

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
CURSO DE JORNALISMO**

JAQUELINE BALEN KUNZE

**O DOCUMENTÁRIO ENSAÍSTICO EDITORIAL DE PETRA COSTA:**  
Uma análise de *Democracia em Vertigem*

PORTO ALEGRE  
2021

JAQUELINE BALEN KUNZE

**O DOCUMENTÁRIO ENSAÍSTICO EDITORIAL DE PETRA COSTA:**  
Uma análise de *Democracia em Vertigem*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Miriam de Souza Rossini  
**Coorientador:** Me. Daniel Feix

PORTO ALEGRE  
2021

## CIP - Catalogação na Publicação

Kunze, Jaqueline Balen

O documentário ensaístico editorial de Petra Costa: uma análise de Democracia em Vertigem / Jaqueline Balen Kunze. -- 2021.

74 f.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Miriam de Souza Rossini.

Coorientador: Me. Daniel Feix.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Documentário. 2. Filme-ensaio editorial. 3. Democracia em Vertigem. 4. Subjetividade. 5. Arquivo. I. Rossini, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Miriam de Souza, orient. II. Feix, Me. Daniel, coorient. III. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

JAQUELINE BALEN KUNZE

**O DOCUMENTÁRIO ENSAÍSTICO EDITORIAL DE PETRA COSTA:**  
Uma análise de *Democracia em Vertigem*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Aprovado em:  
BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Miriam de Souza Rossini – UFRGS  
Orientadora

---

Me. Daniel Feix – UFRGS  
Coorientador

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosa Maria Bueno Fischer  
Examinadora

---

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites  
Examinador

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Valmor e Cláudia e a meu irmão, Rodolfo. Se eu pudesse escolher uma família, sempre escolheria essa. As decisões mais certas da minha vida não foram fáceis, mas foram em busca do que é certo e verdadeiro, e nelas, a minha base eram vocês e tudo o que aprendi com o exemplo de vocês. Ao meu irmão, ainda, por ter conseguido resolver o mistério da formatação desse trabalho que impedia de colocar as páginas da maneira correta! Também agradeço à Mariana, cunhada quase irmã, e a Clarice e Claudete, que sempre me estenderam a mão e possibilitaram a sensação de ter um lar quando a saudade de casa doía. Nos piores momentos o que me manteve de pé foram vocês. Agradeço a outras mulheres que também foram como mães pra mim. Vó Mercedes e vó Lídia, que fizeram parte de meu crescimento e certamente influenciaram em quem eu sou hoje. À Beatriz e Sônia que, com seus gestos de afeto, afetaram os meus próprios gestos. O amor e força que eu observei em vocês, absorvi, e me tornei alguém melhor ao ter vocês ao meu lado ao longo de todos esses anos. Ao tio Luís e à Laura pelos conselhos, ao vô Egidio que esteve presente desde a minha infância até hoje, e que também faz parte de quem sou. Ao tio Rogério, com suas brincadeiras e, claro, os pratos de chef de cozinha. Ao Lucas que se tornou um primo-irmão. A todas as pessoas maravilhosas que tive a sorte de encontrar pelo caminho. À orientadora deste trabalho, Miriam, e ao coorientador, Daniel. À Rosa, que orientou minha iniciação científica e abriu meu olhar para possibilidades dentro da comunicação. Às amigas que fiz em Porto Alegre e às amigas de infância. Aos meus gatos: Dionísio, companheirinho que ronronava ao meu lado nas madrugadas que fiquei escrevendo o TCC. Jade, sempre muito esperta, sabia identificar quando eu precisava de uma fofura felina pra ter energia. E Diminha Formiga, que me fez rir muito, se eu precisava de um descanso pra mente, era só ir procurar onde estava a formiguinha pra logo cair na risada e minha cabeça ficar mais leve (sim, citei os felinos, eles merecem). Em memória ao vô Gustavo, que se interessava por fotografia, arte, cinema e jornalismo, áreas as quais não teve a oportunidade de exercer profissionalmente, e faleceu antes de ver três dos netos dele seguindo por esse caminho. Às vezes imagino como seria legal conversar com ele sobre tudo o que aprendi na faculdade. Com o Renan também, que deve ter dado um orgulho imenso ao velho ao se encontrar com ele lá no céu, ou onde quer que eles estejam, que só sei que é um lugar bom, bom assim como eles foram. Ao Renan, também, pelos conselhos que me deu quando passei no vestibular, que acabaram me levando à UFRGS e à trajetória que me trouxe até aqui. E pela eterna inspiração. Ao Rangel que é um primo-irmão desde sempre e que conversa às vezes comigo sobre essa área que a gente escolheu seguir como profissão. Agradeço

a todos aqueles que me apoiaram, inspiraram, aconselharam, e que estiveram presentes de alguma forma em meu processo de formação. Essa conquista também é de vocês, já que eu segui em frente por causa da influência de cada um. Obrigada!

## RESUMO

Diante do grande fluxo informacional diário, fatos importantes esvaem-se em nossa memória e debates necessários não encontram espaço para realizar-se. O cinema, com suas possibilidades estéticas, pode contribuir para uma maior reflexão a respeito da história cotidiana. Essa possível conexão entre a atualidade da história e artifícios narrativos e cinematográficos é o problema proposto para esta pesquisa, que buscou investigar o ensaístico editorial no documentário *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, suas características próprias e licença poética. Para isso, utilizou-se o conceito de ensaio no cinema, através de autores como Consuelo Lins (2010, 2012, 2015), Timothy Corrigan (2015), Gabriela Almeida (2015) e Francisco Elinaldo Teixeira (2015, 2019). Após a compreensão do que caracteriza o ensaio e sua investigação editorial, buscou-se embasamento teórico para realizar a análise fílmica. Em termos metodológicos, o livro *Lendo as imagens do Cinema* (2009), de Laurent Jullier e Michel Marie, além de considerações de cineastas registrados em livros, entrevistas, cartas, vídeos e outros materiais, também contribuíram para esta proposta de pesquisa. Ao decifrar detalhes do documentário, a análise demonstrou algumas articulações possíveis para a realização do ensaístico editorial: aspectos subjetivos da diretora e de personagens, bem como o uso crítico de dispositivos narrativos e materiais de arquivo, de forma a retomar e reconstruir acontecimentos que ainda exigem reflexão em nosso país.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ensaio editorial; Cinema brasileiro; Subjetividade; Arquivo; Democracia em Vertigem.

## ABSTRACT

Given the large daily informational flow, important facts fade from our memory and necessary reflections do not find space to happen. The cinema, with its aesthetic possibilities, can contribute to a necessary reflection on everyday history. Possible connections between this actuality of history and narrative and cinematographic artifices is the problem proposed for this research, which sought to investigate the editorial essay in Petra Costa's documentary *The Edge of Democracy* (2019), its own characteristics and poetic license. To that end, the concept of film essay was used, through authors such as Consuelo Lins (2010, 2012, 2015), Timothy Corrigan (2015), Gabriela Almeida (2015) and Francisco Elinaldo Teixeira (2015, 2019). After comprehending what characterizes the essay and its editorial investigation, a theoretical basis was sought to realize the film analysis. In methodological terms, the book *Reading the images of Cinema* (2009), from Laurant Jullier and Michel Marie, as well as considerations by filmmakers found in books, interviews, letters, videos and other materials, also contributed to this research proposal. By deciphering details of the documentary, the analysis has shown some possible articulations for the realization of the editorial essay: subjective aspects of the director and characters, as well as the critical use of narrative devices and archival materials, in order to resume and reconstruct events that still require reflection in our country.

**KEYWORDS:** Editorial essay; Brazilian cinema; Subjectivity; Archives; *The Edge of Democracy*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Documentário <i>ELENA</i> - Ofélias.....	28
Figura 2: Avós da diretora no curta-metragem <i>Olhos de Ressaca</i> .....	29
Figura 3: Personagem do filme <i>Olmo e a Gaivota</i> .....	29
Figura 4: Representação de Dilma nas redes sociais.....	35
Figura 5: Representação de Dilma na revista <i>IstoÉ</i> .....	36
Figura 6: Sequência em que Dilma é apresentada no filme.....	37
Figura 7: Imagem relativa ao passado de Dilma.....	38
Figura 8: Registro exclusivo de quando Dilma foi eleita.....	39
Figura 9: Dia em que Dilma foi eleita – arquivo pessoal de Petra.....	39
Figura 10: Mãe de Petra em comemoração.....	40
Figura 11: Petra dançando na rua.....	40
Figura 12: Entrevista com mãe da diretora.....	41
Figura 13: Dilma e mãe de Petra conversando, na casa da ex-presidenta.....	42
Figura 14: Escultura “ <i>As Laras</i> ” atualmente .....	46
Figura 15: Passado - escultura “ <i>As Laras</i> ” .....	46
Figura 16: Policiais em imagem de protesto no período da ditadura militar.....	47
Figura 17: Policiais em protesto de 2016.....	48
Figura 18: Posse presidencial de Bolsonaro.....	49
Figura 19: Posse de Castello Branco.....	49
Figura 20: Brasília em construção.....	50
Figura 21: Juscelino Kubitschek.....	51
Figura 22: Mãe de Petra quando criança.....	51
Figura 23: Congresso Nacional – Cúpulas do Senado e da Câmara.....	52
Figura 24: Cúpulas do Senado e da Câmara em construção.....	52
Figura 25: Muro montado para dividir manifestantes.....	53

Figuras 26: Arquivo pessoal da avó da cineasta.....	55
Figura 27: Criança olhando para a câmera.....	55
Figura 28: Atmosfera de lembranças, ao acompanhar os passos do pai da diretora.....	56
Figura 29: Livraria citada no filme.....	56
Figura 30: Fotografia antiga - pais da diretora.....	57
Figura 31: Gravação em fita VHS - pais da diretora.....	57
Figura 32: Avós de Petra e a elite da qual faziam parte.....	58
Figura 33: Andrade Gutierrez.....	58
Figura 34: Muro dividindo manifestantes em protesto.....	59
Figura 35: Congresso Nacional após a votação do impeachment de Dilma.....	61
Figura 36: Bolsonaro fazendo “arminha” com as mãos.....	62
Figura 31: Bolsonaro no dia da votação do impeachment de Dilma.....	62
Figura 38: Gabinete de Bolsonaro com fotos de ditadores.....	63
Figuras 39: Notas de dinheiro falsas no chão após votação de denúncia de Temer.....	65
Figura 40: Homem desenhando bandeira do Brasil no Senado.....	66
Figura 41: Presidentes do Senado.....	66

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>FILME-ENSAIO.....</b>	<b>15</b>
2.1	O ensaio: da literatura ao documentário.....	15
2.2	Um dispositivo próprio.....	18
2.3	A atualidade, o pensamento e a poesia no filme-ensaio editorial.....	19
<b>3</b>	<b>O FILME-ENSAIO NO BRASIL.....</b>	<b>23</b>
3.1	Contribuições e contexto brasileiro.....	23
3.2	Petra Costa e o ensaio como possibilidade de expressão.....	25
3.3	Jogo intertextual: montagem, palavra e imagem.....	30
<b>4</b>	<b>DEMOCRACIA EM VERTIGEM.....</b>	<b>33</b>
4.1	Olhar feminino: histórias que se conectam.....	34
4.1.1	Uma abordagem feminista: o reposicionamento da imagem da mulher.....	37
4.1.2	Conexão, proximidade e informalidade.....	38
4.2	Memória, política e subjetividade.....	43
4.2.1	Materiais de arquivo e a atualidade da história.....	44
4.3	Democracia em risco e a sensação de vertigem anunciada em detalhes.....	60
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>68</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>71</b>
	<b>ANEXO 1 - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO.....</b>	<b>74</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Contar histórias. Não as fictícias, mas as reais. Papel esse que me levou ao jornalismo, o qual me apresentou ao audiovisual, que me despertou para o cinema e, por fim, ao documentário ensaístico. Este último uniu um interesse pessoal que, seja no jornalismo ou no cinema tradicional, parecia incompleto. Ou seja: realidade, pensamento e poesia juntos, em uma mesma produção. As palavras de Patrício Guzmán sobre a realização de documentários, no livro *Filmar o que não se vê* (2017), representam bem essa ideia:

Há, em cada lugar da cidade, nas ruas, nas casas, em todas as partes, em todas as horas, inumeráveis átomos dramáticos que refletem um pedaço da vida, uma cena microscópica da existência humana. Esses átomos são como letras soltas de um enorme abecedário, e com essas letras o cineasta constrói palavras; com estas palavras, constrói frases. E pouco a pouco o cineasta (o poeta) vai fabricando histórias com aqueles átomos que voam pelo ar. Esse é o segredo do documentário. Não existe modo mais simples para explicar o fenômeno do documentário. Se pudéssemos fazer um livro de apenas uma página, eu daria por concluído este texto, neste exato momento, porque não há nenhuma outra coisa verdadeiramente básica a acrescentar. Pode-se dizer que o documentário é um dos gêneros cinematográficos mais fáceis de fazer, desde que o documentarista saiba captar esses átomos que passam a seu lado (GUZMÁN, 2017, p.13)

Assim como o próprio título do livro de Guzmán indica, o documentário ensaístico pode ser definido como o ato de filmar o que não se vê, em outras palavras, a subjetividade presente nos acontecimentos, nos registros e falas. Este estilo trabalha o cinema como forma de pensamento. Nele, sempre há a busca por exprimir uma consideração sobre o objeto, porém não é um pensar irrefutável.

No filme-ensaio nada é definitivo ou inquestionável, assim como no ensaio literário, em que o autor reflete sobre um tema a partir de sua subjetividade e experiência pessoal. Um estilo que une pensamento e criação estética. O ensaio comumente é relacionado ao documentário, no entanto, esse cinema experimental e poético contesta a classificação do documentário:

A nomeação filme-ensaio destila esse ranço científico que a palavra documentário sugere, sendo questionada desde os anos 1930, primeiro pelo cineasta Alberto Cavalcanti. Ele afirmava que tal classificação cheirava a ‘poeira e tédio’. Há uma nomenclatura em torno do fazer documental, que induz a um fazer documental previsível, como se nesta prática fosse inevitável recorrer-se ao ‘depoimento’, ao ‘registro’, ao ‘resgate’, ‘a imagem de cobertura’. Enfim, para desburocratizar a mente e romper com esquemas narrativos, é preciso libertar a imaginação, sem precisar necessariamente comprovar, perseguir o consensual ou esconder o esforço. O que

importa, ao final, é a experiência estética, a ficha técnica, vem depois (PIZZINI, 2020)<sup>1</sup>

As características do filme-ensaio podem ser observadas em obras desde os primórdios da história do cinema, no entanto esforços para defini-lo e estudos voltados a ele são recentes. Uma obra importante sobre o assunto é o livro *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker* (2015), em que o autor, Timothy Corrigan, mapeou e definiu variações do gênero em sete categorias. A que interessa particularmente neste trabalho é o filme-ensaio como editorial, que retrata a atualidade dos acontecimentos:

Com uma herança que remonta aos sermões e avança pelos editoriais de jornais e blogs de internet, essas versões do ensaístico muitas vezes funcionam como investigações sobre a verdade e a ética dos acontecimentos e do comportamento contemporâneo (CORRIGAN, 2015, p.153)

Ao contrário de documentários investigativos, “os filmes-ensaio editoriais revelam e analisam não apenas as realidades e os fatos que são documentados, mas também as agências subjetivas (emaranhadas nos filmes e em sua recepção) dessas realidades e desses fatos” (CORRIGAN, 2015, p.154). Uma mistura entre narrativas diarísticas ou retratísticas e documentários de questões sociais.

Dessa forma, a inscrição da subjetividade na narrativa do filme-ensaio editorial, bem como o retrato e a reflexão a respeito de acontecimentos contemporâneos, a partir de uma retomada crítica da história, é o enfoque principal deste projeto. Para isso, farei uma análise fílmica do primeiro documentário brasileiro a concorrer ao Oscar: *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa.

Por meio do apanhado de uma série de fatos da história recente do Brasil, em paralelo com acontecimentos do nosso passado, a diretora retoma, sob uma perspectiva crítica e pessoal, temáticas que ainda necessitam de autocrítica e reflexão. Ou seja, com este trabalho, pretende-se analisar de que forma a conexão entre imagem e discurso subjetivo e engajado da diretora em *Democracia em Vertigem* (2019), ao trazer para o debate público aspectos humanos dos “personagens” no decorrer dos acontecimentos históricos, permite, parafraseando Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008, p.47), extrair do fluxo de informações “um acontecimento já esmaecido na nossa memória, e nos obrigar, de algum modo, à reflexão”.

---

<sup>1</sup>“Joel Pizzini, o artesão do ‘filme-ensaio’, transforma memória em poema” - C7nema - <https://c7nema.net/artigos/item/86193-joel-pizzini-o-artesao-do-filme-ensaio-transforma-memoria-em-poema.html>

Ao abordar acontecimentos da realidade, seja do passado ou do presente, o formato editorial é o que mais se aproxima do jornalismo, minha área de formação e, portanto, de interesse. Por outro lado, o filme-ensaio, como já citado, se diferencia do documentário tradicional, e, ao experimentar refletir os fatos por uma perspectiva subjetiva, revela uma interessante licença poética. Dessa forma, partindo de uma discussão sobre o filme-ensaio editorial, proponho os seguintes **problemas de pesquisa** para este trabalho: (1) De que forma pensamento, memória, subjetividade e elementos cinematográficos se integram na narrativa de *Democracia em Vertigem*? (2) Que tipo de reflexão, neste filme, o jogo intertextual entre palavra e imagem possibilita?

Ao pesquisar a respeito da temática do filme-ensaio em bancos de trabalhos acadêmicos, dissertações e teses, foi possível constatar que este é um tema que está em processo de desenvolvimento no meio acadêmico e requer maior diversidade de visões e enquadramentos.

Por ser uma prática cinematográfica que “renegocia pressupostos a respeito da objetividade documentária, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral” (CORRIGAN, 2015, p. 10), mais estudos a respeito do tema podem contribuir, não somente para uma melhor definição e entendimento do filme-ensaio, mas, também, para ampliar o debate e os estudos a respeito do cinema de um modo geral. Arlindo Machado, pesquisador brasileiro pioneiro em pesquisas sobre o tema no País, considera que:

O documentário começa a ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios (ou vídeos ensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hiperfídia) (MACHADO, 2003, p.68)

A elaboração de roteiros cinematográficos sempre me interessou e, ao longo da faculdade, características de narrativas do cinema se mostraram úteis para a realização de trabalhos jornalísticos, como documentários de rádio e reportagens em vídeo. Da mesma forma que a definição de ensaio literário contribuiu para a criação e estudos a respeito do ensaístico no cinema, os conceitos e as características do filme-ensaio podem vir a contribuir para pesquisas e análises sobre reportagens televisivas, *podcasts* e outros formatos audiovisuais e digitais. Em especial, o filme-ensaio editorial, o qual trabalha os acontecimentos históricos e da atualidade por uma perspectiva pessoal e reflexiva.

Neste sentido, compreender o que caracteriza o filme-ensaio editorial e sua maneira própria de realização cinematográfica, em suas relações com o factual e o histórico, permite unir dois de meus interesses pessoais – a comunicação e a história. Além disso, a característica de pensar questões contemporâneas de interesse público a partir de uma perspectiva subjetiva merece, em minha opinião, ser melhor desenvolvida no meio acadêmico e científico.

Este formato vem ganhando força nos festivais de cinema ao redor do mundo e, em paralelo a isso, o interesse pelo tema em monografias, teses e dissertações também é constatado em bancos de trabalhos das universidades brasileiras. Teatralidade, particularidades sonoras, autorrepresentação, reciclagens de registros domésticos e narração em off, são algumas das questões investigadas sob a análise do filme-ensaio. Temas como alteridade, contemporaneidade, gênero, sexualidade, feminismo, permanência e experiência, também se fazem presentes. No entanto, uma análise filmica pela perspectiva do ensaístico editorial, como é proposto neste trabalho, não é feito com tanta frequência – de acordo com os registros pesquisados – o que me impulsiona a fazê-lo.

A pesquisa se propõe, como **objetivo geral**, compreender de que modo *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, se constrói como filme-ensaio-editorial, investigando a atualidade, a memória e a subjetividade que se integram na narrativa e retratam os acontecimentos. Considerando-se os seguintes **objetivos específicos**:

- Estabelecer a relação entre palavra e imagem em *Democracia* como elementos importantes para o formato de filme-ensaio-editorial deste documentário;
- Entender como tais aspectos ensaísticos e editoriais se relacionam com outros elementos audiovisuais do documentário;
- Perceber quais reflexões a licença poética do filme possibilita.

Para orientar a pesquisa em busca desses objetivos, considero os conceitos de ponto de vista, pensamento, subjetividade, dispositivo, reflexividade, atualidade, arquivo e memória, os quais são frequentemente associados, por diferentes autores, ao ensaio no cinema ou ao que diz respeito a classificação de filme-ensaio editorial definida por Corrigan.

Além disso, buscarei ampliar a compreensão de tais conceitos em autores como Antonio Weinrichter López (2015), Adriana Cursino (2010), Fernão Pessoa Ramos (2008), Henri Arraes Gervaiseau (2015), Thais Blanck (2012), Theodor Adorno (2003), entre outros. Aqui ainda incluo as entrevistas e o material coletado e estudado sob a metodologia da Teoria dos Cineastas.

Tendo em vista que a investigação proposta neste projeto se destina ao pensamento e à subjetividade presentes em um filme, a **metodologia** que melhor se relaciona a esta ideia é a da Teoria dos Cineastas:

A Teoria dos Cineastas propõe um caminho metodológico incomum no contexto das investigações no campo cinematográfico, pois busca a perspectiva teórica dos cineastas diante de seus atos artísticos criadores (GRAÇA, BAGGIO e PENAFRIA, 2015, p.21)

Com isso, manifestações de Petra Costa e outros cineastas do ensaio a respeito de sua obra, registradas em entrevistas, livros, reportagens ou outros meios, serão selecionadas e estudadas. Além deste material, outra metodologia utilizada será a análise fílmica. Para isso, partirei do conceito de ponto de vista, investigado em questões estéticas como palavra, imagem e outros elementos cinematográficos na montagem do filme. Aspectos narrativos, como a representação de “personagens” e símbolos também estarão presentes nesta discussão. Para embasar essa análise, contarei com o livro *Lendo as imagens do Cinema* (2009), de Laurent Jullier e Michel Marie.

Este trabalho está dividido em quatro capítulos, mais as considerações finais. No segundo, após a introdução, será realizada uma discussão teórica sobre o ensaio audiovisual, passando pela literatura e aprofundando a temática no formato documentário. Uma vez que o interesse deste trabalho está no conceito de filme-ensaio como editorial, definida por Timothy Corrigan, o livro *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker* (2015) é essencial para o desenvolvimento da pesquisa.

Por outro lado, este trabalho se propõe a pensar o formato dentro do cenário cinematográfico brasileiro, e *Democracia em Vertigem* é um documentário que retrata acontecimentos do país, sendo importante para a análise tanto esse cenário político e social, quanto o contexto no cinema nacional. Portanto, teorias a respeito do tema desenvolvidos por autores brasileiros, como Gabriela Almeida (2015), Arlindo Machado (2003), Consuelo Lins (2010, 2012 e 2015), Francisco Elinaldo Teixeira (2015), entre outros, foram essenciais.

No terceiro capítulo, serão contextualizados o filme-ensaio no Brasil, a diretora e sua obra. Já no quarto capítulo, *Democracia em Vertigem* será apresentado para, em seguida, desenvolver a análise fílmica. Em seguida, trarei as considerações finais. Tal qual ocorre com os diretores dos filmes-ensaio, a pesquisa deste trabalho nasce de uma busca que também é pessoal. Portanto, impressões subjetivas se farão presentes ao longo da escrita, carregando talvez algo de ensaístico.

## 2 FILME-ENSAIO

Neste capítulo será feita uma discussão teórica, a partir do conceito de ensaio e sua relação com a literatura, o cinema e o documentário, até chegarmos à definição de filme-ensaio editorial. Em seguida, algumas noções importantes, tanto para o entendimento do ensaio no cinema, quanto para a posterior análise fílmica serão apresentadas e contextualizadas. São eles: o uso crítico do dispositivo narrativo e a relação entre atualidade, pensamento e memória por meio do discurso ensaístico-editorial.

### 2.1 O ensaio: da literatura ao documentário

Com diversos formatos conhecidos pelo público, e diferentes nuances entre eles, o cinema é uma área da comunicação que está em constante construção e reinvenção. Cada vez mais presente nos debates atuais e ganhando força nos festivais ao redor do mundo, o filme-ensaio, ao fugir dos rótulos tradicionais, é um campo fértil para novos estudos a respeito do cinema. O filme-ensaio pode ser associado ao experimentalismo, pode ser realizado tanto no documentário quanto na ficção e pode ser poético, assim como filmes de poesia. Portanto, as diferenças entre esta e outras categorias cinematográficas nem sempre são facilmente identificadas.

Para uma melhor compreensão do ensaístico no cinema, trarei, de forma breve, contribuições teóricas a respeito deste estilo na literatura, de maneira a relacionar os dois formatos. Voltemos, então, para o século XVI, quando Michel de Montaigne publicou a obra *Ensaaios* e, com isso, veio a ser considerado o inventor do gênero. Nos escritos de Montaigne, o *ensaio* aponta para uma noção de experiência, é “análise, demonstração, ponderação, avaliação” (GERVAISEAU, 2015, p. 96). Em outras palavras, como expressou Gervaiseau ao citar Mathieu Castellani, “experiência *de*”. Igualmente, e sobretudo, “um colocar em palavras essa experiência” (GERVAISEAU, 2015, p. 96). De forma complementar a essa ideia, o professor de Inglês e Estudos de Cinema na Universidade da Pensilvânia, Timothy Corrigan, observa:

A história do ensaio demonstra, na verdade, que o ensaístico é mais interessante não tanto na maneira como privilegia a expressão e a subjetividade pessoais, mas, antes, na maneira como perturba e complica essa própria noção de *expressividade* e sua relação com a *experiência*, a segunda pedra angular do ensaístico. Se a expressão verbal e visual comumente sugerem a articulação ou a projeção de um eu interior em um mundo exterior, a expressividade ensaística descreve, mais exatamente, penso, a sujeição de um eu instrumental ou expressivo a um domínio público como uma forma

de experiência que continuamente testa e desfaz os limites e capacidades desse eu por meio dessa experiência (CORRIGAN, 2015, p.21)

Na literatura, o ensaio também é caracterizado pela subjetividade do enfoque, bem como pela “eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias)” (MACHADO, 2003, p. 64). Essas particularidades fazem dele, tanto na literatura quanto no cinema, um gênero fora da curva, ou, nas palavras de Gabriela Almeida (2018, p. 93), um “entre-lugar ou entre-gênero”. Demasiado livre e pessoal para se adaptar ao científico e, por outro lado, apurado e reflexivo, ele não se encaixa em uma definição. Theodor Adorno, séculos depois de Montaigne, no texto *O Ensaio como Forma*, descreve que esse estilo exige:

ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desempenhá-la. Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando, em virtude de sua forma, a memória desse processo. O ensaio, contudo, elege essa experiência como modelo, sem, entretanto, como forma refletida, simplesmente imitá-la; ele a submete à mediação através de sua própria organização conceitual; o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método” (ADORNO, 2003, p. 30)

Um pensar que é ao mesmo tempo crítico e intuitivo; didático e poético; ou nas palavras de Adorno: “metodicamente sem método” (2003, p. 30). Francisco Elinaldo Teixeira, organizador de *O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea* (2015), livro essencial para esta pesquisa, comenta que o ensaio é “um outro da filosofia, da literatura e, mais recentemente, do cinema. A isso ainda se poderia acrescentar: não um ‘outro de si’, mas uma alteridade radical” (TEIXEIRA, 2015, p. 13).

Nesta mesma lógica, Gabriela Almeida (2018, p. 92) destaca que, desde suas origens na literatura, este estilo “costuma ser categorizado como a mais livre, a mais fugidia das formas de reflexão. Não propõe respostas acabadas, mas a inquietação, a abertura, a dúvida”. Com isso, como definir e caracterizar algo que “luta para se livrar de toda restrição formal, conceitual e social”? (ALTER, 1996, p.171, apud LÓPEZ, 2015, p. 52).

As tentativas de definição do filme-ensaio no âmbito da pesquisa acadêmica, bem como a evolução de realizações nesse estilo precisaram de mais de um século para emergir. Traços como “a autorreflexão, a metalinguagem, o uso crítico do dispositivo cinematográfico e um certo teor autobiográfico” (ALMEIDA, 2018, p.92), característicos do termo, demonstram estarem presentes desde os primórdios do cinema. Em especial no que diz respeito a tentativas

de usar o cinema como forma de pensamento. Cineastas como Serguei Eisenstein, Agnes Varda, Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini, Orson Welles, Win Wenders, Chris Marker, Jean-Claude Bernardet, Eduardo Coutinho, entre outros, demonstravam pensar por meio de imagens.

Gabriela Almeida (2015, p. 40) destaca que o cineasta alemão Hans Richter (1940) e o ator e diretor francês Alexandre Astruc (1948) foram premonitórios em seus escritos. Richter ao comentar sobre “um novo tipo de cinema que poderia tornar perceptíveis problemas, pensamentos e até ideias, e que daria visibilidade ao que não é visível”, e Astruc ao classificar esse cinema como uma linguagem ou um meio de escritura, o comparando a outras artes. Segundo a autora, Richter “estabelece uma relação direta entre a complexidade de determinados assuntos e a dificuldade – ou mesmo impossibilidade – de abordá-los nos filmes de narrativa mais convencional”, dessa forma “alguns temas demandam um tratamento ensaístico” (op. cit. p. 40).

Astruc complementa essa ideia ao constatar que o cinema aparece “não só como uma escritura possível para o tratamento de determinadas questões, mas, principalmente, como um ambiente privilegiado para certas formulações” (op. cit. p. 41). Essa “forma que pensa” se fez presente no Cinema Novo brasileiro, no Cinema Novo alemão, na Nouvelle Vague francesa, no Cinema Marginal, e também nas produções classificadas como vanguardistas ou experimentais, entre outros, mas “é sobretudo nos últimos vinte anos que ganha força a produção de ensaios filmicos, no seio do que se pode caracterizar como uma virada subjetiva do documentário” (ALMEIDA, 2018, p. 92). Antonio Weinrichter López observa que, talvez, as práticas cinematográficas precisassem alcançar certa maturidade para esse estilo ensaístico emergir:

O cinema tinha de aprender primeiro a manusear as imagens, a criá-las, a combiná-las; logo deveria aprender a criar representações do mundo real ao longo da prática documental; vencer posteriormente sua natural resistência ao verbal e seu rechaço à subordinação da imagem a um discurso não primordialmente visual, questões herdadas dos abusos da primeira fase do documentário, e sua utilização desde *voz de Deus* cheia de uma abusiva autoridade epistemológica; quem sabe, deveria produzir também um certo cansaço da imagem, um esgotamento de sua velha fascinação que possibilitara a ideia de voltar a usar, de voltar a olhar as imagens de outra maneira, uma ideia incorporada no material de arquivo encontrado; deveria, por fim, dar-se à circunstância de que os indivíduos procedentes de outras tradições se aproximaram da imagem factual (LÓPEZ, 2015, p. 50 e 51).

A soma de tudo isso permitiu o desabrochar de algo que vinha de um lugar de tentativa há muito tempo. Depois da natural necessidade de reinvenção se fazer presente em diferentes meios audiovisuais, seja a ficção, o documentário ou mesmo a videoarte, as portas, enfim, se abrem para o ensaístico.

## 2.2 Um dispositivo próprio

Para Patrício Guzmán, “as melhores ideias – as mais eficazes – são aquelas que costumam se acomodar dentro de um ‘envoltório narrativo’. Também podemos chamá-lo de *dispositivo narrativo*” (GUZMAN, 2017, p. 27). O cineasta chileno explica, com isso, que ideias não devem ser confundidas com listas temáticas, que elas devem ir para além de sequências óbvias, buscar o mais sugestivo, buscar uma dimensão artística:

Para que seja útil, uma ideia deve conter uma história em seu interior, um desenvolvimento dramático, algo parecido com um átomo, mas maior. Tem que estar preche de uma fábula. Precisa carregar história latente; incluir uma história microscópica, elíptica, apenas insinuada, que *nem* pareça uma história, caso contrário não serve para nada (GUZMAN, 2017, p. 26)

Por mais que o autor não tenha se referido ao ensaio, suas ideias conversam com a possibilidade estética que esse estilo representa, e essas ideias demonstram uma possibilidade de inovação para o cinema. No documentário, por exemplo, uma percepção de verdade em que a subjetividade deve ser negada não encontra mais embasamento atualmente, em uma época que a manipulação digital das imagens demonstra, por si só, o caráter de reconstituição dos registros e fatos. “A noção de verdade, muitas vezes, se aproxima de algo que definimos como interpretação”, observa Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 30), no livro *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*

Arlindo Machado (2003, p. 67) faz uma crítica à ideia de que o documentarista não deve explicar ou interpretar o que a câmera capta: “Se o cineasta se recusa a falar num filme, ou seja, intervir, interpretar, reconstituir, quem vai falar em seu lugar não é o ‘mundo’, mas a Arriflex, a Sony, a Kodak, ou seja, o aparato técnico”. E continua o autor:

Se o documentário tem algo a dizer que não seja a simples celebração de valores, ideologias e sistemas de representação cristalizados pela história ao longo de séculos, esse algo a mais que ele tem é justamente o que ultrapassa os seus limites enquanto mero documentário (MACHADO, 2003, p. 68)

Como vimos, o cinema precisou de mais de um século de experimentos e pesquisas para, enfim, uma forma ensaística poder emergir. Por mais que não tenha uma definição concreta, sua existência carrega embasamento, tanto prático quanto teórico, para se propor a fazer um uso crítico de dispositivos, que podemos explicar como a contestação do próprio gesto tradicional de fazer cinema. Ou seja, conforme explica Gabriela Almeida (2015, p. 155), “mais

do que exercício de autorreflexão ou metalinguagem, é como se o cinema se reinventasse como gesto com o ensaísmo e com os dispositivos de criação propostos pelos realizadores de não-ficção”.

Segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2015, p. 56), teríamos, com a noção de dispositivo no documentário contemporâneo, a criação “pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que ‘apreende’ a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente”. Esse artifício de criação é formado a cada obra, a partir de motivações subjetivas, intuitivas e específicas dos diretores.

Uma forma de tornar tangível o que é pessoal, uma mistura de criatividade com um porquê, pois nasce de memórias, experiências, sentimentos e perspectiva própria de ver o mundo. “O dispositivo é um fator que impulsiona a história. Às vezes surge com a ideia inicial, outras surge depois. É uma espécie de leito, de via, que canaliza, guia, unifica, os fios da história” (GUZMAN, 2017, p. 37).

Poderíamos afirmar, como fazem Lins e Mesquita (2015, p. 57), que “ao contrário dos roteiros que temem no que neles provoca fissuras e afastam o que é acidental e aleatório, os dispositivos documentais extrairiam da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizarem sua vitalidade e condição de invenção”. É algo como uma alegoria ou metáfora, uma marca pessoal: “Em suma, o dispositivo, ao que parece, nos permite traduzir os conceitos em imagens” (GUZMAN, 2017, p.37).

No filme *Nostalgia da Luz* (2010), pode-se dizer que um dispositivo utilizado por Patricio Guzmán é uma analogia entre história e astronomia ao longo da narrativa, a qual parte – segundo o que o próprio diretor expõe – da mistura de experiências dele na infância e na fase adulta. Os filmes de Petra Costa também demonstram partir de memórias afetivas ou familiares, motivados por uma busca que também é pessoal.

### **2.3 Atualidade, subjetividade e pensamento no filme-ensaio editorial**

Algo que diferencia o documentário convencional do estilo ensaístico é o motivo da realização e o papel dos diretores, o qual “deixa de ser a alteridade clássica para se relacionar a aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores” (LINS E MESQUITA, 2015, p.51). O documentário tradicional aborda temáticas preexistentes sob uma perspectiva impessoal, enquanto no ensaio os diretores geralmente “interagem com

personagens e situações como sujeitos *interessados*, protagonistas de um processo de busca pessoal” (LINS E MESQUITA, 2015, p.51).

Essa presença de aspectos subjetivos, somado a uma busca por transformar “o relato noticioso em investigação editorial de acontecimentos atuais” (CORRIGAN, 2015, p. 156), é o que podemos identificar, segundo a separação feita por Timothy Corrigan, como filme-ensaio editorial. É possível trabalhar esse estilo na ficção, mas, em razão de sua aproximação com a atualidade dos acontecimentos, é mais comum vê-lo em documentários.

Assim como o ensaio literário foi visto por alguns estudiosos como “uma forma apropriada e *moderna* de praticar a literatura filosófica, ante o modelo do tratado, o ensaio fílmico poderia encarnar as mesmas virtudes ante o modelo da reportagem e do documentário histórico tradicional” (LÓPEZ, 2015, p. 53). Uma forma útil de caracterizar o filme-ensaio editorial, segundo Corrigan, é:

[...] como um tipo de intervenção editorial na notícia da história cotidiana: aqui, a “notícia” sugere o relato de fatos e acontecimentos passados, presentes e futuros de um modo que tende a combinar e tornar indistintos esses três registros como “acontecimentos atuais”, e a intervenção editorial se torna uma imersão subjetiva nesse atual e uma ruptura dele” (CORRIGAN, 2015, p.153)

Essa intervenção editorial ocorre quando o documentário, a narrativa jornalística e mesmo a representação ficcional parecem não ser suficientes. Almeida explica que o questionamento feito por Didi-Huberman, a partir de uma “experiência pessoal que o levou, em sua proposta de matriz benjaminiana de romper a linearidade do relato histórico e de insurgência contra a narração excessivamente ordenada e cronológica” (ALMEIDA, 2015, p.123), conversa com uma questão central para a motivação da realização dos ensaios editoriais. Ou seja: “em que condições um objeto ou um questionamento histórico novo podem emergir de um contexto já excessivamente conhecido e documentado?” (HUBERMAN apud ALMEIDA, 2015, p. 123).

O trabalho feito por Jean-Luc Godard, já nos anos 1960, relacionava os imperativos políticos e históricos a uma visão pessoal e subjetiva: “Todos os meus filmes foram relatos sobre o estado da nação; são documentos de noticiário cinematográfico, tratados de uma maneira pessoal, talvez, mas em função da atualidade contemporânea” (GODARD apud CORRIGAN, 2015, p. 154).

Ao se referir às representações do Holocausto em sua obra *História(s) do Cinema* (1988), o cineasta franco-suíço demonstrou uma preocupação com a necessidade de um olhar crítico, apresentando uma espécie de culpabilização do cinema por ter faltado com seu dever ao não utilizar de seus recursos para denunciar o horror do nazismo. Filmes da época que

previram ou tentaram alertar sobre a presença do fascismo não se fizeram ouvir. E é esse silêncio que “abriu espaço para a tragédia posterior” (ALMEIDA, 2015, p. 188):

Seis milhões de pessoas mortas ou gaseadas, principalmente judeus, e o cinema não esteve lá. No entanto, do Ditador à Regra do Jogo, ele tinha anunciado todos estes dramas. Ao não ter filmado os campos de concentração, o cinema demitiu-se completamente. É como a parábola do bom servidor que morreu por não ter sido utilizado. O cinema é um meio de expressão cuja expressão desapareceu. Ficou o meio. (GODARD apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 179, apud ALMEIDA, 2015, p. 185)

Considerando esse pensamento, Didi-Huberman defende que “captar imagens não basta para fazer cinema. Porque, segundo Godard, ninguém soube *montar* – ou seja, *mostrar* para *compreender* – as imagens captadas existentes, os documentos da história” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 180 apud ALMEIDA, 2015, p. 195). Um discurso engajado e mais subjetivo pode ser uma maneira de resgatar a humanidade de pessoas invisibilizadas por contextos como os do nazismo, uma vez que, como afirma López (2015, p. 86), “diante da prosa desencarnada da literatura histórica tradicional, o testemunho literário e a vivência pessoal servem para adicionar reflexão ao documento”.

Jorge Semprún, sobrevivente de um campo de concentração nazista, defendeu em seu livro *La escritura o la vida*, “a radical necessidade dos testemunhos pessoais e literários, ante a frieza das estatísticas e dos estudos sociológicos, incapazes de transmitir a singularidade individual de toda experiência humana” (LÓPEZ, 2015, p.86). Toda memória, disse Semprún, “possui uma impregnação emocional e um calor subjetivo que se desvanece quando se transmuta em mera quantificação estatística” (SEMPRÚN apud LÓPEZ, 2015, p. 86).

Tendo em vista que o uso crítico dos dispositivos narrativos, no modo ensaístico editorial, se dá por meio da subjetividade, a alternativa que esse estilo de fazer cinema representa vai ao encontro da necessidade de “*mostrar para compreender*”, a qual Didi-Huberman se referiu. Segundo Antonio Weinrichter López (2015, p. 87), para que seja ensaio, um filme deve ter ponto de vista e reflexão: “não apenas uma enunciação performativa, mas a vontade de construir um discurso”, portanto, “não se trata de falar *de si*, mas, *a partir de si*, ou consigo mesmo”. Já em relação ao modo editorial, Corrigan explica que:

Na condição de relatos sobre acontecimentos diários, esses filmes-ensaios, como outros tipos de editoriais, destacam a interação necessária de subjetividades consciente e decisivamente móveis dentro desses relatos; relatos não apenas a respeito de fatos, realidades, pessoas e lugares descobertos e revelados, mas também a respeito da possibilidade da própria agência em um estado de coisas atual que já não é transparente nem facilmente acessível (CORRIGAN, 2015, p. 154-155)

Com um esforço para construir “novas articulações audiovisuais que problematizam a relação entre o que é dito e o que é visto e a realidade à qual se refere o que é visto e o que é dito” (GERVAISEAU, 2015, p. 117), o filme-ensaio editorial permite atribuir a memórias coletivas, ideias e imagens as quais se consolidaram de alguma forma em nosso imaginário “uma outra atualidade, no presente de nossa percepção” (GERVAISEAU, 2015, p. 114).

Dessa forma, o filme-ensaio editorial reconstitui, interpreta e estabelece asserções sobre acontecimentos históricos, com uma movimentação crítica, ativa e atual, contribuindo para “criar um estado perturbador em que o sujeito se reconhece, muitas vezes desconfortavelmente, como participante da configuração que é a notícia e a sua história” (CORRIGAN, 2015, p. 155). De modo complementar:

Nesse contexto contemporâneo, o filme-ensaio editorial tem como objetivo não apenas ativar um sujeito pensante diante dessa tela vazia, mas também impelir esse pensar como uma ação intelectual e concreta no desenrolar histórico dos acontecimentos. (...) esses filmes envolvem acontecimentos e instituições sociais como algo que diz respeito não apenas ao que é conhecido ou não conhecido, mas também à maneira como é conhecido, oferecendo mediações filosóficas e políticas a respeito de acontecimentos mundiais, como a guerra no Iraque, a epidemia de Aids e a devastação de New Orleans pelo furacão Katrina.

Um cinema que busca refletir o presente a partir do passado, a meu ver, parece ideal para o contexto brasileiro. Isso porque, se considerarmos que diversos problemas sociais, políticos e mesmo culturais do país decorrem de nossa própria história, de uma autocrítica ainda em débito e da falta de uma consciência por parte dos brasileiros, uma vez que erros do passado ainda “demarcam a constituição da produção de nossa subjetividade” (FLÔRES at. al., 2021, p. 213).

Nota-se, no cinema brasileiro recente, obras que demonstram mover-se em busca dessa necessária autocrítica a respeito de nosso passado autoritário, ou que buscam refletir sobre outras temáticas necessárias para o contexto social e político do país. *Democracia em Vertigem* pode ser citado como um exemplo. Outros filmes também relacionados ao ensaio serão citados no próximo capítulo. Nele, trarei algumas considerações a respeito do ensaio dentro do contexto do cinema no Brasil.

### 3 O FILME-ENSAIO NO BRASIL

Apesar de apresentar aspectos em comum com o contexto mundial quanto ao surgimento e às influências do ensaio, o Brasil possui características próprias em sua história, motivações e modos de produção as quais vêm sendo documentadas no âmbito mais recente de pesquisas acadêmicas. Apesar de ainda estar em construção, o que se tem de registro e de esforços para pensar o ensaio no cinema brasileiro permitiu traçar um paralelo importante para este trabalho.

Entre as contribuições mais significativas, estão estudos voltados a filmes e cineastas em específico, o que é natural, uma vez que, como vimos, o ensaio “não tem lugar dentro de uma cultura baseada na dicotomia das esferas do saber e da experiência sensível” (MACHADO, 2003, p. 65) e, portanto, não cabe a ele uma definição. Neste capítulo, apresentarei algumas questões relativas ao ensaístico no cinema brasileiro. Trarei, ainda, uma introdução ao trabalho da diretora Petra Costa, com o intuito de compreender características próprias de sua obra.

#### 3.1 Contribuições e contexto brasileiro

Segundo Francisco Elinaldo Teixeira (2015, p. 358), a conexão entre cinema e pensamento inerente ao ensaio se faz presente desde o período clássico, porém “o ensaio aí ainda não se constitui como uma realidade, mas sob uma virtualidade que atenta para um potencial ensaístico do cinema”. No Brasil, ocorre o mesmo: “Como acontece num contexto mais amplo, no Brasil também as conjunções mais intensas do ensaio se efetuam com os domínios do documentário e do experimental, reelaborando, portanto, uma herança que vem desde o cinema moderno” (TEIXEIRA, 2015, p. 365). Dessa forma, é preciso, também no audiovisual brasileiro, muitas transformações e reinvenções até o ensaio emergir. Desde o final da década de 1960 em diante:

em conjunção com as transformações no domínio do documentário, tem-se, além de uma ‘revisão da revisão’ que opera em Glauber e sua ‘nova estética do sonho’, as irrupções do cinema marginal/de invenção, do experimentalismo superotitista, do cinema de artista, da videoarte, todos trazendo aportes substanciais ao que, posteriormente, ganhará relevo sob a denominação de ensaio fílmico (TEIXEIRA, 2015, p. 366)

Já no que diz respeito ao modo editorial, uma observação feita por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2015, p. 44) nos ajuda a compreender a relação entre cinema documentário no Brasil e a mídia tradicional, os programas televisivos e, em especial, os telejornais:

Se nos anos posteriores à ditadura as imagens televisivas continuaram mostrando um Brasil harmonioso, rico, branco, saudável, higienizado, em imagens estáveis, enquadradas, de boa qualidade, coube ao documentário se voltar para grupos urbanos até então praticamente invisíveis nesta produção audiovisual (LINS e MESQUITA, 2015, p. 44)

As autoras explicam que, com o tempo, o país passou de uma cultura utópica para uma cultura de massas e, “com a deterioração das formas de representação política e de reconhecimento social tradicionais, a imagem televisiva se tornou um dos meios mais potentes de legitimação, onde basta aparecer para existir” (LINS e MESQUITA, 2015, p. 45).

Com isso, confrontar a autoridade suposta do fluxo midiático de representações é algo que, no contexto brasileiro, se fez necessário em um mesmo momento em que o ensaio fílmico passa a ganhar força e ter visibilidade. A necessidade que se apresenta, nesse contexto brasileiro, pode ser explicada por o que escreveu Ismail Xavier:

O cinema brasileiro contemporâneo, ao lidar com a experiência social, se confronta com uma esfera pública marcada pela hegemonia exacerbada da televisão como veículo construtor de identidades sociais e regulador das vozes políticas. Como resposta, e não apenas em função disso, os cineastas desenvolveram um contradiscurso de som e imagem voltado para a construção de uma fala que se distancia dos clichês que pautam o discurso da indústria cultural na sua administração do imaginário. Nesse gesto, os filmes se mobilizam para produzir um certo ‘efeito de conhecimento’ por diferença, quando um discurso ou um estilo atesta sua potência de revelação pela sua oposição à convenção sedimentada (XAVIER, 2015, p. 230).

Alguns exemplos de filmes nesse estilo, como *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, *Rocha que voa* (2002), de Eryk Rocha, e *500 almas* (2004), de Joel Pizzini, partem do princípio, segundo Lins e Mesquita (2015, p. 55), de que “a imagem é um dado a ser trabalhado e relacionado com outras imagens e sons, e não mera ilustração de um real preexistente”.

Com a imagem digital, no decorrer dos anos 2000, “dadas suas facilidades enquanto dispositivo, veio consagrar, difundir e dar uma visibilidade inédita às reflexões e práticas do filme-ensaio, tornando-o um verdadeiro acontecimento no campo da cultura audiovisual” (TEIXEIRA, 2015, p. 359). A noção de dispositivo, nesse contexto brasileiro, pode ser explicada a partir do que observa Jean-Louis Comolli. Para ele,

Diante da ‘crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas’, dos ‘roteiros que se instalam em todo lugar para agir (e pensar) em nosso lugar’, parte da produção documental teria a possibilidade de inventar pequenos ‘dispositivos de escritura’ para se ocupar do que resta, do que sobra, do que não interessa às versões fechadas do mundo que a mídia oferece (COMOLLI apud LINS e MESQUITA, 2015, p. 57).

Os filmes *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut, e *33* (2003), de Kiko Goifman, são bastante representativos para o debate no País, tanto do uso dos dispositivos

quanto do ensaio. As autoras explicam que esses documentários apresentam traços inovadores que rompem a premissa da “focalização da experiência do outro de classe” e se opõem ao “sistema de entrevistas”.

Um desses traços é um rompimento com o que é preexistente. Os realizadores estabelecem “um ‘ponto de partida’ sem saber o que virá a seguir”, assim como uma espécie de híbrido “pessoa-personagem”, ou seja, os realizadores devem “viver uma história (sendo dela *personagens*), para contá-la (como cineastas)” (LINS e MESQUITA, 2015, p. 52). Outro ponto é uma relação entre memória pessoal e coletiva, por exemplo, em *Um passaporte húngaro*:

Há uma comunicação constante entre o que é do domínio privado e o que é do domínio público, marcando a diferença desse documentário em relação à exposição da vida privada a que assistimos diariamente na televisão, que muitas vezes se esgota na exibição da intimidade (LINS e MESQUITA, 2015, p. 53)

Também Consuelo Lins, em outro texto em coautoria com Adriana Cursino (2010, p. 88), reflete sobre o modo “interconectado de pensar na dialética das imagens”; as autoras comentam que, na atualidade, o grande fluxo informacional com que temos contato diariamente gera uma distração, nos tornando “consumidores não conscientes” do que vemos: “se não paramos para observar e ‘aceitar’ uma seleção, um recorte de coisas que fazemos para usufruir delas no presente, nosso olhar (e nosso tempo) acaba sendo roubado por tudo que pode significar nada” (op. cit. p. 88).

Talvez isso explique o fato de o filme-ensaio ter ganhado força e um maior número de realizadores, assim como público, a partir do início do século XXI, momento em que o advento de diferentes tecnologias mudou nossa forma de estar no mundo e, conseqüentemente, nosso olhar e senso-crítico, tanto em aspectos positivos quanto negativos.

### **3.2 Petra Costa e o ensaio como possibilidade de expressão**

Nessa mesma lógica a respeito de a um olhar distraído das massas e a um contexto de globalização, a ideia de contraposição do ensaio aparece, ainda, como um ato de “pensar diferentemente da doxa, da opinião, do bom senso, consenso, senso comum, sair dessa zona de conforto em direção aos desafios e riscos que o ato de buscar novas formas de vida implica” (TEIXEIRA, 2019, p.28). Citando a ideia de “estética da existência” proposta por Foucault (1984), o autor explica a subjetividade nos filmes-ensaio como

modos de subjetivação em que o ensaísta parte de si, compõe-se a partir de seu entorno, inscreve-se na cena, mas não para permanecer ali fechado, enclausurado, mas para sair fora de si, ir além de si, abrir-se ao mundo e ao devir de suas forças, potencializar suas resistências diante de apelos moralizantes que o querem tornar não mais que ‘economicamente produtivo e politicamente dócil’, resistir a ilusão de um Eu pretensamente soberano, mas insustentável, até o limite de poder dizer ‘Eu-outro (TEIXEIRA, 2019, p. 28)

Não é à toa que nos anos de 2020 e 2021, as duas primeiras cineastas a representar o Brasil na categoria Documentário do Oscar são mulheres, cujo trabalho pode ser classificado como ensaístico. Petra Costa, com *Democracia em Vertigem* (2019), objeto da análise que será apresentada no próximo capítulo deste trabalho, e Bárbara Paz, com *Babenco – Alguém tem que ouvir o coração e dizer: Parou* (2020).

Nota-se que mulheres cineastas “estão dizendo não à lógica de uma arte que esteticamente se justifica acima e à revelia da responsabilidade e da vivência ética de quem a realiza (algo que a arte protagonizada por artistas homens em muito se amparou)” (PEREIRA e NOGUEIRA, 2010, p. 110). Por muito tempo, a condição que coube às mulheres no cinema foi a de “para ser olhada”. Segundo Budd Boetticher:

O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si, a mulher não tem a menor importância (BOETTICHER apud MULVEY, 2018, p. 444)

Tendo em vista esse papel limitado historicamente dado a mulheres no cinema, Ana Catarina Pereira e Juslaine de Fátima Abreu Nogueira observam que o trabalho de Petra Costa – e outras diretoras contemporâneas – apresenta “um encontro singular entre pensamentos e atos criativo-artísticos” que aponta para “a construção de uma ética-estética da existência”, a qual tem buscado

uma (re)invenção de si nas memórias que atravessam a cineasta como mulher-singularidade e como mulher-coletividade, por meio de uma tessitura da vida na obra de arte e como obra de arte. Com uma postura estético-política vincada, Petra não receia, deste modo, assumir a autoria, enquanto mulher (PEREIRA e NOGUEIRA, 2010, p. 115)

Essa reivindicação por um espaço sempre dificultado para mulheres não se mostra apenas no ato de ocupá-lo como diretoras, mas também em seus próprios filmes. “Só tento retratar o que sinto como mulher”, disse Petra em entrevista a Paulo Portugal, registrado no

ionline, em julho de 2016<sup>2</sup>. Nessa entrevista, ela conta de que maneira o cinema se apresentou para ela como uma possibilidade de expressão: “No início, o que me deu vontade de fazer cinema foi justamente as questões que me eram incômodas e perturbadoras e que não eram retratadas”, sobretudo no cenário brasileiro, ela complementa. Como exemplo sobre quais eram essas questões, a cineasta explica que o filme ELENA (2012) nasceu da percepção de que:

não existia nenhum filme sobre essas angústias que tinha vivido enquanto era adolescente. É o que chamo de complexo de Ofélia, no sentido que aborda os direitos das mulheres na sociedade. Por outro lado, há também uma esquizofrenia na mulher que quer ser profissional, embora se sinta ainda presa a muitos códigos de donzela. A noção de que temos de deixar de ser um objeto e ser mais um sujeito, isso é pouco retratado, porque há poucas mulheres autoras e cineastas

O filme faz conexões entre três gerações de mulheres, Petra, sua irmã Elena e sua mãe. Uma história pessoal com apelo universal, como disse Zeca Camargo ao referir-se ao filme, pois carrega uma sensação de duplo em razão das semelhanças físicas e desejos artísticos partilhados entre irmãs, mas também diz respeito às muitas *Ofélias* desse mundo, bem como as consequências da ditadura militar na vida dos brasileiros. “Embora o suicídio de Elena não seja uma consequência direta da ditadura militar do país, existem significativas conexões entre eles”, observa a diretora. Em carta sobre a produção<sup>3</sup>, a diretora escreveu:

Enquanto elaborava a história, percebi que Elena simbolizava sua geração: eles viveram um período conturbado, viram o fim da utopia, experienciaram o surgimento da AIDS, uma doença que matou muitos de seus amigos. Elena viveu num Brasil sem oportunidades para os jovens, muito menos para alguém que queria trabalhar no cinema (COSTA, p. 10 e 11)

A relação que Petra faz entre sua irmã, a personagem Ofélia da obra de Shakespeare e os dilemas enfrentados no processo de vir a se tornar mulher em uma sociedade machista, de maneira a conectar o sentimento de uma ao de várias, é representado de maneira poética em cena do filme (figura 1). Nela, diversas mulheres flutuam na água. Simbolicamente, essa imagem as remete à Ofélia, ao mesmo tempo que também remete ao sentimento de deixar ir relativo à água. A angústia da inadequação vai embora pelo fluxo da água: “Não se afogam mais. Podem mergulhar e voltar à superfície. Flutuam”, como bem escreveu Eliane Brum (2013)<sup>4</sup> ao referir-se ao documentário.

<sup>2</sup>“Petra Costa - Só tento retratar o que sinto como mulher” (entrevista a Paulo Portugal). Jornal I, 3 de Julho de 2016. Disponível em: <<https://ionline.sapo.pt/515457>>. 25 set. 2021.

<sup>3</sup>“ELENA - Carta da diretora”. Disponível em: <<http://www.elenafilme.com/ELENA%20-%20carta%20da%20diretora.pdf>>. Acesso em 30 set. 2021.

<sup>4</sup>Eliane Brum - “Uma mulher em busca do próprio corpo”. O Globo, 15 de agosto de 2013. Disponível em: <<https://epoca.oglobo.globo.com/colunas-e-blogs/eliane-brum/noticia/2013/06/bpetrab.html>>. Acesso em 30 set. 2021.

**Figura 1: Documentário *ELENA* - Ofélias**



Fonte: *ELENA* (2012)

Ao olhar para a filmografia da cineasta, nota-se uma busca por entrar nas subjetividades das personagens e “fazer mergulhos no pensamento e na mente, como se fossem *road movies* da mente” (COSTA, 2016).

No curta *Olhos de Ressaca*, sobre os avós dela, como se observa na figura 2, em uma reflexão sobre o envelhecimento: “Eles, que viveram juntos durante 70 anos, percebem a proximidade de uma inevitável partida”. Já em *Olmo e a Gaivota*, que acompanha uma personagem grávida (pensativa na figura 3), e as implicações da gestação em seu dia a dia, “é a vida de uma criança que está em risco. É quase como uma compreensão da vida através da morte. No caso de *ELENA*, é uma compreensão da morte através do nascimento”. Nesta esteira, Ana Catarina Pereira e Juslaine de Fátima Abreu Nogueira entendem a filmografia de Petra Costa como:

um cinema que é a manifestação da subjetividade e de procedimentos de subjetivação, no sentido de buscas de reelaboração de si, expondo um si mesmo em seus processos íntimos, mas sempre com vistas à dimensão da alteridade, a encontrar um outro em si mesmo para poder, de fato, encontrar o Outro (PEREIRA e NOGUEIRA, 2010, p. 122)

Portanto, é possível notar na maneira própria de a diretora fazer cinema uma busca por representar o indizível, quando apenas as imagens e a enunciação em primeira pessoa são capazes de dar forma a um pensamento ou a um sentimento. Uma busca por um pensar que vai ao encontro do que propôs Jean Luc-Godard, e que Didi-Huberman se referiu como a necessidade de “mostrar para compreender”.

**Figura 2: Avós da diretora no curta-metragem *Olhos de Ressaca***



Fonte: *Olhos de Ressaca* (2009)

**Figura 3: Personagem do filme *Olmo e a Gaivota***



Fonte: *Olmo e a Gaivota* (2015)

Talvez a formação da cineasta explique a intencionalidade e o gesto com que ela conduz seus filmes. Sua graduação foi realizada no curso de Antropologia, na Barnard College, da Universidade de Columbia, e o mestrado em Saúde, Comunidade e Desenvolvimento, na London School of Economics. Como influência e inspiração, a obra de diretores como Chris Marker, Agnes Varda, Gillo Pontecorvo e Patrício Guzmán são citados por ela. Em entrevista publicada no Rede Brasil Atual em 2019<sup>5</sup>, Petra comenta que, por vir da Antropologia, ela sempre se preocupou com a questão da representação do outro:

eu me sentia muito desconfortável em falar do outro sem falar de mim, sem mostrar a rachadura subjetiva pela qual eu estava enxergando a situação. Então, quando eu comecei, eu tentei a princípio fazer documentários mais objetivos, mas me sentia nessa encruzilhada de, sem querer, ser a tal antropóloga que pode ser vista de um lugar colonialista falando de um outro. Então, para tentar decifrar esse problema, a forma que eu encontrei é de me colocar, de ser bem clara de onde eu estou vindo, de onde eu estou enxergando a situação, e quais são as minhas próprias contradições dentro dessa situação (COSTA, 2019)

O que o exercício do ensaio faz é “redimensionar a relação cinema e pensamento, ao desnudar e expor o que é pensar, o ato de pensamento do ensaísta, sua intensidade, seus movimentos e processos, sua gênese imagética até que se configure como linguagem articulada” (TEIXEIRA, 2019, p. 28). Como já citado, refere-se, portanto, não a um falar *de si*, mas *a partir de si* (LÓPEZ, 2015, p. 87), afastando-se de um gesto narcísico ou de motivações superficiais.

### 3.3 Jogo intertextual: montagem, palavra e imagem

Como já comentado, a condição de voltar a olhar para uma imagem, sejam imagens conhecidas pelo espectador ou desconhecidas (arquivo pessoal), mas com um certo distanciamento de sua função e contexto original, é uma ação que carrega em si, como se referiu Antonio Weinrichter López (2015, p. 60), uma *deriva ensaística*. Tal efeito se dá por meio de uma montagem feita *entre a palavra e a imagem*:

Uma montagem entre imagens que não segue o mesmo princípio do cinema convencional: a sequencialidade estabelecida não cria uma continuidade espaçotemporal e causal, senão uma continuidade discursiva. E, por último, o que

---

<sup>5</sup>‘Democracia em Vertigem’, a força feminina e outros assuntos com Petra Costa no ‘Entre Vistas’ (entrevista a Juca Kfoury, Rosana Maris e Paulo Donizetti de Souza). Rede Brasil Atual, 4 de julho de 2019. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2019/07/democracia-vertigem-petra-costa/>>. Acesso em 16 out. 2021.

poderíamos chamar de montagem entre blocos ou fontes de material: filmagens originais, entrevistas, presença física do autor, material visual e sonoro apropriado, reconstruções fictícias, etc (LÓPEZ, 2015, p. 60 e 61)

A montagem entra, então, como recurso e técnica importante nesse processo, uma vez que “a montagem é uma forma natural que tem o cinema (acrescenta Godard, somente o cinema) de *pensar*” (LÓPEZ, 2015, p. 66). Ou seja, o pensamento no ensaio se dá por meio da montagem. O jogo intertextual feito entre imagem e palavra e o “distanciamento das imagens já experimentadas e sua inflexão em novas combinatórias” (TEIXEIRA, 2015, p. 182) permite a construção de um discurso reflexivo, em que a subjetividade do autor é evidente, de forma a “inscrever a reflexão nas próprias imagens, de pensar por e com imagens” (ALMEIDA, 2015, p. 48).

Ao se apropriarem do material de maneira crítica, o que os cineastas do ensaio sugerem é a possibilidade de uma outra vocação para as imagens, as quais “podem oferecer outras experiências além daquelas derivadas do “valor de verdade” da fotografia documental ou mesmo do cinema documentário” (ALMEIDA, 2015, p. 54).

Outro conceito que se faz fundamental dentro dessa proposta é o de memória, uma vez que esse “pensar por e com imagens”, por meio de uma apropriação de materiais de arquivo, sejam públicos ou pessoais, levam a um encontro e apreensão do passado no presente. Em especial no filme-ensaio editorial, que muitas vezes se vale de fatos históricos para essa reflexão e processo de devir ensaístico: “Nessas obras, os realizadores buscam, com conhecimento de causa, trabalhar na fronteira dos traços materiais (fotografias ou *frames*) e dos traços psíquicos (ou imagens psíquicas, imagens imateriais que formam o conteúdo de nossa memória” (GERVAISEAU, 2015, p. 113).

Tendo isso em vista, vale destacar uma característica comum ao ensaio, no que diz respeito à linguagem, que permite essa apreensão do passado no presente, além de uma imersão subjetiva na narrativa dos acontecimentos: a noção de *voz* ou de *língua*, a qual se apresenta por meio da produção de um novo dispositivo de discurso, um novo *tom*. Para explicar isso, Antonio Weinrichter López evoca uma distinção feita por Ursula Le Guinn:

Por um lado, a *língua paterna*: é a linguagem do poder social [...] a linguagem racional que busca ser objetiva, a voz que estabelece uma dicotomia criando uma distância entre o eu e o objeto, ou o Outro. Essa não é a língua materna de ninguém; e um de seus dialetos é o narrador do documentário clássico. Depois, há a *língua materna*: é a voz dos contos para dormir, trivial e sem pretensões; usa uma linguagem comum, que não separa, mas conecta [...]. Finalmente haveria uma terceira língua, intermediária entre as outras duas, na qual se fundiriam o discurso público e a experiência privada, capaz de argumentar sem autoritarismo [...]. Essa voz “íntima, mas clara” seria a própria voz do ensaísmo (LÓPEZ, 2015, p. 62)

E essa voz íntima, mas clara, nos remete ao que Petra Costa comentou sobre a inscrição da subjetividade em seu cinema, uma decisão pautada em estudos da antropologia. Essa enunciação em primeira pessoa, ao relacionar-se com imagens, “parecem exemplificar a experiência da construção de um olhar, de uma ética, de uma posição” (CURSINO e LINS, 2010, p. 94). Gesto e estilo os quais serão melhor investigados no próximo capítulo, com a análise fílmica de *Democracia em Vertigem*.

#### 4 DEMOCRACIA EM VERTIGEM

Com a primeira exibição mundial em janeiro de 2019, durante o festival de Sundance, e lançado comercialmente em junho, na plataforma Netflix, o filme de Petra Costa reflete sobre acontecimentos que vão desde a posse de Lula, em 2003, passando pelo impeachment de Dilma, em 2016, e indo até a vitória de Bolsonaro nas eleições de 2018. Junto a isso, é feito um paralelo com a história do país, erros de nosso passado e suas implicações sociais e políticas até os dias atuais.

O filme foi o primeiro no Brasil a concorrer ao Oscar na categoria documentário; foi o segundo documentário mais assistido na Netflix Brasil no ano de 2019; provocou movimentação nas redes sociais, reações de políticos, ataques de bolsonaristas, e levantou debates polarizados entre os brasileiros.

Em razão do caráter ensaístico do filme, o ponto de vista engajado de Petra Costa, bem como sua subjetividade e história pessoal são apresentados na narrativa. A diretora não esconde sua personalidade, colocando em evidência seu posicionamento político, suas vivências, influências, subjetividades e sentimentos.

As escolhas da cineasta para a construção do documentário partem de uma ética, no cinema definida como reflexiva ou interativa, a qual sustenta que “a intervenção no mundo pelo emissor do discurso (o sujeito da câmera) é inevitável” (RAMOS, 2008, p. 33). Advoga, então, “uma interação aberta e assumida com esse mundo” (op. cit. p. 39).

Após os resultados da análise, voltaremos a essa questão, uma vez que, antes dessa reflexão, é preciso compreender de que forma pensamento e subjetividade são trabalhados no filme, bem como suas características particulares e sua representação da realidade. Conforme Sbragi, (2020, p. 69),

Com imaginação, fragmentação e subjetividade encontramos nos documentários contemporâneos, entre a factualidade e a ficcionalidade, um desafio de organizar a estética do filme em torno da representação da realidade não apenas de forma simples e organizada, mas com recursos que trazem uma visão única do cineasta sobre o tema e os personagens apresentados

Levando em conta as considerações trazidas até este ponto do trabalho, que são: **a)** O que caracteriza o filme-ensaio editorial; **b)** O contexto brasileiro na produção do filme-ensaio editorial, e seu debate acadêmico; e **c)** O estilo do cinema de Petra Costa, nos próximos subitens trataremos a análise fílmica de *Democracia em Vertigem*, etapa que será desenvolvida em busca

da maneira própria de a diretora trabalhar com os dispositivos narrativos no filme e, com isso, apontando possíveis reflexões sobre o ensaístico no documentário. Algumas das principais questões que serão trabalhadas são: o olhar feminino da diretora e a humanização de “personagens”, bem como o uso de imagens de arquivo e as características ensaísticas editoriais no filme em questão.

#### **4.1 Olhar feminino: histórias que se conectam**

A discriminação da mulher na sociedade é secular e histórica. A participação feminina em setores como as ciências, as artes, a política e o cinema, entre outros, foi, por muito tempo, pouco considerada e refletida. Segundo Karla Holanda (2017, p. 343), a partir do final do século XVII e início do século XX, as lutas feministas conquistam para as mulheres algum acesso à esfera pública, como o direito ao voto, e, depois, à esfera privada, com a contestação ao papel submisso dado às mulheres. Atualmente, estamos no que seria uma terceira onda do feminismo, que “traz os estudos de gênero para os estudos das mulheres e que contesta a tentativa de se referir a todas as mulheres de forma igualitária” (HOLANDA, 2017, p. 343).

Esse movimento mais recente é perceptível na cultura atual, em especial na arte. Se, antes, as princesas dos filmes da Disney ocupavam o tradicional papel de “para serem salvas” por um príncipe aleatório, em novas versões elas são donas do próprio destino ou são “salvas” por outras personagens femininas. Não que essa reivindicação não existisse anteriormente; estereótipos de gênero também foram abordados por uma perspectiva distinta da convencional no passado, mas sem apoio público, e por vezes esses questionamentos foram ridicularizados. O que muda, atualmente, é que essa luta passa a ter impacto no mercado e, para não perder seu público e conseqüentemente o lucro, as empresas se adaptam às exigências da sociedade.

Mesmo assim, apesar das mudanças quanto aos direitos de minorias, também é perceptível uma onda de ódio contra artistas, jornalistas, políticos, entre outras pessoas públicas que se expressam a favor de reivindicações sociais. No Brasil, isso ficou mais evidente depois das manifestações de julho de 2013, momento em que grupos negacionistas começaram a criar força nas redes sociais com a disseminação de desinformação, o que acabou por enfraquecer nossa democracia.

Tendo em vista que as manifestações eram contra o governo federal, e que naquele momento a presidenta da República era Dilma Rousseff, primeira mulher a ocupar esse cargo, não demorou muito para o discurso midiático sair de críticas ao governo e passar a utilizar de

conceitos e estereótipos machistas como argumento para atacá-la. Perla Haydee da Silva (2019, p.79), autora de tese que analisa construções discursivas em redes sociais a respeito de Dilma em período próximo ao seu impeachment, observa que os discursos “reiteravam o estereótipo da loucura feminina”, ou o estereótipo da mulher “burra”, questionando sua competência para exercer o cargo, além de comentários de caráter ofensivo e misógino.

Em memes reproduzidos no *Facebook*, uma abordagem recorrente se voltava a despersonalizar ou invisibilizar a ex-presidenta ao associar sua imagem com a de Lula, como sendo de dependência, como pode ser observado na figura 4. Essas manifestações procuravam deslegitimar “o estatuto político e a própria existência de Dilma como ser autônomo, tornando-a invisível ou insignificante” (CARNIEL et al., 2018, p. 535).

**Figura 4: Representação de Dilma nas redes sociais**



Fonte: *Facebook*<sup>6</sup>

A representação da ex-presidenta nos grandes veículos de comunicação é parecida. “A capa da revista *IstoÉ*, da edição número 2417, de 06 de abril de 2016 (figura 5), é um exemplo de um tipo muito difundido de ataque psicológico direcionado às mulheres: o ‘*gaslighting*’” (LIGUORI, 2015 apud DEVULSKY, p. 31). Esse termo é utilizado para se referir a um tipo de “violência emocional que leva a mulher e as pessoas ao seu redor a julgarem que ela está louca ou que é incapaz” (op. cit. p. 31).

<sup>6</sup> Figura 4: <<https://www.facebook.com/855493611170222/>>. Acesso em: 21 out. 2021.

Figura 5: Representação de Dilma na revista *IstoÉ*



Fonte: Nuvem do Jornaleiro<sup>7</sup>

Os exemplos acima citados são apenas para evidenciar o machismo presente no discurso midiático nesse período, o qual é retomado de maneira indireta em *Democracia em Vertigem* e se mostra importante para o tópico que será abordado aqui, referente à sequência em que Dilma é apresentada no filme. Como cineasta, Petra Costa se interessa por explorar temas como “memória, tempo, política e representações do feminino” (COSTA, [2013?] p. 5<sup>8</sup>). Quanto a isso, na carta já citada aqui, escrita em decorrência do filme *ELENA*, ela questiona:

Como a imagem e o som podem nos levar por uma dança de descoberta, vista pelas lentes da experiência pessoal de alguém? Como as imagens podem ser capazes de fazer o espectador sentir a jornada dos personagens de forma visceral, tátil, sensual? Como nós podemos levar o espectador a relacionar sua própria memória e suas experiências, a fim de entender o sentido delas na história? Como podemos capturar as diferenças de texturas entre lembranças, sonhos, e a experiência subjetiva do agora, e construir um ritmo capaz de nos fazer mergulhar mais e mais nas camadas da memória? Como pode uma história profundamente pessoal ter ressonância com a nossa história comum? (COSTA, [2013?], p. 5)

Essas motivações parecem guiar muitos aspectos do cinema de Petra. Nos momentos em que o filme entra em “jornadas intimistas”, seja na personalidade da própria diretora ou de

<sup>7</sup> Figura 5: <[https://istoe.com.br/edicao/894\\_AS+EXPLOSOES+NERVOSAS+DA+PRESIDENTE/](https://istoe.com.br/edicao/894_AS+EXPLOSOES+NERVOSAS+DA+PRESIDENTE/)>. Acesso em 21 out. 2021.

<sup>8</sup>“ELENA - Carta da diretora”. Disponível em: <<http://www.elenafilme.com/ELENA%20-%20carta%20da%20diretora.pdf>>. Acesso em 30 set. 2021.

“personagens” ali representados por ela, a narrativa passa de linear, dentro da cronologia dos acontecimentos, para não-linear, com retomadas a lembranças do passado, com uma reflexão subjetiva acompanhada de imagens de arquivo.

#### 4.1.1 Uma abordagem feminista: o reposicionamento da imagem da mulher

No trecho do filme ao qual a diretora nos apresenta Dilma Rousseff, há uma aproximação no plano de captação da ex-presidenta, que aparece centralizada em boa parte das imagens, de costas, enquanto a câmera a acompanha caminhando. Com isso, nos é passada a ideia de personagem central, ao mesmo tempo que uma atmosfera mais introspectiva é criada, nos aproximando dela. Tais recursos conduzem, inconscientemente, o espectador a uma percepção mais humanizada e empática sobre quem é Dilma. Enquanto isso, ouvimos um áudio de fora de campo, relativo a um programa de entrevistas, no qual o apresentador expõe informações a respeito da carreira dela na política – naquele momento, ainda ministra do governo Lula.

**Figura 6: Sequência em que Dilma é apresentada no filme**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Logo em seguida, o filme nos transporta para o passado de Dilma e sua história de luta contra a ditadura militar no Brasil, e então sai das fotografias do passado e volta a acompanhá-

la em sua caminhada, mas dessa vez a voz que ouvimos é a da ex-presidenta, que fala sobre “a arte de resistir à tortura”. O fato de Dilma aparecer ali como personagem central, o que remete a equilíbrio, ao mesmo tempo em que ela fala sobre a superação, em suas palavras, de algo que é “inerentemente humano, que é a dor”, faz com que a imagem da ex-presidenta seja reposicionada no imaginário de quem assiste, resgatando arquivos da jovem guerrilheira, determinada a resistir à tortura, como vemos na figura 7.

**Figura 7: Imagem relativa ao passado de Dilma**



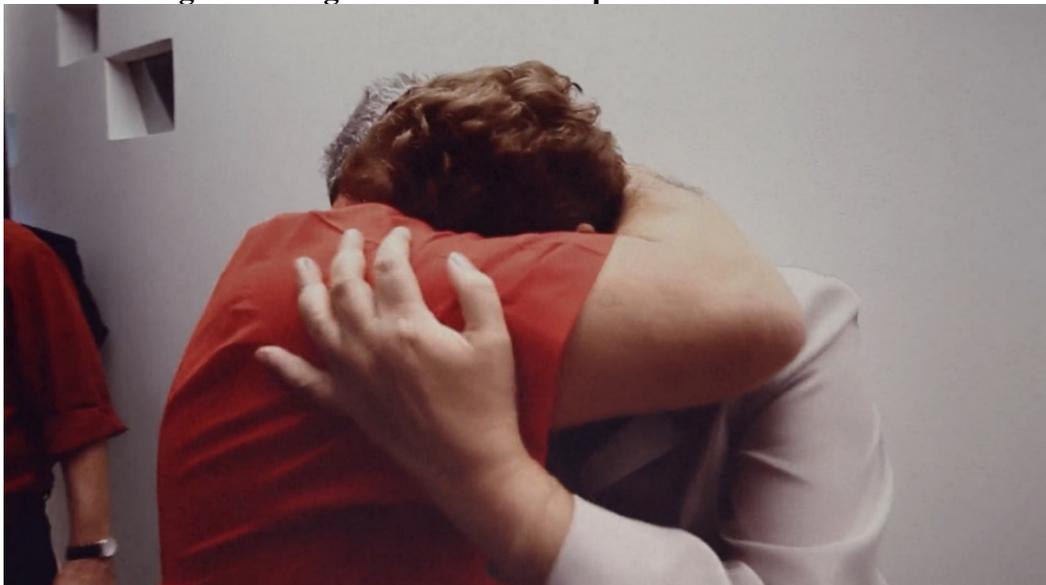
Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Por meio de um olhar pessoal e subjetivo, e na relação feita entre o que é dito e o que é visto no filme, Petra Costa retoma parte da humanidade e dignidade que foram tiradas de Dilma com a enxurrada de comentários e associações machistas e misóginos feitos com sua imagem no período anterior ao seu afastamento da presidência. Ao olharmos para a história de Dilma como alguém que, nas palavras da mãe de Petra no filme, teve o “ônus de aguentar o que ela aguentou”, a associação feita pela revista *IstoÉ*, representando a ex-presidenta como descontrolada e incapaz de lidar com as próprias emoções, é, no mínimo, incoerente. Não que Dilma não merecesse críticas, a própria Petra faz críticas a seu governo ao longo do filme, mas o problemático na situação é a utilização do fácil e manipulável estereótipo de mulher “louca” e “burra” para fomentar e colaborar para a destituição de alguém de um cargo importante.

#### **4.1.2 Conexão, proximidade, informalidade**

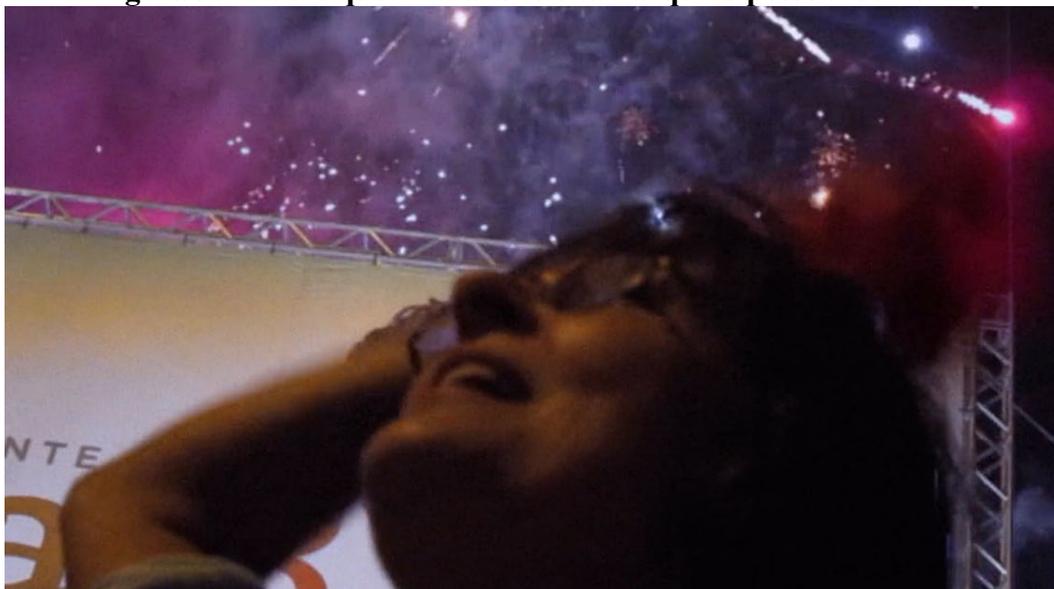
Com imagens exclusivas disponibilizadas pelo fotógrafo do governo Lula, Ricardo Stuckert, os bastidores do dia em que Dilma foi eleita pela primeira vez, em 31 de outubro de 2010, aparecem no documentário (figura 8). Após esse registro de proximidade, aparece na tela a imagem de fogos de artifício, acompanhada de assobios e comemorações do povo, relativa ao arquivo pessoal de Petra, em que ela e a mãe estavam na rua comemorando o resultado das eleições. Petra, ao registrar o momento, grava sua mãe em contra-plongée, captando a alegria no rosto dela e os fogos de artifício no céu, passando a sensação de fortalecimento, como pode ser visto na figura 9.

**Figura 8: Registro exclusivo de quando Dilma foi eleita**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

**Figura 9: Dia em que Dilma foi eleita - arquivo pessoal de Petra**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

As cenas de arquivo pessoal continuam; uma valsa alegre começa a tocar, acompanhando as imagens de Petra e sua mãe dançando na rua (figuras 10 e 11), em plano aberto, que também captura outras pessoas que por lá passam, com bandeiras e roupas nas cores vermelha ou verde e amarelas. Quando a música suaviza e Petra para de girar em sua dança, entra seu comentário, em voz-over, dizendo: “Eu nasci num mundo que meus pais queriam transformar. E estava me tornando adulta num mundo mais próximo do que nós sonhávamos”.

**Figura 10: Mãe de Petra em comemoração**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

**Figura 11: Petra dançando na rua**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

A relação feita entre imagens e sons, nesse ponto, carrega o sentimento de esperança, da esperança que elas sentiram naquele momento, e que Petra revive, ao retomar esse passado em um exercício de refletir o presente. Na entrevista concedida a Juca Kfourri, Rosana Maris e Paulo Donizetti de Souza no programa *Entre Vistas*, a cineasta comenta que, naquele momento, ela pensou em sua irmã, Elena: “Eu lembro de ter pensado, se a Elena estivesse viva hoje, ela não se mataria. Porque a perspectiva de ter uma mulher que, como nossa mãe, passou por tudo que passou e consegue chegar na presidência, dá uma outra perspectiva de mundo (COSTA, 2019).

Ao questionar sua mãe sobre o que ela sentiu naquele momento, a perspectiva é parecida: “uma identidade”, ela diz, de dentro de um carro em movimento. Todas as entrevistas que possuem uma proximidade maior com os entrevistados foram feitas dessa forma. A mãe de Petra e ela conversando; Dilma e seu advogado comentando sobre o impeachment no dia da votação na Câmara; um questionamento sobre arrependimentos no governo, tanto a Lula quanto a Dilma, sempre em primeiro plano, sem a formalidade habitual, em tom de conversa. No caso da ex-presidenta, porém, a diretora vai além desse formato e leva sua mãe até a casa de Dilma para conhecê-la, pois as duas têm muito em comum, em especial o fato de terem sido presas no mesmo presídio durante a ditadura militar.

**Figura 12: Entrevista com mãe da diretora**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

A partir dessas histórias que se conectam, do diálogo entre elas, de detalhes da casa e de um registro mais espontâneo de Dilma, tanto força quanto fraqueza são revelados. Força pelo seu caráter e honestidade, fraqueza pelo seu jeito atrapalhado, rígido e reservado, o qual ela mesma assume. Por mais que suas imperfeições apareçam, não é de forma a transformá-la em uma figura caricata, motivo de risos ou xingamentos, mas sim como um ser humano, que tem suas vulnerabilidades.

**Figura 13: Dilma e mãe de Petra conversando, na casa da ex-presidenta**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Considerando-se, então, a dominante representação midiática sensacionalista e distorcida de Dilma, o olhar de Petra, que estabelece relações entre o pessoal e o político, permite redimensionar ou realocar a imagem da ex-presidenta. E essa releitura dos fatos manifestado pela diretora se aproxima do estilo ensaístico de Agnès Varda, citada por Petra em entrevistas como inspiração e referência. Segundo Sarah Yakhni, nos filmes de Varda:

o outro está sempre *em relação* com a personagem da cineasta, ele nunca está na narrativa “objetivamente”, por si só, como realidade externa que o filme vai apreender e apresentar em sua condição absoluta de existência. O vínculo entre as personagens e a cineasta está colocado desde o início, sempre referido à experiência da cineasta, circunscrito a uma rede de conexões, um “campo de forças” que articula diferentes configurações conforme essas relações vão se realizando pela narrativa (YAKHNI, 2015, p. 266)

Esse encontro entre sujeitos filmados e realizador, que nesse caso são Petra, sua mãe e Dilma, guarda um gesto “em que a história de uma reaviva a história de muitas, sendo o reverso também verdadeiro: a história de muitas contém a história de uma” (PEREIRA e NOGUEIRA, 2018, p. 116).

#### 4.2 Memória, política e subjetividade

Também no *Entre Vistas*, Petra (2019) revela que herdou uma câmera Super 8 e uma 16mm de sua avó, que, sendo uma mulher dos anos 1940/1950, tinha, nas palavras da cineasta, uma relação com a câmera à frente do seu tempo. A Super 8, que acompanha Petra em cada filme, é ideal para a estética subjetiva do filme-ensaio, propiciando em suas filmagens uma atmosfera familiar:

Nos anos 1970, a Super 8, inicialmente reservado ao estilo doméstico, ganhou força e apareceu como formato ligado à experimentação e à resistência a um tipo de cinema mais convencional em 35mm. Sendo uma bitola amadora e de qualidade inferior, a Super 8 já vinha revestido de uma marginalidade que parecia dar ensejo a um tipo de cinema aberto ao risco e ao novo, e que incorporava a precariedade técnica das imagens por vezes tremidas e desfocadas, transformadas em arma estética. Além disso, a Super 8, pela intensa granulação de suas imagens, parecia já conter um certo distanciamento, ou uma certa dose de reflexividade (SOBRINHO e MELLO, 2015, p. 212)

Imagens nesse aspecto granulado e com espírito informal e familiar aparecem no filme, seja pelo uso da Super 8, como em registros feitos pela avó de Petra no passado, seja por registros em fitas VHS, imagens de arquivo histórico, ou, então, feitas para o filme, utilizando-se de recursos como granulação, foco (ou melhor, a diminuição dele), luz e movimento da câmera (tremida), remetendo, com isso, à sensação de memória ou sonho.

Elas aparecem em momentos em que a diretora nos leva do presente dos acontecimentos para o passado, relacionando os problemas estruturais do país com a falta de uma autocrítica e reconhecimento de erros de nossa história, que vão desde a necropolítica do período colonial, passando pelos horrores da ditadura militar e refletindo sobre a raiz da corrupção e as práticas oligárquicas que controlam nossa política.

Juca Kfourri comenta, durante entrevista realizada com a diretora, que o fotógrafo oficial do governo Lula, Ricardo Stuckert, é bastante zeloso e mesmo ciumento em relação às imagens que faz, questionando sobre como Petra conseguiu acesso a esse material, visto a conhecida restrição do fotógrafo para disponibilizar arquivos do tipo. A diretora, então, responde que conversou com ele por anos até poder ver esse material e, por já saber a dimensão

histórica que tinham, ele permitiu o uso dessas imagens para que elas não fossem esquecidas. “Pra mim foi um presente”, Petra diz, considerando que Ricardo Stuckert acompanhou de perto, sempre ao lado do ex-presidente Lula, momentos históricos e de muita relevância para o País e, portanto, também para o documentário.

Essa proximidade, tanto desses registros quanto de outros feitos por Petra, permite o reposicionamento em relação à imagem de “sujeitos deslocados nas representações dominantes (SOBRINHO e MELLO, 2015, p. 202), de maneira a redimensionar de “sujeitos do enunciado para sujeitos da enunciação”. Nesse sentido, “entrelaçam-se forma e conteúdo em nome de práticas que visam a recuperação do passado, com o trabalho de ressignificar a experiência histórica” (op. cit. p. 202). Como já demonstrado, esse gesto está na representação de Dilma, mas também em outros “personagens”. Inclusive, as pessoas que viram os acontecimentos de forma distinta da representação dominante, de alguma forma, se identificam ao se depararem com o olhar de Petra enunciado no filme. Isso se dá, uma vez que

o ensaio audiovisual faz emergir a figura do autor como sujeito que se posiciona por meio de obras que são, muitas vezes, “filmes de teses”, mas também na medida em que boa parte das obras ensaísticas guardam um forte teor humanista.” (ALMEIDA, 2018, p. 56).

Escolhemos algumas sequências do filme para exemplificar essa retomada que a diretora faz ao passado para pensar o presente dos acontecimentos, de modo a relacionar a história de sua família com a história da democracia no país. Atitude essa que demonstra o ensaístico editorial em suas escolhas estéticas e narrativas. Segundo Timothy Corrigan:

Como polêmicas a respeito de pessoas e acontecimentos ocultos, não percebidos ou críticos, ou de imperativos morais, políticos ou filosóficos para o entendimento dessas pessoas e acontecimentos, esses ensaios oferecem ou exigem maneiras de entender e, mais importante, maneiras de reagir pessoal e publicamente à notícia da vida diária. Mais exatamente, geralmente abordam e às vezes demonstram o trabalho crucial necessário para a descoberta de uma agência nos acontecimentos atuais da história ou do que poderia ser denominado de atualidade da história (CORRIGAN, 2015, p. 153).

Para conduzir o espectador por essa atualidade da história, ocorrem quebras na linearidade da narrativa de fatos atuais, para, com isso, revisitar acontecimentos e erros de nosso passado e relacioná-los com feridas que continuam abertas em nosso tecido social no presente.

#### **4.2.1 Materiais de arquivo e a atualidade da história**

“Analisar imagens antigas é como andar por uma ruína. Quase tudo está destruído, mas resta algo. O importante é como nosso olhar põe esse algo em movimento”, explica Didi-Huberman (HUBERMAN apud ALMEIDA, 2015, p. 155). Para isso, é preciso colocar esses materiais de arquivo em relação com outros elementos. Em *Democracia em Vertigem*, nota-se que essa dialética se dá por meio de conexões entre imagens e palavras, trilha sonora, registros e informações atuais, citações, analogias, entre outros. E esse jogo intertextual entre passado e presente, pessoal e coletivo, torna-se possível através da montagem.

Esse princípio se dá, “mais efetivo na remontagem de fragmentos apropriados: ao voltar a olhar uma imagem fora de contexto, impõe-se uma reflexão sobre essa distância (entre o sentido original e o que se adquire em seu novo contexto)” (LÓPEZ, 2015, p. 67). Por exemplo, em cena do filme em que Petra reflete sobre a corrupção na política, duas placas com nomes de empresas que restauraram o Palácio do Alvorada, por ação voluntária, são mostradas. Uma colocada no governo Collor e outra no governo Lula. Nas duas, aparece a Andrade Gutierrez, da qual o avô de Petra foi um dos fundadores. O presidente e diversos executivos dessa empresa foram presos em 2015, pela operação Lava-Jato.

“*As Laras*”, escultura de bronze feita pelo artista Alfredo Ceschiatti, em cores e em registro atual (figura 14), é fundida com sua versão do passado, em preto e branco (figura 15). As mesmas esculturas, em tempos diferentes. Sobre esse passado, representado por imagens de Brasília em construção, com registro mais próximo das cúpulas inacabadas, Petra fala:

A relação promíscua do dinheiro com a política era o segredo que todos sabiam e quando investigado, nunca dava em nada, até que veio a Lava-Jato. Era triste ver um partido que elegemos na promessa de transformar o sistema se embrenhando numa estrutura promíscua de financiamento de campanha, desenhada para tornar qualquer mudança impossível (COSTA, 2019).

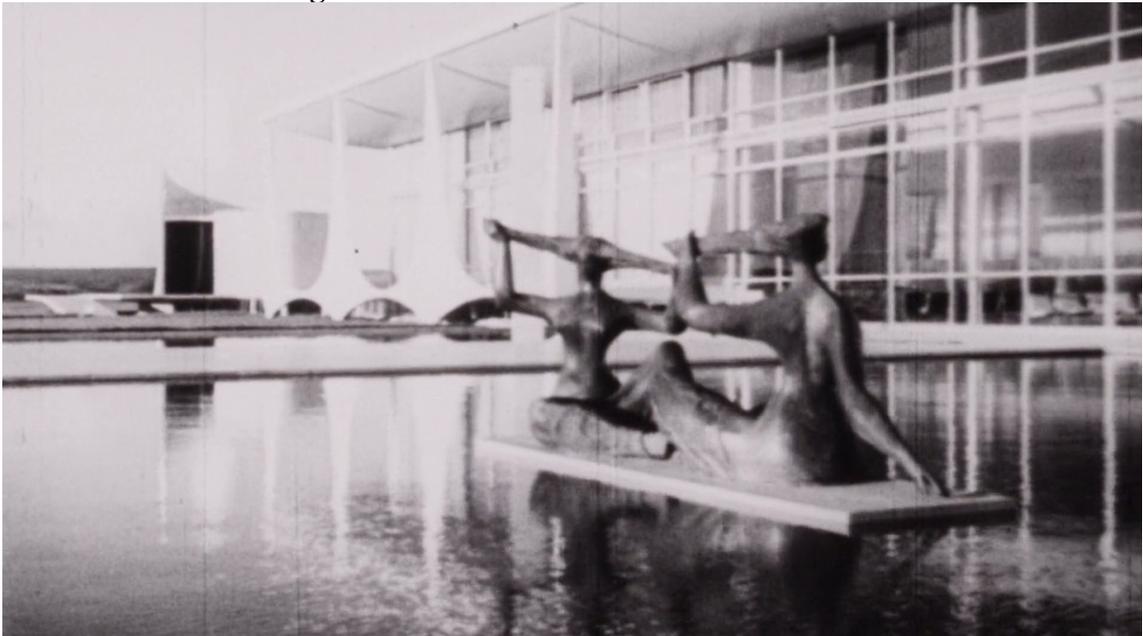
Essa apropriação e recontextualização de imagens antigas em paralelo com a atualidade dos acontecimentos e narração subjetiva é um ato crítico e de resistência. “É também persistir na aproximação apesar de tudo que o acontecimento representa; apesar da inacessibilidade ao fenômeno, é querer não se distanciar daquilo, é querer compreender, se colocar sempre a questão: “Como?” (LINS e CURSINO, 2010, p. 97). Essa abordagem, portanto, é “um meio precioso para compreender tais questões, de forma a iluminar nosso presente”.

**Figura 14: Escultura “As Laras” atualmente**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

**Figura 15: Passado - Escultura “As Laras”**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Em outro momento do filme, quando Bolsonaro nos é mostrado exaltando assassinos e ditadores, imagens de protestos do período da ditadura (figura 16) e de protestos atuais (figura 17) são colocadas uma em seguida da outra. Tanto no preto e branco das imagens de arquivo quanto nas cores das imagens da atualidade, o que se revela é o mesmo: a violência policial. E a narração autorreferenciada entra, mais uma vez, para problematizar o que é visto:

Grande parte da minha família decidiu votar nele. Na cosmologia de Bolsonaro, militantes como os meus pais, deveriam ter sido assassinados. Era a cara de um país que nunca puniu os crimes cometidos pelo regime militar. Uma país moldado pela escravidão, por privilégios e por golpes. Uma democracia fundada no esquecimento (COSTA, 2019).

O “artista-arqueólogo”, expressão elaborada por G. Didi-Huberman, nos ajuda a compreender essa retomada de arquivos no filme. A diretora interpreta os acontecimentos do presente com um olhar para o passado, para a história de sua própria família, e trazendo a sua personalidade nessa narração de fatos que dizem respeito a um coletivo. Segundo Consuelo Lins e Thais Blanck:

os cineastas que evocam imagens tão qual um arqueólogo estão determinados a aguçar os sentidos do espectador, a abrir seus olhos, a fazê-lo ver documentos do passado de formas novas e a torná-lo mais apto a decifrar por conta própria a ligação entre as imagens e a violência do mundo (LINS e BLANCK, 2021, p. 72)

Com esse gesto, a cineasta se posiciona contra o esquecimento dos crimes da ditadura militar no Brasil, a partir do qual nossa democracia foi moldada, de maneira a estabelecer conexões entre a violência do passado e a do presente, fazendo o espectador as perceber também.

**Figura 16: Policiais em imagem de protesto no período da ditadura militar**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

**Figura 17: Policiais em protesto de 2016**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

É curioso notar que, dentro da narrativa fílmica, após Bolsonaro ser eleito, a imagem em que ele aparece recebendo a faixa presidencial de Temer é muito parecida com o registro de posse de Castello Branco, no início da ditadura militar, em 1964. Nessa sequência, a fala da diretora estabelece relação com o sentimento despertado em quem, assim como ela, vê um enorme retrocesso nos fatos da atualidade: “Como lidar com a vertigem de ser lançado em um futuro que parece tão sombrio quanto o nosso passado mais obscuro?”

Essas comparações feitas em distintos momentos do filme, para quem assiste passivamente, ou seja, sem analisá-las crítica e intencionalmente, ou passam despercebidas, ou são percebidas de maneira inconsciente. Porém, as imagens comunicam. Seja ao reconstruir registros do passado, como demonstrado, de maneira a mostrar fatos que são muito semelhantes em momentos diferentes da história, seja ao expressarem ponto de vista e posicionamento político. Observa-se, em cenas de Brasília e do Congresso Nacional, aspectos interessantes nesse sentido.

**Figura 18: Posse presidencial de Bolsonaro**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

**Figura 19: Posse de Castello Branco**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

A diretora se utilizou de imagens do Congresso Nacional em diferentes momentos da história do país para conduzir o espectador a uma viagem no tempo da política brasileira. Desde a sua construção no governo de Juscelino Kubitschek, passando pelo governo de João Goulart, pela ditadura militar e pelas Diretas Já, e acompanhando o desenrolar dos fatos ocorridos de 2010 a 2019.

Com a câmera Super 8, a avó de Petra filmou imagens de Brasília em construção, como é possível observar na figura 20. A cineasta se apropria delas para, em voz off, relacionar

história pessoal e familiar com a história do Brasil: “Uma década antes, meu avô tinha começado uma construtora, mas ele não quis se envolver na construção da cidade, temendo que o presidente caísse antes que a obra terminasse”. Enquanto a diretora fala, a captação mostra o Congresso e os prédios dos ministérios sendo erguidos, as ruas, que atualmente são asfaltadas e envoltas a viadutos, sempre movimentados, no momento do registro eram campos, apenas grama e terra, sem indícios da grande cidade que atualmente vemos ao redor.

Nesse ponto, a ligação entre a família de Petra e a Andrade Gutierrez começa a ser desenvolvida. Ela ainda não cita o nome da empresa, mas já introduz que seu avô era sócio de uma construtora. Tanto informações quanto imagens familiares passam, com isso, a sair de uma memória pessoal e a se configurar em uma memória coletiva, passa a ser demonstrada a importância histórica de registros pessoais e, ao mesmo tempo, essas imagens também sugerem a importância individual de cada um dentro de um contexto coletivo.

**Figura 20: Brasília em construção**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Juscelino Kubitschek, em meio a diversas pessoas, em especial outros homens engravatados, aparece na tela (figura 21). As imagens também mostram a mãe de Petra criança (figura 22), pequena perto do tumulto de pessoas, enquanto a cineasta narra: “Juscelino, que minha mãe, essa menininha de rabo-de-cavalo, viu rapidamente quando ele era governador de Minas, já sonhava com Brasília como a capital de sua visão de um Brasil moderno”.

**Figura 21: Juscelino Kubitschek**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

**Figura 22: Mãe de Petra quando criança**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Junto de uma trilha melancólica, em ópera, a Brasília dos dias de hoje aparece, do alto, em imagens de drone, em plano geral, que captura o Planalto, as ruas e a cidade em movimento ao seu redor. Petra segue falando: “No Planalto Central, eles desenharam uma cidade que de dia trabalharia alegremente, numa atmosfera de digna monumentalidade. Uma cidade utópica, que abrigaria o sonho da democracia”. O travelling continua, agora em um registro mais próximo do chão, mas ainda do alto, o qual capta as cúpulas do Congresso Nacional (figura 23).

A diretora explica: “A cúpula da Câmara olhando para cima, aberta aos desejos da sociedade, e a do Senado fechada, contida em seus pensamentos”.

**Figura 23: Congresso Nacional - Cúpulas do Senado e da Câmara**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

**Figura 24: Cúpulas do Senado e da Câmara em construção**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Na sequência citada, imagens domésticas captadas pela avó de Petra, antes mesmo de a cineasta nascer, foram apropriadas e ressignificadas pela diretora mais de 50 anos depois, como é demonstrado na figura 24, a qual apresenta as cúpulas do Congresso em construção, que em

comparação à figura 23, passam uma sensação de nostalgia, enquanto que, junto ao que fala a diretora em voz *over*, convida o espectador a refletir a respeito do significado de seus símbolos. Esses registros de arquivo pessoal, portanto, passam a obter novas configurações, pois Petra, e nós, os espectadores, sabemos o que as pessoas que aparecem na filmagem ainda não sabiam sobre a história daquela cidade em construção. É perturbador saber que o que Oscar Niemeyer e Lúcio Costa projetaram, com a representação da democracia na arquitetura do Congresso, apenas quatro anos após a inauguração, foi tomada por um regime antidemocrático.

As instituições do Planalto Central se desenvolveram durante longos 21 anos de ditadura militar. Seus símbolos democráticos, inicialmente desenhados com um intuito, diante do exemplo do autoritarismo, viram seu entorno ser transformado em algo completamente oposto. As consequências disso e de outros erros não corrigidos do passado são aspectos trazidos por Petra no filme para refletir o presente e nos fazer pensar sobre a atualidade dos acontecimentos.

**Figura 25: Muro montado para dividir manifestantes**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Em 2016, um muro foi montado para dividir manifestantes favoráveis e contrários ao impeachment de Dilma, com o intuito de impedir conflitos durante protestos. A cineasta esteve no local e registrou a estrutura sendo levantada. Diante da imagem desse muro, enquadrado à esquerda, de maneira a aparecer o Congresso Nacional ao fundo, o ponto de vista e o posicionamento político de Petra também são demonstrados pela fotografia do filme, como

mostra a figura 25. Acompanhada de uma música solene, ela diz: “Minha família inteira estaria do lado direito desse muro, não fosse por uma pequena mutação que aconteceu em 1964...”

Com isso, o filme nos transporta para o passado, interligando o coletivo e o pessoal a partir de imagens de Brasília dos anos 1960, passando por registros históricos do governo de João Goulart, relacionando a polarização política de 2016 com a de 1964, quando Jango declarou que faria uma reforma agrária no país.

Aparecem na tela imagens de arquivo pessoal da avó da cineasta, em que crianças interagem com a câmera (figura 26), acenando e sorrindo, e, em outro plano, o olhar de uma menina direcionado para a lente (figura 27). Ao que tudo indica, trata-se da mãe de Petra (a criança) e sua avó (quem filma e compartilha da experiência filmada). A voz over da cineasta diz que a família de sua mãe chega a preparar as malas para escapar da “ameaça comunista”, mas, “para alívio deles, os militares tomam o poder”.

Filmes os quais, assim como em *Democracia em Vertigem*, realizam esse tipo de apropriação de arquivos familiares “libertam as imagens do universo doméstico e fazem que elas se integrem ao mundo, adquirindo em muitos casos uma dimensão política” (LINS E BLANCK, 2012, p. 56). As autoras pontuam que os cineastas agem politicamente quando:

dissolvem as funções originais do material encontrado - filmes de família para serem vistos pela família, visando o fortalecimento dos laços e a continuidade do grupo - para obter novas configurações sensíveis. As imagens deixam de estar a serviço da memória familiar para se tornar testemunhas da história, compartilhadas, produzindo experiências inéditas para um público de anônimos (LINS e BLANCK, 2012, p. 56).

No curta-metragem *Olhos de Ressaca* (2009), Petra Costa também se utiliza de imagens de arquivo familiares, mas para falar da história dos avós, em um contexto que, apesar de sair do doméstico e virar cinema, ainda assim se mantém próximo de sua função original. Já em *Democracia em Vertigem*, os mesmos arquivos passam a ter outras configurações, o que demonstra, em si, as diversas possibilidades de interpretação que uma imagem carrega. Nos dois casos, trata-se do olhar subjetivo da diretora a respeito de temas universais, no primeiro, amor, envelhecimento, saudade, entre outros. Já no segundo, questões sociais e políticas do Brasil. Nos dois casos, é a relação com outros elementos, a intertextualidade, que torna possível o desenvolvimento das ideias nos filmes.

**Figura 26: Arquivo pessoal da avó da cineasta**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

**Figura 27: Criança olhando para a câmera**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

A narrativa continua, dessa vez com imagens feitas para o filme. Nelas, a câmera acompanha o pai de Petra andando por uma rua. Com movimento tremido, definição em preto e branco e pouco foco ao redor do “personagem”, a atmosfera das imagens que nos remete ao passado é mantida, acompanhando uma lembrança do que viveu o pai da diretora.

Ao chegar a uma livraria, nos é mostrada a fachada. Petra narra sobre um período em que seu pai morou nos Estados Unidos, quando decidiu sair do Brasil após o golpe de 1964. Ela cita a livraria como uma das faíscas que o despertaram para a luta contra o regime militar no

Brasil: “cheia de livros de Marx e Erich Fromm”. Anos depois ele volta ao Brasil, conhece a mãe da cineasta, que se apaixona, nas palavras de Petra, “primeiro por ele e depois pela revolução”.

**Figura 28: Atmosfera de lembranças, ao acompanhar os passos do pai da diretora**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

**Figura 29: Livraria citada no filme**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Em seguida, o filme nos mostra fotografias e filmagens familiares antigas, desse período, de sua mãe e seu pai juntos, que viveram muitos anos na clandestinidade durante a ditadura. E, por outro lado, registros da construtora Andrade Gutierrez, que o avô de Petra era sócio, bem como registros de reuniões familiares, com indicativos da classe alta na qual estavam inseridos: “Eu vejo que a história dessa crise, desse muro, atravessa minha família.

**Figura 30: Fotografia antiga - pais da diretora**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

**Figura 31: Gravação em fita VHS - Pais da diretora**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

**Figura 32: Avós de Petra e a elite da qual faziam parte**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

**Figura 33: Construtora Andrade Gutierrez**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

“De um lado a história da elite da qual meus avós fazem parte, do outro, a história dos meus pais, e da esquerda que eles sonharam”, reforça a diretora. Esses registros familiares, junto das palavras de Petra, passam a ter um outro significado. São vistos:

não como arquivamento do real nem como documento do que existiu, mas como imagens captadas em certas circunstâncias sociais, técnicas e políticas, atravessadas, portanto, por contextos específicos. Imagens que devem ser trabalhadas, desmontadas,

remontadas, relacionadas a outros tempos, a outras imagens, a outras histórias e memórias e, ao mesmo tempo, que não devem ser vistas como ilustração de um real preexistente (LINS e BLANCK, 2012, p. 65)

Ao relacionar esses fatos históricos com a fissura que dividiu o país nos últimos anos, voltando para o presente dos acontecimentos ao mostrar o gramado da Esplanada dos Ministérios, repleto de manifestantes divididos pelo muro (figura 34), a cineasta diz: “Mas é também a história de um país rachado que estamos herdando”. Com isso, a prática arqueológica com que Petra Costa trabalha as imagens de arquivo no filme, ao encaminhar o público por uma memória constantemente ignorada em nosso país, também estabelece relações com os fatos de nossa atualidade.

Relatar a história como acontecimentos atuais, assim, espalha-se através de uma experiência viva que se move criticamente em torno e através de acontecimentos como vozes, lugares e rostos diferentes, insistindo que esses acontecimentos são ou deviam ser um produto de uma inteligência crítica ativa que responde à história especialmente como uma série de crises” (CORRIGAN, 2015, p. 155)

Esse movimento crítico em torno de acontecimentos, no caso de *Democracia em Vertigem*, se dá, principalmente, por meio do jogo intertextual entre palavra e imagem, o qual se configura na montagem.

**Figura 34: Muro dividindo manifestantes em protesto**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Sem a narrativa autoral em primeira pessoa, ou seja, sem a subjetividade posta no filme, as conexões entre passado e presente, entre pessoal e coletivo não se manifestariam. Sem elas, a reflexão que o documentário nos propõe também não encontraria viabilidade. Uma revisão “que passa pela própria experiência, um ato de resistência que afirma um ponto de parada para refletir e tentar organizar a narrativa a partir da própria história” (CURSINO e LINS, 2010, p.94). Portanto, é por meio da articulação entre as palavras de Petra e os registros familiares ou históricos do passado que o ensaístico editorial se revela no filme.

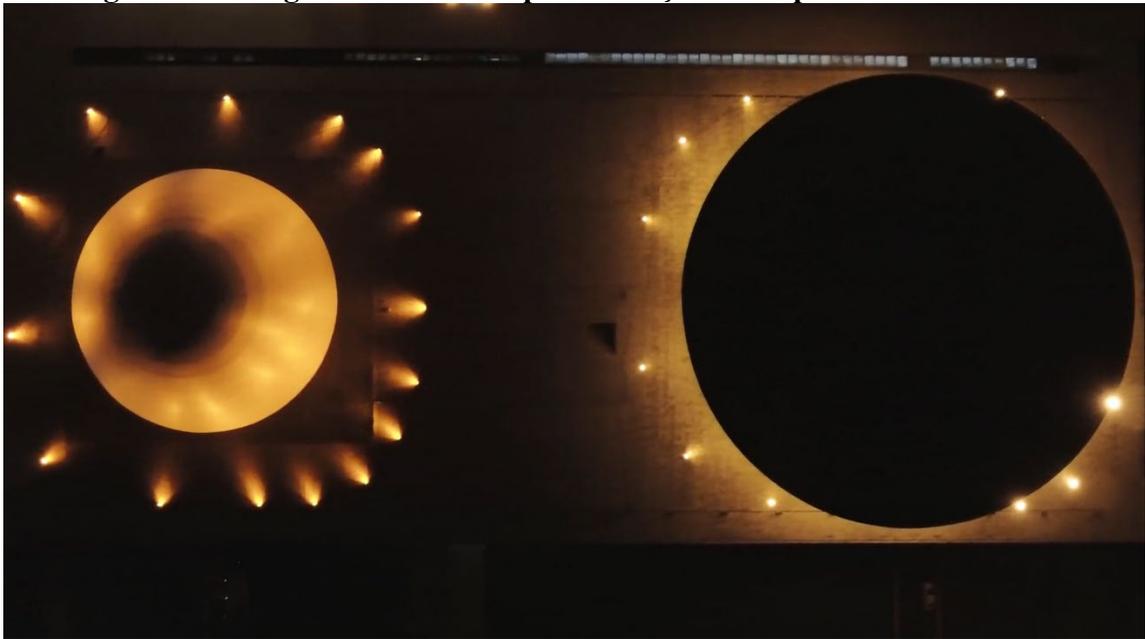
### **4.3 Democracia em risco e a sensação de vertigem anunciada em detalhes**

Além dessa ação de desmontar e remontar imagens, a criação de um discurso autônomo, no ensaístico, também se vale do uso crítico de dispositivos narrativos. Com o “objetivo de complexificar a relação do realizador e do próprio filme com o real”, as escolhas dos realizadores, nesse sentido, indicam “o desejo exploratório de pensar por imagens e colocar-se à deriva, de efetivamente investigar” (ALMEIDA, 2015, p. 70 e 71).

Após a votação do impeachment de Dilma, um interessante jogo intertextual entre imagens, trilha, narração autoral, cores e outros dispositivos narrativos passa a ser usada. Ao observarmos esses detalhes com atenção, percebe-se uma sensação de vertigem, enquanto ouvimos Petra falar sobre os indícios de risco para a nossa democracia, que começam a aparecer ou ficam mais fortes a partir desse momento.

Até então, as imagens do Congresso apareciam sob a luz do dia, após a votação que destituiu Dilma do cargo, o registro foi feito à noite, carregando um aspecto sombrio, como se pode observar na figura 35. Em plongée, do alto, a câmera vai em travelling da cúpula da Câmara para a do Senado, em um enquadramento próximo a elas, de maneira que passa a sensação de opressão, de enfraquecimento das instituições ali representadas. Com a mudança nas cores e enquadramento, as palavras de Petra também expressam esse sentimento: “Pra mim, a cara do Brasil mudou na noite dessa votação. A minha cara. A cara desse Congresso”.

**Figura 35: Congresso Nacional após a votação do impeachment de Dilma**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Um grupo de políticos cantando e acenando com as mãos ou com placas em que se lê “Impeachment já” ou “Tchau querida” aparecem na tela. O foco está em um deles, o qual possui expressões e gestos infantis: Jair Messias Bolsonaro (figura 36). Ele canta desrespeitosamente direcionando o olhar e os gestos para a deputada Benedita da Silva. Em cena seguinte, junto de outro homem, aparece tentando rasgar um balão que representa o ex-presidente Lula em vestes de presidiário. E, na próxima, referente ao dia da votação do impeachment, ele exalta um torturador e assassino, dizendo ser “o pavor de Dilma Rousseff” (figura 37). É a partir dessas e outras cenas e falas dele, as quais deixam evidente seu caráter autoritário e preconceituoso, que Petra anuncia que Bolsonaro é candidato à presidência.

**Figura 36: Bolsonaro fazendo “arminha” com as mãos**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

**Figura 37: Bolsonaro no dia da votação do impeachment de Dilma**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Com a câmera na mão, ela o acompanha caminhando em meio a outros políticos. A trilha que ouvimos possui sons agudos e contínuos que vão e voltam, a câmera, na transição de um plano a outro, gira para acompanhar os passos de Bolsonaro. É como se a incredulidade com que ficamos diante do que é visto fizessem nossa mente girar. A vertigem visual e sonora do filme se mistura com o sentimento criado ao ver e lembrar que, nas próprias palavras de Bolsonaro, ele estava “cada dia mais vivo perante a opinião pública”.

Ao entrar em seu gabinete, fica pior, pois a apologia ao fascismo é explícita. Como pode, em uma democracia, o gabinete de um deputado ter fotos de representantes de uma ditadura? Como pode, em uma democracia, um deputado exaltar um assassino publicamente e todos deixarem passar? Nesse ponto do documentário nota-se algo que é de muita força no filme-ensaio, que é a possibilidade, em razão de recursos como a narração autorreferenciada e outros “modos de subjetivação”, de atingir o espectador também por aspectos subjetivos e vivências pessoais. A diretora, no programa *Entre Vistas*, disse que muitos espectadores, assim como ela, por muito tempo, viram o que estava acontecendo de forma diferente da representada nos meios de comunicação. O que muitos disseram, ao ver o filme, foi “a sensação de um grito entalado na garganta” revela a diretora.

**Figura 38: Gabinete de Bolsonaro com fotos de ditadores**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Com a falta de abertura para o diálogo e o fomento ao ódio e à intolerância que se agravam a cada nova *fake news* enviada pelo *WhatsApp* ou *Telegram*, o sentimento de muitos, principalmente após as eleições de 2018, foi de anestesia. Se o grito de muita gente esteve contido, em *Democracia em Vertigem*, questões éticas e políticas que estavam nesse lugar de anestesia são expostas, provocando identificação em diversas pessoas, sejam elas brasileiras ou de outros lugares do mundo. “Seja pelo Brexit, seja pela situação dos Estados Unidos, seja pela ascensão de regimes mais autoritários”, Petra comenta na entrevista (2019). “É uma história que fala para o mundo inteiro”, complementa.

O ponto de vista e a reflexão se fazem necessários na narrativa ensaística do filme, uma vez que, em nosso contexto político brasileiro “muito embora as frases de ódio sejam, por vezes, pouco levadas a sério, elas têm sido, infelizmente, levadas a cabo” (FLÔRES, GALEANO, SOARES e PASSOS, 2021, p. 211). Diante disso, de nada adianta a subjetividade ou a autorreflexividade se as práticas de ódio e intolerância cotidianas forem ignoradas: “É urgente pesar cada palavra e gesto com a seriedade que merecem. Se é um monstro que emerge, é preciso dá-lo a ver” (op. cit. p. 211). Segundo Hayden White, eventos dessa natureza:

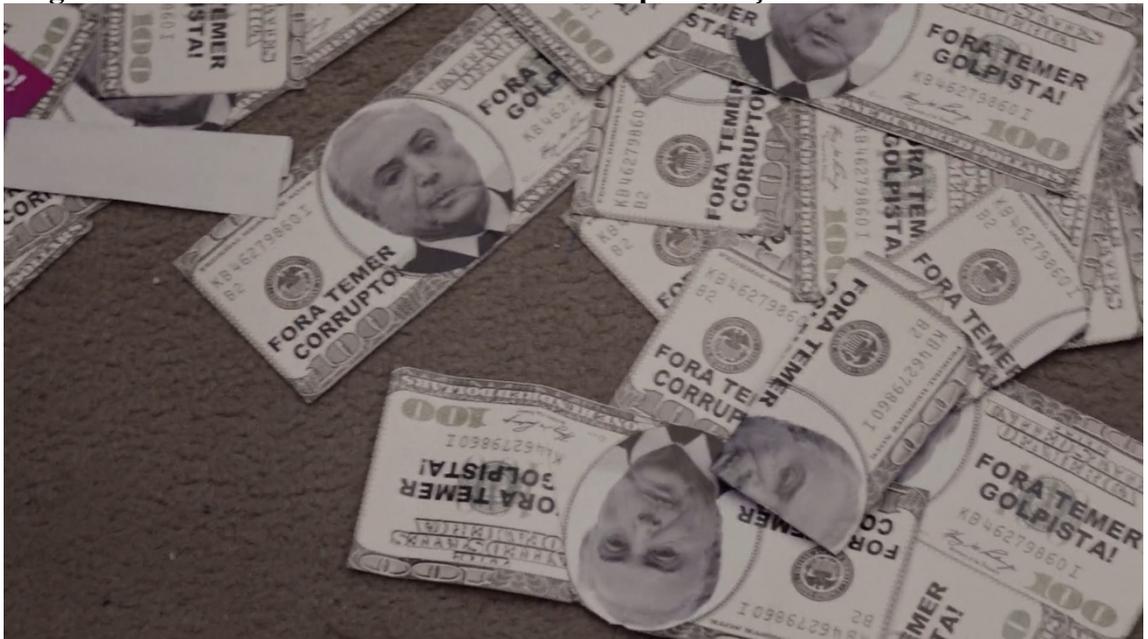
exigem um estilo de representação modernista, porque as estratégias formais de fragmentação, descontinuidade, acaso e incoerência que caracterizam o modernismo são também os traços da experiência de um acontecimento traumático (WHITE apud LÓPEZ, 2015, p. 86)

O ensaístico editorial, ao “voltar a olhar a imagem, desnaturalizar sua função originária (narrativa, observacional)” (LOPEZ, 2015, p. 61), possibilita essa representação modernista. Assim como o ensaio na literatura permitiu uma inversão de perspectiva, com a “compreensão da experiência enquanto via do conhecimento” e “um registro do mundo por uma consciência existencial” (GERVAISEAU, 2015, p. 94), o caráter dialético e a tomada de posição no ensaio audiovisual também o faz no cinema. Cursino e Lins (2010, p. 95) complementam:

É preciso pôr as coisas em crise para ver sua origem, pois o mundo não tem ordem natural, e as forças de coesão que sustentam o mundo são históricas. Provocar o espectador para construir uma ideia, tomar uma posição, seguir a ação, a partir do contato com a própria imagem e com a montagem. A imagem dialética caracteriza-se pelos processos semânticos invocativos. Quando criticamos, tomamos distância e desvelamos a origem. As imagens dialéticas geram choque e é o choque que leva a imagem a sua reorganização

Mais adiante na narrativa de *Democracia em Vertigem*, após a votação de uma denúncia contra Temer, na qual foi decidido não o investigar, vemos imagens de notas de dinheiro falso, com o rosto do então presidente interino estampado nelas, como é possível observar na figura 39, feitas em protesto por seus opositores. Esses papéis estão no chão do Senado, após a votação, e sua captação pela câmera se dá por meio de movimentos tremidos e aleatórios, por vezes girando.

**Figura 39: Notas de dinheiro falsas no chão após votação de denúncia de Temer**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Em seguida, a câmera acompanha um homem que desenha a bandeira do Brasil no Senado (figura 40), a qual é cortada após ser escrita a palavra “ordem” na bandeira. Enquanto esses registros aparecem, a diretora explica:

Dizem que essa votação custou 4 bilhões em emendas, para os deputados protegerem o presidente. [...] Temer estava entregando quase tudo que eles pediam. Leiloando as reservas de Petróleo para empresas estrangeiras, enfraquecendo as leis que proíbem o trabalho escravo, e aprovando medidas de austeridade que prejudicariam os mais pobres. É natural discordar sobre as questões legais que determinaram todo esse processo político. O que me parece inaceitável, é que um lado da disputa, tenha o poder de ligar e desligar as instituições de acordo com seus próprios interesses (COSTA, 2019).

Nessa parte, a narração da cineasta conecta diversas questões abordadas no filme até então, como a relação antiga no país entre política e empresas, a corrupção e o sistema de interesses, a maneira equivocada com que Dilma foi deposta do cargo, entre outros. Diversos aspectos apresentados anteriormente se interligam neste ponto, dando força para a narrativa, ao mesmo tempo que o que é dito também possibilita novos sentidos para o que foi apresentado anteriormente.

**Figura 40: Homem desenhando a bandeira do Brasil no Senado**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

A imagem seguinte (figura 41), exibe quadros com pinturas dos presidentes que o Senado já teve. Todos homens. Todos brancos. Em movimento parecido com a que a câmera faz, em travelling, mostrando os quadros, a trilha entra naquele som agudo que nos remete à vertigem, enquanto Petra diz que a sensação que ela tinha era que a democracia estava doente.

**Figura 41: Presidentes do Senado**



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Diferente dos documentários tradicionais que, segundo Antonio Weinrichter Lopez, filmam e organizam o mundo, o que vemos em *Democracia em Vertigem*, em razão da utilização de recursos como voz over e a dialética das imagens, é mais uma constituição desse mundo, uma vez que o filme-ensaio

surge quando alguém ensaia pensar com suas próprias forças, sem as garantias de um saber prévio, um assunto que ele mesmo constitui como tema ao fazer o filme. Para o ensaísta cinematográfico, cada tema lhe exige reconstruir a realidade. O que vemos sobre a tela, ainda que se trate de segmentos de realidade muito concretos, somente existe pelo fato de ter sido pensado por alguém (LOPEZ, 2015, p. 58 e 59).

Com o uso crítico dos dispositivos narrativos, esses filmes “também provocam os espectadores a contemplar as imagens e os discursos engendrados por elas de um modo diferente. O dispositivo aparece, assim, transformado em ferramenta hermenêutica” (ALMEIDA, 2015, p. 55). Com isso, quando Petra Costa narra os acontecimentos da política brasileira, revelando seu posicionamento e suas emoções, ao mesmo tempo em que trata as imagens “de modo a encaminhar ao espectador o trabalho de lhes dar sentido”. Essas escolhas narrativas e estéticas se distinguem da dicotomia cineasta x objeto que vemos em narrativas mais objetivas, de modo que também quebram com a dicotomia espectador x objeto.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho partiu de uma curiosidade, de um desejo de compreender um estilo de fazer cinema o qual eu admirava, mas que apenas soube se tratar de “filme-ensaio” quando fui investigar, já com a intenção de realizar a pesquisa. Passando pelo ensaio na literatura, ampliando para o cinema, especificando para o ensaístico editorial, para as contribuições brasileiras e então para o estilo próprio da diretora Petra Costa, chegamos na compreensão de conceitos importantes os quais serviram de base teórica para a análise. Essas etapas foram essenciais, uma vez que, para compreender o ensaístico editorial no filme em questão, era preciso compreender antes outros conceitos e conexões importantes.

Ao considerar as escolhas teórico-metodológicas ao longo da análise, bem como os problemas de pesquisa, que buscaram compreender 1) de que forma pensamento, memória, subjetividade e elementos cinematográficos se integram na narrativa de *Democracia em Vertigem* e 2) que tipo de reflexão o jogo intertextual entre palavra e imagem possibilita, observou-se algumas questões.

Primeiramente, que as relações feitas no filme, entre imagens de um mesmo objeto em momentos distintos, ou a apropriação de registros de arquivo familiar para refletir sobre a atualidade da história, foram as maneiras encontradas pela diretora para estabelecer conexões com os espectadores. O público, com isso, se vê relacionando “sua própria memória e suas experiências, a fim de entender elas na história” (COSTA, [2013?], p. 5).

Além disso, ao colocar-se como personagem, ao tomar posição e demonstrar suas subjetividades, o relato pessoal da cineasta possibilita ressonâncias com a história de quem assiste. Por meio do uso crítico de dispositivos narrativos, “as diferenças de texturas entre lembranças, sonhos, e a experiência subjetiva do agora” (op. cit. p. 5) são capturadas, construindo, com isso, “um ritmo capaz de nos fazer mergulhar mais e mais nas camadas da memória”, parafraseando o que escreveu a diretora.

Essa atitude também permite que o público “sinta a jornada dos personagens de forma visceral, tátil” (op. cit. p. 5). Alguns exemplos citados neste trabalho são a realocação da imagem de Dilma no imaginário de quem assiste, ou quando acompanhamos o pai de Petra pela rua nos Estados Unidos, sendo transportados para uma lembrança que é dele. Ou mesmo quando compartilhamos dos mesmos sentimentos de Petra diante das ações e falas de Bolsonaro.

Com isso, pelas lentes da experiência pessoal e subjetiva da diretora, o filme nos proporciona uma dialética que leva à compreensão de questões complexas, tanto dos acontecimentos retratados, quanto da memória (ou a falta dela) de nosso país. Questões essas

que, pelas conexões entre passado e presente, entre coletivo e pessoal, ou então entre cinema e pensamento, se configuram no que Corrigan definiu como ensaístico-editorial.

A partir dessas observações, podemos afirmar que os objetivos propostos para a pesquisa foram atingidos. No entanto, muitos desses aspectos poderiam ser melhor investigados em pesquisas de mestrado ou doutorado, em especial no que diz respeito às reflexões que a licença poética do filme possibilita, uma vez que, com as escolhas teórico-metodológicas trazidas, foi possível compreendê-las, mas não as aprofundar. Além disso, o trabalho também permite pensar em outras questões, para pesquisas futuras. Como, por exemplo, implicações éticas em *Democracia em Vertigem* ou, de maneira mais ampla, no filme-ensaio editorial. A respeito disso, trago algumas observações a seguir, de maneira a abrir o debate.

Se, no lugar do ensaio, a diretora tivesse optado por utilizar da autoridade da “voz de Deus” de documentários mais objetivos e imparciais, o que citei até então não se realizaria. Teríamos, no lugar, uma revisão dos fatos, mas será que uma abordagem assim seria o suficiente para, parafraseando Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008, p.47), extrair do fluxo de informações “um acontecimento já esmaecido na nossa memória, e nos obrigar, de algum modo, à reflexão”?

Como já citado, a diretora não esconde o que pensa, mas coloca suas perspectivas pessoais em debate, demonstrando, inclusive, o que a leva a pensar dessa forma, atitude que rendeu, por parte do público e da imprensa, críticas ao filme. O discurso de Petra é engajado, mas, ao mesmo tempo, não é absoluto, não tem a pretensão de verdade inquestionável; aparece como diálogo e debate a respeito de questões as quais necessitam de reflexão e embate de ideias no Brasil. Nesse sentido, segundo Lins e Cursino, os filmes-ensaio:

que dão tempo ao exercício do olhar também são reação a esse estado de coisas. É uma forma de rearticular e reinventar o sujeito, com a ajuda da memória. São filmes que não constroem totalidades. O sentido se constrói entre uma imagem e outra; quem produz a colagem interpreta, convida a uma leitura, e conseqüentemente, assume uma postura política (CURSINO e LINS, 2010, p. 96)

Patricio Guzmán deu um exemplo interessante a esse respeito. O documentarista conta, em seu livro *Filmar o que não se vê*, que quando apresentou *A batalha do Chile* para executivos da televisão sueca que compraram o filme, lhe disseram que o documentário era “desequilibrado”, por posicionar-se ao lado de Salvador Allende. Quanto a esse equilíbrio ou imparcialidade exigido aos documentaristas, Guzmán comenta que, diante de acontecimentos como os retratados no filme, não faz sentido exigir uma mesma porcentagem de opiniões de direita, esquerda ou centro, uma vez que *A batalha do Chile*:

É uma obra protagonizada por uma maré humana contraditória; mostra um período no qual se produziu uma aceleração da história, em que ocorreram milhares de fatos que culminaram num golpe de Estado. Transmitem - e continua transmitindo - uma carga de energia que supera qualquer programa informativo clássico (GUZMAN, p. 19)

Dessa forma, algumas temáticas exigem dos cineastas uma posição, correndo o risco de faltar com o seu dever, assim como demonstrou Godard ao criticar o cinema por não ter denunciado o horror do nazismo. Em *Democracia em Vertigem*, diversos temas apresentados são um exemplo disso. A diretora reflete sobre autoritarismo, sobre desigualdade social, cita a escravidão e os privilégios que moldam nossa sociedade, a corrupção que molda nossa política, entre outros. Segundo Corrigan, editorializar como o agente subjetivo da notícia, no ensaio, significa:

intervir e possivelmente provocar não como uma maneira de oferecer essa notícia como fato, mas, antes, como uma maneira de pensar sobre e explorar esses acontecimentos por meio de várias agências. [...] Se datas e tempos específicos dos acontecimentos descrevem uma sequência em desaparecimento de pontos abstratos no tempo, o ensaístico descobre por baixo dessas datas e entre elas, os rostos pronunciados e realistas de diferentes subjetividades em crise (CORRIGAN, 2015, p. 163).

Nessa mesma lógica, Patrício Guzmán (2017, p.15) comenta que “o ponto de vista contribui para anular o caos”, e que o mais importante no documentário é “sua autenticidade, sua credibilidade, sua disposição para comunicar ao público um fenômeno de forma ampla, deixando ao espectador um espaço para que ele mesmo tire suas próprias conclusões” (GUZMÁN, 2017, p. 20).

Em *Democracia em Vertigem* vemos nos rostos dos políticos, dos familiares de Petra, do povo nas ruas, da própria cineasta, em suas versões atuais e de outros tempos, parafraseando Corrigan, diferentes subjetividades em crise, de maneira a “pensar sobre e explorar esses acontecimentos por meio de várias agências” (CORRIGAN, 2015, p. 163). É, portanto, na intenção de diálogo e reflexão, na reconstrução subjetiva e crítica do passado, e nas próprias críticas vindas por parte do público e da imprensa ao olhar engajado de Petra, que o caráter ensaístico-editorial se revela no filme.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma** (p. 15-45). In: Adorno, W. T., Notas de Literatura I. Tradução de Jorge de Almeida, Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003.
- ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. **Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens: um olhar à série História(s) do Cinema**, de Jean-Luc Godard. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. 2015. 228 p.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michael. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2010, 218 p.
- CARNIEL, Fagner; RUGGI, Lennita; RUGGI, Júlia de Oliveira. **Gênero e humor nas redes sociais: a campanha contra Dilma Rouseff no Brasil**. OPINIÃO PÚBLICA, Campinas, vol. 24, nº 3, set.-dez., 2018.
- CORRIGAN, Timothy. **O Filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker**/Timothy Corrigan; tradução Luís Carlos Borges. – Campinas, SP: Papyrus, 2015.
- CURSINO, Adriana; LINS, Consuelo. **O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos**. Caxias do Sul, RS: *Conexão: Comunicação e Cultura*, v. 9, n. 17 (2010).
- DEMOCRACIA em Vertigem. Direção: Petra Costa. Produção: Shane Boris; Tiago Pavan; Joanna Natasegara. Roteiro: Petra Costa; Carol Pires; David Barker; Moara Passoni. Netflix, 2019, (113min).
- DEVULSKY, Suzana Brito. **Imprensa no contra-ataque: discurso machista e o impeachment da presidenta Dilma**, 2016. Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.
- FLÔRES, Paula, GALEANO, Giovana Barbieri, SOARES, Helena Barros, PASSOS, Robert Filipe. **O Que Pode a Psicologia Social com Relação ao Presente?** Porto Alegre, RS: Revista Polis e Psique, 2021; 11 (1): 204-221.
- GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo; PENAFRIA, Manuela. **Teoria dos Cineastas: uma abordagem para o estudo do cinema**. Texto de apresentação ao Dossier Temático. Aniki, vol.7, n.º 2 (2020): 67-71.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. **Escrituras e figurações do ensaio** (p. 92-118). In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (comp.). O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual. São Paulo, Sp: Hucitec, 2015. 404 p.
- GUZMÁN, Patrício. **Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários**, São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, tradução de José Feres Sabino.
- HOLANDA, Karla. **Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina**. In Significação – Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, v. 42, n. 44. p. 339-358, dez. 2015. Disponível em: <http://revistas.usp.br/significacao/article/view/103434>.

HOLANDA, Karla. (2017). **Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina**. *Revista FAMECOS*, 24 (1), ID24361. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.24361>.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo, SP: Senac, 2009, 288p.

LINS, Consuelo; BLANCK, Thais. **Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo**. Rio de Janeiro, RJ: *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 2012; 39 (37), 52-74. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71254>.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed. 2, 2015.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. **A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo**. *Galáxia*, núm. 21, jun. 2011, pp. 54-67. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, Brasil.

LÓPEZ, Antonio Weinrichter. **Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio** (p. 42-91). In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (comp.). *O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual*. São Paulo, Sp: Hucitec, 2015. 404 p.

MACHADO, Arlindo. **O filme-ensaio**. Rio de Janeiro, RJ: *Revista Concinnitas*, UERJ, 2003, v. 2, n. 5 (2003).

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema (antologia)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

OLIVEIRA, Laís Ferreira. **O ensaístico, a memória e a subjetividade: mecanismos de modulação do tempo e a construção do comum**. *Revista GEMInIS*, São Carlos, UFSCar, v. 8, n. 2, pp. 146-156, (mai./ago. 2017).

PEREIRA, Ana Catarina; NOGUEIRA, Juslaine de Fátima Abreu. **A reinvenção de si e a construção da alteridade perante o irreversível: o cinema de Petra Costa**. Curitiba, PR: *Revista Científica/FAP* v. 18 n. 1 (jan./jun. 2018).

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo – SP: Editora Senac, 1ª edição, 2008. 448 p.

SILVA, Perla Haidee da. **De louca a incompetente: construções discursivas em relação à ex-presidenta Dilma Rousseff**/ Perla Haidee da Silva. 2019. 139p.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre; MELLO, Cecília. **O filme-ensaio e a voz política na Grã-Bretanha** (p. 201-225). In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (comp.). *O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual*. São Paulo, Sp: Hucitec, 2015. 404 p.

STAM, Robert. **Do filme-ensaio ao mockumentary** (p. 119-137). In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (comp.). *O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual*. São Paulo, Sp: Hucitec, 2015. 404 p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Filme-ensaio e formas de inscrição da subjetividade**. São Paulo, SP: Doc On-line, n.26, novembro de 2019, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 25-35.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (comp.). **O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual**. São Paulo, Sp: Hucitec, 2015. 404 p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Para além dos domínios da ficção, do documentário e do experimental, o ensaio como formação de um quarto domínio do cinema?** (p. 162-196). In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (comp.). **O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual**. São Paulo, Sp: Hucitec, 2015. 404 p.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise filmica**/Francis Vonoye, Anne Goliot-Lété Trad. Marina Appenzeller; Revisão técnica Nuno Cesar P. de Abreu. - 7 ed. - Campinas, SP: Papirus, 2012. 143 p.

XAVIER, Ismail. **A teatralidade como vetor do ensaio filmico no documentário brasileiro contemporâneo** (p. 226-246). In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (comp.). **O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual**. São Paulo, Sp: Hucitec, 2015. 404 p.

YAKHNI, Sarah. **Ensaio de Varda: narrativas do desejo** (p. 247-278). In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (comp.). **O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual**. São Paulo, Sp: Hucitec, 2015. 404 p.

ANEXO 1 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO

