
O Processo e Democracia em Vertigem: cinema-direto e cinema-verdade sob um olhar feminino no documentário brasileiro¹

Luiza Lusvarghi²

FMU

Resumo

Ao longo do impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff, vários cineastas brasileiros gravaram imagens da movimentação nas ruas e do processo político que mudou a imagem do país. Dentre esses trabalhos ganham destaque os documentários de Maria Augusta Ramos, *O Processo* (2018) e de Petra Costa, *Democracia em Vertigem* (2019), pois abordam o mesmo tema a partir de lugares de fala distintos. Em ambos o foco narrativo está voltado para as figuras femininas, vistas de ângulos diferentes, mas sempre em protagonismo. Trata-se de filmes que resgatam tradições documentais narrativas brasileiras. O filme de Maria Augusta Ramos foi lançado inicialmente nos cinemas e depois foi para a Netflix, enquanto que o de Petra Costa foi coproduzido pela própria plataforma de streaming.

Palavras-chave

Cinema-verdade: Cinema-direto, Documentário; Netflix; Protagonismo Feminino.

1. Ponto de Partida

Ao longo do período com se inicia com a aceitação, em 2 de dezembro de 2015, pelo presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, de uma denúncia por crime de responsabilidade feita pelo procurador de justiça aposentado Hélio Bicudo e pelos advogados Miguel Reale Júnior e Janaina Paschoal, e que se encerraria no dia 31 de agosto com o julgamento e o veredito de impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff, diversos cineastas brasileiros gravaram imagens. Muitos já vinham cobrindo os acontecimentos antes, da movimentação nas ruas, a partir de uma reivindicação de acesso gratuito (passe livre) a transportes públicos, que se inicia ainda em junho de 2013, e se consolida em 2014, com o *Vem pra rua*³, movimentações pretensamente apolíticas, que contribuiriam para mudar a imagem do país como em poucos períodos da história brasileira. *Excelentíssimos* (2018), de Douglas Duarte, *O Muro* (2017), de Lula

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora do curso de Pós-Graduação de Cinema e Gestão de Televisão. luiza.lusvarghi@gmail.com

³ <https://www.vemprarua.net/>

Buarque de Hollanda e *Não vai ter golpe*, dirigido por Alexandre Santos e Fred Rauh, a ser lançado ainda este ano, assim como o de Anna Muylaert, ainda sem título, são alguns exemplos. Dentre eles, os dois documentários de maior repercussão, com aporte financeiro, reconhecimento e investimento internacional, até agora, foram *O Processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, e *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa.

O objetivo deste trabalho é entender a inserção dessas duas obras recentes dentro da tradição documental brasileira, e a forma como as vozes feministas e a de suas antagonistas e coprotagonistas é retratada pelas duas cineastas, que vêm consolidando uma carreira dentro do gênero documentário no Brasil. Para avaliar esses aspectos, serão utilizados conceitos elaborados por pesquisadoras das relações de gênero no documental brasileiro, como Karla Holanda (2015), da representação da imagem da mulher em cena (MULVEY, 1983), e a influência estilística no documentário nacional de diretores e teóricos como Jean Rouch e Bill Nicholls. Os conceitos de protagonismo e representação são distintos, mas atuam de modo complementar nos roteiros do cinema contemporâneo, e podem articular-se a partir de múltiplos protagonismos (MCKEE, 2013, p.136-137).

O protagonista é aquele que comanda a ação num filme, e não é necessariamente o narrador, por exemplo, como ocorre em documentários e filmes policiais em que a narração em voz over é empregada para conferir verossimilhança e caráter de depoimento, de experiência vivida, mas conjugadas ao olhar subjetivo da câmera, ou seja, o protagonista não é onisciente, e a cumplicidade se estabelece entre a audiência e o diretor, por meio da associação de planos. Já os múltiplos protagonismos podem ser constituídos a partir de cidades inteiras, comunidades, e não apenas de duas pessoas, e podem representar etnias, gêneros, classes. A motivação é o elemento essencial, entretanto, a diferenciar a ‘multiplicidade de protagonistas’ em que mais de um protagonista atua em busca de objetivos diferentes e independentes, com vários personagens. O coprotagonismo associa a personagem que não é antagônica ao personagem principal: ambos têm o mesmo desejo. O personagem principal comanda a ação, nada tem a ver com o título do filme, ou o tema, ou mesmo uma narração over. O pluriprotagonismo é normalmente associado a narrativas de enredos múltiplos, característica de filmes como *Short Cuts* (1993), de Altman, mas está presente no drama

histórico *O Encouraçado Potenkim* (Bronenosets Potyomkin, 1925), em que o proletariado representa esse protagonismo coletivo (MCKEE, 2013, p.136).

2. Protagonismo e Lugares de Fala

Em *O Processo* temos um protagonismo coletivo, em que a diretora assumidamente privilegia o entorno do bloco político liderado pela presidente Dilma Rousseff, e o jogo de pressões dentro de uma plenária notadamente masculina e branca, e de oposição ao Partido dos Trabalhadores (PT), por ela representado. Nos momentos mais decisivos, as mulheres pontuam a narrativa, como ocorre com as falas da senadora e liderança petista Gleisi Hoffman, assumindo criticamente os erros de seu partido, e o distanciamento das demandas sociais que emergiram das ruas, as imagens da própria Dilma e sua antagonista principal, Janaina Paschoal (PSL), que nas eleições presidenciais de 2018 se converteria na deputada mais votada da história do País. José Eduardo Cardoso, e Lindbergh Farias surgem como vozes coadjuvantes no cenário do impeachment.



Figura 1: Screenshot do teaser do filme *O Processo*/Luiza Lusvarghi Fonte: Luiza Lusvarghi.

O filme de Ramos não traz entrevistas, e foge deliberadamente do modelo televisivo de documentário, neutro e asséptico, consagrado por estruturas como a do telejornalismo do Grupo Globo, que não dedicou muitas horas de sua grade à cobertura do making off do impeachment, limitando-se a mostrar os resultados de votações, de

maneira quase institucional. A câmera indiscreta de Ramos tem como alvo a movimentação das sessões, e as reuniões, a forma como a classe política se comporta, constituindo com isso por si só um aspecto diferenciado de abordagem do fenômeno político, aqui mostrado com casualidade, sem pompa, praticamente banalizado.

A diretora foi criticada por mostrar apenas um “lado” da história, o que teria deixando o bloco da direita no Congresso sem representação, ao que ela se defendeu dizendo ter tido problemas de acesso. Essas críticas, certamente, se apegaram ao modelo jornalístico das três fontes, que garantiria uma “imparcialidade” ao material exibido, conferindo-lhe características de mera informação. A questão não rouba o mérito do documentário de exibir o jogo político, seu verdadeiro objetivo, que é visto “de fora”, sem nenhuma preocupação de contextualizar o espectador. É justamente na montagem das imagens “não autorizadas” que reside o poder do documentário de Ramos, como na cena em que Paschoal degusta uma bebida achocolatada como funcionária de uma empresa no intervalo do expediente. O título do documentário nos remete, entretanto, ao personagem do escritor checo Franz Kafka, uma alusão que a própria Rousseff cita no documentário de Costa.

No romance de Kafka um pacato funcionário de um banco, Joseph K, acorda certa manhã e descobre que está sendo processado. Não consegue entender o motivo, e quanto mais se empenha em desvendar o mistério, mais enredado ele se vê, e acaba sendo condenado e executado sem nunca descobrir a acusação. O romance, inacabado, foi publicado postumamente, e já teve inúmeras adaptações, até mesmo para os cartuns, com o artista italiano Guido Crepax. Seu tema, a burocracia do Estado moderno, foi inicialmente atribuída ao sistema comunista em que viveu o escritor na ex-Cecoslováquia. Sob a globalização, a cada vez mais essa percepção se amplia, como uma narrativa distópica de um mundo atolado em papéis e mercados financeiros. E, neste sentido, ele cumpre sua função, ao exibir sem legendas nem narração, uma mulher, a primeira em sua nação a ocupar um cargo de chefe de Estado, perambulando de uma sala para outra, convicta de sua inocência, sem que ela, ou mesmo o público, consiga entender os motivos.

Para a maioria dos brasileiros, certamente, o termo *pedaladas fiscais* é de um total nonsense. O pânico diante do “avanço do comunismo” e da Reforma Agrária, tal qual ocorreu em 1964, quando ascende ao poder a ditadura militar e é deposto Jango Goulart, e esquemas de investigação da corrupção como a Lava Jato, certamente

contribuíram bem mais para o veredito final de Dilma e seu impedimento de continuar na presidência, o que mais tarde se verificaria como um acordo político entre os partidos de oposição. À falta de provas concretas contra Dilma Rousseff, as pedaladas vieram a calhar, embora sejam rotina em governos anteriores, e certamente devam ser empregadas novamente no atual, pois são antes problemas de estrutura de governo.

A falta propositada de contexto histórico em Ramos, de legendas ou apresentações formais das personagens acentua essa característica, e formata bases estéticas para o que Bill Nichols chama de documentário observativo, cujas cenas “significam ou representam os pontos de vista dos indivíduos, grupos e instituições” (NICHOLS, 2005, p. 30). Na verdade, nunca se pode desprezar o papel da edição na montagem, consequência do ponto de vista de quem produz e dirige, mas também das condições de produção, como atesta a história daquele que é considerado o primeiro documentário do cinema, do cineasta e antropólogo Robert Flaherty, *Nanook, O Esquimó* (Nanook of the North, 1922). Devido a dificuldades de reproduzir a vida real pelas condições ambientais, Flaherty encenou a realidade para contar a vida de uma família de esquimós. Essa questão já levou muitos críticos e pesquisadores a considerar as filmagens dos irmãos Lumière (a chegada do trem na estação, a criança se alimentando) como os filmes documentais autênticos.

Em *Democracia em Vertigem*, a protagonista é sem dúvida a narradora, a diretora Petra Costa. Ela divide esse protagonismo com sua mãe, que aparece em cenas mais longas do que Dilma Rousseff, a quem é apresentada por intermédio da filha. Embora militantes de esquerda, vivendo no mesmo período de clandestinidade,



Figura 2: Still *Democracia em Vertigem*, Praça dos 3 Poderes.

Fonte: Divulgação Netflix

ambas não se conheciam, oportunidade que surge durante a filmagem. Ao contrário de Ramos, a diretora escolhe claramente um lado ao optar por uma narrativa em caráter

memorialista, subjetiva, colocando-se no lugar de fala de uma mulher, jovem, que se coloca como da mesma “idade da democracia” no País. Costa nasceu em 1983, e embora a primeira eleição direta para presidente só tenha ocorrido em 1989, foi a partir de 1984 que o regime militar começou a apresentar sintomas de esgotamento. Costa teve acesso privilegiado a políticos de amplo espectro, e sua narrativa chega à eleição do candidato conservador de ultra direita, Jair Bolsonaro. Descendente direta da família que possui a Construtora Andrade Gutierrez, Camargo Correa, uma das empresas mais atingidas pelas investigações da Lava Jato, com 75 anos de existência consolidada na vida política e econômica de um país que se notabiliza por ser, nas palavras da própria diretora, uma “república de famílias”, Costa teve acesso a pessoas como Aécio Neves, principal oponente de Dilma nas últimas eleições, como representante do PSDB, com quem mantém laços de parentesco, e a tantas outras figuras que desfilam entre as imagens suntuosas que ela nos apresenta da nação e de Brasília, em longas tomadas panorâmicas. O documentário tem, em alguns momentos, o ritmo vertiginoso de um thriller. Costa nos faz acompanhar as movimentações políticas de rua, quando o País rachou entre o lado “vermelho” e o lado “verde-amarelo”, numa polarização que se estabeleceu nas eleições presidenciais entre o candidato da esquerda, Fernando Haddad, do PT, e o candidato da direita, Jair Messias Bolsonaro. Em sua articulação de planos, entretanto, ela nunca se distancia do seu papel de direção e da sua posição de classe. Sua família votou em Bolsonaro, como ela admite.

O documentário contou com cena inédita, como aquelas que mostram o Palácio da Alvorada por ocasião da saída de Rousseff, mas também com cenas registradas por Ricardo Stuckert, fotógrafo oficial da presidência nos anos de governo Lula e que o acompanhou até sua prisão em Curitiba, com imagens belíssimas de Lula antes de deixar o Sindicato dos Metalúrgicos em São Bernardo do Campo para entregar-se à Polícia Federal. Outro momento significativo são as cenas de Lula e Dilma assistindo à votação em que os deputados aceitaram o processo de impeachment em abril de 2016, e sua reação às “traições” de antigos parceiros políticos, o depoimento de Gilberto Carvalho, ex-ministro da Secretaria Geral da Presidência assinalando os equívocos do PT durante os anos de governo. Os registros históricos são entremeados por cenas e imagens do cotidiano da diretora, e de seu arquivo familiar, com imagens da infância. Como legítima descendente do cinema-verdade, cujo mais valoroso representante

contemporâneo é Eduardo Coutinho, mas com uma visão de montagem que condiz com o cinema-direto, Costa concilia vida política e subjetividades.

A figura de Dilma, descontraída, em seu apartamento em Porto Alegre, após deixar a presidência, conversando sobre seus sentimentos com relação ao processo de impeachment, com naturalidade, se sobrepõem a declarações de Lula e textos poéticos. Lula está sempre como personalidade pública, mesmo quando surge em cena com Marisa Leticia, sua esposa. Em Dilma, ao contrário, Costa deposita uma identificação, primeiro com a mãe, também militante de esquerda, e em seguida, como mulher. Dilma ressalta a sensação de liberdade que sentia no anonimato da clandestinidade, e comenta sobre seus sentimentos em relação à tortura. A presidente, originalmente vinculada ao Partido Democrático Trabalhista (PDT) de Leonel Brizola, não surge na cena política a partir de movimentos feministas. Filiada aos grupos de esquerda Comando de Libertação Nacional (Colima) e mais tarde à Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), Rousseff foi presa, ainda jovem, e torturada, mantida como prisioneira entre 1970 a 1972, inicialmente pelos militares da Operação Bandeirantes (OBAN), e depois pelo temido Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Sua chegada ao mais alto posto político de uma nação representa algo inédito na vida política do país que só conheceu primeiras-damas: uma mulher com formação intelectual de estadista, economista, separada e ex-membro de organizações de esquerda que pregavam a luta armada como forma de tomada do poder após o golpe militar de 1964. Seu marido e companheiro de militância, morto em 2017 devido a complicações pulmonares, Carlos Franklin de Paixão Araújo, deixou a política em 2000 e sempre atuou como um discreto primeiro-cavalheiro, termo usado por muitos para descrever sua função no jogo de cena político.

A diretora-personagem e sua mãe, Marília Andrade Gutierrez, em cena, reverberam o significado pessoal desta mudança que surge com a democracia, e o impacto na vida política nacional. Discreta, Costa optou por não mostrar a achincalhão pública a que se viu exposta a ex-presidente, sem precedentes, que chegou a ter adesivos pregados na entrada dos tanques de gasolina com as pernas abertas, à espera de uma mangueira, numa evidente exploração machista de sua feminilidade e identidade de gênero.

3. Documentário Brasileiro, o Real e o Feminino

As novas tecnologias de pós-produção do audiovisual e os sofisticados equipamentos de captação de imagens, contribuem para radicalizar procedimentos que já se evidenciavam nos movimentos populares na década de 1980 no Brasil, e no mundo, de incorporar o som ambiente, o real, contribuindo para dar mais “autenticidade” às cenas. O grande precursor do documentário é o soviético Dziga Vertov, jovem cinegrafista que em 1929 cria o conceito de cinema-verdade. A experiência fundada por esses pioneiros, que incluem ainda o documentarista inglês John Grierson, com *Barcos de Pesca*, em 1929, e o alemão Walter Ruttmann, de *Berlim, sinfonia de uma metrópole* e de *Melodia do mundo*, lançados respectivamente em 1927 e 1929, e também os franceses Marc Allegret, *Viagem ao Congo* (1926) e Leon Poirier, *O cruzeiro negro*, (1926), vai influenciar o fazer cinema, e permitir mais tarde ao gênero telejornalístico dispor de uma possibilidade criativa e instrumental muito maior que a do jornalismo gráfico moderno, em larga escala inspirado pelo construtivismo (LAGE, 1998).

É o conceito de edição formadora do discurso, herdado de Sergei Eisenstein, que se constitui como a principal linha documental aceita pelo status quo brasileiro, largamente influenciada pelo jornalismo sempre monitorado pela censura. Dois princípios orientam o jornalismo moderno: o da edição como formadora do discurso, que descende de Eisenstein e Pudovkin, em que os planos ordenados na montagem é que produzem o tema que o diretor pretende mostrar; e o da prevalência da realidade sobre qualquer construção retórica, conceituado por André Bazin, o teórico do neorealismo italiano. Cinema-direto, termo usado por Dziga Vertov, e cinema-verdade, atualizado pelo cinema antropológico de Jean Rouch, grande influência dos documentaristas brasileiros. Em 1960, Edgar Morin e Jean Rouch, ambos antropólogos, saíram pelas ruas de Paris perguntando a pessoas comuns sobre a vida, felicidade, enfim, sobre assuntos cotidianos. O resultado foi o filme-manifesto *Crônicas de Verão*, que ficou conhecido como o marco inicial do *Cinema Verité*. Rouch seguiu com suas experiências sobre o cinema, e Morin investiu na carreira acadêmica, com diversos ensaios sobre a sociedade moderna, as indústrias culturais, mas também sobre o cinema.

No entanto, o cinema-direto em estado puro seria sempre a articulação de planos sugerida por Eisenstein, o olhar subjetivo a câmera, que ao mesmo tempo parece casual,

neutra, sob a menor interferência possível no desenvolvimento da história que se quer contar, como ocorre em *O Processo*.

“A montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema. Passando desta definição para o processo criativo, veremos que este ocorre do seguinte modo. Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar essa imagem em algumas representações parciais básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador”. (Eisenstein, 1990, pág. 26 e 27)

Enquanto que o cinema-verdade preconizado por Vertov, e depois por Rouch, e consubstanciado por Coutinho está mais presente no longa *Democracia em Vertigem*, que, no entanto, em sua articulação de planos combina elementos de ambos os estilos. A interferência no processo de produção das imagens é assumida, e o diretor se torna um dos protagonistas da ação, que passa a ter a conotação de experiência vivida. O que temos, então, é a visibilidade da relação do indivíduo com a realidade, a partir do olhar de quem produziu essas imagens, e que se coloca em primeiro plano.

Desde o histórico documentário *Aruanda* (1960), o gênero documentário em versão nacional foi largamente influenciado por essas duas tendências, com certa margem de predominância para o cinema-verdade, e fartamente ilustrado de imagens de personagens das camadas populares, excluídas das imagens oficiais sobre o país tanto pela propaganda quanto pelo jornalismo, por conta de estratégias comerciais e políticas de concessão bastante comprometidas com governos autoritários desde o Estado Novo (1930-1945), sob domínio de Getúlio Vargas, que vão reduzir em larga escala as possibilidades desse tipo de produção. Na Era Vargas, prevalece o documentário histórico oficial, com finalidades educativas (SIMIS, 2016, 2017), pensado para enaltecer as virtudes e riquezas nacionais. No caso específico do Brasil, os documentários mais recentes, produzidos, sobretudo a partir de 1960, com algum apoio de políticas públicas, mas relegados ao esquecimento pelo circuito distribuidor comercial, vão quase sempre refletir opiniões e posturas políticas excluídas da mídia oficial. O longa-metragem *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, constitui

exceção a essa regra de focar as camadas populares, ao retratar a classe média carioca, mas as narrativas em off são sempre masculinas (HOLANDA, 2015).

Embora não pareça, uma vez que o cânone do cinema costuma ser formado exclusivamente por homens, dezenas de mulheres estrearam na direção de filmes entre os anos 1960 e 1970 no Brasil. Algumas continuam atuando ainda hoje, outras encerraram suas carreiras. A produção de muitas dessas cineastas, em especial a documentária, tratava de temáticas diretamente ligadas ao interesse das mulheres, como trabalho, filhos, aborto, inserção na política, construção de papéis sociais (HOLANDA, K., 2015, p.341)

Na atualidade, com a eleição de Jair Bolsonaro e a ascensão da ideologia de ultradireita no País, muitos questionam o papel da mídia brasileira, duramente interpelado pelo site *The Intercept*, criado pelo jornalista e ativista Glenn Greenwald, de origem estadunidense e radicado no Brasil, ao divulgar material comprometendo a idoneidade do ex-juiz e atual Ministro da Justiça Sergio Moro na participação da Lava Jato e consequente prisão de Lula em 2018, até então o principal candidato das eleições presidenciais, em episódio permeado por ambiguidades legais e éticas. A omissão de boa parte da mídia privada, e em especial da televisiva, é praticamente histórica, e deve muito de sua ineficiência ao sistema de concessões conhecido como coronelismo eletrônico, termo cunhado para nomear a prática de concessões baseadas em clientelismo político que remontam à era Vargas e em empresas baseadas em políticas familiares (LIMA, 2001, pág. 118), questão que não está diretamente colocada nem por Costa, nem por Ramos.

A imagem de Lula no documentário de Ramos praticamente inexistente, e os dois personagens masculinos mais evidentes, Cardoso e Lindbergh, do PT, são apenas assertivos. Os demais personagens masculinos de destaque, como Eduardo Cunha e Michel Temer, o Judas, aparecem pontualmente, alinhando a narrativa, como representantes de poderes e grupos constituídos. Já no documentário de Costa, que aborda não somente o impeachment, mas a eleição de Bolsonaro e a ascensão da direita, as imagens de Lula são mais presentes, mas sempre de forma objetiva – é o presidente que fala, não o homem.

4. Considerações Finais

Os documentários de Maria Augusta Ramos, e de Petra Costa, são coerentes com a trajetória de ambas, e expressam uma linha contínua de trabalho, e claramente personalizada. A produção de Ramos é majoritariamente voltada para temas sociais e para a discussão da burocratização e ineficiência das estruturas, e *O Processo* é sem dúvida a sua abordagem mais incisiva sobre uma questão política. Ramos utiliza a câmera subjetiva para contar a história, mas sempre está ausente da cena, adotando assim conceitos de movimentos de cinema-direto solidamente representados pela corrente inglesa, na qual se notabiliza por exemplo Robert Drew, que prega o não envolvimento do diretor com a narrativa, permitindo que os personagens e situações tratados se revelem por si, sem a formulação de um ponto de vista exterior ao filme.

Enquanto isso, a produção de Costa caminha na direção oposta, identificada com uma narrativa em que o pessoal dialoga com as situações e personagens retratados, num estilo pessoal também nomeado como cinema-verdade, ironizado por Rouch, um de seus expoentes mais conhecidos, como “a verdade do cinema”. A proposta foi levada a extremos na produção de Eduardo Coutinho, que por sua vez, explicita totalmente a intervenção do diretor e de toda a sua equipe, mas curiosamente, jamais se expõe como indivíduo, mas leva as pessoas a se exporem, por meio de uma metodologia que consiste em trabalhar sem um roteiro pré-estabelecido, deixando o entrevistado falar de si, sem off (LINS, 2004). Costa é uma das representantes do movimento que vem sendo chamado de documentário biográfico, embora nem sempre se coloque desta forma em suas obras, voltadas para o processo de subjetividades dentro de um contexto social e político, narrando a história oficial a partir de uma história pessoal e familiar.

Ambas estruturaram suas carreiras a partir de experiências e produções desenvolvidas fora do Brasil. Apesar das premiações e reconhecimento internacional, se tornaram mais conhecidas a partir dos documentários aqui analisados, ao abordar um tema tão essencial para a nossa história e para os rumos da democracia, e que deve assumir proporções ainda mais dramáticas com a evolução do fenômeno que ficou conhecido como *Vaza Jato*, com as revelações indiscretas do papel comprometedor do mentor da Lava Jato, o ex-juiz Sérgio Moro, pelo portal *The Intercept*. A produção de Costa é um Original Netflix, e compõe o catálogo do gênero da empresa, que vem se especializando em documentários ensaísticos, uma de suas estratégias para romper o

limbo imposto pela indústria cinematográfica e pelo circuito exibidor mundial, e, sobretudo, pelo Oscar, que Costa deve disputar no ano que vem.

As produções de Ramos e Costa são relevantes não apenas para o momento atual do cinema documentário e cenário político, mas também para a trajetória mais comum das documentaristas mulheres brasileiras, quase sempre focadas em assuntos mais voltados para a sua condição. E, se por uma questão de estilo, Ramos é aparentemente mais discreta na abordagem do protagonismo feminino em seu longa, e Costa mais explícita, ao expor suas relações pessoais e familiares neste processo político, na verdade ambas contribuem para romper uma tradição feminina no cenário de documentaristas nacionais, por meio das protagonistas femininas, fortes e autônomas, que tiveram uma função efetiva e de destaque nos últimos acontecimentos – Temer e Cunha conspiram nas sombras – para narrar a nação. Nenhuma dessas mulheres está em cena para compor a representação feminina que Mulvey chamou em seu ensaio referencial de modo de satisfação visual (1983) voltado para uma plateia masculina. O enquadramento da mulher em todas essas imagens, sem dúvida, vai na contramão do que Butler (2018) classifica de sexualidade binária, em que a subjetividade, ora exposta em cena casual de relaxamento, ora em falas, é antes uma estratégia para expor a intimidade do poder.

REFERÊNCIAS

- BAZIN , André, O cinema – Ensaios, Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.
- LIMA, Venício A. De, Mídia, Teoria e Política, São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2001, 1ª edição.
- BUTLER, J. Problemas de Gênero. Feminismo e Subversão da Identidade. Trad. De Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2018.
- EISENSTEIN, S.M. "Palavra e Imagem", In O Sentido do filme. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990.
- HOLANDA, K. (2015). Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, 42(44), 339-358. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103434>
- LAGE, Nilson. Linguagem jornalística. São Paulo, Ática, 1998, 6ª edição.

LINS, Consuelo, O documentário de Eduardo Coutinho, televisão, cinema e vídeo. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2004.

MULVEY, L. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail. (org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

NEVES, Maria Laura. Em "Democracia em vertigem", Petra Costa questiona os limites da democracia brasileira. Marie Claire, edição Online. 17 jun 2019 - 06h00 atualizado em 18 jun 2019 - 17h29 Disp. em <https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2019/06/em-democracia-em-vertigem-petra-costa-questiona-os-limites-da-democracia-brasileira.html> Acesso 29-06-2019.

NICHOLS, B.. Introdução ao documentário. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

SIMIS, A. Estado e Cinema no Brasil. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

SIMIS, A. Política Cultural: o Audiovisual. São Paulo: Alameda Casa Editorial., 2016.

FILMOGRAFIA

Maria Ramos (Maria Augusta Ramos)

ALVO. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo/Porto Alegre: Casa de Cinema, Nofoco Filmes, SporTV . Brasil, 2017. Son. Cor. 23 min. HD.

BOY AND ALEID. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam: NFTA. Holanda, 1994. Son. Cor. 50 min. 16 mm.

BRASÍLIA, UM DIA EM FEVEREIRO. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam, Brasília: NFTA, Fundação Athos Bulcão. Holanda/Brasil, 1995. Son. Cor. 72 min. 35 mm.

BUTTERFLIES IN YOUR STOMACH. Direção: Maria Augusta Ramos. Hilversum: VPRO Television. Holanda, 1998. Son. Cor. 90 min. 16 mm.

DESI. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam, Hilversum: Pieter van Huystee Film, VPRO Television. Holanda, 2000. Son. Cor. 90 min. 35 mm.

DESIGNING FOR PLEASURE. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam: Stichting Architectuur Manifestaties. Holanda, 2006. Son. Cor. 50 min. DV.

EU ACHO QUE EU QUERO DIZER É... Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam: NFTA. Holanda, 1993. Son. Cor. 40 min. 16 mm.

FUTURO JUNHO. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo/Amsterdam: Nofoco Filmes, Selfmade Films, VPRO Television. Brasil/Holanda, 2015. Son. Cor. 95 min. HD.

INESPERADO. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam: Selfmade Films, Human TV. Holanda, 2011. Son. Cor. 45 min. HD.

JUÍZO. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo: Nofoco Filmes, Diler & Associados. Brasil, 2007. Son. Cor. 90 min. 35 mm.

JUSTIÇA. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam/São Paulo: Limite Produções, Selfmade Films, NPS Television. Brasil/Holanda, 2004. Son. Cor. 100 min. 35 mm.

MORRO DOS PRAZERES. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo/Amsterdam: Nofoco Filmes, Keydocs, VPRO Television. Brasil/Holanda, 2013. Son. Cor. 90 min. HD.

O PROCESSO. Direção: Maria Augusta Ramos. Brasil/Alemanha. Berlim: Conijn Film, São Paulo: Enquadramento Produções, Nofoco Filmes. Brasil, 2018. Son. Cor. 137 min. HD.

RIO, UM DIA EM AGOSTO. Direção: Maria Augusta Ramos. Amsterdam: Pieter van Huystee Film, Humanist Broadcasting Foundation. Holanda, 2002. Son. Cor. 52 min. DV.

RITOS. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo/Porto Alegre: Casa de Cinema, Nofoco Filmes, SporTV. Brasil, 2014. Son. Cor. 15 min. HD.

SECA. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo: Nofoco Filmes. Brasil, 2015. Son. Cor. 90 min. HD.

THE SECRET OF THE VIBRATO. Direção: Maria Augusta Ramos. Hilversum: VPRO Television. Holanda, 1999. Son. Cor. 25 min. Vídeo.

TWO TIMES AT HOME. Direção: Maria Augusta Ramos. Hilversum: VPRO Television. Holanda, 1996. Son. Cor. 16 min. 16 mm.

Petra Costa

DON QUIXOTE OF BETHLEHEM. Direção: Petra Costa, Anisa George. Produção: Anisa George. USA, 2005. Cor. 73 min. HD.

OLHOS DE RESSACA. Direção: Petra Costa. Brasil, 2009. Rio de Janeiro: Aruac Produções. Cor. 20 min. HD

ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil/Estados Unidos, 2012. São Paulo, New York: Sindicato, Busca Vida Filmes, I Wonder Pictures. Cor. 80 min. HD

O OLMO E A GAIVOTA (Olmo and the Seagull). Direção: Petra Costa e Lea Glob. Dinamarca, Brasil, França, Portugal, Suécia, 2015. Zentropa Productions, Busca Vida Filmes, O Som e a Fúria, Film i Väst, Épicentre Films.

DEMOCRACIA EM VERTIGEM (The Edge of Democracy). Direção: Petra Costa. Brasil, 2019. São Paulo: Busca Vida Filmes, Netflix.