



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ALAN EDUARDO DOS SANTOS GÓES

**CINEMA-GOLPE: ENSAIOS SOBRE TEMPO, CORPO E ESPAÇO NO CINEMA
BRASILEIRO**

FORTALEZA

2025

ALAN EDUARDO DOS SANTOS GÓES

CINEMA-GOLPE:
ENSAIOS SOBRE TEMPO, CORPO E ESPAÇO NO CINEMA BRASILEIRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Doutor em Comunicação. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira

FORTALEZA

2025

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)

- G543c Góes, Alan Eduardo dos Santos.
Cinema-golpe : ensaios sobre tempo, corpo e espaço no cinema brasileiro / Alan Eduardo dos Santos Góes. – 2025.
197 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2025.
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.
1. Constelação fílmica. 2. Atmosferas. 3. Arqueologia das Mídias. 4. Cinema Brasileiro. 5. Dilma Rousseff. I. Título.

CDD 302.23

ALAN EDUARDO DOS SANTOS GÓES

CINEMA-GOLPE: ENSAIOS SOBRE TEMPO, CORPO E ESPAÇO NO CINEMA
BRASILEIRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação. Linha de pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: 25/07/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira
(Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Maria Inês
Dieuzeide Santos Souza
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Daniela Duarte Dumaresq
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. João Victor de Sousa Cavalcante
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Isadora Meneses Rodrigues
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

A Osmar Gonçalves dos Reis Filho (in
memoriam).

AGRADECIMENTOS

À minha família, meu irmão Jean Góes e minha mãe Maria de Fátima dos Santos, que durante os difíceis últimos anos que atravessei jamais deixaram de ser as minhas âncoras.

Ao Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira, companheiro que aceitou o desafio de fazer parte da orientação deste trabalho sob circunstâncias tão atípicas.

Ao Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filhos, a quem dedico o trabalho, por ter me inspirado com suas orientações desde a minha graduação. Que seu legado permaneça na universidade brasileira.

Aos membros da banca Dra. Daniela Duarte Dumaresq, Dra. Maria Inês Dieuzeide Santos Souza, Dra. Isadora Rodrigues e Dr. João Victor Cavalcante pelas leituras atentas e excelentes contribuições fornecidas.

A todos que, de algum modo, compuseram minha trajetória acadêmica desde 2009.

Ao Cinema do Dragão, no centro Cultural Dragão do Mar, em que trabalhei durante os anos de 2016 a 2018, por ter sido um espaço no qual aprendi profundamente sobre o cinema, além de ter estabelecido o contato com diversos filmes e cineastas aqui citados.

Ao Curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Ceará, espaço pelo qual fui inserido e tanto pude conhecer os desafios e as conquistas da universidade brasileira.

“esses dias de guerra
sangram meus olhos.
essa fumaça.
esse pecado.
esse projeto de país.
esse projétil.
e tantas mãos
projetam amarguras”
(MINCHONI, 2016, p.91)

RESUMO

Este trabalho pretende investigar uma constelação de filmes, composta pelos filmes *Alvorada*, *Brasil S/A*, *Com Vandalismo*, *Democracia em Vertigem*, *Excelentíssimos*, *Torre das Donzelas* e *O Processo*. Estas obras foram realizadas na década de 2010 e estão, cada uma a seu modo, relacionadas ao período de Dilma Rousseff na presidência do país. O objetivo da pesquisa é compreender quais são as potencialidades do cinema frente a um conturbado contexto de rupturas e disputas políticas e estéticas. Como ferramentas metodológicas, parte-se de uma visão arqueológica do cinema (ELSAESSER, 2018), encarando-o como um sistema energético e vivo, no qual seus impactos e transformações se dão a partir do encontro entre a duração dos filmes e o presente. Utiliza-se ainda os conceitos de constelação (BENJAMIN, 2012) e atmosfera (GIL, 2011) para designar três tipos de atmosferas analisadas: a temporal, a corporal e a espacial. No embate com essas três categorias, os filmes se entrelaçam e entrecruzam, construindo uma constelação que modula a relação entre o presente e a história do tempo recente do Brasil. Além disso, considera-se que a análise dessas categorias revela a existência de um cinema-golpe, isto é, um cinema que mutuamente agencia e se contamina como instrumento de uma guerra informacional, afetiva e estética.

Palavras-chave: constelação fílmica; atmosferas; arqueologia das mídias; cinema brasileiro; Dilma Rousseff.

ABSTRACT

This work aims to investigate a constellation of films, composed of the films *Alvorada*, *Brasil S/A*, *Com Vandalismo*, *Democracia em Vertigem*, *Excelentíssimos*, *Torre das Donzelas* and *O Processo*. These works were produced during 2010 and are related to Dilma Rousseff's term as president of Brazil. The aim of the research is to understand the potential of cinema in the face of a turbulent context of disruptions and political and aesthetic disputes. As methodological tools, it starts from an archaeological view of cinema (ELSAESSER, 2018), viewing it as an energetic and living system, in which its impacts and transformations occur from the encounter between the duration of the films and the present. It also uses the concepts of constellation (BENJAMIN, 2012) and atmosphere (GIL, 2011) to designate three types of atmospheres analyzed: temporal, corporal and spatial. In the clash with these three categories, the films intertwine and intersect, constructing a constellation that modulates the relationship between the present and the history of recent times in Brazil. Furthermore, it is considered that the analysis of these categories reveals the existence of a coup-cinema, that is, a cinema that mutually manages and contaminates itself as an instrument of an informational, affective and aesthetic war.

Keywords: film constellation; atmospheres; media archaeology; brazilian cinema; Dilma Rousseff.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pinturas das Parcas.....	28
Figura 2 - Impeachments no cinema estadunidense.....	44
Figura 3 - Gráfico ANCINE.....	64
Figura 4 - Campanha de Bolsonaro.....	68
Figura 5 - Fuzil fotográfico.....	69
Figura 6 - Frame de Democracia em Vertigem.....	71
Figura 7 - Faces de Dilma.....	73
Figura 8 - Fotografia Touché.....	75
Figura 9 - Frames de Torre das Donzelas.....	82
Figura 10 - Visão zenital de cela.....	83
Figura 11 - Discurso de Janaína Paschoal.....	104
Figura 12 - Gestos de Janaína Paschoal.....	105
Figura 13 - Multidão em frente ao sindicato dos Metalúrgicos.....	108
Figura 14 - Manifestação em 2013 no Rio de Janeiro.....	111
Figura 15 - Movimento #EleNão contra Bolsonaro.....	111
Figura 16 - Manifestação estudantil contra Bolsonaro.....	112
Figura 17 - Apoiadores de Bolsonaro em Brasília.....	113
Figura 18 - Manifestações em decorrência do impeachment de Rousseff.....	115
Figura 19 - Postagem da SECOM contra Petra Costa.....	117
Figura 20 - Multidão de metalúrgicos em greve.....	121
Figura 21 - Multidão de automóveis.....	121
Figura 22 - Operários (1933) de Tarsila do Amaral.....	122
Figura 23 - Apoiadores de Dilma assistem à transmissão do impeachment.....	124
Figura 24 - Plano final de Alvorada.....	125
Figura 25 - Terceirizadas do Palácio da Alvorada.....	126
Figura 26 - Plano final de Democracia em Vertigem.....	128
Figura 27 - Plano final de O Processo.....	128

Figura 28 - Navio chinês "descobre" o Brasil.....	133
Figura 29 - Brasil S/A encontra Petróleo.....	134
Figura 30 - Frame de Brasil S/A.....	136
Figura 31 - Manifestação no Recife em 2013.....	141
Figura 32 - Frame de Com Vandalismo.....	146
Figura 33 - Mão de policial em Com Vandalismo.....	147
Figura 34 - A câmera em um duelo de armas.....	147
Figura 35 - Outdoor em Com Vandalismo.....	148
Figura 36 - Revista The Economist.....	151
Figura 37 - Plano piloto de Brasília.....	153
Figura 38 - Planos aéreos de Brasília em Democracia em Vertigem.....	154
Figura 39 - Entornos da construção de Brasília.....	156
Figura 40 - Construção de Brasília.....	158
Figura 41 - O muro de Brasília.....	161
Figura 42 - Posse de Bolsonaro.....	166

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE	Agência Nacional do Cinema
CNV	Comissão Nacional da Verdade
COLINA	Comando da Libertação Nacional
CUT	Central Única dos Trabalhadores
DOI-CODI	Departamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
EDSA II	Epifanio de los Santos Avenue II - Segunda Revolução do Poder Popular
FHC	Fernando Henrique Cardoso
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
LGBT	Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MBL	Movimento Brasil Livre
MTRCB	Movie and Television Review and Classification Board (Conselho de Classificação e Revisão de Cinema e Televisão das Filipinas)
OBAN	Operação Bandeirantes
OCA	Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual
OMPI	Organização dos Mujahedin do Povo Iraniano
PAC	Programa de Aceleração do Crescimento
PDT	Partido Democrático Trabalhista
PT	Partido dos Trabalhadores
PSDB	Partido da Social Democracia Brasileira
REUNI	Reforma Universitária
UDN	União Democrática Nacional
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
VAR-Palmares	Vanguarda Armada Revolucionária Palmares

SUMÁRIO

1	PREFÁCIO.....	12
2	INTRODUÇÃO.....	17
3	TRAÇADOS METODOLÓGICOS: pensar pelas constelações.....	23
4	ATMOSFERA TEMPORAL: cinema-golpe como um campo energético.....	43
4.1	O cinema vai ao Impeachment.....	43
4.2	O cinema-golpe como um cinema anticíclico.....	51
4.3	Imagens de memória: cinema, militarismo e Rousseff.....	72
5	ATMOSFERA CORPORAL: encenação e atenção.....	86
5.1	A encenação do impeachment.....	90
5.2	Brasileiros versus militantes: as massas autoencenam.....	107
6	ATMOSFERA ESPACIAL: uma viagem ao centro do Brasil.....	130
6.1	Velo-Cidades: o automóvel é a guerra.....	131
6.2	Voo em vertigem.....	151
6.3	Infiltração no Alvorada.....	167
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	178
	REFERÊNCIAS.....	182

1. PREFÁCIO

Esse trabalho alicerça-se em uma ruína. Escrever esse texto foi um ponto de fuga, no qual se encontram as linhas da história do país e da minha própria história, como pesquisador e cidadão brasileiro. Em cada palavra, há vestígios da aflição percorrida durante os desdobramentos políticos, econômicos e midiáticos da história do tempo presente desta pátria.

Meus estudos em cinema se iniciaram formalmente no final da década de 2000 ao adentrar no curso de graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Ceará (UFC). Naquele momento, as universidades federais brasileiras possuíam um contexto nitidamente distinto do que atravessamos atualmente. Predominavam as promessas de ampliação do ensino superior e de desenvolvimento do país impulsionadas por diversas políticas de investimento e inclusão no ensino patrocinadas pelos governos federais de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, entre estas a Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), de 2007, e a Lei de Cotas para o Ensino Superior, de 2012.

Como estudante de uma universidade pública e, posteriormente, como servidor desta mesma instituição, acompanhei de perto os resultados dos investimentos na educação brasileira e posteriormente a ausência destes, no contexto da crise econômica que assolou o país na segunda metade da década de 2010. As frequentes quedas ou, quando nos melhores cenários, as paralisações dos investimentos na educação pública são também uma realidade que impactou direta e indiretamente a execução desta pesquisa. A desvalorização das universidades não é só um sintoma do contexto que será discorrido a seguir, mas também um anúncio de que continuaremos a lidar com várias das contradições apresentadas ao longo do texto.

Além da minha vivência nos cursos de ensino superior em Comunicação e em Cinema e Audiovisual, atuei como assistente de curadoria no Cinema do Dragão, estrutura ligada ao Centro Cultural do Dragão do Mar, durante o breve período entre 2016 e 2018. Nesse curto espaço, tive a oportunidade de entrar em contato com muitos longas metragens nacionais que circularam em espaços de exibição alternativos aos predominantes conglomerados econômicos do circuito cinematográfico. A partir dessa experiência, estabeleci os primeiros contatos com muitos dos filmes que estão listados neste trabalho. Ademais, foi neste espaço que passei a compreender o cinema como um fenômeno para além da fruição, mas também de construção de encontros coletivos e de formação acerca da própria linguagem e da política.

A conjunção entre um estudante, docente, curador e militante construiu a configuração necessária para levar a cabo o resultado desta pesquisa que agora o leitor tem à sua disposição. Creio que nela tento humildemente rememorar alguns aspectos relevantes da história de um tempo recente do país que forjaram não só os meus afetos e minhas consciências políticas, mas também meu lugar de pesquisador, bem como de muitos outros entre os meus conterrâneos.

Estabelecendo-me como um pesquisador em Comunicação Social, não tenho pretensões nesta tese de produzir uma pesquisa histórica, ainda que muitos dados deste campo possam vir a ser apresentados. Tratar-se-á de um outro caminho, correspondente ao pensamento específico do campo comunicacional, isto é, debruçar-se acerca de diversos processos mediacionais e suas linguagens nas suas relações intrínsecas à história.

É na visualização deste objetivo que as bases metodológicas apresentadas ao longo deste trabalho foram levantadas, em uma articulação de epistemologias e conhecimentos os mais diversos quanto foram necessários. Apesar disso, espero ter alcançado o rigor necessário para lidar com a História, no entanto, o trabalho está aberto para a recepção de críticas e possíveis correções de imprecisões.

Ainda que eu tenha acompanhado durante meus primeiros anos de juventude adulta as tomadas e os desdobramentos das políticas dos anos Rousseff, a presidenta sempre apareceu a mim como uma personagem tão enigmática quanto a complexidade brasileira pode proporcionar. Vista como incompetente por uma grande parte da sociedade e como uma gerente ríspida por outra, presenciei a popularidade de Dilma passar das maiores às menores taxas que um presidente já teve em apenas pouquíssimos meses.

O desenvolvimento prometido pela corrente teórica que Dilma representava, que alguns chamaram de neodesenvolvimentismo, não chegou. O PIB retrocedeu gigantescamente durante o período de seu impeachment. A derrocada da economia brasileira durante o fim de seu mandato tornou-se ainda mais evidente para a minha geração após os dois anos de pandemia da covid-19, nos quais a política de isolamento social paralisou diversas atividades produtivas do país sem, no entanto, representar recessão tão alta quanto nos anos de 2015 e 2016.

A década passou a se chamar de “perdida” e assim se perderam também alguns de meus sonhos de país. Testemunhei e vivo uma década de retrocessos nos avanços sociais e econômicos que duramente havíamos conquistado. Mesmo após o esforço empreendido nesta pesquisa, o enigma de Rousseff não me soa solucionado.

A história iniciou-se oficialmente no dia 31 de outubro de 2010 quando, sem jamais ter sido eleita para um cargo na política brasileira, a economista Dilma Vana Rousseff, filiada ao Partido dos Trabalhadores (PT), venceu a eleição para o posto mais importante da estrutura governamental do país: a presidência. Após uma campanha marcada por temas de costume, como a descriminalização do aborto¹ e a união estável de casais homossexuais, Dilma tornou-se vitoriosa com uma diferença de 12.041.141² votos o candidato do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), José Serra. Com a conquista, a candidata do PT se estabeleceu como a primeira mulher eleita à Presidência do Brasil.

Durante os mandatos de Lula, Dilma chegou a ocupar os cargos de Ministra de Minas e Energia e posteriormente a Casa Civil. Neste segundo ministério, Dilma assumia o comando de programas estratégicos e habitacionais da gestão Lula, tidos como fundamentais para o alcance dos altíssimos índices de aprovação que o presidente atingiu no final de seu segundo mandato, como o Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) e o Minha Casa, Minha Vida. Nessa posição, Rousseff começou a ter destaque nos principais noticiários do país. A confirmação de sua candidatura para a presidência em 2010, no entanto, foi o que obviamente a transformou amplamente reconhecida pela população brasileira.

Por sua carreira marcada por cargos técnicos, distante dos espetáculos e da hipervisibilidade característicos dos debates e das propagandas eleitorais nacionais, a vitória de Dilma em sua primeira candidatura dificilmente foi atribuída às suas próprias qualidades ou à sua plataforma de governo. Pelo contrário, foram as competências e o legado de seu "padrinho político", o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que costumavam ser apontados como as causas de sua eleição.

Uma matéria de fevereiro de 2010 para o jornal alemão *Deutsche Welle*, assinada pelo jornalista Marcio Damasceno, apresentava a então candidata como uma mulher com "fama de dura e até antipática", "sem carisma" e de "perfil técnico".³ Interpretava-se o sucesso de Rousseff na eleição de 2010 como uma consequência direta dos bons índices na economia

¹ A capa da revista *Veja* de 13 de outubro de 2010 ilustrava a posição então adotada pela mídia impressa nacional em relação ao tema. Dilma Rousseff era apresentada como uma candidata contraditória ora ao defender a descriminalização do aborto, por uma questão de saúde pública, e ora ao ser contra a mesma prática, por seu posicionamento pessoal acerca do tema. Disponível em: http://www.biblioteca.itamaraty.gov.br/periodicos/v/veja/periodico.2010-10-13.4234186610/image_view_fullscreen Acesso em: 24/03/2021.

² Dados da eleição disponíveis nas estatísticas do Tribunal Superior Eleitoral. Disponível em: https://www.tse.jus.br/hotsites/estatistica2010/est_resultados.html Acesso em: 24 de março de 2021.

³ Para mídia estrangeira, Dilma Rousseff é "dama de ferro" e "ex-guerrilheira". Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/para-m%C3%ADdia-estrangeira-dilma-rousseff-%C3%A9-dama-de-ferro-e-ex-guerrilheira/a-5271291> Acesso em: 24/03/2021.

daquele momento⁴ e na popularidade do próprio governo Lula. A ausência de carisma da presidenta (AB'SÁBER, 2015) possivelmente teria dado margem para o fortalecimento do ódio como principal afeto de mobilização política. Essa afeição se materializou especialmente durante os governos sucessores de Rousseff, comandados por seu vice Michel Temer (2016-2018) e posteriormente por Jair Messias Bolsonaro (2019-2022).

Essa falta de traquejo para a encenação política, além de lhe render *memes*, também será observada em vários dos filmes aqui analisados, de modo que estes pouco se debruçam sobre sua figura. Rousseff não chegou a se tornar um “mito”. Contudo, isso não quer dizer que seus governos não possuíram traços característicos que costumam ser obliterados pela forma como se findou seu mandato.

Um outro ponto popular nas análises em relação ao período que esteve na presidência, é a comparação ao seu antecessor durante todo o período de seus mandatos e até mesmo muito tempo após o fim destes. Rousseff foi constantemente associada por setores da imprensa e da população como um “poste” de Lula, alguém que estava ali apenas para ocupar a presidência até que Lula pudesse novamente se reeleger após a pausa de um mandato. Esta visão não se trata do esforço que tento empreender neste trabalho. O caminho perseguido aqui é de apontar tanto algumas continuidades quanto rupturas entre os dois presidentes, esquivando-se ao máximo da associação entre a personalidade dos presidentes e suas políticas públicas.

De todo modo, não seria imprudente afirmar que as associações entre a primeira presidenta do país e Luiz Inácio Lula da Silva extrapolavam o fato de ambos serem governantes de um movimento político que passou a ser conhecido como lulismo⁵. Estas ocorriam também sob um certo prisma machista de diversos setores da imprensa. A reação ao famoso episódio em que Aécio Neves (PSDB) chamou Dilma de “leviana” em debate eleitoral ilustra bem a maneira como a imprensa em geral tratava a ex-presidente.

Fui dormir com o estômago embrulhado por ver tanta baixaria, tanta porcaria. É muito triste pensar que vivemos e amamos este país que tem uma presidente de nível intelectual e, principalmente moral, tão rasteiro. Para terem uma ideia, foi chamada de “leviana e mentirosa” e teve que engolir. Sabem por quê? Simplesmente porque ela sabe que é isso... (SANTA RITA e ZUCCARO, 2015, p.94)

⁴ “Era Lula foi melhor fase para a economia brasileira nos últimos 30 anos”. Disponível em: <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2010/02/11/era-lula-foi-a-melhor-fase-da-economia-brasileira-dos-ultimos-30-anos-diz-fgv.htm> Acesso em: 24/03/2021.

⁵ Termo utilizado pelo cientista social André Singer para descrever tanto os movimentos reformistas e conservadores do governo Lula (SINGER, 2012) quanto às alterações na matriz econômica ensaiadas no governo Dilma (SINGER, 2018). No entanto, as modificações introduzidas na macroeconomia brasileira por Rousseff também foram denominadas de Agenda FIESP (CARVALHO, 2018).

As acusações e atos misóginos contra a presidente não se limitavam à postura dos candidatos nos debates eleitorais, mas foram profundas até o fim do processo que a destituiu. Rousseff exerceu o cargo de presidenta do Brasil entre os dias 01 de janeiro de 2011 até 31 de agosto de 2016, quando foi definitivamente afastada pelo senado brasileiro em um processo de *impeachment*, que por muitos foi considerado um golpe "parlamentar-midiático". Isto significa que sua destituição foi apoiada por determinados setores da elite brasileira e formalizada através de ritos tomados pelo legislativo federal. No contexto de sua deposição, definitivamente a misoginia e o machismo foram considerados como fatores condutores deste processo (ROSA, 2018 e NINÔ BISCAIA, 2016), bem como a influência da imprensa na mobilização social a favor de sua destituição (SOUZA, 2016; ASSIS, 2016 e LOPES, 2016).

O período de Rousseff na presidência representou um esgotamento da estratégia conhecida como "conciliação de classes", acusada pelos setores mais radicais da esquerda de ser praticada por Lula. Esse interstício também foi marcado por fortes mobilizações sociais, que em um primeiro momento visavam às melhorias nos serviços públicos dos grandes centros urbanos brasileiros, como as famosas manifestações de Junho de 2013. Nos anos seguintes, os movimentos nas ruas solicitavam a destituição da presidenta, logo após sua reeleição.

Na condução econômica do país, Dilma Rousseff tentou introduzir novos parâmetros que romperiam com o tripé macroeconômico estabelecido desde os anos 1990. Este sendo composto por câmbio flutuante, pelas metas de inflação e pela responsabilidade fiscal. O conjunto de medidas heterodoxas de Rousseff, chamado por alguns de Nova Matriz Econômica, teria sido a principal causa da fortíssima recessão que o país atravessou a partir dos últimos anos de seu mandato.

O contexto aqui apresentado obviamente atravessou também os modos de produção e de pensamento acerca do cinema. Espero que esse trabalho que se desalinha a seguir funcione como uma proposição dialética. Não se pretende encerrar as discussões, mas abri-las. Se, a partir da constelação aqui apresentada, o leitor se sentir instigado para aprofundar as relações entre cinema, história e política, o trabalho terá alcançado o seu objetivo. Que a força utilizada para o debruçamento sobre o passado, ainda que não possamos jamais compreendê-lo totalmente, esteja na mesma intensidade daquela que nos faz caminhar ao futuro.

2. INTRODUÇÃO

"O que pode o cinema frente a um golpe? O que teria o cinema a adicionar às incessantes imagens que permearam os conturbados anos em que Dilma Rousseff esteve na presidência do país?" Essas foram as perguntas que induziram a execução desse trabalho. Elas partem do pressuposto de que os mandatos da presidenta Rousseff foram caracterizados por anos de rupturas políticas, em meio à ascensão da produção de imagens digitais. Nesse contexto, o que ainda poderia o cinema?

No Brasil dos mandatos de Rousseff e de seu antecessor, Luiz Inácio Lula da Silva, as contradições econômicas, tecnológicas e educacionais também estiveram presentes na arte e na cultura. A criação de 31 cursos de ensino superior na área de Cinema e Audiovisual⁶, somente entre os anos 2010 e 2019, veio contribuir com a formação de novos realizadores, bem como de um público mais especializado e obviamente de uma expansão nas pesquisas acerca do tema. O cinema brasileiro do início deste século "foi questão de Estado, de crítica, da academia, de festivais e de mercado." (EDUARDO, 2018, p.567).

Na esteira das mudanças ocorridas na economia brasileira, a ascensão do poder de compra de um contingente populacional, que ficou conhecido como a "Nova Classe C", passou a modificar profundamente a fisionomia dos rostos que ocupam tanto as telas quanto os assentos das salas de cinema (SCHVARZMAN, 2018, p.521).

Novas formas de expressão das relações de classe foram introduzidas nas narrativas através de personagens que articulavam a noção de representatividade, que tanto se constituiu como uma bandeira de muitas minorias sociais. Este movimento representativo ocorria à medida que trabalhadores passavam a ter, ainda que de forma bastante limitada, poder aquisitivo suficiente para lhes permitir acesso ao consumo de entretenimento.

A ascensão econômica de uma vasta camada do proletariado combinada com a então valorização da moeda nacional produziu um ambiente profícuo. O barateamento dos custos e de importação das tecnologias de produção cinematográfica foi responsável por facilitar o surgimento de novos cineastas. Essa geração, mais jovem, possuía valores éticos/estéticos e modelos de trabalho distintos aos modos industriais predominantemente praticados no século anterior.

⁶ Dados extraídos do sistema E-MEC. Disponível em: <https://emec.mec.gov.br/>. Acesso em: 31/03/2021.

Sob os anos de Rousseff, destacou-se na crítica especializada um conjunto específico de produções chamado de "Cinema do Golpe". O termo foi utilizado para designar um grupo de documentários bastante distintos entre si, mas que convergem em seu interesse principalmente pelo processo de *impeachment* de Rousseff, bem como suas causas e consequências. Uma das primeiras aparições da definição que tivemos acesso foi postada no *blog* de crítica cinematográfica de Mattos (2021, s.p.), ao anunciar a estreia do longa-metragem *Alvorada* (Lô Politti e Anna Muylaert, 2021):

Chega, enfim, o filme que fecha o ciclo do chamado “cinema do golpe”. Depois de *O Processo*, *Democracia em Vertigem* e *Excelentíssimos*, é a vez de Anna Muylaert e Lô Politi apresentarem seu olhar sobre os três meses e meio em que a presidenta Dilma Rousseff, afastada do cargo, aguardou a decisão final do Senado sobre o seu impedimento.

Entre as obras lançadas, destacaram-se os longas-metragens *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019), *Excelentíssimos* (Douglas Duarte, 2018), *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018) e *Alvorada*. Apesar desses filmes lançarem mão de estratégias de estilo muito distintas entre si, tais obras convergem em direção a uma “tomada de partido”, isto é, à posição de que o *impeachment* de Dilma Rousseff, na verdade, configurou-se em um golpe de estado parlamentar-midiático.

O “cinema do golpe” se constitui em obras produzidas na iminência da destituição de Rousseff e que, de diversos modos, nascem de um movimento no qual a própria realização cinematográfica consiste em uma forma de existência política, transformando o cinema como uma arma, um artefato capaz de ser instrumentalizado nos embates que o mundo atravessa.

Além do conjunto reconhecido por Mattos como "cinema do golpe", compreendemos que há diversas outras obras que se interessam pelo período de Rousseff na presidência, ou de temáticas que predominaram em seus mandatos, como são o caso de filmes como *Torre das Donzelas* (Suzanna Lira, 2019), *Com Vandalismo* (Coletivo Nigéria, 2013) e, mais indiretamente, *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2016).

Por isso, esse trabalho irá se desvencilhar da noção apresentada por Mattos de “cinema do golpe” para propor uma constelação que denominaremos de cinema-golpe. O percurso parte do pressuposto de que o cinema não reproduz um mundo preexistente, mas se constitui em um sistema vivo (ELSAESSER, 2018), responsável por entrelaçar as temporalidades, armazenando e produzindo energias compostas por afetos.

Por compor-se em um panorama, é possível que a pesquisa seja acusada de pecar na falta de profundidade das análises aqui empreendidas. No entanto, é importante ressaltar que

os filmes foram encarados como amálgamas da década passada brasileira. Amálgamas não apenas como resultados das convergências entre forças de um determinado tempo, mas como um pedaço de sua própria temporalidade. Obras que contêm, são e re-apresentam seu tempo, como uma célula, um microcosmo, ou mesmo uma estrela.

O corpus deste trabalho será assim composto por uma constelação de longas-metragens nacionais que se interligam não somente pela cronografia de seus lançamentos, mas estão conectados por apresentarem indícios de manifestações energéticas de uma atmosfera própria desse período. São filmes articulados ora pelas relações atmosféricas de instâncias como o espaço e os corpos, que em maior ou menor qualidade, reverberaram na política e no cinema desde os anos antecedentes ao período que Rousseff esteve na presidência até a sua traumática remoção. São eles: *Alvorada*, *Brasil S/A*, *Com Vandalismo*, *Democracia em Vertigem*, *Excelentíssimos*, *Torre das Donzelas* e *O Processo*.

Defendemos que reside nessa abordagem a relevância deste estudo. Aqui nos interessamos pela análise das energias, tensões, contradições e afetos que circundam esses filmes. Uma investigação do *pathos*, dos sentimentos, das tensões e das energias que cingiram a vida brasileira durante esse período ainda pouco compreendido pela história nacional, em parte, pela sua própria proximidade às pesquisas hodiernas.

Confere-se que o governo Dilma Rousseff produziu implicações econômicas e políticas nas formas de produção, distribuição e regulação do cinema brasileiro. Apesar de muitas dessas políticas, bem como dados obtidos por essa perspectiva, subsidiarem algumas das análises ao longo deste trabalho, os impactos econômicos e a cadeia produtiva do cinema nacional não configuram o foco de nosso interesse. Cremos que a análise de políticas de incentivo ao cinema, aplicadas pela presidenta Rousseff, serão mais bem trabalhadas por outros pesquisadores, mais aptos a empreender uma leitura social das legislações e do papel do estado na promoção do cinema nacional.

Portanto, o objetivo geral será compreender as potencialidades do cinema frente a um contexto de disputas e rupturas político-estéticas. Somam-se a esse entorno, a hipervisibilidade provocada pelos dispositivos digitais e a consequente espetacularização da política que se fortaleceram durante a década passada.

Para isso, será adotada uma abordagem arqueológica do cinema, a partir de Elsaesser (2018), que o concebe como um sistema vivo e energético. Seguindo, serão aplicados os conceitos de “Constelação” (BENJAMIN, 2012) para compor o cinema-golpe em suas relações, além de “atmosfera” (GIL, 2011) para embasar a análise de três dimensões filmicas: a temporal, a corporal e a espacial.

A primeira atmosfera que trabalharemos é a atmosfera temporal, que não se trata somente da *re(a)apresentação* do movimento, mas da própria temporalidade do cinema, e de como o campo energético cinematográfico induz transmissão de temporalidades distintas. Trata-se de pensar como o “estar aqui agora” do evento fílmico evoca de algum modo o “tendo sido” de outrora. Sendo o cinema uma arte da duração, esta atmosfera se mostra basilar.

A segunda atmosfera corresponderá à corporal, que trata das materialidades dos corpos (animados e inanimados) filmados. Sendo o cinema uma arte dramática e performática, as relações entre os corpos sempre ocuparam centralidade no pensamento sobre a linguagem. No entanto, é preciso também pensar nos corpos além da cena, isto é, naqueles que permitem a produção da cena, como o cineasta e a câmera cinematográfica. Nesse sentido, a atmosfera entre os corpos em cena produz uma espécie de dança ou batalha cinematográfica.

Por fim, a terceira atmosfera que tomaremos como base é decorrência das duas primeiras, se um corpo se movimenta através da temporalidade, ele o fará na dimensão espacial. A atmosfera espacial incidirá, portanto, em como o cinema *re(a)apresenta* espacialidades, tanto como figura fílmica, como meios de existência do evento cinema.

É importante ressaltar que estas três atmosferas ocorrem, por definição da linguagem audiovisual, através de afetos e apelos aos sentidos da visão e da audição, não sendo, a nosso ver, produtora separá-las como instâncias autônomas e apartadas da atmosfera fílmica.

O período de Rousseff no poder apresenta uma série de características fragmentárias de uma guerra híbrida (KORYBKO, 2018), tipo de disputa em que a desinformação e a desintegração ocupam lugar central. Por isso, o período de Rousseff à presidência foi marcado como um momento em que a história e a memória brasileiras foram redesenhadas a partir das tensões entre os movimentos democráticos e ditatoriais que permeiam a nossa trajetória.

O caminho teórico-metodológico deste projeto constrói-se através de uma trilha na qual uma constelação de longas-metragens nacionais produzidos na última década são compreendidos a partir de uma perspectiva de política que a visualiza como uma matéria própria das obras, sem recorrer a uma noção de representação, sem encarar os objetos apenas como um registro de um momento político externo. Assim, podemos compreender os filmes pelas suas próprias materialidades. Desta forma, essa pesquisa parte de um viés da política dos longas-metragens e do cinema nacional.

A constelação de filmes aproxima-se também da metodologia de comparação fílmica, apoiada no que Souto (2016) chama de "inventário". A partir de Benjamin, compreenderemos

as constelações como uma espécie de reunião, ligações das obras que agrupam-nas em uma serialidade e singularidade ao mesmo tempo. Da mesma forma que as constelações estelares, o conjunto de filmes aqui apresentado foi traçado por linhas imaginárias. Esses fios produzem símbolos, fusões, conexões e orientações entre entes inicialmente distintos.

Se por um lado, a perspectiva comparativista pode ser benéfica em dar luz a aspectos e elementos dos filmes que permanecem sombreados quando encarados isoladamente, por outro lado, é perigosa a tentação de construirmos uma síntese narrativa entre obras distintas. De todo modo, a metodologia da constelação nos parece instigante quando ela evoca um pensamento por montagem. Uma consciência por blocos de imagens que são (des)organizadas e reordenadas por esquemas analíticos e sensoriais.

... a comparação pode tecer uma narrativa quase ficcional ao pensar a continuidade entre os filmes, mesmo que este não seja o objetivo deles. Num gesto imaginativo ou de fabulação do crítico, um filme pode ser o fora de campo do outro, sua continuidade ou mesmo seu futuro hipotético. (SOUTO, 2016, p. 33)

A reflexão através da metodologia comparativa, neste trabalho, encontrará sua forma escrita através do ensaio, apresentando uma constelação de filmes do período de Rousseff que se montam e se desmontam a partir das mais variadas angulações possíveis, instigadas a partir de uma imagem específica, um motivo, a montagem, o arquivo ou outros elementos fílmicos.

A perspectiva do ensaio conduzirá a escrita desse trabalho como uma orientação de uma forma “inacabada”, distanciando-se assim das amarras de um método cartesianamente elaborado, porém sem abrir mão do rigor necessário à capacidade analítica.

O ensaísta é um homem preocupado simplesmente em compreender o sofrimento do mundo e transformá-lo, de remontá-lo em uma forma explicativa, implicativa e alternativa. Ele não constrói nenhum sistema de verdade absoluta, não fabrica nenhum chef-d’oeuvre para a atemporalidade da arte. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.203).

A proposta teórico-metodológica, que acaba por ser também estrutural, é de que esses filmes apresentam uma atmosfera, uma composição energética, caótica e singular do período que Rousseff esteve na presidência. Sendo assim, a estrutura da tese divide-se em quatro capítulos principais e as considerações finais.

No capítulo 2, apresentaremos rapidamente algumas considerações acerca da metodologia do trabalho. Tentaremos responder à pergunta “o que implica analisar um grupo de filmes como uma constelação e como podemos capturá-la?”

No capítulo 3, a ideia central que pretendemos explorar é a do cinema como meio de transmissão energética, em sua força primordial: o tempo. Não se trata de pensarmos na eletricidade como uma alegoria, mas pensarmos a partir das próprias energias dos filmes. A força propulsora de criação, o evento em que foram criados, enfim, as formas de produção, transmissão e armazenamento dessa energia. Neste momento, serão apresentados os contextos das produções do conjunto de filmes conhecido como “cinema do golpe”, conforme Mattos, e analisado trechos do documentário *Torre da Donzelas*.

No capítulo 4, alguns ensaios abordarão os corpos políticos que tomaram cena no crepúsculo dos mandatos de Rouseff. A encenação desses corpos e suas danças nas imagens cinematográficas. Seus gestos corporais, políticos e estéticos e como eles incidem em um evento que foi amplamente filmado e presenciado pelos brasileiros.

Por fim, no capítulo 5, abordaremos a ideia da urbanização e do desenvolvimentismo. A política de Rouseff foi marcada por um neo keynesianismo, que irrompeu em grandes manifestações que questionavam a mobilidade urbana e os rumos do desenvolvimento do país. O acesso à cidade, bem como suas exclusões, ocupou lugar central no início da crise. Do mesmo modo, Brasília, a capital do país ocupa lugar central no imaginário brasileiro. A geografia cinematográfica da constelação analisada indica uma "tomada de posição": a centralidade do poder *versus* a periferia dos subalternos.

Nesses capítulos, cada filme surgirá na medida em que evocam questões convergentes a tais conceitos. Não faz parte do intuito deste trabalho fazer qualquer espécie de classificação entre os filmes. Pelo contrário, nossa proposição é de que cada temática apareça, morra e reapareça em cada um dos filmes de maneira específica. No entanto, ao serem colocados lado a lado, alguns desses filmes deixarão a ver aspectos energéticos que, de outro modo, estariam obliterados.

Por fim, cremos que a pesquisa a seguir apresentará um percurso sobre diversos filmes realizados na história recente do país, cada um se debruçando à sua maneira sobre os movimentos políticos que rodearam o período de Rouseff no poder. Esse caminho será guiado ensaisticamente a partir dos pensamentos sobre a energia e o tempo; o corpo e a encenação; a urbanização e as distâncias espaciais.

Espera-se com essa aposta alcançar contribuições para uma compreensão mais aprofundada acerca não só desses filmes, mas das reverberações do conceito de cinema e como podemos compreendê-lo em tempos de alta profusão e ubiquidade de imagens midiáticas e audiovisuais.

3. TRAÇADOS METODOLÓGICOS: pensar pelas constelações

Um primeiro passo de aproximação em direção ao pensamento sobre a atmosfera fílmica temporal, a partir de uma lógica de um cinema-golpe, considerará duas características da forma cinema. Primeiramente, encara-se o cinema como uma ferramenta de ação no olho da história (DIDI-HUBERMAN, 2017). Isto é, como um observador da história no ato de seu acontecimento, capaz não só de visualizá-la, mas de registrá-la. Em segunda instância, deve-se levar em conta o cinema como um sistema de vida (ELSAESSER, 20180, capaz de organizar e estruturar uma série de afetos e energias em uma forma única. Atravessando diferentes temporalidades, apto a realizar transmissões de energias entre épocas distintas.

No entanto, o que podemos chamar de cinema é um conceito que atravessou profundas mudanças durante a década de 2010, causadas principalmente pela popularização de tecnologias de captação e reprodução de imagem e som. Durante o século XX, a ideia de cinema esteve fortemente relacionada à caverna de Platão, que deixou de ser uma alegoria para tornar-se uma estrutura arquitetônica presente em quase todos os principais centros urbanos do mundo. A associação entre as salas de cinema e o mito do filósofo grego tornou-se inevitável.

Uma estrutura sem iluminação, exceto pela projeção situada atrás de seus habitantes que imprime em uma de suas paredes figuras moventes como sombras, ou mesmo fantasmas. "A caverna de Platão, basicamente uma sala de projeção, situa-se nesse lugar fronteiriço, nessa zona limítrofe que separa a aparência da essência, o sensível do inteligível, a imagem da Idéia, o simulacro do modelo" (MACHADO, 1997, p. 30). É possível que tanto a sala de projeção cinematográfica seja um desenvolvimento da ideia platônica quanto, por outro lado, a nossa leitura da alegoria seja profundamente influenciada por nossas experiências nesses espaços.

A questão é que ainda no século passado, essa estrutura, apesar de hegemônica, não se constituía no único dispositivo responsável pela construção de um evento cinematográfico. Apesar de apresentar uma tradição técnica distinta da projeção cinematográfica, a própria televisão se estabeleceu como um dos meios mais acessíveis para a transmissão e recepção de imagens em movimentos em ambientes organizados por uma cotidianidade familiar, distinta da experiência pública e compartilhada das salas de cinema (MARTIN-BARBERO, 1997,

p.293). Posteriormente, o videocassete, integrado aos aparelhos televisores, possibilitaram também o armazenamento e a construção de uma espetatorialidade mais autônoma.

As salas de cinema, no entanto, permaneceram como espaços centrais não só da economia cinematográfica (no que concerne ao lançamento de filmes e à sua rentabilidade), mas também o foco de grande parte da teoria e dos estudos de cinema. De um modo um tanto contraditório, a ideia de dispositivo ganhou força justamente em um mesmo período no qual os filmes eram assistidos em múltiplos espaços. Essa noção parte de um pressuposto de um espectador fixo, inserido em uma caverna escura e atravessado por uma experiência ilusória que pretende apagar seus traços de escrita. A teoria do dispositivo foi bem aceita por representar uma crítica à ideologia burguesa que teria tornado a linguagem cinematográfica um dos seus principais meios de propagação (BAUDRY, 1970).

Para além do cinema como experiência realizada em uma caixa preta, no início deste século, apresentou-se frequentemente um pensamento sobre o que seria uma outra espécie de dispositivo, a saber, o cubo branco (ELSAESSER, 2018, p.124). Essa segunda configuração faz referência às maneiras de recepção dos filmes em locais como museus e galerias de arte. Enquanto na caixa preta, presumimos uma audiência fixamente organizada frente à projeção; no cubo branco, partimos da livre circulação dos espectadores e, conseqüentemente, da multiplicidade de maneiras de "degustação" dos filmes então expostos.

O fato é que esses dois dispositivos são paradigmas para a análise do evento cinematográfico a partir de relações distintas entre espectador e obra. Porém, esses esquemas servem apenas como um ponto de partida, sem darem conta das infinitas disposições possíveis de recepção.

No Brasil, as políticas de impulsionamento ao consumo, praticadas durante os governos de Lula e Rousseff, proliferaram entre os brasileiros uma multiplicidade de telas e mídias digitais, como *smartphones*, *tablets*, *smart tvs* e projetores portáteis. Construiu-se assim uma configuração em que a experiência cinema ocorresse nos mais variados espaços, desde projeções em dunas quanto nas próprias mãos de passageiros (celulares) do transporte público das nossas grandes cidades.

Etimologicamente, o termo cinema deriva do grego, significando literalmente unidade (*ema*) de movimento (*kinesis*). É possível pensarmos, portanto, que a teoria do cinema e suas metodologias são, na verdade, teorias que tratam acerca do *movimento* (ELSAESSER & HGENER, 2018, p. 22), para além de apenas uma disposição arquitetônica da experiência de projeção imagética.

Obviamente não será nosso objetivo tratarmos de encontrar aqui uma delimitação para um conceito que se refere a algo tão profundo e gigantesco. Essa é uma tarefa que certamente escapará às capacidades de qualquer pesquisador. Como afirma Bernardet, com certeza "não é possível responder a tão pretensiosa pergunta" o que é o cinema? Mas é possível encontrarmos alguns caminhos para pavimentarmos a nossa discussão acerca do cinema-golpe e de suas atmosferas.

Por isso, é importante ressaltar que a noção de cinema abarca atualmente um espectro muito distinto do que no século passado. Nossa sociedade é permeada por memes, serviços de *streamings*, *web*, diversos formatos e plataformas disputando atenções que antes eram organizadas por alguns poucos meios de comunicação de massa. A centralidade do dispositivo da sala de cinema foi gradualmente abrindo espaço para a convivência com múltiplas telas digitais, através das quais nos deparamos com uma quantidade absurda de imagens e obras audiovisuais.

A percepção dessa profusão não é obviamente recente. De fato, ela surgia no Brasil já no início do século passado.

Já há na Avenida Central quatro ou cinco cinematógrafos; e, além das casas especialmente destinadas para esses espetáculos, já a mania cinematográfica invadiu todos os teatros e tomou conta de todas as paredes e de todos os andaimes em que é possível estirar um vasto quadrado de pano branco (...). Agora, depois dos fonógrafos da Rua do Ouvidor, os cinematógrafos da Avenida Central... E, daqui a pouco, não poderemos dar um passo pela cidade, sem encontrar diante dos olhos um desses lençóis alvos em que as cenas da vida humana aparecem deformadas pelo tremor convulsivo da fita, e onde as figuras de homens e de mulheres aparecem atacadas de delirium-tremens ou de coréa, numa trepidação epiléptica... Como se a vida humana real já não fosse um espetáculo aborrecido e abominável e ainda tivéssemos a necessidade de vê-la infinitamente reproduzida pelas paredes! (BILAC, 1907, s.p.)

Em um prognóstico que viria a se confirmar, Olavo Bilac compreendia a extensa presença das imagens audiovisuais nos centros urbanos. O que nos difere do aparentemente longínquo ano de 1907, é que as infinitas imagens estão presentes no nosso cotidiano, não só nas paredes de vias e espaços públicos, mas também nas nossas casas e até mesmo ligadas ao nosso corpo, como são os casos dos *smartphones* e outros *gadgets*, como por exemplo os óculos de realidade virtual. Dentro desse contexto, uma pergunta se impera. Afinal, por que ainda continuamos a falar sobre cinema? De que modo esse termo ainda contribui para nossa compreensão não só acerca das obras (audio)visuais, mas também de seus modos de produção e circulação? É possível pensar um cinema para além das caixas?

De certo, devemos concordar que o cinema não corresponde mais somente ao dispositivo de exibição da sala de cinema escura e com audiência coletiva. O cinema, do ponto de vista da recepção, pode ser também uma experiência individual, como é no cubo branco, mas não somente nele. Negar isso seria cairmos em um saudosismo que não sustenta epistemologicamente os estudos de cinema. Não foram os últimos anos, nos quais o isolamento social governou a maior parte do planeta, uma prova de que há cinema para além do dispositivo da caixa preta?

Essas e outras questões é o que preocupa Elsaesser (2018) que já não mais se questiona sobre *o que é* o cinema, mas *onde está* o cinema. Mudança de perspectiva que incide profundamente nas epistemes com as quais podemos tratar esse conceito.

...já não pergunto apenas "o que é o cinema?" ou "o que era o cinema?". Tão importante quanto é a pergunta "onde está o cinema?" (em exibições públicas, em salas especialmente construídas; ou também em telas de tevê, em galerias e museus, e ainda em aparelhos portáteis?). Também quero saber "quando é o cinema?: não meramente apresentações em horários fixos, mas uma noite com amigos ou namorados, independentemente do filme ou apesar dele; cinema como estado de espírito ou como um "sonho da humanidade por séculos"? O cinema é um fluxo irreversível e, desta maneira, uma submissão à tirania do tempo, ou é uma experiência que o espectador pode controlar e deve manipular à vontade? (...) "por que é cinema?" ou "o cinema é/era bom para o quê?. Que papel o cinema desempenhou - e ainda desempenha - no desenvolvimento mais amplo da humanidade ou, mais especificamente, em nossa modernidade e pós-modernidade ocidental? (ELSAESSER, 2018, p. 22)

Elsaesser (2018) compreenderá o cinema como um "evento e encontro ocorrendo" (p. 133), mas também como "forma ou sistema de vida" (p.229). Apesar do fato de Elsaesser questionar a teoria de Baudry, a ideia de evento ainda evocará um dispositivo. O evento corresponde à pergunta, também essencialmente ontológica, de "Quando é cinema?". Isto é, em quais condições espaciais e temporais podemos falar de cinema? Nas salas de *shopping centers*, na televisão de um quarto, nos museus, nas telas de celulares a bordo dos metrô e ônibus das grandes cidades?

Deste modo, é preciso pensar o cinema em outros termos, como "temporalidade, duração, processo, interface, contato, mobilidade, evento e encontro." (ELSAESSER, 2018, p. 129).

Para uma abordagem que leve em conta tais parâmetros, Manovich (2001) irá propor a noção do cinema como uma "interface", um meio no qual áreas de contato produzem relações afetivas e espaciais entre espectadores e obras. O cinema constitui-se em uma zona na qual a percepção humana articula conexões entre tempo e espaço, a memória, o pensamento e as emoções.

Em uma direção próxima à interface, Cauquelin (2005) irá pensar o contexto da arte contemporânea do início do século XXI a partir de um desenho das redes comunicacionais.

Em termos de comunicação, a rede é um sistema de ligações multipolar no qual pode ser conectado um número não definido de entrada, cada ponto da rede geral podendo servir de partida para outras microrredes. Isso é o mesmo que dizer que o conjunto é extensível. Nesse conjunto, pouco importa a maneira pela qual se efetua a entrada. Os diversos canais tecnológicos encontram-se ligados entre si: telefonia, audiovisual ou informática e inteligência artificial. Entrar em uma rede significa ter acesso a todos os pontos do conjunto, a conexão operando à maneira das sinapses no sistema neural (CAUQUELIN, 2005, p. 59)

No português, a palavra *rede* designa o que, no inglês, chama-se *network* e *hammock*. *Hammock* faz referência ao leito móvel utilizado pelos indígenas da América, feito a partir de fios torcidos de algodão (CASCUDO, 2012). Enquanto *network* seria traduzido literalmente como um 'trabalho de tecidos de malha'. A associação, portanto, não é mera coincidência. A rede de origem indígena (*hammock*) é sustentada através de dois eixos distintos. Sua funcionalidade residia, e ainda persiste, no abrigo do corpo para funções mais diversas, desde o sonho até a alimentação. Ao pensarmos no cinema como uma rede, portanto, é preciso se apoiar em uma geometria não-euclidiana (para além dos cubos), mas em um emaranhado de fios que se conectam por diferentes vias. A rede é formada por diversos cordões que atravessam múltiplas temporalidades, espacialidades, afetos, assegurando também a presença e a existência do corpo humano.

A tessitura das redes foi constantemente uma tarefa associada às mulheres. Na mitologia grega, as *Moiras* são três irmãs responsáveis por fabricar, tecer e cortar os destinos tanto dos homens, quanto dos deuses. Em Homero, o termo *moira* aparece ora no singular, uma espécie de sinônimo para a morte, ora no plural, designando as personificações da tríade feminina (DUFFY, 1947). De forma semelhante à santíssima trindade cristã, o trio de irmãs compõe, na verdade, um mesmo ser.

Na mitologia romana, as *Moiras* foram denominadas de *Parcas*, ou *Fates*, palavra que designa destino em inglês. Na nomenclatura romana, as *Parcas* são denominadas por *Nona* (no grego *klothó*, fiar), que tece o fio da vida enquanto segura o fuso; *Décima* (no grego *láchesis*, sortear) que puxa, enrola e desenvolve o fio da vida; e *Morta* (no grego *átropos*, afastar) responsável por encerrar o fio da vida cortando-o.

Figura 1 - Pinturas das Parcas



À esquerda, a pintura *As Três Parcas*, de Bernardo Strozzi, século XVII. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Bernardo_Strozzi_Le_tre_Parche.jpg

À direita, a pintura homônima de Francesco De' Rossi, de 1550. Fonte: <https://uploads3.wikiart.org/00291/images/francesco-de-rossi-francesco-salviati/francesco-salviati-the-three-fates-wga20686.jpg!Large.jpg>

Em duas representações pictóricas, no século XVI por Francesco De' Rossi e XVII por Bernardo Strozzi, as Parcas se apresentam como seres corporalmente interconectados, assim como os fios com os quais trabalha. Especificamente, no quadro de Strozzi, as mãos das fiandeiras demarcam uma triangularidade, um ciclo entre começo, meio e fim da vida.

Já na obra de De' Rossi, as mãos de Décima e Morta trabalham coordenadamente, como se fossem um único ser. O fio que tecem divide-se em dois, cujo vértice do triângulo formado aponta novamente para Nona, que apesar de ser responsável pelo início do trabalho, sua figura situa-se cadavéricamente no fundo. A imponente das irmãs contrasta com a delicadeza e pequenez das linhas que manipulam, em um ofício que parece se repetir infinitamente. Apesar da linearidade do fio da vida, o entrelaçamento gestual das parcas demonstra que o tempo da vida não segue um fluxo contínuo, o surgimento, o desenrolamento e o corte ocorrem simultaneamente, em possibilidades infinitas de tecimento.

No ensaio *A Teoria da Bolsa de Ficção*, a autora de histórias de ficções científicas Ursula K. Le Guin (2021, s.p) defende que provavelmente a primeira tecnologia criada pela

humanidade tenha sido um suporte, construído como uma teia, para carregar suprimentos, mantendo assim as condições de sobrevivência de nossos antepassados:

Uma folha, uma cabaça, uma concha, uma rede, um saco, um estilingue, uma bolsa, uma garrafa, uma panela, uma caixa ou um recipiente. Um suporte. A primeira tecnologia humana foi provavelmente um recipiente, um suporte... Muitos teóricos acreditam que as primeiras invenções humanas, foram recipientes para armazenar produtos e coisas, algum tipo de apoio, uma rede.

Propor um pensamento das constelações filmicas como uma rede é pensar não só conexões entre os filmes, mas pensá-los como um suporte. Um abrigo que sustenta múltiplas temporalidades, narrativas, movimentos e direções. Uma bolsa que permitiu e continua a permitir nossa subsistência e nossa permanência, vencendo também a morte e as destruições causadas pelo tempo. O cinema como rede é um emaranhado de sobreposições, que se conectam, mas também rasgam, rompem e criam nós; que se voltam sobre si mesmos, num jogo entre linearidade e descontinuidade.

Compreende-se, portanto, o cinema (*kinema*) como unidade de movimento. Talvez o cinema seja mais próximo ao rio de Heráclito do que à caverna de Platão. Um fluxo que mantém sua unidade, fio a ser tecido, olhos que seduzem nossa percepção. Assim como as Parcas, os filmes trazem corte, passado e projeção de forma simultânea. Seus espectadores não estão espacialmente acorrentados, mas seguem velozes nas telas de nossos cotidianos urbanos.

Já em relação à energia, em uma concepção breve da física, podemos considerar a energia como a capacidade de se gerar trabalho, produzindo-o ou multiplicando-o. No seu processo de desenvolvimento como um meio de comunicação de massa, o cinema possui relação direta com os desdobramentos de pesquisas e de descobertas científicas que se debruçaram sobre os modos de conservação, de armazenamento e de transmissão de energias.

A primeira associação se faz, obviamente, com o desenvolvimento da fotografia, isto é, a competência de se fixar a luz em um suporte material. No entanto, para além da sua descendência com a fotografia, o cinema guarda semelhanças técnicas e perceptivas com diversos outros dispositivos científicos como o fonógrafo, o telégrafo, os tubos de raios catódicos e as ferrovias.

O cinema surgiu por volta do final do século XIX, numa ocasião em que a captura, a conversão e a transmissão de energia eram fundamentais para viabilizar a Revolução Industrial. O cinema, por si só, situa-se entre dois tipos de mecanismos que aproveitaram a energia térmica com sucesso e a converteram em movimento: o motor a vapor e o motor de combustão interna. O cinema também emergiu em proximidade temporal com o motor elétrico e a eletrificação urbana. Com o primeiro

tipo de máquina, o cinema compartilha o problema de como conter e aproveitar - e assim, converter em trabalho - não as energias térmicas da combustão ou a energia cinética do movimento, mas sim a energia do afeto: as novas sensações corporais, os dados ópticos e os estímulos acústicos que o cinematógrafo foi capaz de capturar. (ELSAESSER, 2018, p. 222)

A partir das habilidades cinematográficas de armazenar e de transmitir sensações, Elsaesser (2018, p.226) ensaia quais seriam os tipos de energias que o cinema pode ter, sendo estes: agitação, animação, agenciamento das coisas, automatismo e a atenção como trabalho. Entre as pistas indicadas por Elsaesser, tomaremos a energia nessa pesquisa principalmente a partir de suas capacidades de agenciamento e de atenção.

Na capacidade de agenciamento das coisas, pensamos em como o cinema relaciona os corpos animados com inanimados. Os seres vivos com o espaço. A política com a história e o tempo. A energia se coloca em como o cinema possui a capacidade de promover trabalho, isto é, alterar a realidade material em sua volta. O trabalho promovido pelo cinema é fonte de transformações políticas e estéticas.

Na capacidade de atenção como a visualização, chamam-nos a atenção como a câmera e a observação geram trabalho, vigilância e conhecimento. Isto é possível de se observar especialmente em alguns dos filmes que foram produzidos na ocasião do *impeachment* de Rousseff, como veremos a seguir.

Visualizar o cinema como um sistema vivo, organizador de transmissão de afetos, faz parte de uma tradição maior, na qual o próprio Elsaesser se insere: a arqueologia das mídias. Esta corrente se apresenta como um campo paradoxalmente orientado tanto à observação do passado quanto ao pensamento de um futuro do cinema. A arqueologia vai além das formas, das narrativas, e até mesmo da história dos filmes: ela se volta também aos eventos não ocorridos, às interrupções e às suas descontinuidades. Em paralelo, ela também propõe aproximações do cinema com outros campos do conhecimento, como a própria física.

O termo “arqueologia” é derivado do grego *arché*, cuja tradução é comumente apresentada como origem, uma espécie de princípio fundamental de uma determinada entidade. Pode-se atribuir também um segundo significado à clássica palavra: o de autoridade. Na esteira de sua etimologia, a arqueologia das mídias se encaminha metodologicamente em direção à própria atividade de um arqueólogo.

As conclusões extraídas a partir dos vestígios do passado, encontrados por aqueles que se determinam a escavar a terra, não reconfiguram somente o nosso entendimento da história, mas também as epistemes com as quais operamos no presente. O ato de visualizar vestígios do passado modifica o presente. Não seria essa também a potencialidade do cinema?

Voltar-se ao passado não significa somente visualizar as imagens de outrora, mas também pensar o quê na história do cinema ainda se faz presente. Nesse trabalho, não se empreende somente uma revisão bibliográfica acerca da temática, mas uma tentativa arqueológica de se visualizar as epistemes com as quais podemos compreender o cinema em sua multiplicidade atual. Além dos estudos das técnicas e dos dispositivos, a arqueologia das mídias se propõe a compreender os regimes políticos e sensíveis do cinema. Esse é um dos pontos de partida desse trabalho, ao compreender que o cinema-golpe opera como um sistema energético que tensiona as próprias características do cinema.

Também é este o movimento de Elsaesser ao assumir o primeiro-cinema como o principal ponto de partida para a sua arqueologia das mídias. É notório que o pioneiro na discussão sobre esse período da linguagem cinematográfica foi Noel Burch, denominando-o de cinema primitivo. A partir de então, os estudos do primeiro-cinema⁷ contribuíram para uma radical mudança de perspectiva na história do audiovisual, distanciando-se de uma abordagem evolucionista da história do cinema.

Esta corrente tinha no clássico *História do Cinema Mundial*, de George Sadoul, seu principal representante. Na obra francesa, predominava uma visão de que a história do cinema perseguia uma caminhada desenvolvimentista em que, a partir de seus primeiros experimentos, direcionava-se à construção de uma narrativa clássica. Tal compreensão da história cinematográfica também é responsável pela subjugação de determinadas cinematografias nacionais perante às de países mais desenvolvidos, como é o caso brasileiro. Pregava-se que o apogeu da indústria cinematográfica consistia na produção especializada de filmes de ficção narrativos, e as sociedades incapazes de produzir tal formato eram consideradas portanto subdesenvolvidas.

Apesar da persistência da oposição entre países desenvolvidos (Norte global) e subdesenvolvidos (Sul global), o cenário mundial possui mais contradições do que tal dualidade pode nos explicar. Os fluxos migratórios, tanto de pessoas quanto de mercadorias, produzem realidades cada vez mais sincréticas e complexas.

No que diz respeito ao cinema, as novas tecnologias midiáticas forçam questionamentos às estruturas epistemológicas mais arcaicas, ao mesmo tempo que retomam conceitos outrora considerados obsoletos. Noções como a impressão de realidade, o ilusionismo, o poder e o realismo não dão conta das interfaces de um cinema que se prolifera em múltiplos dispositivos e hábitos de consumo. Além disso, são constantemente modificadas

⁷ No Brasil, destacam-se os estudos de Flávia Cesarino Costa, *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*.

pelo desenvolvimento da inteligência artificial. Neste sentido, convidamos um pensamento do cinema como um encontro constituído entre um sistema de vida e seu perceptor.

Essa noção não modifica somente a própria ontologia do cinema, mas a maneira como devemos empreender nossas investigações estéticas. É provável que os críticos da arqueologia das mídias apontem que tal corrente ainda não se constitui em uma disciplina com métodos e práticas bem definidos. No entanto, é justamente por essa vertente se configurar em um percurso de saberes pouco explorados, mas cheio de oportunidades, que nos sentimos particularmente atraídos por esta. Os próprios arqueólogos das mídias, aqueles que assim se intitulam, não possuem consenso se o termo se refere a um modelo, a um projeto, a uma metodologia ou a uma disciplina.

Promove-se na arqueologia das mídias uma ruptura com a história teleológica, cronológica e progressiva (STRAUVEN, 2013). São três os ramos pelos quais a arqueologia das mídias se debruça: a história dos filmes, a arte mídia e a teoria das novas mídias. Esses três campos sempre coexistiram, não sendo necessariamente uma exclusividade da contemporaneidade. Dessa forma, um pensamento construído a partir da arqueologia das mídias irá encarar a história não só como um estudo do passado, mas também do potencial do presente e de futuros possíveis. Nessa visão, a teoria e a história se correlacionam de modo quase inseparável, de forma que as temporalidades se reorganizam.

A despeito da arqueologia das mídias não configurar um campo homogêneo, é possível apontar alguns caminhos gerais observados em grande parte das pesquisas que traçam suas proposições. Quatro desses percursos podem ser classificados resumidamente como: o velho no novo, o novo no velho, alguns temas recorrentes nas pesquisas arqueológicas e, por fim, as rupturas e as descontinuidades (STRAUVEN, 2013, p.68).

A ótica das pesquisas acerca do “velho no novo” possui uma certa correlação com o pensamento de Marshall McLuhan (1964) a respeito do desenvolvimento e consequente obsolescência dos meios de comunicação. Para o autor canadense, o conteúdo de uma mídia coincidiria a uma outra mídia. Ideia semelhante aparece no conceito de remediação (BOLTER; GRAUSIN, 2000), utilizada para descrever a lógica na qual uma nova mídia é responsável pela reconfiguração de formas midiáticas anteriores.

Já a concepção do “novo no velho” corresponde à visão anarqueológica de Zielinski (2006), interessada na busca das singularidades de mídias antigas e de suas variabilidades, situando-as em processos temporais que ora aprofundam a diversidade das mídias e ora a reduzem. Assim sendo, a visão anarqueológica propõe que não necessariamente existe um momento no qual as mídias alcançam sua 'maturidade'. A visão evolutiva da mídia perde força

novamente. Isto nos leva a considerar que mídias contemporâneas não são impreterivelmente melhores do que as tecnologias do passado, mas produzem outros fenômenos.

O terceiro caminho da arqueologia das mídias refere-se aos temas recorrentes (topos) nas pesquisas da área. Designa, portanto, os lugares comuns, os fenômenos que aparecem, desaparecem e reaparecem em distintas temporalidades, um certo tipo de *deja vú* nas tecnologias de mídias. O maior representante desse campo é Huhtamo (2011), defensor de uma atenção maior aos ciclos em detrimento de uma cronologia linear. Os estudos de Huhtamo sobre as mídias imaginárias (tecnologias que foram desenhadas, descritas e/ou pensadas, mas que não chegaram a vingar) é um exemplo de como a imaginação de determinadas técnicas se correlaciona efetivamente com práticas que foram instauradas posteriormente.

Por fim, a compreensão das mídias a partir de suas rupturas e de suas descontinuidades são justamente o foco de pesquisadores como o já citado Elsaesser. Como apresentado anteriormente, os estudiosos da arqueologia da mídia veem sua atividade como uma prática semelhante à dos próprios arqueólogos, consistindo no escavamento de tecnologias, obras e materiais que elucidem algo próximo de uma paleontologia das mídias. Para um autor como Zielinski, o que interessa é a variontologia, a diversidade de mídias que acabaram sendo obliteradas no desenho de uma genealogia oficial. Enquanto que, para outros teóricos, a imagem evocada do arqueólogo forma uma espécie de alegoria, um modelo de operação do pensamento ao lidar com as mídias a partir de uma perspectiva diacrônica. Consideramos que as análises filmicas empreendidas por Elsaesser operam justamente a partir de uma noção alegórica.

É possível defender que a arqueologia das mídias, como proposta por Elsaesser, tem suas bases em Benjamin, especialmente por conta das teses empreendidas pelo filósofo alemão a respeito da história. No clássico texto de Benjamin (2012), o autor rompe tanto com o historicismo quanto com o materialismo dialético típico da tradição marxista. Na proposta benjaminiana da história, o passado seria acessado através de uma fenda no presente, configurando-se em um tempo que não é linear nem progressista, não caminha rumo à direção alguma. Pelo contrário, o tempo se desenvolve a partir da correlação entre sobrevivências, mortes e rupturas. A imagem dialética é uma espécie de centelha do passado. Apenas para retomar o universo estelar, as imagens funcionam como estrelas das quais presenciamos suas luzes emitidas por um passado distante há anos-luz.

O termo história, por sua vez, é uma homonímia que possui três significações (GAGNEBIN, 1993). Ele descreve um processo real dos acontecimentos (*geschichte*), uma

disciplina com suas metodologias e objetos de estudo (*Histoire*) e o ato da narração (*erzählung*). No cruzamento dessa tríade, a história surge como uma maneira de demarcar oposição frente à morte, ou seja, frente ao fluxo incansável do tempo. Com a história, pretende-se driblar o esquecimento de um rio que já não corre mais.

As estrelas no céu, ecos luminosos de um passado extremamente distante, são catalogadas por meio de constelações, linhas imaginárias que atribuem famílias, localidade, formas e espacialidade a esses astros. Para Benjamin, as temporalidades do passado e do presente também se organizariam através de uma constelação. O passado surge como tal, quando assim o é compreendido por um historiador, que ao visualizar o que já se sucedeu, funda a ideia também de um “agora”. A questão é que esse “agora” é percebido justamente pela sua constelação, isto é, a linha que atravessa tais tempos com o passado.

O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração, em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um "agora" no qual se infiltraram estilhaços do messiânico. (BENJAMIN, 2012, p.252)

“Constelação” e “configuração” são considerados sinônimos e assim os termos aparecem na obra de Benjamin (OTTE, VOLPE, 2000). Para o filósofo alemão, o gesto do historiador é justamente manusear a constelação que, em sua época, entrou em contato com um período anterior. As bases do pensamento constelar de Benjamin são mais explícitas nas tradições que o semearam, sejam essas a doutrina judaica bem como o próprio marxismo. Os ensinamentos provenientes do judaísmo influenciarão na noção de origem (*ursprung*). Para Walter Benjamin, a origem estaria ligada à ideia de restauração. No entanto, só se é restaurado aquilo que por ventura outrora foi destruído. Dessa forma, a origem é inalcançável por outro meio que não seja o próprio presente.

Sabe-se que especialmente na Cabala, a Torá, o livro original do judaísmo, é interpretada como uma fonte inesgotável de revelações. Essa articulação entre o presente e a gênese pode ser percebida também na teoria da tradução benjaminiana, na qual a tradução demarca as diferenças entre os dois idiomas, mas é justamente nela que se dá a ver os sentidos ocultos do texto primário. O mesmo irá ocorrer, de certo modo, com a história a partir das teses de Benjamin. Sendo assim, considera-se também o passado como uma fonte inesgotável de interpretações, correspondendo assim à sua ligação com o presente. O desvendar do passado é também um movimento diacrônico, que renova constantemente o presente no qual

o pesquisador se insere. Se o trabalho da história é desvendar as reminiscências, estas serão constantemente atualizadas no percurso da investigação.

Um dos principais trabalhos de Benjamin foi sua análise sobre a vida na cidade e na modernidade a partir de Charles Baudelaire. Benjamin foi também possivelmente o principal autor a articular a instauração do cinema com os avanços tecnológicos vivenciados nas metrópoles e a consequente velocidade do ambiente urbano.

A modernidade, para o filósofo, é vista como a capacidade de produção do novo. No entanto, como em um paradoxo, a condição necessária para a existência da novidade é sua própria ruína. Na modernidade, tudo vira mercadoria. Tudo pode ser trocado por qualquer outra coisa. A mercadoria é a equivalência geral, causando perda entre o ser e sua funcionalidade. Essa compreensão estará presente em um dos principais artifícios da arte moderna: a alegoria. Enquanto o símbolo possui uma relação imediata com seu correspondente, a alegoria estaria na historicidade, na falta, na ruptura entre a imagem e seu sentido. Através da distância entre significante e significado, a alegoria promove múltiplas significações, causando assim a perda de um sentido único.

Semelhante ao método "alegórico" de Walter Benjamin, (...) para quem as revoluções chegam para ser consideradas "freios de emergência", aplicados ao trem expresso denominado "progresso", o método arqueológico das mídias pode atuar como freio de emergência, cujo atrito de resistência provoca algumas fagulhas entre os trilhos e as rodas, e a lógica da máquina e os algoritmos estão correndo para modelar o mundo (da experiência e da ação) em sua imagem e de acordo com suas prioridades. (ELSAESSER, 2018, p. 59)

Atentando-se um pouco mais ao conceito de constelação e de como ele pode ser aplicado ao exercício da análise filmica, tomaremos como base as constelações estelares. Isto é, uma imagem construída a partir das linhas de conexão entre corpos distintos, mas que são percebidos como um conjunto. No caso deste trabalho, as entidades generativas desses agrupamentos são os filmes que se debruçaram acerca do período de Rousseff na presidência.

Percebe-se que a constituição das constelações estelares ocorre por linhas que produzem sentido à nossa percepção, ao mesmo tempo que nos conduzem a um referencial no espaço-tempo. Contudo, mesmo os referenciais dados pelas constelações aos seus observadores não podem ser tomados como fixos. Assim como os demais fenômenos que conhecemos através da observação, as constelações também são transformadas pelo tempo. Estrelas morrem, desfazem-se na temporalidade, como entes vivos.

Ao longo dos anos em que este trabalho foi tomando corpo, confrontei-me inescapavelmente com a tese einsteiniana de que o tempo não é uma variável fixa, mas sim

moldável e relativa. É possível que na perspectiva de um historiador mais tradicional, eventos que ocorreram há uma década possivelmente não façam parte de seu interesse. Ainda que o fizessem, tal historiador os classificaria dentro da conhecida “história do tempo presente”, enlarguendo o conceito do que podemos identificar como a atualidade.

Por outro lado, na nossa percepção de comunicólogos, uma década parece um intervalo abissal. Uma vez que somos habituados a lidar com a velocidade gigantesca das transformações tecnológicas, na qual ferramentas antes indispensáveis para nosso ofício rapidamente se tornam tão obsoletas quanto antiquadas. É entre essa contradição de perspectivas do tempo que se situa esta análise.

É pelo caráter escorregadio das classificações cronológicas, que evitarei me aproximar da ideia de um “cinema contemporâneo”, pois devemos lidar com as obras aqui abordadas como produtos de um passado. Aquilo que foi, mas que ainda reverbera. Passado como aquilo que persiste e que produz um lampejo em nosso tempo. Assemelhando-se ao famoso desenho de Paul Klee, *Angelus Novus*, imagino que a maneira de lidar com tais filmes seja a de visualizar o que está atrás de nós, mas com nosso corpo em direção adiante.

Dessa forma, partiremos do pensamento de Benjamin acerca das constelações, que aqui compreendemos a partir de um outro conceito do filósofo alemão, a imagem dialética. Um lampejo do passado que nos conecta não só ao que se foi, mas também ao que se está *aqui e agora*. O tempo é o movimento em desdobramento, que por sua vez altera o fluxo e as relações das constelações. Para seguir nossa metáfora estelar, basta evocar que a movimentação da Terra e dos demais astros estão produzindo referencialidades espaço-temporais em constante transformação. Esse dinamismo permite operar o cinema como arranjos do tempo.

Mas o que significa afirmar que, em uma análise fílmica, os filmes devem ser vistos como uma constelação? Primeiro, é compreendê-los não necessariamente como um ciclo ou um conjunto homogêneo, mas como um grupo de elementos cujas relações estão sempre por nascer, por força do tempo presente. O cinema como um sistema de vida. Que ao mesmo tempo armazena energia e a produz. Uma energia de afetos que provoca rupturas políticas no presente.

Também, não é somente o caso de propor aproximações entre linhas de sentido ou buscar caminhos convergentes e divergentes entre eles. Consiste-se em provocarmos a nossa percepção sobre a própria temporalidade das imagens cinematográficas. Dizer que as imagens cinematográficas produzem uma temporalidade é refletir sobre suas durações e permanências, mas também sobre como elas entrelaçam tempos no instante de sua apresentação. Observar

uma imagem cinematográfica é estar *agora* diante *do que foi*, em contraposição às noções de simultaneidade e de instantaneidade do *ao vivo* tão comum nas televisões e nas redes sociais.

A percepção das constelações estelares a olho nu depende diretamente das condições atmosféricas. Se as constelações nos mostram como apreender elementos através de linhas espaço-temporais, será por meio da atmosfera que podemos visualizar esses elementos. O conceito de atmosfera, inicialmente tomado da geografia, é utilizado para descrever uma camada de gases imprescindíveis à regulação da vida na terra, do funcionamento de seus ecossistemas. Ela está envolta a todo o globo, apresentando-se como uma força diretamente relacionada ao corpo de nosso planeta.

O conceito se estenderá também para designar alguns conjuntos de condições meteorológicas, relacionados aos padrões do clima e do tempo. Em um sentido figurado, o Oxford Languages apresenta ainda que o termo pode servir para descrever um ambiente social ou espiritual. No entanto, se é possível pensar em um conjunto de filmes como uma constelação, propomos articulá-los através de suas *atmosferas filmicas*, o que nos levará a adentrar no campo das especificações cinematográficas.

Em relação à ideia de atmosfera filmica, a autora Inês Gil a trabalhará tanto como uma “consciência” quanto uma “figura filmica”. Como consciência, podemos compreender que a atmosfera filmica é algo percebido, sentido, na relação entre o espectador e o filme, algo que permeia estes dois entes em seu encontro. Como figura, a atmosfera é, portanto, um meio de expressão.

O que é a atmosfera? É um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado. A atmosfera manifesta-se como um fenómeno sensível ou afectivo e rege as relações do homem com o seu meio. Não é por acaso que os expressionistas alemães associavam-na à noção de *Stimmung*, que é um tipo de disposição de espírito e de alma emanante das “coisas” do mundo. (...) A atmosfera assemelha-se a um sistema de forças, sensíveis ou afectivas, resultando de um campo energético, que circula num contexto determinado a partir de um corpo ou de uma situação precisa. Neste sentido, a atmosfera tem intensidades variadas e tende em formar-se sem produzir necessariamente representações. Sendo um sistema energético, ela tem densidades diversas e um dinamismo, mais ou menos, acentuado. (GIL, 2011, pp.141-142)

Desta forma, podemos compreender a atmosfera como uma composição de forças distintas que se tornam reconhecíveis no evento da experiência filmica. Esta composição de forças atua na impressão de afetos, sensações e expressões; construindo assim uma experiência do cinema como um pensamento, ou ainda, como uma consciência que se estabelece entre temporalidades distintas, entre o registro e o instante. Distanciando-se, dessa forma, de uma ideia de representação. Não se trata da atmosfera filmica reapresentar o

passado, mas de estabelecer um campo energético onde ocorrem trocas significativas entre aquilo que aconteceu e o momento da projeção cinematográfica.

Desse modo, ao pensarmos uma constelação de filmes, a partir de suas atmosferas, decorre-se que é possível aproximar-se das composições de forças (políticas, afetivas, econômicas, sociais, subjetivas, entre tantas outras) que permearam a história do governo Rouseff através de diversos filmes brasileiros. Estas produções também não se limitarão a obras lançadas nos anos de sua presidência. Aqui, constelação e atmosfera, apesar de serem conceitos distintos, cruzar-se-ão mutuamente, no qual um dependerá do outro.

Em uma perspectiva próxima a um pensamento do cinema como uma forma de transmissão de energias, Inês Gil também tende a pensar na atmosfera como um campo energético. Deste modo, a articulação entre o conceito de atmosfera como ferramenta da análise fílmica pode ser planejada satisfatoriamente com uma visão do cinema como energia, de acordo com pressupostos defendidos por um dos movimentos da arqueologia das mídias, e como defenderemos ao longo deste trabalho.

Propõe-se, neste trabalho, que a atmosfera fílmica toma espaço no campo entre o filme e o espectador; no qual ocorrem transmissões energéticas, física e metafisicamente. Compreendemos que esta maneira de articular o conceito de atmosfera pode soar um tanto místico, por isso, torna-se necessário minimamente apontar quais são essas forças que compõem este campo energético. A atmosfera fílmica...

...liberta-se de um plano, de uma sequência ou da totalidade de um filme, tendo por origem elementos ou conceitos fílmicos tais como o tempo, o espaço, o som, a imagem, o ritmo, a representação dos actores, o enquadramento, a luz, etc. Todos contribuem para a criação da atmosfera, alguns mais do que outros, segundo a escolha do realizador. (GIL, 2011, p.96)

Infer-se, portanto, que a análise da atmosfera fílmica decorre do jogo de relações entre diversos elementos fílmicos, sendo contraprodutivo analisá-los separadamente, mas sempre em combinação com diversas outras categorias. A intensidade, a qualidade, a presença e a ausência de determinados elementos devem ser também parâmetros constituídos para uma metodologia de análise da atmosfera fílmica.

Na sua categorização, Inês Gil irá apontar quatro tipos de atmosferas fílmicas, sendo estas:

- Atmosfera temporal (relacionada ao tempo e seus derivados, como a duração e a própria manipulação da experiência desta variável).
- Atmosfera espacial (referente aos enquadramentos e, por consequência aos conceitos de campo e fora de campo).

- Atmosfera visual (referente à plasticidade da imagem).
- Atmosfera sonora (correlacionada aos trabalhos do desenho sonoro).

No entanto, esta categorização nos parece um tanto arbitrária, tendo em vista que as duas últimas são, por definição, as bases materiais da linguagem audiovisual, de modo que estas compõem e regulam as duas primeiras. Além disso, essas categorias limitarão nossa análise apenas e propriamente à materialidade da linguagem audiovisual, aquilo que é de fato assimilado pelos sentidos, em detrimento do caráter do cinema como um sistema energético. Consequentemente, apresentamos três tipos de atmosferas filmicas que não se propõem a negar totalmente as classificações propostas por Gil, mas sim a reformular tal categorização.

Essa proposta surge em comunhão a uma proposição de Elsaesser (2018) acerca do caráter ontológico do cinema.

...o cinema é impensável sem a urbanização, isto é, a enorme migração da força de trabalho do campo para as cidades. Segundo, o cinema é impensável sem a eletricidade e a eletrificação. E terceiro, o cinema é impensável sem os novos regimes disciplinares do trabalho na fábrica e nos escritórios, que, além do trabalho por tarefa na linha de montagem, criou o tempo livre como categoria distinta e, em seguida, solicitou que esse tempo livre fosse preenchido com formas em massa de regeneração da força de trabalho, geralmente chamadas de entretenimento, mas, que, na realidade, são um conjunto bastante complexo de práticas e processos que imitam (e reproduzem) aspectos da vida profissional, ao mesmo tempo que compensam (o estresse da) a vida profissional. (ELSAESSER, 2018, p. 35)

Se ele é impensável sem a eletricidade e a eletrificação, as noções de energia, força e criação ocuparão lugar central em suas epistemes. Se o cinema é impensável sem os regimes disciplinares do trabalho, que possuem na linha de montagem sua maior expressão, o cinema também precisa ser compreendido através de éticas e estéticas que atravessam o corpo, como a vigilância, o espetáculo, o movimento, o labor, o descanso e as relações de poder. Por fim, se o cinema é impensável sem a urbanização, ele também o é sem o espaço, a sociabilidade, o encontro de sujeitos políticos, a luta de classes e a pólis.

Cremos que tais instâncias da linguagem cinematográfica conseguem ser plenamente abarcadas pela tríade de atmosferas filmicas proposta neste trabalho. As atmosferas temporal, corporal e espacial. Tal proposição articula-se também com o conceito de “constelação”, uma vez que teria sido Walter Benjamin “um dos primeiros pensadores que apreciaram o cinema nesse complexo do corpo em movimento, de capitalismo como modo de conversão de energia e de cidade moderna como local de distração disciplinar ” (ELSAESSER, 2018, p. 235).

Tendo em mente alguns dos preceitos apresentados pela arqueologia das mídias e pela alegoria benjaminiana, é que propomos neste trabalho pensar a constelação de filmes que

cintilam o período de Rousseff no poder, dentre os quais estamos apontando uma constelação chamada de cinema-golpe. O cinema-golpe mantém relações com o que foi chamado pela crítica de um “cinema do golpe”, porém, a configuração aqui apresentada não se ateve a “representar” o impeachment, mas sobretudo, constitui-se em uma força de agenciamento e contaminação dos movimentos que permearam o afastamento da presidenta.

Será na teoria do documentário que encontraremos com expressividade um pensamento acerca da política do cinema, como ela se manifesta e suas implicações. É nesta corrente do pensamento, do cinema como um gesto documental, que as camadas social e política do cinema foram sempre consideradas uma “dimensão que lhe é indissociável” (FREIRE; PENAFRIA; 2010, p. 2).

Para César Guimarães e Victor Guimarães (2011), existem duas formas predominantes na maneira de encarar a relação entre política e os filmes. A primeira se caracterizaria pela noção de ‘política no documentário’. Por sua vez, a segunda estaria relacionada à ‘política do documentário’.

A ‘política no documentário’ refere-se a uma leitura baseada na noção de representação da política na imagem documental. Nesse esquema, os filmes seriam encarados como um sintoma do mundo político. A política torna-se uma instância à parte da forma fílmica que se dá a ver através das imagens. Dentre os representantes dessa corrente, os autores apontam os estudos culturais e clássicos da análise fílmica, como Vanoie e Goliot-Lété que defendem que um filme “oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 55).

Enquanto que, para os estudos culturais, os interesses estariam no que Stam chamou de “luta pela descolonização da representação” (STAM, 2009, p. 297), tendo em foco o retrato de grupos minoritários em produções audiovisuais. César Guimarães e Victor Guimarães apontam que um dos possíveis problemas desta abordagem é o perigo de subordinar os filmes a formas políticas preexistentes, negligenciando as potências políticas do próprio cinema.

Como alternativa, portanto, os escritores defendem uma análise fílmica a partir da noção da “política do documentário”. Essa noção aponta que a política não pode ser encarada apenas no conteúdo, mas como uma característica própria do gesto cinematográfico. Victor Guimarães e César Guimarães defendem que nesta

perspectiva, já não se trata mais de tomar a política no documentário como ponto de partida – selecionando para a análise aqueles filmes que “falam de política” – mas sim como ponto de chegada, ou seja: trata-se de dizer em que medida um documentário realizará um gesto político, ainda que não “fale de política” em termos usuais. (GUIMARÃES; GUIMARÃES, 2011, p. 81).

Compreendemos que as contribuições do pensamento sobre o documentário se estendem ao cinema em si. Dessa forma, a constelação de filmes aqui apresentada será composta tanto por obras documentais que “falam de política” quanto algumas que poderão se distanciar mais ou menos desse domínio. No empreendimento de análise de uma atmosfera fílmica, far-se-á necessário compreender os gestos políticos destas produções.

Para o filósofo francês Rancière (2004, p.38), "A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em introduzir novos sujeitos e objetos nela, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos". Por meio da noção de "partilha do sensível", o autor articula arte e política, uma vez que a arte seria capaz de disputar novas subjetivações e experiências outras do sensível. No entanto, Rancière parece não operar com as noções de passagens e rupturas de sensibilidades. É o que determina suas categorizações de regimes artísticos.

É importante ressaltar que o método de análise da constelação constitui-se nesse trabalho em duas frentes. A primeira diz respeito claramente ao fluxo de relações estabelecidas entre os filmes. Esse fluxo não é linear, cronológico ou conteudista, mas primordialmente atmosférico. As relações estabelecidas entre eles são múltiplas, e aqui mora a riqueza do método, como por exemplo na relação que será estabelecida adiante entre os automóveis de *Brasil S/A* e *Com Vandalismo*.

E a segunda diz respeito ao já apontado por Souto (2016) de compreender um filme muitas vezes como um fora de campo de outro, isto é, ao correlacionar duas obras uma pode apresentar um campo que outra oblitera, como no trecho descrito adiante, no qual as terceirizadas do Planalto aparecem tanto em *Alvorada* quanto em *Democracia em Vertigem*.

Por fim, em relação aos instrumentos utilizados para análise das atmosferas, destacam-se em todas as análises as noções de distância e aproximação. Essas ferramentas operam na decisão dos planos e das cenas escolhidas em todas as análises atmosféricas. A investigação das aproximações e distanciamentos, em termo de enquadramento, tornou-se fértil na percepção das temporalidades, da relação entre os corpos (especialmente câmera e sujeito filmado) e dos espaços do plano. É através da análise da distância que se pode falar em uma “tomada de posição” (DIDI-HUBERMAN, 2017) das imagens. Por isso, é importante alertar que essa distância não deve ser necessariamente quantificada, mas servir para se pensar de onde se toma a imagem e quais relações são estabelecidas entre os agentes desta.

A distância estará assim nas relações entre passado e presente de *Torre das Donzelas*. Na proximidade com os senadores governistas de *O Processo*. Na proximidade com os deputados de *Excelentíssimos*. Na quebra da quarta parede em *Brasil S/A*. Na proximidade com os manifestantes de *Com Vandalismo*. No distanciamento às massas de *Democracia em Vertigem* e, por fim, na proximidade com o centro do governo em *Alvorada*.

Em suma, ao visualizar os filmes aqui trabalhados como uma constelação, e analisando-as a partir de um sistema energético composto por atmosferas, o trabalho seguirá em três partes, nas quais cada atmosfera toma o protagonismo. Pretende-se, desse modo, construir um mapa constelar-filmico da nossa história recente.

4. ATMOSFERA TEMPORAL: cinema-golpe como um campo energético

O cinema-golpe compõe-se por um conjunto de filmes, que apesar de suas divergências, debruçam-se sobre a noção de uma urgência no tempo das tomadas. Essa urgência também aponta para uma aposta por parte dos realizadores na sobrevivência dessas imagens em um futuro incerto.

Este capítulo se debruçará sobre a atmosfera temporal do cinema-golpe. A atmosfera temporal é a camada onde o sistema cinematográfico produz e conduz energia. É onde se entrecruzam o instante da tomada e o presente da exibição. Para compreender essa primeira instância atmosférica, torna-se necessário encarar os filmes aqui analisados como uma constelação. Um sistema vivo, cujos processos se constituem na troca de afetos, energias e potencialidades entre o presente e o passado, remodelando assim as possibilidades do futuro.

4.1 O cinema vai ao *Impeachment*

O debate semântico se o afastamento de Rousseff foi um *impeachment* ou golpe prolongou-se ao longo de boa parte da década de 2010, tendo o primeiro termo tornado-se um vocábulo corriqueiro na vida dos brasileiros na história do tempo recente. Em rápida tradução literal, a expressão designa um processo político no qual um governante, participante de um sistema presidencialista, é impedido de exercer suas funções em decorrência de um grave delito julgado pelo parlamento. O termo, importado do inglês, tem por sua vez origens no francês antigo *empeechier* que deriva do latim *impedicare*, fazendo referência aos significados de capturar, prender e/ou caçar.

A origem inglesa da palavra revela a predominância de certos valores jurídicos, políticos e morais da cultura anglo-saxã pelo Ocidente, especialmente no Brasil. Não à toa, o dispositivo *impeachment* foi utilizado principalmente nos Estados Unidos da América assumindo variadas caracterizações nas administrações de: Andrew Johnson (1868), Richard Nixon (1974), Bill Clinton (1998) e, mais recentemente, por duas vezes na primeira administração de Donald Trump, em 2019 e em 2021.

Presidente responsável por inaugurar os processos de *impeachment* na história estadunidense, Andrew Johnson teve sua trajetória contada pelo cinema no filme *Tennessee Johnson* (1942), de William Dieterle. O filme biográfico também foi uma estratégia utilizada

por Oliver Stone ao dirigir *Nixon* (1995). Por serem biografias dramatizadas que recorrem a imprecisões históricas para defender seus pontos de vistas sobre a política estadunidense, essas produções põem em xeque o papel do cinema hollywoodiano na construção da própria história dos Estados Unidos da América (MORGAN, 2011, p.151). Apesar de ambos terem tido seus processos abertos, Johnson foi absolvido no Senado por um voto e Nixon renunciou a fim de evitar que fosse considerado culpado.

Figura 2 - *Impeachments* no cinema estadunidense



Fotogramas dos filmes Tennessee Jonhson (1942) (acima) e Nixon (1995) (abaixo). Fonte: Reprodução

A dramatização do processo de *impeachment* também foi o recurso utilizado pela famosa série *Impeachment: American Crime Story* (2016). Enquanto as temporadas anteriores da produção se tratavam de famosos casos de assassinatos, como os de O.J. Simpson e Gianni Versace, *Impeachment: American Crime Story* teve seu foco em um escândalo político composto pela relação entre o democrata Bill Clinton e sua estagiária, Monica Lewinsky. O relacionamento entre os dois foi a base do pedido de impedimento contra Clinton. *American Crime Story* é famosa por encenar situações que se tornaram icônicas no imaginário estadunidense. Comparações, realizadas por seus espectadores, entre cenas da produção e imagens de arquivo, oriundas em sua maioria da televisão, são bastante comuns em

plataformas digitais como o *youtube*⁸, despertando o interesse dos fãs e dos espectadores na capacidade analítica da ficção representar um evento efetivamente ocorrido.

Nos Estados Unidos, as ligações entre o cinema e a política são múltiplas, de modo que um fato curioso é que Ronald Reagan, famoso por suas atuações, não está sozinho na lista de presidentes que se estabeleceram, em parte, como celebridades midiáticas. Um dos líderes atuais mais proeminentes da extrema-direita internacional, Donald Trump, quadragésimo quinto e quadragésimo sétimo presidente dos EUA, também tornou-se conhecido por suas aparições em filmes e programas televisivos, como *Esqueceram de Mim 2* (1996), *Sex and the City* (1999) e *O Aprendiz* (2004-2017). Neste último, um *reality show* sobre o mundo dos negócios produzido pela NBC, Trump é o apresentador, fazendo o papel de si mesmo. Um empresário que busca, entre diversos concorrentes, um discípulo para trabalhar em seus empreendimentos e investimentos. Impossível deixar de ressaltar a coincidência um tanto irônica de que a versão brasileira da atração chegou a ser apresentada pelo publicitário João Dória, ex-governador do Estado de São Paulo, tendo sido este um dos principais nomes cotados à Presidência do Brasil em 2022.⁹

Para além das polêmicas, a trajetória de Trump nos chama atenção por ter sido o único presidente estadunidense a enfrentar dois julgamentos de *impeachment*: em 2019, por acusações de abuso de poder, e em 2021, por incitação à insurreição no episódio que ficou conhecido como A Invasão do Capitólio em 6 de Janeiro de 2021. Evento que, assim como *O Aprendiz*, teria também seu *remake* brasileiro no dia 08 de Janeiro de 2023¹⁰. Os processos de impeachment de Trump, absolvido em ambos, foram temas de documentários como *Trump: the impeachment* (2020), disponível no serviço de *streaming* Apple TV, e *Trump: the reckoning* (2021), série da *ABC News* disponível no *Hulu*.

Parte dessas produções compõem o que Joseph E. Uscinski (2010) irá chamar de um "Cinema Presidencial", isto é, um conjunto de filmes que contêm aparições de presidentes

⁸ Alguns desses estudos podem ser verificados em: DAVIS, D. Real Life OJ Trial vs "People vs OJ Simpson" - Comparison YouTube, 27 out. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7L36wb-w0CA>. Acesso em: 10 mar. 2020. The True Story of American Crime Story: Impeachment. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6j0uPZMAiEo&t=117s>. Acesso em: 8 mar. 2023. American Crime Story (2016) season 2 - scene comparisons. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=260zmkkbQ_9E. Acesso em: 8 mar. 2023.

⁹ João Dória chegou a anunciar sua candidatura à presidência apenas para desistir em maio de 2022. Fonte: <https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2022/noticia/2022/05/23/doria-pronunciamento.ghtml> Acesso em: 19 de junho de 2025

¹⁰ Esse dia ficou conhecido como a insurreição dos bolsonaristas contra a posse de Lula, em seu terceiro mandato em 2023. Fonte: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2023/01/08/o-dia-em-que-bolsonaristas-invadiram-o-congresso-o-planalto-e-o-stf-como-isso-aconteceu-e-quais-as-consequencias.ghtml> Acesso em: 19 de junho de 2025

norte-americanos. Em sua análise, Uscinski conclui que presidentes estadunidenses que enfrentaram processos de *impeachment*, como Nixon e Clinton, são personagens cinematográficos com frequência maior do que os demais. Uscinski atribui essa presença ao fato de Hollywood intrigar-se com profundidade em líderes controversos, tempos difíceis e episódios traumáticos da história estadunidense (USCINSKI, 2010, p.11).

Talvez estes também sejam alguns dos fatores pelos quais alguns cineastas nacionais tenham dedicado seu interesse à destituição de Rousseff, mas o que defenderemos ao longo dessa pesquisa é de que o caso brasileiro assume características específicas, ainda que haja correlações com outras experiências para além de nossas fronteiras.

De antemão, percebe-se claramente que o cinema-golpe não se configura completamente em um cinema presidencial, ainda que possua traços disso. Porém a intenção de se aproximar da figura presidencial será interdita em quase todos os filmes. O aspecto mais evidente dessa expressão é que a própria figura de Rousseff apresenta-se distante de todos esses filmes, mesmo daqueles que mais tentaram se aproximar da presidenta. Dessa forma, o cinema-golpe põe-se em relação não com a noção da presidência, mas com o seu entorno. Com outras camadas, que neste trabalho defenderemos ser as atmosferas temporal, corporal e espacial.

Essa distância em relação à figura de Rousseff parece ser um indício de algumas características do cinema-golpe. A primeira é de que a própria biografia de Dilma fortalece a imagem de uma liderança afastada e construída pelo acaso. A segunda, e mais importante, é de que a ausência da figura presidencial e o consequente foco em outras figuras e tensionamentos revelam, por parte do cinema-golpe, uma antecipação do enfraquecimento da própria instituição da Presidência da República. Fato que se torna mais claro atualmente com as decisões presidenciais sendo limitadas por outras instâncias como o Supremo Tribunal Federal, o Congresso e a autonomia do Banco Central.

Deixando as especificidades brasileiras um pouco mais à parte, torna-se importante salientar que a presença de procedimentos de *impeachment* não se restringiu ao Ocidente. Há registros deste dispositivo nas mais diversas regiões do planeta, como é o caso do Irã, em 1981, quando o primeiro presidente pós-revolução, Abolhassan Bani-Sadr, foi impedido pelo Parlamento iraniano. Assim como Rousseff, Bani-sadr defendeu que seu *impeachment* foi um golpe de estado e um ataque à democracia iraniana. Porém, os desdobramentos foram distintos, tendo o ex-presidente se exilado logo após o processo em Paris, quando passou a empreender esforços a fim de construir a Organização dos Mujahedin do Povo Iraniano (OMPI).

A OMPI, uma das organizações de oposição mais ativas do Irã, utilizou-se das mídias audiovisuais em larga escala, especialmente televisão e vídeo, como arma de propaganda de seus ideais. O próprio Irã tem uma vasta cinematografia, principalmente documental, neste período. Os filmes produzidos pela OMPI chamam a atenção por registrarem entrevistas, comícios e eventos políticos nos quais as lideranças do movimento participam. Um raro documentário chamado *A Voice from the Summits (Sedai az Qollehha, 1984)* trata da instalação de antenas nas montanhas do Curdistão Iraniano para transmissão da rádio *Voz de Mujahed*, explicitando a importância dos meios de comunicação de massa na política iraniana. (HAMID, 2012, pp.87-97)

Já nas Filipinas, a chamada Segunda Revolução do Poder Popular (EDSA II), em 2001, culminou no afastamento do presidente Josef Estrada. Estrada, que também foi ator e produtor de cinema, estrelou mais de uma centena de longas-metragens. No entanto, a sua biografia produzida pelo canal TV5, *To Live For The Masses*, foi impedida de ser exibida publicamente pelo MTRCB - *Movie and Television Review and Classification Board* (Conselho de Classificação e Revisão de Cinema e Televisão)¹¹.

Verificou-se também casos de *impeachment* na Lituânia, em 2004, quando o presidente Rolandas Paksas foi destituído por acusações de favorecimento a um empresário russo em troca de apoio financeiro. Já em Honduras, após a destituição do presidente Manuel Zelaya em 2009, o *impeachment* passou a ser incorporado na constituição do país.

Apenas alguns meses após Junho de 2013, quando milhões de brasileiros foram às ruas em protestos diversos e polifônicos que afetaram significativamente a popularidade de Rousseff, uma série de manifestações com características similares ocorreram também na Ucrânia. A *Euromaidan*, ou Primavera Ucraniana, culminou no afastamento do presidente Viktor Yanukovich, que acusou o processo de ser um golpe de estado produzido nos Estados Unidos pelo então vice-presidente Joe Biden, posteriormente o quadragésimo sexto presidente americano. O documentário *Inverno em Chamas: A Luta pela Liberdade da Ucrânia* (de Evgeny Afineevsky, 2015) produzido pela Netflix traz uma visão desses protestos que se arrastaram ao longo de mais de noventa dias. No entanto, a produção tem sido acusada de promover uma visão pró-ocidental, o que deixa algumas fendas na relação entre a Ucrânia e a Rússia e a atual guerra que se dá entre os dois países.

¹¹O órgão estava diretamente ligado ao Gabinete da Presidência das Filipinas, então exercida por Gloria Macapagal Arroyo, ex-vice de Estrada. Fonte: <https://www.gmanetwork.com/news/topstories/nation/14137/mtrcb-gives-final-x-rating-to-erap-biopic/story/> Acesso em: 19 de junho de 2025

Na Coreia do Sul, em 2016, mesmo ano em que Rousseff foi deposta, a primeira presidenta Park Geun-Hye também sofreu um *impeachment*. As imagens das multidões nas ruas a favor do processo que levou à destituição de Geun-hye se assemelhavam espantosamente às do Brasil.

Apesar de todas essas experiências internacionais, talvez seja a América do Sul um dos territórios no globo com o maior repertório no uso do *impeachment*. Fato que pode ser encarado como sintoma das turbulências constantes da região.

Em 1993, a Venezuela teve seu presidente Carlos Andrés Pérez destituído por denúncias de corrupção. A trajetória de Pérez foi resgatada no filme póstumo, recheado de entrevistas e imagens de arquivos, *CAP 2 Intentos* (Carlos Oteyza, 2016). O documentário faz parte da filmografia de Carlos Oteyza, cineasta e historiador bastante atento à política venezuelana, especialmente acerca da dependência que nosso país vizinho, assim como a sua produção cinematográfica, mantém com a exportação petrolífera. Este tema irá aparecer nos filmes *El Reventón I: Los inicios de la producción petrolera en Venezuela (1883 - 1943)* (Carlos Oteyza, 2007) e *El Reventón II: Hacia la nacionalización petrolera (1944 - 1976)* (Carlos Oteyza, 2006).

Como em todas as outras áreas de interesse nacionais, o petróleo está ligado ao cinema venezuelano ainda que não se perceba. O petróleo, além de ser um tema recorrente no cinema nacional, também tem sido sua principal fonte de financiamento. Nos anos 60 não se faziam filmes porque o Estado não dispunha dos recursos, que mais tarde obteve com a exploração do petróleo para impulsionar o cinema nas décadas seguintes. (OTÉYZA et al, 2014, p.92, tradução do autor)¹²

A dependência da cinematografia venezuelana em relação ao petróleo chama a atenção para o caso brasileiro. Apesar do Brasil ter uma economia muito mais diversificada que a Venezuela, o petróleo também foi a fonte de financiamento para longas que tiveram bastante destaque desde a retomada do cinema brasileiro. A lista de filmes com dinheiro oriundo da petrolífera inclui *Carlota Joaquina* (1994), *“O Quatrilho”* (1995), *“Cidade de Deus”* (2002), *“Carandiru”* (2003) e *“Tropa de Elite”* (2007).

No contexto internacional, a crise dos anos Rousseff ocorreu em um momento de queda dos preços do petróleo. O barril, que chegou a custar 110 dólares em fevereiro de 2014, passou a ser vendido por 30 dólares dois anos após, apenas meses antes do afastamento definitivo da presidenta. Uma queda de 72% em seu valor em um curtíssimo espaço de tempo.

¹² No original: Como en todos los demás ámbitos del quehacer nacional, el petróleo está ligado al cine venezolano aunque uno no lo entienda. El petróleo además de ser un tema recurrente en el cine nacional, ha sido también su principal fuente de financiamiento. Durante los sesenta no se hacía cine porque el Estado no tenía los recursos, que luego obtiene de la explotación del petróleo, para impulsar el cine en las décadas posteriores. (OTÉYZA et al, 2014, p.92)

A derrocada do “óleo negro” esteve acompanhada de um golpe nos produtos internos brutos de países exportadores como Rússia, Venezuela e o próprio Brasil. No vizinho latinoamericano, a inflação chegou a 800% no ano de 2016 e o PIB se contraiu em um quinto.

Se a queda nos preços do petróleo por si só não explica a convulsão social que o Brasil passou a enfrentar, ela dá a luz a relação fundamental entre a economia brasileira e o combustível fóssil, bem como seus efeitos em nossa cultura. Não por acaso, a Operação Lava-Jato que investigava desvios de dinheiro na Petrobras tornou-se um dos principais agentes do desgaste político da presidenta.

Durante a década passada, a petrolífera ocupou não apenas o espaço de maior empresa nacional, mas também uma das principais financiadoras de produtos culturais do país. Em relação aos patrocínios destinados ao cinema brasileiro, Ficheira e Costa (2016) apontam que a Petrobras constituiu-se na maior patrocinadora do país, financiando quase um terço dos filmes de longa metragem lançados entre os anos de 1995 e 2014. Além da alta presença de investimento financeiro, a petrolífera se sobressaiu também ao promover mecanismos de seleção de projetos voltados a aspectos qualitativos das obras, e não somente no potencial de divulgação da obra e, conseqüentemente, da marca.

As autoras observam ainda que, no mesmo período salientado, o aumento dos investimentos financeiros da empresa acompanha também o recrudescimento de produções audiovisuais. O estudo das pesquisadoras também infere que é possível que a ação da Petrobras de patrocinar tantas obras tenha incentivado outras companhias nacionais a fazerem investimentos semelhantes. No mais, o aporte da empresa ao cinema não se restringiu à produção de obras, mas também a outras políticas de promoção da linguagem artística, como festivais, formação de plateias e de críticos, entre outras.

A posição da Petrobras como uma das principais investidoras do cinema nacional também é corroborada por Marson (2006) que localiza a petrolífera ao lado de outras estatais no ranking de investimentos. Já em informe institucional na revista Filme Cultura a empresa afirma que, por meio de seu programa Petrobras Cultural,

Mais da metade dos filmes brasileiros de longa-metragem exibidos entre 2004 e 2007 contaram com apoio do Programa para sua produção ou difusão. Nesse período a Petrobras apoiou a realização de 108 projetos e o lançamento comercial de 106 filmes de longa metragem. (...) Essa é a ação de maior impacto e visibilidade do Programa, mas o Petrobras Cultural não se limita a isso. Ele apoia ainda a realização de festivais de cinema e a preservação e restauro de filmes (e durante um breve tempo patrocinou também a publicação de ensaios históricos e críticos sobre cinema brasileiro). Desde o princípio, foi previsto como uma ação ampla: imprescindível complementar o patrocínio à produção com um simultâneo estímulo à investigação histórica e crítica para melhor situar o cinema como uma forma de expressão cultural.

Logo após o *impeachment* de Rousseff, os valores de investimentos da Petrobras na cultura passaram a reduzir drasticamente, de R\$62,5 milhões em 2017 para R\$39 milhões no ano seguinte. Essa relação entre o petróleo e a produção cinematográfica expõe que o cinema não é apenas um sistema de energia, mas um sistema financiado pelo setor energético.

Além da Venezuela, outros países sul americanos tiveram processos de *impeachment*. O presidente Abdalá Jaime Bucaram Ortiz, também conhecido como *El Loco Que Ama*, foi impedido pelo Congresso Nacional do Equador em 12 de fevereiro de 1997 pela alegação de incapacidade de governar. A trajetória do presidente, que também é ex-cantor de rock, ao contrário das demais lideranças mencionadas, não produziu a criação de muitas obras audiovisuais. Talvez isto se dê pelo fato de que o Equador, por questões econômicas e políticas, tenha demorado a iniciar sua cinematografia (LUZURIAGA, 2013, p.78). No entanto, é possível encontrar no *youtube* arquivos de uma reportagem intitulada *Bucaram: Auge y Caída*, de 1997, realizada pelo jornal *24 Horas* da *TeleAmazonas*, um dos principais canais de televisão do país.

Na década de 2010, foram as vezes de Fernando Lugo e Marín Vizcarra, presidentes do Paraguai e do Peru, respectivamente, a serem impedidos. Não obstante, os procedimentos do *impeachment* na América Latina, bem como no restante do mundo, não seguem uma sistemática única. Há tantos os que defendem que o dispositivo deva ser utilizado somente em casos de crimes graves pré-estabelecidos quanto os que assumem que o julgamento pode ser deflagrado em razão de condições políticas (SERRAFERO, 1996, pp.139-140)

Por fim, ainda na região sul americana, ocorreram mais dois processos no Brasil, que trataremos logo mais adiante. Em uma rápida análise, verifica-se que os processos de impedimento de presidentes ao redor do mundo constituem-se em uma temática que chama a atenção tanto de documentaristas quanto dos espectadores.

No entanto, cremos que o processo de impedimento de Rousseff apresentou determinadas peculiaridades políticas e cinematográficas. A mais aparente é que muitos dos filmes aqui apresentados, apesar de se debruçarem acerca dos eventos sociais que permearam os mandatos da presidenta, posicionam-se a uma certa distância de Dilma. A defesa desta pesquisa é que, diante do iminente desmonte do poder da chefe do executivo, os filmes aqui trabalhados se voltarão a outras questões, como a energia dos eventos históricos antecessores e sucessores à destituição de Rousseff, os corpos e personagens envolvidos nesse processo e as relações espaciais atravessadas pelo Brasil durante a década de 2010.

4.2 O cinema-golpe como um cinema anticíclico

Um domingo ensolarado em Brasília, com algumas poucas nuvens esparsas. No largo corredor entre a Esplanada dos Ministérios e em frente ao Congresso Nacional, encontra-se à direita um grupo de protestantes vestidos com as cores verde e amarelo. Nessa multidão, está uma faixa estendida com a frase "Somos Todos Moro", em claro apoio ao então juiz Sérgio Moro, responsável pelo julgamento da operação Lava-jato. A multidão ecoa um "Fora Dilma", enquanto dança obediente e contagiantemente ao comando emitido por um carro de som: "Pula, sai do chão, quem quer Lula na prisão".

No polo oposto, à esquerda, pessoas vestindo trajes vermelhos se aglomeram próximas a uma faixa com as letras CUT, referente à Central Única dos Trabalhadores. Em coro, os "vermelhos" gritam o lema "Não vai ter golpe, vai ter luta". Separando os dois grupos, uma extensa área central é ocupada por batalhões policiais incumbidos de manter a ordem e a disciplina nos dois lados da multidão presente.

A organização espacial e a divisão desses atores contrastam com a imagem seguinte, na qual ocorre um tumulto na Câmara dos Deputados. Um grupo majoritariamente formado por homens brancos, vestidos em ternos, performam focos de agressão no plenário da Câmara e, até mesmo, bem próximo à mesa da presidência. Esse conjunto compunha a 55ª legislatura da Câmara dos Deputados, marcada pela defesa de pautas conservadoras como as restrições às demandas LGBTs, o punitivismo criminal e a defesa da indissociabilidade entre política e religião (LACERDA, 2019).

As cenas introdutórias de *O Processo (2018)*, descritas anteriormente, foram captadas no dia 17 de abril de 2016. Naquela data, a Câmara dos Deputados, recheada de parlamentares investigados por corrupção (*POLÍTICOS...*, 2016), votou pelo afastamento de uma presidenta sob o pretexto de ter realizado manobras fiscais, ironicamente cometidas também por todos os presidentes antecessores (RAMOS; MOREIRA, 2016).

A sessão da Câmara, realizada extraordinariamente em um domingo, foi transmitida ao vivo no país inteiro, em canais de televisão, como Rede Globo, Band, Record, RedeTV e a estatal TV Câmara; contando com uma audiência de mais de 80 milhões de espectadores somente nos canais abertos da Rede Globo, o que por si só corresponde a aproximadamente 40% da população total do país (CASTRO, 2016). Sabe-se que essas exhibições não ocorreram somente na cotidianidade familiar, em espaços privados, mas se deram em praças públicas

com multidões, contra e a favor do *impeachment*, reunidas em confraternizações que facilmente lembravam uma partida de futebol do Brasil em períodos de Copa do Mundo.

O impedimento de Rousseff teria sido para o Ministro do Supremo Tribunal Federal, Ricardo Lewandowski, uma espécie de "tropeço na democracia" brasileira (LEWANDOWSKI, 2016). Durante o período que a economista Laura Carvalho chamou de "valsa brasileira" (CARVALHO, 2018), fomos rapidamente de um país com perspectiva de futuro e esperança para uma crise social sem precedentes. A economia que crescia 7,5% em 2010 passou a retroceder 3,5% em 2015 (CURY; CAOLI, 2016).

O que aconteceu com a perspectiva rooseveltiana de acelerar o lulismo e criar "no curto espaço de alguns anos" um país em que as maiorias pudessem levar "vida material reconhecidamente decente e similar"? Onde foi para o horizonte desenhado por Dilma Rousseff no discurso inaugural daquele bonito sábado, 1º de janeiro de 2011, de podermos ser "uma das nações mais desenvolvidas e menos desiguais do mundo - um país de classe média sólida e empreendedora"? O que restou da previsão feita pelo economista Marcelo Neri, segundo a qual os brasileiros - "campeões mundiais de felicidade futura"- teriam, daquela vez, razão para ser otimistas, pois uma "nova classe média" seria dominante em 2014? (SINGER, 2018, p.11).

Nesse período de convulsão social surge um grupo de obras audiovisuais que, de diversos modos, foram atravessadas pelo *impeachment* de Rousseff e seus antecedentes. São produções tomadas no olho da história (DIDI-HUBERMAN, 2017), como quem é realizada no olho do furacão, em um gesto que simboliza que perante a convulsão do mundo, filmar pode ser uma resposta.

Entre tais produções, algumas terão atenção neste trabalho, sendo elas os longas-metragens: *Torre das Donzelas* (Susanna Lira, 2019), *Excelentíssimos* (Douglas Duarte, 2018), *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018), *Com Vandalismo* (Coletivo Nigéria, 2013), *Brasil S/A* (Marcelo Pedrosa, 2015), *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019) e *Alvorada* (Lô Politi e Anna Muylaert, 2021).

Esses filmes se destacam pela sua tomada de posição frente aos acontecimentos que os cercam. São produções que se inserem em um contexto onde o *impeachment* tomou faces de um golpe *soft*, sem armas, sem tanques e sem a presença explícita de militares. Os principais dispositivos de combate passam a ser a informação e as imagens.

No Brasil, o procedimento do *impeachment* é regido pela Lei nº 1.079, de 10 de abril de 1950, sancionada pelo então presidente militar, Eurico Gaspar Dutra.¹³ A lei é responsável por definir as noções de crime de responsabilidade e regular o respectivo processo de

¹³ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l1079.htm.

juízo. Já a constituição de 1988 designa, em seus artigos 51 e 52, a Câmara dos Deputados como responsável pela instauração do processo e o Senado como instância julgadora não somente do Presidente da República, mas também de seu vice, dos Ministros de Estado, Comandantes das Forças Armadas, os Ministros do Supremo Tribunal Federal, os membros dos Conselhos Nacionais de Justiça e do Ministério Público, a Procuradoria-geral da República e, por fim, a Advocacia-geral da União¹⁴.

No Brasil, em âmbito federal, diversos presidentes receberam pedidos de *impeachment*. O primeiro, contra Getúlio Vargas, foi fruto de um intenso movimento contra o getulismo. Foi comandado pela UDN (União Democrática Nacional), que tinha na figura de Carlos Lacerda a sua maior liderança, mas também respondia aos anseios dos militares e de setores da imprensa, que se engajaram no enfraquecimento das bases governistas (SCHWARZ; STARLING, 2018, p. 406). O processo, no entanto, não foi instaurado por ter sido amplamente derrotado com 136 votos contrários e 35 votos favoráveis e 40 abstenções no dia 16 de junho de 1954¹⁵.

O evento, apesar de pouco lembrado, tornou-se parte fundamental no caldeirão político que resultou no suicídio de Getúlio Vargas apenas poucos meses depois. A morte do presidente neutralizaria as forças antagônicas e paralisaria os movimentos que, uma década depois, culminariam no Golpe Militar contra João Goulart. Após Getúlio, dois presidentes foram impedidos no mesmo ano de 1955: Carlos Luz e Café Filho, com a diferença de que estes ritos não seguiram a Lei do *Impeachment* (WESTIN, 2016).

O *impeachment* voltará aos holofotes quase quatro décadas após, durante os anos 1990. Após um longo período de ditadura militar, os brasileiros foram os primeiros da América do Sul a vivenciar um processo de *impeachment* com o presidente Fernando Collor de Mello, em 1992. Collor, que venceu a eleição de 1989 com a alcunha de caçador de marajás, foi acusado de tráfico de influência no caso que ficou conhecido como Esquema PC Farias. Collor renunciou em 29 de dezembro de 1992, mas no dia seguinte seu *impeachment* foi julgado procedente pelo Senado. A extinta rede de televisão Manchete produziu uma novela que mesclava relatos documentais com encenações através de personagens fictícios que satirizavam os envolvidos no governo de Collor.

Ao realizar a Telenovela O Marajá, sobre o caso Collor, o medo de problemas judiciais atrapalhou a produção. Escrita por José Louzeiro e dirigida por Marcos Schetman, a produção teve como personagens sócias dos envolvidos no escândalo.

¹⁴ Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 17. fev.2023.

¹⁵ <http://memorialdademocracia.com.br/card/camara-rejeita-impeachment-de-getulio>. Acesso em: 24. fev. 2023.

Para evitar processos, os nomes de Collor, Rosane e PC não poderiam ser citados, tampouco poderia haver menção a fatos não comprovados ou de domínio público. A idéia de uma “novela-verdade” empolgava o diretor-geral da emissora, Fernando Barbosa Lima. A consultora jurídica da Manchete, Silvia Candelman, explicava que existia uma menção específica à sátira dentro da legislação de direito autoral, que permite que uma obra seja parodiada. (...) Assim, a sátira era o melhor gênero para contar a história (GOULART, 2006, p.56).

A novela O Marajá não chegou a ser exibida em canal aberto, por conta de decisão judicial favorável à petição solicitada por Collor. Porém, seus episódios iniciais podem ser conferidos atualmente em um canal na plataforma youtube denominado Canal Memória (MEMÓRIA, 2022). Os *impeachments* de Fernando Collor e de Dilma tiveram algumas semelhanças, ambos seguiram o rito e tiveram apoio de parte significativa da sociedade civil e midiática. Do mesmo modo, ambos os presidentes tiveram queda em suas popularidades. Uma diferença reside no fato de Dilma ter conseguido demonstrar posição contrária ao *impeachment* em manifestações de ruas.

Se o *impeachment* não é necessariamente um dispositivo exclusivo da constituição brasileira, tendo sido utilizado em diversos casos ao redor do mundo, o que tornou o impedimento de Rouseff um episódio tão traumático à nossa história? Diversas características políticas, sociais, jurídicas e/ou econômicas podem ser apontadas, no entanto, o que nos chama a atenção aqui é o alto grau de interesse midiático no caso e, particularmente, o modo como o cinema e as imagens em movimento se organizaram nesse momento.

O processo de impedimento de Rouseff foi amplamente transmitido e coberto pela mídia, de modo que ainda nos resta a pergunta: por que o cinema decide filmar o *impeachment*? Se o cinema é insuficiente para conter os rumos políticos do país, de se evitar um golpe de estado, por que insistir no gesto de empunhar uma câmera? O cinema-golpe que aqui apresentaremos é carregado de uma energia que funciona tanto como matéria dessas produções quanto como ato de criação, de urgência e de emergência em reagir ao processo político que visava não só destituir Rouseff da presidência, mas de produzir profundas modificações no *establishment* brasileiro.

o cinema não é mais (simplesmente) uma forma de arte. Ele se aproxima de uma forma de vida, cujo tempo ainda está por vir: na era das máquinas eletrônicas e da inteligência artificial. Apesar de a própria questão do que é uma forma de vida estar sendo urgentemente levantada pelas ciências humanas e sociais (sem falar da biologia e química), o cinema faz parte deste espírito do tempo e, mesmo assim, resiste a ele, o que pode realmente significar que também está à frente do jogo. (ELSAESSER, 2018, p. 59)

Essa energia é talvez semelhante ao que Patricio Guzmán (2017, p.24) afirma sobre o seu clássico A Batalha do Chile, que segundo o autor "transmitia - e continua transmitindo -

uma carga de energia que supera qualquer programa informativo clássico". Do mesmo modo, a constelação cinema-golpe é permeada pela energia convulsiva dos anos do governo Rousseff, acompanhando tanto os antecedentes quanto os desdobramentos do procedimento.

podemos ser tentados a aplicar ao cinema algo como a primeira lei da termodinâmica: a energia nunca pode ser criada nem destruída. Só pode mudar de forma. (...) entre documentário e ficção, há uma tese a ser defendida na reformulação dessa divisão. Esta afirma que o cinema, da perspectiva arqueológica das mídias, pode estar situado entre energia como matéria em movimento e energia como força vital. A primeira forma de energia nos remete para o lado físico do mundo, no qual o cinema é capaz de organizar a matéria como massa, possivelmente capaz de liberar energia em movimento. O segundo caso, energia como força vital, destaca o grau animado que qualquer coisa apresentada no cinema parece ter por uma força de dentro e fora, impregnando cada fenômeno - seja ele humano, animal, mineral, vegetal ou mecânico - com o sopro de vida, a centelha vital que inflama o espírito e a imaginação, mas que também pode se transmitir para o corpo e os sentidos. (ELSAESSER, 2018, pp. 231 - 232).

Há diversas realizações relacionadas ao cinema-golpe, sendo em sua maioria, documentários que tentam filmar eventos correlacionados ao impedimento de Rousseff. O melhor trabalho desempenhado sobre tais obras consiste no site-livro, assim chamado pelo autor, *Cinema Contra o Golpe*, construído pelo crítico e pesquisador de cinema, Carlos Alberto Mattos (2022). A pesquisa apresenta um conjunto de 50 documentários, nacionais e estrangeiros, produzidos nos anos recentes sobre a instabilidade política brasileira, acompanhados por textos críticos direcionados a cada produção.

Os filmes rastreados por Mattos são divididos em dez segmentos a partir dos fatos trabalhados em cada, sendo estes:

- (I) *Visões amplas*, que tratam de sistematizações da história brasileira das últimas décadas em modelos de grandes narrativas.
- (II) *Junho de 2013*, obras atravessadas pelas manifestações ocorridas em 2013 contra o aumento das passagens de ônibus em São Paulo e que rapidamente assumiram um teor protofascista, alastrando-se pelo país na forma de protestos contra a corrupção.
- (III) *Impeachment de Dilma*, na qual se encontram os filmes diretamente ligados à destituição da presidenta.
- (IV) *Fora Temer*, filmes realizados no período imediatamente após o afastamento de Rousseff, sob o governo de Michel Temer.

- (V) *Ascensão da extrema-direita*, formado por filmes que apresentam algumas das principais lideranças do movimento bolsonarista, que se mostrou a maior força política da direita brasileira após o processo de *impeachment*.
- (VI) *Eleições de 2018*, obras que apresentam o escrutínio de 2018, marcado pela prisão de Lula e consequente vitória do líder da extrema-direita Jair Bolsonaro.
- (VII) *Mídia*, documentários que investigam a postura exercida por jornais, revistas, canais de televisão perante ao *impeachment* e o contexto de propagação de desinformação.
- (VIII) *Prisão de Lula*, filmes focados no processo que encarcerou o presidente Lula e que posteriormente seria totalmente anulado pelo Supremo Tribunal Federal.
- (IX) *Lava-jato e Vaza-jato*; obras concentradas na operação policial Lava-Jato, responsável pela condenação de Lula, e seus bastidores que foram expostos pelo jornal *Intercept*, em uma série de investigação jornalística conhecida como Vaza-jato.
- (X) *Olhar Estrangeiro*, tendo em vista que a turbulência política brasileira atraiu também o olhar de emissoras de televisão e jornais para além de nossas fronteiras.

Dentre o segmento nomeado *Impeachment* de Dilma, Mattos classifica diversas obras. *A Fantástica Fábrica de Golpes* (Victor Fraga e Valnei Nunes, 2022), uma produção financiada por meio de *crowdfunding*, trata do protagonismo da Rede Globo, e sua relação com a operação Lava-jato, na construção da opinião pública a favor do *impeachment*. Como uma alternativa ao discurso da mídia tradicional, um coletivo de jornalistas independentes, os Jornalistas Livres, acompanham os manifestantes contra e a favor do impeachment em *Tchau, Querida* (Gustavo Aranda e Vinícius Segalla, 2018).

Também uma peça ligada aos meios de comunicação de massa será a propaganda produzida pela campanha de Rousseff ao senado de Minas Gerais nas eleições de 2018, dividida em três atos: *A História do Golpe* (sem crédito de direção, 2018). A tentativa de organizar a crise política em uma estrutura de detonante, desenvolvimento e desenlace também estará presente na minissérie jornalística, produzida pela emissora britânica BBC News, *Brasil em Transe (What Happened to Brazil?)*, Kennedy Alencar, 2019). A série consiste na organização sequencial dos fatos que se iniciaram a partir de 2013 e se

desenrolaram na vitória de Bolsonaro. Também realizações estrangeiras são os documentários *El Odio* (Andrés Sal.lari, 2019) e *Brasil: O Grande Salto para Trás* (*Brésil: Le Grand Bond en Arrière*, Frédérique Zingaro e Mathilde Bonnassieux, 2016).

Já o longa-metragem *Filme Manifesto – o Golpe de Estado* (Paula Fabiana, 2016) é tido como o pioneiro no assunto. Exibido em raras sessões públicas (há relatos de exibições apenas no Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano em Havana e no Comitê Volta Dilma RJ em 2017), o filme de Paula Fabiana seria constituído por "imagens ancoradas em um corpo que situa a experiência fílmica." (LEÃO, 2021, p. 51). *Filme Manifesto - o Golpe de Estado* tem como mote central a presença da cineasta nos protestos contrários ao *impeachment* de Rousseff.

Apesar do estado do Rio Grande do Sul não ter sido um dos grandes palcos do *impeachment* (as sessões do processo ocorriam em Brasília, a lava-jato em Curitiba e as maiores manifestações pró e contra, obviamente, ocorreram no Sudeste), duas produções gaúchas são registradas. *Já vimos esse filme* (Boca Migotto, 2017) investiga as raízes sociológicas e políticas do *impeachment* especialmente a partir de depoimentos de integrantes da sociedade-civil. Exibido em sessão pública em agosto de 2018 no Cine Bancários¹⁶ (CUT-RS, 2016), no centro de Porto Alegre, *Golpe* (Guilherme Castro e Luiz Alberto Cassol, 2018) também se utilizará do recurso das entrevistas e de imagens de arquivo de origens diversas situadas em plataformas de vídeo digitais, como *youtube*.

Por fim, Mattos inclui entre os filmes do *impeachment*, *O Muro* (Lula Buarque de Holanda, 2017) e *Um Domingo de 53 Horas* (Cristiano da Silva Vieira, 2021). *O Muro* irá mergulhar nos discursos e argumentações sustentados pelos dois lados de manifestantes-espectadores, separados por um improvisado paredão ao longo da Esplanada dos Ministérios. Em um aspecto quase caricatural, como vimos, os apoiadores de Rousseff utilizam o vermelho enquanto os sujeitos contrários à presidenta se vestem das cores da bandeira nacional, especialmente o verde e o amarelo. Já o filme de Cristiano é uma investigação acerca do processo através de entrevistas com personalidades políticas e imagens de arquivo. O cineasta irá conversar com "figuras de autoridade" como jornalistas e deputados sobre o processo de destituição da presidenta.

Apesar de discordarmos da proposição de um "efeito *impeachment*", que subjuga a episteme cinematográfica a eventos terceiros, a pesquisa de França e Machado (2019) adiciona aos filmes já apresentados por Mattos o curta-metragem *O Golpe em 50 Cortes ou A*

¹⁶ Na ocasião da sessão, os cineastas afirmaram que o filme estava sofrendo censura e recusa de exibições em represália ao seu título que explicita o *impeachment* como golpe.

Corte em 50 Golpes (Lucas Campolina, 2017), uma montagem de cinquenta trechos de conversas telefônicas grampeadas entre políticos articuladores e envolvidos no processo do *impeachment*. As pesquisadoras citam também os longas-metragens *Impeachment Brasil – Do Apogeu à Queda* (Brasil Paralelo, 2017) e *Impeachment – O Brasil nas Ruas* (Beto Souza e Paulo Moro, 2017). Essas duas últimas produções, por serem reconhecidas como alinhadas ideologicamente à direita, não fazem parte da curadoria *Cinema Contra Golpe*, de Mattos.

A Brasil Paralelo, uma espécie de *Netflix* da extrema direita brasileira, é uma produtora audiovisual que afirma ser guiada pela "busca da verdade histórica, ancorada na realidade dos fatos, e sem qualquer tipo de ideologização na produção de conteúdo" (SOBRE..., 2022). No entanto, seus filmes apresentam valores e privilegiam episódios da história brasileira alinhados aos movimentos bolsonaristas e olavistas. Seus conteúdos apresentam narrativas "historiográficas-midiáticas" (BONSANTO, 2021) que se constituem por um revisionismo histórico, pelo negacionismo da ciência e da mídia tradicional e pela construção de um ideal de verdade pautado pelo engajamento político. Narrado em voz *off* e ancorado por depoimentos de figuras como Olavo de Carvalho e Luiz Felipe Pondé, *Impeachment Brasil – Do Apogeu à Queda* traça uma cronologia do *impeachment* desde o golpe de 1964, apoiada por imagens de arquivo apresentadas em filtro sépia. O longa, segundo a própria Brasil Paralelo, foi inteiramente financiado somente com as contribuições de centenas de assinantes da plataforma, que são apresentados em seus créditos como "fundadores".

Assim como no filme da Brasil Paralelo, *Impeachment - O Brasil nas Ruas* se apresenta como uma obra financiada coletivamente. A campanha de arrecadação monetária para finalização do documentário no site Vakinha contou com o apoio de apenas cento e onze usuários (MARTINS DE MOURA, [2016?]). O longa defende seu ponto de vista por meio de gravações e fotos documentais de manifestantes de camisetas verde-amarelas, de imagens de arquivo e, principalmente, de uma sucessão de depoimentos. Como Escorel (2019) aponta, alguns dos entrevistados participam também de *Impeachment Brasil – Do Apogeu à Queda*, em um processo de produção que parece ter articulado as duas obras.

Finalmente, é importante destacar que ao longo dessa pesquisa encontramos também o curta-metragem *Impeachment* (diego de jesus, 2016) e o longa produzido pelo Movimento Brasil Livre (MBL) intitulado *Não Vai Ter Golpe!* (Alexandre Santos e Fred Rauh, 2019). O curta de diego de jesus (sic) não se volta diretamente à destituição de Rousseff, mas a um evento não muito distante de 2016, quando em 1999 a Câmara dos Deputados discutia a decisão de seu então presidente, Michel Temer, pelo não acatamento de um pedido de

impeachment do Presidente da República Fernando Henrique Cardoso, apresentado pela oposição, então o Partido dos Trabalhados (PT). A remontagem dessa sessão, transmitida pela TV Câmara, apresentada no contexto do impedimento de Rousseff, problematiza o caráter performático das figuras políticas. Os discursos e ideias dos vencedores de 2016 são muito próximos dos vencidos em 1999.

Por outro lado, *Não Vai Ter Golpe!* funciona mais como uma propaganda do Movimento Brasil Livre (MBL), grupo que assumiu destaque nas manifestações a favor do *impeachment* de Rousseff. O título do documentário, por si só, é digno de nota. Em um primeiro nível faz referência ao lema da esquerda "Não vai ter Golpe!" que, assim como seu antecessor "Não vai ter Copa!" (FERNANDES, 2019), representava uma estratégia política dos progressistas que se baseava fundamentalmente na negação discursiva da realidade, e não em sua pragmática transformação. Como se sabe, tanto houve Copa do Mundo em 2014 quanto Golpe em 2016. Num segundo nível, o documentário apresenta o subtítulo "O Nascimento de uma nação livre", que não esconde a referência ao clássico "O Nascimento de Uma Nação" de D.W. Griffith. A obra, que é considerada um marco na linguagem cinematográfica pela historiografia clássica do cinema, é tomada por ideais racistas, escravocratas e supremacistas. O subtítulo faz ainda referência aos ideais neoliberais que logo foram aplicados no Brasil pós-*impeachment*, sob os governos de Temer e de Bolsonaro, em certa medida, apoiados pelo MBL.

Com um apelo jovem e masculino, o filme constrói um retrato do *impeachment* a partir do protagonismo do próprio movimento (do qual os cineastas fazem parte) demarcando seu autoproclamado caráter independente e apartidário. Assim como os demais filmes alinhados à direita, seus diretores afirmam que a produção foi autofinanciada por apoiadores, com um custo de 300 mil reais à época. No entanto, há notícias de que o MBL foi financiado por partidos apoiadores da destituição de Rousseff, como o MDB, sigla do então vice-presidente Michel Temer (LOPES; SEGALLA, 2016). Os cineastas também não escondem o caráter do filme de ser compreendido como uma espécie de "resposta" ao documentário de Petra Costa. O longa não foi exibido em salas de cinema, tendo sido incorporado ao catálogo de serviços de *streaming* como o *Amazon Prime* (MIGUEZ, 2019).

Tendo em vista a extensa quantidade de obras realizadas no e acerca do período do *impeachment*, apresenta-se o problema de como situar ou denominar esse conjunto de produções. França e Machado recorrerão à já citada ideia de "efeito impeachment" como se os filmes fossem uma resposta ao estímulo provocado pelo processo judicial. Em alguns escritos, no entanto, surgirá a noção de "cinema do golpe", ideia essa que gostaríamos de nos debruçar

um pouco mais para compreendermos suas implicações. O primeiro registro da expressão se situa em uma notícia assinada por Julinho Bittencourt na Revista Forum, em 15 de maio de 2021.

Estreou nesta quarta-feira (14), durante o festival “É Tudo Verdade”, o aguardado filme de Anna Muylaert e Lô Politi, “Alvorada”. Após o chamado ciclo do “Cinema do Golpe”, o risco para o longa era ficar apagado diante do excesso de outros sobre o assunto, como “O Processo”, “Democracia em Vertigem” e “Excelentíssimos”. (BITTENCOURT, 2021, s.p.)

Assim como em Bittencourt, o “cinema do golpe” será analisado como um ciclo no pensamento de Mattos. Antes de compreendermos o que podemos extrair na noção de um “cinema do golpe”, faz-se necessária uma avaliação sobre quais implicações são acionadas ao considerá-lo um “ciclo” dentro do cinema brasileiro.

Autran (2010) aponta que a noção de ciclo é extremamente presente não só na historiografia do cinema nacional, mas também no pensamento de nossos cineastas conterrâneos. O autor corresponde essa visão aos diversos revezes econômicos e políticos que a produção cinematográfica brasileira atravessou ao longo dos tempos. Seria o caso, portanto, da própria História do Cinema Brasileiro ser vista através de ciclos, cada um consistindo no nascimento de um certo movimento (estético, político, cultural, etc), tendo seu período de apogeu e seu fim.

É curioso notar que da forma como os cineastas e os historiadores muitas vezes utilizam a noção de ciclo para o cinema brasileiro encontramos a ideia de que com o fim do ciclo se retorna a uma situação de inexistência da produção e de falta de acumulação das experiências. Tal entendimento é profundamente ideológico e como tal tem a função de impedir ao meio cinematográfico e aos historiadores, uma análise que torne mais complexa a compreensão dos diversos revezes do cinema brasileiro... (AUTRAN, 2010, p.22)

A ideia de ciclo na historiografia do cinema brasileiro está intimamente ligada a uma visão não somente evolucionista, mas biológica, da História, interpretando-a a partir das fases da vida terrena, sendo estas principalmente: o nascimento, o crescimento, o declínio e o consequente apagamento, ou seja, a morte. Definitivamente, *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: metodologia e pedagogia*, de Jean-Claude Bernardet (2008) constitui a melhor crítica a esse modelo. O julgamento de Bernardet sobre essa posição cíclica parte do questionamento acerca do que seria o mito do nascimento do cinema brasileiro. O que está em jogo para Bernardet é o uso da noção de "nascimento" na história do cinema brasileiro. Essa ideia será apresentada por diversos historiadores, como Vicente de Paula Araújo, Paulo Emílio Salles Gomes, Jurandir Noronha e Paulo Paranaguá.

Essa visão da história obviamente não é exclusiva das pesquisas nacionais, sendo comum também na historiografia internacional do cinema. Nesse sentido, o clássico da literatura francesa, *História do Cinema Mundial* de Georges Sadoul (1963), pavimentou boa parte das discussões sobre história do cinema no século passado. O panorama de Sadoul é repleto de noções como apogeu, declínio, renascimento e florescimento, seja de determinados gêneros ou estilos cinematográficos. Não à toa, um dos longas que mencionamos, realizado pela produtora Brasil Paralelo apresentará também em seu título as ideias de "apogeu" e "queda", uma referência ao que seria o início e o fim dos governos petistas, mas também um indício de uma visão conservadora de história, apoiada em uma narrativa linear.

É importante apontar que a história de Sadoul é também, sobretudo, geográfica, uma vez que boa parte de sua obra é estruturada em diacronias de cinematografias nacionais diversas. A visão de Sadoul irá influenciar profundamente Alex Viany (1959) em *Introdução ao Cinema Brasileiro*, obra de caráter introdutório à história do cinema nacional. Assim como em Sadoul, os títulos dos capítulos da obra de Viany também reforçarão uma história da evolução cinematográfica com base nas etapas da vida humana.

No entanto, essa teleologia ocorrerá de formas distintas em Sadoul e em Viany (AUTRAN, 2007, p.23). Para o historiador francês, o cinema (europeu e estadunidense) estaria em sua forma máxima, exemplificada pelo longa-metragem de ficção narrativo do cinema clássico que possuía, além de uma série de obras canônicas, uma economia responsável por gerir o processo de produção desses filmes. Já para Viany, o cinema brasileiro estaria limitado por um outro fator, o subdesenvolvimento. O esforço para a construção de sua história visava, portanto, funcionar como um guia para seu aperfeiçoamento, isto é, a realização de filmes nos moldes da narrativa clássica.

A visão de um cinema incipiente no Brasil, com muitos obstáculos a serem vencidos, é marcada por e na noção de subdesenvolvimento. A teoria da dependência, a conjuntura econômica do país, ou mesmo sua posição na geopolítica internacional, determinariam as condições para existência de seu cinema.

O cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes. (GOMES, 2001, p. 85)

Nascimento, ciclo e subdesenvolvimento são conceitos que pertencem a uma mesma visão de incompletude do cinema brasileiro. Com a popularização dos meios de produção de conteúdos audiovisuais, essas noções perdem força. É possível apontar que os modos de realização e distribuição são os mais diversos possíveis tanto quanto são os filmes, ainda que existam obviamente certas desigualdades econômicas e políticas entre os países ditos desenvolvidos e os emergentes.

Há um outro ponto que essas noções evocam, presente também na citação de Gomes, que é a equiparação entre a quantidade de obras produzidas com a ideia de desenvolvimento cinematográfico. Dito de outro modo, a "maturidade", apenas para recorrer a outro termo antropomorfizador, do cinema de um determinado país seria medida direta e proporcionalmente pela sua capacidade de produzir quanto mais filmes forem possíveis.

O foco que a historiografia clássica do cinema brasileiro delegou à realização também será outra concepção demarcadamente questionada por Bernardet. O autor chama atenção para o fato de que, se na historiografia mundial, as exhibições no Cinematógrafo Lumière são internacionalmente reconhecidas como o marco inicial do cinema, no Brasil essa será a tomada no Rio de Janeiro feita por Segretto. Essa correlação entre produção, história e crítica do cinema desembocará no desenvolvimento de uma espécie de “projeto nacional cinematográfico”.

Não substituiremos essa visão mítica da história por uma verdade. Ela atendia a uma concepção de cinema brasileiro voltada com exclusividade para a produção, para a consolidação dos cineastas contemporâneos à elaboração deste discurso histórico, diante de sua produção e diante da sociedade, e para a consolidação dos cineastas como corporação, para opor-se ao mercado dominado pelo filme importado e valorizar as "coisas nossas", e foi eficiente. Mas para compreender o que nos acontece hoje, para tentar traçar perspectivas, precisamos de outros mitos, de uma outra história. (BERNARDET, 2008, p.41)

O que a posição de Bernardet nos coloca é que, não só na construção de uma história do cinema brasileiro, mas também como caminho metodológico, é preciso pensar no cinema como evento para além da produção. Podemos correlacionar o foco nas produções, e em seus cineastas, como um resquício ainda da política dos autores, promovida pela Cahiers du Cinema no século passado. São volumosas as análises fílmicas que recorrem, por exemplo, ao estilo do diretor, à visão de cinema do cineasta ou até mesmo na relação entre cineasta e sujeito filmado.

O que Mattos chama de “cinema do golpe” é uma configuração fortemente ancorada no contexto das produções listadas anteriormente. Isto é dizer que os filmes elencados são reunidos em torno de um evento, a destituição de Rousseff. No entanto, esse trabalho propõe

flexibilizar esse pensamento e abandonar a noção de “cinema do golpe” para pensar a constelação cinema-golpe, formada por um conjunto de filmes que através de diversos modos mobilizam a energia do período Rousseff.

É preciso entender que o cinema-golpe não é somente um fenômeno coletivo, mas é polimagético¹⁷. Utiliza-se de imagens e sons, provenientes das mais diversas fontes como os meios de comunicação de massa, grpos telefônicos, arquivos individuais, entre outros. Essa “polimageria” não leva necessariamente ao completo apagamento da figura da autoria desses filmes, mas a colocará em relação a outras forças que compõem o evento cinematográfico como um todo. Pensar no cinema-golpe não passa, portanto, somente pelo estilo de cada cineasta, mas evocará, por exemplo, a quais corpos esses filmes se direcionam? Quais foram seus contextos de exibição? Por quais mecanismos podemos acessá-los?

Desse modo, compreenderemos que o cinema-golpe não é necessariamente um “ciclo”, pois este não é passível de ser analisado a partir de um viés evolucionista, muito menos teleológico. Além disso, a noção de ciclo reforçaria o caráter de um conjunto fechado, quando o que propomos ao pensar uma constelação é construir um sistema aberto de relações entre as obras. Os contextos nos quais os filmes aqui analisados são os mais diversos possíveis, dos quais nos aprofundaremos em alguns mais adiante.

Sendo assim, o cinema-golpe não se trata apenas da simples representação do período em que Rousseff foi destituída da presidência. O que os filmes aqui analisados provocam é uma alçada do cinema à um artifício do confronto. A perspectiva de um cinema-golpe inclui o cinema que se debruçou sobre o *impeachment*, mas não se resume a este conjunto. Do mesmo modo, pensar em um cinema-golpe não equivale a compreender a constelação desenhada por esse trabalho a uma espécie de cinema militante, pois não necessariamente os filmes percorridos se propõem a estabelecer uma tese política. O cinema-golpe alarga-se assim a um espectro de obras que foram sendo forjadas nas tensões que anteciparam, que coexistiram e sucederam o *impeachment* de Rousseff. O que esses filmes partilham não são suas temáticas, mas uma certa asserção de que, em tempos de hiperprodução imagética, o cinema pode se estabelecer como um artefato próprio da disputa política. Por isso, as análises aqui empreendidas vão se deslocando entre contexto e as especificidades cinematográficas, um sendo amálgama do outro.

Apesar disso, não se constitui o caso de inferir uma associação direta entre a grande quantidade de obras realizadas na década passada a um suposto período “fértil” no cinema

¹⁷ O uso desse neologismo é apresentado aqui com aproximação à noção de polifonia, desenvolvida por Bakhtin (1981).

brasileiro, ainda que os anos posteriores ao *impeachment* de Rousseff tenham representado um forte desmonte nas políticas de incentivo ao cinema nacional. A curva descendente dos recursos investidos em cinema entre os anos 2017 e 2021 é sintoma da diminuição da capacidade produtiva da indústria cinematográfica nacional (IKEDA, 2022). O cinema-golpe é também um devir de um duro golpe do cinema.

Figura 3 - Gráfico ANCINE



Dados anuais de liberação de recursos pela ANCINE. Fonte:

<https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/liberacao-de-recursos-incentivados-em-2022-retoma-serie-historica>.

Trata-se, portanto, de compreender o cinema-golpe como um amálgama de uma conjuntura extremamente complexa. Assim sendo, a própria noção de "cinema brasileiro" ou de "cinema nacional" não nos será suficiente, ainda que possamos eventualmente evocá-las ao nos referirmos ao agrupamento de filmes produzidos em território brasileiro. Isso ocorre, em uma primeira instância, pelo fato de que o cinema-golpe não pretende desenvolver um projeto de cinematografia do país. Isso será evidente nas trajetórias múltiplas das quais os realizadores provêm.

Bernardet demonstra uma certa preocupação (que se apresenta pedagógica, mas sobretudo epistemológica) com disciplinas como "Cinema Brasileiro" ou "História do Cinema Brasileiro" que compõem os currículos de boa parte dos nossos cursos superiores em Comunicação e Cinema. A indagação surge a partir de uma simples problemática: não seria a história do cinema brasileiro parte da história do cinema? Apartar o cinema brasileiro das demais cinematografias seria, de certo modo, concordar com Georges Sadoul que apresenta nossa realidade apenas como um subtópico de uma grande história.

Aliás, é justo falarmos em um Cinema Brasileiro? Não seria o caso de pensarmos em múltiplos cinemas brasileiros, com tantas divergências estéticas e econômicas quanto são os filmes? Não se trata obviamente de abolir as convergências possíveis, mas essas já costumam ser apontadas e incentivadas na historiografia clássica. Não há uma certa contradição em falarmos "história do cinema brasileiro" quando a própria historiografia clássica nos mostra que, por toda sua trajetória, o cinema produzido no Brasil, com muita frequência, foi realizado por cineastas estrangeiros (GOMES, 2001)? As tecnologias e mídias que permitem a existência de filmes brasileiros não são profundamente marcadas pelos projetos econômicos, sociais, culturais e até mesmo bélicos de diversos países desenvolvidos?

A crítica de Bernardet, que nos guia no nosso pensamento sobre um cinema-golpe, influencia também o pensamento de Autran, quando esse questiona a noção dos "ciclos regionais". Esse instrumento provoca uma dupla operação que nos dispomos a evitar: não só reforça a visão evolucionista, através do pensamento em ciclo; como correlaciona produções distintas pelo simples fato de terem sido produzidas em um mesmo território. Aliás, é na crítica de Autran que reside também um dos maiores argumentos contra a noção de cinema brasileiro como chave epistemológica. Historicamente, é identificado como cinema brasileiro o conjunto de obras realizadas especialmente na região sudeste. Qualquer esforço cinematográfico fora dessa fronteira deveria ser considerado "regional".

Autran questiona também o fato de que a historiografia do cinema tenha se dedicado fundamentalmente à uma forma filmica específica: o longa-metragem de ficção. O cinema clássico, assim como a história do cinema, apoia-se nessa antropomorfização no modo de narrar.

Por pelo menos cinco mil anos, a narrativa foi o modo de armazenamento privilegiado da humanidade, modelando-se sobre a experiência humana do tempo como uma sucessão de eventos em sequência e seguindo a lógica de "post-hoc ergo propter hoc" (depois disso, logo causado por isso). Frequentemente, a narrativa assume o ciclo de vida de começo (nascimento), meio (maturidade) e fim (morte) como seu arco dramático e também como seu parâmetro básico, procedendo de um estado estacionário, interrompido por uma perturbação e o qual necessita de ações (movimentos e contramovimentos), até um novo equilíbrio ser restabelecido. (ELSAESSER, 2018, p. 57)

Creio que essas questões são inquietantes o bastante para propormos o não isolamento da constelação trabalhada de uma cinematografia internacional, muito menos encará-la como um fenômeno "regional" ou como um projeto de cinema nacional. Fazê-lo equivaleria a tentativa de encaixotar tal fenômeno em uma perspectiva pré-existente. Dessa maneira, nossa análise será marcada por correlações não só com produções das mais variadas nacionalidades,

mas também por epistemes do cinema que não se limitam ao nosso espaço geográfico e temporal.

Assim, a chave do "ciclo" não nos será de total serventia. No entanto, chama-se atenção para os efeitos da operação de pensar em um cinema-golpe. O termo 'golpe' foi constantemente evocado pela esquerda para designar o processo de destituição de Rousseff e traz, por si só, uma energia a esses filmes. Ataque, choque, convulsão, fissura. São palavras que se ligam ao uso do golpe e que, de certo modo, também nos fazem pensar sobre a capacidade dessas realizações de transmitirem os afetos do período de Rousseff na presidência.

Além disso, coloca a produção cinematográfica no centro de uma disputa que, antes de tudo, tornou-se informacional e simbólica. Nesse contexto, o cinema não pode ser considerado apartado dos demais meios de comunicação de massa. Durante a década passada, a imprensa desempenhou o papel de ativistas políticos, como presenciamos no julgamento do caso apelidado de "Mensalão", na cobertura jornalística das manifestações de 2013, nas eleições de 2014, no acompanhamento da operação lava-jato e na própria nomeação das chamadas pedaladas fiscais.

Por outro lado, é importante também delimitar que o alcance dos meios tradicionais era também atravessado pelo crescente aumento do uso das redes sociais. Plataformas como *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* e *Whatsapp* se constituíram em espaços para a mobilização tanto de emoções (MALINI; CIARELLI; MEDEIROS, 2017) quanto de desinformações sobre o processo de impedimento (PIAIA, 2018).

A profusão de imagens em movimento provenientes das redes digitais não sufoca o conceito de cinema, pelo contrário, contribui para sua expansão. Pois a teoria cinematográfica pode se tornar um importante instrumento para iniciarmos alguma compreensão sobre essas imagens produzidas em quantidades exorbitantes. Creio que seja esse um dos caminhos que Thomas Elsaesser aponta em seu título "Film history as media archaeology: tracking digital cinema". Para o autor, o pensamento e as pesquisas sobre o cinema servem como ponto de partida para análise das "novas" mídias, que assim são chamadas como se não acolhessem nenhuma genealogia com tecnologias passadas. É evidente que o celular assume hoje relações técnicas tão próximas com a câmera e a televisão quanto com o telefone, como costumávamos pensar há algumas décadas.

No cinema-golpe os filmes não necessariamente contam a história dos derrotados, na verdade, é o cinema o próprio derrotado se considerarmos um embate com as imagens das redes sociais. São elas que são abundantes, já o cinema pode muito pouco.

Tendo sido o *impeachment* de Rousseff um evento amplamente transmitido pela mídia, o que ainda restaria ao cinema? A questão de partida que nos interessou ao pesquisar tais filmes, de certo modo, traduz essa dúvida: o que pode o cinema frente a um acontecimento, ou melhor, a um golpe? Se o leitor nos permite irmos além, é sensato compreender que ao nos perguntarmos sobre as potências do cinema frente a um golpe, frente ao traumático, é também questionar se o cinema é, de algum modo, uma arma. Não necessariamente uma arma que pretende aniquilar o inimigo ou a diferença, mas um artefato utilizado em meio a embates político-ideológicos.

A urgência com que esses filmes foram realizados nos dá pistas de que o cinema pode ser encarado, especialmente pelos realizadores, como um artifício importante em trincheiras políticas. A ideia de arma, que aqui pretendemos desenvolver, não se restringe à percepção do cinema como meio de propaganda, de espalhamento de (contra)informações. Não se trata necessariamente disso, principalmente ao considerarmos que os argumentos contra o impedimento tinham no próprio governo seu principal interlocutor.

Ainda assim, a realização dessas obras parece almejar dar a ver algo que tenha estado parcial ou totalmente nas sombras pela cobertura midiática. A evocação do termo “arma” para pensar a dialética proposta por essas obras não se apresenta à toa. É importante ressaltar que a efetiva destituição de Dilma Rousseff abriu caminho para o descontrole estatal de armas de fogo nas mãos de civis no Brasil, especialmente a partir do governo Bolsonaro (2019-2022).

O próprio Bolsonaro, durante sua primeira campanha presidencial em 2018, chegou a empunhar um tripé em um gesto análogo ao de um atirador com um fuzil. O alvo de Bolsonaro, obviamente, seriam os “petralhas”, apelido utilizado para designar os apoiadores do Partido dos Trabalhadores do qual Rousseff faz parte. Se a associação entre o olho de uma câmera e uma arma não é incomum, a conexão entre um tripé e um fuzil é bastante curiosa: o acessório utilizado para estabilizar o plano (*shot*) é tomado como símbolo fálico para a desestabilização e derrota do inimigo político.

Figura 4 - Campanha de Bolsonaro



No Acre, em setembro de 2018, Bolsonaro empunha um tripé de câmera como se fosse um fuzil enquanto convoca seus apoiadores a “fuzilar a petralhada”. Fonte:

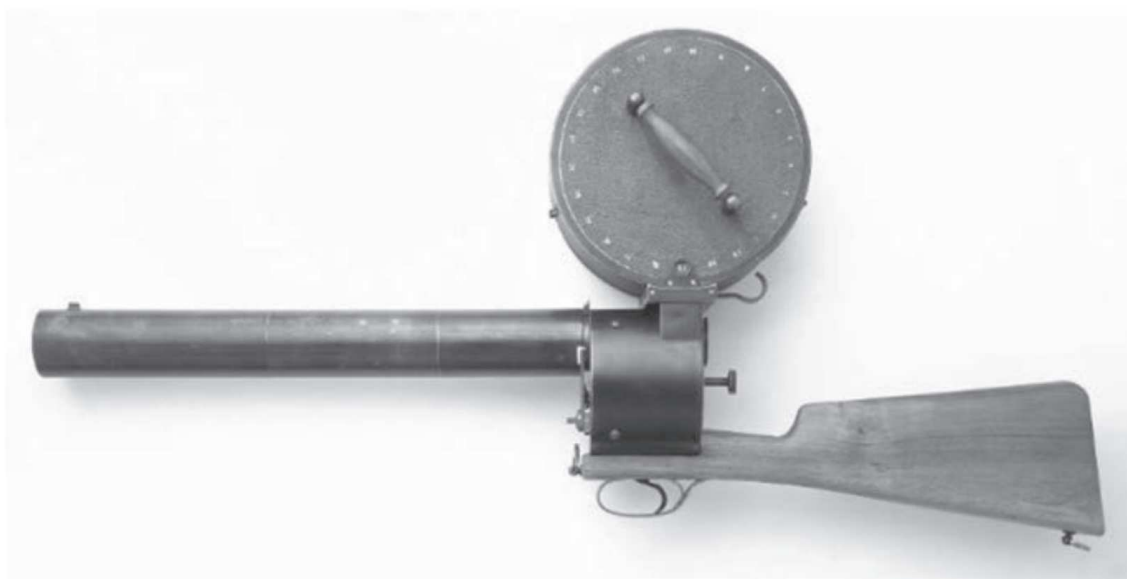
<https://oglobo.globo.com/politica/campanha-confirma-video-em-que-bolsonaro-fala-em-fuzilar-petralhada-do-ac-re-foi-brincadeira-23033857>

Na língua inglesa, a associação entre a arma e o plano está na etimologia. Em português, não raramente utilizamos a ideia de "disparar" a câmera ou uma fotografia. Essas correlações não são meras coincidências.

It is a curious and not insignificant etymological coincidence that in some languages, the verb ‘to shoot’ is used to mean both the ring of a gun and the filming of an image. Ever since the invention of the moving image, there has been an intimate and mutually dependent relationship between the camera and the gun. One of the very first prototypes for the motion picture camera, Etienne Jules Marey’s ‘Fusil Photographique’, was fashioned out of and modelled upon the revolving rife able to ‘shoot’ twelve photographs per second in rapid succession. Here, at the origins of cinema, we find an inspiration less innocent than implicated, where the sightlines of a camera mimic and will come to eventually support the sightlines of a weapon. (LEBOW, 2013, p.41)¹⁸

¹⁸ "É curioso e uma coincidência etimológica nada insignificante que em alguns idiomas o verbo "atirar" é utilizado para significar tanto o disparo de uma arma quanto a filmagem de uma imagem. Desde a invenção da imagem em movimento, tem existido uma relação íntima e mutuamente dependente entre a câmera e a arma. Um dos primeiros protótipos da câmera cinematográfica, o Fuzil fotográfico de Etienne Jules Marey, foi concebido e modelado a partir do rifle giratório capaz de “tirar” doze fotografias por segundo em rápida sucessão. Aqui, nas origens do cinema, encontramos uma inspiração menos inocente do que implicada, onde as linhas de visão de uma câmera imitam e acabarão por apoiar as linhas de visão de uma arma. "

Figura 5 - Fuzil fotográfico



Fonte: Lebow (2013, p.42)

Assim os filmes são vistos ora como uma arma de criação, ora de destruição. É nessa duplicidade que reside o tema central desta pesquisa. Por que filmar o Golpe? E ao filmá-lo, seus antecedentes e seus desdobramentos, como ler essas imagens que cintilam esse período? O que pode o cinema frente a um golpe de estado? Como compreender a relação entre as imagens do *impeachment* evocadas pelo cinema e as imagens midiáticas?

Um caminho possível é pensar no alcance que esses filmes obtiveram em termos de público. Uma boa parte dos filmes do cinema-golpe permaneceu restrita a um pequeno grupo de espectadores, fiéis ao circuito das salas de cinema. De qualquer modo, pensar o público atualmente somente através das salas de cinema é absurdo, pois há as exibições desses filmes em televisões, em serviços de *streaming*, em cineclubes (ainda que essa atividade tenha decaído bastante, é possível percebê-la nas universidades, sindicatos e organizações afins) e obviamente no compartilhamento *online* desses filmes. Isso dificulta bastante a análise do alcance desses filmes. Um exemplo, é de que transmissões em plataformas como o *Youtube*, por exemplo, são contabilizadas e facilmente disponibilizadas, mas a transmissão de *torrents* ou a audiência em serviços de *streaming*, não.

Na análise do alcance de filmes documentários, Noll Trindade (2014) produz uma correlação entre o crescimento no número de produções desta linguagem na década de 2000 enquanto há uma estabilidade no número de espectadores. É uma correlação que corrobora com uma visão crítica aos ciclos calcados no aumento das produções fílmicas. Uma grande quantidade de realizações não necessariamente está vinculada a um aquecimento no mercado

cinematográfico. Do mesmo modo, um número alto de produções não precisamente estaria relacionado ao surgimento de um movimento estético ou político do cinema nacional.

Para a autora, na década de 2000, os documentários de maior apelo junto ao público seriam os que tratam de esporte e público. Enquanto os documentários "sociopolíticos" teriam a menor relação entre número de produções e público. Não nos interessa investigar essa relação profundamente, mas pensamos que o fato de filmes como *O Processo* ter sido um dos documentários mais assistidos na década de 2010 é um sinal interessante de que o cinema-golpe teve uma certa repercussão dentro do gênero, ainda que restrita.

Para além disso, o público desses filmes é um contingente que permanece a se atualizar, de modo que pensamos nesses filmes como uma pedagogia, uma orientação às novas gerações e como estas podem empreender esforços em suas leituras. Dessa forma, é preciso pensar no cinema-golpe também em termos de legibilidade, reconhecimento, arquivo, memória e trauma.

A memória da máquina bem pode ser parte do motivo pelo qual estamos tão obcecados com o trauma, pois parece que em quase todos os aspectos, exceto o trauma, a memória da máquina é superior à humana, embora, ao mesmo tempo, paradoxalmente, a memória da máquina compartilhe certas características com o trauma, como repetição e aleatoriedade - em um caso, acesso aleatório, no outro retorno aleatório. (ELSAESSER, 2018, p.53)

Se o cinema-golpe recorre ao cinema como arma ao trauma, como recurso para uma pedagogia futura, ele também procurará arquivos provenientes de múltiplas fontes. Esses arquivos podem ser tanto imagens de um passado quanto imagens produzidas sincronicamente, como é o caso das filmagens das televisões públicas, bastante presentes em *O Processo* e *Excelentíssimos*, por exemplo. Poderão ser tanto pessoais (DEV) como arquivos contemporâneos dos meios de comunicação de massa, que nos fazem refletir sobre o papel dos meios e da mídia tradicional. Disto se apresenta uma certa questão da transparência, da instantaneidade. Alguns filmes, como *Democracia em Vertigem*, também farão uso dos arquivos do fotógrafo do Lula, Ricardo Stuckert. Mesclando assim, imagens captadas pelos cineastas com imagens realizadas por aquele que desempenha uma espécie de relações públicas, uma imagem oficial do presidente.

Os casos mais polêmicos e emblemáticos dessa articulação entre memória, trauma e arquivo aparecerão em *Democracia em Vertigem* de Petra Costa. Quando a cineasta resolve apagar digitalmente as armas que foram implantadas pela polícia na cena da Chacina da Lapa, um debate ético acerca da manipulação das imagens se instaura. Tendo em vista que, se por

um lado, a diretora tenta fazer justiça aos assassinados, por outro, ao apagar as armas ela termina também por apagar o próprio gesto policialesco de adulteração da cena do crime.

Figura 6 - Frame de Democracia em Vertigem



Alteração da cena de um crime em *Democracia em Vertigem*, de Petra Costa. Fonte: Reprodução

Há um segundo momento de *Democracia em Vertigem* no qual as imagens de arquivo nos saltam aos olhos. É quando Petra Costa analisa cenas da posse de Dilma Rousseff em 2010. Nestas imagens, a distância entre Dilma e seu vice, Temer, anunciaria a tensa relação que contribuiu para os encaminhamentos do final de seu mandato

Ao olhar atentamente para essas imagens de arquivo, Petra Costa analisa a dança que ocorre entre os corpos da presidenta e seu vice, a partir da distância e da aproximação. Encontra, no presente, uma centelha do passado que nos vislumbra o que seria o desfecho de seu mandato.

É preciso pensar, no entanto, que esses filmes nos apresentam imagens que não estão nem no presente, mas também não estão totalmente no passado. Como pensar a articulação dessas obras frente às temporalidades? Por que tantos cineastas apostaram em seus desejos de recorrer ao cinema como um artifício, uma arma, contra ou a favor do golpe? O que o cinema-golpe pode nos dizer acerca de uma pedagogia do golpe? Como essas imagens serão legíveis para as próximas gerações? Como esses filmes se correlacionam com as ideias de imagens históricas (arquivo)?

Se a história se apodera da memória exatamente no ponto em que o passado não está mais encarnado em uma substância viva, mas só é acessível por meio dos vestígios materiais que um evento ou uma pessoa deixou para trás, então o som gravado e as

imagens em movimento apresentam a história e a memória como um enigma e um paradoxo. Pois ambos são mais do que meros vestígios e menos do que a corporificação física plena; eles possuem o poder incomum de evocar a presença viva e, ao mesmo tempo, permanecem como meros ecos e sombras do que aquela presença foi outrora. No cinema, o passado nunca realmente passou - então, como pode se tornar história? (ELSAESSER, 2018, pp.254-255)

Acreditamos que algumas das respostas a essas indagações poderão ser desvendadas na análise de como o cinema-golpe opera as atmosferas temporais, corporais e espaciais; a partir de um jogo de aproximação e distanciamento entre essas camadas.

4.3 Imagens de memória: cinema, militarismo e Rousseff

No ano de 1964, um golpe civil-militar destituiu o então presidente João Goulart, estabelecendo uma ditadura que perdurou por 21 anos no comando do Brasil. Nesse período, uma jovem militante de esquerda chamada Dilma Vana Rousseff atuou em organizações que visavam o combate ao regime, sendo algumas destas o Comando da Libertação Nacional (COLINA) que, posteriormente, tornar-se-ia a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares). Apontada pelos militares como um dos cérebros da VAR-Palmares, designada como uma espécie de “Joana D’Arc da subversão” (EX-GUERRILHEIRA..., 2009, Folha Online,s.p.), Rousseff foi presa em janeiro de 1970 no centro de São Paulo, quando possuía apenas 22 anos de idade.

Encarcerada pela Operação Bandeirantes (OBAN), Dilma alega ter atravessado por intensa tortura que, segundo seus depoimentos, teriam durado em torno de 22 dias (CUNHA, 2005). Entre certos grupos militares, o depoimento é visto com descrédito, tendo em consideração a capacidade humana de sobreviver a tamanho tormento por tão longo período. Por várias vezes, o relato chegou a ser ironizado, inclusive, pelo ex-presidente Bolsonaro.

Este é um dos momentos das biografias que Rousseff não nega, tendo sido uma característica frutiferamente explorada tanto por seus apoiadores quanto por seus opositores durante todo o seu governo, e ainda costuma ser lembrada atualmente.

Na campanha de sua reeleição, os eleitores simpáticos à presidenta utilizaram a alcunha "Dilma guerrilheira" como uma estratégia de marketing para lhe atribuir virtudes transgressoras em defesa das liberdades democráticas em um período nefastamente autoritário de nossa história. Por outro lado, seus opositores lhe concediam a imagem de uma criminosa, constantemente sustentada por mentiras e atos os quais não há comprovações de terem

ocorrido. Independentemente das duas posições, o fato é que Dilma Rousseff acabou por atrair à sua personalidade política um retorno às feridas e traumas da ditadura militar. Essas cicatrizes ainda não foram tratadas adequadamente pela democracia brasileira e ainda produzem ressonâncias nos modos de organização das estruturas sociais e nos próprios afetos de nossa comunidade.

Figura 7 - Faces de Dilma



À esquerda, capa da revista Época de 16 de agosto de 2010. À direita, ilustração utilizada pela campanha à reeleição da presidenta. Fontes:

<https://www.redebrasilatual.com.br/blogs/blog-na-rede/capa-e-edicao-ameacadoras-reportagem-quase-favoravel/> e <https://oglobo.globo.com/politica/justica-de-sao-paulo-manda-pt-deixar-de-usar-coracao-valente-de-dilma-16024220> Acesso em: 28 de setembro de 2023

O famoso retrato de Dilma ao ser presa tornou-se um ícone do passado da presidenta, mas também da política brasileira. Ademais, a imagem chegou a ser utilizada na campanha de reeleição da presidenta. Se em 2010, Dilma alcançou a presidência através de uma campanha publicitária que a associava fortemente a Lula, quatro anos após, foram a sua biografia e a sua atuação opositora à ditadura que passaram a ser as principais estratégias de seu marketing eleitoral.

A relação de Rousseff com o passado ditatorial do país não se restringiu à sua militância de juventude, pois foi sob o seu governo que muitas das chagas produzidas durante a ditadura militar passaram a ser revisitadas institucionalmente, através dos trabalhos da

Comissão Nacional da Verdade, criada por meio da Lei 12.528 de 18 de novembro de 2011, aprovada no congresso. Atuando desde o primeiro ano do mandato de Rousseff, a CNV constituiu-se em um órgão temporário com a finalidade de apurar e esclarecer crimes cometidos contra os direitos humanos entre 1946 e 1988, mas com atenção especial aos anos da ditadura militar. Em seus relatórios, entregues à presidenta no final de 2014, são listados diversos crimes cometidos por agentes do estado como tortura, ocultação de cadáver, violências sexuais, execuções e desaparecimentos. As conclusões da comissão apresentam a mais extensa lista produzida por órgãos oficiais de desaparecidos políticos, bem como dos agentes de estado que seriam responsáveis por tais crimes.

Os relatórios da comissão recomendaram ainda ao Estado Brasileiro o reconhecimento por parte das Forças Armadas na atuação dos crimes cometidos durante a ditadura militar, além de medidas pedagógicas como a reformulação dos currículos das escolas militares, priorizando conteúdos que visam a garantia dos direitos humanos. A desmilitarização das polícias estaduais, uma ação polêmica, também foi defendida pelos conselheiros da Comissão (ARRUDA, 2014).

De certo, a CNV despertou reações contrárias, especialmente por parte de oficiais da cúpula das forças armadas, que alegam que os grupos de esquerda também cometeram excessos durante o regime militar e que estes jamais visaram a instalação de um regime democrático no Brasil, mas ao contrário, a implementação de uma ditadura comunista (FOLHA DE SÃO PAULO, 2014). Segundo um manifesto, assinado por um grupo de militares, a CNV seria composta por criminosos e se apegaria a depoimentos mentirosos.

Como produto da turbulência causada pela correnteza da CNV, é interessante notar que após o *impeachment* de Rousseff em 2016, houve uma onda de recrudescimento no número de militares ocupando cargos civis no governo brasileiro, especialmente durante o mandato de Jair Messias Bolsonaro (SCHMIDT, 2022). Este dado é, per si, um indicador do papel ativo do militarismo na política brasileira mesmo após décadas da chamada transição democrática.

Foge do escopo deste trabalho investigar as ações do militarismo nas ações de governo da última década, no entanto, é possível constatar que a tensão entre governos civis e militares perdurou no Brasil ainda após 1988. A figura de Dilma Rousseff acentuava essa tensão, não só por seu passado como militante de esquerda, mas pelo fato da presidenta ser uma mulher. Neste ponto, a própria CNV brasileira diferiu das experiências registradas em diversas outras nações e suas comissões de verdade, uma vez que a questão da violência de gênero aqui foi investigada como um dos pilares do trabalho da comissão.

Se o famoso retrato policial de Rousseff, utilizado por apoiadores e opositores, evidenciava a ação da presidenta como militante de esquerda, uma fotografia bem mais recente figuraria a reação militarista ao seu governo, antevendo assim o futuro político de Dilma. A fotografia nomeada como *Touché*, do artista Wilton Júnior, foi vencedora de vários prêmios relevantes da linguagem fotográfica, entre eles o Prêmio Imprensa Embratel, o Prêmio Esso de Jornalismo e o Prêmio Internacional de Jornalismo Rei de Espanha. (FERREIRA, 2014)

Figura 8 - Fotografia Touché.



Autor: Wilton Júnior/AE,

Fonte: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/01/foto-de-dilma-transpassada-por-espada-vence-premio-internacional.html>

O título de *Touché* vem do idioma francês que em tradução direta poderia se apresentar como “tocado”, utilizando-se mais especificamente como um termo evocado pelos lutadores de esgrima quando um dos oponentes acerta seu adversário com a espada. Em outras palavras: um golpe. Pode-se dizer que a fotografia é tomada pelo sentimento de um golpe, algo que está expresso na composição visualizada na imagem, que mostra Rousseff, com seu corpo inclinado, ser transpassada por uma espada militar por suas costas. A fotografia foi retirada em uma cerimônia militar da Academia das Agulhas Negras, em Resende, no Rio de Janeiro, durante o mês de agosto de 2011.

A imagem foi feita com uma teleobjetiva (400 mm), causando um efeito de achatamento nos planos, tornando com que a proximidade entre a presidenta e o militar seja menor do que realmente ocorrido no espaço. A centralidade e inclinação de Rousseff desmonta ainda uma posição de subserviência ou submissão, demonstrando um certo ar de derrota em contraposição a postura de reverência, o que certamente foi o caso neste rito cerimonial. O enquadramento da imagem leva ao fora de campo o responsável por empunhar a espada, tornando impossível a identificação do golpeador. Será um agente em específico ou uma instituição?

A fotografia de Júnior nos remete ainda ao conceito de instante decisivo. Ainda que ela seja decorrente de uma espacialidade moldada pelo uso da teleobjetiva, foi preciso que o fotógrafo estivesse atento ao momento específico no qual a espada parece atravessar Rousseff. Esse instante decisivo não é um direcionamento somente à composição da imagem, mas ao próprio contexto em que ela foi tomada e posteriormente publicada.

O momento presidencial que Dilma atravessava consistia em algumas divergências com o então PMDB, o partido de seu vice, Michel Temer, e parte significativa de sua base aliada. A relação conflituosa de Rousseff com seu vice, e com o partido deste, viria a se confirmar durante o processo de impeachment. É importante perceber que sendo outro o momento político, talvez a fotografia nem seria publicada. É nesse sentido que a imagem apresenta um duplo instante decisivo: o de sua tomada e de sua veiculação. É um instante decisivo que não se restringe à captação, mas a um olhar atento à política que se inscreve em seu contexto.

Apesar de intimamente conectada com a conjuntura em que foi publicada, em retrospecto *Touché* revela também uma camada pouco explorada: as tensões e contradições de Rousseff com o militarismo brasileiro. A foto de Wilton Júnior, capturada ainda nos anos iniciais do mandato de Dilma, hoje se apresenta quase como uma espécie de anúncio das articulações que colocariam fim ao seu governo e ilumina algumas das forças políticas que se sobressaíram logo após seu impeachment.

Se *Touché* nos apresenta um duplo instante decisivo, uma imagem congelada que sobrevive ao tempo e, por este, assume novas camadas; o cinema, por se reconhecer como uma força matricial, colocará em relação um fluxo entre o passado, o presente e o futuro de Rousseff e seu período à frente do governo brasileiro.

Talvez um dos filmes que melhor representa a articulação entre tantas temporalidades durante o período de Rousseff seja *Torre das Donzelas*, dirigido por Susanna Lira, porém lançado mais recentemente, já após o *impeachment* da presidente, em 2019. O documentário

tem como mote central uma série de relatos e testemunhos de presas políticas que dividiram e conviveram em celas do Presídio Tiradentes, entre elas a própria ex-presidenta Dilma Rousseff. Iniciando-se com uma sequência de fotografias do período da ditadura militar e um depoimento em *off* de Rousseff à Comissão de Infra-estrutura do Senado Federal, a produção apresenta desde seus primeiros momentos aquela que será a linha condutora de pensamento da projeção: o papel feminino na resistência à ditadura militar em uma conjuntura na qual as mulheres ocidentais despertavam para seus direitos políticos.

A realização do longa-metragem ocorreu por sete anos, com a duração basicamente em concomitância ao período relativo ao governo de Rousseff e com início de uma pesquisa simultânea aos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade. O final turbulento do governo de Dilma e seu processo de *impeachment* dificultou ainda a participação da presidenta em parte das filmagens, restringindo a aparição de Rousseff a alguns depoimentos.

O filme teve sua distribuição limitada a um pequeno circuito comercial de salas de cinema, além de ter contado com uma estreia em um canal de televisão pago. Os espaços de circulação da obra certamente contribuíram para uma elitização da audiência. Sua distribuição possivelmente foi afetada por políticas que alguns consideraram como censura imposta pelo governo de Jair Bolsonaro¹⁹. Neste sentido, o trabalho de Amaral não trata diretamente da ascensão da extrema-direita que viria a ocorrer após a Era Rousseff, mas funciona como um lampejo para seu futuro imediato.

O filme tem como foco um grande grupo de mulheres que foram presas e torturadas pela ditadura militar, tendo sido encarceradas no Presídio Tiradentes, em São Paulo. Este presídio existe desde o período do Brasil Império, mas tendo se tornado conhecido por abrigar presos políticos em períodos mais recentes, como na Era Vargas e também na ditadura militar. Dentro da cadeia, havia um conjunto de celas destinadas exclusivamente às detentas do sexo feminino, conhecido como a Torre das Donzelas.

O prédio, localizado em avenida homônima, no bairro do Bom Retiro, foi demolido ainda na década de 1970 (PRESÍDIO TIRADENTES, 2024), restando atualmente apenas seu portal de pedra (DE SOUZA, 2007). Antes de chegar à Torre das Donzelas, as detentas passavam por uma via crúcis que era composta pela Operação Bandeirantes (OBAN) e DOI-CODI, o DOPS e finalmente o Presídio Tiradentes; vistos como o inferno, o purgatório e o paraíso, respectivamente.

¹⁹ Para mais informações verifique a notícia da Folha de São Paulo. <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2019/09/disfarcada-com-outros-nomes-a-censura-esta-querendo-voltar.shtml#:~:text=O%20site%20de%20%E2%80%9CTorre%20das%20Donzelas%E2%80%9D%20j%C3%A1,Lira%20vem%20recebendo%20toda%20sorte%20de%20ataque>. Acesso em 02 de julho de 2025

As ações da OBAN e DOI-CODI foram, de certo modo, respostas do regime militar às atividades dos grupos de esquerda. Apesar dos grupos de esquerda terem participado de muitas ações políticas, estas não foram popularmente disseminadas por conta de uma política de apagamento levada por setores da imprensa nacional e obviamente a própria censura. A estratégia de obliteração das ações de esquerda levaram a um certo esquecimento de suas manifestações.

Assim como a censura estabelecida pela imprensa, a demolição do Presídio Tiradentes, justificada pelo crescimento acelerado da cidade e a necessidade de obras de infraestrutura, é por si só um ato que, incapaz de promover o esquecimento da repressão militar, visa ao menos minimizá-la ou extinguir a materialidade desta. O relato das presas políticas, registrados em Torre das Donzelas, consiste em uma tentativa de se desviar do caminho do apagamento de suas experiências. No filme, uma das falas da advogada Rita Sipahi retoma a importância de verbalizar suas vivências.

A gente falava pouco sobre a tortura, lá dentro. Era como se a gente quisesse se livrar daquela tortura. Então, a tortura pesava muito para cada uma e era muito difícil falar porque a fala é ação. Ela concretiza aquele momento, aquela realidade, aquele fato. Recentemente, não faz muito tempo, eu vim a perceber que enquanto a gente não falasse sobre o que tinha acontecido, o torturador continuava dentro de você. Na realidade, o que ele quer é que você não fale porque ele te sequestra.

As entrevistadas compartilham suas experiências, pois apesar de terem vividos eventos similares, cada uma delas possui memórias e afetos próprios desta época. As experiências passadas por elas são múltiplas, ainda que elas tenham compartilhado um mesmo período significativo no presídio. Ao longo da projeção, as entrevistadas não são identificadas, causando um certo estranhamento ao espectador, que deverá reconhecê-las por suas vozes, suas entonações, seus traços fisionômicos. A identificação ocorrerá apenas nos créditos finais, quando os espectadores já construíram minimamente uma relação com cada uma dessas personagens.

Os relatos dessas experiências, as falas, seus testemunhos, dão materialidade a uma história que permanece ainda ausente da história oficial. Tendo sido relegadas a um segundo plano na luta política, a participação feminina na resistência à ditadura não foi largamente analisada e divulgada entre as pesquisas acadêmicas ou livros didáticos brasileiros. Isso faz com que haja um certo resgate a uma tradição oral, através da qual a resistência dessas mulheres perante o autoritarismo sobrevive.

Comumente apontadas apenas como apoiadoras dos movimentos de esquerda, os relatos femininos presentes no filme direcionam para um deslocamento da condição das

mulheres na luta da esquerda brasileira. Essas ativistas não eram somente esposas ou cuidadoras dos revolucionários, ainda que fossem impelidas a tais posições, mas muitas participavam ativamente do planejamento de ações e algumas da própria luta armada. A condição feminina era também um agravante no momento da tortura, pois esta estaria intensificada pelos preconceitos e pela misoginia dos torturadores. Nesse sentido, *Torre das Donzelas* possui uma convergência explícita com o relatório produzido pela Comissão Nacional da Verdade, que se ateve com destaque às questões de gênero especialmente durante o período da ditadura militar.

Apesar dos relatos das entrevistadas serem uma das principais fontes utilizadas na produção, o filme não se aterá às suas palavras como uma verdade fundamental. Pelo contrário, os relatos são matérias para um certo tipo de encenação. Sendo assim, Susanna Lira convida jovens atrizes para atuarem no galpão em trechos breves que dão corpo às memórias das ex-dentenas. Não chega a ser necessariamente uma dramatização, distanciando-se assim do que poderia resvalar em uma espécie de docudrama, mas talvez uma encenação, ou uma performatização das lembranças apresentadas nos relatos. São atos de pequenos gestos que, postos no corpo de mulheres jovens, conectam as temporalidades das memórias das entrevistadas. Além disso, a performance das atrizes reforça o papel do corpo feminino na construção de uma existência possível dentro da condição carcerária.

Se a prisão é o controle do tempo e do espaço, como afirma Rousseff, o isolamento dessas mulheres era extremo, de modo que estas ficavam separadas das demais presas (SILVA, 2020). O que por um lado representava um distanciamento destas (bem como de seus crimes) da sociedade, por outro, tal insulamento possibilitou que as presas políticas construíssem um determinado senso de coletividade e colaboração, na tentativa de transformarem suas vidas na cadeia. Alguns relatos dão conta dessa convivência e são performados pelas atrizes, como no momento do desfile dos vestidos. Uma espécie de encenação feita pelas detentas para garantir a sobrevivência no espaço.

Uma das ex-presas políticas de Torre das Donzelas, a mediadora de conflitos Guida Amaral, afirma que ao ser encarcerada pela polícia e levada pela OBAN, o procedimento policial não produziria nenhum tipo de registro. Não eram tiradas fotos das detentas ou ao menos a impressão de suas digitais. Com a ausência de vestígios, as detentas estariam completamente nas mãos dos militares. Assim, restou ao documentário de Suzanna Lira apoiar-se nos principais recursos ainda existentes: a memória e o testemunho das ex-detentas, como fontes primárias para criação das performances do longa. A ausência de indícios da

passagem das detentas pela OBAN era uma maneira não só de desumanizar as presas, mas também de silenciá-las.

Em *Imagens Apesar de Tudo*, o filósofo Didi-Huberman discorre sobre o poder da fotografia como relato. Como uma espécie, não necessariamente de prova, mas de testemunho da existência do holocausto. Ao analisar as fotografias tiradas pelo *Sonderkommando* em Auschwitz, o filósofo percebe que estas foram tomadas a partir de uma força na crença de que a imagem pode funcionar como um mecanismo de resistência, um elo entre aqueles que se encontravam no campo de concentração e o restante do mundo.

Certamente, é impossível considerar que as imagens podem abarcar a totalidade do real, mas isso não quer dizer que elas não possam ocupar um lugar de testemunho. É o que Didi-huberman trata em “Olho da História”, porque elas estão no “olho da história”, como quem diz que se está em um olho do furacão. As fotografias são tomadas em uma determinada temporalidade e, de algum modo, o gesto de produzi-las está ligado a esse evento. Se para o projeto nazista, apagar as imagens produzidas no campo de concentração era também apagar o holocausto, o *modus operandi* da ditadura militar tratava de não documentar a repressão à resistência.

Por outro lado, isso não implica na defesa de que as imagens devam ser tomadas como entidades absolutas, como documentos fidedignos de uma determinada realidade. As imagens devem ser retomadas de acordo com a sua legibilidade, ou seja, a capacidade de conexão entre estas e as demais entidades que habitam seu entorno. É esta característica das imagens, sua legibilidade, que faz com que elas sejam constantemente reconectadas, relidas, reconfiguradas, de acordo com as ligações com novos eventos e novas informações. Nesse sentido, uma imagem é o que Benjamin chamaria de uma centelha, um traço que ilumina o passado, assim como uma estrela é o rastro luminoso de um astro que viveu há milênios de anos.

Diferentemente da OBAN, os procedimentos adotados na chamada Torre das Donzelas fariam com que o Presídio Tiradentes fosse considerado uma espécie de paraíso para as detentas. Isto ocorria pelo fato de que nessa instituição eram realizados diversos tipos de documentos, entre fotografias e arquivos, devolvendo assim a cidadania e a humanidade das encarceradas. Apesar disso, com a demolição do próprio Presídio Tiradentes, há ainda poucos registros desse período.

Uma das questões centrais para Didi-Huberman em *Imagens Apesar de Tudo* (2020) consiste em dois modos possíveis de representação do holocausto. De um lado estaria aqueles que defenderiam que o genocídio judeu só poderia ser alcançado através do relato de suas

testemunhas, renegando qualquer tipo de imagem produzida da *shoah*²⁰, e do outro aqueles que defendem que há sim fotografias do holocausto, entre eles o próprio Didi-huberman. Entre representar ou declamar o traumático, o filme de Suzana Amaral se posiciona como uma obra entre estes dois pontos, ora tomando como base os relatos das ex-detentas, e ora construindo realidades a partir das imagens que a memória destas mulheres consegue produzir.

Torre das Donzelas não se apoia somente no relato de suas entrevistas, mas na reencenação destas figuras em um ambiente que rememora as locações do Presídio Tiradentes. O documentário utiliza como estratégia uma reconstituição cênica da Torre das Donzelas a partir das memórias relatadas pelas ex-detentas. A memória surge aqui não só como fabulação e rememoração discursiva, mas também como um gesto das detentas, o gesto de desenhar, de apontar e de reconstruir ainda que em um plano bidimensional o espaço da tortura e as condições que o local apresentava para que o poder da ditadura militar se estabelecesse sobre seus corpos.

No filme, relatar é também encenar, construir um novo momento em que o passado, o presente e o futuro se alinham. A atmosfera temporal do cinema-golpe se evidencia: um jogo entre as temporalidades que vai se modificando a partir do processo de legibilidade das imagens. Em *Torre das Donzelas*, reencenação é tão fabulosa quanto o relato. A partir de suas memórias, as ex-detentas desenhavam, reafirmam e apagam seus esboços. Titubeiam em relação às proporções e as localizações geográficas.

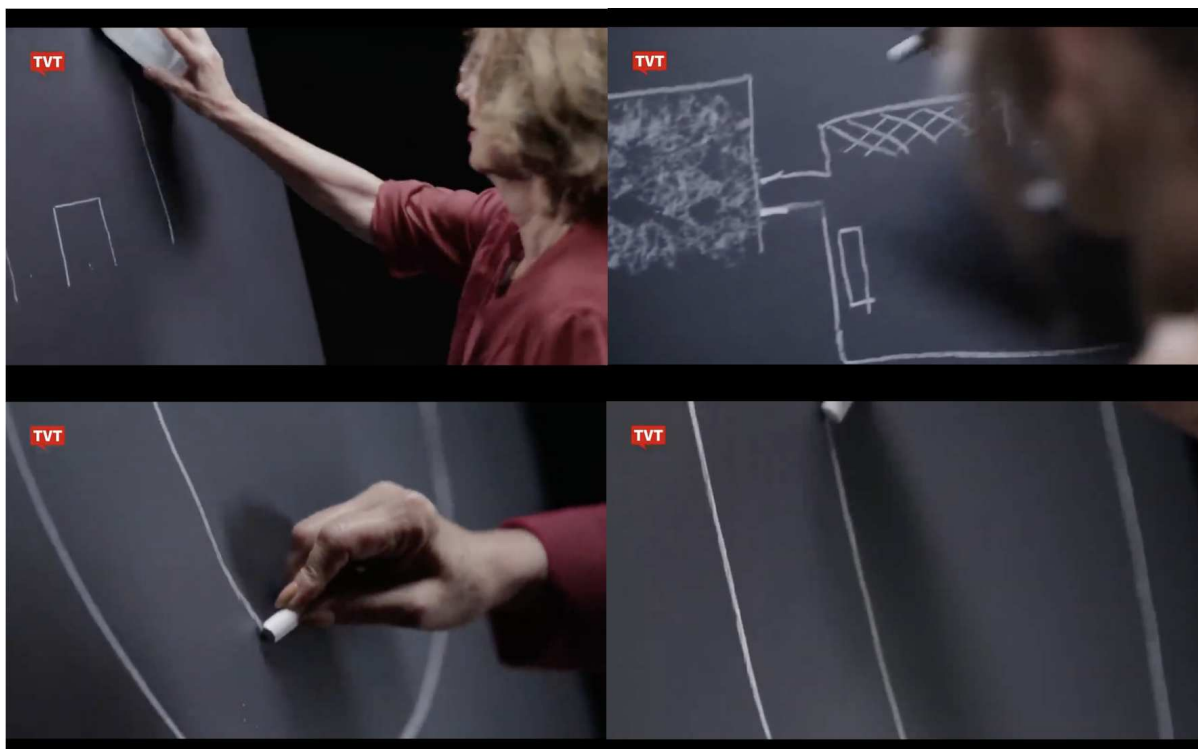
Assim como as Moiras, as mãos das entrevistadas são responsáveis por traçar em uma tela uma linha que corta as temporalidades da memória e do presente, articulando não só suas histórias, mas a história do país, constantemente atravessada pelo militarismo e seus exercícios de poder.

Os desenhos feitos pelas entrevistadas servem de base para o trabalho da diretora de arte Glauce Queiroz, que também se utiliza da liberdade poética para construir cenários com adereços e objetos de cena que trazem camadas outras aos relatos. A direção de arte aprofunda as camadas de memórias dos testemunhos. Eles agem como um dispositivo

²⁰ Termo bíblico, que em hebraico significa calamidade, normalmente utilizado para designar o holocausto sofrido pelos judeus. “Wajcman entende por “Shoah” a operação e o momento absolutamente específicos do gaseamento dos judeus, do qual nós não temos, efetivamente, nenhuma imagem fotográfica. Quanto a mim, a “destruição dos judeus da Europa”, segundo a concepção de Raul Hilberg, é um fenômeno histórico infinitamente amplo, complexo, ramificado, multiforme. Houve, na história do nazismo, cem técnicas diferentes para levar a cabo a sinistra (Solução final), entre mal radical e desconcertante banalidade. Neste sentido, estamos autorizados a dizer que efetivamente existem - e até em número bastante considerável - imagens da Shoah” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.88)

emocional, enquanto a câmera procura captar as reações afetivas das ex-detentas ao adentrar naquele espaço.

Figura 9 - Frames de Torre das Donzelas



Mãos de ex-presas políticas esboçam linhas que articulam presente e memória. Fonte: Reprodução

O espaço construído por Queiroz nos lembra uma espécie de teatro da caixa preta, onde são poucas as paredes e as divisórias são demarcadas em linhas tracejadas no chão. Distancia-se, portanto, de uma estética realista ou mesmo da tentativa de se construir uma réplica do presídio. Cria-se um espaço que também é repleto de vazios, de ausências, os quais podem ser preenchidos pela memória e pelos relatos das entrevistadas. Com a produção desse cenário lúdico, percebe-se que a direção tentou (re)produzir um espaço que funcionasse mais como dispositivo para as ações das entrevistadas do que reviver a prisão.

A singularidade deste espaço como um dispositivo de afetos é reforçada pela linguagem de Lira que filma as cenas através de planos zenitais que nos lembram, à primeira vista, a planta de um imóvel que ainda será construído. No entanto, o jogo da expectativa aqui é retroativo: uma planta que revive experiências passadas. Se planos como esses, em noventa graus, costumam evocar na linguagem audiovisual uma sensação de onisciência do espectador, aqui o espectador está convidado a preencher as insuficiências que o cenário nos dá, reelaborar por si a espacialidade deste presídio que já não existe mais.

Figura 10 - Visão zenital de cela



Plano Zenital de Torre das Donzelas, em que os cômodos são demarcados no chão. Fonte: Reprodução

Se por um lado, o cenário se destaca pela ausência de mais informações, por outro, a presença da Torre das Donzelas (ou de sua memória) se reforça pela escolha dos objetos cênicos a partir dos relatos das entrevistadas. São livros, artigos pessoais, documentos, manufaturados que ajudam a compor a vivência dessas mulheres no cárcere. Os livros são artefatos em destaque, uma vez que muitos destes eram proibidos na prisão e são apresentados de modo a reiterar as posições ideológicas das detentas. Em trecho, a própria Rousseff afirma que sua formação política ocorreu a partir das leituras feitas na prisão. De itens considerados subversivos pelos policiais, os livros passam a ser no filme indicações dos sonhos dessas mulheres.

Desse modo, a direção de arte faz com que o espaço cênico situe-se em um lugar duplo, ambíguo, que não corresponde necessariamente a uma réplica do presídio e nem às memórias das entrevistadas. É um ambiente terceiro que convida as entrevistadas a revisitar afetivamente seus passados, bem como o próprio espectador a produzir sua própria experiência acerca da prisão.

Torre das Donzelas também é um filme que foca nos afetos, entre as entrevistas e entre as detentas e suas próprias memórias. A entrada das mulheres no espaço criado por

Queiroz é sempre evidenciada na câmera que tenta apresentar a emoção em seus rostos. Mesmo o enquadramento dos depoimentos parece privilegiar a fisionomia das depoentes, distanciando-se assim da postura de um documentário clássico.

Não só o rosto, mas o corpo como um todo dessas mulheres são construídas por afetos. Se as mãos traçam suas linhas com o passado, é um plano fechado de uma vagina refletida em um espelho que sela a potência do filme. Por um lado, seus corpos eram utilizados como agravantes para a prática da tortura, através da nudez. Na prisão, as mulheres eram expostas a torturadores masculinos, como meio de não só constrangê-las, mas também de cercá-las sob o risco da violação sexual. Por outro, a prisão também foi palco para o autoexame e o conhecimento de seus próprios corpos.

É na ação do corpo que as detentas produziram também espaços de socialização. Em suas rotinas elas limpavam a célula, faziam trabalhos domésticos. Esses gestos são reencenados pelas jovens atrizes que as interpretam. Mais uma vez, a linguagem de Lira reforça as mãos femininas, através de planos fechados de trabalhos manuais: bordados, linhas e agulhas.

O movimento no ambiente de uma prisão é, sem dúvida, limitado. Não obstante, pode ser relacional, entretido nas pequenas minúcias do dia a dia. Essa movimentação, em certa medida restrita, mas que possibilita construções sensíveis, é enfatizada pelo olhar de Lira ao reiterar planos detalhes enfocados nas mãos das mulheres. (...) Mesmo quando as personagens se encontram estáticas, relatando suas histórias em frente à câmera, as mãos movimentam-se e se comunicam com os closes selecionados pela diretora, funcionando como elo entre o corpo e as coisas do mundo e como realizadoras que buscam no espaço filmico (re)fazer tarefas cotidianas levadas a cabo no cárcere, como atividades culinárias e de artesanato. As mãos, por vezes percorrendo o corrimão da escadaria, atuam como personagens que escrevem, tricotam, cortam e desenhavam, efetivando processos criativos e proporcionando ênfase e sustentação a discursos e posturas. (FISCHER, VAZ, 2022, p.12)

O filme finaliza com as entrevistadas assinando seus desenhos, e algumas delas rebatizando a prisão para Torre do Tiradentes, pois ali não havia nenhuma donzela. Um processo de rebatismo de reescrita da memória, como uma arqueologia.

Optamos por começar com a *Torre das Donzelas* por este filme expor a energia entrópica da relação entre presente e passado, entre os governos civis e militares que foi aprofundada nos mandatos de Dilma Rousseff. Não à toa, os dois governos sucessores da destituição de Rousseff foram ocupados por militares em diversos cargos do alto escalão. A era Rousseff reabriu tensões entre a ditadura civil-militar e a redemocratização, expôs isso como uma preocupação do governo, configurando inclusive o próprio papel da memória na construção do país. O documentário de Suzanna Lira apresenta a energia destas tensões. Se a

fotografia Touché opera pela imobilidade, um jogo de espacialidade que transpassa Dilma, a torre das donzelas opera por um resgate da memória, nele o deslizar do giz é o deslizar do fio do tempo. A linha é a aproximação entre passado, presente e futuro.

Enquanto as mulheres de Torre das Donzelas desenhavam com suas mãos uma linha que conecta nós, brasileiros, ao nosso passado; uma série de cineastas empunham suas câmeras para atuar frente à difícil conjuntura, como olho da história e no olho da história. Esses artistas utilizam sua arte para se contrapor ao processo que posteriormente Dilma viria a sofrer, na constelação que chamamos de cinema-golpe.

5. ATMOSFERA CORPORAL: encenação e atenção

Imediatamente após a reeleição de Dilma Rousseff em 2014, difundiram-se diversas tentativas de contestar sua vitória. A profusão de métodos cogitados por lideranças da oposição; entre eles a cassação de chapa junto ao Tribunal Superior Eleitoral (TSE) ou o *impeachment* da presidenta, trazia à tona a percepção de que os fins justificariam os meios. De maneira geral, não estavam em questionamento atos específicos da presidenta, ainda que as chamadas pedaladas fiscais tenham fundamentado o processo, mas sim o “conjunto da obra” do governo, e como este poderia ser utilizado para legitimar o fim de seu mandato.

Se, por um lado, existia clara intenção na deposição da presidenta por diversos setores da sociedade, por outro, não houve contribuição por parte da postura da própria Rousseff. Logo após o período eleitoral, a presidenta anunciou medidas contrárias às suas promessas como o ajuste fiscal em benefícios sociais, tais quais o seguro-desemprego e o auxílio-defeso. As providências da mandatária, que durante campanha havia negado a emergência de uma crise fiscal no país, passaram a ser apresentadas na mídia como um “estelionato eleitoral”. Aos brasileiros, restaria a sensação de que tanto a reeleição de Rousseff quanto às suas contestações não passavam de uma espécie de “teatro político”, em que os compromissos assumidos em escrutínio não importariam mais na condução nacional.

A discrepância entre campanha eleitoral e o mandato da presidenta fortalece a proliferação de uma expressão nos ambientes acadêmicos, nas análises políticas midiáticas e nos congressos partidários: o país atravessava uma “crise da representação”. Essa noção evocava à primeira vista o colapso da democracia representativa entre os eleitores e eleitos, promovido pela descrença de que estes fossem capazes de representar o interesse daqueles.

Em uma camada mais profunda, a alarmada “crise da representação” nos jogava em um escuro abismo no qual seria impossível representar, ou seja, re-apresentar. Essa angústia se espalhava não somente pelas promessas não cumpridas e o caráter performático da democracia, mas também pelo desenvolvimento de tecnologias de comunicação que passaram a reconstruir nossas limitações entre a realidade e a virtualidade.

A ubiquidade das imagens com as quais nos deparamos diariamente torna praticamente impossível para um olhar menos rebuscado a identificação das origens desses simulacros (se produzidos a partir de algum tipo de lastro no real ou por inteligência artificial, por exemplo). Essa mesclagem entre passado e presente não confunde somente as temporalidades, mas também a própria materialidade da experiência humana: o corpo. As

potencialidades de um corpo, suas funcionalidades e suas aparências são questões que têm sido profundamente modificadas por técnicas de intervenção nas imagens.

Em 2017, o cineasta Jordan Peele lançou um vídeo no qual ele emprestou suas expressões faciais para que um *software* de inteligência artificial as adaptasse de modo a correspondê-las ao rosto do ex-presidente norte-americano Barack Obama.²¹ No vídeo, que ainda espanta pela tamanha impressão de realidade, o falso Obama alerta para a disseminação das chamadas *fake news*, como ficaram conhecidas as desinformações (mentiras) ou falsidades disfarçadas de notícias e corriqueiramente divulgadas em plataformas *online*. O uso estratégico de propagação da desinformação para fins eleitorais tornou-se mundialmente evidente com a primeira vitória de Donald Trump, e o escândalo da *Cambridge Analytica*. Algo semelhante ocorreria posteriormente no Brasil com a eleição de Jair Bolsonaro.

Deste modo, as desinformações passaram a ocupar lugar central nos rumos das decisões políticas, sendo estas espalhadas principalmente nas redes sociais, plataformas nas quais seus usuários são também produtores de conteúdo.

Em Sociedade da Transparência (2017), Byung-Chul Han descreve essa conjuntura como uma sociedade de alto valor expositivo, uma sociedade *pornográfica*, em que todos querem ser vistos, e buscam suas recompensas nas curtidas, como são denominados os botões de aprovação presentes nessas plataformas. Na tentativa de conseguir *likes*, assuntos são simplificados, mentiras são espalhadas e corpos são alterados por filtros. O ato de curtir ou descurtir uma publicação torna-se também o método pelo qual são tomadas as decisões políticas. De forma instantânea, pois a gigantesca quantidade de publicações na internet apaga qualquer possibilidade de tempo para contemplação. Não há mais *punctum*. As imagens se enfraquecem de sentido.

Além da alta velocidade de transmissão, o suporte digital é capaz de produzir e armazenar uma quantidade exponencial de informação. O volume total desses dados é muito maior do que qualquer computador pode conter ou do que um simples humano consegue lidar. É o que chamamos de *Big Data*. As redes sociais geram uma diversidade de imagens que, se por um lado, alimentam o espetáculo, por outro, esvaziam cada vez mais as narrativas e os sentidos dos sujeitos.

Nesse contexto, adapta-se também a própria noção de cinema, ao surgirem filmes e produções audiovisuais em diversas esferas e plataformas, dedicadas para dispositivos

²¹ O vídeo se destaca por antecipar uma questão ética que se fortaleceu após a popularização das inteligências artificiais generativas. Disponível em: https://video.ucdavis.edu/media/Deep+Fake+of+Barack+Obama/1_6zmvebuf. Acesso em: 06/02/2025

divergentes aos cinemas tradicionais. Espaços digitais como *youtube*, *instagram*, *twitter*, *vimeo* transformaram-se em importantes canais de transmissão enquanto alguns simples aparelhos celulares, ao captarem imagens em ultradefinição, estabeleceram-se como importantes meios de produção.

Neste oceano imagético em que se perde a referencialidade, retoma-se uma certa sensação de fantasmagoria das imagens. O cinema, como técnica e história, tem sua trajetória constituída por corpos. Por que não chamarmos também de fantasmas? Fantasmas que nos remontam a outros tempos, figuras de pessoas cuja existência se encerrou. Ver a um filme é também a sensação de estar em um “aqui e agora” presenciando algo que foi “ali e outrora”.

A própria origem do cinematógrafo se relaciona com investigações científicas voltadas sobre o corpo e suas potencialidades. São exemplares os experimentos de Muybridge no uso da captação e da reprodução de imagens em movimento com a finalidade de se alcançar proposições a respeito da anatomia dos cavalos. Já para Eric Rohmer (apud de Baecque, p. 481), o corpo não se compõe apenas em um objeto de atenção do cinema. É a própria matéria cinematográfica, sendo essa o registro de composições espaciais e de expressões corporais.

Filmes funcionam como uma dança, em que a locomoção dos corpos, da câmera e do espaço constituem uma coreografia cênica. Os filmes são compostos por faces, expressões, mãos, pele, nudez, etc. É a mobilização dos corpos e a leitura de seus deslocamentos que provocam parte dos sentidos atribuídos à linguagem cinematográfica.

O corpo, além de ocupar lugar central no cinema, parece assumir valor de culto na sociedade ocidental urbanizada. Estão lotadas as academias que capacitam os corpos não só para que executem as motilidades necessárias aos trabalhos automatizados, mas também para que se enquadrem perfeitamente às proporções das redes sociais. Na busca da adequação perfeita à bidimensionalidade da imagem, proliferam os tratamentos estéticos como são os procedimentos de harmonização facial.

No entanto, o cinema não se limita a meramente *mostrar* corpos. Ele também aciona regimes disciplinares sob os corpos da audiência. Por algumas horas, imobiliza-os em estado de atenção/suspensão. Aflora seus sentidos e lhe provoca sensações, como medo, náuseas, nostalgia, entre tantas outras. Está em algum lugar entre a bio e a necropolítica, entorpecendo os corpos da plateia ao mesmo tempo que os aciona para agir no mundo. Regulando a atenção necessária ao mundo do trabalho. Instigando os seres a encenarem como se estivessem sendo sempre filmados e enquadrados. O cinema aciona o axioma “Vejo, logo sou visto”.

Consideremos outro exemplo: na teoria do dispositivo e na análise do cinema, a ênfase na percepção ocular, na especularidade e no voyeurismo é, agora, causada frequentemente de ter ignorado sistematicamente a importância do corpo do espectador como órgão sensorial e superfície perceptiva contínua, e também como princípio organizador básico da orientação espacial e temporal. (ELSAESSER, 2018, p. 118)

Partimos do pressuposto de que o cinema é um sistema vivo (ELSAESSER, 2018). Sendo assim, é possível analisá-lo como uma estrutura constituída por órgãos, por membros, por sentidos e, naturalmente, por movimentos. Compreendemos que se torna relevante nesse capítulo dedicar uma análise do cinema-golpe tendo o corpo como elemento central na condução de nosso pensamento.

O processo de *impeachment* de Rousseff foi indubitavelmente um evento extremamente transmitido e mediatizado. Para além das coberturas jornalísticas, fragmentos de discursos de parlamentares circularam amplamente na internet. O cinema passou ao largo nessa disputa narrativa. No entanto, o cinema-golpe, justamente por se inserir em um contexto hiper mediatizado, leva-nos a retornar a uma série de questões acerca da ética e da estética dos documentários.

Pedroso (2019, pp. 54-55) se debruça com intensidade sobre a ética nos documentários. A partir da clássica questão de Comolli sobre “como filmar o inimigo”, Pedroso propõe dois modos de filmagem a partir das relações entre cineasta e sujeito filmado. O modo securitário consistiria quando sujeito filmado e cineasta demarcam-se como inimigos um do outro. Já o modo agonístico constitui-se na percepção do outro como um adversário. Enquanto o securitário pressupõe a aniquilação do inimigo, o agonístico promove a oposição legítima dentro de uma sociedade democrática.

No entanto, a perspectiva da ética no documentário necessita atualmente perpassar pela compreensão de que os ditos cineastas não são mais os únicos a produzirem imagens. Elas se propagam com velocidade quase instantânea nas plataformas digitais. (Quase) tudo está sendo filmado (quase) o tempo inteiro. Eventos de grande atenção popular, como foi o *impeachment*, são mediatizados por cortes, trechos e excertos em redes sociais. Tal contexto nos lança uma indagação a respeito do cinema do golpe: o que diferencia o gesto desses cineastas dos gestos dos demais produtores de imagem?

Além disso, é legítimo questionar se o alto valor de exposição da nossa sociedade nos conduz também a uma forte tendência de autoencenação. De que forma a transparência quase onipresente nas esferas do poder; operadas pelas emissoras do senado, da câmara, da justiça; afetam a encenação dos rituais de nossa democracia? Desse modo, seria o cinema, por sua

tradição, mais consciente da autoencenação dos sujeitos filmados? Não se trata necessariamente de evitá-la, mas de compreendê-la como uma potência criativa, um gesto a se atentar, seja na construção da tomada quanto nas relações que o embaralhamento das imagens na retomada pode proporcionar.

É possível pensar que os filmes gesticulam? Se a resposta for negativa, é preciso encarar o filme como um agente passivo aos gestos dos corpos que foram ao seu encontro, ou seja, um sistema fechado. Por outro lado, se a resposta for positiva, os filmes deverão ser encarados como agentes que produzem modificações e variações no todo. O segundo caminho nos parece mais interessante. A questão que se coloca, portanto, é como os filmes gesticulam. Os gestos dos filmes compreenderão a uma dupla relação: eles agem, primeiramente, em reação aos gestos que colidiram no próprio filme, mas substancialmente no Todo. Os filmes gesticulam ao mundo, à vida. A cada exibição, ele se atualiza e gesta o mundo.

Neste capítulo, passaremos por alguns aspectos que o cinema-golpe nos suscita a respeito do corpo. Em um primeiro momento, corpos que buscam alto valor de exposição e ao alcançá-lo suscitam algumas tradições que pareciam estar no passado. Seguidamente, a construção de um corpo heterogêneo e difuso que, a despeito de suas características, mostrou-se uma ferramenta política de alta eficácia nas mudanças políticas que atravessamos recentemente.

5.1 A encenação do impeachment

"Alguém certamente havia caluniado Josef K., pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum." (KAFKA, 2005, p.6) Com essa célebre frase, inicia-se o clássico *O Processo*, que narra a história do funcionário de banco Josef K. que ao ser detido por um crime desconhecido passa a procurar incessantemente por uma justificativa. Incapaz de compreender sua infração, Josef K. também não consegue provar sua inocência. Lembro-me de ter lido a obra de Franz Kafka quando ainda estava no ensino médio. Naquele período, não me ocorriam as alegorias ao totalitarismo burocrático que o leste europeu atravessava no século passado, mas da minha memória jamais se esvaiu a sensação de procura inócua que o protagonista atravessava.

Talvez nenhum outro autor como o escritor tcheco tenha descrito tão bem a absurda sensação de perceber subitamente que a lógica do mundo que conhecemos se encontra suspensa. São em determinadas manhãs, diferentes de todas as demais, após sonhos intranquilos que seus protagonistas percebem que algo de insensato ocorreu. É como se, ao

sairmos de uma sala de cinema, percebêssemos que por razões desconhecidas o mundo já não é mais o mesmo daquele quando adentramos.

A interrupção kafkiana da lógica é também a relativização contemporânea do Estado de Direito. No Brasil, a prática conhecida por *lawfare* foi responsável, além do impedimento de Rousseff, pelas prisões de ex-presidentes como Lula e Michel Temer²². Há também atualmente uma série de processos contra o ex-presidente Jair Bolsonaro. Escondido sob uma defesa de que "a lei é para todos" reside, na verdade, o pressuposto de que todos os cidadãos estão sujeitos a condições extraordinárias, como grampos ilegais, conduções coercitivas, prisões por convicção, entre outras...

A Lava-Jato constituiu-se a principal condutora de parte desses processos. E, como não podia deixar de ocorrer, foi dramatizada no longa *Polícia Federal: a lei é para todos* (Antunez, 2017). Ao analisar sua operação inspiradora ocorrida em 1992 na Itália, o juiz Sergio Moro, responsável pelos julgamentos da operação, em seu artigo *Considerações sobre a Operação Mani Pulite* destaca a relação que o judiciário deveria ter com a imprensa para alcançar seus objetivos.

Os responsáveis pela operação mani pulite ainda fizeram largo uso da imprensa. Com efeito: Para o desgosto dos líderes do PSI, que, por certo, nunca pararam de manipular a imprensa, a investigação da "mani pulite" vazava como uma peneira. Tão logo alguém era preso, detalhes de sua confissão eram veiculados no "L'Espresso", no "La Republica" e outros jornais e revistas simpatizantes. Apesar de não existir nenhuma sugestão de que algum dos procuradores mais envolvidos com a investigação teria deliberadamente alimentado a imprensa com informações, os vazamentos serviram a um propósito útil. O constante fluxo de revelações manteve o interesse do público elevado e os líderes partidários na defensiva. Craxi, especialmente, não estava acostumado a ficar na posição humilhante de ter constantemente de responder a acusações e de ter a sua agenda política definida por outros. A publicidade conferida às investigações teve o efeito salutar de alertar os investigados em potencial sobre o aumento da massa de informações nas mãos dos magistrados, favorecendo novas confissões e colaborações. Mais importante: garantiu o apoio da opinião pública às ações judiciais, impedindo que as figuras públicas investigadas obstruíssem o trabalho dos magistrados, o que, como visto, foi de fato tentado. (MORO, 2004, p. 59)

No centro das investigações da Lava-jato estaria um sistemático esquema de corrupção ao redor da maior estatal brasileira, a Petrobras, cujo papel na cinematografia brasileira já foi discutido anteriormente. Políticos de diversos partidos e empresários de grandes empreiteiras foram denunciados e presos. O fluxo de trocas de informações entre a Justiça e a imprensa servia ao interesse de ambos. Para os procuradores, cada vazamento nos meios de

²² Michel Temer foi preso em 21 de março de 2019 no âmbito da Operação Lava-jato, sendo libertado quatro dias após.

comunicação incitava uma enorme parte da opinião pública a seu favor. Como no artigo de Moro, tornava-se quase impossível para os acusados empreender discursos de defesa. Por outro lado, para a imprensa tradicional, que via as redes e as plataformas digitais produzirem seu declínio, firmava-se como fonte centralizadora das informações mais relevantes do país.

Contudo, o papel da imprensa também assumiu caminho contrário apenas alguns anos depois quando a série de investigações jornalísticas conhecida como Vaza Jato expôs as relações promíscuas entre procuradores, juízes e imprensa na Lava-jato. Essas apurações foram acompanhadas pela cineasta Maria Augusta Ramos no documentário *Amigo Secreto* (2022). Em entrevista à Deutsche Welle, a diretora afirma sobre os eventos registrados no longa

Na verdade, é uma guerra híbrida. (...) no caso da Lava Jato, sim, ela fez uso abusivo da farda, do ritual da Justiça, para legitimar um processo arbitrário, que era uma grande farsa, uma grande encenação. Precisamos ter muito cuidado em relação a isso. O *lawfare* consiste em usar mecanismos jurídicos contra um inimigo político, que pode ser o representante de um outro partido, um país ou uma empresa, por razões políticas, geopolíticas, razões que não são necessariamente ligadas, de fato, ao Direito. (MENDES, 2022)

A lava-jato desempenhava um papel de agitação popular, no qual, a luta contra a corrupção dava o tom do conflito. No entanto, a década de 2010 também foi caracterizada por diversos outros tensionamentos. Se o governo de Rousseff foi responsável por trazer à luz as questões de gênero e o passado da ditadura militar, esse período também foi marcado por uma ascensão de diversas outras forças, algumas inesperadas e outras mais recorrentes na história brasileira, porém, com uma velha roupagem. Os mandatos de Lula, imediatamente anteriores aos de Rousseff, foram caracterizados pela chamada conciliação de classes, a partir de uma perspectiva materialista da sociedade, e pela coalizão de forças, de acordo com uma visão mais pragmática da política brasileira.

Ao assumir a presidência Dilma herda a aliança de seu antecessor com o então Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), tendo como seu vice Michel Temer, que após o impedimento da petista assumiu a presidência. A relação entre os dois já no momento da posse é tema de um exercício de análise fílmica da cineasta Petra Costa em *Democracia em Vertigem*.

Ao descerem a rampa, Lula e sua sucessora Dilma estão de braços dados, próximo a então primeira dama, Marisa Letícia. Temer, no entanto, está mais distante, com as mãos entrelaçadas, como quem firma um pacto consigo mesmo. A voz da narradora elucida:

Hoje percebo que o entusiasmo de ter eleito nossa primeira presidente mulher me cegou para outra coisa que acontece nessa cena. O precipício entre Dilma e seu tenso vice-presidente. Temer, à direita, tem seus gestos controlados, como se estivesse dentro de uma caixa. Ele entrelaça os dedos e puxa as mãos, como se quisesse separá-las. Foi um casamento arranjado. Dilma, que nunca havia se candidatado, precisava, ainda mais do que Lula, da aliança com o PMDB para governar. A condição do PMDB era que Temer, um político conservador e líder do partido, fosse vice-presidente. Quando perguntado sobre a aliança, Lula disse que, se Jesus viesse pro Brasil, teria que fazer aliança até com Judas (...)

Nesse momento *Democracia em Vertigem* promove o mesmo exercício que esboçamos nesse capítulo. Diferentemente de *Touché*, as imagens jornalísticas dos eventos políticos costumam se destacar pela espetacularização da política. A temporalidade das imagens em movimento e do “ao vivo” também ajudam a obliterar detalhes dos instantes. No entanto, o cinema-golpe, intencionalmente ou não, acaba por se debruçar na coreografia do poder assumida pelos atores da política.

Na continuidade da análise dessa movimentação, quando do momento de retirada da fotografia oficial da posse, Petra Costa volta a comentar acerca dos movimentos de Temer em relação à Rousseff. “Quem mais imaginava que esse homem que deu toda essa volta pra aparecer na foto, cinco anos depois ia querer sair na foto sem ela [*Dilma*]?”

Para além da aliança com o PMDB, Rousseff também enfrentou uma pulverização dos partidos políticos no congresso que transformou a coalização de forças uma teia muito mais complexa de ser tecida que anteriormente. A fragmentação política ocorre no mesmo momento que a fragmentação dos formatos audiovisuais e dos meios de comunicação. Será *Excelentíssimos* o filme que melhor sintetiza essa difusão. Composto por um conjunto de imagens provenientes dos mais diversos meios, como acervos da televisão pública, imagens de arquivo, vídeos de plataformas digitais e propagandas presidenciais, *Excelentíssimos* se estabelece como um filme de montagem.

Essa polifonia imagética, no entanto, é linearizada a partir de um projeto que tinha como objetivo filmar a realidade do Congresso Nacional, a partir de uma perspectiva observacional (EXCELENTÍSSIMOS, ESQUINA). Os acontecimentos que decorreram por conta da prisão de Lula, contudo, modificaram fortemente a direção do documentário em questão. Em reportagem à redação da Forum (2018), o diretor afirma:

Em setembro de 2015, meu plano não era retratar a democracia brasileira virando fumaça. No correr de alguns meses, me deparei com um Congresso dominado pela influência de Eduardo Cunha, o qual decidi que era hora de encerrar o mandato de Dilma Rousseff. No lugar da ideia inicial – meio ingênuo e pitoresco, admito hoje – surgiu diante de nossas lentes e microfones um Congresso onde quem dava as cartas eram figuras desconhecidas do grande público e onde muito era decidido a portas

fechadas, fora de nosso alcance. Ninguém falava de outra coisa que não o impeachment. Meu filme havia sido sequestrado junto com nossa democracia.

Além de ser um filme de montagem, que tenta estabelecer linhas de contato entre acontecimentos distintos no calor do momento, *Excelentíssimos* é também um filme sob o risco do real (COMOLLI, 2008). Por essas características, é um documentário que se aproxima em diversos aspectos do jornalismo, como na rapidez de sua narração do real e no formato escolhido para muitos dos enquadramentos e de situações tolhidas. O aspecto distanciador ao jornalismo é que *Excelentíssimos*, assim como outros filmes do cinema-golpe, tenta construir uma narração de longa duração, encadeando os fatos em uma linearidade típica do cinema. Nesse sentido, o documentário de Douglas Duarte acaba também por se tornar confuso, como o próprio tempo que o produziu.

Negrini e Almeida (2022) constroem uma análise do filme a partir da clássica pergunta de Comolli sobre como filmar o inimigo. Os autores acentuam o caráter emotivo do documentário, uma vez que as expressões de ódio e agitação popular tomam conta das cenas em diversos momentos. A análise dos autores toma como base o pressuposto de que o *impeachment* de Rousseff foi fundamentado em discurso de ódio, alimentado pela ausência de habilidade política da presidenta (AB'SÁBER, 2015). O ressentimento gerado pelas políticas petistas de inclusão ao consumo, somado ao misoginismo, estariam nas raízes do procedimento cujas justificativas legais não se sustentariam.

Há dois momentos importantes em *Excelentíssimos* que ilustram essa visão. O primeiro corresponde à entrevista, a uma certa distância, de Carlos Morum, então vice-líder do PMDB na Câmara dos Deputados. Em um enquadramento de plano médio, sentado sozinho na bancada da Câmara, o deputado cujo rosto não é muito conhecido da população brasileira, admite em frente à câmera que os motivos alegados pelo *impeachment* são apenas uma forma de alcançá-lo. A verdadeira razão para a destituição se dá pelo conjunto da obra do governo da presidenta.

Esse recorte de *Excelentíssimos* nos chama a atenção para o protagonismo que a Câmara dos Deputados passa a ter, não só no cinema-golpe, mas na conjuntura política brasileira. O voto dos deputados no *impeachment* aproxima-se de uma espécie de *recall* parlamentarista. Após a destituição de Rousseff, a atuação dos deputados continuou a possuir mais poder, por meio do que se chamou de orçamento secreto, durante o governo de Bolsonaro, e posteriormente de emendas parlamentares, durante o terceiro mandato de Lula.

O segundo momento representativo, este operando mais pela linguagem do que o

primeiro, é quando o filme se volta para observar o então candidato à presidência Bolsonaro. A câmera o acompanha em um jogo expressionista de luz e sombra enquanto o deputado faz uma caminhada ascendente na rampa do congresso. A trilha musical que acompanha as imagens promove uma associação a uma entrada de vilão. Aproxima-se a uma estética de horror.

Para o jornalista Antonio Martins (2018), os documentários do cinema-golpe, especialmente *Excelentíssimos*, confluem com outra tendência que também se apresentava no período do cinema nacional de gênero de horror. Os dois movimentos convergem nas temáticas de fraturas sociais, do ódio, do racismo e da misoginia. O horror e o ódio culminam nas cenas finais de *Excelentíssimos*, que acompanham os votos dos deputados pela instauração do processo de *impeachment*. O ódio e o êxtase popular se misturam aos votos em defesa das famílias dos deputados e à tristeza dos apoiadores da petista à medida que a instauração vai se tornando mais evidente.

O filme vai se encerrando logo após a votação na Câmara e o início do governo provisório de Michel Temer. Pela legislação vigente, o vice-presidente deveria assumir enquanto o Senado aprecia a matéria em um prazo de até cento e oitenta dias. No momento em que o documentário de Douglas Duarte finaliza, inicia-se outro: *O Processo*. Se *Excelentíssimos* se caracteriza por iluminar as emoções e os rostos envolvidos no processo na Câmara dos Deputados, *O Processo* adotará uma postura mais sóbria e discreta, atenta aos detalhes da autoencenação que permeou todo o procedimento.

Em sua filmografia, Maria Augusta Ramos observa o que a cineasta chama de “Teatro da Justiça”, a composição de encenações e rituais que o sistema judiciário produz. Sendo a justiça uma organização de representações (entre os interesses das partes, da sociedade, etc.), ela assim como o cinema funciona como uma coreografia que aciona os corpos e a observação destes.

Nesse mesmo caminho, a diretora também se debruçou sobre os trabalhos que resultaram no *impeachment* de Rousseff no Senado. Não à toa, o filme que acompanha as acusações e defesas da presidenta é homônimo à obra de Kafka, *O Processo*. Com perdão pelo pleonismo, é importante destacar que o longa de Maria Augusta Ramos é um documentário *processual*. Isso quer dizer que a obra se atenta a pormenores e gestos sutis dos procedimentos e rituais que culminaram no afastamento de Rousseff.

Para a cineasta, se os rituais judiciários se constituem em uma grande encenação, isto é, um ritual composto por códigos de conduta, de postura e de atuação dos corpos; também o foi o *impeachment* da presidenta. Portanto, não nos parece ocasional que *O Processo* seja

justamente, dentre os filmes realizados durante o cinema-golpe, que mais parece consciente da coreografia do procedimento.

A noção de *auto-mise-en-scène* introduz uma camada importante para o cinema documental. Sua origem remonta à segunda metade do século passado, mas tal conceito ainda se apresenta como um elemento profícuo para a compreensão das relações entre os agentes que compõem o jogo do cinema documental. Apesar de ser uma ideia bem conhecida dos teóricos e dos cineastas documentais, ela raramente ocupa a centralidade de análises fílmicas, especialmente em produções tidas como ficcionais. No entanto, cremos que ela pode ser uma chave importante ao desnudar vinculações entre os corpos dos sujeitos filmados, dos sujeitos que filmam e do próprio aparelho filmador.

O termo produz uma referência direta à ideia de *mise-en-scène*, podendo ser traduzida por encenação. De origem francesa, a noção de *mise-en-scène* foi amplamente utilizada pelos teóricos da *Cahiers du cinema*, ocupando uma relevância ímpar tanto na defesa da chamada política dos autores quanto nas análises fílmicas promovidas por estes.

Para Bordwell (2008, p.36), a *mise-en-scène* designaria, de forma geral, os modos como as figuras se apresentam diante da câmera. Já para Aumont (2008), que empreende um resgate histórico da noção de encenação, esta estaria mais relacionada com tudo aquilo que está posicionado frente ao aparelho cinematográfico, espaço denominado de profílmico, levando para segundo plano as camadas do filmográfico (aquilo que faz parte da moldura imagética) e da montagem.

Para os críticos da *Cahiers du cinéma*, a *mise-en-scène* consistiria na camada pela qual o autor-cineasta exploraria seu estilo e linguagem. Designando, em certa medida, uma potência de controle por parte dos cineastas dos espaços e corpos enquadrados pela câmera no momento da tomada, a *mise-en-scène* desempenhou um papel importante nas análises de produções circunscritas ao território da chamada ficção.

Porém, no campo documental, associado muitas vezes ao ocaso do real, ela não se tornou uma ferramenta explorada, o que não significa que não haja encenação em tal tipo de obras. Seguindo essa perspectiva, Fernão Pessoa Ramos (2012) designará dois tipos de encenação documental, que os chamará de encenação direta e de encenação construída.

O documentário trabalha bastante com atores naturais, pessoas comuns, que não são profissionais em expressar personalidades outras que si próprio. A presença da câmera, no entanto, pode transtornar seu jeito (e sua personalidade) de ser no mundo, constituindo uma primeira modalidade de atuação: eu sou eu mesmo em face do sujeito que sustenta a câmera, mas sua presença me transtorna, transtorna alguns traços da expressão de meus afetos, e eu viro personagem. Chamarei este tipo de atuação de encenação-direta. No entanto, enquanto pessoa no mundo, também

posso ser convidada a incorporar a personalidade de um amigo, de um vizinho ou de um desconhecido. Apesar de não ser ator, conheço o universo da personalidade que devo interpretar e aceito a proposta. Chamarei este outro tipo de encenação, bastante comum na história do documentário (cito o exemplo do trio “familiar” de *O homem de Aran*, ou os “carteiros” de *Night Mail*), de encenação-construída. (RAMOS, 2012, p. 25)

É interessante apontar que, em sua classificação da encenação no cinema documental, Fernão Ramos parte inicialmente do corpo do sujeito filmado para caracterizá-las para então somente apontar quais traços estilísticos cada tipo de encenação supostamente acionará. Percebemos, portanto, que o corpo do sujeito filmado é fundamental também no conceito de encenação.

Sobre a encenação direta, Fernão Ramos descreverá que ela aciona um ser/estar do sujeito-câmera guiado por uma postura correlacional ao aberto. Enquanto na encenação construída, o sujeito-câmera exercerá um certo controle sobre o profilmico, seja na forma de uma entrevista, por exemplo, ou o recurso de uma voz over. Parece-nos óbvio, no entanto, que esses traços estilísticos não se confundem com o gesto da encenação do ator e nem limitam às especificidades de cada tipo de tomada. É interessante notar, no entanto, que de algum modo os gestos da encenação produzem efeitos no sujeito-câmera.

Gauthier afirma que "a matéria-prima do documentário são personagens ou lugares filmados ao vivo" (2011, p.176). A partir dessa substância, o cineasta poderia propor uma espécie de encenação, especialmente ao montar um dispositivo de filmagem ou mesmo de pesquisa. O autor aponta ainda um aspecto na encenação documental que nos levará a pensar também a noção de auto-mise-en-scène. "Nessa época de simulacros, graças à proliferação das "imagens", é a sina de todo o mundo. Os doentes, os médicos, os juízes, os jornalistas - para não falar dos homens políticos - que habitam as telas são puras "ficções", ou seja, a vida que nós lhes imputamos é de completa fabulação" (2011, pp. 176-177). O autor francês aponta ainda que "não é a mesma coisa ser si mesmo e ser outro. Diante da câmera, não se é totalmente si mesmo - ou então se está nos limites de si mesmo - nem totalmente outro - se não for um personagem de imaginação". (2011, p.151)

Duas questões principais se sobressaem no pensamento de Gauthier: a de que há fabulações e encenação no mundo anterior ao cinema e a de que estas serão modificadas pela presença do sujeito-câmera. Essa dupla formulação será a base para o movimento do conceito de mise-en-scène ao de auto-mise-en-scène. Afinal, como podemos caracterizar o que chamamos de autoencenação?

A noção apareceu pela primeira vez nos estudos de cinema e antropologia de Claudine de France. A pesquisa de De France parte de um questionamento sobre como a tecnologia cinematográfica utilizada em trabalhos etnográficos afeta a observação no campo da antropologia. Possivelmente pelo fato de não possuir um intuito de forçar com que a técnica do filme se dobre à observação antropológica; o trabalho de De France alcança resultados que servem tanto para a discussão do uso do filme na antropologia, mas também para uma teoria do cinema documental em geral.

A autora vai apontar o que chamamos de auto-mise-en-scène como uma decorrência de outro procedimento nomeado por sublinhamento. Esse processo consiste em destacar determinada ação por meios próprios da linguagem cinematográfica. Do ponto de vista do sujeito-câmera presente na tomada, o sublinhamento pode ocorrer por um conjunto de forças, como o enquadramento, a proximidade do objeto filmado, o movimento da câmera, configurações de iluminação, etc. Mas, se por outro lado é o sujeito filmado quem propõe um destaque, fala-se em autosublinhamento.

Esta noção comporá o cerne da auto-mise-en-scène, que irá se caracterizar pelos modos como as pessoas filmadas apresentam de maneira mais ou menos ostensiva, ou mesmo apagam, seus atos e suas materialidades envolvidas, seus gestos corporais, sinais e posturas. Se há sublinhamento tanto por parte do sujeito-câmera quanto do sujeito filmado, é razoável propor que cada sublinhamento possa ser mais ou menos reforçado durante esse embate.

O auto-sublinhamento dos processos observados tem assim apenas um valor de produto semi-acabado que pede que seja finalizado através de uma mise en scène do cineasta que lhe confirmaria os traços. É assim que deve ser entendida toda relação de coincidência entre a auto-mise-en-scène do processo observado - em virtude da qual as pessoas filmadas sublinham por si mesmas certos aspectos ou certas fases de sua ação - e a mise en scène do cineasta. Diversas razões podem levar a este último a adotar o viés oposto ao da auto-mise en scène do processo, isto é, a favorecer a não-coincidência dos sublinhamentos. Entre elas figuram as restrições instrumentais, as exigências metodológicas do cineasta, seus hábitos mentais ou sua ideologia. (DE FRANCE, 1998, p. 47)

Na esteira do pensamento de De France, Comolli (2008, p.85) irá pensar a autoencenação a partir de dois movimentos: o primeiro está relacionado com o *habitus* que se expressa através do corpo do sujeito filmado e o segundo se conecta com os próprios atos, conscientes ou inconscientes, dos sujeitos filmados em colocarem seus corpos em cena. A partir da auto-mise-en-scène, poderemos extrair portanto um caráter tipológico e outro subjetivo. O tipológico está relacionado à classe que o sujeito filmado julga pertencer, enquanto o subjetivo relaciona-se à imagem de si próprio.

Em um caminho muito próximo à noção de autoencenação, o sociólogo Erwin Goffman (2011) defende que as relações sociais são fundamentadas em estruturas quase teatrais, nas quais os envolvidos desenvolvem papéis já designados por uma lógica pré-existente. Os indivíduos são direcionados a assumirem posturas com base nas impressões que causarão nos demais sujeitos.

É nesse contexto que, para Le Houerou (2015), a auto-mise-en-scène pode ser encarada como uma categoria geral, e não apenas cinematográfica. A presença do sujeito-câmera é vista apenas como um agravante do processo de autoencenação preexistente no mundo.

Por sua vez, Comolli também indica que o cinema filma mise-en-scènes já em andamento (2008, p.85). Assim sendo, o documentário não filmaria uma realidade em específica, mas realidades em disputa, provenientes de encenações já presentes. Se a autoencenação é, portanto, uma prática cotidiana do mundo anterior ao cinema, e o sujeito-câmera é apenas um agravante que lateralmente a afeta; como poderíamos compreender o processo de autoencenação em uma sociedade iconófila, caracterizada pela abundância de imagens?

É provável que tenha sido Benjamin um dos primeiros a apontar o desejo autoconsciente de se estar diante de uma câmera. "No que diz respeito ao cinema, os filmes de atualidades provam com clareza que todos têm a oportunidade de aparecer na tela. Mas isso não é tudo. *Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmada.*" (2012, p.199).

Necessário destacar que o filósofo alemão, no entanto, não fala em desejo de ser filmado, mas sim em um direito. A imagem de si que o sujeito reivindica, especialmente pelos filmes de atualidade, é uma espécie de dispositivo de acesso à cidadania. Aquele que não possui direitos está subjugado a um estado de exceção. Poder produzir sua própria imagem filmada implica em ser cidadão em um estado democrático de direito.

Importante ressaltar que Benjamin escreveu essa passagem durante a década de 1930, período anterior até à popularização da televisão. Se o direito de ser filmado fazia sentido àquela época, hoje a reivindicação mais propícia é justamente sua negação: o direito de não ser filmado.

Há todo um campo de estudos, inclusive na Comunicação, que investiga os efeitos de uma sociedade hipervigilante. Tecnologias de segurança, que vão desde reconhecimento facial à previsão de corpos futuros, misturam-se com dispositivos portáteis que permitiram a popularização da criação de imagens. Imagens essas que se mostram cada vez menos realistas.

As redes sociais e dispositivos tecnológicos multifuncionais, tornados populares ao longo da década de 2010 mesmo nos países ditos emergentes, levaram-nos a um contexto de hipervigilância e hipervisibilidade. Produzem-se assim imagens de origens, contextos e formas diversas.

O contexto de hipervisibilidade – a variedade tecnológica de câmeras portáteis, celulares, drones, recursos de captação de mensagens privadas etc. – produz um excesso de registros audiovisuais fragmentados e descontextualizados cujo acúmulo e imediatismo não abrem espaço para reflexão, a fruição lenta, a experiência. Ao contrário, o excesso de imagens e a velocidade com que são produzidas impedem a conexão significativa entre a história dos acontecimentos e a história das imagens. (FRANÇA & MACHADO, 2021, pp. 83-84)

Podemos pensar nessa hipervisibilidade como um desdobramento também da sociedade da transparência (HAN, 2017). Esta noção incorpora os meios de produção da virada do século, amplamente marcada pelos meios de produção neoliberais. Han (2017) fala da transparência não só como um conceito político, para descrever a vigilância e a boa-fé dos agentes públicos, mas de um amplo paradigma...

...que não se limita ao âmbito da política e da sociedade. As coisas se tornam transparentes quando eliminam de si toda e qualquer negatividade, quando se tornam *rasas e planas*, quando se encaixam sem qualquer resistência ao curso raso do capital, da comunicação e da informação. (...) O Tempo se torna transparente quando é aplanado na sequência de um presente disponível. Assim, também o futuro é positivado em um presente otimizado. O tempo transparente é um tempo sem destino e sem evento. As imagens tornam-se transparentes quando, despojadas de qualquer dramaturgia, coreografia e cenografia, de toda profundidade hermenêutica, de todo sentido, tornam-se pornográficas, que é o contato imediato entre imagem e olho (HAN, 2017, pp.9-10).

Se por um lado as redes sociais e os dispositivos de produção imagética possibilitaram o surgimento de novas narrativas e imagens; por outro, eles formam o edifício virtual onde ocorre o panóptico digital. A hipervigilância do panóptico de Jeremy Bentham é atualmente desenvolvida por nós mesmos a partir de nossos aparelhos digitais. Fora deles, também não há descanso, "nós somos filmados, não podemos mais não vê-lo, nos bancos, nas lojas, nos elevadores, nas ruas, nos restaurantes, nas prisões, em nossas próprias casas. O pan-óptico torna-se a forma majoritária da sociedade" (COMOLLI, 2008, p. 166).

A transparência será, portanto, como poderemos nomear o desejo da imagem de perseguir o real, em um movimento contra si mesma. Ou seja, quando os gestos constituintes de uma imagem almejam chegar a um suposto real, compreendemos essa imagem como transparente. Mas, se no caminho contrário, os gestos constituintes dessa imagem produzem uma batalha entre si; os gestos se sobressairão.

Se o cinema é um sistema vivo, ele não é somente uma linguagem, mas um gesto. Um gesto de empunhar uma câmera e desejar que as imagens daí provenientes se tornem um filme. Ou seja, não é a linguagem que diferencia e distancia o cinema de outras tentativas de expressão, é seu gesto.

Mas analisar o gesto também não significa que estamos tentando compreender a intenção desse gesto. Muito menos, a chegar a uma interpretação. O que nos interessa é pensar: como ocorre esse gesto? Quais forças o movimentam? Quais forças o contrapõem? Quais são os riscos assumidos desse gesto? E a pergunta fundamental que, obviamente, é: por que continuamos a fazer esse gesto?

Do mesmo modo, torna-se preciso defender o conceito que estamos utilizando de *auto-mise-en-scène*. A *auto-mise-en-scène* não é uma simples representação de si mesmo, como alguns trabalhos parecem apresentar a questão. A *auto-mise-en-scène* é um gesto, mais ou menos consciente, que busca disputar intensidades nas relações gestuais filmicas. É também uma relação de aproximação e distanciamento. De fortalecimento ou de obliteração dos movimentos corpóreos em cena.

No jogo da *auto-mise-en-scène*, podem sim estarem envolvidos conceitos como a representação e as representatividades, os sintomas, o inconsciente e o desejo, mas todos apenas serão vieses, por vezes, interpretantes da autoencenação. O que irá nos interessar aqui será, portanto, pensar que a *auto-mise-en-scène* é uma espécie de força que disputa espaço, influência na imagem. A imagem poderá ser vista e analisada não como um gesto individual, ou mesmo, um gesto que se origina somente do sujeito-câmera, mas de uma disputa gestual.

Discutimos até agora sobre o que consiste a autoencenação e de como ela pode ser afetada por um contexto de profusão de imagens. Resta-nos pensar como a autoencenação pode ser entendida como uma categoria de análise filmica, especialmente no cinema documental e como ela atravessa o cinema-golpe.

Ainda que o conceito possua aproximação, não se trata de simplesmente abordá-lo como uma extensão da encenação, que dentre as análises filmicas será comumente trabalhada como um recurso estilístico desencadeado pelo diretor. Também não é o caso de meramente subjugar o conceito a outros campos de análise, ainda que a psicanálise e a própria antropologia possam ser terrenos interessantes de articulação.

Nossa proposta é de entendê-la como um elemento específico do cinema. Mesmo que tenhamos constatado, especialmente por Goffman, que a autoencenação pode ser considerada um elemento do mundo anterior ao cinema, serão os estudos dessa ferramenta que melhor a

compreendem. O método defendido aqui será o de inicialmente compreender a autoencenação como um gesto que parte principalmente dos sujeitos filmados.

Para Agamben, o gesto pode ser descrito, ainda que insuficientemente, como uma medialidade sem fim e uma comunicação não de algo, mas de uma comunicabilidade (2018, p.4). Desse modo, o lugar de uma obra estaria no gesto no qual autor e espectador se colocam em jogo, ou ainda, em cena (2007, p. 56). Por isso, o autor defende que o elemento do cinema seria o gesto e não a imagem (2008, p.11). Há uma radicalidade nessa última proposição de Agamben, ainda que existam aproximações entre sua noção de gesto e o que pode ser compreendido como uma imagem. Para o filósofo italiano, toda imagem poderia ser compreendida por uma polaridade contraditória: por um lado, a reificação e anulação de um gesto e, por outro, a conservação de uma potência (2008, p.12).

Já para o filósofo checo-brasileiro Flusser (2014), seria necessário pensar em termos de uma Teoria Geral dos Gestos, à qual a própria teoria da Comunicação estaria subordinada. Para ele, o gesto será considerado um movimento que se dá por forças internas ao corpo, mas que sua explicação mecânica não satisfará. O gesto pressupõe ainda uma liberdade, com o intuito de se revelar ou de se velar a um outro (FLUSSER, 2014, pp. 16-17).

Os gestos podem ainda se dividir em dois tipos: os lineares e circulares. Os lineares são centrífugos ao corpo que o gera e são subdeterminados como gestos comunicativos (se dirigem a um outro), gestos de trabalho (se dirigem a um material) e gestos absurdos (sem rumo). Já os circulares são autorreferentes e são considerados como gestos fechados. A hipótese geral da teoria dos gestos é a de que a observação dos gestos permite com que seja possível empreender uma leitura do modo como os gesticuladores estão no mundo.

Mas, como a noção de gestos pode se tornar uma ferramenta metodológica para análise fílmica? Flusser sugere, dentro da Teoria Geral do Gestos, quatro caminhos de análise, que partiriam das quatro subclassificações dos gestos: os aspectos comunicativos, de trabalho, do absurdo e do ritual. O aspecto comunicativo trata do gesto enquanto expressão e mensagem. O aspecto do trabalho trata do gesto como voltado para os materiais e ferramentas, e como o próprio gesto será afetado por elas. Já o aspecto do absurdo, Flusser retrata como um terreno quase inexplorado, que pode tratar dos vazios e pausas. O aspecto do ritual trata do retorno do gesto para si mesmo. Todos os tipos de gestos possuiriam mais ou menos cada um desses aspectos, e as subdivisões serviriam apenas para análise teórica.

Ao lidarmos com a autoencenação como um gesto, é razoável pensar nos demais elementos cinematográficos do mesmo modo. Aqui vale tratarmos dos pressupostos defendidos por Brenez, para o que a autora chama de análise figural do cinema. Além da

orientação deleuziana de que devemos experimentar, e não interpretar; Brenez propõe que os componentes de um filme sejam analisados não como entidades, mas como elementos. O que, em nosso caso, implica perceber a autoencenação sempre em relação a outros elementos filmicos. Por fim, pensar o filme como um gesto nos desprende de pensarmos o cinema como uma linguagem, e consequentemente encarar as obras em caráter de filiação ou ruptura, seja estilística ou como evolução.

Se o mundo é tomado por encenações, como defendem a cineasta Maria Augusta Ramos e Goffman, o que pensar a respeito do processo integralmente realizado às câmeras que foi o *impeachment* de Rousseff? No dia 28 de abril de 2016, a Comissão Especial do *Impeachment* do Senado Federal ouviu os juristas Janaína Paschoal e Miguel Reale Jr. que, junto com Hélio Bicudo, formavam os autores do pedido de *impeachment* da então presidenta Dilma Rousseff.

O evento, assim como todo o processo de *impeachment*, foi largamente transmitido pelos canais nacionais de televisão, especialmente a TV Senado, cujas imagens costumavam ser reincorporadas por outras emissoras em suas próprias programações. O discurso dos advogados também foi filmado pela cineasta Maria Augusta Ramos, cujas imagens constam no filme *O Processo*.

Como se sabe, a peça de Paschoal e Reale Jr. consistia na acusação da então presidenta ter cometido o crime, jamais citado anterior ou posteriormente a 2016, de pedaladas fiscais, como a imprensa chamou à época uma série de manobras contábeis realizadas entre o Governo Federal e Bancos, como o Banco do Brasil e a Caixa Econômica Federal.

No entanto, naquele longínquo abril de 2016, o que chamava a atenção da opinião pública não era necessariamente os supostos crimes cometidos pela presidenta, mas as performances apresentadas por seus atores. Uma dessas performances foi realizada justamente por Janaina no dia 04 de abril de 2016, quando discursava em um ato pró-*impeachment* na Faculdade de Direito do Largo São Francisco.

O discurso de Paschoal contra a "república da cobra"²³ chamou a atenção por sua *Pathosformel*, como Warburg chamaria a forma do *pathos* de gestos que são carregados significativamente por expressões emocionais (DIDI-HUBERMAN, 2013). Em determinado momento, a advogada empunha uma bandeira do Brasil (símbolo que será fortemente relacionado com os grupos de extrema direita) e a rodeia com a força de seu tronco. A

²³O ato foi amplamente divulgado pela imprensa brasileira. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/brasil-nao-a-republica-da-cobra-diz-autora-do-pedido-de-impeachment-2-19021485>. Acesso em: 09/fev/2022.

"exaltação cívica"²⁴ de Janaína foi rapidamente transformada em memes na internet, sendo comparada a um famoso vídeo de uma criança pastora²⁵.

Figura 11 - Discurso de Janaína Paschoal



Janaína Paschoal discursa pelo impeachment no Largo São Francisco
 Fonte: <https://youtu.be/xif8mqLG6gc> Acesso em: 15 de fevereiro de 2022.

O remix do discurso de Paschoal com a menina pastora não foi totalmente arbitrário, seus gestos foram relacionados à encenação arquetípica de um pastor evangélico. A própria advogada relata essa comparação em seu depoimento ao Senado. A autoencenação assumida por Janaina no Largo São Francisco será em parte retomada em seu discurso do dia 28 de abril.

²⁴Os valores mobilizados pela direita no processo de impeachment correlacionam tanto noções de patriotismo quanto motivações religiosas. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/perfil-janaina-paschoal-a-republica-da-cobra-que-tomou-conta-das-redes-19026078>. Acesso em: 09/fev/2022.

²⁵ O vídeo que circulou como meme nas plataformas sociais pode ser acessado em: <https://youtu.be/cW0PAbImu6w>. Acesso em: 09/fev/2022.

Depois do meu discurso no largo São Francisco, eu tenho recebido telefonemas de jornalistas até do exterior, perguntando se eu sou pastora ou mãe de santo. E eu respondo a eles: "Eu não tenho a iluminação necessária nem para ser pastora nem para ser mãe de santo. E compreendo que, num estado laico, se eu fosse pastora ou se eu fosse mãe de santo, o meu trabalho jurídico não seria menor. Porque estado laico não é estado ateu. Estado laico é o estado que faz com que todas religiões, né, convivam bem. Então se eu fosse pastora, mãe de santo, ou professora de catecismo, teria honra em confirmar, mas não sou. Eu sou apenas uma professora de direito e numa república, esse é o livro sagrado. Esse é o livro sagrado que permite que todos os outros livros sagrados sejam respeitados e convivam bem. O que eu quero, excelências, é que as criancinhas, os brasileirinhos que estão me ouvindo. Que eles acreditem que vale a pena lutar por esse livro sagrado, que o PT não assinou. (PASCHOAL, Janaina)

O momento do depoimento transcrito acima pode ser visto tanto nos arquivos da TV Senado²⁶ quanto no filme de Maria Augusta, *O Processo*. Sabe-se que, apesar das imagens estarem disponíveis no arquivo da tv pública, a cineasta optou por utilizar as imagens captadas por conta própria. Nos interessa, portanto, perceber como o seu gesto de autoencenação reverbera, dentre os aspectos propostos por Flusser, nos gestos imagéticos tanto da TV Senado quanto do filme *O Processo*.

Figura 12 - Gestos de Janaína Paschoal



À esquerda, o depoimento na TV Senado, à direita, no documentário *O Processo*. Fonte: Reprodução.

Para além da repetição do gesto simulado no discurso do Largo São Francisco, vamos nos ater aos gestos de cada imagem. As imagens da TV Senado perseguem uma transparência. Tem seus pontos fixos, lembram um espaço panóptico. Possuem visão geral, mas mobilidade limitada. A duração é, claro, ininterrupta, mas seus movimentos são explicáveis, automatizados.

Já as imagens de *O Processo* são intrusas no espaço cênico. São reativas à autoencenação de Janaina, ao realizarem um *zoom in* em direção à advogada. Dessa forma,

²⁶ Disponível em: <https://youtu.be/sEB7wM0y2uE?t=13114>, mais precisamente às 03h36m50s. Acesso em: 15 de fevereiro de 2022.

aproximam-se da personagem de modo que sua autoencenação entra em evidência. É porque são reativas que o gesto da autoencenação ganha força, pois o gesto da autoencenação produz movimento no gesto de filmar.

Diferente das imagens transparentes da tv pública, em *O Processo* os gestos corporais de Janaina ganham força, saltam aos olhos. Não há interesse em uma suposta verdade, ou substância do real. Não há nenhuma espécie de desejo de transmissão ao espectador. O espectador é, antes, um terceiro gesto no campo de forças que produz a imagem.

Aqui se demonstra um terreno perigoso, pois a trajetória de Maria Augusta Ramos é conhecida como a construção de uma espécie de “cinema de observação”, ainda que para isso sejam utilizados artifícios como a própria encenação, como é o caso de *Justiça* (2004) da mesma diretora. No entanto, ao ter suas imagens colocadas lado a lado da cobertura da TV Senado, que dialoga com uma lógica da transparência, a câmera de Maria Augusta Ramos se mostra mais assertiva e criativa. Os movimentos de câmera de *O processo* interagem com os sujeitos filmados, seja para destacá-los ou mesmo para confrontá-los em suas posições. O *zoom in* de *O Processo* acentuam a performatividade de Paschoal.

A cobertura da TV Senado nasce desejando o tempo presente, a simultaneidade e a sincronia. O ao vivo. O gesto vivo. Ela deseja o presente, mas como ele escapa a todo instante, sabe que será arquivo. Registro. Já em *O Processo*, a autoencenação de Janaina Paschoal ganha força ao ser colocada em uma narrativa (uma encenação). Posteriormente, a montagem como método também afetará a autoencenação.

Dentre os aspectos do gesto, segundo Flusser, sobressaem-se na autoencenação o de comunicação e o ritualístico. A própria Janaina parece estar ciente do *habitus* (para se utilizar dos conceitos apresentados por Comolli) tanto de seu gesto quanto do seu discurso; ao citar a comparação com as performances religiosas.

O corpo de Janaína, no entanto, parece assumir mais força n'*O Processo* do que nas imagens da TV Senado. É que o filme de Maria Augusta, ainda que parta de uma tradição do documentário direto, irá se apoiar bastante nos intervalos, nos vazios dos gestos dos atores do golpe de 2016. Já as imagens da TV Senado, fartamente replicadas nos meios de comunicação de massa brasileiros, por sua angularidade e sua textura, reagem minimamente à autoencenação da depoente. Seu gesto maior é também da comunicação, mas uma comunicação que visa a instantaneidade, a alta velocidade da informação e a busca por um suposto real. Por fim, constatamos que as duas imagens relacionam-se com o gesto da autoencenação por caminhos distintos. Um mesmo evento, mas gestos divergentes.

O Processo será constituído, de maneira geral, pelos pequenos gestos dos participantes do procedimento de *impeachment*. Movimentos dos olhares, risos, a postura dos senadores nas poltronas são alguns dos elementos que se destacam no documentário. Também chama a atenção a aproximação que o filme teve com os senadores governistas, o que reforça a tomada de posição do filme. Por se ater às figuras do *impeachment* no Senado, *O Processo* amplia pequenos gestos individuais que passam despercebidos nos outros registros do mesmo evento. No entanto, o cinema-golpe também se atenta a um outro tipo de corpo, mais coletivo e densamente construído, o que será analisado a seguir.

5.2 Brasileiros versus militantes: as massas autoencenam

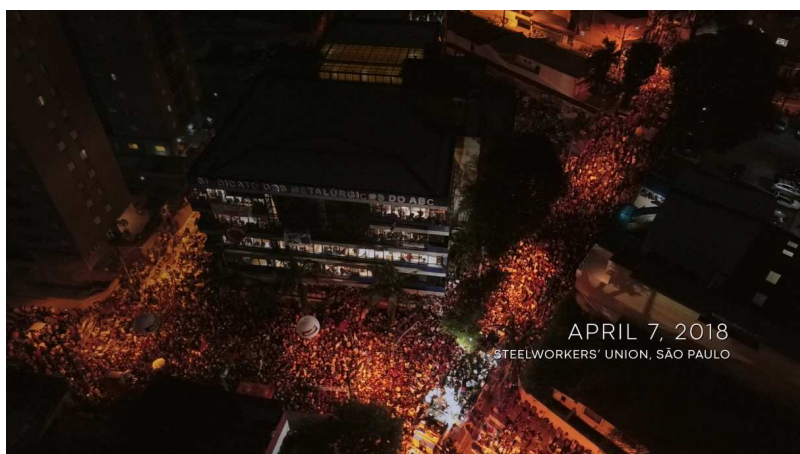
Da total escuridão, surgem barulhos que remetem a movimentos de pessoas e equipamentos. Um cinegrafista adentra em um carro e uma voz masculina lhe recomenda tomar cuidado. A razão da necessidade de precaução aos poucos é revelada: um tumulto de pessoas indistintas e de *flashes* de câmeras rodeiam o automóvel a partir do qual as imagens são capturadas. "Não havia expectativa de uma prisão, assim, tão rápida. Pegou todo mundo de surpresa..." ouve-se a voz de Eliane Cantanhêde²⁷. A notícia a que se referia a jornalista era a prisão do ex-presidente Lula em 2018, apenas dois anos após o *impeachment* de Rousseff.

Um coro passa a entoar o grito de guerra "Lula guerreiro, do povo brasileiro". O agrupamento responsável pelo comando, um grupo de manifestantes situados à frente do Sindicato dos Metalúrgicos no ABC paulista, é agora filmado com segurança, a uma certa distância, por visão aérea.

O contraste espacial destes planos iniciais de *Democracia em Vertigem* parecem denotar que a relação entre cinegrafistas e as massas não é de todo pacífica. Quando próximos, o tumulto e a confusão imperam. Deste modo, torna-se necessário à câmera localizar-se acima das massas para poder enquadrá-las a partir de um plano mais geral.

²⁷ Influente jornalista brasileira, comentarista do canal de televisão GloboNews e colunista do jornal O Estado de S. Paulo.

Figura 13 - Multidão em frente ao sindicato dos Metalúrgicos



Plano de Democracia em Vertigem. Cinegrafista capta a massa apoiadora de Lula à distância, em contraposição à insegurança ocasionada pela proximidade aos manifestantes. Fonte: Reprodução.

O plano da massa de apoiadores do presidente Lula faz parte de um contexto maior, no qual as figuras de multidões tornaram-se comuns nos meios de comunicação. Se os anos 2000 foram marcados pela transmissão ao vivo da guerra do Iraque, a década de 2010 sublinhou o mundo por imagens de revoltas populares midiaticizadas tanto pela grande imprensa quanto através das redes sociais.

Movimentos como a chamada Primavera Árabe (2010), o *Occupy Wall Street* (2011), Junho de 2013 no Brasil, a Revolução Ucraniana (2014), o *impeachment* de Dilma Rousseff (2016), o *impeachment* da presidenta sul-coreana Park Geun-hye (2017) e os protestos em Hong Kong (2019) foram representados por imagens de massa. Em sua maioria aéreas e executadas por canais televisivos, estas imagens também podiam ser realizadas ao vivo por seus participantes em plataformas digitais como *facebook*, *twitter* e *instagram*. As imagens produzidas pelas emissoras de TV e pelos órgãos tradicionais de comunicação circulavam como um espetáculo da força das insurreições das massas perante os mais distintos poderes estabelecidos ao redor do globo.

Para Canetti (1983), a massa surge do medo primitivo da humanidade de encostar no desconhecido, pois é somente atrás dela que o homem consegue libertar-se de tal temor. Para o autor britânico, a junção dos indivíduos com a minimização dos distanciamentos produz, aos seus integrantes e aos seus observadores, uma sensação de que a massa é um único corpo. As diferenças sociais e econômicas entre os sujeitos se desfazem.

O platô do potencial da massa se alcança quando os indivíduos que a compõem chegam a tão forte identificação com o restante do grupo de modo que suprimem suas próprias subjetividades. O indivíduo, a alteridade e a massa. Semelhante à santíssima

trindade, estes formam uma só entidade. Sendo um só ente, na e através da massa, estes compartilham quatro características apontadas por Canetti como fundamentais deste tipo de agrupamento social: o desejo por seu crescimento, a igualdade entre seus elementos, a densidade e a sua direção.

As massas, segundo Canetti, podem ainda ser abertas ou fechadas, o que tem relação direta com a intensidade do seu desejo de se recrudesce. Elas também podem se organizar duplamente, em que uma multidão antagoniza a outra, especialmente em termos de direção. Pois em relação ao crescimento, os dois coletivos almejam seu aumento até o ponto em que superem em tamanho o grupo opositor, tornando-se capaz de aniquilá-lo.

É o que ocorre nos contextos de guerras. Apesar da quantidade de soldados em um exército não ser o fator determinante de uma vitória, a imponentia da tropa sempre é ambicionada. Como tática discursiva, na guerra, o grupo opositor é sempre o assassino, enquanto os pólos veem a si mesmos somente como vítimas.

Não obstante a guerra clássica seja a primeira referência das massas duplas, essa configuração tem se tornado cada vez mais frequente nas democracias liberais ocidentais. Os processos eletivos em turnos encaminham para que as decisões finais ocorram entre duas candidaturas. A necessidade de diferenciação de um candidato para seu opositor culmina no fortalecimento de extremidades ideológicas. A contradição reside no fato de que mesmo que ocorram mudanças significativas nos modos de governar, a retórica das disputas eleitorais promovem o acirramento entre as multidões votantes.

Uma questão inacabada reside na incapacidade de sabermos se tais movimentos são sintomas do fortalecimento dos regimes democráticos, ou justamente o contrário. O que parece ser incontestável é a força espetacular desempenhada por esse tipo de imagens na sociedade contemporânea. Para Debord (1997,p.13), "toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos".

O espetáculo, por sua redundância e pelo monopólio da informação, coloca o sujeito em uma posição passiva perante à profusão de imagens. É certo que a citação de Debord nos remete à década de 1960, de forma que alguns possam afirmar que sua teoria está aplicada a um abrangente pensamento em relação às forças de dominação e de produção do capitalismo na segunda metade do século XXI. No entanto, no que tange à comunicação, podemos pensar nesse período do século passado como intensamente marcado por imagens televisivas ou da imprensa, justamente os meios que exploraram largamente as imagens dessas manifestações.

O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo olhar e toda consciência. Pelo fato de esse setor estar separado, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão somente a linguagem oficial da separação generalizada. O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens (DEBORD, 1997, p. 14).

A noção de espetáculo, porém, não se restringe a pensar somente as imagens e seus meios de produção, mas as mobilizações e contextos que atravessam o sujeito nessa etapa do capitalismo. É uma noção que, apesar da distância histórica, ajuda-nos a compreender um pouco o contexto político que o mundo, e mais especificamente o Brasil, caminhou na década passada e as imagens produzidas a partir dele.

Não foi só o *impeachment* de Rousseff que ocasionou uma série de manifestações de massa no Brasil. Desde 2013, o país atravessou uma década de convulsões sociais. As manifestações ocorridas em Junho de 2013 (FIG. 14) inauguraram esse período. Inicialmente voltadas aos preços das passagens de ônibus nas grandes capitais, as mobilizações foram responsáveis por abrir a caixa de pandora da política nacional nos anos seguintes. Elas introduziram novas lideranças políticas e desobstruíram o caminho para a consolidação de uma extrema direita nacional. Apesar do caráter confuso e difuso de suas pautas, os protestos ocorridos nesse período também demonstravam uma das características fundamentais das massas. O lema “Amanhã vai ser maior”, ressoado pelos manifestantes, prenuncia o desejo do movimento por sua auto expansão, como apontado por Canetti.

As manifestações de Junho de 2013 também instauraram no domínio público algumas das particularidades presentes nos movimentos seguintes. A atribuição das redes sociais como o principal meio de convocação dos protestos refletia diretamente em um repertório pulverizado de reivindicações solicitadas pela massa heterogênea. O famoso episódio da mudança de opinião, acerca do movimento político, do analista político e cineasta Arnaldo Jabor²⁸ ilustra a titubeação com a qual a imprensa lidou inicialmente na cobertura das manifestações.

²⁸ A mudança de opinião do cineasta serviu de símbolo da apropriação das pautas das manifestações por parte da imprensa. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/arnaldo-jabor-muda-de-opini-o-e-pede-desculpas-por-comentario-infeliz-sobre-protestos-1.160229> Acesso em 03.Jul.2025

Figura 14 - Manifestação em 2013 no Rio de Janeiro



Fonte: Acervo O Globo. Disponível em:
<https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/o-brasil-foi-as-ruas-em-junho-de-2013-12500090>. Acesso em:
03/04/2021

Logo após a destituição de Rousseff, movimentos de massa tornaram-se cada vez maiores e comuns no país. São exemplos, as manifestações feministas contra a candidatura de Jair Bolsonaro em 2018 (FIG. 15), conhecidas como o #EleNão, e os protestos contra os cortes na educação promovidos logo na entrada do governo Bolsonaro em 2019 (FIG. 16).

Figura 15 - Movimento #EleNão contra Bolsonaro



Manifestação feminista em 2018 contra a candidatura
do atual presidente Jair Bolsonaro (sem partido). Fonte: Revista Piauí. Disponível em:
<https://piaui.folha.uol.com.br/um-protesto-historico-menos-na-teve/> Acesso em: 03/04/2021

Figura 16 - Manifestação estudantil contra Bolsonaro



Manifestação estudantil em São Paulo contra os cortes de investimento na educação promovidos pelo governo de Jair Bolsonaro (sem partido).

Fonte: Site G1. Disponível em:

<https://g1.globo.com/educacao/noticia/2019/05/15/fotos-as-manifestacoes-contra-os-cortes-na-educacao-vistas-do-alto.ghtml> Acesso em: 03/04/2021.

Contudo, as massas brasileiras do século XXI não foram às ruas somente para desempenhar função de oposição, mas também de corroboração ao *status* vigente. Durante os quatro anos do governo de Jair Bolsonaro, entre 2019 a 2022, eram comuns manifestações favoráveis ao então presidente.

A data da independência nacional tornou-se um momento para expressar consentimento e o apelo popular exercido pela figura presidencial. No entanto, tais movimentos bolsonaristas, a despeito do caráter de apoio, também visavam ataques às instituições que representavam obstáculos às medidas tomadas por Bolsonaro, como era o caso do Supremo Tribunal Federal. Desse modo, as manifestações possuíam direções duplas. Negando determinadas forças sociais concomitantemente à afirmação de outras.

Figura 17 - Apoiadores de Bolsonaro em Brasília



Apoiadores de Bolsonaro em 07 de setembro de 2022. Fonte:

<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/09/bolsonaro-mostra-forca-de-efeito-duvidoso-no-7-de-setembro.shtml>

Fosse para promover demonstrações simpáticas ou antagônicas ao poder vigente, as imagens de massa se estabeleceram como o espetáculo que o espectador brasileiro comum lidava ao assistir os telejornais, ou ao acessar os principais *sites* de notícias durante esse período.

É sensato pressupor que algumas imagens circularam com maior ou menor grau a partir de seus contextos e de suas implicações. Designadas a exercerem influência na aderência da opinião pública, inúmeras manipulações técnicas se propagaram nas redes sociais, especialmente a respeito da quantidade de indivíduos que compunham o protesto. Quanto maior o volume visual da massa, maior seria a validade de suas argumentações.

Nesse sentido, as imagens de massa são também uma figura estatística, em referência à noção comum de maioria democrática. A massa impõe seu discurso por seu peso visual, e este está diretamente proporcional à robustez da legitimidade política. O crescimento rápido e violento da massa implicava na razoabilidade da multidão, chegando a substituir, por exemplo, a própria expressão do voto.

Para Canetti, a massa tem como objetivo central aumentar sempre a si mesma. No entanto, essa característica possivelmente tenha sido mais explorada no contexto dos regimes totalitários do século XX. As configurações do século atual são um pouco distintas, em que táticas como a guerra híbrida, o *soft power* ou o *lawfare* anuviam os embates políticos. Na

lógica neoliberal, a separação e a diversificação são fundamentais para as massas. As massas reúnem e desagregam concomitantemente.

Canetti define ainda as massas como abertas ou fechadas, sendo caracterizada a primeira pela tendência a aglutinar aqueles que ainda resistem fora dela. A segunda consiste em se situar em um espaço demarcado, imune às interferências externas. Em termos espaciais, as massas brasileiras da década passada se situavam em um ambiente aberto, misturando-se às paisagens dos centros urbanos, tais como os automóveis que superlotavam o tráfego. Assim como seu tamanho, a densidade das massas, a capacidade de reunir a maior quantidade de pessoas era o caminho pelo qual a massa importava seus ideais.

Quando se exercita um pequeno gesto de montagem, agrupando as imagens de massa como em uma constelação, observa-se que estas apresentam bastante semelhanças. Todas retratam um contingente de uma massa difícil de se qualificar. Uma massa que se impõe pela força e pelo peso visual que apresentam na urbanidade das capitais brasileiras. Que possui como princípio argumentativo a extensão de sua grandeza. Desprovidas de outros referenciais não se sabe quem compõe essas massas, pelo que lutam, quais contradições expressam. São imagens espetacularizadas.

Peguemos o período do *impeachment* como um momento representativo desse tipo de imagens. Na Figura 18, encontramos uma diferença crucial nos sujeitos que a compõem, respectivamente, os vestidos de vermelho e aqueles trajando verde e amarelo. As diferenças entre as imagens terminam aí. Atualmente se sabe que os perfis socioeconômicos dos manifestantes que ocuparam as ruas a favor (vermelhos) e contra (verde e amarelo) o governo de Dilma eram um tanto similares, embora estivessem em campos ideológicos certamente opostos (PAVÃO, 2016).

Figura 18 - Manifestações em decorrência do impeachment de Rousseff



Manifestações em 2016 contra o impeachment de Dilma Rousseff (à esquerda) e a favor do processo (à direita).

Fonte: Revista Veja. Disponível em:

<https://veja.abril.com.br/tecnologia/perfis-de-manifestante-pro-e-contra-impeachment-sao-semelhantes/> Acesso em: 03/04/2021

É nesse sentido que as eleições brasileiras de 2014, e o consequente *impeachment* de Rousseff, consolidaram a narrativa de um “país dividido”. Demarcando uma separação entre pólos situados à esquerda ou à direita, entre o progressismo e o conservadorismo. Na mídia hegemônica, predominou uma identificação entre opositores de Rousseff e a nomenclatura de “brasileiros”, enquanto os apoiadores da presidenta eram vistos como “militantes”. Essa distinção pouco ingênua reforçava uma certa noção de autenticidade nos protestos a favor do *impeachment* da petista, ao passo que assinalava a vinculação de seus apoiadores com beneficiados pelo governo.

Adversárias em suas posições políticas, as imagens nos mostram que ambas as massas estavam reunidas pelo espetáculo. Debord (1997, p.37) já nos apontava que “o espetáculo, como a sociedade moderna, está ao mesmo tempo unido e dividido. Como a sociedade, ele constrói sua unidade sobre o esfacelamento”. Assim sendo, a aparente divisão social entre os diferentes tipos de massa, na verdade, revela uma absoluta fusão dos diferentes polos nos mesmos regimes discursivos e imagéticos que predominaram durante o período do julgamento de Rousseff.

Largamente divulgadas nos canais de televisão, essas imagens também foram exploradas no cinema-golpe. O dispositivo cinematográfico, por meio de seus mecanismos de distribuição e exibição, foi talvez o primeiro instrumento em larga escala responsável pela produção de um coletivo humano que poderíamos reconhecer como massa. Portanto, o cinema possui uma relação ontológica com a massa. Fabrica massa ao mesmo tempo que se constrói para e a partir dela.

Para Edgar Morin (MORIN, 1997, p. 40), o cinema foi o pioneiro na produção de mensagens massivas, isto é, promovendo a junção de um público que independe de quaisquer estratificações sociais urbanas. Em outros termos, o ato de exhibir filmes passou a construir uma noção de público diferente das categorias sociológicas até então construídas. Indivíduos de distintas origens encontravam-se reunidos na ocasião da transmissão de apenas um único conteúdo. Posteriormente, o rádio e a televisão capilarizaram ainda mais o alcance dos meios de comunicação, mas em uma direção à privatização do consumo midiático, em detrimento da experiência coletiva.

Filmes são máquinas de massas. Eles indubitavelmente também produzem outras coisas, mas a maioria deles é excelente em reunir multidões e apresentar imagens a elas. Como todos os outros meios de comunicação de massa, os filmes criam, comunicam e representam massas. Ter assistido determinados filmes e ter uma opinião acerca deles constitui-se em uma credencial indispensável para ser assimilado entre certos grupos. Obviamente, todos os filmes feitos na esperança de uma ampla distribuição procuram atrair audiências, isto é, gerar massas. Produtoras, atores, diretores e a indústria como um todo desejam não apenas atrair a maior audiência possível mas também preservá-la ao longo do tempo, fazendo com que as pessoas retornem. (BRILL, 2006, p.1) ²⁹

Nesse sentido, filmes acabam se tornando também produtos culturais que etiquetam determinados costumes, crenças e hábitos em seus espectadores. São capazes de produzir nichos de consumo, grupos conectados por seus interesses. Ainda que componham um aspecto pertinente, as relações de consumo confeccionadas através do mercado cinematográfico, bem como suas implicações culturais, não costumam ser profundamente exploradas pelas pesquisas em cinema.

No Brasil, é possível observar como o cinema-golpe sugere efeitos nesse aspecto. Consumir ou deliberadamente não assistir a um determinado filme do cinema-golpe tornou-se

²⁹ Movies are crowd machines. They doubtless do other things as well, but most of them excel at gathering crowds and presenting images of them. Like all mass media, film creates, communicates with, and represents masses. Having seen specific movies and having opinions about them constitutes an all-but-indispensable credential for joining or counting oneself among certain groups. Obviously, all films made in hopes of wide distribution seek to attract audiences; that is, to generate crowds. Film companies, stars, directors, and the industry at large desire not only to attract as large an audience as possible but also to maintain it through time, to keep people coming back.

sinônimo de, respectivamente, rechaçar ou aderir ao *impeachment* de Rousseff. A indicação de *Democracia em Vertigem* ao Oscar na categoria de Melhor Documentário em Longa-Metragem no ano de 2020 fez com que houvesse um boicote pelos apoiadores de Bolsonaro à produção. O próprio perfil da então Secretaria de Comunicação do Governo Federal na plataforma *Twitter* publicou em 02 de fevereiro de 2020 mensagem contrária à cineasta Petra Costa.³⁰

Figura 19 - Postagem da SECOM contra Petra Costa



Fonte: Plataforma X. Acesso em: 03/07/2025

A postagem, além de acusar Petra Costa por difamação da imagem brasileira no estrangeiro, faz menção ao termo “ficção”, em clara alusão à categorização da obra realizada pela cineasta como um documentário. Nesse sentido, a SECOM do Governo Federal opera categorias cinematográficas como documentário e ficção tornando-as sinônimos de verdade e mentira, respectivamente. O texto da postagem é acompanhado de um vídeo com trechos de uma entrevista da diretora à rede de televisão norte-americana PBS, no qual são rebatidas pelo

³⁰ Para mais informações, verificar matéria disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/criticas-petra-costa-no-twitter-da-secom-ferem-principio-de-impessoalidade-diz-professor-de-direito-24228167> Acesso em 13/02/2025

governo Bolsonaro informações citadas por Petra Costa sobre a conjuntura brasileira.

Um outro evento que ilustra o engajamento do público cinematográfico como massa no cinema-golpe relaciona-se à recepção do longa *O Processo*. Em exibição na mostra Panorama do 68º Festival Internacional de Cinema de Berlim, o filme de Maria Augusta Ramos apresentou-se a uma plateia de brasileiros residentes na capital alemã que entoavam gritos de “Fora, Temer!” e “Fica, Dilma”³¹. O mais curioso é que a exibição ocorreu quase dois anos após a saída definitiva da petista, quando já estava consolidado seu processo de afastamento.

Ainda que não haja muitos registros a respeito desse assunto, o próprio autor desta pesquisa presenciou comportamento semelhante de espectadores na estreia nacional do mesmo filme, realizada no Cineteatro São Luiz em Fortaleza no dia 12 de maio de 2018³². Composta por uma plateia majoritariamente apoiadora da petista, a sessão foi acompanhada por gritos de desagravo ou rechaço a depender do congressista que aparecia na projeção. O momento mais significativo foi aqueles em que os votos a favor ou contra ao *impeachment* eram escorraçados ou aplaudidos, respectivamente. A distância temporal entre o ocorrido e a exibição do filme tencionava uma questão latente: o que podia o cinema-golpe perante ao *impeachment* já ocorrido?

Se é fato que o cinema-golpe não pôde evitar os desdobramentos políticos do país, a insistência de suas plateias de se identificarem como massas políticas pode ser um indício dos efeitos exercidos pelo cinema no fenômeno. Os gestos de gritar, aplaudir, xingar ou comemorar depoimentos e imagens de um *impeachment* consolidado alguns anos anteriores é um sintoma do desejo da massa de continuar incidindo sobre os eventos políticos. Um desejo da massa de não se dispersar mesmo após ter sido derrotada a razão de sua formação.

É o que Brill (2006, p. 11) fala acerca do costume das plateias de aplaudir apresentações quando dos seus términos. Esse tipo de comportamento é comum em apresentações cinematográficas, musicais, teatrais, manifestações políticas, entre outros eventos performáticos.

Podemos compreender tais aplausos não como direcionados aos cineastas ausentes, mas sim como uma expressão concentrada da unidade da plateia, uma descarga climática após a qual a multidão se desintegra e se dispersa. (Essas observações são

³¹ Para mais informações verifique:

<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/filme-sobre-bastidores-do-impeachment-de-dilma-rousseff-aplaudido-e-m-berlim-22420075>. Acesso em: 03.julho.2025.

³² Para mais informações verifique:

<https://www.ceara.gov.br/2018/05/09/cineteatro-sao-luiz-recebe-a-estreia-nacional-do-filme-o-processo-da-diretora-maria-augusta-ramos/> Acesso em: 03.julho.2025.

igualmente verdadeiras, suspeito, para *shows* e outras performances ao vivo. O aplauso e a crescente ovação expressam a concordância da audiência ao mesmo tempo que oferecem tributo aos *performers* - apesar de que na prática esses aspectos são inseparáveis. A demanda por bis, evidenciada pelos aplausos, pode vir mais do *desejo da massa de se manter como massa* (grifo do autor) do que de ouvir mais música - ainda que novamente esses dois aspectos não sejam facilmente separados.)³³

Brill (2006) observa ainda que o fato de algum espectador não acompanhar tais gestos evidencia sua não adesão, a falta de concordância, à massa que se formou na ocasião da exibição. Neste sentido, parece razoável considerar que o cinema-golpe intenta não só construir novas massas políticas mas também, a seu modo, evitar a desintegração daquelas que ele próprio figura em suas imagens.

A capacidade do cinema de produzir massas se confunde com a própria trajetória dessa linguagem. É possível que alguns pesquisadores venham a defender que a habilidade de produzir massas a partir do cinema tenha se fragilizado à medida que há cada vez mais dispositivos pessoais capazes de transmitir imagens em movimento, como *tablets* e celulares.

Isto é, a recepção passou a ser mais individual ao mesmo tempo em que extremamente diversa em seus contextos de exibição. Se é fato que há uma multiplicidade nos modos de consumo do cinema, também o é a capacidade do cinema de reunir os distintos espectadores em um fluxo de experiência. Os filmes por suas qualidades de duração e circulação em contextos e temporalidades distintos congregam, de certo modo, os seus espectadores em um mesmo ritual.

O cinema-golpe pôs em evidência o caráter do cinema na agregação de seus espectadores como massa, ainda que em um contexto em que as tecnologias promovem movimento contrário. Esse fenômeno também está sendo observado na recentíssima indicação do filme *Ainda Estou Aqui* (2024), de Walter Salles, aos Óscares de Melhor Filme Internacional, Melhor Filme e Melhor Atriz para Fernanda Torres.

O longa, que trata de eventos ocorridos durante a ditadura militar, tem sido capaz de promover um sentimento de Copa do Mundo pelos espectadores que torcem por suas vitórias na premiação norte-americana³⁴.

³³ We may understand such applause as directed not toward the absent filmmakers, but rather as a concentrated expression of audience unity, a climactic discharge after which the crowd disintegrates and disperses. (These observations are equally true, I suspect, for concerts and other live performances. The applause and the increasingly frequent standing ovation express the accord of the auditors at the same time that they offer tributes to the performers—though in practice these aspects are inseparable. The demand for encores that protracted applause communicates may come as much from the crowd's desire to persist as a crowd as from its desire to hear more music—though again the two aspects are not easily separated.)

³⁴ Para mais informações verifique:

<https://www.meioemensagemem.com.br/midia/globo-cria-clima-de-copa-do-mundo-para-anunciar-transmissao-do-oscar> Acesso em: 03.julho.2025.

Apesar do cinema se constituir em um exímio criador de massas, as pesquisas nesse campo não se detêm com profundidade nesta temática. Historicamente, as correntes psicanalíticas ou formais privilegiaram as interpretações e as relações que os filmes estabelecem com indivíduos, e não com grupos. Atualmente, uma das correntes com mais força nos estudos de cinema, a cultural, costuma focar nas noções de representação (e/ou da representatividade) de coletivos minoritários através de personagens individuais, o que nos parece compor justamente um movimento contrário ao de se pensar na massa tanto como causa quanto efeito do cinema.

Se a conexão entre cinema e massa receptora é pouco explorada, ainda mais escassas são as pesquisas a respeito da figuração das massas nos filmes. No entanto, esses agrupamentos sociais sempre estiveram presentes em cinematografias clássicas do cinema, desde os filmes da revolução russa, passando pelas campanhas varguistas, até os documentários acerca do III Reich.

O que pode ser pensado sob um prisma de um certo ineditismo no fenômeno do cinema-golpe foi a quantidade e a velocidade com as quais as imagens de massa circularam. Uma vez que as multidões estiveram presentes no imaginário dos meios de comunicação de massa, resta-nos investigar em quais modos as figuras de massa são apresentadas no cinema-golpe e como estes se distinguem dos usos e valores atribuídos pelos outros meios de comunicação.

Logo no início de *Democracia em Vertigem*, Petra Costa recupera uma imagem do filme *ABC da Greve* (1990), de Leon Hirzman, na qual o então líder sindicalista Luiz Inácio Lula da Silva discursa a uma multidão de operários durante a greve do ABC, ocorrida no final dos anos 1970. O plano, uma leve panorâmica dos rostos dos trabalhadores, expressa através de sua movimentação a capilaridade do movimento grevista liderado por Lula.

Figura 20 - Multidão de metalúrgicos em greve



Plano de ABC da Greve, retomado em *Democracia em Vertigem*. Fonte: Reprodução.

Enquanto no filme de Petra Costa, a imagem parece denotar a liderança de Lula sobre o movimento, no filme de Hirzman, o que se destaca é a heterogeneidade da multidão grevista e seu comportamento errático e descontrolado (JORGE, 2010, p.140). Ao atentarmos para essa imagem de *ABC da Greve*, surgem-nos outras duas figuras que parecem complementá-la. A primeira trata-se de outro plano também do documentário de Hirzman, justamente o inicial, em que são apresentados os produtos do trabalho dos operários grevistas: um conjunto de carros indistinguíveis, como é possível ver na figura a seguir.

Figura 21 - Multidão de automóveis



Plano inicial de *ABC da Greve* (1990).
Panorâmica de massa de automóveis. Fonte: Reprodução.

O plano dos automóveis, que também se assemelha ao dos operários em sua movimentação de câmera, não somente demonstra a homogeneidade na linha de produção capitalista. Ademais, ele provoca uma aproximação visual entre a massa-humana e a massa-máquina. Assim como os carros, os operários parecem se igualar nas suas condições de trabalho, isto é, no contexto que os forma como multidão. O Brasil vai lentamente se constituindo em uma nação de automóveis pálidos e operários sem vivacidade.

A contraposição entre coletividade e individualidade das massas se intensifica quando observamos outros modos de figuração desses agrupamentos sociais. As câmeras fotográficas e cinematográficas há muito se estabeleceram como equipamentos capazes de capturar as multidões a uma velocidade instantânea, ao mesmo tempo em que são acentuadas características particulares dos sujeitos que as compõem.

No entanto, essa figuração se torna mais delicada quando se trata, por exemplo, da pintura. Um dos quadros brasileiros mais famosos, *Operários* (1933) de Tarsila do Amaral, apresenta-nos uma massa de trabalhadores durante o processo de industrialização do estado de São Paulo.

Reunidos à distância reduzida, com alta densidade, e observados a partir da altura do espectador, os operários do quadro de Tarsila do Amaral mantêm suas características individuais ao mesmo tempo em que suas faces ocupam pesos visuais equivalentes. As especificidades dos rostos apresentados nos remete também à diversidade da composição étnica dos brasileiros.

Figura 22 - Operários (1933) de Tarsila do Amaral.



Massa operária industrial à altura dos olhos do observador. Fonte: Reprodução.

Se as massas apresentadas em *ABC da Greve* ou em *Operários* são diretamente relacionadas às condições de trabalho, as massas presentes no cinema-golpe são conectadas fundamentalmente pelo espetáculo. O Brasil do século XXI, a despeito de ainda permanecer na periferia das cadeias globais de produção, apresenta uma economia mais variada e com relações de trabalho mais complexas.

As massas do cinema-golpe, portanto, são ainda mais heterogêneas, de compreensão mais distante, pois seus integrantes não necessariamente representam uma só condição econômica. No mais, são cidadãos dispersos que se reúnem como espectadores do *impeachment*.

Assim como Canetti assume, ambas as multidões que foram às ruas a favor ou contra o *impeachment* de Rousseff tinham uma direção, um propósito claro. Nesse sentido, elas se diferenciam, por exemplo, do caráter das manifestações de Junho de 2013, que possuíam pautas mais difusas e heterogêneas. Durante o *impeachment*, a identificação entre sujeitos e coletivos em ambas as massas era forte.

No entanto, essas multidões denotam uma característica a mais das anunciadas por Canetti: o desejo de ser filmada. É pela imagem que elas atestam as demais características expostas por Canetti: sua igualdade (pelas cores utilizadas), sua densidade (pelo volume visual), sua direção (pela sua capacidade de adentrar no imaginário imagético) e seu crescimento (pela narrativa política).

Com a vontade de serem filmadas, as massas se tornam o fruto e a razão do espetáculo. Se a proliferação das redes sociais promoveram o narcisismo exacerbado, no qual os aparelhos celulares passam a funcionar como espelhos não do que vemos, mas do que gostaríamos de ver; as massas tornaram-se responsáveis por rememorar os sujeitos da sua coletividade.

Aderir aos “vermelhos” ou aos “verdes e amarelos” significava se integrar a um determinado conjunto de valores, de crenças e também de consumos. Em tempos de hipervisibilidade promovida pelas redes sociais, não basta fazer parte do movimento, é preciso ser visto tomando parte dele. Essa divulgação era realizada duplamente: enquanto os meios de comunicação de massa se encarregavam de explorar o volume das massas, as postagens nos perfis de redes sociais se incumbiam de filiar os indivíduos a este ou àquele grupo. As massas do *impeachment* tanto foram espectadoras como encenadoras do processo de destituição da presidenta.

Figura 23 - Apoiadores de Dilma assistem à transmissão do impeachment.



Plano de O Processo, no qual a massa se apresenta concomitantemente como protagonista e espectadora. Fonte: Reprodução.

Sendo assim, tal como os demais personagens filmados pelo cinema-golpe, é possível falar que as massas auto encenam? Dizer que as massas auto encenam é retirá-las de uma perspectiva irracional e colocá-las como conscientes de sua encenação. Por outro lado, estar ciente da autoencenação não é ter domínio incondicional sobre si mesma. É, pelo contrário, atuar de acordo com regimes disciplinares propostos pelos observadores. Desse modo, os “militantes” e “brasileiros” mais que protagonistas, foram também “dirigidos” e direcionados pelas instituições que construíram o *impeachment*.

As massas também querem ser filmadas de modo que se apresentam como protagonistas dos rumos da história. Aqui torna-se inevitável o paralelismo com a luta de classes do método materialista. No entanto, para serem filmadas, vigiadas e rerepresentadas as massas pressupõem um aparato que esteja distante delas. Que as capture por completo. Neste sentido, as massas vão ser filmadas por mecanismos de imagens de guerra, que são as imagens aéreas, sobre as quais também discutiremos mais aprofundadamente no próximo capítulo.

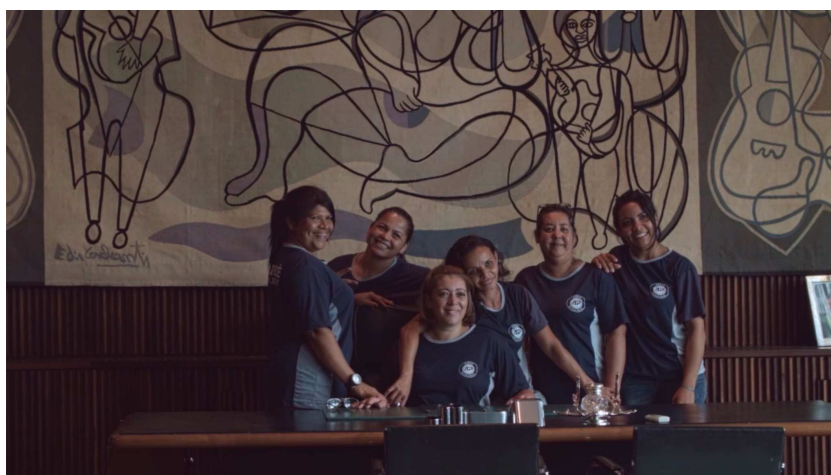
O cinema-golpe faz um movimento duplo em direção às massas, filmando-as ao mesmo tempo que tenta se aproximar de indivíduos que as representam. O filme *O Muro* se debruça sobre os discursos de manifestantes presentes em ambos os lados da muralha que separava os apoiadores e os contrários ao impeachment de Rousseff. Já *Excelentíssimos* e *O processo*, apesar de apresentarem imagens de massa, dão atenção maior aos deputados e senadores, que por sua vez performam como representantes eleitos dos indivíduos da massa. É

como se ouvir os congressistas equivallesse a escutar ressoar as vozes da massa.

Se as massas duplas pretendem se diferenciar uma da outra, sempre posicionando o lado oposto como o assassino a ser combatido, é nas imagens cinematográficas que elas se equivalem. A cor da vestimenta não é elemento suficiente para a diferenciação entre elas, os comportamentos e os desejos de ambas são semelhantes. As duas se posicionam em direção ao espetáculo, num processo de espetacularização da política. Os sujeitos filmados podem assumir discursos distintos, mas também equivalem ao serem alçados pelos filmes como porta-vozes das narrativas de cada coletivo. Tanto as massas como seus indivíduos autoencenam. Sabem quais são os papéis que desempenham. No entanto, estavam eles dispostos a quebrar os regimes disciplinares da biopolítica que a autoencenação pressupõe?

Não é à toa que três dos filmes do cinema-golpe finalizam com imagens que nos remetem, cada um à sua maneira, a noções de massa. O plano que encerra *Alvorada* mostra um pequeno agrupamento de seis trabalhadoras terceirizadas e uniformizadas, responsáveis pela limpeza do Palácio do Planalto, ocupando a mesa presidencial. Logo atrás da pequena massa fechada situa-se a tapeçaria *Músicos* (1961) de Di Cavalcanti, uma referência ao samba brasileiro.

Figura 24 - Plano final de *Alvorada*.



Pequena massa de trabalhadoras ocupa a mesa da presidência.

Fonte: Reprodução.

A associação entre a massa de mulheres e o fato do *impeachment* de 2016 ter resultado na destituição da primeira presidenta do país é imediata. Em um segundo olhar, essa pequena massa não é apenas representativa de Rousseff, mas de si própria. Fechada, é uma massa que não possui condições de crescer. Sua pequenez está associada à própria perda de espaço da

esquerda no debate. Como igualdade, revela que os desejos dos trabalhadores ainda não foram assimilados por completo pelo governo do partido que afirma representá-los. Pela direção, o simples fato desse pequeno grupo conseguir ocupar a cadeira mais importante do país por alguns segundos denota a vacância da legitimidade de poder, ao mesmo tempo que aponta duplamente ao passado e o futuro do país, quando talvez as mulheres poderão ter protagonismo na política novamente.

Como se um filme fosse o fora de campo de outro, *Democracia em Vertigem* também filma as mesmas trabalhadoras, porém em outro momento, enquanto estas limpam o planalto. Diferenciando-se de *Alvorada*, o recurso utilizado por Petra Costa é o clássico depoimento. A cineasta pergunta a elas se estas esperavam que o *impeachment* acontecesse.

Como as coisas andam, dá pra gente... Esperava sim. Acho que ainda tem coisas a serem descobertas. Muitas outras sujeiras. Seria fácil que tudo isso que acontecesse, a gente pudesse limpar com um pano, com um balde de água, né. Mas, infelizmente não tem como, muitas coisas sujas mesmo... Essas coisas sempre acontecem na política. Na minha opinião, ela fez por merecer, senão a população toda não tava pensando assim. Mas, acho que não tem ninguém limpo. Acho que o povo escolheu ela (Dilma Rousseff). Acho que novas eleições seria o melhor. Eu não sei se ela foi tirada pelo povo, né. Não foi uma escolha do voto. Não foi uma democracia. Na verdade, ela não existe, a democracia, eu acho que não.

A resposta da auxiliar de limpeza do planalto para a câmera de Petra Costa, na figura a seguir, revela uma teorização profunda acerca das energias que compunham o momento político do país.

Figura 25 - Terceirizadas do Palácio da Alvorada



Plano de *Democracia em Vertigem* como fora de campo de *Alvorada*. Fonte: Reprodução.

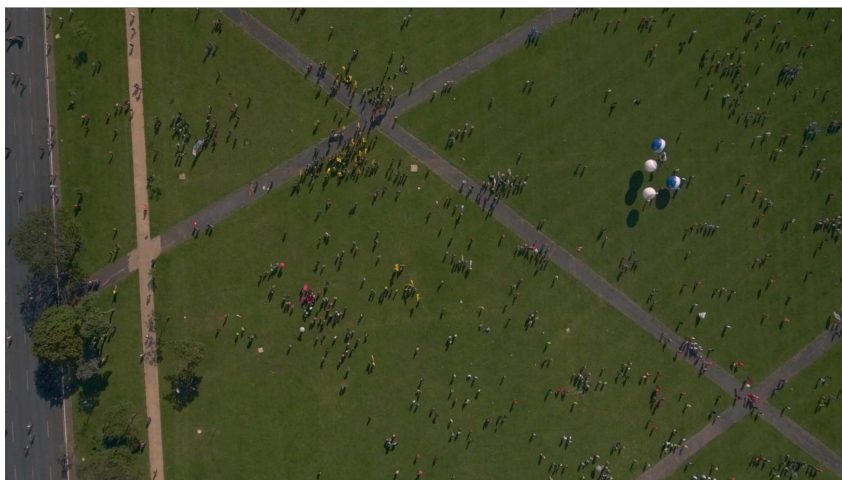
Enquanto *Alvorada* tenta se acercar desse grupo através de uma pequena performance; *Democracia em Vertigem* se utiliza do recurso de dar voz aos indivíduos para tentar compreender através dela a “consciência” da massa. Por meio do discurso da auxiliar de limpeza, Petra Costa exerce uma aproximação sobre qual seria o pensamento dos trabalhadores do país em relação ao *impeachment*.

O discurso da empregada do Planalto chama a atenção pela sua capacidade de criticar tanto o processo de *impeachment* quanto o próprio conceito de democracia. A metáfora entre o seu ofício, a limpeza, e a corrupção na política indica a consciência da entrevistada de seu papel tanto na cadeia do trabalho brasileiro quanto no jogo da cena do documentário. Como trabalhadora, ela se encarrega da limpeza do Planalto, mas como eleitora, não se reconhece como capaz de promover o saneamento da política.

Estas cenas revelam apostas distintas de *Alvorada* e *Democracia em Vertigem*. *Alvorada* promove uma observação da performance dos trabalhadores no Planalto. Já *Democracia em Vertigem* lança movimentos de distanciamentos e aproximações, em um jogo entre uma visão panorâmica e o microcosmo da cena política. Assim *Alvorada* apresenta planos mais fechados, detalhados, inseridos no ambiente do Palácio do Alvorada. Já *Democracia em Vertigem* se pretende mais ambicioso no uso das imagens de multidões.

É também com a figura de uma massa que a cineasta Petra Costa encerra o filme. O plano de visão zenital apresenta uma multidão esparsa em Brasília, aparentemente sem direção e sem densidade. O caráter confuso desse agrupamento dialoga com a narração em off da cineasta acerca das incertezas do futuro do país, sob o risco de retorno ao passado da ditadura. No entanto, a persistência da existência desse pequeno agrupamento revela o próprio desejo de *Democracia em Vertigem* em se apresentar como um veículo através do qual podem ser construídas novas massas.

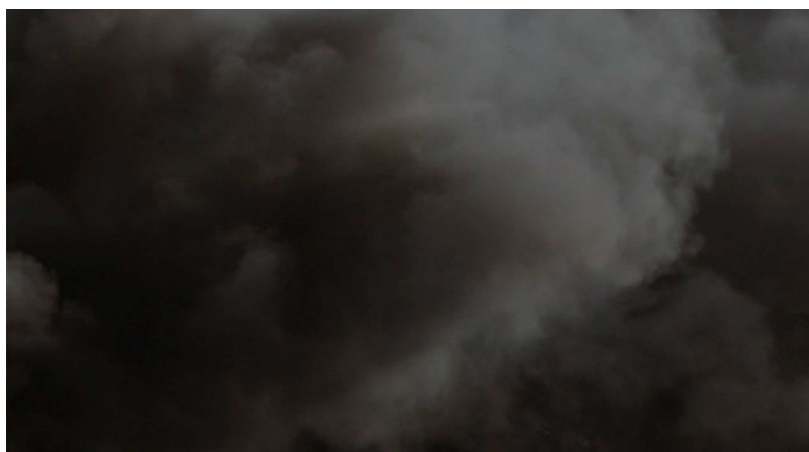
Figura 26 - Plano final de *Democracia em Vertigem*.



Massa com pouca densidade e sem destino. Fonte: Reprodução.

O esfacelamento das massas também é a imagem final de *O Processo*. Como um documentário que se atrela a um espaço temporal mais reduzido, o filme de Maria Augusta Ramos encerra logo após o *impeachment* de Rousseff, dando destaque às reações contra as políticas encabeçadas pelo impopular governo de seu vice, Michel Temer, como a implementação da regra fiscal conhecida por teto de gastos. As massas que foram às ruas para protestar contra as medidas do emedebista não servem mais para o espetáculo e são lentamente apagadas pela fumaça das bombas jogadas pela repressão policial. Neste sentido, *O Processo* demonstra que há massas que desempenham seus papéis de encenação, enquanto outras serão aniquiladas pela força do estado.

Figura 27 - Plano final de *O Processo*.



Massas são tomadas pela fumaça. Fonte: Reprodução.

Em suma, para além do apontado por Comolli, não são somente os sujeitos filmados que autoencenam. As massas também têm consciência de que estão sendo filmadas. Elas desejam serem vistas para assim conhecerem a si mesmas em suas qualidades, crescimento, densidade, igualdade e direção. O fato de que as massas tenham sido filmadas de maneiras diferentes, à distância, nos últimos anos denota que as relações de poder estabelecidas entre as massas e as instituições também se transformaram. A distância impera como uma forma de aproximar-se das massas.

Além disso, os indivíduos são também conscientes de seus papéis nas massas. Eles sabem a quais grupos estão vinculados e como eles devem se pronunciar em relação a eles. As redes sociais são um exemplo que reforçam tal pensamento: é desejada a individualidade vinculando-se à universalidade. Não se pode estar de fora das redes, pois isso significa ser descartado da massa. Os posts atestam sua junção à massa. O jornalismo, as redes sociais e os meios de comunicação de massa também são espaços desse fenômeno. No entanto, é a teoria fílmica e o cinema-golpe que nos permite compreendê-lo, ao colocar as massas em confronto com a encenação, com a montagem e com as especificidades cinematográficas.

O jogo da autoencenação, seja de indivíduos ou das massas, também depende da relação espacial entre câmera e sujeitos filmados. A atmosfera corporal é diretamente influenciada pela atmosfera espacial, sobre a qual discorreremos mais a seguir.

6. ATMOSFERA ESPACIAL: uma viagem ao centro do Brasil

A postura econômica assumida por Dilma Rousseff em seu mandato logo ao início dos anos 2010 costumava ser chamada por alguns analistas, mas mais especialmente por seus defensores, de desenvolvimentismo ou neodesenvolvimentismo. Katz (2016, pp.159-161) caracteriza o desenvolvimentismo como uma série de políticas econômicas heterodoxas fundamentadas em cinco pilares: (I) forte intervenção estatal na economia em busca da superação do subdesenvolvimento, (II) a atuação do governo através de políticas fiscais e econômicas, (III) a retomada da industrialização, (IV) a redução da defasagem tecnológica e a reprodução do modelo de exportação observado no sudeste asiático.

O termo também era comum para distanciar os governos petistas, tanto dos mandatos de Fernando Henrique Cardoso quanto dos sucessores de Rousseff, fortemente associado às políticas neoliberais, isto é, a redução do estado na economia. É seguro presumir que a mera evocação do termo desenvolvimentismo remete à eterna promessa brasileira de que o país se consolidaria em um futuro próximo como uma das nações mais ricas e civilizadas do mundo.

No entanto, para a jornalista Miriam Leitão (2017,p. 59), o termo se apresentaria esvaziado pois "ser desenvolvimentista não é apenas gostar de desenvolvimento econômico. Isso todo mundo quer, independentemente da corrente de pensamento econômico com a qual a pessoa se identifique. A pergunta relevante é que tipo de avanço está sendo projetado pelas decisões tomadas agora".

Por outro lado, alguns analistas denominaram a série de medidas tomadas durante a administração de Rousseff como uma Nova Matriz Econômica. Aqui também há a oposição ao governo de Fernando Henrique Cardoso e seu conhecido tripé econômico, que consiste na construção de superávit primário, no controle da inflação e no câmbio flutuante. Enquanto o tripé econômico consistia em medidas específicas e mais ou menos consensuais na política brasileira, a chamada Nova Matriz é mais complicada de ser caracterizada, uma vez que ela corresponde a um rol de medidas heterodoxas que foram implementadas ao longo dos governos de Rousseff.

Tendo consistido em neodesenvolvimentismo ou em uma Nova Matriz Econômica, o fato é que as medidas econômicas experimentadas no final do governo Lula e aprofundadas durante a Era Rousseff estabeleceram novas realidades políticas, sociais e econômicas no Brasil, especialmente no que tange aos grandes centros urbanos do país. As capitais se encheram de automóveis, como efeito imediato das políticas de redução dos impostos sobre

produtos industrializados e da política de preços dos combustíveis adotada pela Petrobras. O país inteiro também se tornou um grande canteiro de obras, impondo o setor da construção civil como o principal empregador e fator do crescimento econômico do país.

A urbanização, ou seja, a implementação de tecnologias estruturais para a vida da sociedade em conglomerados urbanos, possui uma relação original com o próprio cinema. Dispensam apresentações aprofundadas algumas imagens emblemáticas dos primeiros cinemas. O registro da chegada do trem na estação na obra homônima dos irmãos Lumière ou a fusão entre a câmera e o movimento do metrô nova-iorquino em *Interior N.Y. Subway, 14th street to 42nd street (Biograph, 1905)* apontam que alegoricamente as imagens em movimento sempre estiveram interessadas nos movimentos e forças que atuam nos espaços urbanos (COSTA, 2005, p.162).

No entanto, para além da alegoria, a própria técnica cinematográfica é fruto de uma inovação técnica-industrial, assim como o foram o automóvel e o avião. Essas tecnologias, por suas características, foram responsáveis por modificarem não só a velocidade da informação, mas da própria experiência humana.

Analisar a urbanização no cinema é, portanto, analisar as próprias tensões e disputas que ocorrem no território urbano. No Brasil da década passada, estas tensões estiveram latentes e tiveram sua entropia no ápice de 2013. O cinema brasileiro, obviamente, condensou esses movimentos energéticos nas mais variadas formas, mas alguns nos chamarão a atenção. Discutiremos com maior profundidade o impacto das medidas desenvolvimentistas na velocidade dos deslocamentos nas grandes cidades brasileiras, o rompante dessa aflição a partir das manifestações geradas pela mobilidade urbana em 2013, a forte presença de imagens aéreas destas cidades e, finalmente, a construção de um imaginário sobre Brasília, a capital no centro da nação.

6.1 Velo-Cidades: o automóvel é a guerra

"Não há nenhuma civilização do mundo que identifica um cidadão pelo cartão de crédito e pela carteira de motorista. Você não é cidadão nem aqui, nem na quinta da mãe. É um consumidor!" Assim discorre a economista Maria da Conceição Tavares sobre a sociedade

norte-americana do século passado em seu curso de Economia Política ministrado no Instituto de Economia da Unicamp.³⁵

Algumas décadas depois, seu pensamento poderia se aplicar perfeitamente ao Brasil. Uma das principais críticas realizadas por diversos setores da própria esquerda aos governos petistas consistia no fato da ascensão social dos brasileiros ter ocorrido não através da emancipação política ou educacional, mas especialmente através do consumo. Uma série de políticas de incentivo fiscal a determinados setores da economia, além do aumento do crédito às classes trabalhadoras, fez com que a compra de carros disparasse. O sonho do carro próprio, além do símbolo de *status* social, tornou a Carteira Nacional de Habilitação um dos principais documentos de identificação em território nacional.

Aos 32 anos não possuo habilitação de motorista, o que me condiciona a fazer a maioria de meus trajetos a pé ou através do transporte público. Caso eu decidisse contabilizar mentalmente, não resta dúvidas de que em qualquer itinerário que percorro o número de automóveis será maior que o de pedestres encontrados. A caminhada no asfalto nacional, apesar de fazer bem à saúde, não possui mais muitos resquícios da catarse de um *flâneur*, figura benjaminiana daquele que supostamente se descobre através das andanças em meio às passagens urbanas.

No Brasil, os anos de urbanização desenfreada culminam em riscos de acidentes, assaltos e descompassos. Chega a ser impensável para boa parte dos brasileiros, especialmente os de classe média, que uma simples ida à padaria na esquina seja realizada por suas próprias pernas. Não à toa, nas últimas décadas, o direito de ir e vir passou a se confundir com o direito de deslocamento dos automóveis privados.

Talvez seja o filme *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedrosa, uma das produções que melhor apresenta o conflito resultante entre um Brasil subdesenvolvido e uma nação que tenta rumar à prosperidade, através de uma trajetória conduzida pelo automóvel. A sinopse do longa-metragem dá destaque ao personagem Edilson, interpretado pelo ator Edilson Silva, um cortador de cana de açúcar que presencia seu trabalho manual ser brutalmente substituído pela eficiência das máquinas.

No entanto, o longa é composto por uma série de universos que problematizam uma dialética do desenvolvimento brasileiro. Além de Edilson, o filme acompanha uma mulher

³⁵ Arquivos do curso, realizado em 1992, estão disponíveis no canal do *youtube* do Instituto de Economia da Unicamp. Passagens do curso, dentre essas a citação aqui apresentada, foram recentemente resgatadas e viralizadas em diversas redes sociais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ssCj5xkqDms&list=PLHK-p1PtWCjxgchjwzuuDia-eWBgl4pYl>. Acesso em 10 de junho de 2024.

que sai de sua garagem em um carro apenas para encontrar as ruas tomadas por um absurdo engarrafamento; um remador guiando uma pequena embarcação em oposição a um enorme transatlântico; um grupo de evangélicos orando em um culto, entre algumas outras esquetes.

Os universos, que podem parecer reunidos de forma "desconexa" (CARMELO, 2014), traçam entre si os choques e os efeitos colaterais de um projeto de desenvolvimento do país. No caso de Edilson, o trabalho desenvolvido pelos cortadores de cana de açúcar obviamente nos remete ao produto que foi o nosso principal propulsor da economia colonial. A transição da força de trabalho braçal do cortador de cana para aparelhagens especializadas, por sua vez, remete-nos a imagem de um país que, mesmo após cinco séculos e com fortes investimentos em tecnologia, ainda não conseguiu superar seu papel geopolítico como exportador de matérias primas agrícolas ou pecuárias.

Por outro lado, o Brasil permanece como importador de tecnologia das grandes potências mundiais, como aparenta ser o caso dos tratores que modernizam o campo, recém-chegados de um navio chinês logo nas cenas iniciais de *Brasil S/A*. A alegoria nos remete à vultosa participação do agronegócio na formação do PIB brasileiro (MENDES, 2023). Os tratores tensionam a modernização do que é atualmente considerada a "locomotiva" do país em oposição ao desalento causado nos antigos trabalhadores do negócio.

Figura 28 - Navio chinês "descobre" o Brasil



Plano de *Brasil S/A*. Fonte: Reprodução.

O plano inicial de *Brasil S/A* retoma o mito do descobrimento do Brasil. No lugar das caravelas de Cabral, dessa vez, é a China quem aporta nessas terras tropicais. A chegada do navio asiático, apesar de alegorizar uma Nova Ordem Mundial, mantém o lugar do Brasil na cadeia produtiva global. O filme de Pedroso insere-se exatamente no momento em que o ciclo

ecômico das *commodities* brasileiras dava sinais de desgaste e de incapacidade de manutenção do crescimento nos anos seguintes.

Após a chegada das máquinas, Edilson passa a vestir um diferente uniforme, com uma costura mais sofisticada aparentemente, transformando-se em um dos condutores dos tratores que adentraram no espaço da produção de cana de açúcar. A figura de uma anacrônica *grid girl*³⁶ inspira a largada de uma corrida espacial entre essas máquinas. O rosto trêmulo de Edilson ao pilotar um desses veículos assemelha-se ao de um astronauta estreante, enquanto a trilha sonora dá espaço a uma contagem regressiva em inglês.

Os tratores parecem ser lançados ao universo, mas o que o espectador visualiza é, na verdade, a ascensão aos céus de um templo evangélico. A alegoria aqui se torna clara. A referência é a dois dos B's da bancada congressista popularmente conhecida por "BBB", isto é, do boi, da bala e da Bíblia. Os tratores irão finalmente se encontrar em um espaço cuja fotografia amarelada remete às comuns representações em filmes de ficção científica do planeta Marte. A empresa *Brasil S/A* adentra portanto em outro planeta, em cujo solo as máquinas encontram petróleo, como mostra a figura a seguir.

Figura 29 - Brasil S/A encontra Petróleo



Brasil S/A: Máquinas conduzidas pelos cortadores de cana encontram petróleo em Marte. Fonte: Reprodução.

Nesta orgasmática cena, o Brasil ultrapassa, portanto, seu histórico de sociedade colonizada para ser a colonizadora de um outro planeta. Junto com o óleo negro, jorra também a esperança da riqueza futura. No entanto, se o petróleo ainda permanece no século XXI como uma das principais fontes energéticas do mundo, ele é também a causa de diversas crises econômicas e de desastres climáticos que se alastraram pelo planeta nas últimas décadas.

³⁶ As *grid girls* consistiam em modelos que acompanhavam os campeonatos esportivos de Fórmula I. Em 2018, a proprietária da competição Liberty Media aboliu esta figura, por ser considerada demasiada sexista e incondizente com os valores da sociedade atual. Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/31/deportes/1517409319_173833.html Acesso em: 03 jul 2025.

Narrativa e esteticamente o filme também pode ser visto como um emblema do cinema nacional da década passada. A dramaturgia foge das estruturas convencionais de um cinema clássico e a produção se apoia principalmente na performatividade de seus atores em relação com as paisagens, tanto visuais e sonoras, em um estilo que remete ao do cineasta Jacques Tati. Ao longo de todo o filme, não há presença de diálogos, o que permite com que o desenho sonoro ocupe um lugar de invenção.

Inclusive, é por meio da trilha sonora, mais do que através da imagem, que ocorre a alegoria do conflito entre um Brasil arcaico com um país moderno. Os sons das florestas, das aves e da correnteza se misturam constantemente com o barulho de carros, buzinas e britadeiras. O Brasil urbano tenta se distanciar, superar sua natureza. A sinfonia industrial materializa o caos urbano que o país enfrenta. Engarrafamentos, lentidão no tráfego, poluição, destruição arquitetônicas, obras e mais obras, e em meio a tudo isso, a promessa de desenvolvimento.

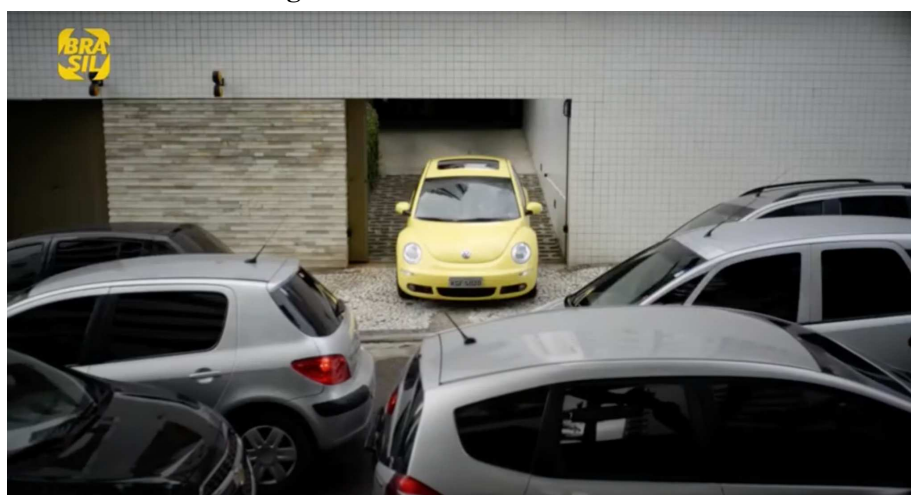
O crítico de cinema Arthuso (2014) assim apresenta a conjuntura evocada em *Brasil S/A*:

(...) as personagens estão abismadas: não há diálogos, palavra nem descrições possíveis. O trabalhador rural encara a colhedeira ultramoderna como a caça diante do algoz. E nessa situação, ame-o ou deixe-o: *Brasil S/A* é uma antropofagia sem escapatória, na qual todos elementos parecem deslocados em sua vertente mais bizarra. As personagens se encontram ou impotentes pela visão de seu desastre ou subjugados pela nova realidade do desenvolvimento. No país de *Brasil S/A*, a modernidade dita o ritmo do homem, as pessoas ficam entre a confusão de não saber lidar com a realidade e o automatismo, enquanto as máquinas são antropomofizadas (sic) – a colhedeira mostra os dentes afiados para o trabalhador rural; o caminhão-cegonha extrapola a metáfora do nome e ganha vida própria. Aí, o filme de Marcelo Pedroso encontra Jacques Tati: no embate do corpo com o espaço e os objetos, na coreografia de tratores, no desfile de automóveis levados por um grande caminhão-cegonha, na artificialidade desenhada da *mise en scène* que expõe as estruturas.

A relação simbiótica entre o brasileiro e a máquina também está presente em uma das cenas mais marcantes de *Brasil S/A*, que pode ser encarada como uma alegoria do que as capitais brasileiras se tornaram a partir do início dos anos 2010. Com o advento da crise de 2008, causada pela bolha imobiliária dos Estados Unidos e responsável por gerar efeitos recessivos globais, uma das principais medidas adotadas no segundo mandato do governo Lula, e que foi amplamente continuada como política pública durante o mandato de Dilma, foi a redução do imposto sobre produtos industrializados, conhecido como IPI. Estudos demonstram que a redução do tributo impactou significativamente na compra e na venda de automóveis.

Além disso, o governo Rousseff terminou por incentivar o consumo de combustíveis fósseis ao assegurar que o preço da gasolina seria distribuído aos brasileiros por um valor menor do que o que a Petrobras comprava no exterior (LEITÃO, 2017). A petrolífera incentivou tanto o cinema nacional quanto o consumo de automóveis. Associadas ao ideal petista de ascensão social através do consumo, essas duas medidas foram acompanhadas pela falta de investimentos proporcionais em infraestrutura e em mobilidade urbana coletiva, causando assim um *boom* de automóveis nas capitais do país que perdura mesmo após uma década de suas implementações.

Figura 30 - Frame de Brasil S/A



Motorista do carro amarelo sai de sua garagem apenas para encontrar-se presa em um engarrafamento formado por automóveis sem cor. Fonte: Reprodução.

O engarrafamento das grandes cidades brasileiras, para além de ocasionar fortíssimos prejuízos ao meio ambiente, passou a impactar profundamente a rotina dos nossos concidadãos, que chegavam a levar em torno de duas horas para se deslocar em um trajeto de 30km (G1, 2013). Para fins de comparação, a velocidade média desse deslocamento corresponderia a 15 km/h, menor que a média de um maratonista. Se ainda hoje a mobilidade urbana brasileira se apoia basicamente no sistema rodoviário, este sendo preenchido majoritariamente por uma frota de automóveis domésticos e minoritariamente os coletivos, na década passada isto não era diferente.

Em *Brasil S/A*, a solução encontrada para a obstrução do tráfego é um sistema de transporte coletivo-individual em que um caminhão funciona como guincho e reboca os carros em direção aos seus destinos. Pelo menos, assim, os motoristas se livram do ofício da direção e podem dedicar seu tempo a tarefas banais, como comer, olhar o celular ou se maquiar. Se antes o carro funcionava como um símbolo de individualismo, distinção social e

poder aquisitivo; o empilhamento desses automóveis no caminhão "cegonha *drive*" denota que não há saída para os problemas de mobilidade urbana que não seja *coletiva*.

No ensaio sobre as teorias do fascismo alemão, Walter Benjamin referencia Leon Daudet, líder do Partido Monarquista Francês, que teria defendido em um relato sobre o Salão Automóvel que o "automóvel é a guerra".

O que estava na raiz dessa surpreendente associação de palavras era a ideia de uma aceleração dos instrumentos técnicos, seus ritmos, suas fontes de energia, etc., que não encontram em nossa vida pessoal nenhuma utilização completa e adequada e, no entanto, lutam por justificar-se. Na medida em que renunciam a todas as interações harmônicas, esses instrumentos se justificam pela guerra, que prova com suas devastações que a realidade social não está madura para transformar a técnica em seu órgão e que a técnica não é suficientemente forte para dominar as forças elementares da sociedade. Pode-se afirmar, sem qualquer pretensão de incluir nessa explicação suas causas econômicas, que a guerra imperialista é co-determinada, no que ela tem de mais duro e de mais fatídico, pela distância abissal entre os meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e sua débil capacidade de esclarecer questões morais, por outro. Na verdade, segundo sua própria natureza econômica, a sociedade burguesa não pode deixar de separar, na medida do possível, a dimensão técnica da chamada dimensão espiritual e não pode deixar de excluir as idéias técnicas de qualquer direito de co-participação na ordem social. Cada guerra que se anuncia é ao mesmo tempo uma insurreição de escravos. (BENJAMIN, 2012, p.63)

Sendo o automóvel uma tecnologia realizada através dos vestígios da guerra, em *Brasil S/A* ele se comporta como um amálgama do choque entre as classes do Brasil. Uma batalha urbana que separa os ricos dos pobres, impactando diretamente nas mudanças climáticas e na violência urbana.

No filme de Pedroso, é sintomático o momento em que um automóvel para em um semáforo e suas janelas são rapidamente ocupadas por pessoas em situação de rua, que pedem dinheiro enquanto enchem as vidraças de sabão. Ainda que o motorista recuse o serviço, os chamados flanelinhas persistem na limpeza dos vidros. A visão do motorista é logo tomada pelas espumas e o carro sai desgovernadamente pela cidade, enquanto arrasta um dos flanelinhas. Não muito longe da cena, um rapaz branco, bem vestido, saca uma arma e aponta em direção ao flanelinha. Os tiros, no entanto, são disparados em direção ao espectador que, após uma rápida sequência de montagem, encontra o mesmo carro com um enorme adesivo assinalando que este é "blindado".

A arma e o carro. Duas ferramentas de guerra que se tornaram corriqueiras no espaço urbano brasileiro desde a última década. Se os governos de Rouseff foram responsáveis pelos incentivos fiscais que possibilitaram a proliferação dos automóveis, foi o governo de Jair Bolsonaro, mais recentemente, que afrouxou os requisitos para obtenção de armas. A diminuição nas restrições especialmente para os chamados Colecionadores, Atiradores

Desportivos e Caçadores (CAC) fez com que o número de armamentos particulares dobrasse no país no quadriênio de 2018 a 2022.

Essa liberação das armas para uso pessoal esteve associada a uma política de segurança pública que privilegiava a violência e incentivava o papel da polícia a atuar como força de repressão e controle político. Estiveram em ascensão também as milícias, que articulam a instituição policial com o crime organizado. Nesse contexto de guerra urbana, os cineastas também passam a se ver como uma espécie de portadores de uma arma não convencional.

É nesse sentido inclusive que a própria tese do diretor de *Brasil S/A*, Marcelo Pedroso, irá falar de uma imagem que o autor chama de securitária, um tipo de imagem na qual a câmera assume funções bélicas ao sujeito filmado. A beligerância reside no fato de que a câmera tenta constranger ou até mesmo aniquilar a possibilidade de existência de quem se filma.

Pedroso irá citar, como exemplo desta imagem securitária, os vídeos produzidos pelo ex-deputado estadual de São Paulo, Arthur do Val, também conhecido como Mamãefalei. O ex-parlamentar construiu sua carreira política através de canais *online*, nos quais eram comuns conteúdos em que se apresentavam militantes de esquerda, em situações de constrangimento. Arthur do Val costumava interpelar os "petistas" a fim de construir uma caricatura desses como cidadãos hostis, agressivos e descontrolados. Assim como demonstrado por Pedroso, os métodos explorados pelo ex-deputado também foram utilizados pelo próprio ex-presidente Bolsonaro.

A presença corporal do videasta no locus das passeatas visa a produzir um efeito de realidade que se reivindica como uma verdade incontestada, empregando a câmera como uma testemunha indicial de fatos. A ideia de confronto se torna explícita: uma câmera que ataca e defende. No caso de Arthur do Val, é com a militância de esquerda que o videasta assume contatos corporais belicosos. Um corpo-a-corpo em que o equipamento de filmagem assume rapidamente o estatuto de arma. (PEDROSO, 2019, p. 50)

A associação entre os equipamentos de filmagem e uma arma não é rara. Como vimos, o próprio ex-presidente Bolsonaro durante sua campanha de 2018 fez a relação entre um tripé e um fuzil. Análogos em sua corporeidade, são objetos também capazes de incidir sobre a realidade que os permeia.

Se de certa forma, a analogia está presente de modo simbólico em *Brasil S/A*, essa relação se tornará mais explícita em um curta-metragem de Pedroso chamado *Em trânsito*. A

produção do curta ocorreu em meio às manifestações do movimento Ocupe Estelita, que visava a preservação do Cais José Estelita no Recife.

No dia 17 de junho de 2014, um batalhão de policiais militares cumpriu uma ordem de reintegração do terreno que estava ocupado pelos manifestantes. Entre eles, Pedroso filmava o conflito, momento em que percebeu que sua atuação com a câmera lhe proporcionava uma espécie de contra ataque à força militar.

Apesar das diferenças entre os dois lados, era também perturbador constatar o inesperado espelhamento que parecia incidir sobre nós. A primeira sensação era, como já aponte, a de empunhar a câmera como uma espécie de escudo. A exemplo do que muitos(as) militantes já sentiram durante ações de enfrentamento com forças policiais, eu experimentava ali o sentimento de que a câmera podia me proteger – não só a mim como também a quem estava em minha volta. Em sua capacidade de flagrar o acontecimento e constituir prova de eventuais abusos cometidos pelos policiais – ou da violência pura e simples, mesmo quando não empregada de forma irregular –, a câmera adquire a faculdade de contrabalancear o jogo desigual de forças durante um enfrentamento deste tipo e pode se tornar um agente inibidor de agressões. Ela intimida, impõe respeito, mas atua silenciosamente. Seu potencial dissuasivo age a partir de sua própria contenção. A câmera não dispõe de recursos ofensivos, ela não atira, não explode, não solta gás. Sua natureza é passiva, interior, ela atua como testemunha da inscrição de objetos visíveis distribuídos à sua frente no espaço-tempo. Mas dispõe do poder de oferecer pontos de vistas a narrativas que disputam o sentido na história. Ou de, numa esfera mais imediatista, influenciar a opinião pública ou decisões de órgãos de controle da atuação policial, a exemplo da corregedoria, fato que leva soldados e soldadas a temer sua presença. (PEDROSO, 2019, p.182)

Schmitt define o conceito de arma como um meio para morte física das pessoas. Já a câmera, apesar de sua característica de produzir imagens securitárias, agiria não por intermédio de sua capacidade de apagamento, mas de permanência da imagem.

Três anos antes de *Em Trânsito*, Pedroso produziria ainda o curta *Câmara escura*. Nele, o cineasta envia uma encomenda, contendo uma câmera e um bilhete, para casas de classe alta do Recife. Com esse artefato, espera-se que os próprios moradores possam produzir o material que comporá o filme. Alguns destes se sentem ameaçados com sua privacidade invadida, mas ao indagar a equipe do filme sobre este suposto crime terminam por encarar as próprias câmeras de vigilância dos edifícios nos quais residem.

Nessa produção, Souto também considera uma aproximação entre a câmera e uma arma.

No filme, a câmera se torna artefato bélico, confundida com uma arma – um aparato de vigilância, um rastreador de localização, uma bomba. Depois de apavorar alguns moradores com sua caixa misteriosa, Pedroso é convocado a se explicar na polícia. As imagens deixam a qualidade de registros cinematográficos para se tornarem evidência, prova de um possível crime ou de sua defesa. O diretor utiliza a lógica dos próprios elementos que critica – a paranoia e a vigilância – para desafiar modos

de vida das camadas ricas, combater posturas, lançar luz sobre o que considera ser um distorcido estado de coisas. (SOUTO, 2016, p. 135)

Um outro modo da câmera se portar, ainda segundo Pedroso, seria o modelo agonístico, no qual a câmera não se apresenta como um inimigo, não possui a atenção de exterminá-lo, mas de estabelecer linhas de contato com aqueles que estão em outros lados do debate político. O autor utiliza o seu próprio trabalho, o filme *Por trás da linha de escudos*, que adentra no cotidiano do Batalhão de Choque da Polícia Militar de Pernambuco. Assim, Pedroso estabelece-se um par de oposição da câmera como um artefato de ataque, mas também de produção de encontros entre o sujeito que filma e o sujeito filmado.

Para além da proposta apresentada por Pedroso de categorizar as relações estabelecidas entre câmera e sujeito filmado, é interessante observar que para enunciar tais conceitos, o autor se vale de produções que se enquadram em dois tipos de regimes de imagem altamente distintos. Enquanto os vídeos realizados por Arthur do Val são destinados ao canal do youtube Mamãefalei, a câmera de Pedroso se insere no contexto da produção cinematográfica. Essas duas lógicas, apesar de compartilharem da mesma linguagem audiovisual, ao serem colocadas uma ao lado da outra revelam também as diferenças possíveis entre esses dois territórios.

Tomando-se uma certa liberdade para construir um pensamento indutivo, percebe-se que as imagens do *Youtube* como as analisadas por Pedroso caracterizam-se por uma assimilação mais instantânea, ao passo que a câmera cinematográfica por suas temporalidades de produção e projeção específicas estariam mais abertas à construção de diálogos.

De certo modo, nessa dualidade reside também o interesse de nosso trabalho acerca das diversas produções cinematográficas que estamos nos debruçando. Pois se há algo em comum entre elas, não são necessariamente as temáticas que elas revelam, mas sim o contexto no qual essas obras foram realizadas, marcado pela extensa e rápida difusão das tecnologias de gravação e edição da imagem. Tal desenvolvimento dos aparatos de filmagem, exemplificados nas câmeras DSLR ou mesmo nos aparelhos celulares, somado ao impulso ao consumo provocado pelos governos petistas, possibilitou com que os brasileiros rapidamente se apoderassem das técnicas e linguagens digitais, modificando assim o próprio estatuto da câmera e a sua potencialidade como um armamento frente às convulsões sociais.

Se no momento em que esta tese se escreve, a validade das imagens é novamente colocada em questão como efeito imediato das inteligências artificiais, na década passada ela ascendia novamente seu poder de registro da realidade. Há, no entanto, um caráter assumido por essas imagens que não é somente de apresentar-se como arma perante aos outros, mas

também de estabelecer uma tomada de posição daquele que filma em relação ao universo. Os próprios conceitos de securitário e agonístico reforçam esse aspecto. Contudo, em um momento em que as redes sociais assumem papel central nos meios de comunicação, filmar-se de qual lado se está torna-se uma necessidade da distinção social.

Nessa convergência entre movimentos políticos e repercussão imagética, na segunda metade do primeiro mandato de Rousseff emergiram grandes manifestações no país inteiro em Junho de 2013. Inicialmente ocasionadas pelo aumento das passagens de ônibus em São Paulo, sob a liderança do Movimento Passe Livre (MPL), os motins tiveram amplo alcance popular e se alastraram por diversas cidades brasileiras.

No entanto, na mesma medida em que tais protestos se pulverizavam geograficamente, também se tornavam mais difusas suas pautas. Do preço das passagens de ônibus (os emblemáticos vinte centavos) às desocupações ocasionadas pelas obras da Copa do Mundo. De uma Proposta de Emenda à Constituição (PEC) que limitava os poderes do Ministério Público à presidência do pastor evangélico Marco Feliciano na Comissão dos Direitos Humanos na Câmara dos Deputados. Adicionadas às pautas nacionais, cada cidade lidava também com questões voltadas à sua política e às lideranças locais.

O fato é que as ruas do país foram intensamente ocupadas durante todo o mês de junho daquele ano. Os manifestos eram comumente marcados em eventos em redes sociais, como o *facebook*, e frequentemente eram apontados pela mídia como "espontâneos", "orgânicos" e "sem lideranças". Por essas características e suas pautas difusas, as manifestações formavam um grande frenesi urbano que mais se assemelhava a um regime de participação em fórum *online*. Um sistema aberto, no qual cada usuário tem a possibilidade de se manifestar, sem no entanto possuir uma estrutura ordenada de organização.

Figura 31 - Manifestação no Recife em 2013



Manifestação no Recife em 20 de Junho de 2013. Fonte:
<https://www.jornalopcao.com.br/reportagens/junho-de-2013-ha-uma-decada-milhoes-nas-ruas-faziam-a-revolta-dos-cartazes-500261/>. Acesso em: 14 de junho de 2024

Na figura anterior, é possível perceber uma dessas manifestações, formada majoritariamente por jovens, no Recife. Além das bandeiras nacionais e de uma certa presença do verde e amarelo, cartazes individuais são empunhados com pautas difusas. Os textos dos cartazes, por sua extensão, também se assemelham ao limite argumentativo de *tweet*, então de 140 caracteres. O fato é que se em *Brasil/S.A.*, deparamo-nos com a paralisação das capitais brasileiras causada pelo intenso tráfego de automóveis, em junho de 2013, essas mesmas cidades foram intensamente ocupadas pelos brasileiros, reivindicando assim o espaço urbano como o território central para o debate público.

Na difusão desses protestos, os principais meios de comunicação costumavam apontar o caráter majoritariamente pacifista dos manifestantes, apesar da ação de uma minoria que era comumente denominada de vândalo. As coberturas midiáticas visavam, de certo modo, construir um "ethos" sobre os movimentos. Indicava-se quais pautas valiam a pena ser discutidas, ainda que o caráter heterogêneo dos protestos fosse facilmente observado.

Nesse sentido, sobressaiu a ideia de que as revoltas populares se davam contra a "corrupção". Como vimos no capítulo anterior, as imagens de massa reforçavam a noção do apoio popular, enquanto a posição normalmente zenital da câmera estimulava o jornalismo a se apresentar como sistematizador da leitura dos eventos sociais. Por isso, os tradicionais meios de comunicação apostavam também em uma educação de como se manifestar. Os protestantes normalmente associados à pacificidade e os vândalos àqueles que supostamente apenas aproveitavam o momento para promover destruição do patrimônio público, sem pauta específica.

Distanciando-se dessa visão panorâmica e tomando como fundamento a separação midiática dos protestantes entre manifestantes e vândalos, realizou-se um documentário, no calor dos acontecimentos, em Fortaleza, capital do Ceará, pelo Coletivo Nigéria.

Lançado em 27 de julho de 2013, apenas um mês após as grandes manifestações, em canal do *youtube* o longa *Com Vandalismo* acompanha os principais protestos ocorridos na capital cearense. O lançamento em plataforma digital aberta aos espectadores promove uma fusão dos regimes de imagens anteriormente citados, o do universo digital e o do universo cinematográfico.

Se por um lado, *Com Vandalismo* tem traços da linguagem cinematográfica, sua urgência e estratégia de distribuição fazem com que eles se aproximem mais da militância

típica dos vídeos de redes sociais. Com isso, almeja-se não só sistematizar o acontecimento, mas transformá-lo a partir da própria produção.

O título *Com Vandalismo*, além de denotar uma explícita defesa da produção às denominadas ações diretas realizadas por alguns dos manifestantes, demarca também uma *tomada de posição* frente ao acontecimento. Dito de outro modo, o posicionamento da câmera, dos cineastas e consequentemente do espectador é ao lado dos manifestantes e contrário à repressão policial.

A obra do coletivo distancia-se, portanto, da cobertura midiática tradicional que produzia um tom mais panorâmico e homogeneizante. Por outro lado, o título também releva a característica principal do que estamos chamando de cinema-golpe: fazer cinema posiciona-se ao lado da ação direta. Cinema também pode ser vandalismo.

A postura assumida pelo documentário será ainda confirmada nos créditos finais, quando um dos membros da equipe responde "A gente está *desse* lado" à interpelação de um dos manifestantes de que a mídia alternativa precisa desconstruir a imagem produzida pelos meios tradicionais e assim plurificar o debate público.

Esta visão reforçava-se também a partir do surgimento de movimentos como o Mídia Ninja ou Jornalistas Livres, que tinham como intuito a produção de conteúdo jornalístico direcionado às redes sociais, distanciando-se dos aportes financeiros oriundos da publicidade bem como das narrativas presentes pelos grandes conglomerados midiáticos. Estar do *lado de*, em *Com Vandalismo*, equivale-se a estar *entre* os manifestantes.

Na cobertura midiática hegemônica, vândalos seriam aqueles que não possuem objetivo político específico e se aproveitaram dos manifestos pacíficos para causar a desordem e a depredação do patrimônio público. À primeira vista, *Com Vandalismo* se constitui em uma espécie de contra-ataque à visão proliferada pelos meios de comunicação empresariais ao problematizar o conceito de vandalismo.

Os cineastas, por muitas vezes, questionam os manifestantes sobre suas compreensões a respeito do tema, encontrando ora posições favoráveis e contrárias à prática, quando não contraditórias em si mesmas. Dessa maneira, um pouco diferente de *Em trânsito* de Pedroso, *Com Vandalismo* não encara o aparato fílmico somente como um escudo para se defender da violência policial, ainda que essa camada esteja presente no documentário, mas como uma *arma ideológica*.

A ideia de um filme como uma arma ideológica pode ser compreendida por meio da contra-informação, porém, creio que fazer tal asserção pressupõe mais, pois em *Com Vandalismo* o cinema é como uma bala que perfura o espírito de seu tempo e velozmente o

leva a outro espaço. Nesse sentido, o documentário é recheado de planos curtos, quase sempre em movimento. São imagens que "tremem" pois tremia também o pacto conciliatório realizado pelos governos petistas durante o início do século.

Ao longo dos setenta e dois minutos da projeção é possível vislumbrar algo que pouco se é comentado nas análises sobre Junho de 2013: a energia das massas. Um transbordar de reivindicações que há muito pareciam recalçadas durante os anos de governo de seu antecessor vem à tona no período de Rousseff. A cidade aqui já não é mais palco para o progresso tecnológico. S

e o automóvel é a roupagem civilizatória da guerra, *Com Vandalismo* vai demonstrar o espaço urbano brasileiro como um cenário típico do confronto, acompanhado por estrondos, balas, correria e muita fumaça. Soma-se a essa conjuntura, a iluminação do escaldante sol alencarino que estoura as imagens. Explosões sonoras, imagéticas e ideológicas.

Muitas das análises sobre a produção do coletivo cearense partem do pressuposto de que o longa age como um contra-ataque à mídia hegemônica, no entanto, o que nos interessa é uma outra camada da projeção. Por sua posição de tomada (ou tomada de posição) *ao lado* dos manifestantes (pacíficos e vândalos), *Com Vandalismo* consegue registrar a turbulência e o conflito não mais entre esses e a polícia, mas *dentro* do próprio movimento. O estilhaço de ideologias e reivindicações entre os protestantes vai se tornando cada vez mais explícito. Um conflito emerge não entre o estado e a população, nem entre a força de repressão e os revolucionários, mas dentro dos próprios brasileiros.

A pluralidade de visões predominantes em *Com Vandalismo* está conectada ao caráter polifônico de Junho de 2013, sendo este também compartilhado com a própria lógica das redes sociais. Se as análises do universo digital costumam tomar a forma de nuvens de menções, onde os termos mais comentados são representados pelos pontos mais densos, *Com Vandalismo* tenta tatear com o cinema esse espectro.

No entanto, perde-se nesse projeto pois o cinema mais se assemelha a uma linha do que a uma nuvem. O cinema ordena as imagens numa montagem sequencial. As nuvens são formadas por partículas que se aglomeram e se desmancham. Já o cinema se monta na linha de edição. A tomada de partido de *Com Vandalismo* antecipa o que alguns outros filmes (como veremos em *Alvorada*) também irão se confrontar: a aproximação aos sujeitos filmados não corresponde necessariamente à transparência.

Nesse sentido, *Com Vandalismo* levemente se deixa seduzir pelo afã das leituras sociologizantes do acontecimento. O instante mais sintomático desta aproximação é a defesa de uma das entrevistadas de que o momento vislumbrado pelos espectadores é a "verdadeira

luta de classes que o livro de história ensina, que Marx e Engels ensina." Uma visão utópica que parece não ter resistido à década seguinte, e ávida por encaixar as manifestações a um modelo sociológico pré-estabelecido.

Apesar disso, *Com Vandalismo* não é de todo um documentário sociologizante, mas talvez um filme vacilante. Titubeante como era seu tempo. Os depoimentos que à sua época de lançamento pareciam apontar para o "despertar do gigante" demonstram também uma generalização do pensamento, de modo que para um espectador desavisado é possível permanecer ainda mais confuso a respeito dos motivos pelos quais ocorreram os protestos. É emblemático também que algumas das falas apresentadas, ora como símbolos da visão de esquerda, tenham se constituído no cerne da visão política da extrema-direita que apenas se fortaleceu nos anos seguintes.

O filme irá se distanciar do caráter sociologizante também uma vez que privilegia os depoimentos em detrimento dos rostos dos manifestantes. Muitos destes estão desfocados ou escondidos por vestimentas, quando não acessamos somente o áudio dessas falas. Destarte, o desenho sonoro de *Com Vandalismo* transforma-se em um emaranhado de discursos que se tornaram presentes no debate político brasileiro desde a irrupção de 2013, sem no entanto tornar possíveis identificações de classe, de gênero ou de raça, por exemplo. Mais uma vez, a equiparação com as redes sociais se demonstra válida: o autor pode ser facilmente anonimizado enquanto os efeitos de seu discurso mantêm-se relevantes.

Por outro lado, há também aqueles entrevistados que se mostram plenamente à câmera, e ao fazê-lo obviamente autoencenam. São pessoas que possuem uma certa consciência do alcance da mídia independente e intencionam deixar seus rastros na película. Um dos momentos mais sintomáticos é o depoimento de um militante no exato momento em que a polícia dispara bombas de gás lacrimogêneo em uma manifestação localizada na Catedral Metropolitana de Fortaleza. Os protestantes se dispersam com o efeito do fluido e o militante enquadrado se recusa a sair do local, assim como o câmera que permanece próximo ao depoente. Ao avistar um protestante desmaiado, o rapaz solicita ao câmera que se filme o evento, apontando para o ocorrido.

Figura 32 - Frame de *Com Vandalismo*

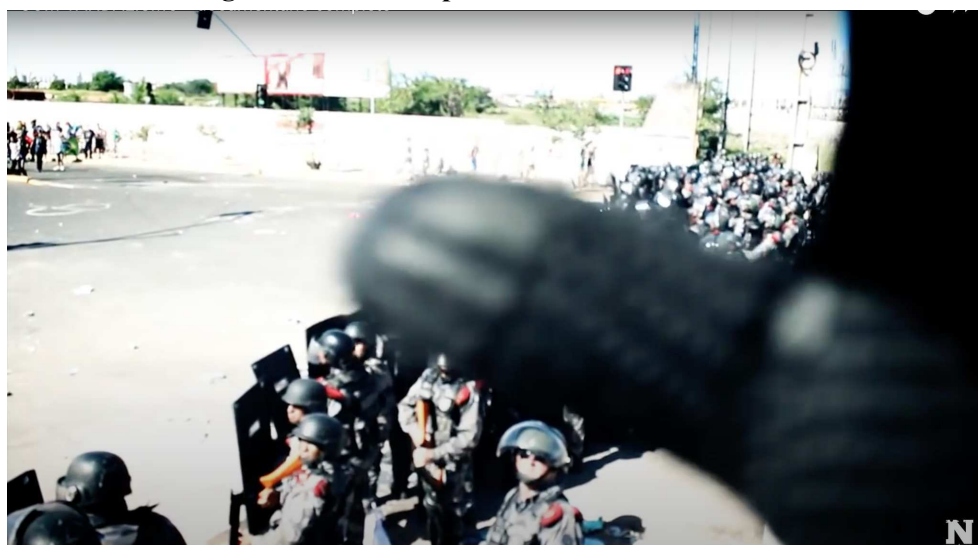
Fonte: <https://youtu.be/KktR7Xvo09s>. Acesso em: 08 de agosto de 2024

Para além da autoencenação, o gesto acionado pelo indicador do militante é um chamado para que o filme, o cinema daquela era, seja também um canal de denúncia, de construção de prova, de indexação ao real. É uma interpelação para que o entrevistado seja também criador, distanciando-se da postura subjugada à imagem.

No entanto, a câmera de *Com Vandalismo* se recusa sutilmente a acompanhar o alvo da atenção do personagem. A câmera, que nesse caso se confunde com o corpo do cinegrafista, move-se para a esquerda, afastando-se do entrevistado. Ao realizar esse deslocamento, o que fica em evidência é o dedo que aponta para o fora de campo, num embate entre aquilo que o filme deseja e o que os sujeitos filmados provocam. Esse conflito reforça o caráter de que o filme pressupõe os sujeitos filmados como depoimentos, mas não permite totalmente que estes passem a ser atores.

A mão como linha condutora do quadro é um tema que se repetirá em *Com Vandalismo*, no entanto, com um efeito que provoca um outro tipo de intervenção imagética. Isso ocorre quando o polegar enluvado de um policial avança no enquadramento e interdita a filmagem da manifestação. Se a mão do militante interpela pela transparência, a do policial clama pela opacidade. No entanto, as duas reforçam uma certa crença no poder das imagens, apesar de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2020).

Figura 33 - Mão de policial em Com Vandalismo

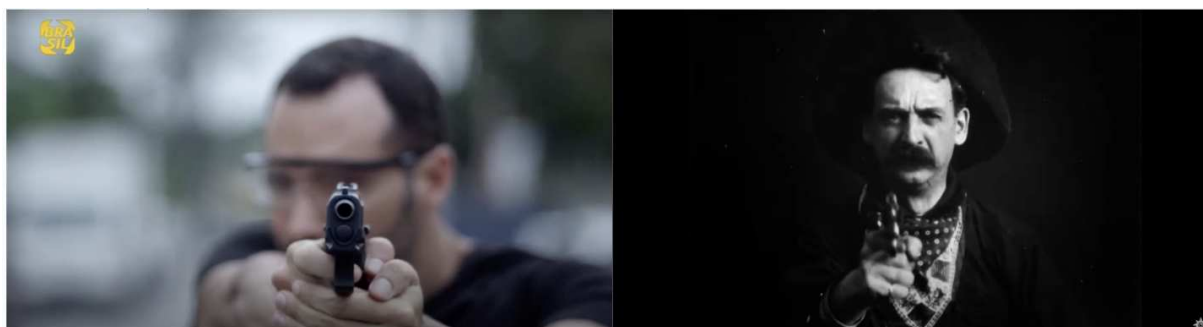


Mão de um policial obstrui lente da câmera enquanto outro agente avista a ação. Fonte: <https://youtu.be/KktR7Xvo09s>. Acesso em: 08 de agosto de 2024

A tentativa de obscurecimento provocada pela mão do oficial explicitamente nos remete ao debate que se instaurou apenas alguns anos depois a respeito do uso de câmeras junto ao fardamento de policiais militares, com o intuito de se averiguar crimes cometidos por essa instituição. Se a mão do militante nos leva para o interior do quadro, a mão policial nos retorna para fora do quadro, para o lugar ocupado não só pelos cineastas, mas dos próprios espectadores, sendo estes os interditados da imagem.

O plano, o tiro e a polícia. Uma relação que se estabelece tanto no filme do Coletivo Nigéria, como nas obras de Pedroso. A referência ao famoso plano final de *The Great Train Robbery* (1903) de Edwin S. Porter em *Brasil S/A* torna ainda mais evidente a aspiração da câmera a ser uma arma típica dos conflitos urbanos. Em *Brasil S/A* estão o tráfego e a disputa tecnológica estabelecida nas capitais. No filme de Porter, o assalto à locomotiva. E, em *Com Vandalismo*, a competição por como se ocupar o espaço público.

Figura 34 - A câmera em um duelo de armas



À esquerda, frame de *Brasil S/A*. À direita, o icônico plano final de *The Great Train Robbery*. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=cT6Pz9t89Lk&t=218s> Acesso em: 04 de junho de 2025.

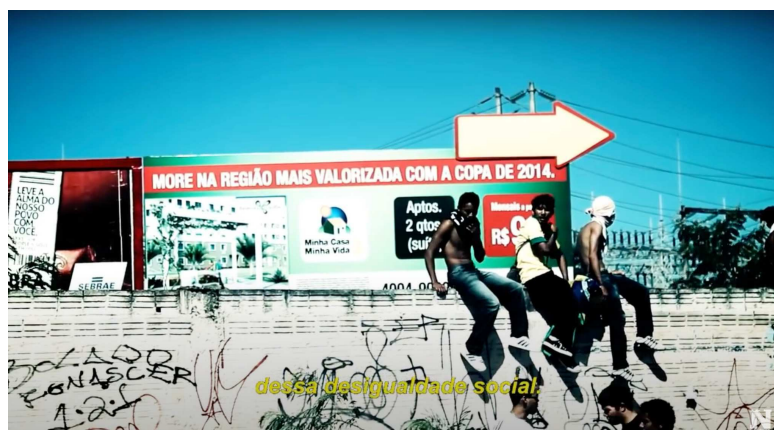
Tanto o plano de *Brasil S/A* quanto o de *The Great Train Robbery* se caracterizam por um enquadramento integralmente frontal e na altura dos olhos dos sujeitos em cena, tipos de angulações que costumam salientar o embate entre dois atores. Apesar do espectador estar em um lugar equivalente aos atiradores, ele ainda permanecerá o perdedor desse espaço, como uma vítima da arma.

Para além dos gestos, a distância entre a câmera e os sujeitos filmados em *Com Vandalismo* também será reveladora. Apesar de em boa parte da projeção, os cineastas se situarem próximos aos manifestantes e seguramente distantes dos policiais, isto será contornado em um dos momentos mais tensos do filme. Já próximo ao fim da projeção, na última manifestação do período em Fortaleza, as câmeras se aproximam dos policiais tanto pela presença física dos cineastas quanto do recurso do *zoom*, é também o momento em que um dos membros da equipe é detido pela polícia.

Assim, tanto *Com Vandalismo* quanto os filmes de Pedroso apresentam gestos que fazem parte de uma coreografia dos conflitos urbanos. Os espaços públicos apresentados nos filmes se tornam arenas de embate não só entre classes, mas entre categorias distintas até mesmo naqueles que supostamente estão no mesmo espectro ideológico. A câmera, a informação, o jornalismo e o papel das mídias de comunicação despontam como o recurso principal dessas guerras travadas.

Por fim, ainda no campo da alegoria, ambos os filmes irão às suas maneiras também problematizar o campo da informação, tendo como elemento principal de crítica a Publicidade. Enquanto *Brasil S/A* vê na estética da propaganda um recurso para a linguagem cinematográfica, que seria utilizado para promover a sociedade anônima chamada Brasil, em *Com Vandalismo* a propaganda ora aparece como triste ironia ora como barricada.

Figura 35 - Outdoor em *Com Vandalismo*



Fonte: <https://youtu.be/KktR7Xvo09s>. Acesso em: 08 de agosto de 2024

Na figura anterior, vemos três jovens militantes sentados em cima de um muro, cujo terreno protegido expõe dois *outdoors*, um do mercado imobiliário e outro do Sebrae. O anúncio mais em evidência promove a venda de casas por meio do programa governamental Minha Casa, Minha Vida. Como atrativo, a valorização da região pela proximidade com o estádio Castelão e efeitos da Copa do Mundo de 2014. A promessa do anúncio entra em choque com as próprias imagens apresentadas do filme, além do fato de que o programa Minha Casa, Minha Vida resultou amplamente em processos de periferização da urbanização.

Chama a atenção também, o fato de que o *outdoor* parece estar “protegido” por um muro que, por sua vez, não escapou das pichações. Não só as classes altas querem se isolar da violência urbana brasileira em seus condomínios de muros altos, mas até mesmo os anúncios se comportam dessa maneira. O próprio formato conhecido como *outdoor* pode ser visto como um amálgama da urbanização. Segundo o professor cearense Gilmar de Carvalho (2018, p.136)

O *outdoor* está longe de ser apenas o cartaz de rua. Ele ganha uma amplitude bem maior diante do desafio da criatividade e da imposição de alternativas de mídias. Somos, dentro de nossos limites, uma civilização urbana, de grandes ajuntamentos, grandes espaços, e o outdoor reflete esta tendência.

Se o jornalismo seria responsável por levar o debate público aos ambientes privados, os *outdoors* consistiam no caminho para transformar o espaço público em um espaço de consumo. Projetados para serem vistos em espaços à longa distância, tornavam-se o formato perfeito para os condutores que permaneciam presos no tráfego altamente lotado das capitais brasileiras.

Em um segundo momento de *Com Vandalismo*, durante a última manifestação em Fortaleza de Junho de 2023, os manifestantes derrubaram placas de *outdoors* com o intuito de construir barricadas. A montagem do filme constrói um paralelo ao exhibir essas cenas logo após o depoimento de um manifestante que afirma que a mídia (citando a Rede Globo) torna-se a favor das forças policiais e das ações de estado, pois esta depende do financiamento governamental para sobreviver. Se os anúncios que prometiam um Brasil mais rico e valorizado são destruídos a fim de se tornar trincheiras da luta civil, também é atingido o modelo financeiro da mídia tradicional, apoiado basicamente na venda de audiência para transmissão de anúncios.

A alegoria da queda do *outdoor*, além de corroborar com a sinalização da informação como recurso principal de disputa política, também antecipa a derrocada dos formatos

tradicionais de comunicação em favorecimento às redes sociais que despontavam naquele momento como o instrumento não só de agitação política, mas também de distribuição de conteúdo contra hegemônico, como seria o próprio filme do coletivo Nigéria.

Com Vandalismo não só se distancia estética e ideologicamente da postura da mídia tradicional, mas também se atenta para os eventos que anteciparam os conflitos derrocados no *impeachment* de Rousseff a partir de uma região distante do eixo sudestino do país. Apesar de Fortaleza ter experimentado um certo crescimento econômico nas últimas décadas, ocasionando uma posição de destaque na região Nordeste, a cidade ainda não ocupa a centralidade do debate político e imagético do país.

É uma característica que aproxima o documentário cearense do pernambucano *Brasil S/A*. São dois filmes que tensionam os movimentos de ocupação urbana durante o período de Rousseff no poder, a partir de uma visão mais próxima das disputas travadas nas arenas urbanas. Por mais que o foco dessa análise não tenha sido a paisagem urbana, é possível inferir as linhas de tensionamento da urbanização brasileira a partir dos eixos que vimos discutindo nesse trabalho: a energia, os gestos e o espaço, como o lugar de *tomada de posição* do filme.

Figura 36 - Publicidade como barricada em *Com Vandalismo*



Fonte: <https://youtu.be/KktR7Xvo09s>. Acesso em: 08 de agosto de 2024

Com Vandalismo tenta se aproximar da estratégia da guerrilha, do real, da câmera como uma arma para contraposição do poder do estado, enquanto *Brasil S/A* se utiliza de uma linguagem performática, uma estética publicitária que promovia o eterno país do futuro.

Neles, as capitais nordestinas são profundamente afetadas pelas políticas de incentivo ao automóvel, que se por um lado permitiram um melhor conforto e segurança aos seus usuários foram também o estopim das manifestações de 2013, por promoverem a exclusão do acesso à cidade por uma outra parte da população.

O Brasil da década de 2010 repete alguns de seus traços históricos, ascendendo sem se modernizar completamente. As infraestruturas de suas cidades não acompanharam o crescimento do consumo, além de marginalizar ainda mais uma grande parte da população. São cidades cujas paisagens sonoras são metálicas. Máquinas, automóveis, bombas, balas, resquícios de uma guerra. E, no final de tudo isso, a imagem que encerra o filme de Pedroso prevalece: um sol que ora satura as imagens, ora atravessa a bandeira do Brasil, apenas para queimar àqueles que ousavam vislumbrar um país melhor.

6.2 Voo em vertigem

Se em 2009, o Brasil “decolava”, como apontava a capa da publicação britânica *The Economist*, o voo rapidamente demonstrou-se cheio de turbulências. Apenas quatro anos após a promessa da escalada brasileira, a mesma publicação apresentaria em sua capa que a ascensão do Cristo Redentor transformou-se em um lançamento de foguete desastroso.

Figura 36 - Revista The Economist



Capas das revistas The Economist em 2009 (esquerda) e 2013 (direita). Fontes:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/a/ad/Brazil_takes_off.jpg e
<https://static.poder360.com.br/2023/08/has-brazil-blown-it-economist.png>

O otimismo inicial da revista internacional tomava como base o leve desenvolvimento econômico experimentado no início deste século. Com um poder de compra acima da média, os brasileiros tiveram a oportunidade de desbravar com seus próprios olhos o espaço aéreo do país. Entre os anos que ocorreram os primeiros mandatos de Lula e Dilma Rousseff, o número de passageiros em aviões quase triplicou (ANAC...,2017), tendo o mercado doméstico de voos crescido acentuadamente até 2014 para então iniciar um declínio a partir da crise de 2015 (FOLHA, 2018). Depois de vários anos observando o país em *plongée*, a realidade nos aterrizou.

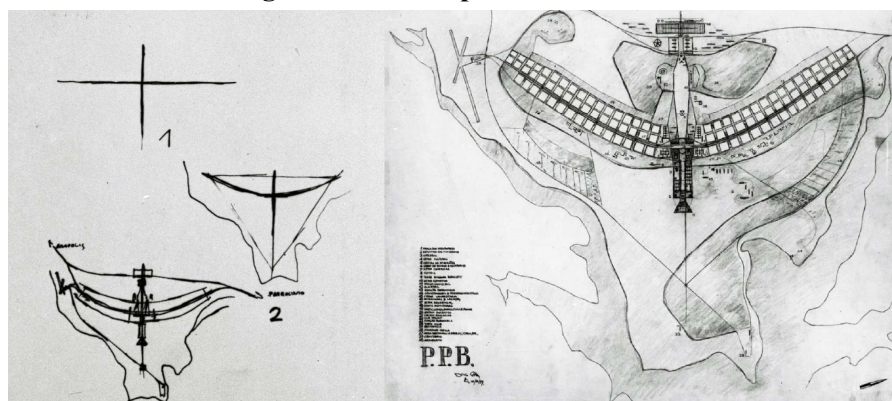
A partir de 2015, a alavancagem dos brasileiros em busca de um lugar ao sol passou a sofrer uma derrocada. A crise, que ainda não se esvaiu completamente, parece ter afastado o futuro para um lugar ainda mais distante, ainda que paradoxalmente o devir nos atravessava de modo cada vez mais próximo.

O conhecido jogo promovido pelo cineasta Alfred Hitchcock das movimentações contrárias entre a câmera e sua lente, o chamado “efeito vertigo”, descreveria bem a trajetória brasileira dos últimos anos. Não à toa, a referência de que o desenvolvimento do país transformou-se em um voo em vertigem se estabelece como o mote do título apresentado por Petra Costa em *Democracia em Vertigem*. Para a cineasta, a noção de vertigem, no audiovisual, apresentada pelo desequilíbrio causado entre a contraposição de um afastamento e de uma aproximação, designaria os abalos produzidos na democracia nacional nos eventos que antecederam e sucederam o processo de *impeachment* de Rousseff.

A associação entre o ideário do desenvolvimento econômico brasileiro com o "voo", ou até mesmo com as "aeronaves", não é pontual em nossa trajetória. Não é preciso lembrar que o próprio Plano Piloto de Brasília, criado por Lúcio Costa, tendo sido imaginado a partir de formas míticas como a cruz e o triângulo, também nos remete simbolicamente à forma de um avião.

Sabe-se que o surgimento de uma cidade se dá a partir dos processos de encontros, quando um caminho se cruza com o outro, o que teria sido a inspiração de Costa para os traços de uma cruz no planejamento urbano da capital (QUEIROZ, 2007.p.160).

Figura 37 - Plano piloto de Brasília



Esboço e croqui do plano piloto de Brasília por Lúcio Costa. Fonte: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/projeto-arquitetonico-de-lucio-costa-para-brasilia-completa-60-anos.ghml>

Como defende Elsaesser (2018), a história do cinema está intimamente ligada à urbanização e aos modos de ocupação das cidades. Desta maneira, se tal como Lúcio Costa um arquiteto traça um plano de uma cidade que seja monumental e habitável, um cineasta também forma um plano, em que um campo tridimensional se revela por uma imagem bidimensional. O cineasta é um arquiteto da imagem, desenha as forças que compõem aquele espaço através das escolhas de *posição da tomada* que, por sua vez, constroem uma *tomada de posição* perante ao mundo.

É nesse sentido que a capital do país, Brasília, passou a ocupar uma centralidade no cinema brasileiro. Não é necessariamente que defendamos a existência de um “cinema brasiliense”, mas que a cidade pensada por Costa passa a ser filmada de modo singular pela filmografia nacional. Assim como o arquiteto visualiza a cidade a ser criada em uma posição hierárquica, de cima para baixo e em sua totalidade, as imagens aéreas de Brasília da década de 2010 aproximam a imagem cinematográfica de um vislumbre do futuro.

Semelhante a um desenho arquitetônico, um plano rigidamente zenital no início de *Democracia em Vertigem* destaca as linhas e formas geométricas de Brasília, uma cidade planejada e construída na segunda metade do século passado para abrigar as sedes do poder do país e nos conduzir em um salto para o futuro. Enquanto se observa a austeridade da arquitetura brasiliense, é possível ouvir em contraste a sensibilidade do coro de *Bachianas Brasileiras no. 5*.

Apesar desta certa disparidade evidente ao serem montados em paralelo, tanto o projeto de Lúcio Costa quanto o de Villa-Lobos simbolizam o modernismo brasileiro. É assim que outra Costa, desta vez uma mulher, Petra, nos apresenta à capital do país em seu

longa-metragem. A narração melancólica da diretora acompanha as imagens aéreas definindo deste modo a metrópole situada no centro de nosso território:

Uma cidade utópica, que abrigaria o sonho da democracia. No seu centro, as duas cúpulas do Congresso. A cúpula da câmara olhando para cima, aberta aos desejos da sociedade. E a do senado fechada, contida em seus pensamentos. Mas a arquitetura perfeita se esqueceu do principal ingrediente da democracia: o povo, que ficou ainda mais isolado do poder. Distante da pressão popular, a classe política perpetuou um antigo sistema de interesses cimentado pela corrupção. E esse sistema permaneceria intacto, década após década, até que veio o abalo sísmico.

Figura 38 - Planos aéreos de Brasília em *Democracia em Vertigem*



Os planos apresentam gradualmente a ocupação de uma cidade cuja arquitetura teria esquecido do "povo". Fonte: Reprodução.

Os planos aéreos de Brasília no filme de Petra introduzem inicialmente uma cidade um tanto inóspita, cercada por monumentos regulares e largamente ocupada por carros e prédios extensos. As ruas não parecem funcionar aos pedestres, mas aos automóveis, que por sua vez se estabeleciam como o estopim das manifestações de Junho de 13 tratadas anteriormente. O movimento suave da câmera vai aos poucos revelando uma horda de manifestantes, que aparentam forçadamente ocupar o espaço que foi negado ao povo na arquitetura da urbe.

O "abalo sísmico" citado por Petra refere-se às manifestações que ocorreram em Junho de 2013, movimentos estes que abriram espaço para um certo regime das imagens que passou a ocupar centralidade no imaginário brasileiro. Sendo nos cinemas ou na imprensa hegemônica, as imagens aéreas de grandes manifestações populares transformaram-se em uma espécie de símbolo da década. Se por um lado, esse tipo de imagens nos revela a força das multidões que ocupavam as ruas, ele também nos demonstra um processo imagético profundo de mapeamento e reconhecimento de nosso próprio país, e principalmente de Brasília.

O projeto de Lúcio Costa, vencedor de um concurso realizado em 1957, materializava o objetivo-síntese do governo de Juscelino Kubitschek: transferir a capital do país para uma

cidade utópica, imaginada de acordo com os ideários de progresso do século passado. Sua localização no planalto central, em meio ao cerrado, impõe à capital uma relação centrífuga com as demais regiões do país.

O projeto do urbanista é também um amálgama das perspectivas modernistas brasileiras: a cidade representaria um salto temporal ao crescimento do país, como prometia o lema “50 anos em 5” de Kubitschek. Tal desenvolvimento econômico se expressaria através da crença de que a tecnologia seria um meio pelo qual a humanidade atingiria sua emancipação. Uma cidade completamente integrada à máquina, e como aponta Petra Costa, em detrimento dos encontros promovidos pela ocupação do corpo humano.

Tal sonho futurístico não poderia ser resolvido somente por análises técnicas da geografia ou de uma engenharia do planalto central. Foi preciso para Lúcio Costa uma dose poética na construção de seu plano. Há na construção de Brasília uma certa compreensão de que o urbanismo, a cidade moderna, deve se comportar como a tradução da multiplicidade das linguagens artísticas (QUEIROZ, 2007.p.160). No trecho a seguir do livro *Por que construí Brasília*, o presidente Juscelino Kubitschek explana sobre como o projeto de Lúcio Costa traduzia de maneira poética o seu próprio pensamento do que a capital brasileira deveria ser:

Ao contemplar o Plano Piloto de Lúcio Costa, verifiquei que se refletia nele a plenitude do que não conseguia traduzir em palavras. (...) a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de uma certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto desta atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido da ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além do centro de governo e administração, um foco de cultura das mais lúcidas do País." (KUBITSCHKEK, 2000 pp.69-70).

Kubitschek coordenou a empreitada de transformar o sonho de Brasília em realidade em apenas quatro anos. Porém, é meio século após a sua construção que a cidade passa a ser espaço das principais manifestações políticas do país. De certo modo, Brasília é também Brasil em sua fundação. Um processo de “colonização” do interior do país empreitada pelas multiplicidades desta nação. Brasília rostifica o Brasil. Seus espaços, seus monumentos, seus atores passam a ser largamente reconhecidos pelos brasileiros, num processo de transparência imagética.

Obviamente esse processo não se iniciou recentemente, e Brasília chamou a atenção dos cineastas já em sua fundação. Um filme pouco visto e citado é *Brasília, capital do século*

de Gerson Tavares de 1959. Há um aspecto que nos chama atenção e que aproxima o filme de Tavares às obras analisadas aqui.

Gerson revelou que na exibição especial dos seus três curtas-metragens para o Presidente da República, ocorrida em 29 de setembro de 1959 28, Juscelino Kubitschek teria se surpreendido por ser o primeiro filme sobre a nova capital em que ele não aparecia em nenhum momento. De fato, o documentário impressiona por se abster de mostrar quaisquer imagens do então presidente, preferindo se concentrar em dois aspectos da nova capital do país, sua construção, e as pessoas que a constroem. (FREIRE, 2016, p. 20).

Sendo assim, o curta de Tavares privilegia as paisagens visuais e sonoras do processo de construção de Brasília, mas já articulando-as em contraste com os acampamentos de madeira ao redor do canteiro de obras, formados pelos candangos, os trabalhadores oriundos das demais regiões brasileiras para a criação da capital.

Se as colunas de ferro e de cimento se sobressaem na visão dos edifícios a serem construídos, Torres articula essas imagens com sons que lembram o vento, mas também o artificialismo das máquinas. Enquanto *Brasília, capital do século* filma as obras da metrópole com proximidade, dentro das próprias fundações, o plano de visão aérea, tomado a partir de um avião, será utilizado para demonstrar a contraposição do projeto de Brasília: o seu entorno. O filme de Torres, mesmo em sua pequena extensão, demonstra alta objetividade na montagem de oposição entre o trabalho exercido pelos operários em Brasília, planejado e ordenado, e as suas vivências no acampamento das obras.

Figura 39 - Entornos da construção de Brasília



Frame de *Brasília, Capital do Século*. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Y0MaMv1DohY>. Acesso em: 04 de junho de 2025.

Essa dualidade também está presente em uma imagem de *Brasília, capital do século* tomada a partir do topo do congresso. Esta demonstra em uma panorâmica a construção da cúpula dos deputados. A *voz over* que acompanha o plano afirma “Protegidos por uma cúpula ampla, sentar-se-ão os futuros legisladores do Brasil”. Aqui, já no fim da década de 1950, o curta expõe em suas *tomadas de posição* a crise da representação política brasileira que também é o mote do início do longa-metragem de Petra Costa.

O fato do documentário de Torres, já em 1959, se voltar sobre os arredores do que viria a ser Brasília, quando colocado em constelação com os demais filmes analisados, acentua o aspecto de que o cinema-golpe privilegia os espaços urbanos. Em um movimento que vai da periferia ao plano piloto de Brasília, este sendo tomado como o palco da encenação política.

No contexto do cinema-golpe, as imagens aéreas de Brasília passaram a ocupar centralidade no noticiário nacional. Como brasileiro, deve-se (re)conhecer Brasília ainda que nunca se tenha ido lá. Dentre os filmes relacionados aos turbulentos anos de Rousseff no poder, *Democracia em Vertigem* é certamente uma das obras que mais conta com imagens aéreas, sendo a maioria destas de Brasília. Frequentemente tomadas para apresentar a grandeza das manifestações contra e a favor do *impeachment*, no filme de Petra elas surgem também para reconhecer a capital do país.

A delicadeza dos movimentos nos planos aéreos de *Democracia em Vertigem* contrastam com a velocidade com que o projeto da capital foi erguido. Brasília é um símbolo de um país imerso na dromologia. Para Virilio (2005), o termo dromologia designaria o estudo, uma espécie de tomada de consciência, da velocidade e suas implicações na sociedade.

Nas economias capitalistas e industriais, prevalece a lógica da corrida, em que os primeiros são recompensados e aos últimos resta viver em outra temporalidade. A velocidade é um valor absoluto. Está na obsolescência programada, na competitividade econômica, no armazenamento de dados, nos prazos em que o conhecimento é produzido. A velocidade, tal como o automóvel, é a guerra. E como a guerra, ela destrói e reconstrói cidades, como temos presenciado em conflitos na faixa de Gaza e na Ucrânia mais recentemente.

Brasília é uma veloz-cidade. É uma pólis que decorre da política, e não seu inverso. Ao considerá-la o centro da dromologia de nossa sociedade, *Democracia em Vertigem* filma Brasília de cima quase como um ato instantâneo; pois desde o surgimento da cidade, ela tem sido pensada a partir de seu zênite. No século passado, obter tais tipos de imagens aéreas era um processo relativamente caro, normalmente alcançado através de tecnologias como o

transporte de uma equipe de filmagem em helicópteros. No Brasil, foram emblemáticos os helicópteros dos programas apresentados por Gugu Liberato e José Luiz Datena.

No entanto, foram artefatos menores, mais portáteis e facilmente manipulados, conhecidos como *drones* que popularizaram a produção de tais tipos de imagens. Além de mais fáceis de serem manuseados, os drones podem aproximar-se e distanciar-se das edificações com maior fluidez e sem os riscos de um helicóptero, potencializando assim sua produção imagética.

Também denominados de Veículos Aéreos Não Tripulados, os *drones* (termo para zangão em inglês) foram desenvolvidos como uma tecnologia de guerra que permite a descorporificação do combate através do distanciamento entre os militares e o local do confronto. Os *drones* tornaram a guerra mais palatável e segura, uma vez que retiram os riscos físicos que o confronto pode oferecer aos militares, configurando assim a relação entre corpo e tecnologia (RICHARDSON, 2018). Recentemente, esse tipo de veículo tem sido largamente utilizado na guerra entre Rússia e Ucrânia, estimando-se que os custos de produção de uma dessas máquinas seja menos do que 500 dólares (ZAFRA, 2024, s.p.).

A possibilidade de filmar através de *drones* confere uma maior autonomia do movimento das imagens, uma vez que a captação por meio de aeronaves de grande porte está condicionada ao movimento do veículo e à distância segura entre a aeronave e os sujeitos filmados (PINTO, 2021). Assim como Torres, Petra Costa também apresenta imagens tomadas por um avião da construção de Brasília, mas ao contrário do curta-metragem, os arquivos realizados pela avó da cineasta obliteram os entornos das obras e privilegiam a engenharia civil brasileira, ramo no qual a família de Costa possui atividades financeiras.

Figura 40 - Construção de Brasília



Imagens aéreas e de arquivo pessoal em *Democracia em Vertigem* durante a construção de Brasília. Fonte: Reprodução.

Ao introduzir esse material de arquivo pessoal, Petra Costa reproduz um encontro entre temporalidades do Brasil, uma modulação própria do período Rousseff. O olhar da cineasta sobre a capital do país se assemelha ao olhar de sua avó. Esta filmando uma Brasília em construção, a partir de um avião, e aquela se debruçando sobre uma Brasília em ebulição, por meio dos *drones*. Enquanto as imagens de arquivo são apresentadas, a narração de Petra informa que o avô da cineasta, Gabriel Donato de Andrade, foi sócio fundador de uma das principais construtoras do país, a Andrade Gutierrez.

A diretora afirma ainda que a empresa estaria envolvida com a construção da capital nacional, mas que seu avô não teria aderido a empreitada por receio do presidente cair. Algo relativamente comum no Brasil, mas que não acontecera com Kubitschek como seu avô temia, mas com Rousseff, como a neta filma. Em um outro momento, Petra destaca a placa com nomes de empresas que construíram e reformaram Brasília ao longo das décadas. Essas empreiteiras continuam as mesmas, ainda que governos de linhas ideológicas e econômicas supostamente distintas possam ter atravessado a história política da nação.

De maneira alegórica, o "olhar de cima" de Petra Costa e sua avó sobre a capital brasileira demarca também a posição social da família da cineasta. A própria Andrade Gutierrez esteve fortemente envolvida nos escândalos de corrupção na Petrobras que assolaram o governo de Rousseff. Esse fato, na ocasião da indicação de *Democracia em Vertigem* ao Oscar de Melhor Documentário, foi bastante explorado por defensores da extrema direita na argumentação de que o filme seria apenas um panfleto produzido por uma herdeira de uma das empresas que haviam saqueado o país. Questionava-se uma suposta imparcialidade que o documentarista deveria assumir ao filmar determinado evento. Se a neutralidade ainda funciona como uma medida para a atuação jornalística em organismos da imprensa tradicional, no cinema esse valor não pode ser tomado como um princípio basilar.

Esquivando-se da ideia de imparcialidade, o que nos interessa é como os filmes se aproximam e se distanciam dos eventos e sujeitos filmados. Essa relação entre aproximação e distância, própria de um combate bélico, contém uma dupla condição: é imagética e ideológica.

Em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1989), Farocki mostra que as tecnologias da imagem compõem um dos principais recursos para o desenvolvimento de estratégias militares. O "reconhecimento" de uma área inimiga através da fotografia consiste em uma tática informacional capaz de assegurar o domínio de um inimigo. O reconhecimento ocorre por uma operação dupla entre a distância e a aproximação desse território aos olhos da lente. É preciso se afastar com aproximação para reconhecer um espaço e suas dinâmicas. É

apenas a partir da tomada de posição da câmera que é possível se aproximar do sujeito e espaços filmados, através da articulação sensível entre distanciamento e avizinhamento.

O lugar de onde se filma é uma tomada de posição. Boa parte dos filmes que se debruçam sobre o período de Rousseff na presidência tomam posição a partir de Brasília, isto é, convocam o espectador a fazer parte da cidade, de suas manifestações em vias públicas, de seus prédios oficiais e de sua paisagem que mescla um clima árido com uma perspectiva de futuro.

Se, como defende Elsaesser (2018) a urbanização é um elemento fundamental à compreensão do cinema, junto com os processos de mecanização, de organização espacial, de disciplinamento das massas e seus fluxos de movimento, pensar a atmosfera do período Rousseff é também pensar de que maneira Brasília aparece nos filmes. Ainda que *Brasil S/A* e *Com Vandalismo* sejam tomados no nordeste do país, estes parecem reapresentar confrontos e encontros que reverberaram desde Brasília.

Neste sentido, diferente de muitos outros longas aqui analisados, *Democracia em Vertigem* aposta nas imagens aéreas da capital como uma forma análoga à visão panorâmica que o filme pretende lançar sobre a história do país, desde a criação de Brasília até as consequências da destituição de Rousseff. No entanto, a cineasta Petra Costa não assume uma abordagem que aposta somente na distância. Há um equilíbrio entre afastamento e aproximação. Movimentos que, por sua vez, replicam a relação entre a história dos governos brasileiros e suas implicações na trajetória pessoal da cineasta.

No entanto, mesmo as panorâmicas de *Democracia em Vertigem* são circundadas apenas pelo plano-piloto de Brasília. Esse “apagamento” do entorno reflete no que De Oliveira (2020) fala a respeito da negligência à micropolítica por parte do filme. Para o autor, o documentário de Costa atinge apenas questões superficiais da democracia liberal brasileira. Limitando-se a pensar a camada discursiva da obra, o autor aponta que *Democracia em Vertigem*, como o próprio título sugere, defende que o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff em 2016 foi um último estágio na democracia da Nova República Brasileira.

No entanto, o autor compartilha da noção dialética da política de que o processo de afastamento da presidenta é apenas uma etapa na disputa dentro de um modelo estabelecido que é o de democracia liberal. O autor também produz um questionamento a respeito da noção de política apresentada pelo filme. Uma vez que esta sugere que a política é apenas institucional, desprezando a micropolítica.

Se o filme não chega a se interessar pela micropolítica, não é de todo verdade que ele não tenta produzir aproximações mais íntimas, como é a situação na qual a mãe da diretora se encontra com Dilma Rousseff, tendo ambas sido presas durante a ditadura militar.

Nesta cena, a cineasta situa sua aproximação, uma relação de identificação, com a presidenta e posiciona, não somente a si, mas sua herança familiar dentro dos limites estabelecidos pela divisão política do país, que assumiram momentos críticos em 1964 e em 2016. Neste mesmo momento, a presidenta confessa também uma certa nostalgia da clandestinidade, pelo fato de que essa estaria acompanhada do anonimato.

Para Rousseff, há liberdade no anonimato, de modo que a tentativa de aproximação íntima à presidenta resulta, assim como em outras vezes, em uma certa recusa da presidenta em se projetar como figura a ser filmada. Mais uma vez, o conceito de cinema presidencial se distancia do cinema-golpe, levando estas produções em direção a outras atmosferas e figuras cinematográficas.

Figura 41 - O muro de Brasília

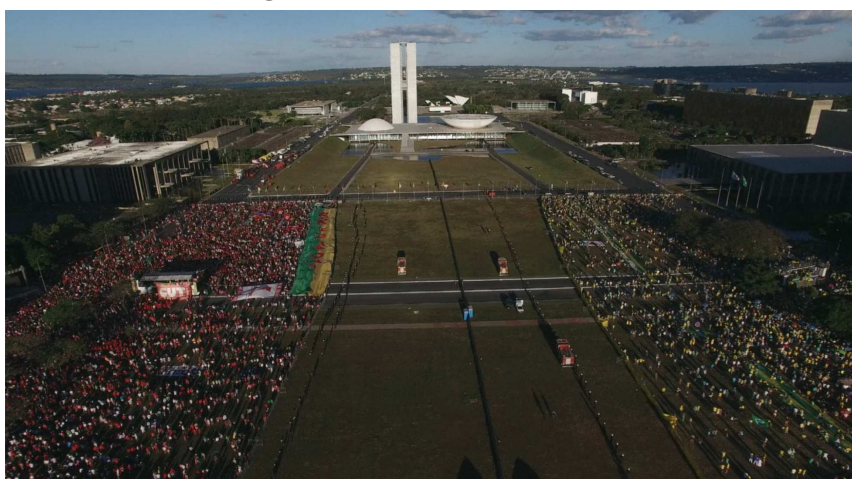


Figura promocional de *Democracia em Vertigem*. Fonte: Reprodução.

A visão aérea retoma na própria imagem que é apresentada como figura promocional do longa e também como o clímax do filme. Aqui apresenta-se a divisão política do país no dia em que o processo de *impeachment* de Rousseff ocorreu no Congresso.

Há uma separação explícita, denotada pelas cores e pelo posicionamento geográfico, entre os apoiadores da presidenta (à esquerda e de vermelho) e os oposicionistas (à direita e de verde e amarelo). Não há manifestantes no interstício nem pontos de contato entre os dois extremos. A instalação de um Muro em Brasília nos remete de modo imediato ao Muro de Berlim, responsável por separar a Alemanha Ocidental da Alemanha Oriental e, consequentemente, o mundo capitalista dos países em domínio socialista.

Se a cisão entre esses pólos pode parecer anacrônica para alguns analistas do século XXI, no contexto conhecido como guerra híbrida (KORYBKO, 2018), ela assume características simbólicas e informacionais. Os sujeitos dos lados opostos, apesar de ocuparem o mesmo território e a mesma nacionalidade, parecem vivenciar realidades completamente distintas, estimuladas através das bolhas digitais.

Democracia em vertigem, portanto, apresenta essas imagens não em um contexto de uma guerra convencional, mas em um momento em que o *impeachment* de Rousseff pode ser comparado a uma Guerra Híbrida, em que a desinformação e a descorporificação prevalecem.

Para Steve Bannon, um dos grandes ideólogos da ultradireita mundial e conselheiro do Presidente Donald Trump, a guerra moderna seria composta por três modalidades: a econômica, a informacional e a cinética; sendo que apenas a última utiliza-se de armamento (SENRA, 2016). As demais ocorreriam predominantemente por intermédio da difusão de desinformação e da imposição de tarifas e sanções econômicas.

Na Guerra Híbrida, as guerras acontecem de maneira descentralizadas e o foco se dá sobre operações psicológicas, em que os alvos muitas vezes são os civis e suas percepções acerca da realidade (KORYBKO, 2018, p28).

As mídias, tradicionais e novas, ficam responsáveis pelo bombardeio de informações segmentadas com frequência. Não se trata aqui da antiga e mal conceituada ideia de "manipulação" da opinião pública, pelo contrário, é a construção de um caos, em que os cidadãos perdem a referencialidade dos fatos e suas veracidades.

A característica não-linear da guerra híbrida enfraquece a construção de uma narrativa coesa e coerente sobre o tempo presente. O conteúdo midiático afeta a percepção e aciona sentimentos dos indivíduos como o medo e a raiva. Emoções que, por sua vez, são replicadas pelos usuários nas redes sociais. Os afetos constituem-se na centralidade do debate público, como foram responsáveis pela popularidade de figuras como Donald Trump, Jair Bolsonaro e, mais recentemente, em São Paulo, Pablo Marçal. Induzidos por esses afetos, os civis tomam a posição dos militares, de combatentes. Na guerra híbrida, essas duas categorias são sobrepostas, confundindo-se os papéis sociais que cada um desempenha.

Deste modo, consideramos que a constelação de filmes trabalhados nesta pesquisa faz parte de um contexto em que o *impeachment* de Rousseff pode ser compreendido como um evento possuidor de características de uma guerra híbrida, com a complexidade e fragmentação próprias desse tipo de evento. Não está entre nossas capacidades determinar quais seriam as origens exatas, ou causas, deste tipo de guerra que assolou o país na última década. Cremos que, neste sentido, trabalhos de sociólogos e antropólogos serão mais

frutíferos, tendo por exemplo os de Lessier (2020) ou Jessé Souza (2016). Porém, é possível perceber que há um esforço considerável nas obras que compõem o cinema-golpe de identificar e compreender alguns dos agentes e razões dessa guerra.

Defendemos que a tarefa de identificar uma causa única ou um responsável específico pelos eventos políticos brasileiros recém atravessados é praticamente impossível devido às múltiplas discontinuidades e rupturas que ocorreram desde a eleição de Rousseff, passando por 2013, sua destituição e o retorno de Lula ao governo para um terceiro mandato.

O que muitos dos filmes produzidos na última década sobre o período de Rousseff promovem é, na verdade, um *mapeamento*, uma espécie de *reconhecimento* dos campos de batalha políticos e sociais. Esse processo de reconhecimento é, portanto, colocado em uma *linearidade*, que por si só implica em processos de escolhas do que será enquadrado e o que ficará fora do campo.

Em *Democracia em Vertigem*, há um momento em que se observa a tentativa de revelar as razões de tal guerra. No instante em que o filme apresenta um áudio do ex-senador Romero Jucá, em que mantém conversa com o então presidente Michel Temer. Nessa gravação ambos explanam que a saída de Rousseff delimitaria as investigações da lava-jato contra a corrupção na Petrobrás, operação que mirava, além dos governos petistas, uma parcela significativa do congresso brasileiro. Infere-se que os dois políticos mantêm um esquema que visava a compra do silêncio do ex-presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, responsável por iniciar o processo de *impeachment* da presidenta como retaliação à postura do Partido dos Trabalhadores na Comissão de Ética em relação às denúncias de corrupção contra o deputado.

O áudio da ligação entre Romero Jucá e Temer, apresentado duas vezes, é sincronizado a um plano capturado por um *drone* que se move lenta e levemente, a uma aproximação significativa, ao redor das torres do Congresso Nacional. De acordo com Pinto (2021), esse tipo de imagem não poderia ser realizado com aeronaves mais tradicionais como um helicóptero, por questões óbvias de segurança, apresentando-se assim como um dos planos em que o filme de Petra introduz uma imagem essencialmente realizada por *drones*.

Essa aproximação possível entre câmera e congresso aponta um ponto de vista de Brasília até então raro. No exato momento em que as torres se aproximam do primeiro plano, ao fundo é possível visualizar a cidade, um Brasil que parece ter sido encurralado pelas conspirações realizadas dentro das próprias instituições políticas criadas pela democracia.

Pinto (2021) argumenta ainda que as imagens aéreas, captadas por *drones*, apresentadas em *Democracia em Vertigem* promovem uma subversão da lógica da guerra na

qual esse tipo de veículo foi criado. O filme funcionaria como uma forma de guerrilha visual, em contraposição à narrativa predominante nos conglomerados da mídia hegemônica. Segundo o autor, essa insubordinação se manifestaria através da montagem entre as imagens de *drone*, acompanhadas por uma trilha sonora sensível à melancólica narração da cineasta Petra Costa. No artigo de Pinto, em entrevista ao autor, a diretora afirma ainda que o uso das imagens captadas por drone criaram uma espécie de "respiro atemporal", deslocando o espectador dos espaços físicos em que ocorreram os confrontos políticos do *impeachment* e oferecendo assim uma perspectiva mais ampla dos acontecimentos.

No entanto, defendo que é imperativa uma revisão da análise de Pinto (2021), pois não necessariamente ocorre em *Democracia em Vertigem* uma "sensibilização" das imagens aéreas devido à trilha sonora e à narração. É preciso reforçar o papel dessas imagens como ferramentas de mapeamento e reconhecimento tanto de Brasília quanto da política brasileira em geral.

Parece-nos relevante lembrarmos que a profusão das imagens de *drone* ocorre quase simultaneamente a processos mais amplos de vigilância e segurança, conforme é possível apontar nos produtos lançados pela plataforma do *Google Maps*. A funcionalidade da *big tech* norte-americana passou a ser expandida com a introdução do serviço *Street View* no Brasil em 2010, ano em que Rousseff foi eleita.

Entre 2009 e 2012, veículos do Google percorreram as principais cidades brasileiras para criar imagens detalhadas do espaço urbano público do país. Semelhantes ao *Street View*, as imagens de *drone* aproximam através da distância e colocam em transparência aquilo que é público. Ao mesmo tempo, obliteram o íntimo e o privado. Nessa tensão entre público e privado, transparência e opacidade, a imagem das torres do congresso em *Democracia em Vertigem* é simbólica das contradições entre as encenações políticas do *impeachment* e os conchavos realizados entre quatro paredes.

Se os mecanismos de mapeamento digital dos centros urbanos promoveram um profundo reconhecimento desses espaços, afetando os modos de deslocamento e compreensão dos espaços geográficos, a imprensa também se utilizava largamente das imagens aéreas no intuito de transmitir visões panorâmicas sobre o real. No entanto, a imprensa tradicional tornou-se um dos principais agentes da fragmentação promovida na guerra híbrida.

As mídias tradicionais, juntamente com as mídias sociais, são responsáveis por propagar informações que, a despeito de serem defendidas como transparentes, na verdade são fracionadas e apresentadas ao público paulatinamente. Sem conseguir visualizar um grande contexto, a opinião pública é informada através de excertos de reportagens e postagens

de curtíssima duração em redes sociais.

Em modo contínuo, motivada pelo uso de imagens aéreas nas mídias tradicionais e novas, a opinião pública se esforça para se transformar também em analista da imagem. Afinal, qual fotografia de capa jornal mostrava uma manifestação maior: a dos apoiadores ou dos contrários ao *impeachment*? De que modo o enquadramento reforçava a opinião editorial dos jornais? A duração das imagens, seus movimentos, apresentadas no Jornal Nacional denotavam a linha editorial da emissora Globo?

Ainda que tenha sido profundamente impactada pela popularização das redes sociais, a imprensa tradicional durante a década passada titubeava em reformular seu posicionamento na sociedade brasileira. Tanto os grandes conglomerados de mídia quanto as plataformas de redes sociais digitais exerceram papel importante na segmentação da narrativa presente. Por outro lado, o cinema da década passada, ao apropriar-se das imagens de *drone*, não produz necessariamente uma "sensibilização" das imagens, segundo afirma Pinto (2021).

O que o cinema realiza é a inserção desse tipo de imagens, bélicas *per si*, em um fluxo temporal da informação. As imagens aéreas, através do cinema, são aproximadas de uma narração. Dessa maneira, encaramos o cinema-golpe como uma arma que *narra* a guerra. São filmes que, por meio da temporalidade e da montagem, reposicionam excertos de origens distintas e texturas diversas em um só trilho que são os próprios longas-metragens.

Se, em *Democracia em Vertigem*, a imagem aérea de Brasília dividida entre esquerda e direita nos remete à derrocada de Rousseff; será por meio não de uma imagem aérea, mas de uma imagem do céu que Petra introduzirá a posse de Jair Bolsonaro. Explícito defensor da ditadura militar e do movimento armamentista, Bolsonaro chega ao poder após o *impeachment* de Dilma e a prisão de Lula.

Em momento posterior ao vice de Dilma, Michel Temer, passar a faixa presidencial ao seu sucessor, o longa de Petra nos apresenta a um grupo de caças da Força Aérea Brasileira desfilando sobre os apoiadores de Bolsonaro. Dessa vez, a imagem dos caças não é tomada de cima, mas de baixo. Os veículos militares retomam aqui sua posição por excelência: o espaço aéreo. As máquinas da guerra tradicional se reestabelecem. O poderio militar é evocado e o lugar do cineasta é recondicionado ao chão, observando de baixo os eventos políticos que lhe afetam.

Figura 42 - Posse de Bolsonaro



Frame de *Democracia em Vertigem*. Fonte: Reprodução.

De modo insurgente, Petra Costa finaliza o documentário com uma última imagem aérea de Brasília tomada por manifestantes enquanto a narração da cineasta questiona "Como lidar com a vertigem de ser lançado em um futuro que parece tão sombrio quanto o nosso passado mais obscuro?". Nesse instante, a câmera se coloca na posição mais zenital possível, de modo a achatar os manifestantes que se encontram no gramado do Planalto. É uma das imagens-síntese do filme que revelam o jogo entre o voo e o pouso em *Democracia em Vertigem*.

O uso desse tipo de imagens em *Democracia em Vertigem* nos chama a atenção pelas suas correlações com a noção de vertigem e de reposicionamento do poder ocasionado pelo *impeachment* de Rousseff. É um estilo de cinema que dialoga com a profusão desse tipo de imagens, impulsionada pela popularização dos *drones* na década passada.

Apesar disso, esse tipo de imagens não surgiu recentemente, tendo sido estas também já chamadas de planos ou pontos de vista "zenitais" ou "divino" (JULLIER; MARIE; 2009, p.22). Como um zênite, a posição da câmera nesse regime de imagens coloca o espectador acima de qualquer observador da cena, pressupondo uma posição hierárquica. E como visão divina, as imagens aéreas se aproximam de uma espécie de sabedoria onisciente.

O uso delas no filme de Petra Costa reforçam tais características. Os planos aqui analisados atravessam o mundo pela totalidade, em detrimento do detalhe, do íntimo. São imagens-estatísticas. Elas apresentam categorias, não sujeitos. São previdentes na medida que conseguem antecipar direções, caminhos, movimentações e intenções dos elementos em cena.

São "divinas" porque também são criadoras, prenunciam um futuro próximo, ainda

que esse futuro possa nos lançar a um momento do passado, como cita a narração da cineasta. As imagens aéreas são, em sua ontologia, imagem-guerra. Destarte, é custoso aceitar que possam ser deslocadas desse caráter bélico ainda que sejam associadas à melancolia ou a sensibilidade. De qualquer modo, essas instâncias podem coexistir na mesma imagem.

Esses planos cinematográficos são projéteis, projetam a cidade assim como faz também o plano-piloto de Lúcio Costa. Elas ordenam, organizam e moldam o trabalho e o corpo humano. Fazem-nos conhecer uma cidade de um modo que nem mesmo seus habitantes conseguem compreender. No caso de Brasília, cidade pensada para ser o centro dos três poderes, as imagens aéreas criam um jogo de opacidade e transparência. Parecem nos aproximar do poder, quando na realidade estão intensificando as distâncias, destacando nossa impotência como espectadores.

6.3 Infiltração no Alvorada

Enquanto as imagens tomadas à distância, a partir do céu, estabelecem-se como o caráter que nos tenha chamado a atenção em *Democracia em Vertigem* será justamente o movimento contrário que nos levará a analisar *Alvorada*, realizado pelas cineastas Anna Muylaert e Lô Politi.

O documentário de Petra Costa caracteriza-se, por intermédio dos voos imagéticos, em empreender operações duplas, entre o público e o privado, a distância e a aproximação dos sujeitos filmados. Assim como, entre a história pessoal da cineasta e os acontecimentos que demarcam a história nacional.

Em movimento contrário, *Alvorada* apostará radicalmente na tática de infiltração de um dos mais icônicos espaços do poder como estratégia de aproximação. No entanto, se o distanciamento de *Democracia em Vertigem* nos leva a um reconhecimento quase atmosférico do golpe, guiado por *drones*, a aproximação de *Alvorada* resultou em uma produção ainda menos reveladora do que pressuporia um cinema presidencial.

Partimos do ponto de que o espaço é o personagem central do filme da dupla de diretoras. Uma vez estabelecida Brasília como capital do país, o Palácio da Alvorada passou a ser a residência oficial do Presidente da República do Brasil desde 1958, quando foi inaugurado em 30 de Junho (PALÁCIO DA ALVORADA, 2024). Sua arquitetura dialoga com o planejamento urbanístico de Brasília, tornando-se um símbolo do almejado progresso do país. Sua estrutura é sustentada por colunas cujas linhas remetem às redes das varandas das casas coloniais. Por sua vez, tais pilares são sustentados por vértices tão estreitos que trazem a

sensação de leveza, como se o palácio estivesse pousando no centro de Brasília. Mais uma vez a imagem do voo é evocada através do projeto de conduzir o país ao futuro por meio de sua cidade planejada.

Junto à *Democracia em Vertigem* e *O Processo*, *Alvorada* completa a lista dos principais filmes realizados por mulheres na ocasião do *impeachment* de Rousseff. A estratégia da dupla de cineastas foi apresentar um recorte diferenciado dos demais filmes. Enquanto Petra Costa se dividia entre as ruas e o congresso e Maria Augusta Ramos se estabelecia na cúpula do senado, Lô Politi e Anna Muylaert adentraram no Palácio da Alvorada.

O filme inicia-se quando Dilma Rousseff já se encontrava afastada do cargo ao mesmo tempo que aguardava o veredicto final do processo no Senado. Por essa estratégia, o longa da dupla talvez seja uma das produções cinematográficas que mais tenha se aproximado da residência oficial da presidência, ainda que tenha sido ocasionado por um momento em que sua residente estava afastada do cargo e enfrentando um processo de esvaziamento de seu poder.

O longa-metragem foi lançado em 2021, após cinco anos do afastamento de Rousseff, no festival É Tudo Verdade. A distância entre o julgamento de Rousseff e a estreia do filme fez que o filme fosse recebido por parte da crítica como uma obra "anacrônica" e que não adicionava muitas informações ao que já havia sido exposto pelos demais longas do cinema-golpe.

O caráter de urgência do cinema-golpe aparece em *Alvorada* nas filmagens, mas se perde na retomada. Essa questão torna-se atrativa por elucidar mais uma vez que o cinema-golpe não se encaixa perfeitamente em categorias como cinema de urgência, cinema militante ou cinema presidencial; adicionando outras questões que reconfiguram o pensamento sobre o próprio cinema.

Ainda que cinco anos não seja um período tão extenso para uma produção cinematográfica, este interstício havia provocado profundas mudanças no contexto político do país. A instantaneidade da informação, antes exclusiva aos telefones e ao "ao vivo" televisivo, passa a modificar também a velocidade das experiências políticas.

Enquanto *Alvorada* foi realizado em um momento no qual o afastamento da presidenta ainda não era de todo definitivo, durante o período de lançamento do filme, o desfecho da situação já era completamente conhecido. Ao mesmo tempo, o país atravessava o terceiro ano do governo de Bolsonaro e o segundo da pandemia de Covid-19.

As políticas de isolamento social fizeram com que a estreia do filme tenha sido bastante peculiar, em um festival exclusivamente em formato *online*. Se por um lado tal modalidade possibilitava a expansão do público, perdia-se a capacidade do filme de gerar encontros, debates e proposições coletivas. Sua distribuição acabou por se situar em um entremeio, nem se configurava numa estreia típica de cinema, mas também a produção não se constituía em uma obra direcionada ao universo digital.

Neste sentido, a produção seguiu caminho oposto ao de *O Processo*, responsável por uma grande bilheteria para um documentário. Para permanecermos na comparação, *Alvorada* também teve um lançamento bem mais modesto e voltado ao público nacional do que, por exemplo, *Democracia em Vertigem*, cuja exibição ficou por conta da plataforma de *streaming* mais popular *Netflix*, responsável também pela campanha do filme no mercado internacional. .

O "atraso" no lançamento de *Alvorada*, quando comparado às demais produções, acomete-nos a um necessário resgate da noção da dromologia (VIRILIO, 2005). As próprias técnicas de captação e reprodução de imagens têm se tornado os principais motores para a velocidade da sociedade contemporânea. Neste sentido, os fluxos de produção cinematográfica também têm sido ajustados de modo que as obras são "penalizadas" pelo público e pela crítica caso seus lançamentos não acompanhem a efervescência dos acontecimentos.

O contrário também pode ser verdadeiro, quando por um exemplo o filme é bem recebido quando dialoga com seu contexto de distribuição, mesmo que seu processo de realização tenha sido iniciado com anos de antecedência. É uma lógica publicitária em que os produtos devem ser anunciados para satisfazer os problemas contemporâneos. Para atingir tal objetivo, a automatização das tecnologias não é suficiente, é necessário também estabelecer parâmetros pré-definidos para que as obras sejam realizadas em tempo curtíssimo.

Neste sentido, cabe refletir, a partir do cinema-golpe mais uma vez, o que pode o cinema? Ou para que serve o cinema? Exigir que o lançamento de uma obra esteja atrelada cronologicamente aos eventos retratados não é instrumentalizar o cinema para um mero aspecto de denúncia ou contrainformação? Ou mesmo aproximá-lo das necessidades mercadológicas típicas da publicidade em que os filmes possuem um objetivo de comunicação bem estabelecido? Quais são os efeitos de se equivaler a produção cinematográfica à lógica da corrida capitalista? E que lugar pode ocupar um filme que não corresponde a essa velocidade?

Não há aqui o intuito de construir uma defesa de *Alvorada*, deixemos as análises valorativas aos críticos, mas de partirmos desse caso para remodelarmos o lugar do cinema

em uma sociedade em que os meios de comunicação estão hibridizados e constantemente regulados pela lógica da velocidade, enquanto o cinema continua a produzir *linearidade* em outras temporalidades.

Em entrevista ao Canal Papo de Cinema, as diretoras atribuem a duração da produção do filme às várias versões de montagem e às burocracias exigidas pela Ancine. Lô Politi esclarece ainda que, uma vez que o filme não foi lançado na sequência do *impeachment*, não havia mais motivos para apressar o processo de produção. Para as cineastas, o lançamento “tardio” do filme seria uma forma de evocar o passado recente para se compreender a contextualidade do período em que Bolsonaro esteve na presidência.

O que o lançamento de *Alvorada* nos faz perceber é que o cinema também passa a atravessar implicações da dromologia de uma sociedade capitalista baseada em um contínuo consumo. No desenvolvimento das economias, verifica-se um descompasso entre o tempo da produção das mercadorias e o tempo de experiência dos acontecimentos. Em paralelo, há também arritmias entre a temporalidade da produção cinematográfica e do mercado.

Numa sociedade tomada pela dromologia, os bens de consumo são marcados por aquilo que conhecemos como obsolescência programada, ou seja, já possuem um prazo para padecer. Os produtos, ao serem lançados no mercado, já estão defasados, uma vez que foram projetados há anos. Quando ocorre a popularização desses produtos, a ciência e a tecnologia já se encontram em patamares mais avançados, tratando de descartar aquilo que é ultrapassado. A substituição ininterrupta dos produtos incentiva uma economia que parece sobreviver do mesmo ciclo. Para os consumidores resta estar sempre pagando pelos mesmos celulares, os mesmos carros, os mesmos computadores. Os *designs* dos ditos lançamentos trazem diferenças imperceptíveis à grande maioria da população. As atualizações de *software* também contribuem para a defasagem do que recentemente era a maior novidade.

Nessa corrida, continuam a sobressair os países mais industrializados e que têm sido protagonistas dos principais conflitos mundiais. Não só os produtos atravessam essas transformações, mas gera-se também um problema de educação, no embate entre as tecnologias de formação e as tecnologias de produção. Como consequência dessa economia da dromologia, a escassez dos recursos e as mudanças climáticas se agravam, fazendo com que sejam retomados os sonhos de exploração da Lua e de Marte. Se nesses ciclos de consumo e descarte, em alguns casos, um produto qualquer se opor à lógica da velocidade, isto representará um convite para encararmos essas questões.

Desse modo, conclui-se que as críticas a um anacronismo de *Alvorada* reforçam o cinema como um produto industrializado, em linha com a velocidade e as necessidades da

sociedade capitalista. Alguns outros filmes do cinema-golpe como *O Processo*, *Democracia em Vertigem*, *Excelentíssimos* e *Com Vandalismo* são marcados pela urgência tanto na tomada quanto em seus lançamentos.

De certo modo, não seria essa emergência sintoma dos riscos de os filmes sofrerem obsolescências programadas? A lógica de corrida na produção cinematográfica, por sua vez, é incentivada pelo rápido desenvolvimento das tecnologias de captação e reprodução de som e imagem. Cada vez mais, necessita-se de mais e mais *pixels*, mais definição, mais canais auditivos. Nessa implementação frenética de novas tecnologias, também é afetada a noção do que se considera uma imagem *realista*, normalmente estando essa associada à tecnologia mais difundida do momento.

Na esteira do pensamento de Virilio (2005) sobre a dromologia, Elsaesser (2018) também nos ajuda a compreender tal lógica de produção e circulação através da obsolescência. Para o autor, a obsolescência, característica daquilo que parece inútil ou ultrapassado, pode ser um caminho para rearticularmos nossa relação com o passado. "A obsolescência, entendida como a sobrevivência de uma testemunha para a renovação do passado, embora renunciando à utilidade deste, pode, portanto, também abrigar aspirações utópicas e até ser o veículo de promessas perdidas e potenciais não cumpridos." (ELSAESSER, 2018, p. 260).

Para o autor, seria ainda através da obsolescência que "evocamos negativamente o fantasma do progresso passado" (ELSAESSER, 2018, p. 260). Portanto, quando um filme resiste a essa corrida tecnológica, ele assume ainda mais o lugar de testemunha do passado, um meio pelo qual a interdição do progresso prometido é anunciada.

Se a imagem se estabelece como testigo de um passado não cumprido, no contexto político do país, é necessário também apontar que as mudanças ocorridas nos governos brasileiros logo após o *impeachment* de Rousseff são responsáveis por embaralhar quaisquer epistemes que lançarmos para compreendermos o cinema-golpe. Após a destituição da presidenta, seguiram-se os governos alinhados à direita e extrema direita de Michel Temer, vice de Dilma; e de Jair Bolsonaro. Em 2022, em um ponto de virada surpreendente, Lula volta a se tornar elegível e derrota seu antecessor.

Com o retorno de Luiz Inácio ao poder, o país adentra na quarta década de alternância entre o petismo e seus opositores. Nesse sentido, o cinema-golpe e demais documentários vão assumindo camadas antes irreconhecíveis a cada deslocamento nos rumos políticos do país. Tais filmes ainda que antes tenham sido julgados obsoletos caracterizam-se por evocarem, como nos indica Elsaesser, promessas e potenciais que foram perdidos. Remetem-nos a um

progresso do passado e ainda que seja possível vislumbrar uma sobrevivência da democracia social, tais promessas permanecem irrecuperáveis.

Dessa forma, a acusação por parte da crítica nacional de que *Alvorada* seria um filme anacrônico parte do pressuposto de que apenas cinco anos após o impeachment já nada poderia ser revelado. É uma asserção ambígua pois tem como base a crença de que o cinema pode exercer resistência frente aos acontecimentos, ainda que assuma que a distância temporal entre o evento e o lançamento do produto esfacela tal possibilidade.

Ainda em entrevista ao canal Papo de Cinema, as autoras defendem que o lançamento do filme, em meio à pandemia de Covid-19, ajudaria a compreender como o país foi conduzido ao governo Bolsonaro e às políticas que negavam a seriedade da condição sanitária que o mundo atravessava. No entanto, cremos que essa também não é uma episteme favorável, uma vez que decorre de uma certa instrumentalização do cinema para uma compreensão correlacional do presente. A relação da obsolescência, sintoma mas também causa da dromologia, entre o passado e presente é mais complexa que um simples jogo de relações. A obsolescência é uma imagem dialética benjaminiana. Ela nos aponta linhas, fendas, conexões e constelações entre temporalidades distintas. Promove um jogo de sobrevivência e ausência, de modulações entre o espaço e o tempo. A obsolescência é também uma sobrevivência.

O movimento da imagem dialética é um contínuo que se renova na própria duração necessária à produção de uma pesquisa do cinema. O decurso da análise fílmica consiste na decomposição e recomposição dos elementos fílmicos. É uma afluência entre destruição e criação. Quando do início dessa pesquisa, parecia conveniente não só ao autor mas a diversos outros trabalhos, da crítica e da academia, priorizar epistemologicamente o caráter de contrainformação dos filmes. Contudo, essa lógica passa a perder forças a partir do momento em que Lula retorna ao poder nas eleições de 2022 e, por sua vez, Rousseff assume a presidência do banco dos BRICS, organização responsável por reunir os principais países em desenvolvimento do mundo³⁷.

Com a volta do petismo ao protagonismo da política brasileira, são retomadas também não só diversas das políticas desenvolvimentistas empreendidas por Dilma, mas também as contradições inerentes a estas. Desse modo, não é razoável pressupor que o cinema-golpe

³⁷ BRICS é a sigla para as iniciais dos países membros originais Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul. No entanto, a partir da cúpula de 2023, foram incluídos os países Egito, Etiópia, Arábia Saudita, Emirados Árabes Unidos e Irã. FONTE: <https://www.cartacapital.com.br/mundo/bloco-dos-brics-cresce-e-passa-a-integrar-5-novos-paises-argentina-fica-de-fora/>. O conteúdo de CartaCapital está protegido pela legislação brasileira sobre direito autoral. Essa defesa é necessária para manter o jornalismo corajoso e transparente de CartaCapital vivo e acessível a todos

cumpriu sua função de resistência, como nos levaria a crer uma compreensão militante desses filmes. Mas talvez seja o caso de considerarmos o cinema como uma fenda que nos obriga a encarar a dialeticidade entre o passado e o presente.

É no sentido de procurar uma fenda que *Alvorada* tenta adentrar no palácio da residência presidencial. Busca-se aquilo que não se mostrava no cotidiano da imprensa nem nos demais documentários. Por isso, filma-se com uma equipe reduzida, em que na maioria das vezes a câmera é o corpo da própria diretora Lô Politi. Com poucos recursos, capta-se momentos banais do cotidiano do palácio presidencial, atribuindo-se uma certa atenção aos espaços do palácio. A câmera e a própria arquitetura do palácio não permitem que a infiltração ocorra com profundidade de campo.

O espaço parece sempre enquadrado de modo claustrofóbico, remetendo a uma repartição pública, em que a burocracia predomina, em detrimento da própria política. A imponência da fachada do palácio se perde para dar espaço a planos mais fechados, de paredes chapadas e móveis despersonalizados. Sintoma de que a estrutura do poder não é tão atrativa ou do próprio esvaziamento do poder? A atmosfera captada em *Alvorada* também se distancia dos demais filmes. O confronto estabelecido nas ruas, na Câmara dos Deputados e no Senado não parece reverberar aqui, nem mesmo nos gestos e na forma de condução do trabalho da equipe da presidenta afastada.

Se há um duplo através do qual *Alvorada* opera, este consiste na contradição entre a pomposidade dos rituais presidenciais e as atividades subalternas necessárias para o gerenciamento dessa instituição. A lógica remete à famosa série *Downton Abbey*, não por acaso citada como referência por Anna Muylaert e uma das produções preferidas de Rousseff, em que o cotidiano da aristocrática família britânica Crawley é narrado na contraposição entre a realeza e os servos. Essa montagem alternada também nos remete vagamente à *Brasília, capital do século* de Torres. Afinal o cotidiano laboral do Palácio faz parecer que o *impeachment* não causa impacto substancial na experiência das camadas mais vulneráveis que continuam a fazer suas atividades.

Enquanto o *impeachment* de Rousseff era encenado nos congressos e nas ruas, *Alvorada* se volta para um certo esvaziamento do governo da petista, ao mesmo tempo que o trabalho dos empregados continuam a sustentar a arquitetura do poder. Uma das cenas emblemáticas, em que se abre espaço para um Palácio do Alvorada pouco glamoroso e com problemas de manutenção. A câmera capta o momento em que empregados anônimos de uma empresa terceirizada de serviços gerais consertam o filtro do espelho d'água do palácio, cujas águas estão com mais de uma tonelada de impurezas.

As imagens apresentam um porão tomado pela poeira enquanto alguns homens fazem o serviço em condições precárias, ao ponto de um trabalhador sugar a água de uma mangueira com sua própria boca em uma postura que contrasta com a coreografia do poder. A montagem alterna o evento com momentos em que assessores e ministros da ex-presidenta se reúnem e comentam a respeito da ausência de ações tomadas para evitar que o *impeachment* se concretize. No entanto, até mesmo quando postas em contraste, as reuniões da cúpula de Rousseff parecem encenadas e incapazes de produzir qualquer contrarreação ao impedimento da presidenta.

Figura 43 - Trabalhadores do Alvorada



Planos de *Alvorada* em que é consertado filtro do palácio. Fonte: Reprodução.

Nessa lógica, *Alvorada* se aproxima mais dos empregados do palácio do que das figuras políticas conhecidas pelos brasileiros. A câmera da dupla consegue captar situações em que os trabalhadores se alimentam nos refeitórios, conduzem a agenda da presidenta, preparam sua dieta e mesmo em tarefas banais, como a organização de cartas para senadores a partir da ordem alfabética. A observação desses pequenos movimentos denotam que a interrupção forçada do mandato de Rousseff não parece afetar o funcionamento das instituições, que permanecem sendo sustentadas por um grupo que até então não havia sido representado nem nas manifestações populares nem no processo do *impeachment* no congresso.

Esses pequenos movimentos têm seu ápice no arremate do filme, quando um grupo de empregadas, não à toa todas mulheres, ao limparem a sala presidencial, ocupam a cadeira da presidenta, em uma demonstração de que o vácuo do poder tanto possibilitaria a tomada do comando pelo povo quanto a encenação simbólica de uma resistência feminista.

Esses movimentos dos trabalhadores são filmados a uma certa distância, como em um cinema de observação, realizado por infiltrados que tentavam colher informações do que poderia ocorrer na resistência ao *impeachment*. Essa distância só é quebrada quando um dos motoristas que conduz as realizadoras revela que acreditava que Lula se candidataria no lugar da reeleição de Rousseff. Assim como boa parte dos brasileiros, os trabalhadores do Alvorada também assistem ao desenrolar do *impeachment* através de televisores.

A aproximação que Alvorada estabelece com os trabalhadores do palácio é também reforçada pela distância que a própria Rousseff institui com a câmera. Em um dos poucos momentos de confinidade com a presidenta, Dilma apresenta às realizadoras suas ressalvas perante a filmagem, que considera “invasiva” em determinados instantes.

Apesar de perceber a realização do longa-metragem como a construção de um importante registro histórico para a posteridade, Rousseff não se considera um personagem interessante a despeito do cargo que ocupa. A presidenta se enxerga apenas como uma pessoa que ocasionalmente está na posição da presidência do país.

Esse distanciamento talvez seja uma das características mais reveladoras de *Alvorada*, contribuindo para uma imagem de que Dilma não se demonstrava afeita às lógicas da personificação midiática. Ao se esquivar das filmagens, proporcionando em sua maioria momentos que também foram filmados por outros cineastas, Dilma permanece num lugar enigmático, em que sua personalidade, suas medidas de governo e sua visão de país se confundem também com o legado de Lula. Dilma se recusa a ser uma personagem e assume de certo modo que o cargo de presidente da república não deveria ser transparente a ponto de ser frequentemente vigiado por uma câmera.

O esvaziamento de ações substanciais em *Alvorada* provoca um duplo efeito: promove o palácio a personagem principal do filme, suas cortinas e arquitetura imponente contrastando com o vulgarismo de sua manutenção e, em segunda instância, remete-nos ao esgotamento do governo de Rousseff. Assim, o cinema-golpe parece aproximar-se em direção ao enfraquecimento da figura da Presidência da República brasileira.

Dilma reside no palácio, mas não exerce o poder, enclausurada em uma de suas principais instituições. Espera-se apenas a ordem de despejo final. A recusa de Rousseff em ser uma personagem, e seu evidente desconforto frente à câmera de Alvorada, é o momento mais significativo de como a derrocada de seu mandato simboliza também a fragmentação do poder político da Presidência, que passou a se agravar nos anos seguintes.

Por conta de sua equipe reduzida e um certo caráter de urgência na realização, *Alvorada* é formado por imagens pouco planejadas e um som de qualidade precária. Muitos

dos diálogos são inaudíveis, numa demonstração de que a transparência cinematográfica não decorre somente da proximidade como se filma, mas também da qualidade de som e de imagem cujas expectativas são estabelecidas pelas altas definições contemporâneas. Tal característica confere ao filme, além de seu caráter célere, uma modéstia que não se encontra nas demais produções.

A partir do recorte escolhido, *Alvorada* torna-se de fato incapaz de registrar algum tipo de ação de subversão ao *impeachment*. Apesar de seu movimento de infiltração denotar um desejo de se descobrir o que ocorria por trás das encenações midiáticas do processo de destituição de Rousseff, o filme acaba funcionando como uma centelha de que talvez o gesto da câmera, por si só, é pequeno frente ao acontecimento.

A obra nos parece ser um indício de que a transparência não se constrói apenas na proximidade, mas também na longitude. A capacidade de se registrar com nitidez, com distância segura, supera a habilidade de se infiltrar. Como vimos em *Democracia em Vertigem*, planos aéreos são responsáveis por demonstrarem forças que agenciam os eventos e, portanto, constroem correlação entre elas. Por outro lado, a inserção da câmera de *Alvorada* tem sua visão bloqueada pelas paredes, portas e móveis do planalto. Aqui a aproximação reforça diversos distanciamentos. O distanciamento do cinema frente ao evento. O distanciamento do governo frente à realidade do país. O distanciamento do próprio *impeachment* às experiências da classe trabalhadora.

Em suma, os ensaios apresentados neste capítulo ancoram uma constelação movediça que revelam as tensões de uma atmosfera especial do cinema-golpe. Em *Brasil S/A* e *Com Vandalismo*, é possível perceber os antecedentes da crise do biênio 15-16, em que o direito à cidade, à locomoção e as desigualdades sociais romperam a partir das manifestações de 2013. O automóvel, uma tecnologia do movimento tal qual o próprio cinema, é o amálgama incitante das convulsões que desembocaram no impedimento da presidenta. A sociedade se divide entre aqueles que têm acesso ao suposto privilégio de possuir um carro e aqueles a quem é negado.

Essa divisão, no entanto, é apenas mais uma das cisões unificadoras típicas de uma sociedade mobilizada pelo espetáculo. Em *Democracia em Vertigem*, não serão mais os movimentos veículos terrestres que nos chamam a atenção, mas sim o deslocamento para o zênite do plano cinematográfico, sob o qual as supostas divisões sociais são reduzidas à personificação das massas. As visões aéreas revelam tanto o desejo de se visualizar o evento a partir de uma posição onisciente, quanto a contradição entre o distanciamento e o conhecimento. Ao mobilizar os voos cinematográficos, ora entre o afastamento e a

aproximação, o filme de Petra impõe-se como uma narrativa panorâmica dos eventos. Ao mesmo tempo, reafirmam o belicismo das imagens, assim como o automóvel nos filmes anteriores prenunciam os conflitos dos últimos anos de Rousseff na liderança do país. *Democracia em Vertigem* também é responsável por uma delimitação de Brasília ao plano-piloto, como se este pequeno pedaço de terra no centro do país também se constituísse no epicentro da realidade brasileira. O entorno desse epicentro não é colocado em evidência.

Por fim, Alvorada se volta a uma direção divergente da que os filmes anteriores evocam. A obra de Anna Muylaert e Lô Politi assume uma lentidão espaço-temporal em comunhão à tentativa mal sucedida de aproximar-se do interior do poder, de revelar ainda mais Brasília no seu coração: o Palácio da Alvorada, a representação da figura da Presidência da República, que por sua vez constitui-se no simbolismo da vontade da maioria numérica brasileira. O esvaziamento do poder político de Rousseff traduz-se em burocracia, manutenções prediais e reuniões pouco reveladoras. A câmera, muitas vezes operada pela própria cineasta Lô Politi, é limitada, assim como é limitado o corpo do cinegrafista. Um corpo humano, com suas velocidades e propriedades específicas.

Apesar dos ensaios se direcionarem a questões singulares de cada produção, quando estes são postos em uma linha constelar, é possível destacar como tais filmes são atravessados pelo tecido que compõem uma espacialidade do Brasil de 2010. Desde *Brasil/A* e *Com Vandalismo*, passando por *Brasília, capital do século* e por *Democracia em Vertigem*, até *Alvorada*; vai se desenhando cada vez mais um movimento centrípeta às estruturas do país. Da periferia nordestina ao planalto central.

No entanto, essa linha centrípeta, mais do que desenhar uma estrada de mão única, costura uma teia emaranhada pelas contradições entre a promessa de desenvolvimento e seu fracasso, entre o colapso econômico e a ascensão de novos grupos sociais, entre a ultra velocidade urbana e informacional. Uma teia que, assim como as constelações, tenciona através de movimentos de aproximações e distanciamentos as relações entre o passado, o presente e o futuro do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que pode o cinema frente a um golpe? A resposta não é obviamente evitá-lo. Muito menos denunciá-lo, ou militar em prol ou contra ele. A constelação de filmes aqui explorados revelam que o cinema, por meio de suas atmosferas, torna-se uma arma narrativa em meio à guerra híbrida.

Essa pesquisa nasceu do esforço em reunir dois dos meus principais interesses desde a época da graduação: o pensamento sobre o cinema e a política nacional brasileira. Nesse encontro, tornou-se necessário uma perspectiva abrangente que dialogasse com campos diversos como a estatística, a sociologia, a política, a filosofia, a economia, as artes, a imagem, a história, a linguagem audiovisual, dentre tantos outros.

No interstício desses saberes, no entanto, perseguiu-se um foco na linguagem e nos efeitos do cinema, sem apartar esses de uma visão correlacional à Comunicação. Tomou-se o desafio de pensar o cinema como arte e fruição, mas também como uma manifestação atravessada por múltiplas camadas e tecnologias da Comunicação Social.

É provável que algum pesquisador ou leitor mais apegado a uma perspectiva historicista nos acuse de imprecisões quanto às medidas tomadas e assinadas por Rousseff, bem como ao seu próprio período de governo. Para essas considerações, defendo que parti de uma perspectiva arqueológica do tempo presente, algo que pode soar confuso mas extremamente condizente com as obras e período aqui apresentados. Não foi interesse da pesquisa investigar a contento atos normativos, documentos oficiais, etc. Abandonou-se assim uma perspectiva linear da história. Por outro lado, apostou-se que as discontinuidades e rupturas do governo de Dilma foram riquíssimas, bem como as contradições do petismo e dos próprios filmes trabalhados nesse texto. A recentíssima história do tempo presente tem nos incitado frequentemente a questionarmos a sobrevivência de muitas das energias existentes no governo de Rousseff, que estão também imbricadas com os demais governos por nós experimentados.

Também é importante reforçar com quem pretendo dialogar a partir dessa pesquisa. Creio que seja função de todo escritor (e por que não dos cineastas?) visualizar o público a quem se destina a obra realizada. Nesse sentido, essa pesquisa teve como norte um público idealizado que surgirá nas próximas gerações cujas memórias ou experiências não tenham alcançado os períodos em que Rousseff esteve no governo. Esse intuito se fortaleceu com minha vivência como professor de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda na

Universidade Federal do Ceará. O contato com gerações mais jovens que a minha, ainda que sejam separadas por poucos anos, alertam-me tanto para a velocidade dos movimentos políticos quanto das próprias tecnologias de comunicação.

Ainda que esteja longe de se constituir como um índice completo dos filmes brasileiros realizados no período de Rouseff no poder, essa pesquisa poderá servir como ponto de partida àqueles que futuramente se interessarem pelo cinema da década passada e suas repercussões políticas. Defendemos que se intentou construir um trabalho de pedagogia.

Não no sentido de se explicar exaustivamente causas e consequências de um passado recente. Propõe-se talvez uma pedagogia da localização. Evidenciando-se uma segunda camada do método das constelações fílmicas, para além das correlações estabelecidas entre as obras. Assim como as constelações estelares, esse agrupamento de filmes aqui tratados, alguns com mais profundidade do que outros, poderá servir como guia de localização, pontos de partida ou chegada, daqueles que se aventurarem a navegar entre os passados, os presentes e os futuros desse país.

Ao longo do período que essa pesquisa se realizou, os movimentos da história política brasileira foram atravessados por inúmeros pontos de viradas, reforçando assim várias das contradições aqui estabelecidas ao mesmo tempo que modificavam constantemente os objetos, os conceitos e os eventos retratados nesse trabalho. Por isso, considerou-se que seria improdutivo tentar estabelecer um pensamento definitivo e linear tanto sobre as obras quanto o governo Rouseff. Entre tantas descontinuidades possíveis de se trabalhar, destacaram-se e reverberaram nos filmes a interrupção do pacto social das classes, do compromisso democrático e do retorno a um modelo de poder patriarcal, que temporariamente havia sido suspenso pela figura de Rouseff. Tais conflitos são parte da própria matéria dos filmes aqui analisados. As obras não devem ser encaradas como meras representações das ações ou equívocos de um governo, mas como frutos da experimentação de tal período nos corpos, na energia e nos espaços urbanos brasileiros.

Metodologicamente, creio também ter assumido um ponto arriscado. Por um lado, a forma ensaística nos liberta de amarras procedimentais desfavoráveis a tessitura de uma constelação de obras e contradições. Por outro, apostou-se em pontos de partida que, apesar de não serem temáticas inéditas, não se organizaram ainda como método de análise fílmica. O pensamento de Elsaesser sobre a relação entre cinema e energia, corpo e urbanização certamente está relacionado a uma ontologia do meio cinematográfico, mas optou-se pelo desafio de continuarmos pensando como essas instâncias podem ser pensadas no cinema atualmente e especialmente nas obras.

Creio que esse método possa servir como pontapé para pesquisas futuras, articulando-se a uma perspectiva arqueológica das mídias. Dessa forma, é possível pensar que um sentimento que predominou durante a execução dessa pesquisa foi o de co-incidência. A coincidência como um raciocínio de montagem de aproximações e distâncias entre os filmes, entre as obras e o mundo que as cerca, entre o cinema e a política.

Ao fim, essa tese contribui para os estudos de cinema ao propor uma metodologia através da constelação e suas atmosferas. Esse caminho poderá ser seguido por pesquisadores futuros, inclusive no campo da ficção. Este exercício foi levemente ensaiado quando tratamos de *Brasil S/A*.

No que se refere à atmosfera temporal e à energia dos filmes, percebeu-se que o cinema-golpe se compõe por um movimento de urgência em que se articulam os presentes, os passados e os futuros do país. São filmes que reforçam a noção do cinema como uma arma, um disparo em relação ao mundo, mas também uma rede de informações que se atira ao futuro em busca de remodelar as temporalidades. O caráter temporal e energia bélica dessas obras estão intimamente conectados ao constante estado de desenvolvimento do país, cuja solução volta e meia se desdobra sobre a exploração dos combustíveis fósseis como matriz energética.

Em relação à atmosfera corporal, destacou-se que o cinema-golpe se desdobra numa interlocução entre atenção, uma pedagogia da audiência, e os corpos em cena. Esse caráter ambíguo se expressa como amálgama nas imagens de multidões que ora atuam como protagonistas ora como espectadores desses filmes.

No que concerne à atmosfera espacial, foi possível alcançar uma correlação entre a dromologia e os desafios urbanos do país que se reverberam nas obras através de agenciamentos de aproximação e distanciamento. Os conflitos das cidades são também conflitos de filmagem, reforçando assim o caráter bélico do cinema-golpe já apresentado, especialmente no que podemos apontar acerca das imagens aéreas.

Ao nos questionarmos durante todo esse processo com a pergunta ingênua, mas crucial, “o que podemos chamar de cinema?” nos deparamos cada vez mais com uma metodologia da análise fílmica que compreende o cinema pelo *kine*, como movimento. O movimento dos corpos, das imagens, do tempo, da narrativa, da política e do desenvolvimento de um país. O pensamento sobre cinema é o que nos moveu e o movimento é cinema.

Pelo conjunto vasto de obras relatadas, foi necessário empreender um movimento geminado entre proximidade e distanciamento destas. Defendemos que essa dinâmica é própria da análise fílmica, em que ora se torna necessário aprofundar-se nos elementos

mínimos da linguagem (como o plano e suas características) e ora faz-se preciso adotar uma perspectiva mais panorâmica e interdisciplinar do contexto das obras. A aproximação e o distanciamento também foram categorias centrais nas análises empreendidas pelas atmosferas.

Apesar de até agora ter relatado parte das implicações dessa pesquisa, creio que possivelmente seja em suas falhas que residem as potenciais contribuições. Nas imperfeições e ausências que porventura tenha cometido e que futuramente poderão ser corrigidas, remoduladas e/ou aprofundadas por aqueles que compartilharem dos interesses e esforços realizados. Pelos pesquisadores que dialeticamente se conectarem a essas obras e a esse período da história. Da nossa, da minha história.

Espero que ela também sirva de pontapé para pesquisas que aprofundem aspectos obliterados dos filmes analisados, ou mesmo para investigações acerca de outros filmes, os quais apenas citamos ou demos um pontapé inicial. É possível que sejam realizadas investigações sobre a relação entre cinema, golpe e guerra híbrida nos contextos latino-americanos ou de outras regiões do globo.

Se os Irmãos Lumière um dia acharam que sua invenção seria sem futuro, o cinema-golpe nos mostra que o cinema é uma arma ao futuro.

REFERÊNCIAS

A FANTÁSTICA FÁBRICA DE GOLPES. Direção: Victor Fraga e Valnei Nunes. Roteiro: Victor Fraga. [S. l.: s. n.], 2022. Disponível em: <https://youtu.be/e2qcX0U8VS4>. Acesso em: 16 mar. 2023.

A HISTÓRIA DO GOLPE. [S. l.: s. n.], 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GWpbxLJhgyc>. Acesso em: 25 mar. 2023.

AB'SÁBER, T. **Dilma Rousseff e o ódio político.** São Paulo: hedra, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto.** Artefilosofia, Ouro Preto, n. 4, p. pp.09-14, Jan 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/731/687>. Acesso em: 9 fev. 2022.

AGAMBEN, Giorgio. **O autor como gesto.** In: AGAMBEN, Giorgio. Profanações. 1. ed. São Paulo - SP: Boitempo, 2007. p. 49-57. ISBN 978-85-7559-093-5.

AGAMBEN, Giorgio. **Por uma ontologia e uma política do gesto.** Caderno de Leituras, Edições Chão da Feira, n. 76, Abril 2018. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/04/cad76ok.pdf>. Acesso em: 9 fev. 2022.

ALVORADA. Direção: Anna Muylaert, Lô Politi. Produção: Lô Politi, Anna Muylaert e Ivan Melo. Fotografia de Cesar Charlone e Lô Politi. [S. l.]: Vitrine Filmes, Africa Filmes, Dramática Filmes, Cup Filmes, 2021. Disponível em: <https://tv.apple.com/br/movie/alvorada/umc.cmc.3myjykotp7v3e0a8eru2co5n5?playableId=tv.s.sbd.9001%3A1567703455>. Acesso em: 16 mar. 2023.

ANAC: **Brasileiros andavam mais de avião nos governos de Lula e Dilma.** Publicado em: 01/02/2017. Disponível em: <https://cnttl.org.br/noticia/7287/anac-brasileiros-andavam-mais-de-aviao-nos-governos-de-lula-e-dilma>. Acesso em: 19 jul. 2024.

ANCINE, **Uma nova política para o audiovisual: Agência Nacional do Cinema, os primeiros 15 anos.** 1ª edição, maio/2017 Rio de Janeiro, Agência Nacional do Cinema, 2017. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/livros/ancine-15-anos-web-final-em-baixa2.pdf> Acesso em: 31/03/2021.

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil, França: [s. n.], 2016.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro.** Ed. Perspectiva, 1976.

ARRUDA, Roldão. **Comissão da verdade: O relatório final**. Estadão, São Paulo, 2014.

Disponível em:

<https://infograficos.estadao.com.br/especiais/comissao-da-verdade/conclusoes.html>. Acesso em: 28 set. 2023.

ARTHUSO, R. **.Brasil S/A, de Marcelo Pedrosa: A alma do negócio**. Revista Cinética.

2014. Disponível em:

<http://revistacinetica.com.br/home/brasil-sa-de-marcelo-pedrosa-brasil-2014/> Acesso em: 17/04/2024

ASSIS, D. **Mídia e Novo Golpe**. In: A resistência ao golpe de 2016. Bauru, SP: Canal 6, 2016. p. pp.95-96.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. 1. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

AUTRAN, A. **A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro**. Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política, [s. l.], v. 10, n. 20, p. 116 a 125, jan./jun. 2010.

Disponível em:

<http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from%5Finfo%5Findex=9&infolid=374&sid=32>. Acesso em: 26 mar. 2023.

AUTRAN, A. **Panorama da historiografia do cinema brasileiro**. ALCEU, v. 7, n. 14, p. 17–30, jun. 2007.

BACURAU. Direção: Juliano Dornelles, Kleber Mendonça Filho. Brasil, França: [s. n.], 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**, Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BAUDRY, Jean-louis. **Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base**. 1970. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema, 1983. pp. 381-400.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas : magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin.. 8a. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. Obras escolhidas, v.1

BERCOVICI, G. **O golpe do impeachment**. In: A resistência ao golpe de 2016. Bauru: Canal 6, 2016. p. 141–145.

BERNARDET, J.-C. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: metodologia e pedagogia**. 2a edição. São Paulo: Annablume, 2008.

BILAC, Olavo. **Chronica. Kosmos** : Revista Artística, Científica e Literária (RJ), [s. l.], ed. 9, 1907. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/kosmos/146420>. Acesso em: 15 mar. 2023.

BITTENCOURT, Julinho. “**Alvorada**”, de Anna Muylaert e Lô Politi, acompanha os últimos dias de Dilma no Palácio. In: Revista Forum: Cultura. [S. l.], 15 abr. 2021.

Disponível em:

<https://revistaforum.com.br/cultura/2021/4/15/alvorada-de-anna-muylaert-l-politi-acompanha-os-ultimos-dias-de-dilma-no-palacio-95345.html>. Acesso em: 26 mar. 2023.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: The MIT Press, 2000, 293 p.

BONSANTO, A. Narrativas “**historiográfico-midiáticas**” na era da pós-verdade: Brasil Paralelo e o revisionismo histórico para além das fake news. Liinc em Revista, [S. l.], v. 17, n. 1, p. e5631, 2021. DOI: 10.18617/liinc.v17i1.5631. Disponível em: <https://revista.ibict.br/liinc/article/view/5631>. Acesso em: 26 mar. 2023.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BRASIL EM TRANSE. Direção: Kennedy Alencar. [S. l.]: BBC World News, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/wOM9RbEB5so>. Acesso em: 25 mar. 2023.

BRASIL S/A. Direção: Marcelo Pedroso. Brasil: [s. n.], 2014.

BRASIL: O GRANDE SALTO PARA TRÁS. Direção: Frédérique Zingaro e Mathilde Bonnassieux. França: Arte, 2017.

BRILL, L. **Crowds, power, and transformation in cinema**. Detroit: Wayne State University Press, 2006.

CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. Tradução de Rodolfo Krestan. Ed. Universidade de Brasília, 1983.

CARMELO, B. **Brasil S/A: a tal modernidade**. , 2014. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-230713/criticas-adorocinema/>

CARVALHO, Gilmar de. **O gerente endoidou: ensaios sobre publicidade e propaganda no Ceará**. Fortaleza: Universidade de Fortaleza, 2018.

CARVALHO, L. **Valsa brasileira : do boom ao caos econômico**. São Paulo, Sp: Todavia. C, 2018.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Rede de Dormir: Uma pesquisa etnográfica**. 1. ed. digital: Global Editora, 2012.

CASTRO, Daniel. **Mais de 82 milhões de brasileiros viram impeachment de Dilma pela Globo**. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/audiencias/mais-de-oitenta-e-dois-milhoes-de-brasileiros-viram-impeachment-de-dilma-na-globo--11045>. Acesso em: 25 mar. 2023.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma introdução**. Tradução: Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins, 2005.

COM VANDALISMO. Direção: Coletivo Nigéria. Brasil. 2013

COMOLLI, J. **Ver e Poder - A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CUNHA, Luiz Claudio. **Dilma Rousseff: Após crises e torturas, a chefe da Casa Civil chega ao topo da carreira de ex-guerrilheira, economista, executiva e ministra**. Istoé, [s. l.], 14 dez. 2005. Disponível em: https://istoe.com.br/15907_DILMA+ROUSSEFF/. Acesso em: 26 set. 2023.

CURY, Anay; CAOLI, Cristiane. **PIB do Brasil cai 3,8% em 2015 e tem pior resultado em 25 anos**. In: G1. São Paulo e no Rio, 3 mar. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2016/03/pib-do-brasil-cai-38-em-2015.html>. Acesso em: 25 mar. 2023.

CUT-RS, CUT. RS: **Documentário “Golpe” é lançado após censura em circuito comercial**. In: CUT Brasil. [S. l.], 16 ago. 2016. Disponível em: <https://www.cut.org.br/noticias/rs-documentario-golpe-e-lancado-apos-censurado-em-circuito-comercial-0a56>. Acesso em: 26 mar. 2023.

DE BAECQUE, A. **Telas - O corpo no cinema**. In: História do corpo v.3. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008.

DE FRANCE, Claudine. **Cinema e antropologia**. Tadução: Március Freire. Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 1998.

DE OLIVEIRA, R. R. **“Cinema De Žižek”, Decadência Ideológica E Limite Ao Real Em Democracia Em Vertigem**. Revista Dos Estudantes De Pós-Graduação Do Instituto De Letras Da Universidade Federal Da Bahia, V. 26, P. 418–435, 2020.

DE SOUZA, P. **Presídio Tiradentes, vergonha oculta**. R7, 21 fev. 2022. Disponível em: <https://noticias.r7.com/prisma/arquivo-vivo/presidio-tiradentes-vergonha-oculta-21022022/> Acesso em: 08 de agosto de 2024.

DEMOCRACIA EM VERTIGEM. Direção de Petra Costa. Produção de Joanna Natasegara, Shane Boris, Tiago Pavan. 2019. (121 min.), son., color.

DIDI-HUBERMAN, G. **Remontagens do tempo sofrido.** Tradução: Márcia Arbex; Tradução: Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. v. O olho da história, II

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** 1. ed. Rio De Janeiro: Contraponto, Abril 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo.** 1a. ed. São Paulo: Editora 34, 2020. 272 p.

DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tomam posição: o olho da história,** 1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DUFFY, James. **A Concepção de Homero do Destino.** Tradução de: Leonardo Teixeira de Oliveira. The Classical Journal, [s. l.], v. 42, n. 8, p. 477-485, Maio, 1947. Disponível em: http://www.classicas.ufpr.br/projetos/bolsapermanencia/2006/artigos/James_Duffy-Destino.pdf. Acesso em: 27 mar. 2023.

EDUARDO, C. **Continuidade Expandida e o Novo Cinema Autoral.** In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Eds.). Nova História do Cinema Brasileiro v.2. São Paulo: Edições SESC, 2018.

EL ODIO. Direção: Andrés Sal. Iari. Argentina, 2019

EL REVENTÓN II: HACIA LA NACIONALIZACIÓN PETROLERA (1944 - 1976). Direção: Carlos Oteyza Venezuela, 2006

EL REVENTÓN. LOS INICIOS DE LA PRODUCCIÓN PETROLERA EN VENEZUELA (1883-1943). Direção: Carlos Oteyza Venezuela, 2007.

ELSAESSER, T. **Cinema como arqueologia das mídias.** São Paulo: Edições Sesc, 2018.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos;** Campinas/SP: Papirus, 2018.

ESCOREL, Eduardo. **DEMOCRACIA CORROMPIDA: Políticos, empresários e partidos em vertigem no documentário de Petra Costa.** In: Revista Piauí: questões cinematográficas. 153. ed. [S. l.], Junho 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/democracia-corrompida/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

EX-GUERRILHEIRA é elogiada por militares e vista como "cérebro" do grupo. Folha de São Paulo, São Paulo, 5 abr. 2009. Folha Online, p. s/p. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0504200907.htm>. Acesso em: 26 set. 2023.

EXCELENTÍSSIMOS - esquina. Disponível em:

<https://www.esquina.art.br/EXCELENTISSIMOS>. Acesso em: 5 jun. 2025.

EXCELENTÍSSIMOS. Direção de Douglas Duarte. Produção de Douglas Duarte, Julia Murat. Brasília, 2018. (152 min.), son., color.

FERNANDES, S. **Sintomas mórbidos : a encruzilhada da esquerda brasileira.** São Paulo, Sp: Autonomia Literária, 2019.

FERREIRA, Soraya Venegas. **En garde!: Percepções sobre a multipremiação da fotografia intitulada Touché e a formação do fotojornalista no Brasil.** Comunicologia. : Revista de Comunicação e Epistemologia da Universidade Católica de Brasília, [s. l.], 2014. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RCEUCB/article/view/5637>. Acesso em: 19 out. 2023.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** São Paulo: Paz e Terra, 1992

FILME MANIFESTO- O GOLPE DE ESTADO. Direção: Paula Fabiana. Brasil: Brasil, 2016.

FISCHER, S.; VAZ, A. **Paisagens anestésicas, espaços estésicos, convívios afetivos: Torre das Donzelas.** Novos Olhares, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 7-15, 2022. DOI: 10.11606/issn.2238-7714.no.2022.194703. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/194703>. Acesso em: 1 nov. 2023.

FLUSSER, V. **Gestos.** 1a. ed. São Paulo, SP: Annablume, 2014.

FOLHA DE SÃO PAULO (Brasil). **Em manifesto, generais atacam ministro e Comissão da Verdade.** Folha de São Paulo, São Paulo, Brasília, 26 set. 2014. Poder, p. s/p. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/poder/2014/09/1523380-em-manifesto-generais-atacam-ministro-e-comissao-da-verdade.shtml>. Acesso em: 29 set. 2023.

FOLHA DE SÃO PAULO (Brasil). **Número de passageiros em voos no país cai ao patamar do início da década - 16/12/2018 - Mercado - Folha.** Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2018/12/numero-de-passageiros-em-voos-no-pais-cai-ao-patamar-do-inicio-da-decada.shtml>. Acesso em: 19 jul. 2024.

FONSECA, R. **Agosto.** Alfragide, Portugal: Leya, 2017.

FORUM. **VÍDEO: Cena inédita de filme que retrata o golpe parlamentar mostra duelo entre manifestantes e políticos.** Disponível em:

<https://revistaforum.com.br/cultura/2018/11/12/video-cena-inedita-de-filme-que-retrata-golpe-parlamentar-mostra-duelo-entre-manifestantes-politicos-36127.html>. 2018. Acesso em: 5 jun. 2025.

FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patrícia. **Imagens que assombram – o efeito impeachment no cinema documental**. In: Cinética: Cinema e Crítica. [S. l.], 10 jul. 2019. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/impeachment-andrea-patricia/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

FRANCE, Claudine de. **Cinema e antropologia**. Tradução: Március Freire. Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 1998.

FREIRE, M.: PENAFRIA, M. **Documentário social e político**. Doc On-line, n.8, p. 2-3. 2010.

FREIRE, Rafael de Luna. **A trilogia de curtas-metragens documentários de Gerson Tavares de 1959**. DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário, Covilhã, n. 20, p. 5–25, set. 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5684419.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2025.

G1. **Pesquisa mostra o impacto do trânsito ruim na rotina das pessoas**. Brasil, 10 jun. 2013 Disponível em: <https://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2013/06/pesquisa-mostra-o-impacto-do-transito-ruim-na-rotina-das-pessoas.html>. Acesso em: 10 jun. 2024.

GAGNEBIN, J.-M. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo-SP: Editora brasiliense, 1993.

GAUTHIER, G. **O documentário: um outro cinema**. Campinas, SP. Papyrus, 2011.

GIL, I. **A atmosfera como figura fílmica**. (A. Fidalgo, P. Serra, Eds.) Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico. Anais... In: CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO EM CONGRESSO NA COVILHÃ. Serviços Gráficos da Universidade da Beira Interior, [s.d.]. Disponível em: https://sopcom.pt/wp-content/uploads/2005/01/20110829-actas_vol_1.pdf. Acesso em: 22 set. 2023

GIL, I. **A atmosfera fílmica como consciência**. Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura, [S.l.], n. 2, July 2011. ISSN 1645-2585. Disponível em: https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/618/1/gil_atmosferafilmicaconsciencia_%231de1.pdf. Acesso em: 22 de setembro de 2023.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. 14ª ed., Editora Vozes, Petrópolis, 2011.

GOLPE. Direção: Guilherme Castro e Luiz Alberto Cassol. Brasil, 2018.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** 2. ed. São Paulo: Paz e Terra Coleção Leitura, 2001.

GOULART, A. B. **Comunicação e imaginário: relações de auto-referencialidade em Pânico na TV.** [s.l.] Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. , 2006. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/4477/1/386658.pdf> Acesso em: 08 de agosto de 2024.

GUIMARÃES, C.; GUIMARÃES, V. **Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise.** Revista Galáxia, São Paulo, n. 22, p. 77-88, dez. 2011.

HAMID NAFICY. **A social history of Iranian cinema.** Volume 3, The Islamicate period, 1978-1984. Durham N.C.: Duke University Press, 2012.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da Transparência.** Tradução de Enio Paulo Giachini - Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HUHTAMO, Erkki; PARIKKA, Jussi. **Introduction: an archaeology of media archaeology.** In: HUHTAMO, Erkki; PARIKKA, Jussi (Orgs.). Media Archaeology: approaches, applications, and implications. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2011, p.1-21.

IKEDA, Marcelo. **A crise do cinema brasileiro no governo Bolsonaro.** In: Gama Revista. [S. l.], 19 jun. 2022. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/semana/o-que-sera-do-nosso-cinema/marcelo-ikeda-escreve-so-bre-a-crise-do-cinema-brasileiro-no-governo-bolsonaro/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

IMPEACHMENT – O BRASIL NAS RUAS. Direção: Beto Souza e Paulo Moro. Brasil, 2017.

IMPEACHMENT BRASIL – DO APOGEU À QUEDA. Produção: Brasil Paralelo. Brasil, 2016.

IMPEACHMENT. Direção: diego de jesus. Produção: diego de jesus, Maria Grijo Simonetti. Roteiro: diego de jesus. [S. l.: s. n.], 2016. Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/?name=impeachment>. Acesso em: 26 mar. 2023.

JÁ VIMOS ESSE FILME. Direção: Boca Migotto. Brasil: [s. n.], 2017. Disponível em: <https://youtu.be/5u3mDDBPWkA>. Acesso em: 26 mar. 2023.

JORGE, M. S. **Imagens Do Movimento Operario No Cinema Documental Brasileiro.** ArtCultura, v. 12 n.21, p. 131–148, 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8425098.pdf>

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema.** São Paulo: Senac, 2009.
KAFKA, F. **O Processo.** São Paulo: Companhia de bolso, 2005.

KATZ, C. **Neoliberalismo, Neodesenvolvimentismo, Socialismo.** São Paulo: Expressão Popular, 2016.

KORYBKO, A. **Guerras Híbridas: das revoluções coloridas aos golpes.** São Paulo: Expressão Popular, 2018.

KUBITSCHKE, J. **Por que construí Brasília.** Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1039>. Acesso em 19 jul. 2024.

LACERDA, M. B. **O novo conservadorismo brasileiro de Reagan a Bolsonaro.** [s.l.] Porto Alegre Editora Zouk, 2019.

LAZZERINI, Fábio Tadeu; BONOTTO, Daniel Marcos. **Fontes de águas “milagrosas” no Brasil.** Ciência e Natura: Revista do Centro de Ciências Naturais e Exatas - UFSM, Santa Maria, v. 36, ed. Edição Especial II, p. 559-572, 2014. DOI 10.5902/2179460X13457. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/231200986.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2023.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa de ficção.** São Paulo: N-1, 2021.

LE HOUEROU, Fabienne. **Questionner les concepts d’Auto-mise en scène et de Profilme.** Science And Video, MMSH , Aix-en-Provence, 2015. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01374752>. Acesso em: 8 fev. 2022.

LEÃO, Daniel. **O Impeachment e os filmes: a derrubada de Dilma Rousseff em três narrativas femininas.** Cinema & Território: Revista internacional de arte e antropologia das imagens, Madeira, n. 6, 2021. Disponível em: <https://ct-journal.uma.pt/article/view/29603/21132>. Acesso em: 26 mar. 2023.

LEBOW, Alisa. **Shooting with intent: framing conflict.** Em: Ten, BJ, & Oppenheimer, J (eds), Killer Images : Documentary Film, Memory, and the Performance of Violence, Columbia University Press, New York, 2013. Disponível em: <https://www.alisalebrow.net/documents/LEBOW-Shooting-with-Intent-pub.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2025.

LEIRNER, P. C. **O Brasil no espectro de uma guerra híbrida: militares, operações psicológica e política em uma perspectiva etnográfica.** São Paulo: Alameda, 2020.

LEITÃO, M. **A verdade é teimosa**. Rio de Janeiro, RJ: Intrínseca, 2017.

LEWANDOWSKI aponta 'tropeço na democracia'; Gilmar Mendes critica. In: G1. Brasília, 29 set. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2016/09/lewandowski-aponta-tropeco-na-democracia-gilmar-mendes-critica.html>. Acesso em: 25 mar. 2023.

LOPES, M. **As quatro famílias que decidiram derrubar um governo democrático**. In: Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise. São Paulo: Boitempo, 2016.

LOPES, Pedro; SEGALLA, Vinícius. **Áudios mostram que partidos financiaram MBL em atos pró-impeachment**. In: UOL Notícias: Política. [S. l.], 27 maio 2016. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2016/05/27/maquina-de-partidos-foi-utilizada-em-atos-pro-impeachment-diz-lider-do-mbl.htm>. Acesso em: 26 mar. 2023.

LUZURIAGA, Camilo., (2013), **Antecedentes, inicios y problemas del cine histórico en el Ecuador: apuntes para un estudio crítico**. Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación, Vol., núm.121, pp.73-80 [Acesso em: 8 de Março de 2023]. ISSN: 1390-1079. Disponível em : <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16057411012>

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, Papirus, 1997

MALINI, F.I; CIARELLI, P.; MEDEIROS, J. **O sentimento político em redes sociais: big data, algoritmos e as emoções nos tweets sobre o impeachment de Dilma Rousseff** | Political sentiment in social networks: big data, algorithms and emotions in tweets about the impeachment of Dilma Rousseff. Liinc em Revista, [S. l.], v. 13, n. 2, 2017. DOI: 10.18617/liinc.v13i2.4089. Disponível em: <https://revista.ibict.br/liinc/article/view/4089>. Acesso em: 25 mar. 2023.

MANOVICH, Lev. **The language of New Media**. The Mit Press. Cambridge, Massachussets. London, England. 2001

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução: Ronald Polito E Sérgio. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARTINS DE MOURA, Paulo Gabriel. **Impeachment: O Brasil nas Ruas - Documentário**. In: Vakinha. [S. l.], [2016?]. Disponível em: <https://www.vakinha.com.br/vaquinha/o-brasil-nas-ruas-pelo-impeachment-documentario>. Acesso em: 26 mar. 2023.

MATTOS, C. A. **Cinema contra o Golpe**. [S. l.], 2022. Disponível em: <https://www.cinemacontraogolpe.com/>. Acesso em: 16 mar. 2023.

MATTOS, C. A. **Documentário Contemporâneo (2000 - 2016)**. In: RAMOS, F. P.;

SCHVARZMAN, S. (Eds.). **Nova História do Cinema Brasileiro v.2**. São Paulo: Edições SESC, 2018.

MATTOS, C. A. **O crepúsculo de um palácio**. Blog de Carlos Alberto Mattos, 29 de maio de 2021. Disponível em: <https://carmattos.com/2021/05/29/o-crepusculo-de-um-palacio/>. Acesso em: 6 mar. 2023

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

MEMÓRIA, C. **Fitas perdidas da novela “O Marajá” (1993) | TV MANCHETE**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ouZ4TqYiM_g. Acesso em: 08 de agosto de 2024.

MENDES, B. **Agronegócio Brasileiro: entre narrativas e números**. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/forum-opinio/agronegocio-brasileiro-entre-narrativas-e-numeros/>. Acesso em: 17 abr. 2023.

MENDES, F. **“Lava Jato foi uma grande encenação”, afirma diretora do documentário “Amigo Secreto”**. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/06/15/lava-jato-foi-uma-grande-encenacao-afirma-diretora-do-documentario-amigo-secreto/>. Acesso em: 3 jul. 2025.

MIGUEZ, Luiza. **O MBL vai ao cinema: Um filme para chamar de seu**. In: Revista Piauí. 157. ed. [S. l.], outubro 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-mbl-vai-ao-cinema/>. Acesso em: 29 mar. 2023.

MORGAN, I. W. **The President Impeached: Tennessee Johnson and Nixon**. In: MORGAN, I. W. (Ed.). **Presidents in the Movies: American History and Politics on Screen**. United States: PALGRAVE MACMILLAN, 2011. p. 151–176.

MORIN, Ed. **Cultura de massas no século XX: neurose**. 9. ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

MORO, S. F. **Considerações sobre a operação Mani Pulite**. Revista Jurídica do CEJ Centro de Estudos Judiciários., v. 26, p. 56–62, 2004.

NÃO VAI TER GOLPE! O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO LIVRE. Direção: Alexandre Santos e Fred Rauh. Produção: Gabriel Sândalo. Roteiro: Alexandre Santos Fred Rauh. [S. l.: s. n.], 2018. Disponível em: <https://www.primevideo.com/>. Acesso em: 26 mar. 202

NEGRINI, M.; ALMEIDA, G. **Reconfigurar as imagens e filmar o inimigo: aspectos das**

emoções no documentário Excelentíssimos. Revista Eco - Pós, v. 25 , n.2, p.121-140, 2022.DOI:10.29146/ecops.v25i2.27888. Disponível em:
https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27888/15303 Acesso em: 05/06/2025.

NINÔ BISCAIA, C. **Um golpe chamado machismo.** In: A resistência ao golpe de 2016. Bauru: Canal 6, 2016. p. pp.86-88.

NIXON. Direção: Oliver Stone. Produção: Clayton Townsend Oliver Stone Andrew G. Vajna. Roteiro: Stephen J. Rivele Christopher Wilkinson Oliver Stone. [S. l.: s. n.], 1995.

NOLL TRINDADE, T. **Documentário e mercado no Brasil: da produção à sala de cinema.** São Paulo: Alameda, 2014.

O GOLPE EM 50 CORTES OU A CORTE EM 50 GOLPES. Direção: Lucas Campolina. MG/Brasil: [s. n.], 2017. Disponível em:
<https://embaubaplay.com/catalogo/o-golpe-em-50-cortes-ou-a-corte-em-50-golpes/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

O MURO. Direção: Lula Buarque de Holanda. Brasil: [s. n.], 2017.

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO. Direção: D. W. Griffith. Produção: D. W. Griffith, Harry Aitken. Roteiro: D. W. Griffith, Frank E. Woods. Estados Unidos, 1915.

O PROCESSO. Direção de Maria Augusta Ramos. Produção de Leonardo Mecchi. Brasília, 2018. (137 min.), son., color.

OTYZA, C. et al. **El cine venezolano: entre la condescendencia hacia las películas nacionales y el estándar técnico del espectáculo internacional.** Comunicación: estudios venezolanos de comunicación, 2014. Disponível em:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6031307>. Acesso em: 2023

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam. **Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin.** Fragmentos, número 18, p. 35/47 Florianópolis/ jan - jun/ 2000.

Palácio da Alvorada. Disponível em:
<https://www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/palacios-e-residencias/palacio-da-alvorada>. Acesso em: 15 ago. 2024.

PEDROSO, M. **Antagonismos na imagem documental: os modos securitário e agonístico.** Tese de Doutorado—Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 2019.

PIAIA , Victor Rabello. **Rumores, fake news e o impeachment de Dilma Rousseff.** Teoria e Cultura: Revista da Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFJF, [s. l.], v. 13, ed. 2,

Dezembro 2018. DOI <https://doi.org/10.34019/2318-101X.2018.v13.12427>. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/12427>. Acesso em: 25 mar. 2023.

PINTO, P. T. G. **Resisting Brazilian Neofascism Through Drone Imagery in (New) Hegemonic Media: The Case of Petra Costa's *The Edge of Democracy* (2019).**

Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques, n. 37-38, p. 1, 2021. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/im/2021-n37-38-im06757/1086255ar/>. Acesso em 25 de setembro de 2023.

POLÍCIA FEDERAL: A LEI É PARA TODOS. Direção: Marcelo Antunez. Produção: Tomislav Blazic. Roteiro: Thomas Stavros, Gustavo Lipsztein. Brasil, 2017.

POLÍTICOS que votam impeachment são acusados de mais corrupção que Dilma, diz jornal americano. In: BBC News Brasil. [S. l.], 29 mar. 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/03/160329_latimes_impeachment_rm. Acesso em: 25 mar. 2023.

Presídio Tiradentes. Disponível em:

<https://memorialdaresistencia.org.br/lugares/presidio-tiradentes/>. Acesso em: 8 ago. 2024.

QUE HORAS ELA VOLTA? Direção: Ana Muylaert. Brasil: 2015.

QUEIROZ, A. **O Plano Piloto de Brasília e a busca da cidade ideal: utopia, arte e mitologia.** ArtCultura, v. 9, p. 157–167, jan.-jun 2007. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8424972>. Acesso em: 19 jul. 2024.

RAMOS, Beatriz Vargas; MOREIRA, Luis. **Ingredientes de um golpe parlamentar.** In: PRONER, Carol; CITTADINO, Gisele; TENEMBAUM, Marcio; FILHO, Wilson Ramos. (Org.). A RESISTÊNCIA ao golpe de 2016. Bauru: Canal 6, 2016.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Salles.** Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, [s. l.], v. 1, ed. 1, 2012. DOI <https://doi.org/10.22475/rebeca.v1n1.8>. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/8>. Acesso em: 3 fev. 2022.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Mônica Costa Netto. - São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, J. **Politiques de l'esthétique.** In: Malaise dans l'esthétique. Paris: Galilée. 2004.

RICHARDSON, M. **Drone Capitalism.** Transformations, v. 31, p. 79–98, 2018. Disponível em: https://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2018/06/Trans31_05_richardson.

pdf Acesso em: 08 de agosto de 2024

ROSA, L. **É Presidenta, Não Presidente: a misoginia como elemento edificante do processo de impeachment contra Dilma Rousseff**. Belo Horizonte (MG): Editora Letramento, 2018.

SADOUL, Georges. **Historia do cinema mundial**. São Paulo Martins, 1963.

SANTA RITA, C.; ZUCCARO, F. **De como Aécio e Marina ajudaram a eleger Dilma**. 1a. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2015.

SCHMIDT, Flávia de Holanda. **Presença de militares em cargos e funções comissionados do Executivo Federal**. 1. ed. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), 2022. Publicação Preliminar. Disponível em: https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/11211/1/NT_Presenca_de_militares_Publicacao_Preliminar.pdf. Acesso em: 28 set. 2023.

SCHVARZMAN, S. **Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000 - 2016)**. In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Eds.). *Nova História do Cinema Brasileiro v.2*. São Paulo: Edições SESC, 2018.

SCHWARZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil: uma biografia**. 2. ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018.

SENRA, R. **Steve Bannon declara apoio a Bolsonaro, mas nega vínculo com campanha: “Ele é brilhante”**. BBC, 26 outubro 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45989131> Acesso em: 08 agosto de 2024.

SILVA, Meire Oliveira. **Algumas imagens da ditadura civil-militar brasileira na Torre das donzelas**. Logos, [S. l.], v. 27, n. 1, 2020. DOI: 10.12957/logos.2020.49189. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/49189>. Acesso em: 7 nov. 2023.

SINGER, A. **O Lulismo em Crise: Um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOBRE a Brasil Paralelo. In: *Brasil Paralelo: Entretenimento e Educação*. [S. l.], 2022. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/sobre>. Acesso em: 29 mar. 2023.

SOUTO, M. **Infiltrados e Invasores – uma Perspectiva Comparada Sobre as Relações de Classe no Cinema Brasileiro**. Orientador: Cláudia Cardoso Mesquita. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016. Disponível em: http://www.ppgcom.fafich.ufmg.br/tese_defesas_detalhes.php?aluno=144. Acesso em: 22 set. 2023.

SOUZA, J. **A radiografia do golpe : entenda como e por que você foi enganado.** São Paulo, Sp: Leya, 2016.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas : Papyrus. 2009.

STRAUVEN, W. **Media Archaeology: Where Film History, Media Art, and New Media (Can) Meet.** In: NOORDEGRAAF, Julia; SABA, Coisetta G.; LE MAÎTRE, Barbara; HEDIGER, Vinzenz (org.). *Preserving and Exhibiting Media Art.* Amsterdã: Amsterdam University Press, 2013. cap. 2, p. 59-79. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9789048513833-005/html?lang=en>. Acesso em: 31 mar. 2023.

TCHAU, **QUERIDA.** Direção: Jornalistas livres. [S. l.: s. n.], 2018. Disponível em: <https://youtu.be/Mq3QZXnn8uA>. Acesso em: 16 mar. 2023.

TENNESSEE JOHNSON. Direção: William Dieterle. Produção: J. Walter Ruben, Irving Asher. Roteiro: Milton Gunzburg, Alvin Meyers, John L. Balderston, Wells Root. [S. l.]: MGM, 1942.

TERRA ESTRANGEIRA. Direção: Daniela Thomas, Walter Salles. Produção: Daniela Thomas, Walter Salles, Marcos Bernstein, Millôr Fernandes. Roteiro: Marcos Bernstein Millor Fernandes Walter Salles Daniela Thomas. Brasil, Portugal: [s. n.], 1995.

TORRE DAS DONZELAS. Direção: Suzanna Lira. Brasil, 2019.

UM DOMINGO DE 53 HORAS. Direção: Cristiano Vieira. Distribuição: Stud10, 2017.

USCINSKI, J. E. **Presidential Cinema: Which Presidents Make it to Silver Screen?** *White House Studies*, v. 10, n. 3, p. pp 1-13, 2010.

VANOYE, F. ; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio Sobre Análise Fílmica.** Campinas: Papyrus. 2006.

VIANY, A. **Introdução ao cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIRILIO, P. **Guerra e Cinema: logística da percepção.** São Paulo: Boitempo, 2005.

WESTIN, R. **Dois presidentes do Brasil sofreram impeachment em 1955.** Agência Senado. 2016. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/08/31/dois-presidentes-do-brasil-sofreram-impeachment-em-1955>. Acesso em: 8 ago. 2024.

ZAFRA, M, HUNDER, M; RAO, A.; AND SUDEV KIYADA, S. **How drone combat in**

Ukraine is changing warfare. Reuters, Março de 2024. Disponível em:
<https://www.reuters.com/graphics/UKRAINE-CRISIS/DRONES/dwpkeyjwkpm/> Acesso em:
08 de agosto de 2024

ZIELINSKI, S. **Arqueologia da mídia: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir.** Trad. Carlos D. Szlak. São Paulo: Annablumme, 2006.