
Filmar o outro: um estudo de caso sobre os documentários *O Processo* e *Impeachment, O Brasil nas Ruas* ¹

Jaques Lucas de Lemos Cavalcanti²

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP

RESUMO

Analizamos como os filmes *O processo* (Maria Augusta Ramos, 2018) e *Impeachment, o Brasil nas Ruas* (Beto Souza; Paulo Moura, 2017) trabalham com modos diferentes do documentário para abordar o impeachment de Dilma Rousseff. Para isso, levamos em consideração elementos da performance dos sujeitos filmados, o desejo destes sujeitos de se auto-representar e as estratégias narrativas utilizadas pelos diretores. Tais aspectos são colocados de forma a reafirmar determinado posicionamento político de seus realizadores e sua organização é problematizada quanto à validade jurídica do impeachment. Assim, enquanto documentos de uma época, os longa-metragens revelam a polarização ideológica e os mecanismos de encenação dos principais atores que participaram deste episódio político ainda em disputa por sua hegemonia na história oficial brasileira.

PALAVRAS-CHAVE

Impeachment; Dilma Rousseff; Documentário; Cinema.

TEXTO DO TRABALHO

O processo de impeachment movido contra a ex-presidente Dilma Vana Rousseff, sob alegação de crime de responsabilidade fiscal, se desenrolou ao longo de um período que teve por marco inicial a aceitação formal do pedido em 2 de dezembro de 2015 pelo presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, e denúncia conduzida pelos advogados Miguel Reale Júnior e Janaina Paschoal, tendo encerrado suas atividades no

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XVII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando no curso de Imagem e Som do PPGIS – UFSCar, e-mail: jaqueslucas19@hotmail.com

dia 31 de agosto de 2016 com o julgamento e condenação de Rousseff. Durante o decorrer das etapas do procedimento judicial, documentários brasileiros de viés político opostos tentaram organizar os acontecimentos e produzir um espaço de disputas narrativas.

O filme *O processo* (2018), dirigido por Maria Augusta Ramos, por exemplo, organiza a realidade filmada a partir do modo de representação do cinema direto ou modo observativo do documentário, como proposto pelo teórico Bill Nichols. Segundo ele, tratam-se de obras que não utilizam o comentário com *voz-over*, nem músicas ou efeitos sonoros complementares, além de não fazerem uso de legendas, reconstituições históricas ou situações repetidas para a câmera, e em alguns casos, revogam até mesmo as entrevistas. O que vemos é o que está lá, ou assim nos parece. (NICHOLS, p.147, 2005).

Por outro lado, *Impeachment, o Brasil nas Ruas* (2017), dirigido por Beto Souza e Paulo Moura, funciona como o lado avesso do documentário de Ramos (VALENTE, 2018), pois também é marcado pela ausência de um contraponto – nenhum dos entrevistados fala em defesa da ex-presidente Dilma e a proteção aos líderes de movimentos a favor do impeachment é sistemática ao longo da narrativa.

O filme conservador se aproxima da tradição do modo expositivo do documentário, pois tem por característica fundante dirigir-se “(...) ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história”. (NICHOLS, 2001). Apesar de não fazer uso da narração objetiva, distanciada, onipresente, a chamada “voz de Deus”, *Impeachment, o Brasil nas Ruas* estrutura seu ponto de vista através de *locutores auxiliares*. Segundo Bernardet, esse recurso dispensa a necessidade da *voz-over* quando os entrevistados estão “numa posição de poder, quer pelo saber, quer pelo cargo que ocupam, bem como pela função que desempenham no sistema de informação dos filmes. (BERNARDET, 2003, p.26).

Desta forma, o que se destaca na comparação entre estes dois documentários é a maneira como cada um estabelece asserções sobre o mundo, utilizando-se apenas das personagens para afirmar sua tese ou ponto de vista. A narração em *voz-over* não se apresenta, como já apontado, enquanto alternativa sonora para os filmes, pelo contrário, ambos percebem o som direto como a melhor alternativa para o desenvolvimento de suas intenções dramáticas.

Atento ao panorama da produção documental brasileira das décadas de 60 e 70, Jean Claude Bernardet, em *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), provoca o leitor a refletir sobre a falta de inovação quanto às técnicas narrativas utilizadas em muitos filmes até então.

O som direto abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico de entrevistas e falas. Num polo, temos falas, entrevistas ou outras modalidades, cuja finalidade é transmitir uma informação verbal, tendo o conteúdo uma importância predominante. No outro, encontramos uma fala cujo conteúdo se torna secundário, e o ato de fala passa a predominar. Nenhum desses polos concretiza-se com exclusividade: trata-se de tendências, podendo uma ou outra prevalecer nesta ou naquela entrevista. (BERNARDET, 2003, p.284).

Contudo, com o passar do tempo, “a entrevista se generalizou e tornou-se o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo. Perderam-se as justificativas iniciais, quaisquer fossem elas – descoberta da fala, dar voz a quem não tem, objetividade do documentarista etc. -, e a entrevista virou cacoete”. (BERNARDET, 2003, p.285). A professora e pesquisadora Consuelo Lins, em *Bernardet e seus espectros* (2010), reitera o argumento proposto ao acrescentar que, além desta generalização da técnica, a entrevista perde seu objetivo original, ou seja, o de revelar o outro e suas opiniões, acabando deste modo por se limitar a realçar apenas a figura do entrevistador-narrador.

Os documentários que se fixam exclusivamente à técnica da entrevista acabam por privilegiar somente o que pode ser dito pela fala dos entrevistados. Lins aponta que nem mesmo as relações que se desenvolvem entre as personagens é levada em consideração por esta forma “engessada” de filmar. “Uma das heranças mais interessantes do cinema documental do pós-guerra – as interações entre as personagens (...) desaparece no documentário brasileiro contemporâneo. Não vemos as personagens se relacionarem entre si, mas apenas com a câmera e o diretor”. (LINS, 2010, n.p.)

Logo, enquanto *O processo* faz uso da comunicação verbal, balbucios, reticências, tiques verbais, dentre outros elementos na construção de um senso de intimidade com o falante, *Impeachment, o Brasil nas Ruas* satisfaz suas necessidades narrativas ao posicionar a câmera de frente para o entrevistado, que dá seu depoimento de especialista, mantendo inabaladas suas “defesas da representação social”.

A questão que emerge aqui é como se dá a construção da personagem documentária, seja do ponto de vista da performance e da irredutibilidade do sujeito filmado, ou das estratégias enunciativas do filme.

Para MacDougall, no esforço de construir a personagem, alguns documentaristas escolhem enfatizar aspectos selecionados da personalidade ou do comportamento dos sujeitos filmados como elementos funcionais no filme, outros tentam sugerir uma imagem mais complexa em miniatura. Essa seria a diferença entre uma caricatura e um retrato. (...). Em termos narrativos, uma personagem é definida por suas ações. É o que os atores sociais fazem ou tem potencial para fazer que os fixa em constelações dramáticas (...) que os cineastas podem utilizar e às quais estão subordinados. (RAMOS, 2011, p.03).

Deste modo, o que se propõe investigar é a utilização de cada um destes formatos de organização narrativa (com a presença ou não de entrevistas), buscando-se colocar em contraste as estratégias de convencimento político das obras mais próximas do modo observativo ou expositivo do documentário. Para isso, nos deteremos não apenas na formatação sonora dos filmes, mas também na sua parte imagética, como escolha de ângulos de câmera, enquadramentos, duração de planos, etc.

O PROCESSO

Após vários meses nos bastidores do Congresso Nacional, a cineasta Maria Augusta Ramos acompanhou ao vivo os trâmites que levaram ao impeachment da presidente Dilma Rousseff. Com acesso somente à defesa de Rousseff, Ramos filmou cerca de 450 horas de material das reuniões e discussões a portas fechadas com a presença do advogado José Eduardo Cardozo, sua equipe, os senadores e a assessoria da Liderança do PT (Partido dos Trabalhadores) no Senado.

Ao optar pela não predominância da entrevista como método de obtenção de informações, Maria Augusta Ramos amplia consideravelmente o campo de observação do documentário com “atitudes, o andar, os gestos, a roupa, os objetos, os ambientes, os sons que não sejam verbais etc” (BERNARDET, p.287, 2003) das personagens. A diretora se apropria da sutileza de outros elementos presentes no campo de observação da câmera para produzir um juízo de valor sobre as personagens ali retratadas.

Nichols aponta que no modo observativo os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando o cineasta ao mesmo tempo em que constroem uma imagem idealizada por ele, num constante processo de auto representação negociada. Neste sentido, Ramos trabalha com a questão dos atores sociais de maneira bem próxima das contribuições de Jean Rouch e suas etnoficções, que partem do princípio de uma criação compartilhada entre cineasta e os sujeitos filmados.

Do ponto de vista da antropologia, a ideia de auto representação está presente na noção de auto mise-en-scène forjado por Claudine de France. A auto mise-en-scène seria a maneira como o processo observado se apresenta ao cineasta. Isso é, a maneira autônoma com que a personagem real escolhe mostrar suas ações e suas atividades corporais, materiais e rituais. Com suas ações, o sujeito filmado propõe uma organização da cena que pode ou não ser reforçada pela mise-en-scène do cineasta. (RAMOS, 2011, p.10).

O processo revela momentos que antecedem a sessão dedicada às alegações dos advogados de acusação e defesa; observamos a presença de senadores, assessores e cinegrafistas. No cinema e nas narrativas em geral, costuma-se denominar estes instantes como “tempo morto”, que são pedaços da história em que nada, em tese, aconteceria, podendo ser facilmente subtraídos na montagem final. Contudo, por mais que sintamos o contrário, esta temporalidade “em suspenso” pode estar “viva” de significados e interpretações subjacentes. A título de exemplo, considera-se os seguintes planos da deputada estadual e coautora do pedido de *impeachment*, Janaína Paschoal:



Comparação entre o gestual de Janaína Paschoal e José Eduardo Cardozo antes de serem ouvidos pela Comissão do Impeachment. - *O Processo*. Reprodução: *Netflix*

Em 19:55 de minutagem, a imagem “mostra os preparativos da advogada para encenação que, em poucos instantes, será realizada diante de câmeras de televisão”. (NEGRINI, GUTFREIND, STIGGER, 2020, p.10). O flagrante de Paschoal se alongando antes de “entrar em cena” intensifica o propósito de atuação do gesto. “Para acentuar a artificialidade dramática da advogada frente às câmeras a montagem fílmica contrapõe” (NEGRINI, GUTFREIND, STIGGER, 2020, p.10) a imagem de Janaína com à expressão preocupada de José Eduardo Cardozo, advogado de defesa de Dilma Rousseff.

O sentido construído a partir do “choque” entre os dois planos tem como resultado uma assimetria de poder, dando ênfase à figura confiante de Janaína Paschoal na disputa jurídica do processo de impeachment. O plano dura apenas 15 segundos, mas já define para o espectador uma possível chave de interpretação sobre a personagem.

Em Cinema 2 – A Imagem-Tempo (Ed.34, 2018), o teórico e filósofo Gilles Deleuze nos apresenta as diferenças entre o corpo cotidiano e o corpo cerimonial. “Os atos do corpo que tomamos costuma oscilar entre esses dois polos, respectivamente: o instintivo (espontâneo, portanto, cotidiano) e o litúrgico (calculado, portanto, ‘cerimonial’)”. (RENATO, 2020).

Pelo fato de ser uma das primeiras personalidades a ser ouvida pela comissão do *impeachment*, Janaína Paschoal prepara fisicamente seu corpo para aguentar o longo período em que precisará apresentar seus argumentos de acusação. Sabendo que será o centro das atenções nos próximos minutos, ela apresenta um corpo que oscila para o polo cerimonial, ou *gestus*, como definido por Brecht. Paschoal sabe que faz parte de um “espetáculo” e o movimento expansivo reflete sua conduta posada e confiante. Por outro lado, Cardozo tende para o polo completamente oposto (corpo cotidiano), visto que seu gestual discreto e retraído é uma consequência espontânea de um estado de espírito apreensivo.

(...) O documentário cria um efeito de ironia quanto à desfaçatez de Janaína Paschoal frente às câmeras. A montagem intensifica a perspectiva do filme que aponta para os argumentos acusatórios servirem à encenação midiática do escândalo de corrupção – nesse caso, vinculado ao argumento jurídico sobre a responsabilidade fiscal da governante petista. (...) O processo constrói seu ponto de vista como um documento para a história; assim, revelando a encenação político-midiática como traço da acusação jurídica de Dilma Rousseff e particularidade de uma época. (NEGRINI, GUTFREIND, STIGGER, 2020, p.11).

Em outro momento digno de nota, temos um plano de 20 segundos que começa em 33:17, com Janaína Paschoal sendo novamente o foco da câmera de Ramos. Neste enquadramento mais fechado (*close up*), a câmera está bem próxima do objeto. É um plano de intimidade e expressão que revela um “gesto instintivo” da deputada bebendo *toddynho* ao mesmo tempo em que confere alguma documentação importante no computador. A permanência deste plano no documentário não é acidental e acaba por revelar a percepção subjetiva da diretora.



Janaína Paschoal bebe *toddynho*. *O Processo*. Reprodução: Netflix

Quando opta pela permanência deste plano na montagem final, Ramos associa à Paschoal uma série de características que se relacionam diretamente com a escolha da bebida da deputada. Tradicionalmente, o achocolatado *toddynho* tem como público-alvo o infantil, sendo incomum que sua imagem esteja associada a um indivíduo adulto. Deste modo, a diretora permite que, de maneira até inconsciente, o espectador atribua à personagem adjetivos como infantil, imatura e finalmente, inapta para o exercício da função da promotoria de justiça.

IMPEACHMENT, O BRASIL NAS RUAS

Contrários à interpretação dos fatos estabelecida por filmes progressistas como *O processo* (Maria Augusta Ramos, 2018), *Excelentíssimos* (Douglas Duarte, 2018), *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019), dentre outros, documentários aliados ao pensamento da direita e da extrema-direita, vendo nos movimentos de esquerda uma “constante ameaça cultural, religiosa e política aos valores genuinamente cristãos do país” (FRANÇA; MACHADO, 2019), também apostaram no cinema enquanto meio de propagação de seus ideais e na rivalização pelo controle das narrativas. Exemplos como *Impeachment: do Apogeu à Queda* (Brasil Paralelo, 2017), *Impeachment, O Brasil nas Ruas* (Beto Souza e Paulo Moura, 2017), além de *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (Alexandre Santos e Fred Rauh, 2019), reafirmam as convicções daqueles que acreditam que Dilma Rousseff não foi vítima de um golpe político, mas que a justiça prevaleceu ao condená-la.

O documentário de viés conservador de Beto Souza e Paulo Moura é marcado por uma abordagem que privilegia mais o cineasta do que o entrevistado. “Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem”. (NICHOLS, 2005, p.160).

Como abordado no início deste trabalho, os *locutores auxiliares* desempenham a função de reiterar o ponto de vista dos realizadores. “Esse mecanismo nos leva a reter das informações que nos fornecem as imagens e as falas apenas o necessário para a comparação”. (BERNARDET, 2003, p.26). “(...) essa seleção foi realizada pela própria montagem, foram eliminados os planos que não facilitaríamos ou que perturbaríamos a comparação”. (BERNARDET, 2003, p.27). Isto fica claro ainda no início do filme com o primeiro depoimento do historiador Marco Antonio Villa. A personagem fica no campo da câmera, geralmente de frente; seu olhar passa rente à objetiva, à direita ou à esquerda, em direção ao entrevistador, que costuma ser o próprio realizador e que faz a pergunta à qual o entrevistado responde (é o tal $\frac{3}{4}$ frente). (BERNARDET, p.286, 2003). A pergunta que motiva os argumentos de Vila foi excluída pela edição do filme a fim de facilitar o fluxo narrativo, embora saibamos a priori que ela estava presente em algum momento da produção. “O nosso comportamento, guiado pelo filme, consistirá em interpretar quanto possível as singularidades em funções da comparação, desprezar as outras, nem mesmo percebê-las até”. (BERNARDET, 2003, p.27).

A repetição *ad nauseam* desse dispositivo, em detrimento de outras formas dramáticas e narrativas, gerou um espaço narcísico de que o cineasta é o centro, pois é para esse centro que se dirige o olhar do entrevistado. A câmera filma um olhar que se dirige para sua fronteira, porque aí se encontra o ponto de interesse do entrevistado, isto é, a pessoa a quem ele se dirige. Não é apenas o olhar que se dirige para esse ponto, mas também a fala. Ou seja, tanto a direção do olhar quanto o direcionamento da fala remete ao próprio cineasta. (BERNARDET, p.286-287, 2003).

Em *Impeachment, o Brasil nas Ruas*, a frequência excessiva da técnica da entrevista acaba implicando também na predominância verbal das ideias apresentadas ao público. “O documentarista só obtém informações cuja emissão sua pergunta pode motivar, informações verbalizáveis; apenas informações que o entrevistado aceita e consegue verbalizar”. (BERNARDET, p.287, 2003).

Apesar do documentário entrevistar outros atores políticos e sociais que defenderam o impeachment de Dilma Rousseff, atém-se novamente à figura de Janaína Paschoal com o objetivo de exemplificar o trecho acima, além de fornecer um contraponto interessante da imagem da deputada construída pelo filme de Maria Augusta Ramos. Em *Impeachment, o Brasil nas Ruas*, a personagem de Paschoal é retratada como uma profissional séria e respeitável, que possui autoridade legal para apontar os supostos crimes de responsabilidade fiscal cometidos pela ex-presidente da República.



Janaína Paschoal explica as razões que motivaram a abertura do processo de impeachment. *Impeachment, o Brasil nas Ruas*. Reprodução: YouTube

A deputada é enquadrada em um plano fechado (*close up*) com baixa profundidade de campo, ocupando o centro do quadro e por consequência, o foco de atenção do espectador. Ao apresentá-la pela primeira vez, o documentário faz uso do GC (Gerador de Caracteres), uma tecnologia tradicional do telejornalismo e que consiste num título acompanhado por legenda. Aqui, o nome da entrevistada assume o lugar do título por ser a informação mais relevante, acompanhado logo abaixo de sua posição profissional (jurista) e que justifica sua participação como depoente no filme.

O modo expositivo do documentário fornece apenas informações verbalizadas, deixando pouco espaço para que o espectador exercite seu poder de observação. Os objetos que estão presentes em segundo plano não podem ser identificados, visto o desfoque provocado pela escolha dos diretores em filmar os entrevistados com baixa

profundidade de campo. O que prende a atenção do público não é a personagem em si, mas as informações verbais transmitidas pela mesma.

Ela [Dilma] negou para a nação, mesmo quando as autoridades já haviam levantando os indícios, quando a imprensa já tinha percebido e não só negou como manteve pessoas no governo que estavam muito envolvidas [em escândalos de corrupção], tentou fazer com que o presidente Lula virasse ministro, então assim, foi uma sucessão de ilicitudes que fez com que nós tomássemos essa iniciativa, né? Em um primeiro momento doutor Hélio [Bicudo] e eu e depois com o ingresso do professor Miguel [Reale Júnior], e quando entra professor Miguel, entram também os movimentos sociais. (Transcrição nossa, 32:02 – 32:31).³

Portanto, para que o sistema particular/geral funcione, isto é, para que os espectadores tenham a impressão de que as informações que lhes são apresentadas correspondem à “verdade” dos fatos, os entrevistados devem se comportar como “atores naturais”. A noção de “dramaturgia natural” foi apresentada por Sérgio Santeiro no artigo “Conceito de Dramaturgia Natural”, publicado em 1978, na revista *Filme Cultura*.

Para Santeiro, a partir do som direto, o documentário adotou a encenação do drama ficcional. Mas, no documentário, ao invés de representar uma personagem fictícia, o sujeito filmado lança mão de recursos expressivos para representar o seu próprio papel, funcionando assim como “ator natural”. Segundo Santeiro, a pessoa filmada encarna uma tripla personalidade: ele é o sujeito real, determinado socialmente e que fala de uma posição social concreta; ele é o personagem dramático que idealiza o sujeito real, selecionando suas características a partir de seus valores reais; e ele é o ator natural, que atualiza o personagem dramático criado por ele mesmo em um novo confronto com a realidade, no qual a espontaneidade dá lugar à encenação. Dessa forma, a fiel representação do personagem dramático depende do bom desempenho do ator natural. Assim como na ficção, na “dramaturgia natural”, muitas vezes, o mau desempenho do ator acarreta o fracasso da encenação. Santeiro chama de “crise da representação” os momentos em que o despreparo cênico do ator natural, a interferência da realidade na cena ou uma motivação contraditória a do cineasta, colocam em risco toda a encenação. (RAMOS, 2011, p.09)

O ator natural é o indivíduo que o cineasta escolhe filmar e que se dispõe a ser entrevistado em função das necessidades do filme. Ele “(...) vai aceitar certas condições que o cineasta e sua equipe estabeleceram para a filmagem: onde sentar, refazer a cena se necessário, etc. Agora, a pessoa(...) faz o papel de si mesma”. (BERNARDET, p.22-23, 2003).

³ Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=A7QoXOM5efk&t=1934s>

Diferente do filme de Maria Augusta Ramos, *Impeachment, o Brasil nas Ruas* não permite momentos de “respiro”, nada “sobra”, apenas as informações consideradas como mais importantes são retidas para não comprometer a atenção do espectador. Pelo contrário, “acompanhamos o filme como um fluxo ininterrupto de imagens, sons e ideias. (...) O filme assume uma atitude afirmativa e não se oferece [ao benefício da dúvida], nem às suas ideias, como tema de discussão”. (BERNARDET, p.32, 2003).

Por assumir um tom de autoridade no trato das informações, o documentário de Beto Souza e Paulo Moura se assemelha ao *modus operandi* do telejornalismo e da Teoria do Espelho. Nos estudos de Comunicação, essa conjectura parte do princípio da total objetividade acerca da realidade buscada pelo jornalismo. Sendo uma das teorias mais antigas que tentava explicar os processos que envolvem a profissão, ela “enxerga o jornalista como um comunicador desinteressado que não reproduz nenhum tipo de ideologia ou opinião pessoal na reportagem, apenas conta os fatos como são da forma mais objetiva e imparcial possível”. (CORRÊA, p.296, 2016).

A linguagem de [*Impeachment, o Brasil nas Ruas*] oferece-se como uma evidência: ela adere ao real, não há distância entre ela e o real; portanto, tendencialmente, ela é o real. Essa operação se faz de modo aparentemente natural; já que o real que o filme apresenta (...) foi devidamente preparado para sustentá-lo, foi condicionado por ele, como vimos ao comentar o mecanismo geral/particular. O discurso é coeso, não se contradiz, não se nega em momento algum, fecha-se sobre si mesmo; as linhas anunciadas foram desenvolvidas, nada ficou em suspenso. A não contradição do discurso faz com que não haja contradição entre o discurso e o real, já que o real é construído para servir o discurso; já que o real é parte do discurso, numa operação tautológica. (BERNARDET, p.32-33, 2003).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou evidenciar como os filmes *O processo* (Maria Augusta Ramos, 2018) e *Impeachment, o Brasil nas Ruas* (Beto Souza e Paulo Moura, 2017) se utilizam da técnica da entrevista e de outros elementos da linguagem cinematográfica para construir, através de suas personagens, uma interpretação política do impeachment de Dilma Rousseff.

A partir da análise do material audiovisual das respectivas obras, foi possível detectar as relações que se estabelecem entre som e imagem em momentos específicos das narrativas. A pesquisa se desenvolveu de maneira a contemplar alguns elementos constitutivos do filme documentário, como a presença ou não de *voz-over*, o uso de entrevistas, enquadramentos, ângulos de câmera, profundidade de campo, montagem, etc.

Em *O processo*, Ramos constrói sua narrativa através da minúcia e sutileza dos detalhes presentes nos planos. Embora não entreviste nenhuma das personagens, a diretora foca sua lente na movimentação das mesmas, assim como nas relações com o ambiente e os objetos à sua volta. Ao optar por este modo de registro da realidade filmada, ela permite que o público alcance novas e diferentes camadas de interpretação das imagens, não abrindo mão, ao mesmo tempo, dos sons ambientes e das especificidades referentes às falas das personagens como lentidão ou aceleração, interrupção ou continuidade do fluxo de pensamento, entonação, espontaneidade, dentre outras.

Por não se configurar como uma obra de caráter propagandístico, *O processo* pode ser interpretado por alguns espectadores como uma produção “imparcial”, visto que sua realizadora mantém uma postura “distanciada” da realidade filmada e não intervém diretamente naquilo que acontece na frente da câmera. Ainda assim, este trabalho mostrou que Maria Ramos constrói uma narrativa contrária ao *impeachment* de Rousseff. Recorrendo também à atenção visual do espectador, ela exige que este não apenas preste atenção no tom e no conteúdo das conversas das personagens, mas também que exerça com argúcia sua capacidade de observação dos detalhes apresentados em tela.

Apesar de contar com a presença de outros materiais audiovisuais como arquivos televisivos, fotografias, reportagens jornalísticas e áudio de conversas telefônicas, *Impeachment, o Brasil nas Ruas* propõe uma abordagem professoral e objetiva dos fatos, abrindo mão de outras interpretações sobre o impeachment de Dilma Rousseff. O longa metragem reafirma sua crença na legitimidade da condenação de Dilma através dos “depoimentos de alguns dos principais líderes e protagonistas deste bonito capítulo da história do Brasil”. (MOURA, 2016).⁴

Deste modo, o trabalho colocou em paralelo as estratégias e técnicas narrativas utilizadas pelos dois documentários aqui analisados, procurando problematizar, quando fosse o caso, os possíveis efeitos de convencimento e interpretação das visões políticas sobre o *impeachment*.

Ainda que suscite importantes discussões sobre a produção documental no cenário brasileiro contemporâneo, este trabalho não encerra a necessidade pelo desenvolvimento

⁴ Ver em: <https://www.vakinha.com.br/vaquinha/o-brasil-nas-ruas-pelo-impeachment-documentario/>

de outras pesquisas sobre o tema. Considerando o que foi tratado até aqui, fica o apelo do pesquisador para que novas pesquisas sejam feitas sobre o efeito impeachment no cinema documentário nacional, visto que o número de filmes produzidos sobre o tema ultrapassa o escopo de análise proposto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. **Trajatória crítica**. São Paulo: Polis, 1978. Cineastas e imagens do povo. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRECHT, Bertolt. *Brecht on Performance* – Messingkauf and Modelbooks. London: Bloomsbury Methuen, 2014.

CÔRREA, Paulo. **O Reflexo da Teoria do Espelho na prática jornalística**. Disponível em: <https://portaldeperiodicos.unibrasil.com.br/index.php/anaisvinci/article/view/1849>. Acesso em: 16 de jan.2022.

DELEUZE, Gilles. Cinema 2 – **A Imagem-tempo**. Editora 34, 2018.

GERBASE, Carlos. **Enquadramentos: planos e ângulos**. Disponível em: <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>. Acesso em: 16 de jan.2022.

LINS, Consuelo. **Bernardet e seus espectros**. In Centro Cultural Banco do Brasil. Mostra Cineastas e Imagens do povo. Rio de Janeiro, 2010.

MOURA, Paulo. **Impeachment: o Brasil nas Ruas – Documentário**. Disponível em: <https://www.vakinha.com.br/vakinha/o-brasil-nas-ruas-pelo-impeachment-documentario/>. Acesso em: 16 de jan.2022.

NEGRINI, Márcio; GUTFREIND, Cristiane; STIGGER, Helena. **A encenação midiática da política no filme *O processo***. Revista Mídia e Cotidiano, Vol.14, n.3, set/dez de 2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, São Paulo. Papirus Editora, 2005. (Coleção Campo Imagético).

NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, 1991.

RAMOS, Clara. **Juízo e o teatro da justiça: narrativa e performance**. Revista Rumores, ed.9, vol.1, jan/jun de 2011.

RENATO, André. **O gesto e o Cinema**. Disponível em: <https://cineplot.com.br/o-gesto-e-o-cinema/>. Acesso em: 16 de jan.2022.

FILMOGRAFIA

IMPEACHMENT, O BRASIL NAS RUAS; Direção: Beto Souza; Paulo Moura. Produção: Beto Souza; Paulo Moura. Brasil, 2017. Cor. 75 min.

O PROCESSO. Direção: Maria Augusta Ramos. Produção: Nofoco Filmes, Autentika Films, Conijn Film e Canal Brasil. Brasil, 2018. Cor. 140 min.