

Construção de memória e representação fílmica da realidade – Uma análise de “O Processo”¹

Felipe BERARDO²

Gabriela ALCÂNTARA³

AESO - Faculdades Integradas Barros Melo, Olinda, PE

Resumo

O artigo procura criar reflexões quanto às formas que o documentário brasileiro “O Processo” de Maria Augusta Ramos foi construído em relação à busca, na condição de documentário de urgência, por uma construção de memória determinada. Através da análise do filme e da pesquisa de autores, procura-se argumentar como o filme utiliza-se da estética de instituições hegemônicas para alcançar sua visão política e ideológica e ainda manter-se como cinema militante, com a diretora usando o formato de forma crítica para questionar as relações entre espectador e imagem cinematográfica construída, mais especificamente preocupando-se entre as dualidades: realidade/representação fílmica e realidade/percepção pública. Também ilustra como o filme se relaciona com a representação do acontecimento em comparação a uma obra de estética diferente.

Palavras-chaves

Acontecimento; Impeachment; Memória; Representação; Urgência

Em “*Memória, história, esquecimento*”, Paul Ricoeur fala de diversas questões que não cabem aqui com a devida atenção, mas há algumas em especial que encontram espelho no Brasil contemporâneo. Ao falar do “dever da memória”, das estratégias de esquecimento, Ricoeur nos aponta a importância da lembrança enquanto estratégia política e de sobrevivência, para que a História não se repita em seus aspectos mais tenebrosos. Diante de um dos maiores eventos da política brasileira, a cineasta Maria Augusta Ramos responde a esta construção de memória voltando seu olhar para Brasília, e o que deveriam ser apenas alguns dias de filmagem transforma-se em cerca de 450 horas de material levadas à ilha de edição, de onde sai o contundente “O Processo”.

Ao elaborar uma tipologia dos usos e abusos da memória, Ricoeur (2007) recorre a uma divisão em níveis, um dos quais nos interessa especialmente: o *nível prático*, da memória

¹ Trabalho apresentado na IJ 4 - Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 30 de maio a 1 de junho de 2019.

² Estudante de Graduação 5º. semestre do Curso de Cinema e Audiovisual da FIBAM, e-mail: felipebalv@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da FIBAM, e-mail: gabriela.silva@prof.barrosmelo.edu.br

manipulada pelas ideologias. Dentro dele, ressaltamos aqui os três níveis operatórios do fenômeno ideológico, baseados nos efeitos que exerce sobre a compreensão do mundo humano da ação. Olhando este processo de alto a baixo, de quem manda a quem recebe/obedece, “os efeitos são sucessivamente de distorção da realidade, de legitimação do sistema de poder, de integração do mundo comum por meio de sistemas simbólicos imanentes à ação” (RICOEUR, 2007, p. 95). Com a ideologia girando em torno da manutenção do poder, falamos então de uma coerção escusa, exercida sobre os costumes numa sociedade tradicional. É assim que vemos, por exemplo, o fortalecimento do conservadorismo e o crescimento dos discursos de ódio.

A manipulação da memória por parte da ideologia, a “ideologização da memória”, como aponta Ricoeur (idem, p. 98), é possível graças à configuração da narrativa. Dentro da narrativa do aqui-e-agora do Brasil contemporâneo, em que os personagens são postos na trama simultaneamente à história política que está sendo narrada, a forma como se decide configurar a narrativa acaba por modelar a identidade dos protagonistas, bem como os contornos da própria ação. É o que acontece com relação à grande mídia e sua narrativa em torno do processo de *impeachment*, com um discurso voltado para a legitimação de uma negação dos discursos alinhados às ideologias de esquerda, especialmente personalizado em direção ao Partido dos Trabalhadores (PT) e seus pares. Esses discursos, crescentes desde 2013, passam a moldar as personagens e a narrativa para a sociedade, posto que “ao estabelecer o verdadeiro como uma crença no acontecido, a memória torna-se a medida da própria realidade” (IVANO, 2015, p. 3).

É aqui que fazemos uma ligação com outro ponto em Ricoeur que nos interessa: o do “dever da memória” (RICOEUR, 2007, p. 101), atrelado à noção de justiça. Para ele, é a ideia de justiça que transforma a memória em projeto, e “é esse mesmo projeto de justiça que dá ao dever de memória a forma do futuro e do imperativo” (ibidem). Apoiado na noção de justiça, o *dever de memória* se projeta como uma convergência “entre a perspectiva veritativa e a perspectiva pragmática sobre a memória” (ibidem). É importante aqui nos basearmos no traçado que Ricoeur faz entre dever de memória e noção de justiça porque, como lembra o próprio filósofo, a justiça é a virtude que, por excelência e constituição, é voltada principalmente para outrem. “O dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança a um outro que não a si” (ibidem).

Acreditamos então que é este dever de memória que contamina cineastas que, como aponta Cezar Migliorin, “tem o cinema como instrumento de trabalho e é interessado por política, pelas lógicas do poder, pelos modos dos processos subjetivos serem modulados e moduladores no capitalismo contemporâneo” (MIGLIORIN, 2014, p. 235). De certo cremos que o real escorre pelas brechas, foge do espetáculo das grandes mídias e é justamente no

documentário que podemos encontrar traços daquilo que Comolli (2008) identifica como “teimosia” do real. Se lembrarmos de momentos históricos que relacionam cinema e acontecimentos sociopolíticos – como os Grupos Medvedkine – podemos perceber com clareza o cinema enquanto uma das linguagens capazes de enfrentar o apagamento histórico tantas vezes imposto por censuras políticas e sociais.

Enquanto o *cinema de urgência* é um termo amplo que abarca uma variedade de produções, ele normalmente está atrelado a filmes documentais realizados de maneira independente e muitas vezes anônima ou coletiva. Neste tipo de cinema, vemos obras que tem a necessidade pungente de capturar fenômenos no exato momento em que estão ocorrendo. Normalmente tratam-se de fenômenos de natureza política, registrados por militantes e cineastas-militantes que buscam criar registros de memória sobre aqueles acontecimentos, na maioria das vezes fugindo ao tom que se é dado pelas narrativas oficiais.

Ao pensar em cinema de urgência, normalmente fala-se em filmes com poucos recursos técnicos, câmeras muitas vezes amadoras e imagens trêmulas. Entretanto, mesmo que o cinema de Maria Ramos fuja a estes pontos, já que filma o processo de dentro dos corredores oficiais de Brasília e não em meio às multidões que protestavam pelo país, ele traz consigo a urgência pelo acontecimento e pela necessidade de sua diretora de construir uma memória, um imaginário fílmico a partir do acontecimento histórico que se dispõe diante da câmera.

Dizer que a apropriação da experiência vivida por meio das imagens interfere na aprendizagem e na elaboração de uma memória coletiva é quase uma tautologia. A compreensão do presente, o conhecimento do passado, a escrita da história, enfim, todos os atos de memória de que ainda somos capazes, passam, hoje, pelas imagens (LEANDRO, 2014, p. 123).

Acreditamos ser possível explicar essa urgência do acontecimento e a forma como ela penetra a produção fílmica recente a partir das considerações de Deleuze acerca do acontecimento como “vir a ser” (2015), algo que força nossos sentidos, levando os sujeitos em busca de novos significados para aquilo que acontece. Para realizar essa produção de sentido, cria-se uma relação entre acontecimento, devir e linguagem, e a esta caberia o papel tanto de estabelecimento dos limites como de rompê-los.

Assim, o acontecimento se coloca no espaço entre produzir sentido, conseguir, não conseguir, falhar, elaborar, elaborar novamente. Por ainda não se oferecer plenamente ao sentido, o acontecimento obriga a uma produção semiótica incessante, colocando o sujeito em pensamento, em elaboração (KIMO; VEIGA, 2015, p. 109).

Diante desse processo de pensamento e do nó “de onde as continuidades se mantêm incertas” (MIGLIORIN, 2014, p. 236), Maria Ramos se põe a filmar e o poder evidente que sua narrativa poderia tomar não passou despercebido pelos corredores de Brasília. Citamos aqui como exemplo dois fatos que tiveram interferência direta na produção do filme e também em seu resultado final: Eduardo Cunha não autorizou filmagens na Câmara dos Deputados – e por isso temos imagens cedidas pela TV Câmara em parte do filme – e outros personagens não autorizaram acesso da equipe a seus cotidianos, o que faz com que tenhamos farto material de reuniões do PT e aliados, enquanto apenas Janaína Paschoal concedeu uma brecha de entrada na oposição. Percebemos assim a urgência na construção do registro imagético daquelas memórias reconhecidas tanto pelos que o produziam quanto por aqueles que eram – ou recusavam ser – seus objetos de registro.

A primeira imagem de “O Processo”, no entanto, é uma aérea filmada com um drone flutuando muito acima sobre o espaço vazio entre as barreiras frente ao congresso nacional que dividem os manifestantes presentes para o acontecimento em dois grupos. As pessoas são irreconhecíveis como indivíduos, mas é possível ver as cores que vestem: vermelho à esquerda e verde e amarelo à direita.

Aquelas multidões de pessoas tornam-se massas contidas pelo enquadramento como simples representação ideológica, sem muito espaço para a humanidade no meio desses. Logo após, vemos também num enquadramento *plongée*, bem mais próximos, por meio de imagens de arquivo televisionadas, as massas de corpos de deputados se empurrando e causando discórdia na Câmara. Aqui acreditamos ser importante apontar para o fato de que Maria Ramos não dá nome a nenhuma das personagens do filme, inclusive os deputados que aparecem nas imagens cedidas pela TV Câmara.

Se os personagens não são nomeados, entretanto, levantamos a hipótese de que a escolha de deputados e senadores favoráveis ao *impeachment* que entraram no corte final do filme não se deu por acaso: para além de selecionar depoimentos-chave que se repetiram ao longo do processo (“pela família”, “pelo Brasil”), a pesquisa levantou que todos foram acusados de crimes relacionados às acusações que estendiam à própria Dilma Rousseff e ao PT. É o caso de Rodrigo Maia (DEM – RJ), preferido de Michel Temer para a presidência da Câmara e reeleito pela 6ª vez consecutiva nas eleições de 2018. Maia provavelmente não imaginava que, ao fazer o voto em homenagem ao pai – o ex-prefeito e atual vereador carioca Cesar Maia – veria este tendo seus direitos políticos cassados por cinco anos, por improbidade administrativa. Rodrigo Maia tampouco imaginou que seria também alvo da Lava Jato, tendo sido acusado de corrupção e lavagem de dinheiro em fevereiro de 2017.

Através da montagem durante essa sequência, somos então apresentados, com enquadramentos mais próximos, aos agentes sendo somados aqui para a condição atual a ser tratada. Vemos, agora do nível do chão, indivíduos e pessoas das duas multidões de manifestantes e também políticos fazendo seus discursos a favor e contra a iniciação do processo de *impeachment* contra a então presidenta. E, em algum momento durante a montagem, fica claro que o lado dos manifestantes contra o *impeachment*, associados às cores do PT, está perdendo a disputa política. Essa sequência, que funciona como um tipo de prólogo para o filme, até mesmo se passa inteira antes do cartão de título aparecer, acaba com os manifestantes da esquerda silenciosos e derrotados, marginalizados à vitória sonora e estrondosa da oposição, que canta o hino nacional. Mais uma vez eles comemoram por estarem legitimando-se como criadores de imagens e da história “oficiais” como construtores do imaginário seletivo.

De forma até um tanto profética, Maria Ramos parece entender que esses instantes de silêncio no ano de 2016 são um “acontecimento fundador” (RICOEUR, 2007, p. 92) de uma nova lógica dentro da sociedade brasileira que culmina na eleição vencida por um candidato extremamente conservador e oposto aos valores defendidos pelo PT, apenas dois anos depois do momento de iniciação do processo de *impeachment*. A diretora parece argumentar, assim como Ricoeur, que nesse momento de embate entre duas partes da sociedade a que sai vitoriosa legitima e justifica o acontecido pelo poder garantido a si por si próprios e marginaliza os derrotados tirando-os da posição de construir a história da qual fazem parte. A partir disso, o filme representa todo o valor e o significado do início desse processo macro de construção sociopolítica por meio desse acontecimento micro, concreto e específico do silenciar de parte da população.

Aquilo que celebramos como acontecimentos fundadores são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um estado de direito precário. A glória de uns foi humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde à execração, do outro. Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura. (RICOEUR, 2007, p. 92).

“A memória não foi apenas instruída, mas igualmente ferida pela história”, atenta Ricoeur (RICOEUR, 2003, p. 6) sobre esse tipo de formação histórica baseada na manipulação e na instrução da memória coletiva com objetivos ideológicos que não tenham como principal interesse o dever de representar fielmente o passado. E com essa injustiça, esses manifestantes silenciados são colocados na posição de vítimas e que exigem o dever da memória de não esquecer, já que: “(...) a sua derradeira justificação é esse apelo à justiça que devemos às

vítimas.” (ibidem). Essa justiça se apresentando como possível através da “reapropriação do passado histórico” (RICOEUR, 2003, p. 3) por essas vítimas que, podendo narrar elas mesmas suas histórias, afastam-se dessas manipulações que são possíveis pela valorização da narrativa de um lado e o ignorar de outros: “(...) por esta mistura de abuso de memória e de abuso de esquecimento que nos levaram a falar de demasiada memória aqui e de demasiado esquecimento ali” (RICOEUR, 2003, p. 7).

Voltando nossa atenção às decisões estéticas dessa parte do filme, é curioso como essa abertura escolhe se apresentar esteticamente para o público com algumas técnicas cinematográficas usadas exatamente por esses construtores soberanos e repressores da memória através de um jornalismo supostamente imparcial. No entanto, a obra usa essa lógica de construção fílmica de forma que essa passa a funcionar como contraponto ideológico do representado e defendido por essas figuras construtoras da memória coletiva.

Assim, nos unimos ao pensamento de Amaranta César (2015) quando esta defende “pensar o estético a partir do político” (CÉSAR, 2015), ao não separar engajamento político de inovação formal num filme, retomando o valor de obras “panfletárias” e retirando o teor pejorativo associado a esse termo em relação ao cinema. E, nessa questão, “O Processo” assemelha-se, ao menos filosoficamente, ao cinema político defendido pela pesquisadora, pois surge antes com uma intenção política clara, condição compreensível pela situação de urgência da produção do documentário. Depois dessa intenção definida que passam a surgir as partes da forma cinematográfica alcançada pelo longa no fim da montagem.

Por sua vez, ao falar dos filmes sobre acontecimentos (esse cinema urgente que aqui vemos), Veiga e Kimo os dividem em dois tipos: “aqueles produzidos pelas instituições e forças hegemônicas e aqueles produzidos por documentaristas militantes” (KIMO; VEIGA, 2015, p. 110). Maria Ramos responde com uma espécie de hibridismo destas duas formas, apresentando seu cinema militante que se apropria em parte da estética hegemônica que cria a história oficial contra seu lado político para servir a seus próprios interesses políticos e ideológicos.

Isso funciona particularmente bem porque a diretora não busca filmar o “acontecimento” como definido e argumentado por Deleuze (2015) de forma a permitir o “devir”, material que nunca está em repouso e sempre se alterando, que tem como principal característica sua virtualidade, inerente a esse fenômeno. Se esse devir motiva e inquieta a autora a ponto de levá-la ao fazer cinematográfico, ele não penetra explicitamente as estruturas fílmicas de “O Processo”. Aqui o *acontecimento*, para usar uma analogia do autor, se comparado às estruturas gramaticais não é substantivo, nem adjetivo que são ambos rígidos demais e denominam situações definidas de repouso, mas sim verbos que desfrutam de uma

irrealidade apenas presente por processos e identidades em movimento. O autor ilustra essa condição ideal de infinito potencial do acontecimento com as dualidades possíveis por sua estrutura necessariamente não definida que se apresenta como paradoxos: “O devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorpóreo, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito.” (DELEUZE, 2015, p. 9)

Como Veiga e Kimo (2015) argumentam, para que o cinema registre o acontecimento de forma a respeitar esses conceitos e traduzi-los numa representação fiel do que é trazido à tona por Deleuze, se faz necessário que sua potencialidade fique exposta, sempre no presente com um futuro incerto. De forma que a figura do cineasta seja também a figura do manifestante, capturando do nível da rua e entre as multidões as imagens com sua câmera, fazendo parte daquele momento e ação e traduzindo a partir de toda a materialidade e fisicalidade trazida pelo resultado da própria interação do documentarista com o que acontece ao seu redor naquele momento específico.

As imagens de câmeras aéreas capturando multidões, já descritas aqui presentes em cenas de “O Processo” vão contra essa lógica do acontecimento por tentar de alguma forma controlar, limitar e pôr fim às possibilidades infinitas presentes naquele momento não ainda histórico, mas construtor de história que ainda possui força de alteração sociocultural trabalhando e não apenas sendo registrada para representações e narrativas criadas a partir dele.

A câmera escaneia, modela o acontecimento, tentando a qualquer custo domesticá-lo. A imagem já se constitui carregada de uma posição institucional, totalizante, que mostra do alto, que mostra de vários pontos e que, portanto, não olha o ato, mas quer dele se apoderar. (KIMO; VEIGA, 2015, p. 111)

Por isso, a presença do documentarista como também parte realizadora desse processo, não tentando apenas compreendê-lo, mas principalmente aceitando sua posição dentro da lógica vigente naquele espaço-tempo do rua-agora se faz tão necessária para a estética do acontecimento como tradução e representação viável daquele momento específico em sua realidade física e única.

Quando no conflito o aparato é colocado em risco e a própria condição de filmar é afetada, a imagem não apenas abala um regime estabelecido de representação revelando o dispositivo cinematográfico que se contorce sobre si mesmo, mas também, num movimento reverso, se abre para que as forças que estão em jogo no campo e no fora-de-campo sejam sentidas numa (co)presença câmera-sujeito-conflito. (ibidem)

Maria Ramos, no entanto, está mais interessada em construir um filme utilizando-se tanto de técnicas quanto das próprias imagens criadas pela oposição, como é o caso do material de arquivo da TV Câmara e TV Senado, para influenciar e retomar, ao menos um pouco, a construção da história coletiva e evitar o esquecimento de sua memória. Enquanto esse material de arquivo foi incorporado principalmente por limitações impostas às equipes de filmagem que não puderam estar em tais espaços por certos períodos, elas acabam tomando um significado maior e mais poderoso por usar as armas imagéticas construídas pelas instituições hegemônicas contra elas próprias.

Outro ponto temático importante no filme trazido a partir dessa estratégia é a reflexão sobre a dualidade entre realidade/imaginário fílmico e realidade/percepção pública. Em ambos os casos, tanto representações quanto a percepção de outros podem ser controlados e manipulados e o filme reflete e argumenta sobre essa relação entre a imagem cinematográfica e o espectador que é cheia de questionamentos fortemente presentes no cinema documentário brasileiro contemporâneo discutido por Lins e Mesquita (2008), principalmente através de exemplos como “Santiago” (2007), de João Moreira Salles e “Jogo de Cena” (2007), de Eduardo Coutinho.

Ambos os filmes e seus realizadores têm como objetivo principal questionar a crença do espectador naquilo que é mostrado para ele. Em “Santiago” vemos o diretor desconstruir enquadramentos e, na verdade, toda a realidade construída de um projeto antigo de documentário inacabado sobre seu mordomo e que seria apresentada por ele a espectadores pouco mais de uma década antes tivesse o filme sido terminado. O diretor comenta, agora de forma crítica, sobre como manipulou e construiu de diferentes maneiras tudo sendo mostrado, mas que anteriormente seria apresentado como realidade documentada. Abre-se então a já conhecida discussão acerca de até onde um documentário realmente pode representar o real, já que o fazer cinematográfico é composto por decisões de um autor montando e criando algo novo dos elementos da realidade presentes a seu corpo e sua câmera. “O cinema tem o poder de transformar objetos, pessoas e narrativa em ausentes no tempo e no espaço, é possível pensar que todo filme de “ficção” ou “documental” representa o irreal no sentido de que aquilo que vemos na tela é justamente o ausente.” (GUTFREIND, 2006, p. 1)

Já em “Jogo de Cena” algo semelhante é alcançado através de um exercício mais sensível e emocional, através não da reflexão do próprio realizador sobre as imagens e narrativa que cria, mas apresentada ao espectador na própria confusão e contradição criada e absorvida ao se ver mulheres, algumas atrizes profissionais e outras não, contando as mesmas histórias

que outras. Um limite nunca é estabelecido entre narrativa criada e narrativa vivida, nem entre performance criada por personagem e orgânica à pessoa real. A realidade mistura-se com ficção na mente da audiência e mesmo com essa percepção do que está acontecendo e explicitação da manipulação inerente a forma fílmica é difícil não se emocionar ainda assim com os relatos. A interação emocional entre espectador e imagem é real mesmo quando a imagem é construída e não representativa do real, e aí está a principal questão.

Acreditar, não acreditar, acreditar apesar de tudo: são questões que agitam o cinema desde o início, lembra-nos o crítico francês Jean-Louis Comolli (2004, p. 9), em oposição à produção televisiva dominante, que impõe ao telespectador a ilusão do lugar do controle, de quem julga, sabe e decide. Já um certo tipo de cinema pode levar o espectador a se perguntar: O que eu vejo nessa tela? Realidade, verdade, simulacro, manipulação, ficção, tudo ao mesmo tempo? (LINS; MESQUITA, 2008, p. 174)

Em “O Processo”, essa questão direciona-se especialmente para a reflexão sobre como o telejornalismo supostamente imparcial de grandes emissoras de televisão passou posições ideológicas para o público através de uma construção de sentidos a favor do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff. No entanto, apesar de construir-se essa lógica semelhante em relação às imagens criadas por esse telejornalismo de forças institucionais hegemônicas, os valores políticos e ideológicos defendidos aqui são opostos.

Característica essa que por estar ligada tão fortemente a um cinema militante e político abre espaço para incômodos frequentes quanto à parcialidade assumida de “O Processo” em relação às figuras retratadas e ao lado da história em que quer ficar. Algo perfeitamente válido num meio artístico como o cinema que raramente pretende e, mesmo com tal pretensão, nunca consegue ser imparcial.

É comum ver aqui imagens de pessoas, especialmente políticos, realizando suas tarefas públicas e colocando-se constantemente como a figura representada ao público ao invés de como figuras humanas, sempre dando entrevistas e sendo gravados de alguma forma seja por fotografias, vídeos ou áudio. Há um enquadramento específico em que vemos Ronaldo Caiado (DEM) discursando na comissão do *impeachment* com uma televisão mostrando sua imagem transmitida logo atrás e lembramos que assim como aquela televisão serve como registro parcial legitimador do lado conservador e de direita, o plano que vemos no cinema serve como um mesmo tipo de registro para o lado progressivo e de esquerda.

E é de uma elegância impressionante que, ao mesmo tempo em que crie essa forma de combate direta às representações do outro lado político, com as figuras de Gleisi Hoffman (PT), Lindbergh Farias (PT) e José Eduardo Cardozo como figuras quase heroicas buscando a justiça

e as figuras de Janaína Paschoal e Antonio Anastasia (PSDB) colocadas como caricaturas dos piores lados da oposição, também não aliena o público ao ter sempre quadros desses agentes do processo como representações e atores no mundo do registro constante, evidenciando o fato de que conhecemos essas pessoas apenas através das representações imagéticas construídas pelos criadores de imagens que aqui é Maria Augusta Ramos.

Passada a euforia dos minutos iniciais, Maria Ramos e Karen Akerman (montadora do filme), costuram “O Processo” com um ritmo que dá conta da angústia e do estado de suspensão em que o país se encontrou por meses. Chama atenção especial detalhes do cotidiano desses espaços onde o poder político é exercido diariamente sobre nós, a câmera demorando-se, por exemplo, em funcionários que limpam vidros de um saguão ou, mais à frente, o plano de um segurança solitário diante da concha do Congresso que representa o Senado, a trivialidade e o mundano ainda andam lado a lado com tudo aquilo que se desdobra na tela.

Acreditamos ser este outro elemento que permite a não alienação do público. Esse ainda é o mundo que conhecemos e no qual vivemos. Um tanto quanto escondido ou talvez sufocado pela grandeza e importância unânime do acontecimento registrado, mas é importante que entre todas essas figuras públicas, haja também figuras humanas para ancorar o filme numa realidade palpável.

Inclusive, outra grande riqueza do filme está nos bastidores do processo de *impeachment*, em que somos apresentados aos principais personagens do jogo. Diante da tela, vemos o PT e senadores alinhados a Dilma lutando por uma espécie de sobrevivência política. Há sim espaço para os midiáticos embates mais calorosos entre os políticos, mas é justamente nas cenas mais civilizadas que se tem a consciência do acontecimento enquanto um espetáculo ficcional em si, a posição dos petistas como quase figurantes posta em cena diversas vezes. Um dos momentos mais marcantes do filme nesse sentido é quando vemos Gleisi Hoffman e Lindbergh Farias apresentando seus argumentos, seguidos por um plano que revela Raimundo Lira (PSD), então presidente da Comissão, e o relator Antonio Anastasia sem prestar qualquer atenção ao que é dito, com seus rostos e corpos virados, envoltos em conversas paralelas.

Por isso, essa incessante apresentação dos personagens em situações de construção de suas imagens públicas é tão essencial para o filme que por toda sua duração os representa não como indivíduos próprios com subjetividades bem definidas e um lado psicológico desenvolvido, mas como figuras públicas e políticas e como, até certo ponto numa lógica metalinguística, suas próprias representações construídas pela memória coletiva aqui defendida. Elemento do filme que poderia alienar e ser interpretado como maniqueísta se não apresentasse de forma tão simbólica seus próprios personagens, além de expor a situação de construção

histórica e imagética presente naquele momento com gravações constantes e presença sempre anunciada de câmeras e criadores de imagens naquele espaço.

Ainda sobre esse formato estético em relação aos valores ideológicos adotados pelo filme, há uma clara separação entre “O Processo” e um filme como “Na Missão com Kadu” que tem no realizador das imagens de sua segunda metade um militante, ele também o próprio protagonista, filmando com celular a manifestação e a violência das autoridades contra esse movimento, sem alterações ou montagem das imagens registradas por ele, diminuindo, como Amaranta César (2017) defende, essa separação atual atribuída entre vida e arte defendida ainda mais fortemente no caso do cinema, especificamente. Nesse outro filme é de primordial importância recuperar essa crença no poder e no valor do cinema como ferramenta política de luta associada à realidade, indo de encontro com a passividade da condição do espectador nas salas de cinema e buscando trazer através da obra uma reação direta sobre a realidade dos que assistiram ao filme. O mais importante é tentar fechar um pouco essa separação entre vida e filme, usando o espectador como ponte para isso.

Ele arranca à unha uma reação, acreditando no que ele faz. Acreditando numa câmera de celular. Acreditando no poder da imagem. Como é que Kadu, que está em risco, que morre na luta, acredita na imagem e a gente não. O que é significa isso? De onde vem essa descrença? (CÉSAR apud. LUDERMIR, in Revista Cardamomo, 2017)

Já no trabalho de Maria Ramos, essa separação do filme e da realidade é aceita e explicitada para o espectador e pede por uma reação menos emocional e física, e sim mais intelectual e teórica. A figura do militante-cineasta presente como corpo e parte em meio a uma manifestação pede por essa crença, mas “O Processo” observa calmamente de posições privilegiadas de dentro das instituições, usando esse espaço para fazer refletir de forma crítica necessária sobre como essas relações de poder se constroem a partir da imagem. Assim, apresenta ao público questionamentos buscando também mudar a realidade, mas partindo de uma lógica mais estrutural que de reação individual aos problemas apresentados.

Outro ponto importante quanto a isso, surge quando se iniciam os depoimentos dos advogados de acusação e defesa, o cinema observacional de Maria Ramos encontra um jeito de tecer comentários silenciosos através da montagem. Durante a primeira fala de Janaína Paschoal, por exemplo, há cortes em que vemos olhares transbordando críticas por parte de Cardozo, Lindbergh e Gleisi. Mas o momento mais claro deste jogo acontece durante um outro discurso de Janaína. Assim que essa dá um respiro dramático em sua fala, um corte nos leva a um close-up de Gleisi, erguendo as sobrancelhas e olhando em direção à advogada com ar

irônico. Após um breve momento, voltamos a assistir a fala cada vez mais performática e emocionada de Janaína, até que ela aponta ao que seria a direção dos senadores petistas. Estamos então de volta a Gleisi, desta vez com um claro sorriso em seu rosto. Entretanto, essa inserção é um comentário da própria cineasta, uma vez que se dá em outro dia de gravação, Gleisi Hoffmann está com outra roupa, sendo filmada de outro ângulo.

Através dessa manipulação do comentário através da montagem, lembramo-nos então novamente de Comolli e sua reflexão acerca do “ver” e do “poder”. Nas escolhas de enquadramento e, posteriormente, de montagem, o filme desenha-se no balé de catástrofe entre ver e poder indicado pelo autor, e percebemos tanto tentativas de poderes políticos de controlar as atividades cinematográficas, quanto assistimos às performances daqueles que aceitam ser filmados. Regendo tudo na ilha de montagem, Maria Ramos e Karen Akerman fazem opções de escritura que “acarretam consequências, em última análise, políticas” (COMOLLI, 2008, pg. 23).

Acreditamos então – e tentamos colocá-lo aqui – que é possível apontar que “O Processo” enquadra-se, enquanto documento histórico, dentro da noção de “dever de memória” que vimos. Maria Ramos exerce seu dever de memória a partir de um traçado factual que busca abordar o acontecimento do *impeachment* de Dilma Rousseff desde o primeiro momento em que ele torna-se oficial até as consequências que se deram posteriormente às filmagens – mas ainda no processo de montagem – incluindo cartelas de informações complementares que trazem desde dados que não estão explícitos no filme até a prisão de Lula. A urgência do filme se faz presente assim em nós e na cineasta enquanto uma pergunta que transborda os limites da filmagem e até mesmo da montagem: o que pode o cinema?

Diante de um grande evento, cuja iminência era mudar os rumos do país, “um verdadeiro acontecimento” (MIGLIORIN, 2014, p. 235), Maria Ramos responde a este dever de memória voltando seu olhar para Brasília e os processos políticos e jurídicos que envolvem o *impeachment* de Dilma Rousseff. De certo, a própria realizadora já afirmou tanto em entrevistas quanto em debates de pré-lançamento de seu filme que não fazia muita ideia do que iria filmar nem de qual seria o resultado final de sua obra. Aqui, mesmo que não falemos do cinema de urgência com imagens trêmulas feitas em meio a protestos, falamos da urgência do acontecimento que move a cineasta. Evidencia-se uma produção em torno da urgência política, onde o filme – e outros, como o recém-lançado “Excelentíssimos” (2018), de Douglas Duarte – é um documento histórico transformado em experiência sensível. Como aponta Anita Leandro, “há urgência em constituir arquivos sobre a experiência vivida, e a imagem (...) fornece um registro condensado do momento fugidivo que é preciso reter” (2010, p. 108).

Claro, o documentário enquanto documento histórico traz em si o olhar particular de seu autor, e sabemos que a construção de história, de memória coletiva e social diz muito mais sobre quem conta a história do que sobre o acontecimento em si, posto que o real continua a escorrer pelas brechas em que a humanidade tenta aprisioná-lo. Mas essa subjetividade explícita do cinema é em “O Processo” na realidade um trunfo. Assistir ao processo de *impeachment* pelo olhar de Maria Ramos é ter uma visão complementar da história, com informações importantes e densas para este que foi um episódio tão polêmico de nossa democracia. Diante da urgência do acontecimento, a cineasta mergulha, retorna e observa o espetáculo montado pelos políticos, entregando ao espectador uma nova possibilidade em torno da construção da memória sobre este acontecimento.

Referências Bibliográficas

CÉSAR, Amaranta. **Cinema como ato de engajamento: o documentário brasileiro contemporâneo em contextos de urgência**. Comunicação apresentada no 4º Colóquio Cinema, Estética e Política, realizado pelo Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (PPGCOM-FAFICH-UFMG) no 26 de jun. de 2015, em Belo Horizonte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hyJtVZoePbU>. Acesso em 19 de dez. de 2018.

_____. “O tempo é luta” – Entrevista com a curadora Amaranta Cesar. **Revista Cardamomo**. 09 de set. de 2017. Entrevista concedida a Chico Ludermir. Disponível em: <<http://www.revistacardamomo.com/o-tempo-e-luta-entrevista-com-a-curadora-amaranta-cesar/>> Acesso em: 19 de dez. de 2018

COMOLLI, J-L. **Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

EXCELENTÍSSIMOS. Direção de Douglas Duarte. Produção de Júlia Murat. Brasília: Esquina Filmes, 2018. 1 DVD. 152min, son., color.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. **O filme e a representação do real**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-Compós. Brasília, vol. 6, p. 1-11, ago. de 2006.

IVANO, Rogério. **Memória e esquecimento**: argumentos de Paul Ricoeur. In: **II Congresso Internacional de História da UEPG–UNICENTRO**, 2015. P. 1-10.

JOGO de cena. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de Bia Almeida e Raquel Freire Zangrandi. Rio de Janeiro: Videofilmes/Matizar, 2007. 1 DVD. 105min, son., color.

KIMO, P; VEIGA, R. **Jornadas de junho: O documentarista entre a imagem e o acontecimento.** Esferas, vol. 4, nº7, p107-115, jul-dez 2015.

LEANDRO, Anita. **Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor.** Estudos da língua(gem). Vitória da Conquista, vol. 12, nº 1, p. 121-134, jun. de 2014.

_____. **O tremor das imagens. Notas sobre o cinema militante.** Devires. Belo Horizonte, vol. 7, nº. 2, p. 98-117, jul./dez. 2010.

LINS, C.; MESQUITA, C. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007). In: BAPTISTA, M. (org.); MASCARELLO, F (org.). **Cinema mundial contemporâneo.** Campinas, SP: Editora Papirus. 2008.

MIGLIORIN, Cezar. Ensaio na revolução: o documentarista e o acontecimento. In: GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas Sensoriais.** Rio de Janeiro: Editora Circuito. 2014.

NA MISSÃO com Kadu. Direção de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito. Produção de Aiano Bemfica, Luisa Lanna e Pedro Maia de Brito. Belo Horizonte/Recife: 2016. 1 DVD. 28min, son., color.

O PROCESSO. Direção de Maria Augusta Ramos. Produção de Leonardo Mecchi. Brasília: Nofoco Filmes, 2018. 1 DVD. 140min, son., color.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Memory, history, oblivion.** Conferência escrita e apresentada na conferência internacional “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism” no 08 de mar. de 2003, em Budapeste. Disponível em:<http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia>. Acesso em 19 de dez. de 2018.

SANTIAGO. Direção de João Moreira Salles. Produção de Beto Bruno. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2007. 1 DVD. 80min, son., p&b.