo recebida por sindicalistas, políticos e lideranças que lá estão; um plano conjunto com Lula em primeiro plano sendo abraçado por pessoas emocionadas; corta para a avenida paulista em que encontramos um primeiro plano de pessoas comemorando a prisão de Lula e, em seguida, dois planos conjuntos de outras pessoas vibrando com o encarceramento do ex-presidente. É dessa forma que Petra Costa inicia seu filme *Democracia em Vertigem*: com uma sequência que mostra movimentos caóticos, tensão e antagonismos. Sua montagem apresenta um discurso através de falas e imagens sob a enunciação da iminente prisão de alguém importante. Ela preza pelo contraste para mostrar os lados antagonísticos: de um vemos pessoas tensas, tristes, mas indignadas e dispostas à luta que vestem vermelho e gritam clamando por resistência ao decreto de prisão de Lula ao redor do prédio do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC Paulista; do outro pessoas na avenida paulista, em frente ao prédio da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp), de verde e amarelo, com a bandeira do Brasil e a camisa do time de futebol da seleção brasileira entoando gritos que comemoram a prisão do ex-presidente. Temos então uma divisão que expõe a luta de classes presente historicamente no Brasil já na localização e na arquitetura do espaço onde os manifestantes estão: de um lado, o prédio da Fiesp na Avenida Paulista, local que representa grandes capitalistas do Brasil; do outro, um dos mais poderosos sindicatos de luta dos trabalhadores operários urbanos brasileiros. Ao longo da montagem desta sequência inicial, percebemos a força virulenta dessa antagonismo que irrompe no âmago da democracia brasileira: temos imagens e sons com vozes ásperas, em tons violentos reproduzindo discursos políticos e ativista em microfones que atacam (no caso os verde-amarelos) e que defendem (os vermelhos petistas) o ex-presidente Lula.



Figura 17



Figura 18



Figura 19

A sequência seguinte se inicia em Brasília, com um *travelling in* que adentra lentamente o Palácio da Alvorada. Um primeiro plano de uma porta aberta e escura

rodeada de vidros transparentes que mostram uma brecha do interior, mas em maior parte coberta por cortinas. Neste plano há um movimento de seguir em frente, o que nos dá a sensação de adentrar em um lugar misterioso, muitas vezes distante das pessoas comuns: as salas do palácio presidencial onde assuntos políticos e de estado nacional são tratados. O plano seguinte é de um *travelling* lateral que mostram os móveis organizados e obras de arte brasileiras valiosas, mas penumbradas em um contraste com o fundo de um lado externo banhado por um sol. O contraste de um exterior ensolarado e um interior penumbrado, seguindo com uma música em mono tom, atmosférica e tensa. Por fim, a voz da narradora, a diretora Petra Costa, surge com entonação lenta, angustiada e melancólica em que percebemos a sintonia entre os jogos de imagem e falas expressadas.

Enquanto a narradora fala o texto, a câmera circula pelas salas vazias, pouco iluminadas de um entardecer, viajando até o gabinete do presidente onde está sua mesa com a poltrona presidencial atrás. Na parede, uma obra de Di Cavalcanti, a *Tapeçaria Músicos*, doada pelo artista ao amigo e arquiteto criador de Brasília, Oscar Niemeyer, domina o plano. A sua frente uma poltrona vazia em uma sala escura. A melancolia da voz e das palavras de Petra Costa comungam com o lento movimento da câmera e o vazio presente na imagem. Em seguida, surge o título do filme *Democracia em Vertigem*, em fonte forte, densa como um bloco de pedra, sem serifas e branca sob um fundo preto. É sobre essa força rochosa e abalada que se trata o filme: as ações subterrâneas do poder que nos avassala e dá vertigem a quem um dia sonhou com uma forma de governo democrático, preocupado com a sociedade e economia mais humanizada. A diretora quer falar de um golpe vindo de forças conservadoras que abalaram o sonho jovem de gerações anteriores, colocando em risco o presente e o futuro.

Escolhemos iniciar a busca pela voz do documentário com a introdução do filme para mostrar a primeira apresentação que a obra faz de si mesma. A partir desse tom que se vê na introdução do filme até aparecer o seu título, podemos perceber alguns jogos que não se repetem à medida que a narrativa vai se desenvolvendo. Assim, já se pode demonstrar alguns enunciados ao qual trataremos em pontos mais a frente e, ao mesmo tempo, refletir sobre as partes que constituem a voz do documentário: a invenção, a disposição, a elocução, a memória e a pronúncia. Este movimento que fazemos é um meio para se chegar às linhas de forças que costuram e dão forma ao filme, se aproximando de um modo de falar, importante para compreender as estratégias e táticas nas escolhas dos enunciados usados na composição discursivas das obras.

Para perceber a *invenção*, observando os elementos cinematográficos que Petra usa para constituir a narrativa de seu filme, vemos que ela busca utilizar documentos históricos para contextualizar o ambiente a que se refere, imagens realizadas por sua equipe, mas também imagens feitas por manifestantes nos atos dos protestos, imagens de sua equipe nos corredores dos palácios do governo, como o presidencial, as câmaras dos deputados e senadores, imagens jornalísticas, entrevistas com personalidades políticas quase inacessíveis ao público comum para realizar entrevistas que proporcionam um efeito intimista – como a cena em que ela entrevista a então presidenta Dilma Rousseff em um estacionamento, numa conversa particular com a mãe da cineasta de forma amistosa, mostrando certa intimidade -, áudios de conversas entre políticos como “provas” de atos de corrupção, ou seja, um conjunto de imagens e sons que se propõe a convencer a autenticar, a dar legitimidade ao que se diz em cena e a tese de Petra (*logos*).

Além disso, Petra busca constituir planos e enquadramentos com estéticas monumentais, com planos gerais de Brasília em imagens aéreas feitas por drones em lentes grandes angulares que mostram, segundo diz a própria narradora, a arquitetura perfeita da cidade, pensada e projetada para uma utópica democracia, mas ao mesmo tempo, afastando o principal seu principal ingrediente: o povo. Dessa forma, por vezes, Petra mostra imagens em aspectos monumentais de Brasília, mas dividida. Em iminente conflito com a divisão entre manifestantes de esquerda – com cor predominantemente vermelha – e de direita – com a predominância de cores verde e amarela.



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24

Outros elementos que encontramos nas imagens em meio comparativo são aquelas que mostram as manifestações pró-Lula, Dilma e PT, que possuem maior volume de diversidade quanto a gênero, raça e ativismo político: vemos maior número de mulheres, de pessoas pretas, de pessoas de movimentos sociais e ativistas políticos fazendo parte dessa ação; já seus antagonistas, filmados na esplanada dos ministérios, na orla de Copacabana, na Avenida Paulista em frente à Fiesp, não possuem tanta diversidade: há predomínio de homens brancos nas imagens com poucas mulheres e poucas pessoas pretas. Sempre acompanhada de música atmosférica, monotônica em tons graves, o que amplia nossa sensação de angústia, suspense, agonia, sensações típicas de *thrillers* e filmes de investigações criminais. Esses são elementos que comovem (*pathos*).



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31



Figura 32

A partir daí, pode-se perceber a ética de Petra (*ethos*). Após a introdução, Petra nos apresenta a si mesma, a sua família e se coloca como agente do filme, marcando que ali se trata de sua percepção. E como percepção dela, Petra confere um marco ético a sua obra, como se ela dissesse *este é meu testemunho sobre este acontecimento e o que vou lhes falar são argumentos com fatos que aconteceram segundo minha percepção com estes elementos e provas*. E perceber a obra de Petra como testemunha de um momento histórico, ao nosso ver, mostrou ser possível fazer, por exemplo, como o fez Foucault (2014b), em sua análise sobre a história da Loucura, usando obras de artes plásticas e a literatura como meios para refletir sobre aquela atualidade e ajudar em suas problematizações sobre o assunto. Essa forma de deixar sua marca própria no documentário é uma das variações do estilo que o diferencia do jornalismo. Não se busca uma imparcialidade, mas meios para provocar e para afetar um público segundo a percepção da própria direção ou realização. Isso não se distancia muito da atualidade das produções de muitos textos científicos – mas não todos - nas ciências humanas, que optam por não buscar mais as austeridades das palavras em busca de uma verdade, mas ter posturas éticas sobre a própria pesquisa, o tema e os impactos sócio-políticos que elas possam vir a ter.

Podemos também realizar uma *leitura* da postura de Petra, seu *ethos*, que explora sua própria história de filha de uma família burguesa de pais que se desvencilharam da “boa vida” para lutar pelo país e pelos mais necessitados. Para além disso, Petra mostra que sua família esteve envolvida em investigações sobre corrupção, uma vez que seu avô foi um dos sócios que criou a empreiteira Andrade e Gutierrez, desnudando-se para esclarecer seu lugar de onde está falando, usando-se de uma tática que expõe a si mesmo, buscando pela “honestidade” produzir um efeito de discurso verdadeiro e criar uma autoridade em seu discurso.



Figura 33



Figura 24



Figura 34



Figura 27

Esses pontos que constituem a *invenção* na voz do documentarista. Neste contraste, percebe-se que a estratégia fundamental aqui é causar um efeito de proximidade, legitimidade e veracidade e produzir um encontro entre a subjetividade de Petra, que explicitamente se coloca como uma personagem de seu filme e seus espectadores, que se tornam "cúmplices" de sua história. Em muitos momentos, ela mostra a história de sua família de origem burguesa, mas que a formação de seus pais foi feita na luta das esquerdas, o que, nos deixa pensar que por esse meio, a visão ideológica de seus pais ajudou a forjá-la como uma mulher de princípios solidários, típicos da luta política dos movimentos de esquerda. Não seria demais pensar que essa visão ajuda na decisão estilística de Petra sobre as vozes de seu filme. Não seria demais pensar que, de uma forma ética, Petra se preocupa em dar a sua obra uma entonação mais particular, um estilo entre o íntimo e o público, tentando evitar reproduzir uma voz absolutista da verdade, ou única percepção possível para tudo o que acontece politicamente. Mas não custa lembrar que o clima vivido no momento do país era de manifestantes de direita acusarem ativistas das esquerdas de serem *negacionistas* da verdade econômica do país, adoradores de ditaduras comunistas e, muitas vezes, sonhadores, alienados em suas ideologias. Por essas e outras, talvez essa tenha sido a condição que fez Petra escolher esse estilo de contar essa história. Não é a toa que, mesmo com o reconhecimento do filme, sua narrativa fora chamada de ficcional por integrantes do PSDB e do MBL, como apresentamos em nossa introdução. Trazer o máximo de transparência possível sobre sua história pessoal, de sua família e da relação dela com a democracia brasileira seja uma forma de se autorizar ou criar uma autoridade sobre o próprio discurso – que analisaremos mais a frente.

O intuito de Petra Costa parece estar direcionado a mostrar sua agonia em testemunhar a democracia sendo dilacerada e caminhando para um abismo. Por isso, é possível perceber no filme como cada elemento mostrado é costurado para se criar um discurso convincente por meio da razão e dos afetos: o discurso lógico, pacientemente

construindo através do resgate histórico, da comparação cronológica entre o período da ditadura militar e o de sua atualidade que testemunhou um golpe em uma presidenta democraticamente eleita, a partir de atos de corrupção e da ascensão de indivíduos reconhecidos por discursos contraditórios como a apologia a torturadores do período ditatorial; e todo esse discurso lógico, próprio da razão, sendo atravessado por técnicas que ativam afetos em sua audiência - medo, tristeza, desesperança, melancolia -, como a postura da voz da narradora, o som, a construção da imagem, a música usada e o escalonamento da história contada. Percebe-se, por exemplo, planos gerais que mostram conflitos e o muro que divide uma sociedade rachada entre vermelhos e verde-amarelos em tensão conflituosa prestes a explodir; assim como é possível perceber uma montagem que constitui uma metáfora em sua narrativa de crepúsculo da democracia, introduzindo imagens no começo do filme de uma luz que possui texturas de um entardecer, desenvolvendo-se a medida que o filme progride sua narrativa com imagens que adentram a madrugada a cada ato que se conclui e se inicia, e então, se encerra numa imagem clara, de um conflito generalizado nos gramados da praça dos três poderes.



Figura 19



Figura 35

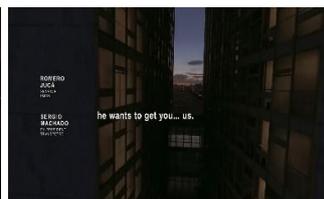


Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39

Sobre a *disposição*, temos um filme com a estrutura narrativa circular com elementos de inserções. Essa estruturação é curiosa porque, segundo Van Sijll (2019), ela é mais comum em filmes de ficção dramáticos e *Thrillers*, ou seja, filmes de mistério, às vezes envolvendo elementos de narrativas investigativas ou policiaiscas⁴⁰, no caso da

⁴⁰ É possível relacionar “Democracia em Vertigem” com esses estilos de filmes somente se nos atermos a elementos da narrativa explorada por Petra Costa. Por exemplo, a diretora dá certa importância às relações entre as personagens que compõem as estruturas de poder de Brasília estabelecendo em muitos momentos os jogos políticos onde comportamentos como a “traição”, a corrupção são flagrados. Na

circular e com a exploração de passados e histórias de tempos anteriores à medida que a narrativa em outra atualidade se desenvolve, sendo possível assim criar meios de reflexão, hipérboles e analogias. Essa observação nos aponta uma estrutura narrativa capaz de potencializar as estratégias e táticas afetivas que exploram nossas ansiedades através da agonia que a própria história do Brasil carrega. Há também investigação com um tom de cinema *noir*, ou filmes de mistérios quando surgem cenas de escutas telefônicas acompanhadas de imagens escuras com desenhos de luzes nítidos que geram a desconfiança na audiência. A narrativa circular é estruturada com uma introdução que apresenta já de início cenas do fim da história, mas não em sua totalidade. Ela abre com o fim, apresenta as personagens e a situação, desenvolve seus argumentos nos levando ao final do filme que encontra o começo.

Conforme falamos, o início do filme mostra a situação dentro do prédio do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC Paulista momentos antes da prisão de Lula, tendo do lado de fora militantes e sindicalistas pressionando por não entregar o, então, ex-presidente à justiça, enquanto a alguns quilômetros dali, na avenida Paulista, outros manifestantes, mas de direita, comemoravam efusivamente o decreto de prisão. Com isso feito, ela tem um caminho a trilhar que atravessa a história e a memória do Brasil sobre outros golpes de estado, a redemocratização, o sucesso de Lula na presidência, o golpe em Dilma e a prisão de Lula – já adiantando o ítem da voz que é o de imagens e comentários que remetem à *memória* histórica do Brasil, os golpes dados e sofridos que costuraram a atualidade do país.

narrativa, Petra sempre coloca a posição de personagens como Michel Temer no lugar de desconfiança. Ela mesma apresenta o Partido dos Trabalhadores como uma força política das esquerdas na condição de ignorar a corrupção de partidos parceiros. Principalmente, o PMDB, partido de Temer que se tornou o grande traidor do PT e que organizou um golpe contra Dilma com a ajuda de personagens grotescos. Cenas como a conversa gravada de amigos de Temer armando conspirações a seu favor são construídas a partir de elementos que dão indícios de práticas anti-éticas, como o fato de ser uma gravação de uma ligação particular entre duas pessoas investigadas pela Polícia Federal que tem como assunto um movimento político para derrubar uma presidenta da república, a música que traz um som de jazz com uma linha de contra-baixo que produzem - junto às imagens de janelas do prédio do palácio do planalto a noite com luzes de salas acesas indicando que há pessoas trabalhando para que essa conspiração aconteça - um afeto de medo e indignação, uma angústia conspiratória, uma certa náusea que emerge do esclarecimento que a cena traz.



Figura 40

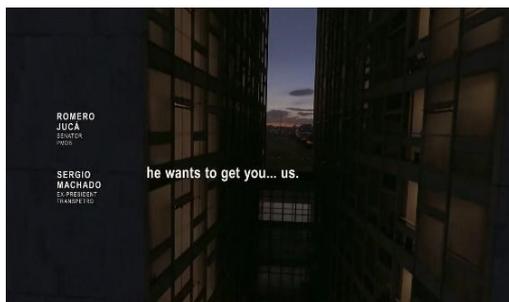


Figura 36



Figura 41



Figura 42



Figura 43: Foto adulterada para o filme *Democracia em Vertigem*.



Figura 44: Foto inserida no laudo policial que consta no Instituto de Criminalística de São Paulo

Mas antes, precisamos olhar para a estrutura narrativa cinematográfica que Petra Costa busca compor em seu filme. Se trata das escolhas que ela fez que criam a *elocução* argumentativas dão formas ao modo de se contar essa história. Aqui há um ponto importante para se identificar as táticas narrativas que *Democracia em Vertigem* traça. Por todo momento, vemos Petra usar imagens de drones, com planos gerais que mostram em diversos ângulos a praça dos três poderes em toda sua monumentalidade. A impressão de gigantismo do poder com a lente que simula o olhar de cima como o olho que tudo vê,

⁴¹ Esta imagem foi digitalmente adulterada por Petra Costa durante o processo de edição do filme e não foi explicitada sua alteração na narrativa. Essa ação gerou uma certa polêmica. Na imagem original que estão conservadas no arquivo nacional e feita na época da ditadura, mostra dois contraventores inimigos do governo à época mortos por suposta resistência à ação policial que buscava prende-los. Entre eles há armas. Porém, essas armas foram plantadas pelos policiais. Os dois mortos eram amigos e mentores dos pais de Petra. Ela, inclusive, cita no filme que seu nome é em homenagem a um dos mortos, Pedro. Por isso, esse ato de Petra, segundo matéria da revista Piauí, “Memória Desarmada”, foi um ato de justiça, pelos amigos de seus pais. Matéria da revista em <https://piaui.folha.uol.com.br/memoria-desarmada/> (acessada em 21 de abril de 2023).

que mostra os movimentos de um tabuleiro, que acusam as ranhuras naquelas obras arquitetônicas modernistas como um campo de batalha em que uma sociedade politicamente rachada está em tenso momento de iminente conflito. Essas imagens de planos gerais feitas por drones possuem uma alta resolução que atesta um grau de investimento e até uma sensação de profissionalismo, o que diferencia das imagens amadoras, que possuem uma outra funcionalidade no filme.



Figura 45



Figura 46

Essas imagens que achamos facilmente na internet, feitas com câmeras de menor resolução ou até mesmo de celulares, encaradas como amadora, trazem em si uma outra significação. A pesquisa de Brasil e Miglorin (2014) discute o uso de imagens uma vez chamadas de amadoras por sua baixa qualidade técnica em documentações ou produções mais voltadas para uma profissionalidade como uma tática biopolítica, aproximando o espectador em identificar-se, de certa forma, com as imagens usadas. Essas práticas muito comuns em nossa atualidade no lembra, em princípio, a possibilidade de associarmos essa relação entre imagens amadoras usadas em produções profissionais com os espectadores de uma maneira biopolítica – que em nossa contemporaneidade podem produzir imagens esteticamente próximas ao que chamam de *amadoras* e divulgando nas redes sociais na internet – ao conceito de projeção-identificação (MORIN, 2014). Ao aproximar a obra ao espectador, pode-se estar enunciando que a estética de quem está por trás da câmera é de um semelhante, o que faz com que o espectador seja afetado por ela, rachando sua relação com o ‘perfeccionismo’ e o distanciamento com o especialista, o profissional. O espectador se aproxima de um efeito de realidade pela aproximação estética da linguagem ao seu mundo cotidiano. Este ponto contrasta com o que dissemos no parágrafo anterior, mas faz sentido na composição documental, uma vez que a imagem profissional aponta para uma estratégia do autor em exercer seu domínio sobre a narrativa, o que o condiciona a ter liberdade para construir seu argumento seguindo a lógica que sua composição permite. Dessa forma, Brasil e Migliorin (2014) entendem que há uma tática nesta

combinação empenhada em produzir o efeito de realidade, que também está atrelada ao elemento do *logos* convincente, do *pathos* comovente na *invenção* e dos indícios que constroem as “provas”, as evidências do que se quer defender nos argumentos da voz do documentário em sua disposição.



Figura 47



Figura 48



Figura 49

*Plano Dorsal

Isso pode ser visto quando ela aproveita imagens de conflito entre manifestantes e policiais, manifestantes e antagonistas infiltrados no meio de protestos da direita que são rechaçados, os movimentos bruscos e não programados quando algum tumulto ocorre, ou mesmo imagens de arquivos históricos e pessoais que ela usa. Além disso, percebemos as escolhas por planos dorsais*, que seguem personagens dando indícios de mistério, simulando em alguns momentos um plano sequência que mostram uma transição de momento que uma personagem vivencia naquele instante. Sua elocução é apurada e preocupa-se em criar uma narrativa fechada quanto aos seus argumentos que se referem ao golpe que a democracia sofre, mas também aberta aos afetos que ela mesma, a diretora Petra Costa sentiu. Essa é a particularidade deste documentário: por ter um tom próximo ao intimismo, que pode ser, inclusive, contraditório com a temática política - que por vezes se constitui numa narrativa mais universal e coletivista - aproveita-se do espaço vazio deixado por esse teor universal da política e, usa de suas sensações privadas - uma frustração em cima dos seus sonhos de um mundo melhor através da política - para compartilhar com seu público os afetos que sente, gerando, assim um efeito coletivista, laços a partir dos afetos privados e não apenas do discurso lógico da razão. E isso vemos ser ativados por elementos como o tom de sua voz, que aparece em alguns momentos narrando mais suas sensações e buscando menos tecer explicações sobre o que acontecia.

O tom melancólico da voz de Petra, juntamente com a música atmosférica de entonação grave e minimalista mostram mais tensão do que tédio. Isso tudo é possível porque ao longo do filme vivenciamos, no âmbito do som, aumentos de volume devido aos conflitos entre políticos, manifestantes, policiais, e diminuição, em momentos de conspiração entre agentes do poder. Essa modulação sonora tende a evitar que o espectador caia no tédio e, praticamente entre, se a metáfora me permite, em um trem fantasma composto por afetos de medo, suspense e as agonias de ver monstros do passado retornando.



Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53

Outro ponto que compõe a elocução ao longo do filme, como já apontamos, são os usos de imagens que adentram os prédios do poder executivo, legislativo e judiciário, assim como imagens de entrevistas com grandes personalidades políticas e imagens dessas personalidades trabalhando – como a de Lula telefonando para outros políticos tentando entender como estavam as negociações para evitar o processo de *impeachment* de Dilma. Essas imagens ajudam a conferir autoridade ao documentário, uma vez que a sensação de acessar a esses espaços é de impossibilidade ao público geral, já que estamos falando do âmago da elite política do país. Desta forma, podemos perceber que a *elocução* é um elemento da Voz do Documentário que é essencial para constituir uma autoridade do filme sob seus argumentos. Essa autoridade pode ser aceita ou problematizada, de acordo com o lugar ideológico de quem assiste. Mas é primordial na tática de constituição do efeito de verdade apresentar uma materialidade robusta, com força, e/ou resiliência, uma vez que não se é possível crer em argumentos de quem não materializa ou não a dá concretude. Por isso que Petra Costa costura seus argumentos em uma voz que, por todo

o tempo, busca ser autoridade ao mostrar sua penetração ao poder, escapando assim de um subjetivismo em sua narrativa. Ela traz imagens que mostram acesso a autoridades políticas, conversas e comentários de agentes do acontecimento, imagens de arquivos que resgatam a memória de sua família. Ao mesmo tempo, marca desde o início sua própria implicação com o que narra, evitando qualquer possibilidade de neutralidade, assim como as imagens de memória histórica do país, feitas em instituições oficiais de poder ou mesmo em registros jornalísticos. Para isso, usa imagens da época das lutas pela democracia, de abusos policiais e do exército na época da ditadura, mostrando corpos mortos ou sendo violentados.



Figura 54



Figura 55



Figura 56



Figura 57



Figura 58



Figura 59

O uso dessas imagens que remetem uma ligação, ou um elo entre a história das lutas políticas históricas e recentes brasileiras por democracia e as imagens de arquivos da família de Petra são montadas e editadas para produzir uma autoridade de fala que Petra constrói em meio a narrativa de seu documentário. Por isso é importante desnudar-se, ou seja, mostrar sua própria história, sua relação indireta com a elite capitalista do Brasil que está ligada à sua família. A intimidade que Petra expõe não está deslocada de sua estratégia argumentativa, mas, ao contrário, a potencializa por mostrar que ela, de fato, se forma do lado rebelde e perseguido politicamente por suas identificações e práticas políticas de esquerda, o que compõe seu modo de subjetivação político. Essa posição também não vem de uma livre escolha *randômica*, mas do processo histórico ligado a seus pais. Desta forma, podemos entender o elemento da voz do documentarista que da *memória*, uma vez que o elo da luta política, da construção da democracia que historicamente é muito frágil no Brasil sofreu um duro golpe que a deixou em estágio

vertiginoso. Petra não mostra a ameaça à democracia como um dado cru, mas como um processo histórico complexo e cheio de linhas de ataques políticos internos e externos – as acusações de corrupção do PT e de Temer; as discordâncias éticas e morais; o problema do petróleo; a crise econômica; as ríspidas disputas de poder entre a presidência da república de Dilma Rousseff e o presidente da câmara dos deputados, Eduardo Cunha; a traição e as conspirações de antagonistas ao PT.

A costura que Petra estabelece nesse entrelaço abre caminho para respostas ao problema que muitos brasileiros sentem: de que algo está errado com a nossa democracia. Além disso, o fato de que a voz de Petra carrega um jogo argumentativo convincente de que Dilma Rousseff foi golpeada e que nossa democracia nunca esteve plenamente assegurada estando disponível na plataforma de streaming *Netflix* e sendo reconhecida pela academia de artes cinematográfica de Hollywood expande sua fala a níveis internacionais, o que também atingiu os opositores apoiadores do golpismo. Falo sobre isso que está fora da obra em si para trazer uma evidência de que o assunto tratado pelo filme estava completamente ligado aos interesses sociais, o que acarreta em um processo de luta pela significação histórica. Logo, a *memória* que tratamos aqui é o elo que leva a voz do documentarista a disputar o acontecimento, se fazendo como um importante elemento para a discussão de nossa hipótese neste trabalho. E este elemento da *memória*, tanto neste filme como em *Não Vai Ter Golpe!*, é central para a própria vida do filme e das pretensões políticas de quem o produz. Por isso, também é importante compreender um pouco como se é ornamentada a oratória da voz do documentarista, seu pronunciamento.

Por fim, a *pronúncia* de *Democracia em Vertigem* está, também, ancorada no tom melancólico da fala de Petra. Sua voz que anda em um limbo entre a calma e a tensão nos envolve em um tom de quase sussurro que funciona como elemento chave para o afeto primordial que o filme intenta em atingir em nós: a melancolia e o suspense sobre o futuro da democracia brasileira. Além disso, Petra tem a preocupação em usar músicas clássicas para evidenciar os momentos trágicos – como é o caso do uso da música em coro da *Paixão Segundo São João*, de Bach na cena em que o golpe se concretiza com a imagem de velhos líderes, homens brancos da elite do país que voltam aos corredores do Palácio do Planalto – e também, os melancólicos, com o uso de *Bachiana Brasileira N° 5*, de Heitor Villa-Lobos na cena em que ela descreve a arquitetura de Brasília do modo em que o arquiteto Oscar Niemeyer imaginou, segundo um ideário poético e simbólico

de representação da democracia brasileira, mas mostrando imagens aérea, quase cartografada, do prédio do Planalto Central testemunhando um conflito entre manifestantes e a polícia.

A música tem importância eloquente não apenas para sublinhar ou evidenciar os dispositivos afetivos que se busca disparar na audiência, mas também a eloquência simbólica e intelectual. Por isso, ouvimos de Heitor Vila-Lobos a Baden Powell e Vinícius de Moraes, de Bach à Claude Debussi, além das composições originais realizadas por Rodrigo Leão e João Eleutério, cujas músicas são nomeadas de acordo com o tema da cena ou a personagem.

Desta forma, percebe-se na montagem do filme a busca por uma *pronúncia* que se aproveita de figuras de linguagem como a da metáfora – com o anoitecer e a madrugada como elemento narrativo que simboliza a longa noite que a democracia brasileira acaba de adentrar, conforme explicamos anteriormente – das elipses temporais que possibilitam resgate histórico e ligação com a atualidade, trazendo também a comparação do que aconteceu no passado e o que acontece no presente através de jogos de cena que constituem as sequências do filme. Para tal, muitos dos planos pensados por Petra Costa trazem as possibilidades para estas construções de figuras de linguagem. Mais um exemplo que relatamos é o uso dos elementos cinematográficos para criar atmosferas como a de suspense conspiratório que vemos na cena em que a câmera faz um movimento de travelling do alto do prédio à baixo dele, filmando janelas escuras e algumas iluminadas, enquanto na trilha sonora escutamos um contra-baixo fazendo um som jazzístico misterioso, calmo, cauteloso, típico de filmes de espionagem e, no áudio, a conversa gravada entre senador Romero Jucá e o ex-presidente da Transpetro, Sergio Machado, conspirando contra Dilma e a favor de Michel Temer.

Assim, pode-se dizer que a voz da documentarista, aqui, é constituída por um eclético uso dos elementos cinematográficos que possibilitam a criação de figuras de linguagem que expressam alguns tons do filme, como a melancolia, o drama, a tragédia e o suspense. Sua estratégia argumentativa se faz a partir do resgate histórico sobre a política brasileira que, por vezes, teve a democracia interrompida, instaurando-se um sistema ditatorial. Este uso da história, da memória brasileira possibilita a criação de uma nova memória da atualidade brasileira: a de que um golpe sob outra forma foi dado na democracia do país. Junto a isso, há a perspectiva íntima da diretora, que coloca sua própria família como elemento de sua narrativa, sendo essa uma materialidade do que se

viveu naquela época. Com isso, Petra Costa constitui uma autoridade na fala, não apenas mostrando imagens e refletindo sobre elas, mas adentrando aos interiores dos lugares de poder, acessando personalidades quase inacessíveis ao grande público e relacionando os poderosos com sua própria vida.

Dessa forma, a voz do documentarista de *Democracia em Vertigem* possibilita que o filme constitua-se em vários modos de conceitos em sua organização: há elementos poéticos, passagens observativas (principalmente nas relações entre os atores sociais que aparecem nos filmes sem a intromissão direta da diretora ou equipe de filmagem), mas que trazem um maior teor reflexivo, justamente porque esses elementos anteriores – poético e observativos – existem sob a finalidade de reflexão à problemática que a diretora nos traz: o que vive a democracia brasileira. Podemos, então dizer que o documentário *Democracia em Vertigem* apresenta, em princípio, uma voz reflexiva, atormentada, melancólica, ao mesmo tempo em que se mune de argumentos lógicos, históricos e materialistas sob um formato poético que nos atravessam os afetos que dão a sensação de suspense sob o futuro de nosso sistema político.

4.2 – A voz do documentarista no filme *Não Vai Ter Golpe!*;

A sequência inicial do filme começa com um plano conjunto dorsal em preto e branco de um grupo de jovens caminhando a margem de uma *highway* com um som diegético e uma música ambiente monotônica. Em destaque, uma bandeira que entra rapidamente em cena, meio rasgada e escrito “Movimento Brasil Livre” (MBL). Deste plano, a sequência continua em uma transição de *fade out* indo para uma tela escura com textura esfumaçada onde surge uma frase de um dos políticos identificados pelo seu conservadorismo e luta contra o nazismo alemão e o comunismo soviético, Winston Churchill: “*A história será gentil comigo já que eu pretendo escrevê-la*”. O design da fonte das letras da frase remete a um desgaste de batalha, com ranhuras e textura militarista. Em menos de 10 segundos, o filme nos informa que essa história é de batalha. Isso se confirma na continuidade desta sequência de introdução em que assistimos a uma caótica e barulhenta montagem rítmica em alta velocidade (HUAPAYA, 2016) que remete à estética de *videoclipe*, na qual vemos uma sequência rápida e agressiva de 20 planos diversos que se alinha ao som de guitarras distorcidas de uma música de *hard rock* genérica, misturando imagens jornalísticas de políticos do PT, com ênfase na presidenta Dilma e no ex-presidente Lula - ambos com caras nada empáticas -, com imagens de manifestantes do MTST agredindo pessoas, policiais oprimindo manifestantes com

bandeira do Brasil e camisa da seleção brasileira, intercaladas com imagens dos jovens líderes e integrantes do MBL, Kim Kataguiri, Renan Santos e Fernando Holiday, que discursam em palanques nas manifestações na Avenida Paulista para milhares de pessoas. Nessas multidões, observamos cartazes escritos frases e expressões de ataques a Dilma, Lula e o PT. A plateia está atenta às frases ditas em tons de revolta por esses jovens líderes, como no plano que enquadra Kataguiri cercado por seus colegas de movimento e outras figuras políticas: “Todo mundo que tá aqui dá a cara a tapa”, assim como um outro plano em que ouve-se gritos raivosos e revoltados de Holiday e Renan Santos que falam também para uma multidão de manifestantes na Avenida Paulista: “Chega!” e “Acabou!”.



Figura 60



Figura 61



Figura 62



Figura 63



Figura 64



Figura 65



Figura 66



Figura 67

Em contraposição a esses jovens exaltados e revoltados de falas ásperas e enquadramentos que encorajam e dão aspectos de liderança, há imagens de arquivos jornalísticos de Dilma e Lula, cansados, ásperos, envelhecidos. Dilma, em palanque, acompanhada de Lula e homens e mulheres do PT, diz: “Eu estou pronta para resistir”. Em seguida, o som da guitarra que acompanha a veloz e caótica montagem de imagens

fica mais pesada. Em rápido um plano de Lula aparecendo, a edição põe um efeito de falha de digitação, o mesmo de quando aparece Eduardo Cunha, dois alvos de corrupção – sendo Lula um alvo original dos jovens do movimento e o outro, Cunha, à época, presidente da Câmara dos Deputados, um alvo, mas que chegou a ser cortejado por eles no intuito atingir o objetivo do Movimento, o impeachment da presidenta Dilma.

Esta sequência de introdução que dura 1 minuto e 8 segundos termina em um plano aéreo, em movimento de *tilt* para cima, acompanhando a verticalidade das duas torres que formam o prédio do Palácio do Planalto, entre elas, a bandeira do Brasil tremulando ao fundo em câmera lenta. Essa primeira sequência já nos informa alguns aspectos que devemos esperar no filme: um tom de batalha, jovialidade, rebeldia, violência, enfrentamento e coragem. O protagonismo é desses jovens que estavam à beira da estrada caminhando com uma bandeira de um movimento, o MBL. Há um desafio, um heroísmo, um conflito entre o velho e o novo, o corrupto e os jovens “guerreiros” revoltados. Estes parecem ser os primeiros indícios de como *Não Vai Ter Golpe!* vai buscar constituir a sua identidade, relevância e percepção sobre o momento da queda do Partido dos Trabalhadores, da ex-presidenta Dilma Rousseff e do ex-presidente Lula. Neste primeiro minuto, o filme do MBL aplica a si mesmo características identificadas com os movimentos de esquerda observados em Andrade (2016): jovialidade, rebeldia, agressividade, enfrentamento, carnalidade, velocidade. Se observamos as roupas e estilos figurativos dos jovens líderes do movimento veremos que Kim Kataguirí é um menino magro, de feições com características orientais, com cabelos grandes e desarrumados, vestindo jeans e camisas largadas; Renan Santos é um rapaz branco, com barba por fazer, roupas surradas e com movimentos corpóreos violentos e voz rouca volumosa e agressiva, assim como Fernando Holiday, um jovem preto que discursa com virulência e em alto volume. Em certa altura do filme, Renan Santos dá um depoimento que confirma esta percepção ao dizer que “roubou as ruas da esquerda usando métodos da própria esquerda” durante as manifestações de junho de 2013. Foi a partir dessas manifestações que o MBL se formou e dominou as ruas em 2014, 2015 e 2016, se postando como agentes provocadores do *impeachment* de Dilma, como o filme quer mostrar.

A sequência seguinte que ainda é introdutória: uma transição acontece, do prédio do Planalto Central uma fumaça preta invade a tela do lado esquerdo para o lado direito de quem assiste. Estamos em mais uma tela escura com textura esfumada em dois tons

de preto, fagulhas e poeiras pairando por ela. Se trata de uma sequência de infografias que vai contextualizar os espectadores em forma de texto que ilustra a narração de uma voz masculina, jovem, indignada, com acintoso sotaque paulistano, acompanhada por uma música épica militarista. Junto a esse conjunto, temos imagens de personagens que em estilo de colagens juntamente à narrativa vai construindo a identidade dos antagonistas que irão ilustrar o contexto, a atmosfera contraditória aos personagens principais da trama a ser contada pelo MBL. Acompanhando todo o texto narrado, em nenhum momento, o narrador tenta provar os dados que apresentam. Sua estratégia é impor autoridade ancorada na “voz de Deus”, com afirmativas em tons naturais, assertivas para não dar margem de desconfiança sobre os dados do contexto apresentado sem indícios ou provas nenhuma – não apresentam nem uma matéria jornalística sequer. Durante 2 minutos e 4 segundos, a sequência segue mostrando imagens de Lula eleito em 2002, apontando o “sucesso do plano real” como fator de equilíbrio do governo. Sob o fundo escuro, surge como das sombras Lula ao lado de Zé Dirceu. Uma imagem do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso também aparece do fundo escuro, mas ao seu lado, a frase “Vamos deixar sangrar” também surge no momento em que o narrador fala em “oposição conivente”. Entre eles, dólares aparecem do fundo.



Figura 68



Figura 69



Figura 70



Figura 71



Figura 72



Figura 73



Figura 74



Figura 75



Figura 76

Essa pequena sequência de imagens forma colagens indicando que o país estava desamparado, tomado de assalto por políticos corruptos que têm mais interesses em seus objetivos pessoais do que em realizar um projeto pelo país. Essa sequência ataca a política em sua completude. Ela cria um vazio com as inúmeras informações conspiratórias que o narrador apresenta sem nenhuma prova, como a reunião entre líderes de esquerda da América Latina, no Foro de São Paulo⁴², cujo o narrador diz ter como objetivo, criar uma Pátria Grande sob a perspectiva política de regimes como o de Cuba e da Venezuela – incluindo imagens de Fidel Castro, Evo Morales e Hugo Chaves. Na tentativa de criar um elo indicial, o narrador cita que Lula “abriu os cofres do BNDES para os amigos” ditadores, emprestando dinheiro sem expectativa de retorno. Essa fala associa diretamente o ex-presidente aos líderes que estão, por imagens, ligados a opressão da população, juntamente com um fardamento militarista que é exposto nas imagens. Essa associação cria volume com a unidade que dão com o Foro de São Paulo. Significa, inicialmente, que há uma união entre líderes comunistas preparados para assolar os povos livres do Brasil, pela corrupção e por anseios de poder.

Por fim, a sequência fala em “maior erro de Lula” ao indicar “um fantoche para a presidência”: Dilma Rousseff. A imagem mostra Lula com um microfone erguendo a mão de Dilma em vitória. Por baixo dos dois, Michel Temer, vice-presidente eleito, aplaude com um leve sorriso, e acima de todos um desenho de uma mão espalmada sobre Dilma, com cordas em cada dedo que descem até ela. Uma mão de poder que a controla. Neste momento, os adjetivos usados agridem diretamente a personagem: “cabeça dura”. “pouco carismática”, “Dilma não era uma líder”. A agressão é um ataque para imprimir o signo da incompetência e da inabilidade técnica, que é apresentada em seguida sob a justificativa: “Mas a gota d’água ainda estava por vir. Em 2012, Dilma resolveu fundar a tal da nova ‘Matriz Econômica’. O estado estimulava o crédito, sem redução do gasto público e sem ter um ganho de produtividade. Era inviável” (NÃO VAI, ter golpe!, 2019).

⁴² Sobre o Foro de São Paulo, no site da organização se pode ler como eles contam sua própria história: <https://forodesaopaulo.org/breve-historico-e-fundamentos/>



Figura 77



Figura 78

Juntamente a essa fala, aparece a imagem de Dilma com uma das mãos na cabeça sem expressão, mas que junto com as falas do narrador e os ataques a ela, nos guia a interpretar como um olhar perdido. Ao seu lado, surge sob rasgos a imagem do ex-ministro da Fazenda, Guido Mantega, responsável pela nova matriz econômica, e as frases "estímulo de crédito", "sem redução de gastos" e "sem ganho de produtividade" entre os rasgos. Em seguida, a finalização do contexto introdutório do filme liga essas razões às manifestações de rua de junho de 2013, mostrando imagens da ocupação do teto do prédio do congresso nacional e das ruas do país, como se os protestos tivessem sido iniciados contra a presidência, o que segundo Andrade (2016), é um argumento falacioso, uma vez que as manifestações se iniciaram contra o aumento das passagens do transporte público em São Paulo, mas, se reconhece que mais adiante, demandas da direita tomaram conta das organizações dos protestos nas principais capitais do Brasil. Após toda essa sequência de imagens, surge o título: "Não Vai Ter Golpe!" e o subtítulo, "O Nascimento de um País Livre", com a mesma fonte militarista que relatamos a pouco.



Figura 79



Figura 80

A sequência de transição da introdução para o ato inicial do filme nos coloca dentro da sala do MBL, onde 9 jovens assistem à votação no senado do *impeachment* de Dilma Rousseff. Desses, uma mulher, dois jovens negros, sendo um deles assumido publicamente homossexual, e o restante homens héterossexuais, cis, brancos. Essa

sequência se liga diretamente à próxima, que é de apresentação da história do MBL, explicada vocalmente pelo narrador, Alê Santos. Ilustrando suas falas, a montagem usa fotografias da vida dos jovens, enquanto a fala do narrador aponta características importantes para a narrativa que vai construir a persona dos líderes do MBL: eram jovens frustrados que trabalhavam em locais, como eles dizem, que não gostavam e que encontraram na luta política uma solução para si e para o Brasil. Além disso, o uso de interferências gráficas “toscas” nas imagens fotográficas que apresentam personagens do MBL possuem relações com a estética dos *memes* de internet, assim como o próprio ritmo da montagem, que se aproxima do *videoclipe*. O documentário se propõe a contar um caso de sucesso de uma juventude de direita - a partir de uma estética audiovisual próximo ao que se via na própria internet - que ousou usar métodos da esquerda para tomar o poder político do país, golpear o Partido dos Trabalhadores a partir da própria institucionalidade e construir uma “nova política” para o país.



Figura 81



Figura 82



Figura 83



Figura 84



Figura 85



Figura 86



Figura 87

Porém, mesmo com essa busca por uma estética jovem e das redes sociais na internet, o documentário busca constituir sua voz a partir de elementos clássicos, que Nichols (2016) define como um modo expositivo⁴³: a “voz de Deus”, a dependência da informação, a entrevista com autoridades sentadas, as tomadas de bastidores, recursos gráficos com intuítos pedagógicos para explicar uma “realidade” a qual eles querem que sejam percebidas a partir dos efeitos de verdade que tentam acionar com seus discursos. Mesmo com posicionamentos políticos e narrativas distintas, o *Não Vai Ter Golpe!* fala da história de seus personagens, suas famílias, suas frustrações para criar um clima de aproximação com o espectador: busca a identificação com modos de subjetivação de jovens frustrados num país que atravessava uma crise econômica. Mesmo sem o clima político-intimista de *Democracia em Vertigem*, o documentário *Não vai ter golpe!* também não busca a neutralidade em sua narrativa.

Desta forma, se a tese de *Democracia em Vertigem* é a de que a democracia brasileira está definhando e nunca teve, em sua história, um momento longo de pleno funcionamento, sendo vítima de um ascendente movimento antidemocrático de direita, em *Não Vai Ter Golpe!*, a tese se foca na jornada dos jovens do MBL em sua luta contra seus inimigos – que eles apontam como os vilões do Brasil -, a esquerda, os movimentos sociais como o MST e o MTST, o PT e, principalmente, seus líderes, Lula e Dilma, acusados de serem corruptos. Por isso, o título do filme já carrega em si um sarcasmo: para eles, não há golpe se, todo esse movimento que fazem está dentro das possibilidades que a democracia e a lei brasileira permitem. O filme, então, se constitui *argumentativamente* em resposta à tese de Petra Costa através de uma narrativa que preza pela estética da jornada do herói, no caso, a criação, os desafios e a vitória do MBL na política brasileira. Ou melhor: como esses jovens frustrados, derrotados, ignorados transformaram a si mesmos através da luta política e criaram uma das mais relevantes organizações na construção do movimento de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff.

⁴³ Segundo Nichols (2016), o modo expositivo de realizar uma narrativa documental se enfatiza com o “comentário verbal e uma lógica argumentativa” (p. 52). A informação é um elemento que causa dependência a esse modo documental. São ornamentados com ilustrações explicativas, entrevistas com o entrevistado sentado e respondendo perguntas que esclarecem as informações passadas e a chamada “Voz de Deus”, que nada mais é do que a voz de um narrador - sempre ouvida, mas cuja imagem de seu rosto nunca aparece - que se dirige ao espectador expondo seus argumentos e ideias.

É a partir dessa noção que é possível perceber a *invenção* em *Não Vai Ter Golpe!*. Alguns pontos podem nos ajudar: em princípio, no discurso que fala de si mesmo, o filme busca engrandecer e dar uma roupagem de movimento de resistência. Eles tentam construir argumentos que legitimem sua ação democrática e sua luta contra o partido que, entendem, aspira a ditaduras “esquerdistas”. Por isso, a sequência do gráfico de abertura que associam o PT, Lula e Dilma a “ditaduras” latino americanas como a venezuelana e a cubana é a informação não problematizada por eles, uma verdade límpida, uma realidade. Essa não problematização já abre caminhos para que seus discursos e argumentos na constituição de si mesmo do MBL seja a de uma resistência democrática, e isso justifica o sarcasmo do título: não vai ter golpe, uma vez que são atos e ações democráticas.

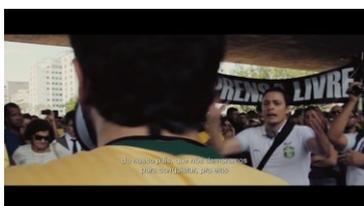


Figura 88



Figura 89



Figura 90

Percebamos que entre os minutos 12 e 16, para mostrar o pioneirismo do MBL nos protestos contra a eleição de Dilma nos primeiros momentos pós-eleição em 2014, imagens de arquivo dos integrantes discursando para multidões mostram a ação dos jovens. Uma música de rock genérica e guitarra ruidosa, juntamente com a narração de Alexandre Santos mostrando essas primeiras jornadas de crescimento das manifestações do movimento produzem as primeiras sensações de aventura da criação do estilo MBL. Em discurso a algumas pessoas reunidas no vão do MASP, em São Paulo, Renan Santos deixou nítida a intenção democrática das manifestações. Seus intuitos são derrubar o PT, uma vez que para eles, o partido tem aspirações ditatoriais: “Nós temos que lutar pras instituições democráticas, do nosso país, que nós demoramos para conquistar, pra elas derrubarem o governo”; em seguida, a multidão grita “Nossa bandeira jamais será vermelha”. Esse jogo da sequência busca posicionar o movimento como anticomunistas, anti-PT, anti-esquerda, mas também, de maneira positiva, defendendo as cores originais da bandeira brasileira. Essa tática é muito importante para condução de produção dos modos de subjetivação: é a identificação do inimigo e da ameaça; é a convocação dos que são “irmãos”, “filhos da pátria” a defenderem os valores do Brasil; é a convocação para que os povos distantes de sua identificação, voltem a se identificar com a “tradição”

do Brasil. Essa tática só é possível através do que Hall (2011) entende ser um dispositivo discursivo - que substitui a ideia de uma cultura universalizante - e que intenta em aglomerar os mais diferentes indivíduos para o espectro nacionalista através do processo de identificação se utilizando de símbolos e estruturas afetiva que significam a nação. Essas subjetividades passam a ser formadas da mesma forma que a identificação nas massas são, conforme apontam Freud (1921/2011) e, complementado por Canetti (1995), um processo de identificação com o pai, o líder, a nação que preenche uma falta a partir da relação com o outro, sendo que este outro está nas massas e nos símbolos que a fomentam nos rituais que convocam. Este processo de identificação é essencial para o processo de produção de subjetividade, sendo um dos pilares fundamentais que sustentam a volumosa influência do espectro da direita brasileira na atualidade - tanto que até hoje, as cores nacionais causam profunda identificação entre pessoas que se entendem sujeitos de direita e que, por exemplo, estiveram apoiando o ex-presidente Jair Bolsonaro.

Na mesma sequência, o filme mostra imagens de manchetes de jornais juntamente a comentários dos integrantes do movimento que apontam erros dos jornais e até mesmo “atos de má fé” dos jornalistas para com as manifestações, como diz o integrante do MBL Rafael Rizzo:

“E aí, já no Twitter eu [digo], ‘olha só pessoal, olha que engraçado: o cara da Folha e do Estadão *entrevistaram* o mesmo *tiozinho* que estava no meio de duas mil pessoas. Que coisa estranha isso aqui’. Ou seja, militantes que trabalham na imprensa publicando coisas para *denegrir* o movimento” (NÃO VAI, ter golpe!, 2019)



Figura 91



Figura 92

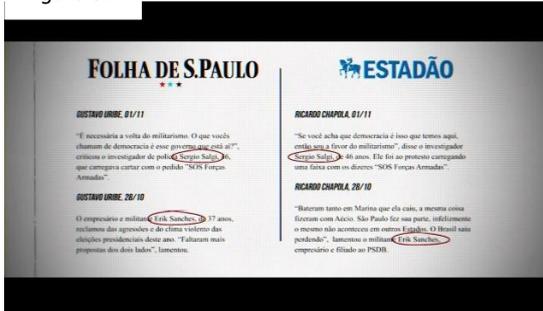


Figura 93



Figura 94

Esse conflito com a imprensa no início do filme pode ser lido como uma tática discursiva de que um dos poderes - a mídia jornalística – estaria contra eles, atacando e tentando produzir uma identidade que eles não reconheciam. Essa tática permite que o uso de imagens de bastidores de conflitos internos entre os integrantes do MBL e outros movimentos de direita que pediam a intervenção militar – Revoltados Online – contribuísse para a construção da ideia de que o MBL tem um compromisso com a democracia brasileira e não com o autoritarismo, uma vez que isso acontecendo, eles perdem a estratégia de atacar o PT por suas virtudes autoritárias. Porém, a relação dos argumentos do filme com a imprensa é contraditória. É possível perceber que os diretores usam o discurso da imprensa de acordo com o que querem constituir. Em um momento, esse discurso possibilita produzir facetas de um movimento rebelde contra o poder do próprio jornalismo que tenta subjetivá-los. Em outro momento, usam o discurso do jornalismo para afirmar suas positivities e o discurso de autoridade sobre um assunto ao qual defendem e apoiam. Um exemplo disso é quando falam da operação Lava Jato. Com esta possibilidade, imagens de imprensa com o tesoureiro do PT, João Vaccari Neto, sendo levado pela polícia preso em carros da Polícia Federal e a eleição de Eduardo Cunha como presidente da Câmara dos Deputados como um ponto importante para a luta pelo *impeachment*. Com isso, além das imagens, entrevistas com personalidades políticas e da sociedade civil e acadêmicos que participaram do momento são usadas tanto para falarem dos bastidores, como para enfatizar a importância do próprio MBL na campanha pelo impedimento da presidenta.



Figura 95



Figura 96



Figura 97



Figura 98



Figura 99



Figura 100

Neste primeiro momento, a *invenção* da voz é estabelecida por autoridades, por passagens da mídia jornalística em uma relação contraditória, mas que o uso de imagens jornalísticas ajuda no processo de legitimação de uma suposta verdade defendida pelos diretores. É possível perceber que o MBL, personagem principal do filme, se porta como um movimento político de jovens de direita que resistem democraticamente e pela democracia em combate as práticas ditatoriais do PT (*ethos*), sob tons revoltados e violentos (*pathos*), no qual seu discurso é legitimado por autoridades do saber - autoridades políticas, economistas, jurídicas - que vivenciaram o momento político do país (*logos*). Essas *invenções* legitimam e posicionam o discurso do MBL na normalidade atual, seja pelo direito ou pela visão ideológica político-econômica. Dessa forma, é possível pensar em discursos que produzem um efeito de verdade e de realidade.

Isso é combinado com a estruturação da narrativa do filme que aponta a *disposição*. *Não Vai Ter Golpe!* aposta em uma narrativa linear estruturando-se pelo problema/solução em três atos, com nove capítulos, que compõem uma jornada do herói. Essa estruturação permite contar uma história de heroísmo clássica inserida no campo político: jovens frustrados e afundados em fracassos que não aceitaram a realidade posta, indignaram-se com os métodos corruptos da política de sua nação, resolveram lutar contra as intenções ditatoriais dos poderosos que os oprimem. Em certos momentos, sofrem derrotas, mas perceberam, enfrentam estradas difíceis com companheirismo e vencem no final, ascendendo como heróis de uma nação com um grande futuro pela frente. São jovens líderes que convenceram e chamaram para a ação antigas personalidades políticas que ajudaram no processo de democratização do país, como o jurista ex-integrante do PT e, naquela atualidade, divergente, Hélio Bicudo, o senador Ronaldo Caiado, o deputado Carlos Sampaio, o filósofo Luiz Felipe Pondé, dentre outros. Podemos perceber essa estruturação a partir de um olhar sobre seus nove capítulos e como eles dialogam com suas imagens de título. Vejamos:



Figura 101



Figura 102



Figura 103



Figura 104



Figura 105



Figura 106



Figura 107



Figura 108



Figura 109

Em princípio, percebamos as imagens e o grafismo que as ilustram. A paleta de cores dos nomes se aproxima das cores da bandeira do Brasil: verde, amarelo, azul. Cada imagem dá indícios do que vai tratar o capítulo. No primeiro capítulo, *O chamado*, A imagem é de uma manifestação de rua a noite. São as ruas clamando contra o governo do PT, contra o que eles entendem, de governo autoritário, economicamente desastroso e corrupto. O chamado vem das ruas. Mas foi um chamado provocado pelo MBL. O próprio movimento, pela internet convoca as pessoas a atos de indignação nas ruas para enfrentar os inimigos. O MBL, ainda desconhecido, escuta um chamado que aparece na internet e resolve organizar e levar às ruas. Eles são chamados e eles chamam. E essa lógica da internet é o que dá nome ao segundo capítulo: *Contágio*. Imagem de manifestação de dia e já com a configuração patriótica, com o verde-amarelo e com os cartazes com frases violentas e indignadas contra o PT. Dá um indício de crescimento das ações e do próprio MBL na comunicação e no engajamento com as pessoas. Cada vez mais, pessoas se integram ao movimento e cada vez mais se aproxima dos poderosos.

Desse contágio e desse crescimento, se chega ao terceiro capítulo, o mais longo: *A Marcha*. A imagem mostra o principal evento encarado pelo MBL: a caminhada de São Paulo a Brasília. Aqui se estrutura a maior provaçãõ enfrentada pelos pretensos *heróis* patrióticos. Um ato simbólico para conquistar mais adeptos e para chegar aos poderosos, que ainda não se sensibilizaram com a causa. Em seguida, no quarto capítulo temos a imagem do presidente da Câmara dos Deputados, o corrupto Eduardo Cunha, sob o título *Alea Jacta Est*, do latim, *A sorte está lançada*. Frase dita por Júlio Cesar após atravessar

o Rio Rubicão em direção à Roma para tirar do poder Pompeo. Essa é uma marca que materializa a forma como os realizadores compreendem a gênese e os atos do MBL. Após a marcha, a chegada em Brasília, a aliança com Cunha, que simboliza o atravessamento do Rubicão, pelo *impeachment* se manifesta no aprofundamento da luta. Não há mais volta. Agora, é para frente, custe o que custar.

Em *O Acampamento*, capítulo 5, *O troco*, capítulo 6 e *O cume*, capítulo 7, temos as imagens do gramado em frente ao prédio do Palácio do Planalto ocupado por barracas dos que caminharam até a capital federal, temos imagem em grande angular e feita em drone de toda a praça dos três poderes com o prédio do congresso ao fundo e as estruturas de Brasília sob o sol, e temos a imagem de mais uma manifestação de rua, dessa vez com Renan Santos fazendo um discurso em um palanque. Essas partes representam o momento de ação, de guerra, de peças se movendo. Apresentam os espaços organizados, no capítulo 5, a grandeza do poder do inimigo, no capítulo 6 e a ação organizada dos integrantes do MBL, dessa vez, mostrando suas alianças, no capítulo 7.

A imagem do capítulo 8 e do capítulo 9 são as duas que mais utilizam de figura de linguagem da analogia e da metáfora, respectivamente. A primeira, mostra o conflito entre um tigre, símbolo do MBL e uma cobra – lembrando a fala de Lula que se comparou a uma jararaca. É o anúncio do duelo final. O tigre deve encarar a jararaca para vencer. Já a do último capítulo, temos a imagem do sol nascendo sobre a cidade de São Paulo, aquela que mais representa o capitalismo do Brasil. O sol como anúncio de novo dia, mas que também representa a vitória do calor sobre o opressor frio que mantém as pessoas presas em casa. É signo de liberdade, de novos anúncios, de vitória. É a partir dessa construção simbólica que os realizadores de *Não Vai Ter Golpe!* criam uma linearidade tradicional estruturada na jornada do herói para contar sua história.

E a partir disso, se pode perceber que, por toda a obra, os diretores tentam controlar uma estrutura de narrativa que constitui a imagem do MBL como um movimento político que luta pela democracia, mas que “precisou fazer o que era necessário” para tirar o PT do governo. Esta é uma referência a aliança que fizeram com Eduardo Cunha (PMDB), presidente da câmara dos deputados, primeira casa pela qual o processo de *impeachment* deveria passar para se ter sucesso. Essa contradição é mostrada como uma estratégia para constituir uma sensação de transparência sobre as ações do movimento. Como responder a um ato de aliar-se a um corrupto convicto para retirar uma

presidenta sob o discurso que a acusa de *corrupção* – mesmo que o meio para tal acusação seja a de “pedaladas fiscais”, que não são necessariamente consideradas atos corruptos? Era necessário responder essa pergunta de algum modo para que seus argumentos ganhassem força e volume em seus pilares que sustentam o efeito de verdade que querem transparecer. A estrutura problema/solução traz essa possibilidade de uma narrativa linear, simples e de fácil aceitação, juntamente à popular jornada do herói para mostrar o nascimento de um grupo de jovens aguerridos que lutam por seu país e por seu ideal contra um mal que atormenta a história de sua nação. O filme, portanto, apresenta em sua disposição uma constituição, por todos os seus ângulos, do Movimento Brasil Livre (MBL) através do enaltecimento de si mesmo e da tentativa de criar uma autobiografia, construindo-se pela lógica da autorização – onde autoridades reconhecem as ações do grupo - e pela narrativa cronológica e linear dos fatos na clássica forma mítica da constituição do herói.

Ao mesmo tempo, sua *elocução* é firmada através de estéticas cuja raiz estão nos meios da internet e na noção de privacidade através de cenas de bastidores: os memes animados, o enquadramento com qualidade de câmeras “amadoras”, imagens de sites de jornais com matérias de investigação contra crimes de corrupção do governo, imagens de enquadramentos em primeiro plano com entrevistados sendo personalidades do poder, a violência do movimento de câmera amadora, imagens de bastidores que apontam cansaço e esgotamento das personagens, os registros de imagens em bastidores de acampamento, os enfrentamentos à polícia.



Figura 110



Figura 111



Figura 112



Figura 113



Figura 114



Figura 115



Figura 116



Figura 117



Figura 118

Atrelado às imagens, o som é estruturado de forma híbrida, sendo diegético e não-diegético. A voz do narrador opera em uma linearidade tonal totalmente diferente a narrativa de Petra. A forma de narração de *Não vai ter golpe!* atenta para uma produção de efeito de verdade com uma busca por uma certa imparcialidade sobre os fatos que narram, na tentativa de mostrar evidências, mesmo que de forma superficial e sem provas. Esse é o tom, a entonação desejada, ou seja, não demonstrando emoções, mas buscando dar ênfase a passagens importantes da narrativa, principalmente as que acusam a corrupção do PT. Essa entonação enfática tem por objetivo o afeto da indignação, assim como o uso da forma diegética do som nos discursos de palanques, que sempre apresentam um som forte, violento, furioso e agudo. Juntamente a esses sons, temos também as músicas genéricas de rock com guitarras distorcidas que acrescentam a noção jovialidade rebelde e aguerrida. Tudo isso alinhado às imagens e ao ritmo da montagem.

Essas imagens buscam direcionar o que a *disposição* e a *invenção* trazem como lógica abrindo espaços para os afetos. A elocução é uma materialização das intenções da disposição e das pistas da *invenção*, dando materialidade às evidências, às autoridades, conectando a linguagem do filme a linguagem jovem da internet e das redes sociais *online* e aproximando-se ao espectador comum que tem relações diárias com imagens de câmeras com baixa qualidade técnica. A noção híbrida entre imagens de boa qualidade e de baixa qualidade é percebida no documentário e possibilita a produção de um efeito de realidade, assim como as imagens de meme de internet cooperam com os tons de humor, mas que produzem informações sobre a origem de cada jovem líder do movimento, cujas raízes estão na prática e nas relações na internet. Esse humor vai funcionar na criação de uma certa empatia entre a audiência e a produção. Como exemplo, temos a cena de apresentação de alguns integrantes, sendo o mais famoso e mais longa, a de Fernando Holiday, na qual eles simulam um estilo de programa de entrevista. Assim, com essa empatia criada abrem-se brechas para a aceitação dos elementos discursivos que o filme traz para seu público ingeri-lo sem muita resistência.

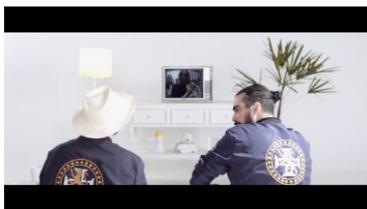


Figura 119



Figura 120



Figura 121

Essa estética da internet também ajuda na percepção do público através da *memória*, como aponta Nichols (2016). Na rotina dos internautas, a linguagem rápida com teor de humor se aproxima da carnavalização das manifestações políticas contemporâneas de rua, buscando elementos simbólicos de fácil identificação e também humorísticos. Por isso as imagens de pessoas fantasiadas, com camisas da seleção brasileira de futebol, cartazes com frases de efeitos e, no filme, ritmo de montagem acelerado, imagens de pessoas com as camisas amarelas e fantasiadas, imagens dos integrantes em momentos de diversão em suas histórias particulares e nos bastidores das manifestações. Além disso, e principalmente, a *memória* é percebida pelas temáticas que os produtores acreditam que tocam seu público: a corrupção e o combate à ela; o processo de *impeachment* da presidenta Dilma; e o surgimento de um agente novo e jovem de direita na política brasileira. Pouco se entra na história do Brasil para buscar argumentos que sustentem seus atos. Mas ainda assim, eles utilizam falas de autoridades políticas históricas para enfatizar e dar autoridade às suas lutas.

Por fim, a *pronúncia* de *Não Vai Ter Golpe!* constitui um carisma por elementos já apontados nesta análise. O tom de voz do narrador acompanha a tensão do filme, com certa indignação no início e, mais pra frente, com tons coloquiais, guiando o espectador, que é colocado em uma perspectiva contraditória uma vez que ele encontra vozes de jovens que gritam, mas que riem em momentos privados; que mostram vitalidades em palanques, mas que demonstram cansaço em bastidores; que se mostram unidos e com piadas – mesmo piadas com as aparências de seus companheiros, uma pauta da direita, por ser contra o “politicamente incorreto” e que na nossa atualidade são problematizadas por movimentos progressistas.

A história de jovens fracassados e frustrados que encontram na política seu sucesso se forma naquilo que Dardot e Laval (2016) chamam de elemento ultraliberal da razão de nosso mundo atual do século XXI: as práticas que instigam os indivíduos a irem

além de seus limites e enfrentar os riscos que o mundo impõe para, assim, constituírem-se como sujeitos liberais. A estrutura da jornada do herói e a narrativa linear, juntamente com a pouca profundidade histórica e o imediatismo da atualidade possibilitam e potencializam um efeito de verdade e de realidade, juntamente às imagens de origens híbridas (amadoras, profissionais e de arquivos jornalísticos) que compõem a materialidade do filme e que conversam com os pontos e gráficos que os realizadores mostram. Juntamente, a busca por um carisma próprio à juventude abre caminhos para o filme dialogar com os espectadores.

A Voz do documentário não busca uma pronúncia única, clássica, ponderada, imparcial, mas sim, uma forma de conversar diretamente com seu público, através de táticas afetivas, com o apoio de *pathos*, *ethos* e com dosagens – altas ou baixas - de *logos*, necessário para costuras que dão organicidade a seus argumentos. Dessa forma, podemos falar de vozes do documentário, já que ela começa de uma forma e pode ir se modificando a medida que o filme pede. Assim, as vozes do documentário que ondulam de acordo com a combinação dos elementos em cena e sequência, acaba por ser o solo composto por substratos que permitem a ação de tecnologias de poder sob o objetivo de envolver, encantar, capturar a atenção dos espectadores, possibilitando que estes sejam atravessados por discursos que já circulam em nossa sociedade. A tática, aqui, é fazer esses discursos que atravessam o indivíduo expandir seu alcance e ajudar a constituir o modo de subjetivação político que outros dispositivos que agem em outras tecnologias diversas no meio social também buscam fazer.

Desta forma, nosso próximo passo é encontrar nos discurso - a relação entre as falas, as imagens, as montagens, o uso dos elementos cinematográfico que acionam a subjetivação afetiva e a objetividade de realidade (MORIN, 2014) - categorias que se enlaçam e são acionadas pelas tecnologias de poder e resistência e pelos dispositivos que atravessam os corpos e campos sociais em busca de criar as subjetivações em conflito político, na disposição de dominar o acontecimento e, logo, apropriar a suas vontades o efeito de realidade tão caro à perspectiva histórica e às batalhas políticas na nossa sociedade.

5 – ENUNCIADOS E AFETOS: ANÁLISE DAS CATEGORIAS ENUNCIATIVAS E AFETIVAS NOS DISCURSOS DOS FILMES *DEMOCRACIA EM VERTIGEM* E *NÃO VAI TER GOLPE!*

A partir do momento em que encontramos nos filmes as características e os elementos do solo que dão condições para a ação das tecnologias e dispositivos das relações de poder na luta política de nossa sociedade, é possível atentar o olhar para os discursos que os documentários constituíram e fazem ecoar. As “anatomias” das vozes dos documentários mostram duas naturezas diferentes, ou seja, duas estruturas montadas para receber, criar, projetar e disseminar discursos que carregam e atravessam mentes e corpos, sob o risco de serem dominados ou dragados para o âmago das tecnologias que constituem os sujeitos políticos de sua e até desta atualidade.

Recapitulando a voz de *Democracia em Vertigem*, percebe-se que se trata de vozes que usam da memória histórica para significar a memória da atualidade. Vozes que buscam se impor como autoridade através da exposição intimista de sua autora, da acessibilidade aos corredores do poder político, do uso da pesquisa histórica como um método constituindo um olhar crítico sobre o período para, assim, criar seu testemunho da atualidade do Brasil. Essas vozes se apresentam, como aponta as análises de Nichols (2016), de modo reflexivo se auto questionando, expondo as feridas de sua história em uma atitude que permite aparecer tons poéticos que expressam sensorialmente a visão do real da autora, e que têm muito cuidado com o discurso verdadeiro, sendo este o objetivo das texturas dos momentos de retórica clássica que aparecem no filme em uma maneira expositiva que busca constituir efeitos de verdade e de realidade.

Essas características que apontamos acima ganham corpo a partir de elementos como a voz da narradora que carrega timbres melancólicos, sob o medo de uma democracia em suspense, rachada, à beira de um abismo. A textura reflexiva se alia ao suspense melancólico e produz em pessoas que prezam ou sonham com as liberdades e oportunidades que a democracia poderia trazer, uma agonia por vezes sufocante, mas também com uma pouca e importante dosagem de sensações esperançosas. Afinal de contas, a própria atitude objetiva e final do filme de Petra Costa é a de “denúncia” ao mundo. É nesta denúncia da conspiração golpista que assolou a democracia brasileira onde sobrevivem as últimas energias que fazem o público respirar. Permita-me: se trata

de uma analogia próxima à caixa de Pandora⁴⁴. Se trata de uma voz radicalmente humana, uma vez que antes mesmo de Petra fechar seu filme – sua caixa que traz a mais agônica das sensações que as subjetividades democráticas podem sofrer – a sua atitude de usar a própria voz para denunciar o golpismo e a democracia fraturada brasileira se forma como a vã esperança que está lá no fundo da caixa, surgindo devagar e silenciosa, inspirando democratas a também levantarem sua voz ao mundo para denunciar as atrocidades que o golpismo provocou. De certa forma, a denúncia de Petra se materializa como uma possível voz de uma multidão de brasileiros que gritam com esperança. Afinal, há a cena em Lula discursa, no trio elétrico, antes de ser preso, falando palavras de incentivos e encorajamento para seus militantes que choram com sua iminente prisão e dizendo ao povo, a 1 hora e 47 minutos do filme, que “os poderosos podem matar uma, duas ou três rosas, mas jamais conseguirão deter a chegada da primavera”. Este contraste entre a voz que inspira as almas melancólicas é exatamente o que faz *Democracia em Vertigem*: através das agonias da visão de sua realizadora, ela inspira mais vozes a gritarem, *É Golpe!*, e assim, “estabelecer” o acontecimento.

Já a voz de *Não Vai Ter Golpe!* carrega características diferentes. Apoiados na estrutura da jornada do herói, essa voz age como um narrador de uma odisseia épica, apontando inimigos, monstros articulados que ameaçam a realidade de um povo humilde e sofrido, e através desses jovens inspirados, reúnem forças para derrubar o “grande mal”. A preocupação dessa voz não é realizar uma significação do presente a partir do resgate da memória brasileira, mas usar sua autoridade de participação no processo histórico atual como meio de afirmar o real, sem vacilo e sem medo – independente de provas e contradições. Seu ritmo veloz, violento, apostando em tons humorísticos mostram o vigor da juventude do MBL. São jovens que dão à entonação da voz, às vezes sob textura de raiva (indignação), às vezes de medo (suspense), mas sempre com energia e exuberância – ao contrário de *Democracia em Vertigem* – como a força dos vencedores vitoriosos de batalhas. Essa voz não se preocupa tanto com os elementos da linguagem cinematográfica

⁴⁴ A história da Caixa de Pandora vem da mitologia greco-romana, conforme conta Bulfinch (2015). Existem versões diferentes sobre o mito original. Mas sabe-se que Pandora fora a primeira mulher criada pelos deuses com todas as virtudes que se teria a mulher greco-romana. Um dia, Pandora abre uma caixa que continha pragas e desvirtudes que se espalharam pela humanidade, assim como em outras versões se diz que na caixa também continha virtudes e bons presentes colocados por todos os deuses. Porém, no fundo da caixa em todas as versões conhecidas tinha a esperança. O sentimento que é virtuoso tanto para enfrentar o mal quanto como presente dos deuses para se encarar momentos de agonia. Todas as virtudes e desvirtudes, bons e maus sentimentos e pragas se espalharam pela humanidade, fazendo parte, assim, do mundo dos homens.

sofisticada, apenas com a linearidade narrativa de fácil acesso e compreensão, com a segurança tonal da “verdade” que lhes cabem defender, com a construção de si mesmo dos integrantes do MBL, com a empatia juvenil e com a demonização do antagonista. Essa opção pela simplicidade, clareza e proximidade da linguagem de programas de televisão e internet ajudam o discurso da jornada do MBL.

Sua opção estética preza por uma expositividade cuja retórica clássica se empenha em demonstrar a verdade dos fatos e acontecimentos. Por isso o uso excessivo das entrevistas com autoridades políticas, do saber jurídico e filosófico que intentam em autenticar suas versões (NICHOLS, 2016, p. 218). Assim, eles dão elementos que criam o efeito de realidade fundamental para constituir seus semblantes de heróis. Heróis que, na visão deles, ousaram fazer de seus fracassos a força motriz para empenharem lutas ideológicas em prol da democracia. Lutarão para não deixar um país cair nas mãos de proto-ditadores. O filme diz: eles são os jovens, o futuro, aqueles que recebem a força divina dos deuses e ousam, como uma “nova” direita conclamar: Vencemos! A democracia tirou quem estava nos levando a uma ditadura fracassada. A democracia vive e pulsa com o impeachment de corruptos e a prisão do seu chefe. A democracia livre da corrupção e da ameaça ditatorial é o acontecimento!

Essas características que dão materialidade às vozes do documentário são os terrenos com os substratos que irão germinar as subjetivações que os discursos trazem. Por elas, perceberemos as estratégias que os lados das relações de poder no campo político usam para constituir os sujeitos políticos desta atualidade. Lembrando, sempre, o que Foucault (2014b) diz sobre o uso da arte como uma materialidade para explorar as formações dos problemas de uma época, assim como o fez com *A Nave dos Loucos*, ou com a literatura de Sade e Shakespeare: trata-se de olhar para um testemunho de um tempo que contém os discursos de uma época. É o que devemos fazer nesta segunda parte de nossa análise. Buscaremos, a partir deste olhar sobre as vozes, relacionar os enunciados dos discursos ditos e não-ditos aos afetos que os conduzem a partir das imagens, das montagens e do som que o cinema proporciona, como bem lembra Morin (2014). É preciso olhar com atenção para os afetos, que facilitam a abertura de camadas protetoras do corpo do indivíduo para a ação do discurso objetivo, para então compreender a ação do processo psicológico de subjetivação que o cinema estimula. Assim é possível perceber que sujeitos estão sendo constituídos no campo político que devem ajudar a

formar *batalhões* que vão perceber e aceitar o acontecimento, e assim, obter a vitória momentânea da batalha de poder.

Por isso, elencamos algumas categorias enunciativas e afetivas que foram encontradas e exploradas nos dois filmes *Democracia em Vertigem* e *Não Vai Ter Golpe!*, e que constituíram retóricas carregadas de forças de subjetivação. As categorias enunciativas estão presentes nas falas de narradores, personagens, nas palavras escritas que buscam constituir uma temática do discurso e que são atravessadas e controladas pelas estratégias e pelos dispositivos. Por percebermos a importância do dito nos filmes, entendemos que é necessário criar essa categoria para observarmos como ela, juntamente à afetiva, criam o discurso que chegam ao seu público. Na decupagem, percebi que cada filme possui categorias que se relacionam entre si mesmas e entre as obras. São categorias singulares que surgem a partir de táticas argumentativas e conduzem a narração a lugares distintos. Por isso, entendi que, apesar de ambos terem categorias próximas e semelhantes, elas possuem outras que, em jogos enunciativos, carregam a produção de significados e a conduzem para outros destinos. Assim, é importante notar essas singularidades nas próprias obras e assim tentarmos perceber as ações estratégicas no discurso e os dispositivos que as atravessam no intuito de controlar os enunciados e as formações discursivas. Desta forma, em nossa análise encontramos as categorias enunciativas que trataremos nesta pesquisa. E essa categoria enunciativa se refere apenas a o que é falado por personagens e narradores, possibilitando assim uma relação com as outras formas de dizer, a partir das imagens, das montagens, das sequências e *mise-em-scenes* – porém, essa relação possibilitará outro processo de significação que iremos nos referir como afetivos. Percebemos, com isso, que há uma categoria enunciativa que serve como guarda-chuva para as demais: é a do enunciado pela democracia. Nomeamos “pela democracia” porque são enunciados que não tentam conceitualizar a democracia. Mas sim, construir uma ideia de luta por ela, de defesa da democracia, de virtuosismo, de autoridade da fala, de ação e reflexão sobre a democracia brasileira. É um enunciado que dá um semblante democrático àquele que o pratica. Já as categorias que são abrigadas por este guarda-chuva são elementos fundamentais para dar direção à percepção sobre a democracia, sobre a situação que está constituindo o acontecimento, sobre as sensações que o presente de suas personagens faz emergir e assim fazer aparecer os afetos que ligam a materialidade do fato ao íntimo do espectador. São estes: enunciado da ameaça

iminente; enunciado da ruptura institucional; enunciado da luta/guerra; enunciado da corrupção; enunciado da violência.

Essas categorias enunciativas juntamente com elementos próprios da linguagem audiovisual, compostos pelos realizadores das obras, constituem os discursos cinematográficos no qual emerge um importante e fundamental elemento da arte: os afetos. Estes são produções simbólicas de emoções que os enunciados evocam sob o suporte da *mise-in-scene* e dos elementos diegéticos e não-diegéticos e, assim, produzem o discurso. Os afetos aparecem de acordo com o que chamaremos de formações discursivas cinematográficas que articulam as categorias enunciativas dos discursos de falas com as categorias afetivas, que emergem a partir das relações entre os ditos, os não ditos e os elementos cinematográficos compostos. Sob esta perspectiva, percebemos algumas dessas categorias que em muitos momentos da obra surgem a partir da combinação de elementos da linguagem cinematográfica (a imagem, a montagem, o som, a música) como suporte dos enunciados, formando assim o discurso cinematográfico. E da mesma forma que encontramos um enunciado guarda-chuva, aqui, encontramos um afeto guarda-chuva: se trata do afeto da indignação. Este afeto aparece sob variantes que dão singularidade a ele e à obra. A indignação pode aparecer como raiva, mas também emergir a partir da melancolia, da sensação de injustiça, da vontade de vingança a depender da composição da obra. Ele emerge a partir da relação entre o discurso cinematográfico e os ditos falados que veremos nos enunciados que relatamos anteriormente. A indignação como guarda-chuva abriga os demais afetos que encontramos. São os seguintes: o afeto do medo; o afeto do sarcasmo ou da ridicularização do antagonista; o afeto da esperança; o afeto da coragem (convocação para a luta); o afeto do suspense (conspiracionista); e os afetos do Justicamento/Injustiça.

É preciso deixar claro que tanto as categorias enunciativas quanto as categorias de afetos são colocadas em categorias como melhor forma de identificá-las em cada momento. Por isso, foi possível perceber que as duas categorias ativas nas obras se conectam exatamente porque há dois grandes elementos que atuam em enorme escala e, assim, interligam outras categorias com menor volume de ação. Elas funcionam, então, como um grande “guarda-chuva”, onde embaixo deles se ligam uma ou mais categorias enunciativas e afetivas nas mesmas cenas, sequencias, e na totalidade da obra. Assim dito, percebemos que a categoria enunciativa que mais aparece e taticamente é constituída como elemento fundamental das obras é a do *enunciado pela Democracia*, funcionando

de maneira diferente em ambos os filmes a partir da própria visão ideológica de mundo de cada realizador sob o apoio de outras categorias enunciativas, como, por exemplo, o enunciado da corrupção, que surge em *Democracia em Vertigem* como um indício de corrimento da democracia ligado a enunciados de rupturas institucionais devido às traições que aconteceram no âmbito das alianças de governo do Partido dos Trabalhadores (PT), produzindo afetos de suspense e medo no filme; e, em *Não Vai Ter Golpe!*, o enunciado da mesma categoria funciona de maneira diferente, apesar de se portar também, por causa do enunciado de corrupção, como um signo de corrimento, se ligando a enunciados de luta/guerra que faz emergir o afeto de indignação, que juntamente com o da coragem faz com que o discurso funcione como uma convocação pela defesa da própria democracia. Episódios como esses serão discutidos a seguir, onde buscaremos evidenciar essas ligações e como elas fazem emergir os afetos, transformando-se em discursos cinematográficos capazes de ajudar a produzir modos de subjetivação político, assim como estabelecer posições poderosas para dominar o acontecimento.

5.1 – Enunciado pela Democracia: jogos enunciativos e táticas de autoridade sobre o acontecimento.

Não é necessário realizar uma grande e atenciosa decupagem dos filmes *Democracia em Vertigem* e *Não Vai ter Golpe!* para perceber que ambos trazem para o centro de seus discursos a democracia brasileira. A preocupação com a democracia, as falas sobre os riscos que a democracia brasileira corre e a sensação de urgência como unidade enunciativa que impulsionam as ações políticas são algumas percepções detectadas nas significações enunciativas. Porém, sem um olhar atento, não se percebe que essas preocupações trilham caminhos que, a cada minuto de filme, se opõem. Neste ponto, vamos abrir o guarda-chuvas do enunciado pela democracia e perceber que a partir dessa categoria poderemos perceber os caminhos e as estratégias argumentativas que os realizadores tomam para produzir os sentidos, as sensações, os afetos e capturar, assim, os sujeitos espectadores, ajudando assim a dar luz às estratégias de produção de modos de subjetivação política em nossa contemporaneidade.

Assim, podemos nos voltar para o pensamento de Ranciere (2020) sobre a emergência de um ódio à democracia gestado pelo domínio oligárquico que se aproveita das condições democráticas para praticar seus discursos liberais que intentam em dominar os dispositivos e tecnologias de governos inibindo o que o filósofo entende como a verdadeira forma de funcionamento democrático – que possui inspiração na democracia

das multidões desenvolvida por Hardt e Negri (2014). Para Ranciere (2020), “entender o que democracia significa é entender a batalha que se trava nessa palavra”, não se tratando apenas das entonações, texturas discursivas – que têm suas devidas importâncias, principalmente quando tornamos a observar o discurso de ódio de uma forma performática, como o faz Butler (2021) – mas também captar os seus “deslocamentos e inversões de sentidos que ela autoriza ou que podemos nos autorizar a seu respeito” (p. 117). Posto isso, é possível esclarecer que este trabalho não tem interesse em entender ou problematizar o conceito de democracia. O que queremos é enxergar como a luta pela democracia é usada para os fins de convencimento e sedução da plateia. Nosso interesse está em mostrar como se desenham as táticas necessárias às estratégias que dão condições aos deslocamentos e inversões de sentidos do conceito na luta de poder que impera em nossa sociedade. Melhor dizendo: observar as forças que agem segundo os elementos narrativos que usam a democracia como meio, estratégia, para exercer um domínio sobre o acontecimento, o que é um grande passo para a produção dos modos de subjetivação política.

A partir disso, conforme já dito, enquanto o filme de Petra Costa – Democracia em Vertigem – traz uma entonação melancólica, preocupante e aflita, o do MBL – Não Vai Ter Golpe! – investe em texturas heroicas, mais vibrantes, “virtuosas”. Enquanto um provoca sensações de vertigem sustentadas na angústia, o outro opta pela euforia em busca de uma catarze. Neste momento, iremos problematizar as construções enunciativas que causam os processos de significação, buscando perceber os sentidos e as sensações sobre a atualidade da democracia brasileira a partir dos discursos, das falas das personagens e narradores dos filmes.

Partamos da base e do pilar central que leva ao espectador o tema da obra: o título. Petra Costa opta por um título de enunciado muito claro: “Democracia em Vertigem” enuncia uma aflição, uma angústia sobre um conceito que se interpreta como fundamental para as liberdades das sociedades ocidentais. Em sua narrativa, Petra traz a ideia de que, na história político-social brasileira, a democracia ainda é um sistema de estrutura muito frágil. Que após vários processos golpistas, o Brasil nunca conseguiu estabilizar uma democracia sustentável e duradoura. No entanto, em seu título, Petra não decreta o fim ou a ruína total da democracia brasileira, mas sim, um agonizante processo que pode levá-la a sucumbir. Não é à toa que em alguns momentos do documentário ela repete o enunciado metafórico de que vê “rachaduras abrirem-se sob seus pés” ou que, como está

inclusive no trailer do filme e nos seus primeiros 5 minutos, teme “que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero”. A vertigem para Petra é a materialização da aflição quanto a manutenção da nova democracia brasileira construída a partir do fim do período da ditadura militar com festas, alegrias e sentimentos de expectativa positiva para o futuro político, social, cultural e econômico brasileiro. Senão, acompanhemos a sua fala, como narradora do filme, aos 2 minutos e 38 segundos:

Imagine um país que ganhou seu nome de uma árvore: Pau Brasil. Sua tinta vermelha a levou à beira da extinção. Só ficou o nome. Onde mais escravos morriam do que nasciam - era mais barato importar outro da África. Onde todas as rebeliões foram brutalmente esmagadas e a república veio através de um golpe Militar. Um país que depois de 21 anos de ditadura reestabeleceu sua democracia. Isso se tornou uma inspiração para muitas partes do mundo. Parecia que o Brasil tinha finalmente quebrado sua maldição. Mas aqui estamos com uma presidente destituída, um ex-presidente preso e o país avançando rapidamente ao seu passado autoritário. Hoje, enquanto sinto o chão se abrir embaixo dos meus pés, temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero (DEMOCRACIA, em vertigem, 2019).

Esta fala de Petra é dita enquanto as imagens nos levam por um lento movimento que viaja pelas salas vazias do Palácio da Alvorada, residência presidencial e onde muitas das reuniões entre poderosos acontecem. Ali são mostrados ícones do poder e da cultura brasileira: arquitetura modernista, obras de arte monumentais como o quadro Tapeçaria, de Di Cavalcanti, pendurado na parede do gabinete presidencial, por trás da poltrona e da mesa da presidência da república. Vemos a cultura do Brasil sob o sol do entardecer, em um leve movimento frontal de aproximação. A imagem é penumbreada, contrastada a partir de uma contraluz do sol poente que invade as janelas envidraçadas do ambiente. O movimento de travelling, fluido, sem ruído na imagem, sem tremor. Uma falsa calma que é evidenciada por dois sons melancólicos: uma música minimalista em piano e o timbre da voz da narradora. Por trás de tudo isso, parece haver um silêncio que abre as portas e nos convida a uma agonizante reflexão sobre a atualidade brasileira. Mas para tal, a fala de Petra se refere ao nome do país a partir de uma construção de sentido em uma sensação virtuosa, inspirada na natureza, numa árvore que contém uma riqueza singular que interessava aos colonizadores europeus e que, por isso, quase foi extinta. Esta é a primeira unidade enunciativa que aponta para uma violência. Esta violência que se mantém historicamente, corroendo o belo nome do país. Nasceu belo, mas violentado, e assim, com muitos traumas. Sufocado por colonizadores, pelos poderosos que o comandaram, que destruíram rebeliões de forma cruel; que instauraram ditaduras e

perseguiram politicamente pessoas; que ensaiou formas democráticas de sistemas governamentais, mas que, também, derrubaram. Esta abertura é por muitas vezes lembrada no filme através de paralelismos em que é possível fazer a exploração do pau-brasil ao petróleo descoberto com o pré-sal. Não há uma cena que expõe tal paralelismo, mas Petra deixa no ar essa possibilidade de relação histórica que podemos fazer, uma vez que a voz do documentário se usa muito dessa estratégia de memória, como vimos no capítulo anterior. Essa violência que Petra narra parece fazer parte do ecossistema político de nosso país, no qual ameaças e rupturas do sistema democrático aparecem de épocas em épocas, mas principalmente, quando a elite financeira do país se sente ameaçada - ponto importante que retomaremos mais à frente. É através da violência que a democracia é ameaçada.

Porém, no meio desse resgate à memória violenta do Brasil como introdução do filme, há um suspiro. Depois de 21 anos de ditadura, uma ação brasileira inspiradora: a redemocratização. A tão sonhada democracia ressurge como uma aurora rara e grandiosa, mas não tão firme no solo político quanto necessário é ser as raízes de grandes, espessas e altas árvores. A democracia brasileira, mais uma vez, parece ter sido violada: “mas aqui estamos com uma presidente destituída, um ex-presidente preso e o país avançando rapidamente ao seu passado autoritário” (DEMOCRACIA, em vertigem, 2019).

A fala de Petra se mostra angustiada com algo que parece ser cíclico: mais uma vez, fomos golpeados. Golpe: palavra que remete a violência física e é usada metaforicamente como ação violenta e desonesta nas relações entre os poderes na política e que visa, na força, retirar alguém de algum posto e, assim, ocupá-lo com uma oposição. O golpe, a depender de sua potência, racha superfícies e fundações que sustentam o peso de um edifício. Assim, rachado, fragilizado, o prédio corre riscos de entrar em colapso e ceder a seu peso. A destruição violenta da presidenta, a esquisita prisão de um ex-presidente são movimentos que assustam. E é este susto que faz emergir juntamente com os elementos cinematográficos que citamos, o afeto do suspense⁴⁵. O sonho de

⁴⁵ E aqui, gostaria de fazer, também, - em modo de enriquecer a análise - uma aproximação com o suspense *hitchcockiano*, uma vez que este se faz em um jogo entre a sequência composta e os espectadores. As imagens devem mostrar ou indicar que há uma ameaça a algo prestes a acontecer. Neste caso, os espectadores já sabem da ameaça e observam ela se aproximando da personagem ou de concretizar a ação “maldosa” ou de ruptura da calmaria da história, o que desperta afetos de medo e expectativas que causam vontade nos espectadores de avisar à personagem o que ela deve fazer para fugir da ameaça. O suspense se diferencia da surpresa, que é, segundo o Alfred Hitchcock, a cena de susto, no qual tanto personagem quanto espectador são surpreendidos por algo não esperado que acontece no decorrer da história (TRUFFAULT, 2004). Ou seja, a cena ativa a sensação de suspense devido a

democracia de Petra parece se esvaír, conforme a metáfora que, na oração seguinte, surge em sua fala como enunciados que trazem a democracia sob suspense: “*Hoje, enquanto sinto o chão se abrir embaixo dos meus pés, temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero*” (DEMOCRACIA, em vertigem, 2019): *Hoje*, demarca sua atualidade, localizando seu tempo; *enquanto sinto o chão se abrir embaixo dos meus pés*, conota uma sensação de suspense sobre um grave episódio iminente que é demonstrado na oração seguinte, materializando um afeto, *temo*, e seu objeto, *nossa democracia*, apontando uma causa que conota uma ansiedade gestada em uma suposta ilusão que está se perdendo: *tenha sido apenas um sonho efêmero*.

Esta sensação de aflição também é vista no prefácio escrito por Jairo Nicolau para o livro *Como as democracias morrem* (LEVITSKY & ZIBLATT, 2018) em que ele diz, se referindo à democracia brasileira: “estamos atravessando desde 2013 um momento turbulento que nos faz ter a sensação de que algo está fora da ordem em nossa democracia” (p. 11). A contemporaneidade entre a produção do filme e de livros, ensaios e artigos sobre a questão da atualidade de democracias ocidentais podem mostrar dados que corroboram com tal produção afetiva e perceptiva sobre a realidade política que vivenciamos. Àquele momento, a obra cinematográfica de Petra se apresentou como um convite a vivenciar uma sensação vertiginosa de um olhar sobre a democracia brasileira, que, talvez, já estivesse pulsando no meio de nossa sociedade. Petra realiza com seu filme, a partir de seu olhar, uma fotografia de uma atualidade com sensações, enunciados mais íntimos e enunciados de discursos do saber que é possível ser relacionado ao discurso de Jairo Nicolau, em Levitsky e Ziblatt (2018), assim como com outros discursos de vários pensadores organizados em obras como *Por quê gritamos Golpe?* (JINKINGS, DORIA & CLETO, 2017), e 2016, o ano do Golpe (FREIXO & RODRIGUES, 2016). Esses discursos parecem cooperar com alguma força que dá substância aos enunciados que defendem suas posturas políticas perante o acontecimento. Por isso, é importante lembrar que para se ter o domínio do acontecimento, é preciso que mais elementos das tecnologias

ignorância do que está acontecendo por parte da “personagem” – ou objeto - vítima (a democracia, Lula, Dilma, a própria Petra em certos momentos) em concomitância a sapiência do espectador sobre o que vai acontecer. No filme de Petra, não posso dar certeza de que o suspense *hitchcockiano* de fato acontece, mas, nós, brasileiros, já sabemos o que vai acontecer na história contada, principalmente, os espectadores que se identificam com o PT e com a esquerda ou mesmo com as lutas democráticas. O fato é que o resgate a memória recente nos causa certa angústia que pode ser devido a algo desse suspense. Há de se pesquisar melhor.

de poder, de dispositivos, de táticas atuem, não sendo possível isso ser estabelecido apenas por uma obra.

Diante disso, percebem-se outras forças que atravessam e ajudam a compor os discursos da história contada por Petra, assim como agenciam as sensações agonizantes em relação à democracia que tanto Petra quanto Jairo Nicolau e os outros pensadores que escrevem e divulgam em outras linguagens sentem. Não se trata apenas de leitura de situação, mas da ação do saber que os envolvem, que os atravessam, que os despertam. Esse saber se mostra, em princípio, pelo método documental próprio do gênero cinematográfico: a pesquisa, o relato, a entrevista e a constituição de uma memória. O uso da história como meio para um processo de significação da atualidade é uma das bases fundamentais para configurar a relação entre o documentário e a audiência que escolhe acessá-lo. Como disse Foucault (2009), o cinema possui a capacidade de reconfigurar a memória popular. E esse conflito entre dois documentários sobre o mesmo recorte, mas com perspectivas políticas distintas, ilustra bem essa percepção do filósofo.

Para tal, voltemos à compreensão de Ranciere (2019) que nos permite entender que aqueles que estão a frente das narrativas de uma obra, ou que possuem o poder da fala em uma obra estão praticando atos de subjetivação. E são essas práticas que juntamente à organização e à organicidade da estética, dos argumentos, dos discursos das obras constituem efeitos de realidade e de verdade. Se observarmos a fala de Petra em sua narração, no momento de introdução do filme, podemos constatar o ato de subjetivação em suas unidades enunciativas que exploram afetos alertando seu público ao afirmar o iminente desmoronamento da democracia brasileira. Acompanhada das imagens sombrias, com contrastes entre luz e sombra de um entardecer nas antessalas do poder dão uma conotação a seu discurso, assim como a exploração simbólica do nome poético do país advindo de um elemento da natureza explorado pelos colonizadores, que foram responsáveis por quase o extinguir. Esta fala nesta cena produz um enunciado que, através de uma reflexão histórica, da memória do país, se faz ler como uma violência para com a pureza, violada, deflorada por abusadores que cobiçam o poder. Petra usa uma leitura histórica, da memória do país, nessa breve fala como um artifício que abre o corpo a ser autopsiado pela sua análise sobre a democracia brasileira. O espectador “desarmado”, como diria Machado (2009), permite-se ser guiado ⁴⁶pela narrativa. Assim, toda uma

⁴⁶ Vamos aqui eximir o espectador que já tem posicionamento político enraizado em seu espectro, afinal, nosso objetivo não é analisar o espectador A ou B.

operação afetiva se inicia num processo de significação entre o que se enuncia na narração em relação com as imagens antigas, de arquivos.

Desta forma, há a possibilidade e a capacidade, através dos atos de subjetivação de produzir efeitos de verdade em seu discurso, a partir do discurso íntimo de Petra - ligado a sua vida particular, privada - juntamente a sua pesquisa sobre a memória do país, coadunando uma linguagem poética cinematográfica capaz de unir a lógica do saber com a emotividade da arte. Esses atos de subjetivação acontecem exatamente na intencionalidade em explicar a história do Brasil através do seu olhar particular, mas sem dispensar fontes que lhe dão autoridade. Teríamos, então, aqui, uma espécie de construção de autoridade do discurso que busca costurar argumentos e sentimentos capazes de sustentar um efeito de realidade a partir do que Foucault (2011a) vai demonstrar ser uma enunciação da verdade, ou seja, uma construção no âmago do discurso que vai se enraizando aos poucos nas percepções dos indivíduos que o acessam e vai se fundamentando a partir das vontades de verdade e das lógicas institucionais, conforme veremos adiante. É com a costura entre muitas enunciações da verdade que se produz um efeito de verdade que tem potência de agir sob o real. É quando se postula a criar vontades de verdade. Diante disso, é possível perceber na estratégia narrativa de Petra que, em vez de ações discursivas que busquem cristalizar certezas, a realizadora não evita o contraditório. Petra não se propõe, aqui, em realizar um discurso verdadeiro – que seria uma forma de decreto inquestionável – mas de pacientemente costurar enunciados, enunciação por enunciação, que venham a constituir um tipo de *Parresia*, uma verdade dita sob risco (FOUCAULT, 2011b).

Para tal, Petra segue uma tática comum nos documentários que é o uso de imagens de arquivo, ou de baixa qualidade tecnológica, muitas vezes filmadas em câmeras de VHS, mini-DVs, ou mesmo dos modernos celulares smartphones, entre outras de uso doméstico – as consideradas imagens amadoras - para se aproximar esteticamente de seu público, enquanto explica algo importante. Na passagem após mostrar o título do filme, iniciando a sequência 2, a realizadora mostra imagens de arquivo familiar de sua infância, feitas por antigas câmeras de uso doméstico para fitas VHS. Se trata a bebê Petra comemorando aniversário. Petra nasceu junto com os grandes movimentos pró-democracia brasileiro. “Nós temos praticamente a mesma idade”, diz ela. Ao encerra uma sequência e iniciar outra Petra continua na memória, mas fazendo um paralelo com imagens de movimentos como as “Diretas Já”, o que reforça o paralelismo feito na sua

fala, onde ela e a democracia parecem ter nascidas juntas. Nesse ponto, Petra demarca seu elo íntimo com o sonhado sistema político. Mas ela logo aponta para a vertigem ao dizer, “Eu achava que nos nossos trinta e poucos anos, estaríamos pisando em terra firme” (DEMOCRACIA, em vertigem, 2019). Enquanto ela fala, imagens continuam mostrando manifestantes pelas Diretas, cantando o hino nacional e balançando bandeiras do Brasil na esperança do fim da ditadura. Na sequência seguinte, Petra apresenta sua família ainda em imagens de arquivos de antigas fitas VHS. Conforme vimos na pesquisa de Brasil e Migliorin (2014), podemos estar presenciando o fim dessas imagens “amadoras” a partir do momento em que elas são usadas para a produção de discursos que agem sob táticas biopolíticas. São táticas porque é por meio dessas imagens que se é possível praticar as estratégias biopolíticas que os autores explicam. Na ocasião, as imagens amadoras deixam de ser uma estética marginalizada, referenciada apenas a qualquer pessoa que a produz fora dos parâmetros profissionais. Junto a isso, em nossa atualidade temos a excessiva produção e compartilhamentos destas imagens nas redes sociais na internet, possibilitando, assim, seu uso por profissionais como uma forma de criar um tipo de identificação com os espectadores, ou seja, as próprias pessoas produtoras dessas imagens. Isso, segundo Brasil e Migliorin (2014), possibilita a produção de efeitos⁴⁷ e sensações de pertencimento, familiaridade entre espectador e realizador abrindo brechas possíveis para a ação discursiva das produções com os sujeitos espectadores.

A partir disso, percebemos que as imagens de família de Petra produzem um efeito de realidade, na qual pode ser lido que a realizadora possui um elo, ou cordão-umbilical que a liga ao processo de democratização e à própria democracia brasileira. Sua ligação está presente no seu nascimento e na luta de seus pais, assim como na prática de sua família, posto que são agentes participativos e testemunhas da história. Essa história que, segundo os jogos de imagens e palavras, dão, não apenas um paralelismo curioso, mas uma relação íntima entre Petra, sua família e a democracia no Brasil, abrindo brechas para tons narrativos de forma reflexiva sobre este processo.

⁴⁷ É preciso lembrar que o documentário já se utiliza desse tipo de imagens a tempos. Tanto imagens de arquivos pessoais, como imagens de arquivos jornalísticos ou institucionais. Essas imagens também ajudavam a construir um efeito de realidade, como Machado (2009) afirma, ajudam a construir efeitos de verdade nos discursos, como afirma Nichols (2016). É importante relembrar aqui o que foi dito nos capítulos anteriores, quando percebemos que nas análises históricas de Machado (2009), de Baltar (2004) e Comolli (2001) que o audiovisual, muitas vezes, foi utilizado por estruturas institucionais políticas para educar, informar e disciplinar corpos marginalizados e estrangeiros. Esse aspecto nos parece ecoar quando nos referimos a documentários, já que estamos falando em processos de produção de efeitos de realidade e efeitos de verdade no discurso.

Essa forma de organizar o discurso possibilita que se crie meios para a identificação-projeção de seus espectadores, o que ajuda a constituir e fortificar uma autoridade da fala. É sobre seu olhar, sua perspectiva, a posição social de sua família e a relação que ela tem com a democracia brasileira que Petra se constitui como voz de autoridade, produzindo meios para a identificação de seus espectadores com sua história. A memória dela, de sua família, de sua mãe e seu pai são memórias do Brasil, também. E é a partir dessa cena inicial, desse paralelismo que ligam intimamente Petra e a democracia que podemos perceber o início da produção enunciativa pela Democracia, uma vez que, segundo a montagem, este sistema político sonhado faz parte do espírito de Petra.

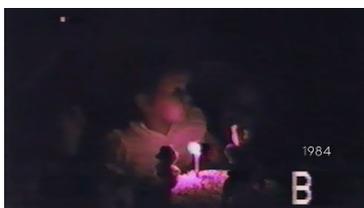


Figura 41



Figura 122



Figura 123



Figura 57



Figura 124

Seguindo a sequência, Petra narra a fuga dos pais quando são considerados criminosos pelo governo da ditadura. Essa passagem apresenta a violência da ação governamental buscando um afeto de indignação – que veremos com mais profundidade no próximo ponto - através de enunciados que remetem a leitura do passado. A memória, aqui, continua muito importante e volumosa para a história a ser contada. Logo, ela liga o fracasso dos revolucionários perseguidos à esperança que emerge das greves dos operários do ABC paulista em 1979. Desta feita, percebemos que Petra usa de uma elipse imagética em sua narração em que aproxima a imagem de sua família a imagens de importantes acontecimentos na política brasileira. Essa tática aproxima cada vez mais sua história familiar, com toda possível culpa que possa vir a ter, a tensa história do Brasil,

criando uma relação entre a vida amorosa da família interrompida pela violência ditatorial do estado autoritário, o que coopera com a sua visão crítica sobre aquele Brasil e lhe dá autoridade discursiva para, agora, a partir de seu olhar, como filha da luta contra a ditadura, denunciar sua angústia ao testemunhar o definhamento da democracia atual brasileira.



Figura 125



Figura 126



Figura 54



Figura 127



Figura 55

Convencer sobre o terror autoritário que assolou o país por 21 anos através de imagens que materializam as ações violentas dos agentes da ditadura juntamente com a emergência de um líder sindical que viria a ser presidente do Brasil, carregado nos ombros por seus companheiros durante a reunião que consolida a Greve dos operários do ABC paulista em 1979 ajuda a construir uma explicação expositiva e de fácil compreensão. Petra explica a história de Lula concomitante a construção da nova democracia brasileira. Essa passagem mostra a iminente chegada da democracia a um país assolado pelo autoritarismo.

Mas os ventos começam a mudar quando milhares de operários entram em greve, desafiando a ordem da ditadura (...)” – Voz de Petra.

“Estamos sofrendo uma opressão terrível; nosso sindicato está cercado por brucutus” – Sindicalista discursando em palanque e sons de conflitos presentes de modo não-diegético.

Petra apresenta Lula.

“Ele só se interessa por política quando visita pela primeira vez o congresso nacional e percebe que entre 443 parlamentares, só dois eram da classe trabalhadora (...). Pra minha mãe ele era a expressão de um ideal.

Trabalhadores sendo atores políticos abrindo caminho em direção à democracia – Voz de Petra (DEMOCRACIA, em vertigem, 2019).

É possível perceber nesta passagem como a realizadora conduz a produção do seu discurso. O enunciado de esperança aparece – “Mas os ventos começam a mudar” - colocando a greve dos operários como agente de uma ação capaz de transformar a realidade. A partir daí ela insere Lula, jovem e líder de uma massa. Esse líder não era um político. Entra então uma outra postura em seu enunciado: de modo denotativo, ela relata um fato na vida de Lula em tom informativo - “*Ele só se interessa por política quando visita pela primeira vez o congresso nacional e percebe que entre 443 parlamentares, só dois eram da classe trabalhadora*”- que é a justificativa de ele ter entrado para a política. Mas sem demora, Petra traz de novo a personalidade em seu discurso, colocando a opinião de sua mãe que enxerga em Lula e nos trabalhadores importantes atores políticos para selar o fim da ditadura.

Neste início de filme, na relação entre a leitura de Petra e a memória histórica do Brasil, se percebe um jogo que tricota e costura uma estética que produz formas no discurso. É um jogo entre pessoalidade e impessoalidade. A diretora trabalha para que seus enunciados funcionem como um anzol que captura percepções de seus espectadores. Petra fala por si, por sua mãe e pela memória da ditadura. Os pais de sua mãe são filhos da burguesia que ajudaram a impor a ditadura e que votaram em Bolsonaro para a presidência, assim como estavam envolvidos em atos de corrupção. Esse desnudar-se a expõe, mas ela se coloca na posição de ser filha de rebeldes, daqueles que foram contra a própria família e lutaram por uma democracia progressista no país. Essa tática atravessada por táticas biopolíticas (BRASIL & MIGLIORIN, 2014) permitem a constituição de identificações-projeções (MORIN, 2014). Logo, Petra constitui uma autoridade enraizada e segura para que suas reflexões sobre a democracia brasileira sejam atentamente acompanhadas por seus espectadores, compreendidas como factual, complexa, verdadeira e real, gerando uma identificação com eles, o que é cabal para as subjetivações políticas.

Já em Não Vai Ter Golpe!, teremos táticas bem diferentes. Se percebemos a enunciação da verdade no discurso de Democracia em Vertigem, na obra do MBL veremos o que chamaremos de proto-discurso verdadeiro; Se Petra procura construir um discurso sob inspiração da produção biopolítica, onde há importância da estética para unir a lógica da enunciação da verdade com as texturas dos afetos mobilizados mostrando um

aspecto discursivo que faz referência a uma resistência às práticas autoritárias de poder (HARDT & NEGRI, 2014), em *Não Vai Ter Golpe!* perceberemos uma tática de inspiração biopolítica, com discurso proto-pedagógico fundamentados em enunciados denotativos e expositivos em preponderância, conforme mostraremos. Os afetos são mobilizados por estruturas diferentes às da obra de Petra Costa, principalmente porque sua linha narrativa que organiza a história se afasta de uma singularidade intimista e busca tear sua autoridade a partir da constituição de si mesmos em uma estrutura inspirada na jornada do herói, conforme já dissemos.

Desde então, partimos do mesmo ponto em que quando refletimos sobre *Democracia em Vertigem*: o título da produção do MBL, *Não Vai ter Golpe!*, expõe uma frase exclamativa. Seu enunciado é uma ordem, uma resposta aos gritos dos movimentos de esquerda que chamaram o impeachment da presidenta Dilma Rousseff de “golpe” e que acreditavam que o canto “não vai ter golpe” poderia reverter o processo que retirou a presidenta do poder, funcionando como uma forma de denúncia. A frase que intitula o filme do MBL traz em seu sustentáculo a negação de que o impeachment foi um golpe na democracia. Trata-se de uma exclamação que usa uma negativa para positivar a legalidade do processo que o MBL apoiou e faz de seu filme uma forma de defende-lo, mostrando como eles ajudaram a construir – na verdade, como eles foram os principais agentes que acreditaram e insistiram nesse processo – o impeachment mas dentro das regras da democracia. Ou seja, o discurso na obra do MBL que o título tenta transparecer aponta para uma manutenção da democracia através do impedimento de Dilma.

O título escolhido tem em sua raiz a figura de linguagem do sarcasmo que afronta quem chama o processo de golpista. Esse sarcasmo está em toda a narrativa do filme, que por toda estrutura usa elementos de humor para imprimir uma certa empatia com seu público, mas um humor muito comum nas redes sociais de internet e que ataca seus adversários de forma debochada, ridicularizando as formas de poder na sociedade. E é exatamente por isso que, apesar de a frase ser escrita por uma aparente negação, ela não deve ser interpretada como um enunciado de postura defensiva. Ao contrário, o sarcasmo do título ataca, debocha de quem chama o processo do impeachment de golpista, o que abre caminhos para se construir a percepção de que, na verdade, esse processo é uma ação dentro da legalidade que legitima e fortalece a democracia brasileira, insinuando que quem está do “outro lado” são pessoas “histéricas” e violentas que gritam porque estão perdendo o poder.

Não Vai Ter Golpe!, como título, convida o espectador a testemunhar os caminhos ditos democráticos que levaram a derrocada da “dominação” petista⁴⁸. Isto é reforçado e ganha poder de significação pelo tímido, mas importante, subtítulo da obra: “O nascimento de um Brasil livre”. Esse subtítulo denota a importante atuação política do MBL. Brasil Livre está presente tanto no nome do MBL – Movimento Brasil Livre – quanto conota a ideia de liberdade de uma ideologia liberal que é defendida pelo movimento. Diante disso, a noção de liberdade é o objeto, segundo Foucault (2008b), fundamental para a razão governamental na democracia liberal, assim como para as práticas das relações de poder. Esse jogo de palavras do título e subtítulo constituem um enunciado que enfrenta toda ideia de Golpe defendida pelos movimentos de esquerdas que não apoiaram o impeachment e que os classificaram como anti-democráticos⁴⁹. E esse é o primeiro passo para posicionar e identificar vertente política da esquerda como antagonista na narrativa proposta. Pode-se perceber esta postura - assim como fizemos com *Democracia em Vertigem* - na introdução do filme antes mesmo de aparecer o título.

Trata-se de um momento em que os diretores usam os elementos e artifícios do cinema para construir um contexto, a emergência de seu antagonista, o tamanho de seu poder – logo, a dificuldade que é derrotá-lo. Essa composição se empenha em mostrar o perigo que os integrantes do movimento corriam e, assim, produzir uma ameaça tão avassaladora que possibilitaria a constituição de si mesmo do MBL e seus jovens integrantes como heróis da pátria, que enfrentaram e venceram seus inimigos: os agentes com vocação ditatorial.

Já falamos um pouco sobre a introdução do filme. Mas é importante voltar nela, uma vez que é preciso perceber o que é dito, como é dito e como as imagens e sons ajudam a potencializar a significação dos enunciados que direcionam a formação do discurso do filme e, concomitante, como fazem emergir os afetos que serão melhor explorados no ponto seguinte. Em princípio, vale lembrar que *Não Vai Ter Golpe!* é estruturado da forma clássica narrado por uma Voz de Deus, que tudo explica, que tudo vê e que tudo sabe, sem deixar nada em dúvida. O discurso que essa voz profere não conota, mas denota

⁴⁸ Ajudado, inclusive, pela definição publicitária do filme que afirma ser “um retrato do processo de impeachment visto por quem de fato o iniciou”.

⁴⁹ Muitos discursos nas redes falavam de golpe contra os mais de 54 milhões de votos em Dilma e que isso é um afronte ao processo democrático – como podemos ver na própria nota do Partido dos Trabalhadores escrita pelo deputado Humberto Costa e publicada em 31/08/2016, <https://pt.org.br/votada-por-54-milhoes-destituída-por-61-votos-resume-humberto-costa/>. O que denota uma ação anti-democracia. É contra esse discurso que os enunciados do MBL se formam.

e é expositivo. É claro, é objetivo, se passa por verdadeiro. Ela busca produzir um efeito de verdade para constituir a realidade que se quer e, assim, tocar e convencer seus espectadores. E é devido a este ponto que é preciso voltar à cena de introdução em que o narrador explica expositivamente quem é Lula, quem é o Partido dos Trabalhadores, seu período no governo, seus erros e como a “ação popular” iniciou o processo de destituir o poder do partido. Vejamos, então, as primeiras orações proferidas pelo narrador a 1 minuto e 10 segundos de filme:

2002. Lula, líder do Partido dos Trabalhadores torna-se presidente da república. A esquerda sindical festeja. A tática do PT era calculista: para alcançar a vitória, Lula assinou a Carta ao Povo Brasileiro acalmando as forças do mercado. O sucesso do Plano Real mantém os juros baixos e a média estável garantindo um crescimento. Mas por trás das cortinas, o PT subvertia a Democracia (NÃO VAI, ter golpe!, 2019).

Percebamos, então, a construção da definição do PT, de Lula, líder do Partido e como eles criam um elo com a questão democrática. Essa fala é dita sobre a imagem de uma arte animada que mostra fotos das personagens que ele cita em montagem no estilo de colagens. Fotos que denotam características que os diretores querem construir sobre cada objeto de seus enunciados. Mas iniciemos pelo o que é falado: há uma intenção de costurar e atrelar o petismo ao conspiracionismo. Vejamos que a primeira característica dada ao Partido dos Trabalhadores é a de ser calculista. Eles dão uma característica identitária universal ao partido, ignorando a complexidade que há nas discussões entre seus integrantes. Assim, eles dizem: PT é Calculista, mostrando uma frieza de um estrategista que – como veremos -- possui planos ocultos a serem implantados. Ser calculista não é, por si só, uma característica negativa, mas à medida que os realizadores constroem mais enunciados, mais costuram a forma que querem dar ao partido. Percebe-se então que o enunciado condiciona o ser calculista à assinatura da Carta ao Povo Brasileiro como uma estratégia suja. Isso fica claro nas duas próximas orações: o sucesso e a segurança do plano real que dava garantias à economia do país; e o enunciado de ameaça iminente devido aos traços conspiracionistas que surgem em “Mas por trás das cortinas, o PT subvertia a Democracia”. Lula e o PT passam por um processo de identificação logo no início do filme como articuladores sedentos de poder que atuam como defenestradores da democracia liberal brasileira. Podemos perceber que para eles, a democracia brasileira antes do PT era liberal, com a defesa do Plano Real usando expressões do campo da economia como fundamento de seu discurso sobre a política e a estabilidade da sociedade. Nesta primeira parte, o narrador sugestiona que esta segurança

democrática e liberal estava sob risco com um usurpador no comando do país. E isso faz emergir o afeto que é o guarda chuva dos demais afetos, que no caso é o da indignação.

Percebe-se aqui o uso do enunciado da ameaça pelo aspecto conspiracionista já de início, explicado por uma voz jovial e por cartelas animadas com uma música tensa que faz referência a uma ameaça, um suspense que logo se vê que se constitui em uma guerra, com sons de armas, com o aparecimento de momento épico da trilha sonora, como uma convocação à luta. Isso já começa a surgir na segunda parte da fala do narrador:

Em 2005, o mensalão petista comprava o congresso para fazer suas vontades. Com a conivência da oposição, Lula sai ileso. Popular, poucos jornalistas ousam enfrentá-lo. Era, então, o momento de avançar a estratégia para a América Latina. Em todo continente, partidos de extrema esquerda se organizavam para formar a chamada Pátria Grande. Assim nascia o Foro de São Paulo. Partidos e movimentos se aliavam com organizações criminosas como as FARC e os MIR chileno. O governo de Hugo Chavez abria fogo contra manifestantes na Venezuela. Lula usava os cofres do BNDES [marcas de sangue surgem na tela] para financiar seus amigos ditadores [imagem da foice e do martelo, símbolo comunista] (NÃO VAI, ter golpe!, 2019).

O enunciado de conspiração já é materializado, em seguida, com a frase: “o mensalão petista”. A conspiração cria textura de verdade com essa passagem, uma vez que o discurso sobre o “mensalão” já circula no meio social e, institucionalmente, através do jornalismo e do judiciário enraízam-no como uma vontade de verdade. Aqui, encontramos características do discurso verdadeiro na fala. Na passagem seguinte, a fala do narrador traz um indício para um importante substrato que vai fazer emergir o afeto fundamental: a indignação. Quando o narrador remete à ideia de que a oposição está sendo “conivente” com o “mensalão”, ele está condenando toda a classe política e dizendo a seus espectadores que todos os políticos estão dominados pelo PT e por Lula. Para além, é uma demonstração de que a democracia estava sendo ameaçada por falta de uma oposição combativa e que não aceitasse um ato “imoral” quanto este de comprar o congresso. E por isso, “Lula sai ileso”.

Calculista, estrategista, corrupto, maleável são algumas das características que aparecem nesses enunciados sobre Lula e o PT. Mas em seguida, para dar maior volume ao conspiracionismo, os enunciados passam a ir além do próprio Brasil. A América Latina agora surge para que se possibilite a constituição de uma grande conspiração internacional em conluio com outros líderes que formam uma espécie de grupo perigoso, uma ameaça real às liberdades e a democracia brasileira. Elementos gráficos e imagens fotográficas de líderes associados ao socialismo e ao comunismo surgem enquanto o narrador fala em

“Pátria Grande”, “Foro de São Paulo” e os conectam grupos que são compreendidos como de crimes organizados: as “FARCs e o MIR chileno”. Essa associação ao crime é evidenciada e ganha volume a partir do uso de elementos sonoros como o som de uma metralhadora, que surge quando o narrador fala de Hugo Chavez e uma suposta ação dele contra a própria população sem mais explicações. Nesse mesmo momento, outros elementos visuais como manchas de sangue e o símbolo da foice e do martelo surgem ao mesmo tempo em que o narrador diz que “*Lula usava os cofres do BNDES para financiar seus amigos ditadores*”. Essa sequência de significação busca produzir sensações de que havia uma grande ameaça assassina iminente com esse grupo de líderes e políticos unidos em prol da instauração de um sistema socialista/comunista – eles não diferenciam. A ameaça está praticamente construída. Corrupção, líder, Lula, unido a outras lideranças latino-americanas – sendo um deles um “ditador” que abriu fogo contra a própria população -, domínio político do país que não tem uma oposição séria: dessa forma, a narrativa traz um contexto particular e singular que produz um efeito de realidade, a partir das condições criadas em enunciados que se remetem ao conspiracionismo, à corrupção e à iminente ruptura institucional, ou seja, uma ameaça à democracia liberal, que parece vir sorrateira, margeando a instituição, “por trás das cortinas”. Essas falas e imagens criam essa costura enunciativa e gesta sensações que ativam afetos como o medo e principalmente, do suspense. Porém, esses afetos que emergem dos jogos enunciativos aparecem justamente para possibilitar a emergência de outros que vem a seguir e ajudam a constituir a apresentação do cenário que os protagonistas devem enfrentar. Não apenas isso, mas também, seguir o processo de controle do discurso na intenção de se postar como autoridade do dizer, apesar da juventude.

Mas em 2010, Lula comete seu maior erro. Indica um fantoche para a presidência: Dilma Rousseff. Cabeça dura, pouco carismática, Dilma não era uma líder. Mas a gota d’água ainda estava por vir. Em 2012, Dilma resolve fundar a tal da Nova Matriz Econômica: o Estado estimulava o crédito sem redução do gasto público e sem ter um ganho de produtividade. Era inviável! A crise econômica junto com os casos de corrupção instaurou um caos no país. A república foi vendida. O Brasil ia para o buraco. E as pessoas, para as ruas (NÃO VAI, ter golpe!, 2019).

A partir de um olhar mais atento, é possível perceber o uso do léxico da economia como uma forma de constituir autoridade do saber no discurso. Se em Democracia em Vertigem a autoridade aparece com a construção de uma narrativa histórica que aproxima a história pessoal de Petra Costa com a história do país, a exploração da memória com discursos que resgatam fatos da história do Brasil pondo uma lente analista e reflexiva

sobre eles, juntamente com o acesso às vísceras do poder e às autoridades que eram objetos de ataque dos golpistas, em *Não Vai Ter Golpe!*, a tática de produção de um discurso de autoridade se fundamenta em enunciados que tem como unidades os léxico e expressões da economia. Os realizadores trazem para a materialidade discursiva do filme falas de setores mais reclusos da sociedade como as das ciências econômicas, pouco palpável para leigos, mas que possibilita construir um semblante de intelecto proto-científico a quem exerce a fala – principalmente quando não há contra-argumentos.

O filme é usado como meio de seguir procedimentos e regras que garantem autorização para produzir o discurso e assim constituir um tipo de autoridade de fala. A tática é se apropriar de enunciados a partir do que Foucault (2011a) vai chamar de “sociedade do discurso”, que é uma imposição de regra a quem fala e consistem em meios e métodos que produzem e preservam discursos e enunciados vindos de lugares muitas vezes inacessíveis ao indivíduo comum e que não se ocupam em dar muita clareza a esses discursos. Ao mesmo tempo, esses discursos obscuros de um pseudo-domínio do saber executados no filme possuem também características do que Foucault (2011a) vai chamar de “doutrina”, uma vez que esse discurso afirma uma verdade e exclui qualquer possibilidade de questioná-la, dando condições para que mais indivíduos adiram ao seu campo político. Isso aparece em muitos momentos do filme, mas surge de modo introdutório em falas como “*O sucesso do Plano Real mantém os juros baixos e a média estável garantindo um crescimento*” nas primeiras passagens já comentadas e também nesta última: “*Em 2012, Dilma resolve fundar a tal da Nova Matriz Econômica: o Estado estimulava o crédito sem redução do gasto público e sem ter um ganho de produtividade. Era inviável!*”.

Em princípio, não percebemos um aprofundamento em explicações de nenhum léxico próprio do campo econômico. Nem é a intenção deles. A verdadeira intenção é criar o semblante, não dar margem para o contra-argumento e produzir um efeito de realidade a partir de uma forma de discurso verdadeiro (FOUCAULT, 2011a), que busca enunciar a “verdade oculta” que poucos, como o MBL, viam. Ao contrário da tática argumentativa de *Democracia em Vertigem*, os enunciados de *Não Vai Ter Golpe!* em sua introdução – e como veremos, no restante do filme – são afirmativas que não permitem o questionamento. É o enunciado verdadeiro, o discurso reinante, a forma discursiva que se usa do comentário sobre os discursos institucionalizados - nas vontades de verdade do saber econômico e os providos de rituais como os da justiça e das

instituições políticas como veremos nas sequências que abordam os caminhos jurídicos do impeachment de Dilma Rousseff - que acusam, denotam identidades, condenam pessoas, criam e apontam inimigos. Enquanto em *Democracia em Vertigem*, os discursos dos golpistas que aparecem nas cenas e sequências do processo são agressivamente questionados.

Além disso, é percebido mais um tipo de enunciado que é importante para a estratégia do MBL: enunciado do sarcasmo ou a ridicularização do inimigo. Ridicularizar o adversário, seja pelas imagens, seja pela fala. A acidez do enunciado que caracteriza Dilma Rousseff ajuda na construção do antagonismo petista na narrativa de *Não Vai Ter Golpe!*. O erro de Lula, segundo o filme do MBL, foi Dilma. O erro de Lula, seu ponto fraco, foi ter colocado em seu lugar uma mulher incapaz: “*Cabeça dura, pouco carismática, Dilma não era uma líder*” (NÃO VAI, ter golpe!, 2019). Na imagem que está em preto e branco, Dilma aparece ao lado, mas um pouco atrás de Lula, que ergue seu braço em sinal de vitória. Entre os dois está Michel Temer, o vice-presidente que em *Democracia em Vertigem* é identificado como golpista, traiçoeiro e corrupto. Ele está sentado e aplaudindo. Por trás de Dilma, uma mão com cordas presas em dedos, conotando uma marionete. Dilma é dessubjetivada. Dilma é anulada no discurso de *Não Vai Ter Golpe!*, sofrendo os ataques mais violentos feitos pelo argumento do filme. Essa tática permite, então, enquadrar, mais uma vez, o PT e Lula num contexto de domínio do poder, abrindo mais uma perspectiva que identifica o líder e o partido como personagens que estão enraizados em estratégias que coloca a democracia liberal em risco.

Não é nossa intenção apontar aqui definições sobre a democracia que cada filme venha a realizar. Como parte de suas estratégias, também não se mostram como táticas a conceitualização ou a problematização da democracia. O que se percebe é que há, entre as duas formações discursivas, uma disputa pela posição de luta em defesa da democracia. Por isso que chamamos esses enunciados de “pela democracia” e não “de democracia”. Se tomarmos, por exemplo, algumas cenas de *Não Vai Ter Golpe!*, em que os integrantes do MBL se colocam contra os manifestantes que pedem a intervenção militar, podemos perceber o esforço tático para que eles sejam separados desses sujeitos. No minuto 12, início do Capítulo 1 que eles intitulam de “O Chamado”, os realizadores mostram a organização e a execução de um protesto convocado nas redes sociais online logo após a vitória de Dilma Rousseff nas eleições de 2014. O evento chamado “Ou a Dilma sai, ou São Paulo cai fora” vem a partir de enunciado de violência, agressivo, combativo. O

próprio narrador expõe essa textura enunciativa ao explicar sua convocação: “*Dez horas da noite. O Alexandre pirou. E num surto de raiva com a vitória da Dilma, criou um evento com o Renan chamando para uma manifestação*” (NÃO VAI, ter golpe!, 2019). “Surto de raiva”, “Ou isso, Ou Cai Fora”, condicionantes que mexem com afetos de indivíduos que também não ficaram felizes com o resultado das eleições. Neste contexto, a cena seguinte é de Renan Santos discursando, com camisa amarela da seleção brasileira de futebol e um megafone para um público que o escuta atentamente:

- Nós temos que lutar pras instituições democráticas do nosso país, que nós demoramos para conquistar, pra elas derrubarem o governo - Renan Santos.
- Nossa bandeira jamais será vermelha - manifestantes gritam.
- São Paulo tem que tomar a iniciativa hoje, nós todos, para iniciar o movimento nas ruas, pressionar as instituições, defender a imprensa, porque a Veja foi atacada (imagem com notícia da Folha de São Paulo com foto de lixo jogado a frente do portão da sede da Revista Veja com o título ‘Sede da Abril é pichada em protesto contra a reportagem da Veja) – Renan Santos.
- Fora PT, Fora PT, Fora PT (NÃO VAI, ter golpe!, 2019).

Ambiguidade e contraditoriedade marcam os enunciados que tentam mostrar aspectos democráticos dos integrantes do MBL. Eles defendem e atacam algumas instituições de um modo caótico tentando demonstrar que há, em alguns meios, um certo tipo de contaminação feita pelo poder que tem o Partido dos Trabalhadores. Vejamos: nessa passagem, Renan Santos enuncia em discurso uma luta em prol das instituições, mostrando que elas devem ser usadas de forma legítima para derrubar um governo que tinha sido eleito recentemente. O enunciado é claramente o de ruptura institucional, posto que eles passam a falar em pressionar as instituições através dos movimentos de rua pelo impeachment, apontando, também, as atitudes dos manifestantes da esquerda que atacaram a sede da editora Abril de forma simbólica, despejando lixo em seu portão. Para o MBL, essa ação era uma clara ofensiva à liberdade de imprensa, que é defendida pela democracia. Aqui encontramos dois enunciados: pela democracia e a projeção do enunciado de luta, apontando as ações do inimigo que precisa ser combatido. Porém, apenas 1 minuto depois, o próprio filme ataca a mesma imprensa, acusando-a de mentir sobre o número de pessoas que participaram do protesto, mostrando certa inconsistência apurativa das matérias da Folha de São Paulo e do Estadão, que, segundo eles, usaram a mesma fonte para a matéria. Segundo o integrante que fala no filme, eram militantes de esquerda “publicando coisas para denegrir” (NÃO VAI, ter golpe!, 2019) o movimento.

Em seguida, Alexandre Borges, cientista político, aparece em entrevista falando sobre a diversidade de um movimento de rua e diz que não dá para se ter controle e que há gente “pedindo todo tipo de maluquice, inclusive intervenção militar, que é uma obscenidade” (NÃO VAI, ter golpe!, 2019). Diante disso, vê-se que a narrativa busca dar uma cor democrática às ações do MBL. A tática, agora, além de mostrar a fala de Renan Santos, foi trazer uma autoridade do saber para reforçar e autenticar a ação que identifica o movimento à democracia. Porém, neste momento, a tática prevê uma curva sutil que dá uma direção arriscada para as pretensões democráticas do argumento do filme. A aposta na contradição não é um equívoco, mas sim uma forma de mostrar que o inimigo penetrou em muitas esferas da própria democracia. Após a fala do cientista político, as imagens a seguir mostram uma faixa escrita “Imprensa Livre” na manifestação, juntamente com um discurso de algum líder, não identificado, falando: “a gente veio na rua por causa da imprensa, por causa das instituições democráticas que o PT tenta comprar. Que vergonha Folha” (NÃO VAI, ter golpe!, 2019).

O enunciado pela democracia é atravessado pelo enunciado da corrupção e da luta – que aparece com a entonação de voz que discursa a manifestantes para lutar pela democracia e contra a corrupção petista e, também, com a convocação de manifestação, com unidades enunciativas que dão coletividade e unidade na vontade dos manifestantes, como em “a gente veio na rua por causa da imprensa, por causa das instituições democráticas (...)” - ao expor que parte da imprensa não está livre, mas dominada pelo PT. É mostrado, então, mais um tentáculo do tal monstro que o MBL diz combater, sustentado por apenas um único aspecto que é a mesma fonte usada por matérias da Folha de São Paulo e do Estadão.

Um outro ponto crucial para a tática dos jogos enunciativos do MBL é o enunciado do justicamento, ou seja, o uso do discurso jurídico para enraizar, segundo a constituição federal, suas ações no campo da democracia. Uma importante passagem acontece em 1 hora e 5 minutos de filme. Voltando a focar em sua linguagem expositiva, os realizadores constroem uma sequência para explicar juridicamente as pedaladas fiscais: seus convidados são congressistas e advogados, que trazem clareza ao discurso jurídico do processo que foi a base jurídica para o impeachment. Autoridades do discurso como Janaina Paschoal – polêmica professora e advogada atuante pelo impedimento -, o respeitado jurista e professor Miguel Reale Junior, que também fora ministro da justiça, e, principalmente, o ex-petista Hélio Bicudo são explorados pelos realizadores. O filme

passa a dar um importante foco ao jurista que foi um dos fundadores do PT, mas que agora está ao lado dos que lutam pelo impedimento. Na cena que aparecem Bicudo, Paschoal, Reale Júnior e Kataguiri em uma entrevista coletiva marca o início dessa fundamentação na narrativa do filme. Apesar de ser uma entrevista coletiva, os realizadores optam por usar imagens feitas por eles naquele momento. Essas imagens captam planos conjuntos em que percebemos as personagens em reações às falas umas das outras, sem individualização. Além de marcar as imagens como conteúdo próprio, passar uma sensação de bastidor que constituem algum tipo de independência das imagens de arquivo jornalístico já publicado, a imagem em plano conjunto aberto com pouco momento em que ela se reduz a dois personagens permitem que quem esteja assistindo veja a entrevista como se estivesse sendo testemunha *in loco*, percebendo a reação de cada entrevistado um ao outro, o que produz um signo de valor de autenticidade aberto a verificação de todos. Isso dá ao filme um substrato de autoria e controle narrativo da cena em questão, já que eles mostram certos momentos de maior entrosamento, proximidades, sorrisos entre os entrevistados - o que possivelmente as imagens de arquivos jornalísticos não captaram ou não publicaram. Com isso, é possível se constituir efeitos empáticos que produzem na audiência uma sensação de pertencimento ou participação daquele momento mais particular, que imagens de bastidores permitem trazer. A seguir, transcrevo falas de Bicudo, Reale Jr. e Janaina Paschoal com algumas notas entre chaves de reações das personagens em cena:

Bicudo - Um remédio que está prescrito na constituição nunca pode ser qualificado de golpismo, né? Nós estamos agindo de acordo com o que a constituição diz (...).

[Há um corte de edição] Em primeiro lugar, eu não sou do PT.

Mas o senhor foi fundador – [repórter interrompendo].

Isso não quer dizer nada [fala com mãos espalmadas e uma certa impaciência]. Há muitos anos que eu deixei o PT porque não concordo com a maneira do PT gerir sua própria administração. E eu, acho que falo pelo Miguel também, nós somos brasileiros [Janaina Paschoal que estava tensa abre um sorriso].

Reale Jr. - Eu diria em acréscimo que estivemos sempre juntos em defesa dos direitos humanos

Janaina Paschoal – Eu digo com toda tranquilidade que hoje há muito mais elementos do que havia em 92 [referência ao impedimento do presidente Fernando Collor de Melo]. Fora isso, se fez toda uma fraude com relação às contas públicas para dar uma falsa aparência de estabilidade para os investidores nacionais e internacionais... [corte]

Reale Jr. – As pedaladas permitiram que se fizessem um escudo, um biombo pelo qual se escondeu a situação efetiva das finanças brasileiras.

Janaina Paschoal – Nós temos aqui hoje inúmeros movimentos sociais aqui representados pela Karla, pelo Kim, pela Delaide (...) são três gerações aqui representada [todos sorriem simpaticamente] e jovens dando força pra isso. [corte] importância dessa força é que não vem com argumentos formalistas para querer não dar seguimento pra isso” (NÃO VAI, ter golpe!, 2019).



Figura 128

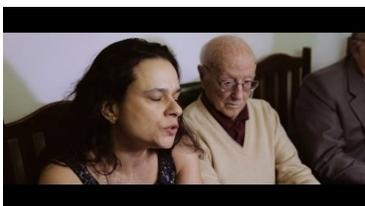


Figura 129



Figura 130

É claro o atravessamento do saber jurídico como uma tecnologia que serve à tática enunciativa para dar materialidade ao processo de enraizamento do discurso no campo da democracia. Falam autoridades respeitadas, sendo uma delas fundadora do PT e que renunciou ao partido ao discordar de como o partido estava sendo administrado; um respeitado professor ex-ministro de estado e atuante no campo dos direitos humanos; uma jovem professora e advogada que unida com outros manifestantes líderes de seus movimentos que estiveram “democraticamente” nas ruas, sob demandas que estão, segundo eles, dentro do campo democrático, ou seja, agindo democraticamente, em luta por algo que é permitido pela constituição. Mas não vemos nessa passagem ou no restante do filme um contra-argumento. Permanece a tática do discurso expositivo sem contraditório, sem dialética, sem nenhum elemento que possa contradizer o que o filme está dizendo. Dessa forma, permita-nos fazer um exercício imaginário sobre o que, de fato, o narrador está discursando a partir dessa sequência: se é possível lutar pelo impeachment dentro dos termos da constituição, por quê não o fazer? Se está permitido constitucionalmente, então por quê chamar de golpe? Não! Não é golpe. Não vai ter golpe! Vai ter ação e luta pela justiça, contra os agenciamentos e tendências ditatoriais do PT. Olha quem está ao nosso lado... Hélio Bicudo, fundador do partido que viu a quimera em que os esquerdistas se transformaram. Miguel Reale Jr., outro respeitado professor e jurista nos respalda conferindo ainda mais uma cara de luta no campo dos direitos humanos. Esse direito que pode ser corrompido pelos ditadores do PT. Então, Não! Não é golpe! E assim, junto às imagens que passam essa ideia de testemunho limpo, quase transparente do momento vivido, no qual a juventude dos manifestantes se encontra com a experiência de homens “virtuosos” no saber jurídico praticamente abrem caminhos de legalidade para seu processo político. As imagens em conjunto com o discurso trazem a

tona em forma de afeto uma sensação satisfatória de encaminhamento ao justicamento, em meio a toda indignação que eles buscam sempre ativar na obra. A angústia da indignação encontra um caminho que a atenua, uma sensação de clareza sobre estar no lado certo da luta, posto que esta é uma forma juridicamente cabível e real de luta pela democracia.

A partir disso, percebemos a ação do procedimento de rarefação do sujeito com mais um discurso doutrinário jurídico, com a funcionalidade de uma autor, com a formação de uma significação a partir das falas de diversas autoridades que margeiam o campo do saber jurídico e um novo procedimento que também encontramos em Foucault (2011a), que é a apropriação social do discurso. Isso é percebido na forma protopedagógica como os realizadores expõem a explicação sobre o processo. Dessa forma, os enunciados do campo jurídico de Não Vai Ter Golpe! tendem a convencer os espectadores a enraizar em sua percepção que este processo se deu de uma forma democrática a partir das manifestações nas ruas de forma pacífica, da luta contra a corrupção e contra as pretensões ditatoriais do PT, da percepção sobre a incompetência de Dilma Rousseff na presidência e na conduta econômica do país e, por fim, da luta política e jurídica constitucional pelo impeachment, em prol, como intentam, da manutenção da democracia.

A partir do que refletimos em nossa análise neste ponto, pudemos compreender que os jogos enunciativos expõem táticas diferentes nas relações entre o que se diz e se narra e as imagens e os elementos cinematográficos. Os processos de construção de significados permitem, a partir dessas uniões simbióticas, emergir afetos que exercem uma função de estímulo externo, o que proporciona uma abertura de camadas no corpo da subjetividade do indivíduo. Essa abertura afetiva, seja empática, por identificação ou por repúdio, carrega dados que buscam convencer através de táticas do discurso e da enunciação da verdade acerca da atualidade vivenciada. A questão da democracia é um núcleo onde muitos elementos orbitam, e a depender das forças gravitacionais que vão disputar a posição do indivíduo, poderá ser percebida cores vermelha ou verde e amarelas – se nos é permitido a metáfora.

5.1.1 - Democracia em Vertigem e Não Vai Ter Golpe! e suas táticas “pela Democracia”

Dessa forma, observamos uma disputa entre essas forças que dão luz às táticas expostas nas conduções argumentativas e nas construções narrativas do audiovisual. Em *Democracia em Vertigem*, observamos táticas que se empenham em proporcionar experiência aos espectadores. Mas esta não faz um movimento de estímulo externo para resultados internos. O filme de Petra busca, através do jogo enunciativo do discurso de caráter mais pessoal e da análise político-social, juntamente com as imagens de memória de intimidade familiar, de penetração nas arquiteturas do poder, assim como as imagens com estéticas “amadoras”⁵⁰ que são usadas de forma estratégica para se aproximar dos espectadores e produzir um efeito de projeção-identificação (MORIN, 2014) capaz de conduzir, ou anestesiar, ou provocar no indivíduo um momento de reflexão a partir de argumentos e análises que interfiram em suas percepções. É, então, um jogo com ecos de uma produção biopolítica como tática, uma vez que este é um meio que tem fins estratégicos da luta de poder. Mas para que essa tática surta efeitos, é necessário que quem exerce o discurso mostre sua posição hierárquica, como aponta Foucault (2011a). Se fazer como autor é construir sua autoridade através da costura de compilados de enunciados e discursos que integram a formação discursiva da obra documentário. Petra busca construir sua autoridade a partir de alguns pontos elementares: a história de sua família burguesa, mas sua posição, junto com seus pais em uma postura rebelde que se aproxima do espectro político da esquerda; a sua relação com a democracia, de forma íntima – história dos seus pais perseguidos e de sua formação como sujeito político desde criança, que teve em seu nome uma homenagem a um companheiro de luta dos pais contra a ditadura e em prol de democracia – e de forma participativa na sociedade; o acesso a figuras do poder quase inacessíveis a pessoas “comuns” da sociedade; a forma como mostra, por exemplo, trabalhadores que cuidam dos espaços de poder e que, no documentário, falam sua opinião sobre o processo de golpe que o país enfrenta e como constitui seus argumentos de uma maneira expositiva a partir de como mostra a insustentabilidade do motivo institucional que levou ao impedimento de Dilma Rousseff; o livre uso de escolha sobre a qualidade

⁵⁰ Lembrando que o termo *amador* só está relacionado à baixa resolução da imagem e não à forma de composição que possa delinear um domínio sobre a linguagem. Aqui, quero seguir o que mostra a pesquisa de Migliorin e Brasil (2014), que afirma que a noção de imagens *amadoras* está em processo de desaparecimento.

das imagens e suas composições – das imagens “amadoras”, passando por imagens de alta resolução e uso de equipamentos como drones e *steadicams*⁵¹.

Esses elementos permitem que Petra costure um discurso que a posicione, mas ao mesmo tempo lhe dê poder crítico para analisar como que um país saiu de um momento de grande expectativa de um futuro promissor para um momento de democracia moribunda. Se colocando à esquerda, Petra produz enunciados que, a partir de sua forma crítica, evitam que o discurso caia em um “vitimismo” de Dilma Rousseff, Lula e o PT, apontando erros de conduta, aproximação com políticos historicamente corruptos, flertes com agentes do neoliberalismo e, por fim, lembrando as raízes de classe trabalhadora dos líderes do governo golpeado, que nunca foram totalmente aceitos pela elite brasileira⁵². Esses pontos são importantes para mostrar que Petra não tratou os eventos como uma linearidade dada e inquestionável, mas como um processo histórico, uma forma de condução de governamentalidade que chegou a um limite e que culminou em um processo golpista que retirou do poder representantes eleitos pela maioria do povo brasileiro no último pleito eleitoral.

Já as táticas de Não Vai Ter Golpe! vão por outros caminhos. A linearidade da narrativa dividida em capítulos, estruturada em uma inspiração na jornada do herói constituem uma estética de objetividade e clareza que facilitam a compreensão de seus espectadores. Dessa forma, seus jogos enunciativos traçam discursos expositivos e fechados, sem nenhuma intenção de problematizar o que se afirma. Dentro desse diagrama, os realizadores intentam em caracterizar seu antagonista como uma volumosa ameaça à democracia liberal brasileira. É a partir dessa ameaça apontada e inquestionada que se é possível pavimentar sua “jornada do herói”. A democracia só pode ser salva pelo movimento popular com as cores da direita patriota e liberal, excluindo os “lunáticos” que pedem intervenção militar, é o que diz o filme. E este movimento aconteceu a partir da fagulha incendiária produzida pelo Movimento Brasil Livre, dizem os realizadores. E para tal, para colocar-se nessa posição de líder, de influência positiva no tal do novo Brasil

⁵¹ Aparelho em que a câmera é acoplada e que evita que o deslocamento do cameraman cause tremores na imagem, tendo como objetivo manter o máximo de estabilidade nas imagens em movimento.

⁵² Este momento está exposto na cena que começa em 1 hora e 9 minutos do filme, em que vemos vários congressistas se amontoando para cumprimentar o empossado presidente que traiu Dilma e o PT. A maioria absoluta é de homens brancos, alguns velhos, representantes da elite burguesa. A música em tons melancólicos e trágicos enquanto Petra fala: “A fauna do planalto muda rapidamente em poucas horas. A chegada de Temer enche os corredores de representantes da direita no congresso. Das bancadas do Boi, da Bala, da Bíblia. Esses homens entram ávidos pelos salões depois de anos tendo que pedir permissão para entrar” (DEMOCRACIA, em vertigem, 2019).

Livre de “corruptos”, “bandidos”, “ditadores”, de governos que agem sob o objetivo de cercear as liberdades materializadas na livre ação da imprensa e no livre mercado, é que os enunciados de Não Vai Ter Golpe! buscam produzir seu efeito de realidade a partir de discursos verdadeiros constituídos através de táticas que usam da tecnologia do saber econômico e jurídico entoados pelos narradores, o que marca sua posição ideológica como liberal e democrática com fundamentação atravessada pelo poder-saber.

Além disso, entre os convidados entrevistados estão autoridades em seus campos de atuação – tanto os líderes que participaram das manifestações quanto congressistas, filósofos, cientistas políticos – que usam da palavra para enaltecer os feitos do MBL. A partir do minuto 42, o filósofo Luis Felipe Pondé, por exemplo, descreve o ato simbólico que os jovens líderes “pragmáticos” do movimento fizeram com a caminhada à Brasília, que este fora um modo de ação tomada da esquerda pela juventude da direita - e esta, talvez seja uma importante tática que será discutida no nosso próximo ponto – e que sua aplicação lhes rendeu sucesso em seus objetivos; em 1 hora e 38 minutos, o governador de Goiás, Ronaldo Caiado surge falando: “O impeachment não se deu aqui. O impeachment aconteceu com vocês. Nós passamos a ter um apoio. Nós passamos a ter um grupo de frente que mobilizou milhões de brasileiros” (NÃO VAI, ter Golpe!, 2019). Essas personalidades dão autenticidade e reforçam a autoridade no discurso do filme e do MBL.

Por isso, é possível perceber que o enunciado pela democracia é um fundamento elementar para o processo de significação e domínio conceitual do acontecimento pelo qual o Brasil passa politicamente, de 2013 até esta atualidade. Não é porque, agora, em 2023, Luís Inácio Lula da Silva foi eleito presidente, derrotando o presidente candidato à reeleição à época, Jair Messias Bolsonaro, que podemos dizer que o acontecimento foi encerrado e fechado em seu conceito. Não se trata disso. É preciso perceber que a ruptura que aconteceu em 2016 tem como gênese o acontecimento das manifestações de 2013, quando a esquerda abdicou de lutar pelo significado daquelas manifestações e, ao contrário, deixou que movimentos e grupos da direita como o MBL dominassem os efeitos daquele acontecimento. E esta conclusão nos coloca em paralelo ao pensamento de Ranciere (2020), sobre o ódio à democracia.

Um dos pontos importantes referentes à produção da subjetivação através da formação da opinião dominante na democracia abalada que os cidadãos franco-europeus vivem é o uso da tática discursiva da autoridade do saber intrínseco nas grandes mídias,

nos jornais que apostam no debate. Ele aponta que tanto os homens democráticos quanto os praguejadores – que são os indivíduos representantes das oligarquias que dominam e ultrajam a democracia - usam de técnicas do discurso do saber para produzir seus enunciados, causando polêmica – o dissenso, conforme vimos na explicação conceitual de Ranciere feita por Marques e Prado (2018) - e confusão, deixando a formação da opinião sob o debate ofuscada, mas com uma ferida na qual os trabalhos de outros discursos podem agir. É por esses – e outros - meios que Ranciere (2020) busca explicar as táticas que gestam o ódio à democracia na França e na Europa.

No Brasil, observando os dois filmes, esse ódio não aparece às claras. Mas é possível observar as táticas discursivas e as estratégias de poder que gestam as condições para a emergência ao ódio, como aponta Rancière (2020) a partir, da confusão estabelecida no uso da palavra para “confundir as coisas”, já que “a batalha a respeito das palavras é indissociável da batalha a respeito das coisas” (p. 117). Há, segundo o que observamos, tentativas de domínio da percepção acerca de quem luta pela democracia e de quem a preserva. A luta de ambos os lados, segundo suas estratégias e táticas discursivas, é destinada a manter a democracia, seja ela em prol das oligarquias econômicas e financeiras que quando necessário, movem placas tectônicas da própria democracia para conseguir o que querem, seja a democracia das multidões. O problema maior deste conflito está justamente na produção do ódio no âmago da democracia, como demonstra Ranciere (2020) ao dizer que “é por isso que a democracia não pode deixar de suscitar o ódio. É por isso também que esse ódio se apresenta sempre com disfarces” (p. 119), esses que no que observamos vem caracterizado de indignação, enunciado sarcástico, autoridade do saber e um tipo de narcisismo que observamos na narrativa de si mesmo de *Não Vai Ter Golpe!*. Percebemos que esse ódio emergiu em 2013. Sua *blitzkrieg*⁵³ surge entre 2014 e 2016, no processo golpista do impeachment e com a eleição de Jair Bolsonaro, em 2018. Em 2022, foi derrotado depois de uma *batalha sangrenta* nas eleições presidenciais em que Lula derrotou Bolsonaro. Mas não se pode entender que tudo terminou.

⁵³ Metáfora que optamos em relacionar a tática de comunicação, produção de ódio e ação política da direita bolsonarista brasileira à estratégia de guerra da Alemanha nazista em que consistia no ataque surpresa com todas as forças contra os inimigos, geralmente, no momento inicial e em que o as forças menos esperam o uso total da potencia adversária. Com o uso de vários batalhões e grupamentos do exército, como a força aérea, a *Blitzkrieg* no alemão quer dizer guerra relâmpago e foi muito bem sucedida durante os primeiros anos da segunda guerra mundial, sendo temida pelos adversários dos nazistas.

No momento em que escrevemos esta tese, ainda há uma luta pelo acontecimento do processo de 2016 – golpe ou impeachment, a sociedade ainda se pergunta em forma de ecos. E esta pergunta ainda permite a continuidade da produção discursiva capaz de estabelecer atos de subjetivação que capturem indivíduos e os atraiam gravitacionalmente para órbitas vermelhas ou verde-amarelas. Vivemos ainda uma acontecimentalização. Há luta de poder *invoga*. E um dos meios táticos mais usados nessa nossa atualidade para excitar, conchamar, convocar, provocar e unir os indivíduos como sujeitos políticos é o afeto da indignação, que é justamente um dos elementos que fomenta o ódio.

5.2 – Indignação: tática para um modo de subjetivação política e estratégia de acontecimentalização.

O Brasil testemunha desde junho de 2013, movimentos de massa e multidão que têm a indignação como núcleo afetivo que dá unidade às manifestações (ANDRADE, 2016; CASTELLS, 2013; RICCI & ARLEY, 2014). A indignação mostrada e percebida nas ruas não aparece do absoluto nada, mas foi gestada e acionada como combustível para impulsionar os indivíduos a fazerem parte de uma estrutura ao qual nem eles mesmos sabiam explicar, conforme mostra Andrade (2016), em seu capítulo Desconstrução, Multidão e Modos de Subjetivação, ao investigar as manifestações de rua de junho de 2013. Porém, esse acontecimento foi importante para a primeira captura política subjetivante de muitas pessoas. Afinal, foi a partir de junho de 2013 que movimentos como o MBL surgiram. Apesar de ter sido um protesto inicialmente conduzido pelo Movimento Passe Livre (MPL), identificado com o espectro da esquerda, foi a direita que conseguiu capturar e dominar as pautas das ruas, dando maior visibilidade e conceituação sobre o acontecimento. Não é à toa que os movimentos que emergiram em 2013, sobreviveram ao tempo e ainda possuem algum tipo de relevância em nossa atualidade política são de direita – podemos aqui apontar como exceção a Mídia Ninja como representante da esquerda que cresceu em 2013 e que ainda é atuante.

Foi a indignação, solta e sem alinhamento forte o suficiente com demandas concretas do campo político que possibilitou a emergência de movimentos de direita que dominaram as pautas das ruas de 2014 em diante. Esse afeto não foi apenas propulsor no Brasil. Na verdade, ele aparece como impulsor de manifestações anti-sistêmicas no início do século XXI, a partir de movimentos de esquerda que tentam resgatar sua força de protesto contra o capitalismo global e que têm na obra de Stéphane Hessel, “Indignai-vos” (2010) uma materialidade em forma de manifesto que mostra o quanto há de

problemas nas governanças mundiais e no sistema capitalista capazes de despertar o afeto da indignação nas pessoas. Estar indignado é o primeiro passo para abrir-se à política e protestar contra atitudes políticas em desarmonia com as moralidades. O problema é que não há uma resposta definitiva para a pergunta: “que moralidades”? A partir desse vazio, qualquer valor ético e moral pode se conectar com a indignação. E é a partir disso que é possível perceber que esse afeto - como categoria guarda-chuva - aparece nos dois lados das histórias que analisamos. E mais uma vez, a partir de táticas diferentes: uma é objeto da causa e exige justiça, que é o que aparece em *Não Vai Ter Golpe!*; outra é consequência de injustiças, no caso de *Democracia em Vertigem*. E é essa indignação, a partir da maneira como ela se constitui, que vai provocar frechas e ranhuras nos corpos e mentes pelos quais deverão operar e agir as estratégias e dispositivos de subjetivação política.

Dito isso, é possível perceber que a indignação é o primeiro afeto que vai emergir a partir dos jogos de enunciados em *Não Vai Ter Golpe!*, e será o principal núcleo afetivo do filme pelo qual as táticas e estratégias vão orbitar, atravessar e produzir efeitos.

5.2.1 - Não Vai Ter Golpe!

O afeto da indignação está presente tanto na primeira montagem que abre o filme, com falas exclamativas com “*Chega*”, “*Acabou*” e “*Cada um de vocês que vieram aqui estão dando a cara a tapa*” - que, juntamente com uma trilha sonora de uma música de rock, com guitarras distorcidas, montagem rápida, mostrando imagens de violência e conflitos, de massas de pessoas nas ruas e de integrantes do MBL discursando, conotam expressões raivosas, sedentas por justiça que advém de uma luta travada nas rua - como, também, na fala introdutória do filme. Nessa, é a partir do jogo entre os enunciados de corrupção, da ameaça iminente - com as falas que descrevem a aproximação do PT com as ditaduras latino-americanas -, da ridicularização - com os ataques à Dilma e o uso de uma verborragia - e nas falas que usam do discurso do saber econômico para constituir de uma autoridade e assim, angariar uma posição para que o enunciado de luta, ou convocação para a guerra contra o poder do PT tenha efeitos sobre os outros. Todos esses enunciados estão presentes por todo o filme. Mas para produzir o efeito desejado, ela precisa existir concomitante a imagens que materializam o que enunciam. Por exemplo, ainda na introdução – e como já citamos -, a medida que os enunciados que citamos vão se constituindo, uma imagem em forma de colagem de fotografias e ícones gráficos mostra Lula erguendo o braço de Dilma com Michel Temer entre eles e, como plano de fundo, uma mão com cordas em seus dedos cria uma significação que representa o

controle e a manipulação que o ex-presidente tinha com a presidenta eleita. Trata-se de uma tática que ajuda a constituir um discurso no intuito de produzir um efeito de identidade de antagonista a Lula, dando-lhe aspectos e características “antiéticas” com “traços ditatoriais”, ou seja, antidemocrático, vista no tópico anterior, que é base do discurso do filme do MBL. Assim, eles criam condições para a emergência do afeto da indignação.



Figura 131

Porém, não queremos voltar a essas cenas. Cito elas pela importância que há nos minutos iniciais desse documentário que se preocupa em mostrar suas cores, seus intuitos, seu tom de voz, ou seja, de se apresentar e apresentar sobre o que vai falar e como falará. A partir daí, podemos passar para uma análise de outras passagens importantes que constituem a potência do afeto que eles entoam. Assim, percebe-se que por todo filme elementos são posicionados para apresentar o retrato da indignação popular que os realizadores querem mostrar. No minuto 16, numa cena em que Kim Kataguiri discursa em um trio elétrico, percebemos em um dos planos inseridos uma imagem que traz um apanhado de elementos que retratam muito do que o filme traz em sua narrativa. Através deles, podemos ver um esquema dos jogos enunciativos que fazem emergir e dão materialidade à indignação que essas pessoas sentem.

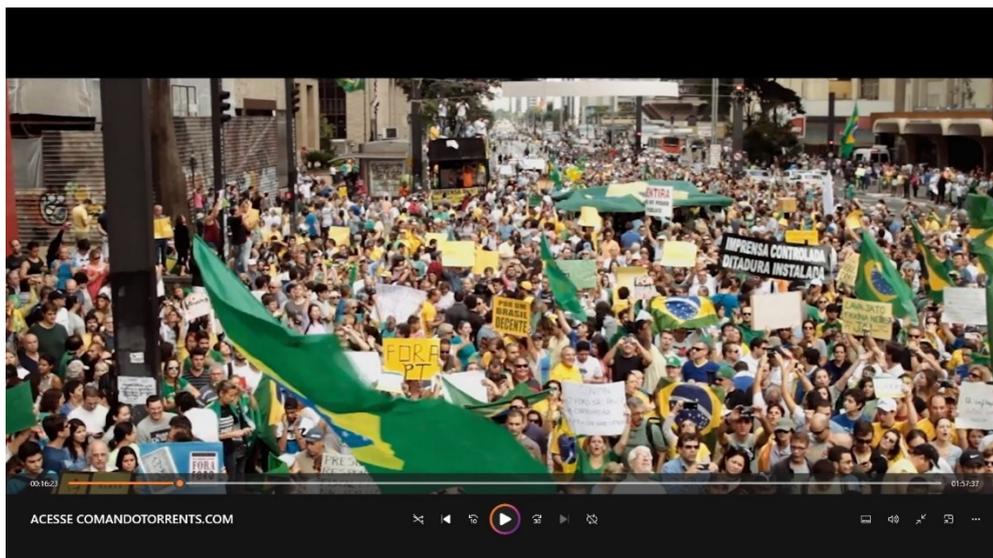


Figura 132

O Plano Geral (PG) mostra uma unidade da paleta de cor verde-amarela juntamente com bandeiras do Brasil que dão indícios de patriotismo, gritos das massas que antes eram escutados nos estádios de futebol em jogos da seleção brasileira como “*Eu sou brasileiro com muito orgulho e muito amor*”, cartazes com frases de efeito como “*Fora PT*”, “*Por um Brasil decente*”, “*Imprensa controlada, Ditadura Instalada*”, “*Fora Foro*”, “*Lava Jato, Faxina Neles Já*”, são vistos. Esses enunciados que estão presentes nessas imagens também estão nos enunciados introdutórios que já analisamos. A ligação entre “*lutar pelo Brasil*” como um ato patriótico está presente no cântico de torcida, nas bandeiras do país, nas cores que dão unidade às massas, conforme Andrade (2016) relata ser característica dos movimentos de massa. Diante disso, é possível lembrar Freud (1920-1923/2011), que diz que é nesse momento em que o Eu é cessado e o indivíduo perde sua individualidade se tornando um sujeito do coletivo. Essa vivência é importante para o processo de formação de um sujeito político. Na pesquisa de Canetti (1995), ele aponta a importância dos afetos que movem as massas. Um deles, percebemos - e por isso a importância nesta tese -, é o afeto da indignação. Desta forma, os líderes das massas possuem as condições de guiá-los e dominá-los – o que não é uma regra, mas uma possibilidade. Hardt e Negri (2014) inspirados nessas perspectivas adotam-nas para pensar na indignação da multidão, uma vez que essa indignação funciona como uma tática que unem as pessoas diferentes, tanto as que sofrem injustiças quanto as que se compadecem, mantendo cada uma delas suas singularidades, mas que pelo sentimento de injustiça querem transformar a realidade – e aqui é preciso dizer que na multidão a gestão

da indignação se dá por estratégias diferentes das massas, uma vez que o líder não é uma figura tão grandiosa quanto a representação do pai freudiano nas massas.

Por metáfora, digamos que na multidão, a indignação é um combustível, um meio que impulsiona cada um que se sente injustiçado e os que se compadecem para, entre eles, se organizarem de forma horizontal, criando novos laços sociais capazes de reestruturar uma ordem, uma organização coletiva. Enquanto que nas massas, a indignação é um combustível para manter os indivíduos unidos em prol de uma única causa, direção e sob a obediência de líderes, dos pais que a guiam para o proto-objetivo da coletividade. Esta coletividade que se identifica entre si por este afeto, conforme diz Freud (1920-1923/2011), abortando momentaneamente suas singularidades que dão características ao Eu. Desta forma, é possível diferenciar a condução de produção de modos de subjetivação político na relação entre as diferentes formas de constituição da coletividade de manifestações de protesto. O que se evidencia ao olharmos as diferenças nas ruas e, até mesmo nos modos de se filmar que observamos nos filmes e que estamos descrevendo nesta tese.

Voltando para os cartazes, quando lemos neles as formas e os lugares onde chegaram a indignação. Indivíduos que veem indecência no Brasil são resultados de enunciados da corrupção; o denunciismo quanto ao controle da imprensa é uma interligação entre os enunciados pela democracia, de corrupção e de ameaça iminente, que vimos com a passagem “Mas por trás das cortinas, o PT subvertia a democracia”; as frase “Fora PT” liga-se ao “Fora Foro” mostra que construção da ligação identitária entre o partido e o Foro de São Paulo foram possíveis pelo enunciação conspiracionista presente nos enunciados de corrupção e de ameaças iminentes à democracia que, juntamente a frase “*Lava Jato Faxina Eles*” conotam o desejo, a esperança em combater institucionalmente os antagonistas, os “*inimigos da democracia*”. O que se percebe nesse Plano Geral é que os enunciados que estão nessa imagem forma a base discursiva do filme *Não Vai Ter Golpe!*. Não é apenas nas cenas rápidas de videoclipe na abertura, nem apenas na apresentação introdutória da obra que esses enunciados aparecem. Encontramos eles espalhados por todo o filme. São jogos enunciativos que formam o discurso da própria direita política e que é trabalhado para produzir modos de subjetivação política que atraiam indivíduos a serem sujeitos políticos de direita, através da indignação. Essa é a estratégia discursiva pela qual a tática do discurso do documentário vai trabalhar para, através de sua autoria, produzir autoridade capaz de enraizar-se como uma

institucionalidade e assim, ser relevante perante a esfera pública e angariar forças políticas capazes de brigar pelo acontecimento e agir no presente.

Essa percepção é vista também em outras cenas que fazem emergir mais uma vez a indignação. A partir delas, pode-se perceber sua estratégia para aplicar a tática: se trata de, através do efeito de realidade – que é essa luta pelo acontecimento –, junto com afetos de justiça – que aparece nos jogos enunciativos entre os enunciados da corrupção, da ameaça iminente, do chamado para a luta-guerra e pela democracia – controlar a indignação não mais como uma pulsão incontrolada, mas como uma força que, a partir do tema de luta pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, possa não apenas dar a vitória política aos movimentos de direita, mas dominar as mentes e os corpos desses indivíduos que sentem fazer parte dessa “luta patriótica”. Assim, a luta pelo acontecimento é, ao mesmo tempo, um processo de produção do real e enraizamento de modos de subjetivação no campo político pelo qual o indivíduo, convocado e inserido no movimento de massa passa a sentir pertencer. O afeto da indignação, surgido no campo de pensamento das esquerdas, passa a ser usado por movimentos de direita.

Vejamos, então, a seguinte cena que descreveremos em seguida, após o texto falado pelo narrador. A sequência em que a cena se localiza tem inícios aos 22 minutos:

Preocupados com o surgimento de uma nova direita, o Movimento Passe Livre voltou às ruas em uma tentativa frustrada de roubar a indignação popular. Mas o que realmente chamava a atenção era a tal da Lava Jato. A polícia federal deflagrou em janeiro [de 2015] a operação ‘My Way’. Um de seus alvos, Vacari, é ex-tesoureiro do PT. Semanas depois, ele seria preso. Enquanto isso o clima em Brasília esquentava (NÃO VAI, ter golpe!, 2019).

Junto a essas falas vemos a seguinte sequência de imagens montadas: um Plano Conjunto de jovens negros de periferia se organizando para uma manifestação com uma jovem preta discursando em um megafone; Plano Geral aéreo com manifestantes quebrando vidraça de bancos e fugindo junto ao som de vidro quebrando; Plano detalhe de vidros estilhaçados da fachada do Banco Itaú; estas imagens aparecem na passagem entre “Preocupados com o surgimento de uma nova direita, o Movimento Passe Livre voltou às ruas em uma tentativa frustrada de roubar a indignação popular”. Essa primeira passagem da cena cria um elo entre as imagens e o que se fala de frustração na tentativa de “roubo” da indignação das massas por parte do movimento popular de esquerda. A violência, as cores escurecidas, pouco saturadas, são as características das imagens que marginalizam esses indivíduos para no discurso do MBL. Sem querer apontar, neste

âmbito, o controle narrativo dos realizadores foge a suas intenções. Aqui, através do não-dito, na negativa do discurso, é significado a luta de classes, exatamente o que a tática argumentativa dos realizadores tenta desmanchar.

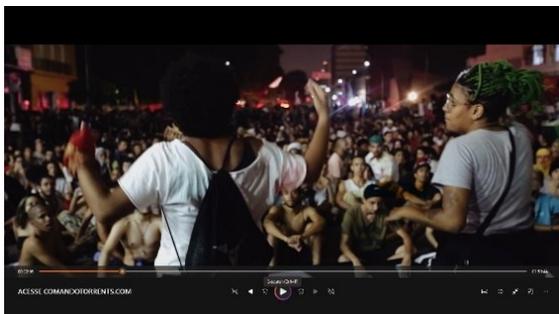


Figura 133



Figura 134



Figura 135

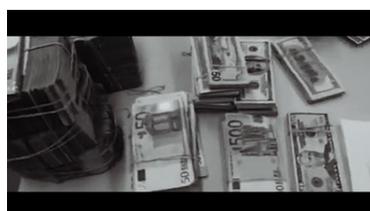


Figura 136



Figura 96

Essa tentativa é vista na oração seguinte, em que se enuncia em uma voz equilibrada na entonação, mas de postura proto-pedagógica, a explicação sobre a Lava Jato. Percebe-se o enunciado da corrupção em um direcionamento de autenticação através de uma fala expositiva do narrador junto às imagens da notícia do jornal, as imagens de dólares e do acusado, essas últimas em preto e branco, o que conota uma pobreza do antagonista. Esse enunciado é associado diretamente ao ex-tesoureiro do PT, Luis Vaccari Neto, investigado, acusado e preso pela Lava Jato. Neste momento, para esvaziar uma interpretação de luta de classes, o ataque à tal “imprensa controlada pelo PT” cessa, posto que assim, traz para o lado do argumento dos realizadores um aliado, a mídia jornalística tradicional: um dispositivo poderoso capaz de criar efeitos de realidade, que é o solo para a produção do discurso verdadeiro (FOUCAULT, 2011a). Através do enunciado que enuncia a realidade, quem fala a verdade, se é possível impedir que a interpretação de que há uma luta de classes predomine. Com isso, há condições para que se compreenda que a corrupção petista é o grande antagonista e que o MBL está convocando todos os brasileiros, independente da classe social, a lutar contra a esse mal – nos argumentos do filme.

Essa atitude provoca uma virada na tática discursiva da obra: a imprensa, a partir da ascensão da Lava Jato se torna uma autoridade discursiva que, ao ser apropriada pelo discurso do MBL, evita uma rarefação dos enunciados de corrupção, evitando também a deslegitimação de um conspiracionismo não comprovado que compromete a produção do efeito de realidade que o MBL gostaria de concretizar. Se antes se batia na imprensa, agora, seu discurso é usado para reavivar diariamente a indignação como um discurso verdadeiro e indiscutível. Essa mudança é mostrada nas cenas seguintes, quando Pedro D'Eyrot e Renan Santos, a partir de 24 minutos e 40 segundos, explicam como conseguiram atrair jornais, que antes eram vistos por eles como cúmplices da esquerda. Esse ponto de virada, sutil e quase silencioso, muda, na narrativa fílmica, o papel da imprensa, ora vítima, ora aliada das esquerdas para quase colaboradora para aliada do MBL.

Ao mesmo tempo, esse movimento foi essencial para sua estratégia argumentativa de se distanciar de qualquer ação dos movimentos de esquerda em identificá-los como golpistas apoiadores da ditadura:

“[RENAN SANTOS] A ideia central era... vamos falar que nós fizemos esse disparo no whatsapp, mandamos um envio para a imprensa: fizemos um release e anunciamos na nossa página do facebook que nós éramos os autores do 15 de março⁵⁴.

[PEDRO D'EYROT] A esquerda, como eles criaram a narrativa junto à imprensa, lá atrás, tentaram colocar na gente uma pecha de retorno da ditadura, né, de volta dos militares... a gente conseguiu criar, digamos assim, esse escudo ideológico, na tese do impeachment. E isso afastou a esquerda, né, eles mesmos, por todas as coisas, por todas as pechas que eles colocaram em cima da gente, depois, eles não conseguiam entrar. Eles até quiseram, em alguns momentos, entrar. E eles não conseguiam mais” (NÃO VAI, ter golpe!, 2019).

Com isso, se percebe, também, mais um meio encontrado por eles de, através da imprensa, da comunicação massiva para além das redes sociais na internet, estabelecer uma nova tática: o MBL se posiciona como agente político apto a conduzir uma transformação política através do *impeachment* sob as rédeas da indignação. E olhando para a unidade fílmica, o movimento vai mais além. Os manifestantes passam a ter uma posição que os permitem se organizar e se prontificar como autor, ou seja, aqueles que, segundo Foucault (2011a), agrupam discursos que circulam na sociedade e agem como

⁵⁴ O 15 de março de 2016 foi um dos maiores protestos contra o governo de Dilma Rousseff (PT). Visto em <https://g1.globo.com/politica/noticia/2016/03/manifestacoes-contr-governo-dilma-ocorrem-pelo-pais.html> .

se fossem a origem de seus significados e coerência ideológica, constituem direção, ampliam a divulgação. Um exemplo que se tem dessa aproximação entre o MBL e a imprensa – e isso não está no filme, mas deve ser citado para ilustrar o alcance dessa parceria – que abre caminho para o movimento se constituir nesse princípio do pensamento foucaultiano é o fato de que um dos coordenadores, Kim Kataguirí, passou a ter coluna semanal na Folha de São Paulo entre os anos de 2014 a 2017⁵⁵. Kataguirí não é autor, segundo esse princípio, mas o MBL, como recorte desse período, se comporta como tal.

Essa “aliança” com a mídia jornalística potencializa e dá forças de agente político e de autor ao MBL, e isso autentica a indignação como um afeto em voga que pode forçar transformações estruturais na política. Esse afeto que surge em 2013 contra toda uma classe política, agora, é dominado e direcionado a um único espectro político, a esquerda, e a um partido em particular, o Partido dos Trabalhadores. Essa tática que o filme mostra é um registro do atravessamento que o dispositivo midiático teve na jornada da luta de acontecimentalização. E foi a partir desse momento que se rompem as fronteiras que impediam o diálogo entre integrantes da classe política e alguns movimentos de manifestações indignadas que vinham das ruas raivosas de 2013, uma vez que essa classe fora atacada por inteiro.

Com esse direcionamento da indignação, aqueles políticos que tinham como alvo o PT e as esquerdas, potencializados, também, pela grande imprensa tradicional, se aproximam do MBL. Mas para tal aproximação acontecer com vínculos materiais, era preciso uma ação simbólica que tivesse força o suficiente para posicionar, de fato, e controlar parte dos políticos à força da indignação. É por este motivo que acontece a Marcha à Brasília do MBL para entregar o pedido de impeachment pessoalmente ao presidente da câmara dos deputados, Eduardo Cunha e os acampamentos, no intuito de manter pressão sobre os políticos. A unidade afetiva que dá energia a essas ações – seja ela performática ou não – é a indignação.

Por isso que as sequências que retratam a marcha, o encontro e a organização e ações nos acampamentos são compostas sob os enunciados da luta-guerra, da corrupção,

⁵⁵ Podemos perceber isso a partir da própria coluna no link <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/kim-kataguiri/>, assim como em matérias que problematizam o fato de a Folha de São Paulo ter dado espaço a integrantes do MBL que pediam o impeachment e trabalharam pelo golpe: <https://www.redebrasilatual.com.br/politica/porta-voz-do-golpe-como-colunista-da-folha-de-s-paulo-nao-surpreende-1755/>.

da ameaça iminente e pela democracia, que trazem afetos como o da coragem (convocação para a luta), da esperança e, principalmente, da indignação, que é a unidade básica e fundamental que atravessa e costura todas as outras categorias afetivas e de enunciados. Lembremos que a primeira imagem do filme é da marcha, ou seja, o clímax se inicia neste ato, que é de coragem e de luta a partir da indignação que a falta de justiça para políticos – segundo o MBL -proporciona.

É a partir de 45 minutos e 46 segundos que a narrativa do documentário inicia o ato da marcha à Brasília. Classificada como uma ação simbólica heroica e mítica, é um dos pilares para construção identitária de si mesmo do MBL. Na jornada do herói, é a aceitação do chamado e a ida à batalha. Nesse caminho, a narrativa se ocupa em romantizar a ação a partir de táticas que dão volumes aos obstáculos enfrentados e em como os indivíduos que estavam em marcha se comportavam. Um integrante tocando violão e cantando, outra, andando, diz “Esse movimento aqui é por liberdade”, Fernando Holliday aparece sentado, tranquilo tomando um refresco mostrando onde estão de uma forma reflexiva, com o por-do-sol ao fundo dizendo: “*Eu adoro esse tipo de coisa. Me faz refletir sobre a vida. E mais do que isso, me faz refletir sobre o futuro que nos aguarda logo após o final dessa marcha*” (NÃO VAI, ter golpe!, 2019).

Apesar da pouca inspiração, a fala acompanhada da sequência de imagens constituem o afeto de esperança. O sol se pondo no horizonte, o caminhar, a luta por liberdade é a construção simbólica de uma luta idealizada que transformará, para sempre, a vida desses “proto-heróis”. O afeto da esperança é a utopia da indignação. Desta forma, os jogos de afetos emergidos a partir dos jogos enunciativos na relação entre o dito das falas e as imagens em compostas e montadas são inseridos na produção simbólica que a narrativa do documentário intenta construir: indignação como o processo de combustão que gera força, motivado pela coragem em lutar e impulsionado pela vontade da esperança, tudo isso em relação com os jogos enunciativos entre enunciados da ameaça iminente, que é condicionada a existir a partir do enunciado da corrupção, o qual é o pilar para o volumoso enunciado que convoca para a luta.



Figura 137



Figura 138



Figura 139



Figura 140

Esse conjunto de relações que aparecem durante todo o documentário está articulado ao guarda-chuva do enunciado pela democracia visto no tópico anterior, segundo o MBL. A liberdade como unidade enunciativa e ideia núcleo guia a idealizada noção de democracia que o movimento busca defender. Porém, não vemos aqui uma definição conceitual de democracia, mas pistas sombrias sobre a democracia que tentam defender. Essa obscuridade é tática. Faz parte do conjunto de táticas que buscam constituir autoridade do discurso através do saber econômico e jurídico – que materializam um semblante de domínio sobre o princípio da doutrina na ordem do discurso foucaultiano – sem dar espaços para mostrar vulnerabilidades em seus objetivos. Por isso, também, é parte da tática a dimensão de autor que o MBL se impõe e consegue atingir. Eles se tornam um movimento que, com autoridade sobre o discurso, em aliança com a imprensa e com grupos políticos de direita, se porta como um agregador e divulgador de discursos no qual, seu semblante possibilita a interpretação de que eles são as origens daquelas perspectivas, conceitos, interpretações da atualidade.

Através desse diagrama percebido no filme *Não Vai Ter Golpe!*, é possível ler como o MBL angariou potências para agir no processo histórico em prol da acontecimentalização, do domínio sobre a conceitualização de um recorte do processo histórico ao qual eles vão chamar impeachment, ou seja, um processo constitucional e democrático. Desta feita, foi possível, através desses processos de luta, de contato com a sociedade pela comunicação, pela ação direta, abrir o corpo psíquico e trabalhar na produção de modos de subjetivação dos indivíduos exatamente pelo o que Ranciere (2019) vai chamar de ato de subjetivação. E foi pela materialidade do filme que pudemos

perceber esses traços que acontecem nos processos de comunicação, de significação, de ação do Movimento Brasil Livre.

5.2.2 - *Democracia em Vertigem*

Em *Democracia em Vertigem*, a indignação também aparece, mas diferentemente de *Não Vai Ter Golpe!* - em que o afeto emerge a partir de composições expositivas, com cenas que demonstram energias raivosas das personagens e que, seguindo o roteiro, o argumento em tons professorais, usando do jornalismo, busca produzir efeitos de realidades denotativos e inquestionáveis – o filme de Petra Costa opta por outras estratégias: uma costura estética entre tons expositivos, poéticos e reflexivos coadunam com a textura conotativa que o discurso de *Democracia em Vertigem* vai apresentar a partir de seu jogo enunciativo-afetivo. Essa “sofisticação” na estrutura narrativa – em comparação à pouca profundidade e complexidade de *Não Vai Ter Golpe!* – é um terreno fértil para a emergência do afeto da indignação não como o combustível da obra, mas como consequência de sua narrativa.

Podemos pegar como exemplo, a análise da sequência 15, que se inicia por volta do minuto 50, com a entrevista do então Deputado presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha a jornalistas. “Impeachment não pode ser usado como recurso eleitoral (...) impeachment sem razão beira o golpismo (...) o Brasil não é republiqueta para tirar um presidente porque não tá bem popularmente”, diz Cunha em imagens de arquivos de telejornais. Em vez de uma entrevista ao próprio documentário, Petra decide usar dos arquivos jornalísticos para ilustrar e dar sentido cronológico e temático a sua narrativa. Melhor explicando, Petra usa desse subterfúgio para ilustrar o que Cunha disse ao país, através da imprensa naquele exato momento dos acontecimentos políticos da república brasileira. Assim, a narrativa não se torna anacrônica – que é o perigo que corre uma entrevista após o fato a qual se refere – e a reflexões que distorcem o discurso do instante em que houve a fala. Além disso, essa fala de Cunha colocada sob esta estratégia, parece reforçar a tese de que houve um golpe, de fato, uma vez que entre esta declaração e a abertura do processo de impeachment não há novos fatos jurídicos, mas apenas políticos, como mostra em cenas seguinte, o não apoio do PT a Cunha quando este vai ao conselho de ética da Câmara por corrupção, em que, por vingança - isso dito em outra cena e montado no filme sob o mesmo método -, se declara inimigo do governo, abrindo em seguida o processo de impedimento da presidenta.

Com isso, é perceptível que Petra opta por uma tática que dá maior potência a sua narrativa e provoca no espectador um efeito de verdade inquestionável, mostrando um recorte segundo as palavras do próprio Cunha, em um canal institucional de imprensa, falando a todo país, o que, através do filme de Petra constitui uma indignação a partir da mudança de postura do então presidente da Câmara dos Deputados diante da situação a qual ele foi imposto reagindo de forma violenta a não aceitação do governo a estar do seu lado sob suas ameaças. Para efeito de comparação, em *Não Vai Ter Golpe!*, esse efeito era constituído pela simples combinação entre sequencias de imagens montadas e a fala do narrador. Aqui, a sutileza de Petra aprofunda a relação entre a sequência imagética, as falas do personagem a que se refere e a fala da própria narradora. O discurso se forma, assim, a partir dessa relação enunciativa que constituirá um efeito afetivo.

Petra fala: “*Mas 9 meses depois, o presidente da câmara dos deputados, Eduardo Cunha, mudaria de ideia*” (DEMOCRACIA, em vertigem, 2019). E a partir daí ela traça os processos que acusam Cunha de corrupção. Entra, então, um enunciado expositivo, clássico, em que a narradora explica a seu espectador o momento histórico a que se refere. O enunciado da corrupção emerge com tons explicativos e, ao mesmo tempo, uma imagem de arquivo jornalístico surge, em que Cunha está dando entrevista e algum manifestante em protesto joga notas de dólares no deputado. Em seguida, imagens do deputado pela Câmara, conversando e sendo assediado por deputados, mostram um homem de influência, poderoso. Por fim, uma imagem em *contra-plongee*, mostrando Cunha falando em um parlatório de uma Igreja, com o nome Jesus escrito acima de sua cabeça dá o aspecto de uso da religião para fins políticos do personagem. Esse plano faz com que Cunha seja percebido como um ser gigante, poderoso, acima de todos que estão olhando para ele. Em três imagens, Petra consegue compor as características de Cunha naquele momento: influente, líder poderoso, alvo de protestos contra corrupção. Essas características são melhor construídas com a fala da narradora, que, junto às imagens, mostram a ameaça que este homem se tornou ao governo e à democracia. Esses pontos são essenciais para a construção da indignação.



Figura 141



Figura 142



Figura 143

Tudo isso ao som de uma música ambiente monotônica em tom grave, que imprime um tipo agonizante de sensação, um suspense, e da narração de Petra com sua voz melancólica que diz:

Eu ouvia pelos corredores que ele tinha ajudado a financiar campanhas de dezenas de deputados, formando uma espécie de exército particular que ele movimentava para mover o interesse da vez. Cunha era investigado por ocultar milhões de dólares de subornos em um banco suíço, em uma empresa chamada *jesus.com*. Sentindo-se desprotegido, ele havia decidido romper com o governo (DEMOCRACIA, em vertigem, 2019).

Percebamos que há, então, um jogo enunciativo de corrupção, da ameaça iminente e da ruptura institucional. Há, na primeira parte do enunciado, uma unidade enunciativa conspiracionista, quando Petra diz, “Eu ouvia pelos corredores...”. Em seguida, essa intentona conspiracionista ganha força de ameaça à institucionalidade quando se aponta no restante da oração a ideia núcleo de que Cunha tem um exército particular que seria acionado a partir de suas ordens. Posto isso, Petra expõe as acusações e investigações sobre Cunha a respeito de atos corruptos e usando empresa religiosa de fachada para o desvio de verbas públicas – enunciado de corrupção -, que se materializa em ameaça com mais intensidade a partir da última frase dita por ela e, em seguida o surgimento da imagem do deputado afirmando: “O governo não me engole! O governo tem um ódio pessoal contra mim. Eu vou pregar no congresso do PMDB em setembro que o partido rompa com o governo (...) e eu, a partir de hoje, me considero rompido com o governo” (DEMOCRACIA, em vertigem, 2019). Essa fala aparece, mais uma vez, no uso de imagem de arquivo jornalístico. A própria imagem mostra um homem de olhos arregalados, objetivo e contundente na fala. Um homem com raiva expressando sua posição antagônica e vingativa ao governo.



Figura 144

O rompimento com o governo é explicado expositivamente pela narradora que diz que a partir da não adesão do governo e do PT em defesa de Cunha, ele abre o processo de impeachment. Dessa forma, Petra mostra o presidente da câmara dos deputados como um indivíduo mesquinho, chantagista, que opera pela ameaça e pela vingança e que está disposto a derrubar o governo através de uma manobra que ele mesmo chamou de golpe. Por isso mesmo, como Petra utilizou na mesma sequência uma fala do próprio Cunha dizendo que impeachment sem razão beira o golpismo, há, então, a possibilidade de chamar esse processo de Golpe. E essa possibilidade começa a ganhar força na narrativa a partir desse ponto, dessa virada de sequência.

Na sequência seguinte, vemos Dilma Rousseff, dentro de um carro, sendo entrevistada por Petra Costa. A presidenta impeachmentada conversando dentro de um carro conota uma intimidade, uma proximidade com a pessoa vitimada por Cunha. Petra pergunta sobre arrependimento. Dilma explica que a política é feita de estratégias e que é preciso se aliar com muita gente traiçoeira. Mas ela aponta que houve erros políticos do PT durante e depois das eleições, e diz claramente: “Cunha é o chefe do golpe, não o Temer. Ele monta toda uma estrutura. Ele monta a estrutura do golpe. ele monta a estrutura do cerco (...) eu não governei durante 2015”. Na continuidade da sequência, Petra anda pelos corredores do congresso nacional entrevistando deputados com a pergunta “Por que Dilma está sendo afastada?”. Como resposta, percebemos que as respostas enunciam os seguintes pontos: “frieza e incapacidade política”; “honesto, mas fechada”; “economia vai mal”; “brigou com a maioria das instituições políticas e do mercado”. Ou seja, nenhuma resposta aponta para a justificativa jurídica das Pedaladas Fiscais – como foi apontado pelo documentário do "Não Vai ter Golpe!".

Em seguida, Petra mostra Lula ao telefone, articulando politicamente a adesão de deputados para evitar o impeachment, mas ele está bastante preocupado. A fraqueza do líder histórico é exposta nesse momento: “As coisas estão muito ruins (...) e estão ruins com os nossos aliados”, diz o ex-presidente. A sequência termina com operários de Brasília levantando o muro que separa os manifestantes, como nos estádios de futebol no Brasil. Petra constrói sutilmente um discurso que culmina na divisão da sociedade brasileira. O muro que separa os manifestantes e os impede de conviverem mesmo com suas diferenças é, na verdade, a rachadura da democracia.



Figura 50



Figura 145



Figura 24

A partir desse apanhado, pode-se perceber que os enunciados vistos, da corrupção, da ameaça iminente devido a conspirações, da ruptura institucional golpista fazem emergir um efeito afetivo de injustiça. Por toda obra, Petra nos diz que o impeachment de Dilma foi uma artificialidade, uma criação, uma manobra que não mediu esforços para tirar o PT do poder e assumir seu lugar. Isso levou a consequência de uma ruptura social que dividiu o tecido social e colocou em risco a convivência essencial à democracia.

Sabe-se que o motivo jurídico são as pedaladas fiscais – que é explicado por Petra mais a frente -, mas é claramente enunciado no filme que toda essa luta foi construída a partir de um embate entre um homem corrupto antiético que quis subornar o governo e este que não aceitou e, por fim, acabou sendo vítima do homem corrupto. Essa sensação de injustiça é a porta de entrada para a indignação. Nesse momento, Petra constrói o primeiro estágio da agonizante sensação de desmoronamento da democracia através dessa emergência da indignação. E é na imagem do muro que divide a sociedade que se materializa o axioma para tal indignação.

Sendo a injustiça a sensação primeva que faz emergir do embate na disputa entre os poderes da república o afeto da indignação em Democracia em Vertigem, Petra dá continuidade a sua produção de afetos no intuito de denunciar para descortinar o semblante de “combate a corrupção” e combate aos “maus valores ou imoralidades” do PT que continuam a bombardear o partido. Para isso, na sequência da votação do impeachment, ela mostra ataques injustos de deputados contra, principalmente, a presidenta Dilma Rousseff. A diretora opta por mostrar uma violenta hipocrisia dos que realizaram o golpe através de cenas contrastantes. Para esta sequência, Petra nos prepara para o confronto. Primeiro o encontro cara a cara de deputados que entoam canções e gritos pró e contra o governo: de um lado verde-amarelo “*ai, ai, ai, ai. Tá chegando a hora. O dia já vem, raiando, meu bem. A Dilma já vai embora*”; do outro, “*Democracia! Democracia! Democracia!*”. Em seguida, em movimento panorâmico, no ângulo de plano *contra-plongee*, imagem de deputados da bancada evangélica fazendo orações, cada um à sua maneira; corta para uma imagem em plano conjunto, dorsal, com Dilma de costa para a câmera, mas de frente para a TV assistindo à votação com aliados do governo lhe fazendo companhia. Porém, essas companhias estão distantes e desfocadas. Dilma parece estar só, no centro da imagem, cerceada por inimigos, cujo a panorâmica anterior, no movimento circular causam a impressão.



Figura 146



Figura 147



Figura 148



Figura 149

Em seguida, o filme parte para as falas dos votantes, enfocando nos tons de preconceitos, moralista e violentos: Eles enunciam votos em defesa da família tradicional brasileira trazendo como tema o “*ensino de sexo nas escolas para crianças de 6 anos de idade*”, chamam os petistas de “*bandidos*” e, a cada voto “sim”, surge uma imagem de comemoração de manifestantes que estão nas ruas defendendo o impeachment e, a cada “não”, que são poucos, os que são contra aparecem também comemorando. Tudo isso acontece sob os olhares da presidenta e de Eduardo Cunha. Petra, então decide criar um contraste entre os enunciados falados nos discursos entre os deputados: do lado a favor do *impeachment*, ela dá ênfase às expressões “*pela minha família*”, “*pelos evangélicos de toda nação*”, “*pelo povo de Deus*” dita por vários deputados; pelo lado dos democratas, ela mostra maior diversidade como “*Por considerar que a presidente Dilma não cometeu nenhum crime, diferente de tantos outros denunciados de cometer e que envergonham essa casa*”, “*Em nome dos que ainda tem fome e sede de justiça*”, e como a forte fala do deputado Jean Willis direcionada ao deputado Eduardo Cunha:

[Primeiro Plano de Jean Willis] Tô constrangido de participar dessa farsa, dessa eleição indireta, conduzida por um ladrão, traidor e conspirador [corta para primeiro plano de Cunha encarando-o e com leve sorriso no rosto] e apoiada por torturadores [corta para primeiro plano de um acuado deputado, Jair Bolsonaro], covardes, analfabetos políticos e vendidos [volta para Primeiro Plano de Jean Willis]. Essa farsa sexista. [corta para plano geral de Jean Willis cercado por deputados antagonistas que vaia ele e acenam violentamente contra o deputado] Eu voto não, contra o golpe. E durmam com essa, canalhas! [corta para os manifestantes contra o golpe vibrando euforicamente ao lado dos arcos da Lapa, no Rio de Janeiro] (DEMOCRACIA, em vertigem, 2019).



Figura 150



Figura 151



Figura 152



Figura 153



Figura 154



Figura 155



Figura 156



Figura 157

Logo em seguida, Petra mostra o voto de Cunha, enquanto as imagens mostram a desaprovação dos que são contra o *impeachment*: “*Que Deus tenha piedade desta nação.*

Eu voto sim”. A sequência continua com deputados trocando votos entre “sim” e “não”, até que prevalece a vitória do “sim” e Cunha anuncia a aprovação da instauração do processo de impedimento. Imagens de pessoas comemorando e outras chorando, mas com maior ênfase nos perdedores. No plano conjunto que acompanhava Dilma, Lula chorando abraça a companheira derrotada. Depois de mais algumas cenas que dão volume ao enunciado de ação golpista e grotesca, Petra opta por finalizar esta sequência com um Plano Geral de Brasília a noite. A capital está, agora, afundada na madrugada escura.



Figura 158



Figura 159

Aqui, já se pode perceber o volume de elementos enunciativos que Petra construiu com o discurso cinematográfico para causar a indignação, que parece no final articular-se a amargura de uma Brasília noturna e silenciosa. Mas há ainda mais a ser evidenciado. É preciso dar maior angulação aos personagens que estão envolvidos no golpe. Não apenas Cunha, mas também o próximo presidente, o performático e fanfarrão Jair Messias Bolsonaro, que foi autor do discurso mais polêmico e, que, de fato, moveu *placas tectônicas* nos afetos quanto à democracia. “*Aqui, ele exalta o torturador e assassino mais infame da ditadura*”, diz Petra Costa ao apresentar Bolsonaro que faz seu discurso. A narradora prepara os espectadores para os afetos que virão. “*Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff*”, diz o polêmico deputado e futuro presidente do Brasil.

Asco, medo, suspense, sob o guarda-chuva da indignação, são alguns dos afetos movidos pelo discurso de Bolsonaro no filme, que faz uma homenagem ao torturador Carlos Alberto Brilhante Ustra, o adjetivando como “*o pavor de Dilma Rousseff*”, enuncia um ataque violento e pessoal à presidenta, usando a memória dela e do país, uma vez que fora o coronel, o torturador da presidenta, quando jovem lutadora por Democracia. Nesta sequência, Petra aciona o enunciado da ridicularização do antagonista para mostrar um comportamento bizarro de Bolsonaro, mas também, o enunciado de violência, com

imagens de Bolsonaro provocando os adversários políticos dançando, fazendo gestos que acusam o outro de roubo e mostrando o gesto que marcou sua campanha presidencial com os dedos apontando para frente simulando uma metralhadora e esmagando na mão o boneco de Lula como presidiário. O discurso no congresso pelo impedimento, os gestos de Bolsonaro, seu sorriso sarcástico e ameaçador dão um volume a características dissidentes das personagens golpistas que agiram para atacar a presidenta e, ao homenagear o coronel torturador e assassino, atacar pessoalmente Dilma, sua história de combate contra a ditadura e, principalmente, um ataque velado e simbólico à própria democracia. Esse enunciado de Bolsonaro é um enunciado de ruptura institucional, de sarcasmo e de ameaça iminente. A violência de sua fala acontece concomitante à sequência de imagens que apontamos, aliados à música e a voz melancólica de Petra fazem emergir afetos atravessados pelo suspense, mas principalmente, pelo medo. Lembremos que o filme foi lançado em 2019, quando Bolsonaro já era presidente do Brasil. O medo, então, atrai o afeto da indignação.

Isso é possível quando Petra inicia uma outra sequência entrevistando o então deputado Jair Messias Bolsonaro em seu gabinete. Nele, vemos fotografias de generais presidentes da ditadura, adesivos em prol das armas e mais exaltação em sua fala. Então, a narração da diretora atravessa a fala de Bolsonaro e, com um jogo enunciativo, manobra e dá direção ao afeto que há de emergir: *“Grande parte da minha família decidiu votar nele. Na cosmologia de Bolsonaro, militantes como meus pais deveriam ser assassinados”* (DEMOCRACIA, em vertigem, 2019). Aqui, o jogo enunciativo mostra mais uma vez uma consciência de Petra, que sacrifica a posição da parte burguesa de sua família, jogando-a para o lado de Bolsonaro, mas salva seus pais e a si mesmo, cooperando com a produção de autoridade de sua fala. Mas essa textura pessoal, que coloca os pais democratas, esquerdistas no lado antagônico ao de Bolsonaro traz, ao mesmo tempo, o suspense e a desconfiança sobre esse personagem. Assim, Petra conota a ameaça que é Jair Bolsonaro, ou seja, um filho do contexto político que o filme narra.



Figura 160



Figura 161



Figura 162



Figura 163



Figura 164

Ainda para contribuir com a construção de sua autoridade, importante ser dito que Petra não poupa o PT dos enunciados de corrupção. Porém, ela não trai a sua própria perspectiva política. Em 1 hora e 11 minutos, enquanto temos imagens de arquivo da construção de Brasília, a capital política do país sendo erguida sob o simbolismo da democracia e do modernismo brasileiro, mas operada por empreiteiras, que são as mesmas envolvidas nas investigações de corrupção feitas pela operação Lava Jato. Petra diz: *“Era triste ver o partido que elegemos na promessa de transformar o sistema se embrenhando numa estrutura promíscua de financiamento de campanhas desenhado para tornar qualquer mudança impossível”* (DEMOCRACIA, em vertigem, 2019). Percebe-se uma ligação entre imagens e fala da narradora numa constituição simbólica que enuncia a poderosa estrutura corrupta que as empreiteiras – as quais a própria família dela faz parte – sustentam há anos e que, inclusive, construíram Brasília. Inclusive, em cena anterior a esta, Petra conta uma pequena piada que os empreiteiros e políticos contam: *“Numa festa no palácio dos bandeirantes, um político pergunta para um empresário: ‘você por aqui’. E o empresário responde: ‘eu to sempre aqui. Vocês políticos é que mudam’”* (DEMOCRACIA, em vertigem, 2019). A relação entre as duas cenas constituem o enunciado de corrupção, mas não direcionado a um partido, como faz o MBL em *Não Vai Ter Golpe!*, e sim a uma estrutura que está impregnada no sistema político e que tem como comandante os próprios empresários, que estão intrinsecamente dentro do sistema e comandando as formas de corrompimento. Essa é a diferença tática no discurso dos filmes que dão texturas diferentes a posição de autoridade do discurso.

Outro elemento que coopera com a produção da indignação é o enunciado de corrupção, que em um jogo enunciativo com imagens que mostram um forte teor conspiracionista, a partir da montagem narrativa que o filme vem desenvolvendo, na verdade, aparece em forma de hipocrisia. Combinando a sequência das falas dos

deputados para tirar Dilma em que boa parte fala de corrupção, com a sequência em que é mostrado os áudios gravados de conversas entre senadores conspirando para colocar o vice-presidente Michel Temer no lugar de Dilma e, também, as gravações de investigação em que Temer é flagrado em ato de corrupção e mais uma outra votação pelo impeachment do presidente, no qual os mesmos deputados que votaram pela família e contra a corrupção, dessa vez, pedem paz no Brasil para Temer governar, fazem vir à tona a hipocrisia, que faz emergir, mais uma vez, o afeto da indignação. Em paralelo, imagens de policiais agindo violentamente contra manifestantes que são contra o *impeachment*, Michel Temer cumprimentando Aécio Neves, o candidato derrotado por Dilma e um dos mais atuantes em prol do impedimento cooperam com a tese de Petra: a democracia brasileira foi golpeada.

A indignação se torna pulsante na cena em que Petra usa o áudio de conversa gravada entre o senador Romero Jucá e o ex-presidente da Transpetro, Sergio Machado. Esse áudio provém de um arquivo de investigação da operação Lava Jato e que fora divulgado nos principais jornais do país. Nele, o enunciado da corrupção revela o teor conspiracionista entre políticos que articularam a queda de Dilma Rousseff: “*a solução mais rápida é colocar o Michel (...). Um grande acordo nacional, com supremo e tudo*” (DEMOCRACIA, em vertigem, 2019). Essa passagem ganhou repercussão em todo o país. Essa cena foi construída a partir de imagens em plano zenital do prédio do palácio do planalto a noite, com luzes ligadas, em uma analogia a cenas de filmes de espionagem e investigação criminal. O obscurantismo que as salas do poder possuem numa associação ao conspiracionismo do poder político, das conversas secretas interceptadas. A partir dela e de mais indícios encontrados em investigações, se pode abrir o processo de impeachment de Temer, o que não prosperou. Os mesmos deputados que outrora votaram pela abertura do processo contra Dilma, agora, no de Temer, votam contra. As próprias imagens mostram um congresso menos performático, menos *animado*, com apenas alguns deputados da oposição a Temer levantando cartazes de “*Fora Temer*” e atirando para cima dinheiro falso, em alusão a compra de deputados.

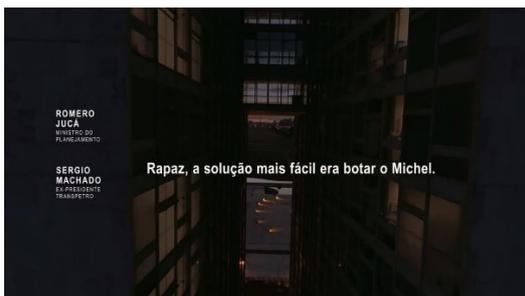


Figura 165

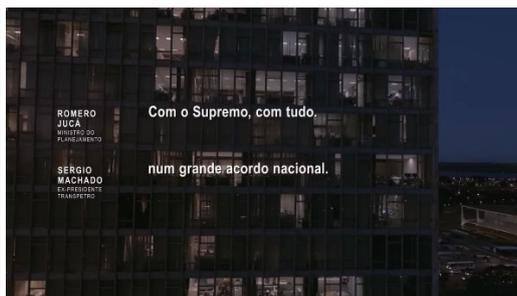


Figura 166



Figura 167



Figura 168

Por fim, o último núcleo a ser analisado a partir do olhar da indignação e que vai virar a chave para costurar os jogos enunciativos e formar um discurso de denúncia que culmina em uma agonizante forma de esperança, há a perseguição jurídica ao ex-presidente Lula. Se ele foi o líder que saiu da presidência com muita popularidade e sob uma história de luta política desde sua época de operário, agora, Lula está sendo acusado sem provas de corrupção pela Lava Jato. É importante dizer que os núcleos do filme não são sequências lineares, onde se inicia e se termina para dar início a outro núcleo. Eles são costurados, uma vez que sua cronologia é concomitante e importante para se compreender o processo de golpe na democracia brasileira. Por isso, observaremos apenas a sequência final, quando Lula está prestes a ser preso e faz um discurso em cima de um caminhão de som. *Democracia em Vertigem* começa com Lula prestes a ser preso, com companheiros chorando ao seu redor e vai finalizar com o histórico discurso do ex-presidente que tenta animar seus militantes que estão chorando.



Figura 169



Figura 170



Figura 171



Figura 172



Figura 173

“Nós, agora, estamos em um trabalho delicado. [imagens em primeiríssimo primeiro plano de militantes chorando] Eles decretaram a minha prisão. E deixa eu contar uma coisa pra vocês: vou atender o mandado deles. [gritos de ‘não’ dos militantes] E vou atender porque quero fazer a transferência de responsabilidade. Eles acham que tudo o que acontece nesse país, acontece por minha causa. Se eu não acreditasse na justiça, eu não teria feito um partido político, eu tinha feito uma revolução nesse país. Mas eu acredito na justiça. Numa justiça justa. Numa justiça que vota os processos baseada nos autos do processo. Não adianta tentarem evitar que eu ande por esse país, porque tem milhões de Lula, de Boulos, de Manuelas e de Dilma Rousseff para andar por mim. Não adianta tentar acabar com minhas ideias, elas já estão pairando pelo ar e não tem como prendê-las. [militantes choram copiosamente] Não adianta parar os meus sonhos porque quando eu para de sonhar, eu sonharei pela cabeça de vocês e pelos sonhos de vocês. Não adianta pensar que tudo vai parar no dia em que o Lula tiver um infarte, é bobagem, porque o meu coração baterá pelo coração de vocês, e são milhões de corações. Os poderosos podem tentar matar uma, duas ou três rosas, mas jamais conseguirão deter a chegada da primavera. [Vibração dos militantes] E a nossa luta é em busca dessa primavera (DEMOCRACIA, em vertigem, 2019).

Nesta passagem do discurso de Lula, temos 13 planos – número do PT - entre Primeiro Plano, Primeiríssimo Primeiro Plano e Plano conjunto de militantes atentos ao discurso do ex-presidente. As imagens de choro e o discurso de Lula apontando que se entrega para “fazer a transferência de responsabilidade” e “eu acredito na justiça. Numa

justiça justa. Numa justiça que vota os processos baseada nos autos do processo” faz surgir uma unidade enunciativa da injustiça, o que é base para a indignação no filme de Petra. A hipocrisia, os enunciados de ruptura institucional e de ameaça iminente colidem em um final melancólico. Porém, o discurso de Lula consegue animar seus militantes, assim como é essencial para uma fagulha de sobrevivência da própria democracia. Desafiar os poderosos que querem vê-lo fora do jogo político e, assim, atacar de morte a esquerda é o chamado: aquilo que aparece com violência no filme do MBL na tentativa de construir o heroísmo do movimento, aqui emerge como enunciado de luta de uma coletividade inspirada em seu líder maior, preso injustamente mas altivamente, carregado nos ombros de seu povo. As últimas frases de Lula, esteticamente poética, conota um legado dele para seus jovens militantes e lutadores políticos – *“Não adianta tentar acabar com minhas ideias, elas já estão pairando pelo ar e não tem como prendê-las (...) Não adianta pensar que tudo vai parar no dia em que o Lula tiver um infarte, é bobagem, porque o meu coração baterá pelo coração de vocês, e são milhões de corações”* - E, por fim, Lula encerra dizendo que há de vir o dia, com a luta que estão lutando, o prevalecimento da vitória, da justiça, como um destino inevitável, sob o som de aplausos e gritos eufóricos de seus militantes. Lula planta uma esperança num ambiente insalubre, e o filme de Petra mantém essa mesma ideia, deixando como fundo musical a mesma música melancólica, monotônica para fazer emergir a sensação angustiante de suspense pela democracia. Enquanto temos imagens coloridas, iluminadas pelo sol, mas com pessoas chorando e depois erguendo seu líder em demonstração de lealdade e fidelidade, de crença nas palavras ditas por ele, o som é mais um elemento de contraste. Aqui, temos o enunciado pela democracia, costurado ao afeto da indignação gerado pela injustiça como a produção de um discurso esperançoso, mesmo no meio de um processo que causa vertigem a quem luta por democracia.

5.3 - Táticas enunciativas e afetivas para o discurso e estratégia de acontecimentalização para os modos de subjetivação.

Ao fim desse processo de análise, percebemos que as interações entre as táticas, ou seja, os meios pelos quais se dão os jogos enunciativos-afetivos em *Não Vai Ter Golpe!* e *Democracia em Vertigem* se relacionam com as estratégias de acontecimentalização – os fins aos quais se movem as táticas (CASTRO, 2016) – que são atravessadas por dispositivos, como o da sexualidade – nos discursos dos deputados cristãos que votaram por suas famílias e contra uma “educação sexual de crianças em

escolas” -, como o da justiça – em discursos que tentam explicar a Lava Jato, criar autoridade sobre a fala expositiva dos fatos que geraram o impeachment e o porquê se deve compreender como golpe; significar as razões pelas quais defendem seus campos – seja pela demonstração de justiça, seja pela de injustiça –; e tecnologias biopolíticas e de produção biopolítica com o uso de imagens de baixa resolução para aproximar e causar a projeção identificação dos espectadores, criando um tipo de empatia para com a obra e o discurso que defendem. Assim como as narrativas são elementos dessa estratégia, o campo de disputa não é no âmago da narrativa, mas nas unidades enunciativas. É nesse patamar que as táticas vão levantar as suas armas mais violentas, que os dispositivos vão atravessar e as tecnologias agir, uma vez que a narrativa depende da potencialidade gerada nos jogos enunciativos.

Sem essas potências, sem essas volumosas e enraizadas forças enunciativas em relação com as afetivas que se constituem como significados que geram afetos é impossível se pensar em lutas de narrativa isoladas de uma objetividade maior, uma vez que essas estarão brutalmente enfraquecidas. As narrativas são elementos que ajudam na luta pelo domínio do acontecimento. Elas são essenciais para a acontecimentalização. Mas não são suas principais armas. São táticas que servem a estratégias e são atravessadas por dispositivos que aparecem no tecido social, ganhando e perdendo volume, a depender do contexto de luta em vigor.

Para se constituir modos de subjetivação é preciso constituir efeitos de realidade e os efeitos de verdade a partir dos jogos enunciativos e não-ditos que ordenam o discurso ou que o desafiam em dissidência polêmica como atos de subjetivação (RANCIERE, 2019). Assim sendo, é possível que os indivíduos sejam seduzidos a se envolverem pelas – ai sim – narrativas. E para tal, para que este processo tenha sobrevida histórica que alimentem subjetivamente seus sujeitos políticos, para que se haja fontes reais para esta produção de modo de subjetivação política, é preciso estar forte, vivo e atuante na disputa do acontecimento. Desta forma, o que concluímos é que esse é o objeto em disputa política, no qual será solo, fonte de nutrientes e de materiais para se levantar arquiteturas institucionais que moldam nossa realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema não é apenas uma matéria que contém uma ou outra visão do artista. Muito menos um produto de indústria que não carrega algo interessante a ser acessado. Assim como toda arte, o cinema carrega em si o discurso de seus produtores, a visão, a ideologia, aspectos das micropolíticas que o atravessa. Mas o cinema, principalmente, o documentário que tem como tema aspectos político-sociais, pode ser visto como um *corpus* que carrega em si materialidades que estão ativas produzindo o real de uma atualidade. Essa primeira percepção sobre o cinema abre possibilidades para que os estudos do campo da psicologia política exerçam análises próprias aos das subjetivações políticas de nossa contemporaneidade e ao longo de todo o século XX, quando inúmeras estéticas com atravessamentos políticos ajudam a constituir a linguagem cinematográfica. Como vimos, e repetimos, a breve e certa fala de Foucault (2009), em 1977, sobre a possibilidade de, tanto o cinema quanto a TV, terem a potência de recodificar as memórias populares nos dão a visão de um grande horizonte de análises psicológicas no que tece os interesses do campo dos modos de subjetivação e sua formação na nossa *modernidade e contemporaneidade* – se me permitem o uso das palavras conceituais apenas por medida cronológica. Mas podemos ir além na problematização dessas palavras do pensador francês: a potência de recodificação da memória popular é a mesma potência para a manutenção e constituição de prisões sensoriais capazes de condicionar as massas a ter apenas uma ideia sobre algo. Esse é o problema que há muito os *frankfurtianos* debatem, e que na lógica das relações de poder e da formação de sujeitos fazem emergir diagramas de lutas complexas que dão sinais, indícios, pistas de que forças estão agindo naquele momento de produção e distribuição dos filmes, ou obras audiovisuais, na esfera pública. Dessa forma, para além dos problemas de classe – mas de forma alguma deixando-a de lado ou diminuindo sua importância – como axioma, na perspectiva da análise dos modos de subjetivação sob as lentes das relações de poder, o cinema se configura como uma materialidade rica e capaz de mostrar importantes aspectos que pululam as atualidades de uma época.

Seguindo seus indícios, através dos métodos inspirados nos estudos foucaultianos, percebemos que o cinema documentário tem uma estreita relação com a política, principalmente quando em nossos estudos percebemos em sua gênese um certo tipo de uso biopolítico do cinema, no início do século XX, como relatamos através dos estudos

de Nichols (2016), em que John Grierson, convenceu o governo estadunidense do poder disciplinar do cinema documentário ao ser usado de forma pedagógica. Além disso, outros estudos mostram o documentário como matéria do olhar de testemunha do documentarista, que de certa forma invadiu o campo do real como aponta o livro organizado por Rodriguez e Muller (2012), Documentário: o cinema como testemunha - frontalmente questionada por inúmeros realizadores e pensadores do campo, como Lins e Mesquita (2015). Essa reflexão nos fez entender que o documentário na contemporaneidade, não deve ser encarado como uma representação do real ou sob fidelidade naturalista ao real, mas a partir do seu efeito na realidade que produz no espírito da audiência. Assim, para nossa pesquisa que tinha como intenção analisar aspectos da política, não seria possível atravessá-la sem atentar para esta relação entre o documentário e os efeitos de realidade que eles produzem, principalmente quando percebemos que, na história do cinema documentário brasileiro, a temática social e política aparece com muita força, principalmente advindo de uma tradição de produção próxima aos cine-jornais, aos programas de reportagem na televisão que tinham como norte o interesse público de suas atualidades.

Foi a partir de nosso contato com as atualizações das pesquisas sobre o documentário – com as análises de Baltar (2004) e Brasil e Migliorin (2014) que percebemos que as táticas biopolíticas no cinema se atualizaram - assim como foi percebido por pesquisadores que escapa-se da ênfase na disciplina para uma preocupação com o controle – como apontam Deleuze (2010), Hardt e Negri (2014), Dardot e Laval (2016) e Han (2018). A biopolítica, agora, aparece na institucionalização da estética do “amador” para aproximar e realizar a projeção-identificação da audiência com a obra. Isso se avoluma devido ao nosso tempo de redes sociais em que grande parte da sociedade se torna, também, produtora de conteúdos com imagens ditas, um tempo atrás, não profissionais. Isso atingiu o campo do jornalismo, por exemplo, nos protestos de rua que aconteceram mundo afora desde 2010. No Brasil, desde 2013, as imagens feitas nos protestos de junho foram muito utilizadas pelas tvs jornalísticas de grande audiência, assim como eram bastante acessadas pela população individualmente nas páginas de produtores como a Mídia Ninja (ANDRADE, 2016). A prática do uso de imagens de arquivo pessoal e de baixa qualidade técnica sempre foi feita no campo do documentário. Porém, com esse processo acontecendo no meio social, a tática biopolítica no cinema documentário dá volume de legitimidade, ajudando a constituir uma posição de

autoridade e fazendo crescer a potencialidade de produzir um efeito de realidade sob o espectador. Assim sendo, nossa pesquisa mostrou que, no contexto de nossa investigação, o cinema documentário se forma como uma tática provinda das estratégias do dispositivo midiático, ou seja, um meio que incide sobre o real através do discurso de autoridade e do discurso verdadeiro, acionando técnicas ligadas às vontades de verdade de uma atualidade. Assim, o cinema documentário é atravessado para fins estratégicos por linhas de força como as das tecnologias biopolítica e de produção biopolíticas, ações de dispositivos jurídicos ou morais que atentam em impactar quem assiste, ocasionados por jogos entre enunciados e produções afetivas que aparecem na condução estética das obras.

São esses elementos que vão possibilitar as táticas das obras a se implantarem no real, constituindo efeitos de realidade para seus espectadores e, assim, possibilitando-os exercerem atos de subjetivação. Uma das formas, como vimos é através do que Ranciere (2019) vai apontar como *dissenso*, que consiste em apostar na polêmica como estratégia de atrair o espectador ao seu discurso e assim criar condições para assujeitamento. Isso é percebido nas conduções que os realizadores praticam a partir das categorias guarda-chuvas que identificamos: os enunciados pela democracia e o afeto da indignação. Cada um deles cria uma atmosfera de alerta, perigo, ameaça. Identificam seus antagonistas e, a partir disso, os elementos que dão domínio e poder a essas ameaças. Isso é importante para dar a posição a quem narra como uma resistência a tudo isso, ou seja, aquele que tem a potencia de mudar os rumos. Em *Não Vai Ter Golpe!* a estratégia argumentativa segue a jornada do herói, na qual o MBL constitui sua imagem heroica a partir de uma trajetória pelo impeachment democraticamente efetivado. Eles falam da importância deles mesmos nesse projeto e como foram vencedores disso tudo. Já em *Democracia em Vertigem*, Petra prefere usar de tons melancólicos, assustados e de suspense para falar de uma agonia sobre um processo que está corroendo a democracia brasileira. Sua estratégia argumentativa busca conectar ela, a democracia e os espectadores que assistem seu filme em uma leitura histórica e contextual do que ocorre na política brasileira e os riscos que estamos passando de voltarmos a tempos autoritários. Porém, quando Petra finaliza com a mensagem de Lula antes de ser preso, com a população resistindo à violência policial na praça dos Três Poderes em Brasília, ela está liberando a esperança da tal caixa de Pandora, na qual, mesmo com tanta agonia, há de se ter esperanças por dias melhores, por mais luta contra o poder. Assim, ambas produções definem como iniciar uma operação no nível dos modos de subjetivação.

Porém, nada disso seria possível sem um ponto essencial, que faz parte fundamental desta tese: a disputa pelo acontecimento. O Brasil ainda vivencia os ecos de junho de 2013. Àquele momento, houve tremores. Tremores estes que sacudiram por muito tempo as estruturas políticas e sociais do país. Anos se passaram, quem estava no poder caiu. Antigas figuras do campo político assumiram as linhas. Velhacos autoritários se pintaram de novidade e dominaram as chefias das estruturas de poder institucionais. Uma pandemia aconteceu sendo administrada de forma irresponsável matando por volta de 700 mil pessoas. E, por fim, no voto, apesar das ameaças ao processo democrático, o retorno do ex-presidente injustamente preso ao lugar de presidência da república. Todo um processo doloroso, intenso, traumático se fez acontecer. E é este termo, o acontecimento, que se deve mirar as atenções. Como dissemos, muito se fala em disputas de narrativas. Nesta nossa pesquisa percebemos que as narrativas são elementos importantes do jogo, mas não são as armas mais poderosas e nem são as únicas armas de um conflito tão complexo. A narrativa é uma tática, assim como o cinema pode ser. A narrativa é um meio que nos leva a fins estratégicos. Ela não deve ser percebida como o objeto das disputas – vence aquele que tiver a melhor narrativa. Não se trata disso. As narrativas fazem parte de uma estratégia maior que é o Acontecimento.

O domínio do acontecimento de sua conceitualização, do enraizamento no solo da realidade, dos discursos verdadeiros, da produção das vontades de verdade, da relação dele com as institucionalidades, tudo isso através das práticas discursivas no campo do saber, no campo jurídico, no campo das moralidades e dos valores é que são importantes para a produção dos modos de subjetivação contemporâneo. Vivemos uma crise, uma batalha intensa entre os modos de subjetivação político atuais devido a essa disputa pelo acontecimento. Sujeitos posicionados em seus campos políticos lutam com intensos afetos – o ódio, o medo, a coragem, o companheirismo – e com suas possibilidades enunciativas pelo domínio de um acontecimento que, enquanto estiver em disputa, não consegue se enraizar como realidade. Sendo assim, os sujeitos políticos criados são infestados por afetos, que os conduzem como massas sob líderes e distantes de suas singularidades elementares para uma multidão (HARDT & NEGRI, 2014). Neste momento – e isso precisa ser melhor investigado – os sujeitos políticos ainda estão em processo de formação. Os afetos andam se arrefecendo e dividindo melhor os espaços com outros elementos, como os do campo do saber. Mas para isso, é preciso que se compreenda que, para se ter a possibilidade de se criar uma atmosfera possível para a

constituição de sujeitos políticos a partir de seus modos de subjetivação em relação com a política na democracia, é necessário se ter o domínio do acontecimento, que desde 2013 está em disputa pelos lados do espectro político.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é dispositivo**. In: Profanações. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMEIDA, M. A. B. & GUTIERREZ, G. L. Análise de um presídio brasileiro: uma abordagem da psicologia política. In.: ALMEIDA, M. A. B.; SILVA, A. S. & CORREA, F. (Org.) **Psicologia política: Debates e embates de um campo interdisciplinar**. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades – EACH/USP, 2012.
- ALMEIDA, M. A. B.; SILVA, A. S. & CORREA, F. (Org.) **Psicologia política: Debates e embates de um campo interdisciplinar**. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades – EACH/USP, 2012
- ANDRADE, M. R. R. **As manifestações de junho de 2013, no Brasil**: modos de subjetivação e as condições para a resistência a partir da análise do discurso. (Dissertação de Mestrado) – Faculdade de Psicologia, Universidade de Fortaleza. Fortaleza. P. 140. 2016.
- ANDRADE, Michel Renan Rodrigues de; PINHEIRO, Clara Virgínia de Queiroz. Manifestações políticas de junho de 2013: um debate à luz dos conceitos de massa e multidão. **Rev. psicol. polít.**, São Paulo, v. 19, n. 45, p. 170-185, ago. 2019.
- BAIBLE, C. Contratos e convenções do documentário. In. PONJUÁN, M. R. & MULLER, M. (Org.) **Documentário: o cinema como testemunha**. São Paulo: Intermeio, 2012.
- BALTAR, M. Autoridades eletivas: o lugar do documentário em meio ao universo audiovisual. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. Unisinos, VI(1):149-167, janeiro/junho, 2004.
- BENJAMIN, W. **Estética e sociologia da arte** Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BERNADET, J. C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRASIL, A. & MIGLIORIN, C. Amateur biopolitics: generalization of practice, limits of a concept. In. PANSE, S. & ROTHERMEL, D. (Org.). **A critique of judgement in film na television**. London: Palgrave Macmillan, 2014.
- BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Trd. David Jardim. Rio de Janeiro: Agir, 2015.
- BUTLER, J. **A vida psíquica do poder**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2018.
- BUTLER, J. **Discurso de ódio** - uma política do performativo. Trad. de Viscardi, Roberta Fabbri. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- CANETTI, E. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- CARDONA, M. A. & ALMEIDA, M. A. B. A promoção da saúde: um enfoque psicopolítico. *In.*: ALMEIDA, M. A. B.; SILVA, A. S. & CORREA, F. (org.) **Psicologia política: Debates e embates de um campo interdisciplinar**. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades – EACH/USP, 2012.
- CASTRO, E. **Vocabulário de Foucault – um percurso pelos seus temas, conceitos e autores**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2016.
- CHUB, E. Cinema documentário. *In.* LABAKI, A (org). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosacnaify, 2015.
- COMOLLI, J.L. Sob o Risco do Real. *In.* **Ver e Poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2008.
- COSTA, P. **Democracia em vertigem**. [Filme-Video]. Direção de Petra Costa. Brasil: Netflix, 2019.
- COUTINHO, E. O olhar no documentário. *In.* LABAKI, A (org). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosacnaify, 2015.
- DARDOT, P. & LAVAL, C. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DELEUZE, G. **O mistério de Ariana**. Ed. Vega – Passagens. Lisboa, 1996.
- DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, G. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: editora 34, 2018a.
- DELEUZE, G. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: editora 34, 2018b.
- DREYFULS, H.L. & RABINOW, P. Michel Foucault: uma trajetória filosófica – **Para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- ERIBON, D. **Michel Foucault: uma biografia**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1990.
- FAGIOLI, J. G. D. **Videograma de uma revolução: o acontecimento e as imagens de arquivo no cinema documentário**. (Dissertação de mestrado) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, p. 107, 2011.
- FELDMAN, I. **O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica**. *In.*: ENCONTRO DA COMPOS, 7., 2008, São Paulo. Anais [...] São Paulo: Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação, 2008.
- FERREIRA, A. Os regimes de auralidade na enunciação fílmico-discursiva: o gênero de discurso documentário. **CES Revista**, [S.l.], v. 33, n. 1, p. 67-94, ago. 2019.
- FERREIRA, W. R. V. Cinema e acontecimento comunicacional: a experiência cinematográfica pode transcender? **Revista ciência e luta de classe**. v. 5, n. 3, p. 96-107, 2016.
- FERREIRA, M. A. S. & PEREIRA, M. B. Mulheres contra Bolsonaro: análise de redes do movimento #EleNão e a produção de narrativas no Twitter. *In.*: CONGRESSO DA

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES EM COMUNICAÇÃO E POLÍTICA (COMPOLÍTICA), 8, Brasília, DF. Anais [...]. Brasília, DF: 2019.

FERRO, M. O filme, uma contra-análise da sociedade? *In: CINEMA e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREUD, S. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011. (Trabalho original publicado em 1921).

FOUCAULT, M. As palavras e as coisas. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, M. Omnes et singulatim, *In* MOTTA, Manoel Barros da (org.). Ditos e Escritos IV, Estratégias, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003

FOUCAULT, M. Poeira e nuvem. *In. Ditos e escritos 4: Estratégia Poder-Saber*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006.

FOUCAULT, M. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: editora Graal, 2007.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a.

FOUCAULT, M. **O nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

FOUCAULT, M. Ditos e escritos 3 - estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Edições Loyola, 2011a.

FOUCAULT, M. **A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II – curso no college de France (1983-1984)**. São Paulo: Editora Wmf Martins Fontes, 2011b.

FOUCAULT, M. O sujeito e o Poder. DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. **Michel Foucault – Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013a.

FOUCAULT, M. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 2013b.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ: editora Vozes, 2014a

FOUCAULT, M. **A história da loucura: na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2014b

FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz & Terra, 2014c.

- FOUCAULT, M. Os intelectuais e o poder. MACHADO, R. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014d.
- FOUCAULT, M. Genealogia e poder. MACHADO, R. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014e.
- FOUCAULT, M. Verdade e Poder. MACHADO, R. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014f.
- FOUCAULT, M. Poder-corpo. MACHADO, R. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2014g
- FOUCAULT, M. Sobre a história da sexualidade. MACHADO, R. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014h.
- FREIXO, A. & RODRIGUES, T. Sobre crises e golpes ou uma explicação para Alice. *In.*: FREIXO, A. & RODRIGUES, T. (Org.) **2016, o ano do golpe**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016.
- FURTADO, S. V. B. B. **Todo cinema é uma política**. Doc. Online, p. 140-156, 2020
- GREGOLIN, M. R. Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades. **Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo, vol. 4, n. 11, p. 11-25, novembro, 2007.
- GREGOLIN, M. R. **Análise do Discurso com Michel Foucault - Ep. 01 Quem somos nós hoje?**. Youtube, 13 mai. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uIBfuOpNdT4&feature=emb_logo. Acesso em: 04 mar. 21.
- GREGOLIN, M. R. **Como se fosse a primavera... Michel Foucault, discurso e mídia**. Palestra em vídeo. Youtube, 06 ago. 2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3uJoxKhWPps>
- GRIERSON, J. Primeiros princípios do documentário. In. LABAKI, A (Org). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosacnaify, 2015.
- GUATARRI, F. & ROLNIK, R. **Micropolíticas: Cartografia dos Desejos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- HAN, B. C. **Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder**. Belo Horizonte: editora Âyiné, 2018.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós modernidade**. 11a ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2011.
- HARDT, M. & NEGRI, A. **Império**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- HARDT, M. & NEGRI, A. **Multidão: guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

HUAPAYA, C. Montagem e Imagem como Paradigma. **Revista Brasileira De Estudos Da Presença**. 6(1), 110–123. Porto Alegre: UFRGS, 2016. <https://doi.org/10.1590/2237-266055196>.

JINKINGS, I. O golpe que tem vergonha de se chamar golpe. In.: JINKINGS, I.; DORIA, K. & CLETO, M. **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise política brasileira. São Paulo: Boitempo, 2016.

KIESLOWSKY, K. Sobre o filme documentário. In. LABAKI, A (org). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosacnaify, 2015.

LAILER, C. V. O golpe parlamentar e a agenda que não ganha eleições. In.: FREIXO, A. & RODRIGUES, T. (org.) **2016, o ano do golpe**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016.

LINS, C. & MESQUITA, C. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015

MACHADO, A. **Pré-cinema, pós-cinema**. São Paulo: Editora Papyrus, 2008.

MARQUES, A. C. S.; PRADO, M. A. M.. Diálogos e dissidências: Michel Foucault e Jacques Rancière. Curitiba: Appris, 2018.

MIGLIORIN, C. **Dispositivo como estratégia narrativa**. Porto Alegre: Compós, 2005.

MIGLIORIN, C. **No intenso agora, de João Moreira Sales ou como domesticar o acontecimento**. Revista EcoPós. V. 21, n. 1, p. 175 – 188, 2018.

MOREIRA SALES, J. A dificuldade do documentário. In. LABAKI, A (org). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosacnaify, 2015.

MORETTIN, E. V. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. Revista História: Questões & Debates. N. 38. p. 11-42. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociólogo**. São Paulo: É Realizações, 2014.

MOUILLAUD, M. Crítica do acontecimento em questão. In.: MOUILLAUD, M. & PORTO, S. D. (org). **O jornal: da forma ao sentido**. Brasília: Paralelo 15, 1997.

MOURA, M. & COBERLLINI, J. **A eleição disruptiva: por que Bolsonaro venceu**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

NICHOLS, B. **Representing reality: issues and concepts in documentar**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University, 1991.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2016.

NISHIKAWA, E. **Massa e poder: das maltas à paranoia**. Ide (São Paulo), São Paulo , v. 36, n. 57, p. 55-71, jun. 2014 .

ORTELLADO, P.; SOLANO, E. & MORETTO, M. Uma Sociedade Polarizada? In.: JINKINGS, I.; DORIA, K. & CLETO, M. **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise política brasileira. São Paulo: Boitempo, 2016.

- PEDRO, F. C. Três hipóteses da teoria do poder de Foucault. *In.*: ALMEIDA, M. A. B.; SILVA, A. S. & CORREA, F. (org.) **Psicologia política: Debates e embates de um campo interdisciplinar**. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades – EACH/USP, 2012.
- PORTER, R. Documentário Esperanto. *In.* PONJUÁN, M. R. & MULLER, M. (Org.) **Documentário: o cinema como testemunha**. São Paulo: Intermeio, 2012.
- QUÈRÈ, L. **Entre o facto e o sentido**: a dualidade do acontecimento. *In.*: **Trajectos**, Lisboa, n. 6, p. 59-76, 2015.
- RANCIÈRE, J. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2019.
- RANCIÈRE, J. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2020.
- RICCI, R. & ARLEY, P. **Nas ruas: a outra política que emergiu em junho de 2013**. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2014.
- ROLNIK, R. As vozes das ruas: as revoltas de junho e suas interpretações. *IN.* **Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2013.
- ROSA, L. SILVA, A. S. Psicologia Política: um breve olhar sobre as Américas. *In.*: ALMEIDA, M. A. B. SILVA, A. S. CORREA, F. (org.) **Psicologia política: Debates e embates de um campo interdisciplinar**. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades – EACH/USP, 2012.
- SANTOS, A. & RAUH, F. **Não vai ter golpe!** O nascimento de um Brasil livre. [Filme-Video]. Direção de Alexandre Santos e Fred Rauh. Brasil: MBL filmes, 2019.
- SILVA, A. S. Lembranças e percursos sobre a constituição de um campo interdisciplinar. *In.*: ALMEIDA, M. A. B. SILVA, A. S. CORREA, F. (org.) **Psicologia política: Debates e embates de um campo interdisciplinar**. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades – EACH/USP, 2012.
- SOLANAS, F & GETINO, O. Prioridade do documentário. *In.* LABAKI, A (org). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosacnaify, 2015.
- SOUZA, C. P. A Morte Interdita: o discurso da morte na história e no documentário. **Doc. On-line**, n. 7, p. 17-28, dec. 2009.
- TRUFFAULT, F. **Hitchcock/Truffault**: entrevistas/edição definitiva. Trad. Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: companhia das Letra, 2004.
- VAN SIJLL, J. **Narrativa cinematográfica**: contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisam conhecer. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.
- VIRILO, P. **Guerra e Cinema**: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz & Terra, 2019.

ZIZEK, S. **Em defesa das causas perdidas.** São Paulo: Boitempo, 2015.