



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO, MÍDIA E FORMATOS NARRATIVOS

LETÍCIA RIBEIRO DA SILVA

O GOLPE PARLAMENTAR DE 2016 SOB A ÓTICA DO
CINEMA DOCUMENTÁRIO COM MULHERES

CACHOEIRA
2024

LETÍCIA RIBEIRO DA SILVA

**O GOLPE PARLAMENTAR DE 2016 SOB A ÓTICA DO CINEMA
DOCUMENTÁRIO COM MULHERES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação, Mídia e Formatos Narrativos da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Amaranta Emília César dos Santos.

Linha de Pesquisa: Mídia e Sensibilidade.

**CACHOEIRA
2024**

S586g

Silva, Leticia Ribeiro da.

O golpe parlamentar de 2016 sob a ótica do cinema documentário com mulheres. /
Leticia Ribeiro da Silva. Cachoeira, BA, 2024.
109f.:il.: color.

Orientadora: Profa. Dra. Amaranta Emília Cesar dos Santos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de
Artes Humanidades e Letras, Programa de Pós-graduação em Comunicação – Mídia e
Formatos Narrativos, 2024.

1. Mulheres no cinema. 2. Golpe parlamentar, 2016. 3. Documentário (Cinema). I.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras. II.
Título.

CDD: 791.436581

Ficha elaborada pela Biblioteca do CAHL - UFRB
Responsável pela Elaboração – Liliam Góes Lima (Bibliotecária – CRB-5/ 1905)
(Os dados para catalogação foram enviados pelo usuário via formulário eletrônico)

LETICIA RIBEIRO DA SILVA

**O GOLPE PARLAMENTAR DE 2016 SOB A ÓTICA DO CINEMA
DOCUMENTÁRIO COM MULHERES**

Dissertação apresentada ao programa de
Mestrado em Comunicação da UFRB,
sob orientação do(a) Prof.(a). Dr.(a).
Amaranta Cesar.

Aprovado(a), 17 de dezembro de 2024.

Comissão Examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **AMARANTA EMILIA CESAR DOS SANTOS**
Data: 26/03/2025 17:53:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Amaranta Emilia Cesar dos Santos
(UFRB – Orientadora)

Documento assinado digitalmente
 **LUDMILA MOREIRA MACEDO DE CARVALHO**
Data: 27/03/2025 13:21:43-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

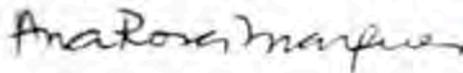
Profa. Dra. Ludmila Moreira Macedo de Carvalho
(UFRB – Examinadora Interna)

Documento assinado digitalmente
 **ANA ROSA MARQUES ARAUJO TEIXEIRA**
Data: 28/03/2025 13:52:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Ana Rosa Marques Araújo Teixeira
(UFRB – Examinadora Externa ao Programa)

Cachoeira-Ba
2024

Aos dezessete dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e quatro, às 14h, com o auxílio da plataforma virtual Google Meet, instalou-se a banca examinadora de dissertação de mestrado do(a) aluno(a) LETICIA RIBEIRO DA SILVA. A banca examinadora foi composta pelos(as) docentes: Dra. ANA ROSA MARQUES ARAUJO TEIXEIRA, Examinador(a) Externo(a) ao Programa (UFRB); Dra. LUDMILA MOREIRA MACEDO DE CARVALHO, Examinador(a) Interno(a) (UFRB); e Dra. AMARANTA EMILIA CESAR DOS SANTOS (UFRB), Orientador e Presidente da Banca que, após apresentar os(as) membros(as) da banca examinadora e esclarecer a tramitação da defesa, solicitou ao(à) candidato(a) que iniciasse a apresentação da dissertação, intitulada: "O Golpe Parlamentar de 2016 sob a ótica do cinema documentário com mulheres", marcando um tempo de trinta minutos para a apresentação. Concluída a exposição, o(a) presidente, passou a palavra ao(à) examinador(a) externo(a) para arguir o(a) candidato(a) e, em seguida, ao(à) examinador interno(a) para que fizesse o mesmo; após o que fez suas considerações sobre o trabalho em julgamento; tendo sido (X) Aprovado(a) ou () Reprovado(a) o(a) candidato(a), conforme as normas vigentes na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. A versão final da dissertação deverá ser entregue ao Programa no prazo de sessenta(60) dias. Contendo as modificações sugeridas pela banca examinadora e constantes na folha de correção anexa. Conforme a Resolução 024/2018 - CONAC, o(a) candidato(a) não terá o título se não cumprir as exigências acima.




Documento assinado digitalmente
ANA ROSA MARQUES ARAUJO TEIXEIRA
 Data: 07/02/2025 11:48:37-0300
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. ANA ROSA MARQUES ARAUJO TEIXEIRA, UFRB



Documento assinado digitalmente
LUDMILA MOREIRA MACEDO DE CARVALHO
 Data: 21/01/2025 07:15:16-0300
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Examinador Externo ao Programa

Dr. LUDMILA MOREIRA MACEDO DE CARVALHO, UFRB



Documento assinado digitalmente
AMARANTA EMILIA CESAR DOS SANTOS
 Data: 04/02/2025 13:40:26-0300
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Examinador Interno

Dr. AMARANTA EMILIA CESAR DOS SANTOS, UFRB

Presidente



Documento assinado digitalmente
LETICIA RIBEIRO DA SILVA
 Data: 21/01/2025 12:14:41-0300
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

LETICIA RIBEIRO DA SILVA

Mestrando

RESUMO

A dissertação parte do contexto do golpe parlamentar de 2016 com a deposição de Dilma Rousseff, analisando como o processo de afastamento da primeira mulher presidenta do Brasil esteve imerso em um ambiente político machista e misógino, com a mídia desempenhando papel crucial na construção de uma imagem negativa e deslegitimadora da figura de Dilma. A pesquisa se apoia nas teorias feministas do cinema, como as de Laura Mulvey, Teresa de Lauretis e bell hooks, para investigar como cineastas mulheres usaram dispositivos documentais para desestabilizar as representações misóginas do discurso hegemônico, colaborando para a reescritura da história. Pretende, assim, refletir sobre o golpe parlamentar sofrido pela primeira presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, em 2016, a partir da investigação dos dispositivos e estratégias cinematográficas empregadas pelas mulheres-cineastas no cinema brasileiro, tomando por base os documentários que se dedicaram, em abordagens diversas, a narrar o processo de impeachment. São eles: *Alvorada* (2021) de Anna Muylaert e Lô Politi, *Democracia em Vertigem* (2019) de Petra Costa, e *O Processo* (2018) de Maria Augusta Ramos. A proposta é analisar comparativamente os três filmes, apontando os gestos cinematográficos, traçando os distanciamentos e aproximações entre as cineastas. Assim, partindo da ideia de um cinema *com* mulheres (Maia, 2005), e da noção de partilha do sensível (Rancière, 2009), investiga-se como cada filme inventa sua própria política, reconfigurando a cena da política brasileira na feitura de suas obras.

Palavras-chave: democracia; documentário; cinema com mulheres; golpe parlamentar 2016; Dilma Rousseff

RESUMEN

La tesis parte del contexto del golpe parlamentario del año 2016 con la deposición de Dilma Rousseff, analizando cómo el proceso de destitución de la primera mujer presidenta de Brasil estuvo inmerso en un ambiente político machista y misógino, con los medios de comunicación jugando un papel crucial en la construcción de una imagen negativa y que deslegitima la figura de Dilma. La investigación se basa en teorías feministas del cine, como las de Laura Mulvey, Teresa de Lauretis y bell hooks, para indagar cómo las mujeres cineastas utilizaron los dispositivos documentales para desestabilizar las representaciones misóginas del discurso hegemónico, colaborando en la reescritura de la historia. De esta manera, se pretende reflexionar sobre el golpe parlamentario sufrido por la primera mujer presidenta de Brasil, Dilma Rousseff, en 2016, a partir de la investigación de los dispositivos y estrategias cinematográficas empleadas por las mujeres cineastas en el cine brasileño, a partir de documentales que se dedicaron, en diferentes enfoques en la narrativa del proceso de juicio político. Ellos son: *Alvorada* (2021) de Anna Muylaert y Lô Politi, *Democracia en vértigo* (2019) de Petra Costa, y *El proceso* (2018) de Maria Augusta Ramos. La propuesta es analizar comparativamente las tres películas, señalando los gestos cinematográficos, trazando las distancias y aproximaciones entre los realizadores. Así, a partir de la idea de un cine con mujeres (Maia, 2005), y la noción de compartir lo sensible (Rancière, 2009), se investiga el modo que cada película inventa su propia política, reconfigurando el escenario de la política brasileña en la realización de sus obras.

Palabras clave: democracia; documental; cine con mujeres; golpe parlamentario 2016; Dilma Rousseff.

*Para todas as moças
Para todas Ayabás
Para todas elas.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Amaranta César, pelas direções e ideias, pela paciência e motivação para que eu pudesse superar os desafios e avançar na realização desta dissertação.

Agradeço também às professoras Ana Rosa Marques e Ludmilla Carvalho, pelas contribuições e críticas construtivas que foram preciosas para o aprimoramento desta pesquisa.

Agradeço à minha mãe, Marina Ribeiro e às minhas tias; Vera (*in memorian*), Veleda, Carol e Celeste, e principalmente a minha avó Maria Costa (*in memorian*), conhecida como Santinha, pelo nosso matriarcado.

Agradeço à Lais Lima pela amizade e pelo grande incentivo para retornar à universidade.

Agradeço às minhas consagradas; Luara Dal Chiavon, Marina Sena, Raquel Pinto e Maria Midlej, por todo afeto, colo, riso e bares.

Agradeço às minhas irmãs, Carla Ramos e Geovana Ribeiro, pelas queixas diárias e pelos mimos.

Agradeço a leveza e brincadeiras sem fim, dos meus sobrinhos-afilhados; Dudu e Flavinha.

Agradeço à Catarina Rangel e à Luiza Bocca por todo o amor ao longo desses anos.

Agradeço o suporte e encorajamento dos amigos Leandro Rodrigues, Renata Nascimento, Neuza Souza, Cida Vieira, Patrícia Oliveira e Amauri Munguba.

Agradeço aos meus amigos - irmãos; Thiago Pondé (*in memorian*), Ronne Portela e Roy Rogeres, por esse encontro nessa vida.

Agradeço aos meus gatos; Madalena, Carolina, Labelle (*in memorian*), Leila, Nina, Gatto, Damata e Claudinei, por não terem apagado meus dizeres enquanto dormiam em cima do teclado.

Agradeço ao meu Orí.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa revista IstoÉ publicada em 06 de abril de 2016.....	29
Figura 2 - Capa da revista Veja publicada em 20 de abril de 2016.....	30
Frame 1 - Dilma responde a Senadora Simone Tebet.....	77
Frame 2 - Aécio pergunta a Presidenta Dilma.....	78
Frame 3 - Dilma escuta pergunta do Senador Aécio Neves.....	78
Frame 4 e 5 - Senador Cássio Cunha em plano próximo e em Plano Geral.....	79
Frame 6 - Senadores Romero Jucá e Jader Barbalho.....	80
Frame 7 - Presidenta Dilma Rousseff escuta o depoimento de Roberto Requião.....	81
Frame 8 e 9 - Plano de Janaína Paschoal discursando na tribuna / Contra-Plano Eduardo Cardoso.....	81
Frames 10 e 11 - Repórter internacional lê notícias que denunciam o golpe ao mundo.....	83
Frame 12 - Close-up da Presidenta Dilma Rousseff.....	84
Frame 13 - Presidenta Dilma apresenta sua defesa.....	85
Frame 14 - Presidenta Dilma apresenta sua defesa em Plano Médio.....	85
Frame 15 - Plano final da sequência do discurso da presidenta Dilma.....	86
Frame 16 - Escritório do Palácio da Alvorada.....	88
Frame 17 - Lavanderia do Palácio da Alvorada.....	88

SUMÁRIO

1. Introdução.....	12
2. Mulheres no Poder.....	20
2.1 Mulheres em Luta.....	20
2.2 Mulheres da Política.....	24
2.3 Mulheres em disputa.....	28
3. Cinema com mulheres.....	36
3.1 Percalços.....	36
3.2 Atravessando espelhos.....	39
3.3 Quebrando Espelhos.....	49
4. Sob o risco do golpe.....	55
4.1 As vozes que gritam golpe.....	62
4.2 Os Filmes do Golpe.....	68
4.3 As sequências em análise.....	75
Considerações Finais.....	92
REFERÊNCIAS.....	99

1. Introdução

A aceitação do pedido de impeachment, em 2 de dezembro de 2015, pelo então presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, se esboçava desde 2013. Dilma Rousseff, a primeira mulher presidenta do país e eleita democraticamente, não conseguiria governar, com uma movimentação nas ruas que quase ninguém conseguia entender direito. Qual gigante tinha acordado? Qual gigante que continuava deitado em berço esplêndido? Em meio a discursos difusos, mas principalmente antagônicos, a imagem da presidenta vinha sendo também desgastada pela grande mídia e a vitória das eleições de 2014 foi diante de uma grande disputa. No segundo turno, Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores, foi reeleita com mais de 54 milhões de votos, aproximadamente 51,64% dos votos válidos, fazendo essa eleição ser a mais acirrada no Brasil após a redemocratização.

É nesse contexto que os grupos antidemocráticos articulavam-se, reunidos às poderosas forças econômicas e industriais do Sudeste - Sul, principalmente a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo – FIESP, e políticos da turma revanchista da direita com o pretexto de uma retórica exagerada da Operação Lava Jato do “fim da corrupção”. Quando essa investigação ameaça recair sobre parte desses parlamentares, membros do partido do Vice-Presidente Michel Temer (PMDB) e do partido do Senador Aécio Neves (PSDB), foi preciso *estancar a sangria*¹.

O Presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha (PMDB), era investigado e réu de um processo em que era acusado de lavagem de dinheiro e corrupção passiva, e como uma explícita vingança, anunciou o intuito de levar o pedido de impeachment adiante no mesmo dia em que o PT declarou apoio à sua cassação. O mesmo STF que afastou Eduardo Cunha, para garantir a regularidade do processo de cassação então em andamento na Câmara dos Deputados, não determinou efetivamente o seu afastamento e, assim, o deputado presidiu arditamente o procedimento de impedimento da presidenta da República.

¹ Trecho da fala de Romero Jucá ao ex-presidente da Transpetro, Sérgio Machado, em que sugere a abertura do processo de Impeachment como solução para deter a operação Lava Jato. As gravações foram divulgadas em 23 de maio de 2016, após o Senado também aderir o processo do impedimento.

Nós tínhamos *uma suprema corte totalmente acovardada*²; o Supremo Tribunal Federal brasileiro parecia estar curvado e impotente frente a uma arbitrariedade parlamentar, já que hoje está provado, não havia o crime de responsabilidade que embasava o pedido de impedimento: *um grande acordo nacional, com o Supremo, com tudo*³, como disse Romero Jucá, sintetizando a sinopse do que viria. Para os juristas Hélio Bicudo, Miguel Reale Júnior e Janaína Paschoal, a Presidenta havia cometido crime de responsabilidade pelas práticas denominadas de “pedaladas fiscais” e da abertura de créditos suplementares por decreto. Uma alegoria do real desejo político dos derrotados da eleição de 2014, que pelas brechas jurídicas nacionais, reinterpreta as normas orçamentárias que já eram adotadas em outros exercícios financeiros tanto pelo governo Dilma quanto pelos governos anteriores, com a aprovação do Tribunal de Contas da União e do Congresso Nacional. Se consolida assim o Golpe, em 17 de abril de 2016, a partir de um verdadeiro espetáculo de horrores, transmitido ao vivo e em horário nobre da televisão brasileira. O Golpe foi televisionado, como uma partida de futebol, com telão e torcidas nada amistosas separadas por um muro, enquanto o Poder Legislativo convalidava a inconstitucionalidade do processo, exaltando seus torturadores, destruindo os valores éticos e democráticos da Constituição de 1988. Depois de três meses da tramitação da farsa jurídica do processo, a presidenta Dilma Rousseff se afastou definitivamente da presidência em 31 de agosto de 2016 e seus efeitos reverberam até a atualidade.

Diversos cineastas brasileiros já vinham gravando imagens durante o período golpista, bem mesmo antes, com a eclosão dos movimentos estudantis, como o *Passe Livre*, ou o tendencioso *Vem pra Rua*, mas, para chegar ao corpus desta pesquisa, foi preciso se aproximar afetivamente dos filmes. É inegável o teor machista e misógino do Golpe, e o corpus dessa pesquisa se define a partir desta constatação, tomando como objeto o cinema realizado por mulheres, em contraposição.

Filmes não se limitam a narrar histórias ou a capturar fragmentos de vidas; eles são documentos históricos, com uma representação significativa e reflexiva das sociedades que os produziram. Nesse contexto, pensar gênero é perceber a necessidade, senão a urgência, de

² Trecho da fala de Romero Jucá ao ex-presidente da Transpetro, Sérgio Machado, em que sugere a abertura do processo de Impeachment como solução para deter a operação Lava Jato. As gravações foram divulgadas em 23 de maio de 2016, após o Senado também aderir o processo do impedimento.

³ Idem.

ocupação feminina em cenários historicamente masculinos, tanto na Política quanto no Cinema.

O cinema realizado por mulheres na contemporaneidade se dá como movimento político dotado de estética e voz próprias. Fiz parte de dois coletivos de realizadoras (2010 - 2016), o Benditas Tetas e o Coletivo Gaiolas, e nossa principal estratégia de realização era formar equipes majoritariamente femininas. Conseguíamos até produzir, mas a visibilidade era árdua. Um filme só existe se ele é visto, mas distribuir era o maior entrave. Muitos dos filmes produzidos tiveram pouco alcance de público, e quando tinham, eram julgados como se que “aquilo” sequer fosse filme.

Sem dúvida, falar e pesquisar sobre o Golpe, além da postura militante de ratificá-lo, parte de um trauma. Pessoalmente, foram dias desoladores, em que se via toda a política afirmativa que o Partido dos Trabalhadores havia delineado ir por água abaixo. Me assustava os intentos da direita fanática, contra a “Ideologia de gênero”, uma pauta feroz que me colocaria novamente no armário. Eu tinha acabado de ganhar uma licença da TVE/IRDEB para realizar minha primeira série autoral LGBTQIAPN+, mas “de repente” a ANCINE estava com os dias contados. Profissionalmente também me sentia ameaçada. Diante das estruturas machistas, ainda é desafiador ser uma mulher-cineasta, parecia que ficaria relegada ao obscurantismo, ou pior, continuaríamos sendo vistas como mero objetos ou insignificantes peças de uma grande engrenagem.

Naquele ano, a ideia da *MAR – Mostra Audiovisual de Realizadoras* surge como uma resposta e alento diante da rejeição e do caos, mas o projeto havia ficado como suplente e só pôde ser realizado em 2018. A MAR teve como tema “Mulheres Ativismo Realização”, ampliamos a ideia de mostra ou festival de cinema para incluir uma programação contemplando outras linguagens, além da realização cinematográfica. Mulheres seguem nos seus ofícios produzindo e resistindo o tempo todo. Através de uma parceria, tivemos a honra de exibir em praça pública um dos filmes do corpus dessa pesquisa, *O Processo* (2018) de Maria Augusta Ramos. Além de se tratar de um filme já premiado no exterior, exibi-lo era um modo de assumirmos também a postura de denunciar o Golpe.

A partir da perspectiva feminista, entendendo que o Golpe Parlamentar de 2016 foi essencialmente machista e misógino, analiso a obra de cineastas mulheres, como uma forma

de escrever e teorizar sobre nossa história recente, para, além de compreender o Golpe, colaborar com a memória histórica, de modo que nunca mais esqueçamos, para que nunca mais se repita. Fomentar o trabalho de mulheres cineastas, roteiristas e produtoras, impulsionando estudos acerca de gênero, para abordar questões urgentes e caras à sociedade, e também ampliar a produção dos estudos acadêmicos direcionados às cineastas-mulheres no cinema brasileiro contemporâneo também é um ato de resistência.

As mulheres vêm sendo apagadas historicamente em seus diversos ofícios, e não é diferente com as mulheres cineastas. A diretora francesa Alice Guy-Blaché, a primeira diretora de cinema do mundo, realizou seu primeiro filme um ano depois do nascimento da sétima arte, em 1896, trabalhando por mais de vinte anos em diversas funções, mas, até hoje, são escassos tanto os documentos como as cópias restauradas sobre sua existência, sua inventividade e sua arte.

A indústria do Cinema ainda é majoritariamente branca, heterossexual e masculina e ao centrar o estudo em filmes realizados por mulheres, para além das metodologias, é “a partilha de uma vivência comum e/ou a denúncia da perpetuação de determinadas desigualdades de gênero” (PEREIRA, 2019, p.169) que importa. Segundo Carla Maia, “as cineastas hoje no Brasil dirigem quatro vezes mais documentários que ficções” (2015, p.30). Parece um sintoma ou uma desconfiança mercadológica da produção brasileira quando se trata da autoria feminina. A possibilidade de se inscrever na história, enquanto mulher, se dá através de disputa. As estruturas continuarão engessadas e excludentes se não houver uma mudança no magma das instituições. De todas. E eu, enquanto mulher-cineasta (além de uma identidade trans masculina), vivo os percalços da estrutura do cinema, do apagamento e da invisibilidade do meu próprio trabalho, seja como idealização ou ocupando a direção de fotografia, e sem dúvidas, o período do Golpe foi desmotivador e mais difícil para quem começou a sua jornada pessoal-acadêmica-profissional no período Lula – Dilma. Nada como uma rasura, para ser tratada academicamente.

A teoria feminista do Cinema surge a partir da década de 70, durante a chamada segunda onda feminista, encabeçado pela autora Laura Mulvey, que, em um artigo de 1975 intitulado *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, utiliza da psicanálise como instrumento de análise para afirmar como o inconsciente da sociedade patriarcal moldou a forma do cinema, bem como a representação de personagens mulheres. Através dos conceitos de

“falocentrismo”, “fetichismo” e “escopofílico/voyeurismo”, ela analisa como o lugar da mulher enquanto objeto e portadora de significado é engessado para a satisfação do ego masculino, e nunca como produtora de significado. Com isso, há o apagamento da mulher enquanto dona de sua própria existência, submetida ao olhar masculino, presa na ordem simbólica de satisfação do desejo, do prazer do outro.

Assim, o cinema (ou a linguagem cinematográfica), como aparato social, serve ainda de instrumento do patriarcado, mantenedor do lugar submisso (para não dizer invisível) da mulher. Os códigos cinematográficos e as estruturas do cinema dominante estão implicados no discurso que confina a mulher à sexualidade. As mesmas problematizações trazidas por Teresa de Lauretis, no texto *Através do Espelho* (1993), afirmam que esses significados são construídos baseados na própria ausência e negação da mulher, em consonância com a mesma perspectiva machista e falocentrista. “Desse modo, os efeitos ideológicos contidos nesses conceitos e nesse discurso, e por eles produzidos, desempenham uma função política a serviço da dominação cultural...” (Lauretis, 1993, p.110)

Para percorrer o caminho da escrita, optei pela análise fílmica fundamentada por Penafria (2009), primeiro enquanto análise de conteúdo, destinado ao segundo capítulo *Mulheres no Poder*, tentando compreender como as mulheres se organizaram (se organizam) contra a misoginia dos poderes institucionais. Seja na rua, na militância ou no parlamento, esse capítulo se detém em apresentar um panorama das organizações de mulheres na política brasileira como um todo. Assim, a partir da premissa de que Documentário e Política são indissociáveis, situarei o Cinema não como um sintoma das sociedades que a produzem, mas como documentários que realizam um gesto político, tratando do Golpe como uma disputa de narrativas e o documentário como partilha do sensível: o cinema com mulheres como estratégia de resistência contra o imaginário misógino construído pela grande mídia, os documentários atuando como reconfiguração do sensível. (Rancière, 2005). Assim, entendendo que estética é política, busquei refletir neste capítulo como as cineastas desorganizaram as imagens de controle da Presidenta Dilma Rousseff, conceito proposto por Patricia Hill Collins, perpetuadas pela mídia.

O terceiro capítulo, *Cinema com Mulheres*, se destina à uma revisão ao longo dos anos da autoria das mulheres no documentário no cinema brasileiro – os estudos ainda parecem que são estudos à parte dentro de um todo da história do cinema. Pesquisadoras

brasileiras no campo do cinema, como Carla Maia, Karla Holanda, Ilana Feldman e Roberta Veiga serão revisitadas nessa seção, bem como uma filmografia feminista ao longo da história brasileira. Partindo da hipótese que toda documentarista inscreve em seus filmes questões políticas de sua época, podemos delimitar traços estilísticos que caracterizariam uma certa estética feminista? Qual o lugar de autoria de mulheres no documentário brasileiro? Para fundamentar tais reflexões, a teoria crítica feminista será evocada, através das contribuições de Laura Mulvey, Teresa de Lauretis e bellhooks.

A forma como a “personagem” Dilma é representada, como o Brasil é retratado e como a narrativa do momento histórico é construída, é abordada através da análise da Imagem e do Som (Penafria, 2009) no quarto capítulo, *Sob o risco do Golpe*. Analisar filmes consiste em decompô-los em elementos menores, em cenas ou sequências que, assim identificados e estabelecidos, entende-se como estes se articulam em um todo. Trata-se de um trabalho de reconstrução que traça a forma do filme e aponta para as diferenças e aproximações entre cada cineasta, refletindo sobre as estratégias como lugar de estilo próprio. Estilo, de acordo com Bordwell (2013), é uma maneira de organizar o conteúdo de forma a gerar uma experiência estética e intelectual no espectador. “O estilo, então, é o uso de um padrão de técnicas ao longo do filme. Qualquer filme tende a se valer de opções técnicas específicas ao criar seu estilo, e estas são escolhidas pelo cineasta, dentro das limitações das circunstâncias históricas.” (p.476)

O estilo então é uma combinação de recursos técnicos (uso do som, recursos de montagem, composição visual, movimentação de câmera, etc) para garantir um efeito pretendido - ou uma significação específica, da cineasta aos espectadores. Estilo pode se relacionar para além de uma cineasta específica, mas a um grupo, uma escola, por exemplo. O espectador pode perceber conscientemente indícios de um diretor específico em um filme, mas mesmo não o reconhecendo, o estilo do filme, contribui para a sua experiência.

Sobre a questão da autoria no documentário, Serafim (2009) incorpora também a questão da coerência na filmografia de determinada diretora, aquela que desenvolveu uma obra reconhecida e comparável (com vários filmes), que recebe reconhecimento e prestígio dentro do campo do documentário, da pesquisa e da crítica, principalmente dos festivais de cinema, o que a coloca em uma posição de destaque autoral, e “ter efetuado escolhas e

estratégias de mise-èn-scene pessoais e criativas (critério obviamente bastante subjetivo) que não estejam vinculadas a uma matriz única, por exemplo a formatação televisiva” (p.44)

A proposta dessa pesquisa é analisar comparativamente os três filmes, tomando como objeto central o único episódio comum a todos eles: o dia do depoimento da Presidenta Dilma ao Senado, que sempre aparece no clímax de cada filme, mas representado diferentemente. Como, então, as escolhas cinematográficas próprias de cada cineasta inscrevem-se no tempo, para afirmar a farsa do impeachment, para narrar uma contra-narrativa? Os filmes elencados para o corpus dessa análise são: *Alvorada* (2021) de Anna Muylaert e Lô Politi, *Democracia em Vertigem* (2019) de Petra Costa, e *O Processo* (2018) de Maria Augusta Ramos.

Alvorada (2021), filme de Anna Muylaert e Lô Politi, constrói sua narrativa através da perspectiva dos bastidores do Palácio da Alvorada, a partir do momento em que se instaura o processo de impedimento na câmara dos deputados até a saída definitiva de Dilma Rousseff do cargo de presidenta. O filme foi lançado cinco anos após o Golpe - já durante o Governo Bolsonaro.

Democracia em Vertigem (2019), filme dirigido por Petra Costa, foi indicado ao Oscar em 2020, foi destaque em diversos festivais nacionais e internacionais, logo foi lançado na plataforma *streaming* Netflix, sendo um dos mais vistos no ano de seu lançamento em 2019. O filme traça um percurso maior que explica sob a ótica e a *voz over* da cineasta, os acontecimentos e percalços da história brasileira e da própria fragilidade da recente democracia que nos levariam aos dias sombrios de um governo de extrema-direita.

Já *O Processo* (2018), filme dirigido por Maria Augusta Ramos, de forma mais distanciada e observativa, narra os longos meses que antecederam o Golpe, expondo as imagens dos bastidores do processo desde a Comissão do Impeachment até a sua consolidação. Com a mesmo engajamento feminista, a diretora opta por dar mais corpo à representação das mulheres no filme, é mais centrado em Gleise Hoffmann e sua antagonista Janáina Paschoal do que a própria presidenta Dilma, por exemplo. O filme representa as mulheres que comandaram o teatro da política.

Para fundamentar teoricamente a análise dos filmes selecionados, especialmente no que concerne às especificidades do documentário, conceitos de importantes pesquisadores e

professores do documentário como Comolli (2008), Miglorin (2010) e Guimarães (2011) serão evocados, com ênfase nas ferramentas metodológicas propostas Bill Nichols (2016). Fora de qualquer perspectiva totalizante, a proposta teórica de Nichols me serve como amparo, uma vez que o autor busca perceber o documentário não como um gênero engessado e estático, mas como um discurso plural e antidogmático, onde cada diretor(a) faz asserções distintas sobre o mundo histórico. Bill Nichols (2016) traz importantes conceitos para o campo da tradição do documentário, como “voz filmica” e os “modos de representação”, fundamentais para a análise que objetiva sinalizar os gestos cinematográficos de cada cineasta-documentarista.

Por fim, no último capítulo, *Considerações Finais*, onde exponho as reflexões engendradas pelas análises e gestos cinematográficos criados pelas cineastas pesquisadas seja através do trabalho da montagem na representação filmica e da utilização da música e seu significado expandido, e também trato das reverberações das questões políticas analisadas no contexto pós-Golpe tanto na sociedade como no cinema brasileiro, especificamente nas poéticas feministas e seus desafios no documentário brasileiro contemporâneo.

2. Mulheres no Poder

2.1 Mulheres em Luta

Quantas vezes será preciso contar uma história para que ela não seja esquecida? Para que ela vire memória coletiva? Por quantas vezes a história das mulheres ao longo dos tempos - dos mais remotos, foi apagada? Entender que o principal objetivo desta dissertação é esse, me fez não desistir desse processo. É necessário ratificar que, sim, foi Golpe e seus efeitos reverberam até hoje, principalmente na vida das mulheres. O Brasil é um país de longa tradição patriarcal, forjado no estupro e no saqueamento de nossas terras. Entender, dentro de uma perspectiva histórica e cinematográfica, a dimensão misógina na destituição do mandato da primeira presidenta do país, Dilma Vana Rousseff, é o objetivo central desse capítulo.

A história parece ser cíclica, o passado que permeia o presente, o futuro que repete o passado. Entre rupturas, elipses e manutenções de um mesmo tempo histórico, o que será que une os Projetos de Lei 5069/2013, projeto do deputado Eduardo Cunha (MDB) em 2015, e o PL 1904/2024, projeto do deputado-pastor Sóstenes Cavalcante (PL), aprovado em junho de 2024 em regime de urgência para votação pelo atual Congresso Nacional? Existe um hiato no tempo de nove anos entre eles, mas o motivo de sua existência (ou reincidência) é o mesmo: o ódio contra as mulheres.

Em 2015, o então presidente da Câmara, Eduardo Cunha, pouco meses antes de aceitar o processo de impedimento da Presidenta Dilma, aprovou um projeto de lei em que criminalizava as mulheres que abortassem até mesmo em caso de estupro. A PL 5069/2013, criava empecilhos para a realização do aborto legal sob a chancela da bancada religiosa. O PL estipulava que a mulher depois de um estupro, necessariamente deveria apresentar uma queixa em uma delegacia e teria que passar pelo exame de corpo de delito no Instituto Médico Legal. E ainda sim, poderia ter o procedimento negado no serviço de saúde, caso o médico tivesse alguma contestação pessoal, inclusive religiosa. O projeto ainda abria brechas para que a pílula do dia seguinte fosse negada nos hospitais, inclusive proibida à venda em farmácias. Mas a reação feminista não tardou, e em 31 de outubro de 2015, mulheres tomaram às ruas do Brasil e suas vozes ecoaram #FORACUNHA. O deputado, temendo o

foco sobre si e seus desvios escusos, recuou. O movimento feminista conseguiu barrar o PL5069/2013.

Em 2023, o IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), publicou um estudo crítico que atinge a todas pessoas com útero: estima-se que existam 822 mil casos de estupro no país por ano, que é equivalente a dois por minuto. É diante dessa atrocidade que projetos de Lei como esses atentam contra a vida não só de pessoas adultas, mas de crianças. A PL 1904/2024, ou a PL do Estupro, que pretende tornar crime, mais uma vez, o acesso ao direito já conquistado pelas mulheres, da legalidade do aborto em casos de estupro, mas que propõe equiparar o aborto ao crime de homicídio com uma pena de até vinte anos de detenção se for realizado após 22 semanas de gestação, tornando a pena para quem aborta maior do que quem estupra.

Atualmente, a legislação brasileira permite que a interrupção da gestação seja realizada em três ocasiões: estupro, risco de morte e anencefalia do feto, sem previsão de um tempo máximo da gestação para que seja realizado. Direito este, ainda ineficiente e restrito, é previsto em lei desde 1940. Mas o aborto ainda segue criminalizado, com penas que variam de um a dez anos dependendo do caso. Mulheres ainda morrem na clandestinidade, principalmente as pardas e negras. Mas, em 23 segundos, o atual presidente da Câmara, Arthur Lira (PP-AL), pautou o pedido de tramitação em urgência, mediante uma votação simbólica, como se todos parlamentares fossem unânimes ao projeto sem dar espaço para manifestações contrárias e sem registro sequer dos votos no painel eletrônico.

Um projeto (escárnio) de lei como esse, é um retrocesso sem magnitude, que, além da misoginia explícita, mantém o Estado como regulador de nossos corpos e de nossas liberdades individuais, uma violência que atinge todas as mulheres e pessoas com útero, mas que encontrou à resistência mais uma vez na história brasileira, do movimento feminista nas ruas e nas redes, que entoaram o #FORALIRA no mês de Junho de 2024, enfrentando o ultra conservadorismo da direita, barrando até então a tramitação desse projeto de lei.

Importante salientar que houve avanços importantes e conquistas históricas de direitos graças aos movimentos de mulheres, mulheres negras, mulheres indígenas e latinas, dos movimentos feministas antirracistas e movimentos LGBTQI+ que sempre estiveram presentes em diferentes momentos da história política, seja nas marchas e passeatas de ruas, na organização em redes sociais pela internet, na articulação de movimentos políticos mistos ou de mulheres e até mesmo dentro do Congresso. A “representação extraparlamentar” e suas múltiplas esferas de atuação

configuram dimensões relevantes de representação política que ultrapassam os conceitos da representação substantivo-descritiva institucional (AVELAR; RANGEL apud WEBER, 2021, p.108).

Mulheres não têm um dia de paz, e as crianças também não. Em julho de 2024, surge a notícia do caso da menina de 13 anos do Estado do Góias, que está sendo impedida tanto pelo hospital como pela justiça, com o apoio paterno e de grupos religiosos antiaborto, de realizar o aborto legal e seguro requerido pela própria vítima. Mesmo com a derrota do PL do Estupro, parece que o direito do feto é maior do que uma criança estuprada, colocando em evidencia a influência da direita religiosa sobre o judiciário, para além da influência sobre a subjetividade dos brasileiros.

Vivemos em um país que ainda se precisa discutir o óbvio. Um país que em pleno junho de 2024, revivifica e ameaça a ativista Maria da Penha, uma mulher que se tornou conhecida mundialmente devido à sua luta para a condenação de seu ex-marido. Uma inspiração para que outras mulheres saíssem do ciclo de violência doméstica. Uma mulher, de 79 anos, que inspirou a lei que leva seu nome, precisou ganhar proteção do Estado após ataques digitais de membros da extrema-direita.

A Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340/2006) foi sancionada durante o Governo Lula, é uma das mais importantes legislações brasileiras que garante que a violência doméstica seja tratada com gravidade pelo sistema judicial, que estabelece medidas de proteção para as vítimas, deixa as penas mais rigorosas para agressores e cria mecanismos para prevenção tanto em situação familiar e em relações afetivas.

Vale ressaltar que importantes políticas sociais criadas durante os governos petistas, entre 2003-2016, beneficiaram sobretudo as mulheres: A criação da Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM), por meio da Lei no 10.683 em 28 de maio de 2003, o Programa Bolsa Família, que retirou mulheres e crianças dos trabalhos semiescravidados, que aumentou a autonomia e o poder de decisão no lar dessas mulheres, o Vale Gás, o programa Minha Casa Minha Vida, onde a maior parte das escrituras está o nome de mulheres, que agora são as chefes da família.

Pelo Decreto no 8.030, de 20 de junho de 2013, já no governo Dilma, foram definidas as secretarias que compoariam a SPM, sendo elas: a Secretaria de Políticas do Trabalho e Autonomia Econômica das Mulheres; a Secretaria de Enfrentamento

à Violência contra as Mulheres; e a Secretaria de Articulação Institucional e Ações Temáticas. (...) No âmbito de diretrizes norteadoras para políticas públicas para as mulheres é importante destacar o Plano Nacional de Políticas para as Mulheres (PNPM). (...) O documento aponta que as ações governamentais devem objetivar a eliminação da divisão sexual do trabalho, tendo como foco a erradicação da pobreza e a garantia de participação das mulheres no desenvolvimento do Brasil. (PONTES; DAMASCENO apud VIEIRA, 2022, p.77)

Outra conquista durante os governos petistas, que aumentou dos direitos trabalhistas das trabalhadoras domésticas, conhecida como a PEC das Domésticas, foi liderada pela SPM em conjunto com a deputada Benedita da Silva (PT), relatora da Proposta de Emenda à Constituição, que garantiu direito a férias e estabilidade no emprego durante a gravidez e puerpério. A Lei do Feminicídio também, em 2015, que inclui o assassinato de mulheres no patamar dos crimes hediondos. Homicídios com motivação ao gênero da pessoa, obrigando também a cobertura midiática incorporar ao linguajar jornalístico em substituição ao termo 'crime passionai'. "Ou ainda, no avanço de políticas públicas para a saúde da mulher; na inclusão dos 30% das cotas para as mulheres nas legendas partidárias em disputas eleitorais; na luta pela descriminalização do aborto e pela ampliação dos direitos sexuais e reprodutivos." (VIEIRA, 2022, p.108)

Essas políticas causaram grande repercussão no processo político do país, na elite do agronegócio, da indústria e do comércio, representando uma ameaça à hegemonia destes setores da direita. A farsa construída para a deposição da presidenta Dilma foi uma reação resultante do capital internacional e da burguesia, alinhadas com a mobilização da alta classe média movida pelas *fakenews*, do conluio entre aparato judicial e da mídia corporativa. Um Golpe fundamentalmente (e fundamentalista) de homens contra as mulheres. Um Golpe parlamentar, jurídico, midiático e machista.

A violência contra as mulheres no Brasil (...) se constitui como uma das questões mais emblemáticas da persistência do poder patriarcal no país. No plano simbólico, a violência sexista é utilizada como um elemento de desqualificação política e como ameaça para todas as mulheres. Mesmo quando se dirige a uma mulher específica ou a mulheres que exercem cargos de poder, essa violência simbólica, necessariamente, atinge todas as mulheres. (ÁVILA apud VIEIRA, 2022, p.95)

Uma das primeiras ações do governo golpista de Michel Temer foi a reforma ministerial, que além de ser absolutamente chefiada por homens brancos, reduziu de 32 ministérios para 23 e dentre as secretarias que ele extinguiu, a das Mulheres.

2.2 Mulheres da Política

A presença feminina na política é significativamente recente. As mulheres não podiam votar. O Movimento Sufragista no Brasil remonta o final do Século XIX se estendendo ao início do Século XX. Apenas em 1932 foi aprovada a participação feminina nas eleições brasileiras. O voto ainda era apenas obrigatório para as funcionárias públicas. Em 1933, mulheres podiam se tornar candidatas, mas sem apoio de partidos políticos. Em 1934, as mulheres casadas ainda só podiam votar com a permissão do marido, e as solteiras e viúvas, caso tivessem renda.

Algumas mulheres notáveis e militantes surgem entre os primeiros quinze anos de legalidade do voto (1933-1947), oriundas do Partido Comunista, Olga Benário e Pagu são nomes presentes no imaginário feminino. Logo o movimento feminista cai de vez na ilegalidade durante as ditaduras. Durante o período militar de 1964, "várias ativistas foram presas, torturadas, mortas e desaparecidas. E, com a repressão política, inclusive nas fábricas, universidades, sindicatos e bairros populares, muitas foram levadas à guerrilha armada na luta pelo fim da ditadura" (VIEIRA, 2022, p. 37). Nesse mesmo contexto, Luíza Erundina de Sousa começa sua atuação política. Luiza Erundina, atua na política até hoje com quase seus noventa anos, é uma das fundadoras do Partido dos Trabalhadores, a primeira mulher eleita para prefeitura da cidade de São Paulo e também acumula sete mandados de deputada federal com expressivo número de votantes.

Dilma Rousseff também se insere nesse período na militância política, sendo presa e torturada por dois anos, entre 1970 a 1972.

(...) iniciou sua militância na Organização Revolucionária Marxista – Política Operária (Polop), aos 16 anos. Depois, ingressou no Comando de Libertação Nacional (Colina), movimento adepto da luta armada. Em 1969, começou a viver na clandestinidade e foi obrigada a abandonar o curso de economia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que havia iniciado dois anos antes. Em julho daquele ano, o Colina e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) se uniram, criando a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares). No entanto, ela afirma que nunca participou efetivamente da luta armada.⁴

⁴ BIOGRAFIAS da resistência: Dilma Rousseff. *Memórias da Ditadura*. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/dilma-rousseff/>>. Acesso em: 01 jul 2024.

Dilma Rousseff tem uma trajetória percussora em romper padrões na política, tanto na resistência à ditadura como na sua trajetória como a primeira secretária municipal da Fazenda em Porto Alegre, secretária estadual de Energia, Minas e Comunicações no Rio Grande do Sul, a primeira ministra mulher de Minas e Energia e Ministra-chefe da Casa Civil, durante os governos Lula (2005-2010). Dilma é a primeira mulher a presidir o cargo mais alto da República Federativa do Brasil, em um país que odeia as mulheres.

O desafio de ser presidente é diferente de ser presidenta. Esta simples inflexão na palavra foi suscetível a duras críticas. A mão invisível do patriarcado, pesa mais nas mulheres no exercício da política. Uma mulher nesse lugar incomoda muita gente poderosa, desafia a estrutura hegemônica de um poder patriarcal. Dilma é um marco simbólico do progresso das mulheres na conquista de posições de poder, na ascensão política.

O machismo e a misoginia foram usados como arma política para seu afastamento, são os pilares na forma como a imprensa contribuiu para a propagação de uma imagem distorcida e misógina da presidenta Dilma Rousseff, ajudando a consolidar o Golpe de 2016. A violência sexista como uma arma "mostrando, dessa forma, que o machismo é um elemento central para uma forma de disputa política baseada na truculência e na ausência de princípios éticos." (ÁVILA apud VIEIRA, 2022, p.95)

O patriarcado e ultraliberalismo econômico caminham juntos. Somados ao fundamentalismo religioso, temos a organização da aliança golpista das forças políticas que engendraram uma crise política no país. O ovo dessa serpente letal, o fascismo à brasileira, que hoje em dia tem sido referenciado de bolsonarismo, vem sendo chocado antes do Golpe parlamentar de 2016. A primeira notícia em nível nacional do então deputado Jair Bolsonaro, foi quando ele, em frente às câmeras, em 2003, protagonizou uma injúria misógina contra a deputada Maria do Rosário (PT). Em 2014, reafirmou na Câmara que ela 'não merecia ser estuprada' porque, segundo ele, ela era 'muito feia' e porque ela ' não fazia seu tipo'.

O resultado da crise política que se enredava desde 2013 foi o agravamento da disputa de duas ideologias antagônicas: os neoliberais e os desenvolvimentistas. Os desenvolvimentistas, representado pelos frutos oriundos das políticas afirmativas dos governos petistas, pela distribuição de renda e na melhoria das condições de vida das classes populares, pelas políticas culturais favoráveis às pautas feministas, ao movimento negro e

LGBTQIA+, pela maior participação no crescimento econômico de grandes empresas nacionais ao invés do capital internacional. E os neoliberais, uma fração da burguesia abastada, alinhada e aberta aos interesses do capital estrangeiro, seja nas privatizações, seja na subserviência aos Estados Unidos. “Essa fração de classe sempre deixou entrever sua oposição às políticas sociais dos governos do PT, percebidas como medidas indesejáveis por custarem caro ao Estado e por ameaçarem a posição econômica e social da classe média abastada.” (JINKINS, 2016, p.26)

As hierarquias seculares, os privilégios estavam ameaçados. A democracia abre uma brecha para que as vozes anteriormente silenciadas possam ser ouvidas, e atrapalha a implantação da agenda neoliberal pretendida por essas elites. Para isso, foi preciso dissimular essa verdadeira intenção por trás do Golpe, com o pretexto da luta efusiva contra a corrupção, roteirizada principalmente pela grande mídia hegemônica e pelos movimentos “espontâneos” financiados por fundações estadunidenses, como o MBL (Movimento Brasil Livre), Vem pra Rua e Revoltados Online.

O efeito de uma polarização na sociedade se baseia na incorporação de muitos elementos melodramáticos de uma narrativa. "O melodrama é uma matriz cultural de longuíssima duração, tendo ganhado forma ainda na Idade Média e inspirado muitas produções posteriores, como o folhetim, o cinema, a telenovela" (WEBER, 2022, p.667) que as mídias incorporaram em seus programas diários. A dicotomia, *petralhas x coxinhas*, a luta do bem contra o mal, em que a esquerda fora demonizada, e com ela, a própria democracia. Os melodramas podem ser tanto de esquerda, quanto de direita, contra ou a favor do poder instituído, conservadora ou revolucionária, como salienta Xavier (1998, p.85), mas o gênero simplifica as questões caras da sociedade “trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade.”

Dessa forma, a direita golpista se apropria dos elementos do melodrama, para dar sentido à farsa e para legitimar o processo de impeachment frente à população geral, formando o imaginário coletivo que busca sempre dar corpo à moral e à virtude, criminalizando as chamadas pedaladas fiscais, como se nenhum presidente anterior não tivesse feito ou iria fazer novamente. "A cobertura dos momentos cruciais do Golpe pelo JN

traz uma marca fundamental do melodrama, a perspectiva moralizadora e, portanto, despolitizada, da crise política que o Brasil atravessa. O problema é que ela faz isso sem assumir seu estatuto de "ficção." (WEBER, 2022, p.678). A rede Globo transformou Sérgio Moro em um herói, quando ele suspendeu o sigilo das gravações e vazou em 16 de março de 2016, para revelar a "trama" de Dilma e Lula, foi legitimado como salvador do "povo" da opressão.

A polarização maniqueísta, "segundo Freud, estaria na base de toda obra de arte, carregando os personagens que são "objeto de identificação" com o signo positivo e os personagens que são "objeto de projeção" com o signo negativo dos agressores". (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.162). Essa oposição se encontra também nas situações-limite para o coletivo nas situações de revolução, "o que permitirá inferir que a oposição entre bons e maus não tem sempre um sentido "conservador", e de algum modo, inclusive, o melodrama pode conter uma certa forma de dizer das tensões e dos conflitos sociais." (FRYE apud MARTÍN-BARBERO, 1997, p.163)

Barbero (1997) em seus estudos de comunicação reflete que as mediações são processos dinâmicos e ativos e em como as mediações afetam a percepção e a experiência das pessoas, já que a ideia central do conceito envolve a interação da produção, circulação e interpretação dessas mensagens. As mídias golpistas moldaram seus conteúdos para um público específico com certas codificações estéticas; as cores verde e amarela, o hino nacional, o melodrama, pautados antagonicamente. Essas disputas simbólicas na sociedade são um efeito do poder de gerenciar a imagem dos "atores políticos" na cena midiática.

A destituição da Presidenta Dilma foi sendo agenciada e tramada em conjunto pelas grandes mídias, iniciada logo após sua reeleição em 2014, numa forma crescente e intensificada entre 2015 e 2016, que coincide com o aumento nos índices de rejeição do seu governo até seu impedimento. As principais revistas, *Veja* e *IstoÉ* tematizaram sobre a presidenta Dilma evidenciando a corrupção e ao processo de impeachment, e julgaram Dilma como vilã; e ainda pior, como solitária, rejeitada e despreparada. Essa desqualificação e deslegitimação de Dilma, enquanto mulher e presidenta, foram sistematizadas através de códigos misóginos facilmente traduzidos em um contexto patriarcal e machista como o da sociedade brasileira.

2.3 Mulheres em disputa

Não só as mulheres precisam resistir, mas as imagens também. Talvez se não fosse o apoio maciço da mídia corporativa, a bancada do Jornal Nacional e as revistas de maior circulação, a Veja e a IstoÉ, o Golpe Parlamentar não fosse consolidado. Num país de tradição patriarcal, as mídias e as imagens associaram a questão de gênero à dimensão política. A construção de sentidos sobre a corporeidade da presidenta Dilma, parte de um contexto diacrônico de submissão da mulher, aquela do âmbito doméstico e nenhuma participação na esfera pública. Uma mulher que ocupa um espaço no poder historicamente masculino foi sentenciada, caluniada, violentada imagetivamente.

o jornalismo está inserido na lógica do capital, e suas práticas e narrativas espelham e reproduzem a visão de mundo que sustenta esta ordem social. O jornalismo hegemônico, na sua configuração dos interesses da classe que legitima as subalternidades, abarca o machismo e reproduz, reafirma, constitui e faz circular o pensamento que tem a pretensão de assegurar que as mulheres “saibam seu lugar”. (Weber, 2022, p.588)

A capa revista IstoÉ do dia 6 de abril de 2016, publicada onze dias antes da votação na câmara dos Deputados que deu o prosseguimento do processo de impeachment, traz o título: “As explosões nervosas da presidente” que segue “Em surtos de descontrole com a iminência de seu afastamento e completamente fora de si, Dilma quebra móveis no Palácio, grita com subordinados, xinga autoridades e ataca poderes constituídos e perde (também) as condições emocionais para conduzir o país.” A revista traz também em seu conteúdo a sessão 'das páginas amarelas' dedicada a uma tendenciosa entrevista da advogada Janaína Paschoal, uma das autoras do pedido de impeachment e um anúncio pago de oito páginas da FIESP, um dos financiadores do Golpe, convidando seus apoiadores: Impeachment Já!, impresso em letras garrafais tomando horizontalmente duas páginas.

As reportagens que seguem sobre Dilma nesta edição, exercem a função de descredibilizar sua sanidade mental e psicológica, além de criminalizar sua gestão através de calúnias e difamações. Elas informam desde uma suposta lista contendo nome dos medicamentos que a presidenta utilizaria, interpretações de psiquiatras, narração de atos de descontrole raivosos supostamente testemunhados por pessoas da equipe presidencial, até falas dissociativas da presidenta sobre a realidade do país. Nenhuma reportagem tem uma

comprovação do que está sendo dito, apenas especulações: "(...) portanto, para a revista IstoÉ, Dilma estava louca, como esteve louca Maria I. Ambas inauguram governo feminino no Brasil. Maria Francisca Isabel Josefa Antonia Gertrudes Rita Joana de Bragança, a primeira rainha do Brasil, Dilma Vana Rousseff, a primeira presidenta do Brasil." (WEBER, 2022, p.596). A IstoÉ corrobora o imagético de estereótipos femininos. Antes de ser impedida, uma mulher poderosa precisaria ser interdita: ela está louca.

Figura 1 - Capa revista IstoÉ publicada em 06 de abril de 2016.



Fonte: revista IstoÉ, edição 2417.

Os deputados expuseram suas orientações de votação ao prosseguimento do processo de impeachment no dia 17 de abril de 2016. O Golpe foi televisionado. De um lado, deputados alinhados à esquerda ratificaram o Golpe parlamentar e misógino em curso, "Canalhas! Canalhas!", como disse Jean Willys. De outro lado, a bancada da Bíblia, da Bala e do Boi, os homens 'de bem' que defendiam a velha trindade: Família, Tradição e Propriedade. Em nome de Deus, da família, ecoa a voz do então deputado Jair Bolsonaro, que enaltece um dos torturadores de Dilma durante a ditadura militar. Se o Brasil cumprisse suas leis, Bolsonaro já tinha que ter saído preso nesse fatídico dia.

Na edição do Jornal Nacional, um dia após a votação, é constatado (WEBER, 2022) que a argumentação construída mostra a passagem da figura de Presidenta à figura de ré. Principalmente recorrendo à suposta legalidade do processo, dando espaço para posicionamentos que legitimam as ações do STF trazendo uma falsa normalidade democrática do rito.

Dias depois da aprovação do parecer a favor da continuação do processo o impeachment na Câmara dos Deputados, agora a revista Veja, em 20 de abril de 2016, traz na machete: “Fora do baralho”, que já antecipa a sentença final do processo, conotando uma limpeza no jogo da política, corroborando o sentido de sua derrota. Dilma já havia perdido o poder. A desconfiguração do rosto feminino é um gesto emblemático de violência, seja no contexto doméstico ou em outras esferas. Ao subtrair a imagem da mulher, como se o rosto fosse apagado ou destituído de seu significado original, a violência se manifesta não só no ato físico, mas na própria destruição da identidade visual que a face representa. No caso da Presidenta, o rosto rasgado assume um caráter ainda mais simbólico de agressão, pois o rosto, sendo a expressão máxima da individualidade e da subjetividade, ao ser desfigurado, carrega consigo a marca de um ataque profundo à sua autonomia e dignidade. A violência visual, ao rasgar a face, não só impõe uma ruptura física, mas também atenta contra a própria construção de quem a mulher é, como sujeito. O rosto rasgado não é apenas uma imagem de agressão, mas uma manifestação de uma violência sistemática que visa a subordinação da mulher, anulando sua presença e voz.

Figura 2 - Capa da revista Veja publicada em 20 de abril de 2016.



Fonte: Revista Veja, edição 2.474.

A partir do campo da teoria crítica feminista, em que as "imagens de controle", conceito formulado por Patricia Hill Collins, propagadas pela grande mídia (televisão e imprensa) buscou suprimir os processos de subjetivação na população, o uso incessante

dessas imagens que colocavam a Presidenta Dilma como difícil de lidar, descontrolada, à base de remédios, dizem mais do que misoginia.

Como coloca Collins (2019, p.165), as “opressões interseccionais de raça, classe, gênero e sexualidade não poderiam continuar a existir sem justificativas ideológicas poderosas.” Pensada na perspectiva das mulheres negras e do interesse do grupo dominante em manter à sua subordinação, o conceito pautado por Patricia Hill Collins afirma que “essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana. (COLLINS, 2019, p.166) As imagens de controle foram baseadas em mitos e estereótipos, que “são utilizadas pelos grupos dominantes com o intuito de perpetuar padrões de violência e dominação que historicamente são constituídos para que permaneçam no poder.” (BUENO, 2020, p.73) Assim, são as instituições que regulam como as opressões são usadas para controlar os grupos subalternos em determinada parte da história, de forma que “a articulação das imagens de controle se dá a partir da autoridade que os grupos dominantes possuem para nomear os fatos sociais.” (BUENO, 2020, p.79)

O conceito de matriz de dominação opera junto ao com o de "imagens de controle", na medida em que estão à serviço do poder hegemônico que constitui a dimensão ideológica do racismo e do sexismo. Como expõe Collins (2019):

As imagens de controle da condição de mulher negra também funcionavam para mascarar relações sociais que afetavam todas as mulheres. De acordo com o culto da verdadeira condição de mulher, associado ao ideal tradicional de família, as mulheres “de verdade” tinham quatro virtudes fundamentais: piedade, pureza, submissão e domesticidade. As mulheres brancas das classes abastadas e da classe média emergente eram encorajadas a aspirar a essas virtudes. As afro-americanas depararam com um conjunto diferente de imagens de controle. (p.170/171)

As imagens de controle legitimam a violência dos governos sobre nossos corpos, de acordo com as necessidades dos grupos dominantes de controlar a resistência dos dominados, inclusive, para nos dizer quem tem acesso ou não à justiça, à educação, aos direitos básicos, de forma que “é facilmente aplicável para pensar outras experiências de luta por emancipação, como as que ocorrem, por exemplo, no interior do movimento LGBT e dos trabalhadores e trabalhadoras pobres brancos.” (BUENO, 2020, p.31)

A experiência feminista traz um importante papel de resistência a esses modelos perpetuados pela mídia hegemônica, enxergam as fissuras e as desestabilizam. Imagetivamente, como as mulheres se organizaram contra a misoginia do Golpe? Os filmes documentários produzidos pelas e com as mulheres, durante o período do Golpe Parlamentar, desorganizaram as imagens de controle propagadas pela mídia. Produzi-los concomitante enquanto se decorriam os fatos, um cinema urgente, faz parte da inventividade feminista como criadora de um cinema engajado, de um gesto político para a reconfiguração do sensível.

Guimarães (2011) problematiza no artigo “*Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise*” esse procedimento analítico e aposta na interlocução com outras matrizes conceituais que não se restringem apenas aos códigos cinematográficos, principalmente porque política e documentário são indissociáveis. Um cinema engajado, como propõe Comolli (2008) no artigo “*Sob o risco do real*”, em que para ele o documentário só existe em fricção com o mundo, com a própria mise-èn-scene cotidiana.

O documentário não se realiza sem o enfrentamento entre diretor e personagem, com o próprio mundo que os circunda e com os espectadores, e é nessa relação que se estabelece a política, e por tal, Guimarães (2011) aponta uma vital diferença dos procedimentos metodológicos de análise fílmica, distinguindo o que seriam as políticas *do* documentário e as políticas *no* documentário, e propõe nesse artigo, inverter a lógica analítica de procurar a política nos filmes (filmes militantes x filmes propagandistas), para perceber a política que os filmes produzem.

O gesto político aparece dado de antemão: restaria ao analista reconhecer, nos filmes, os modos como essas questões se veem refletidas, ou os indícios que religam os filmes à vida política e social. Dessa forma, a análise corre o risco de negligenciar o potencial que os filmes têm de inventar gestos políticos: um gesto que não é da ordem de um sintoma, mas de uma produção, feita com os meios próprios do cinema. (GUIMARÃES, 2011, p.80)

Ou seja, não é preciso que um filme seja de denúncia social, por exemplo, para que seja considerado um filme político. É nesse sentido que Rancière (2009) defende que a arte e a política se imbricam, na medida em que “a política começa muito antes – e se distingue radicalmente – dos processos de distribuição do poder: ela é, justamente, a constituição de

uma cena em que aquela “parcela dos sem parcela” (RANCIÈRE, 1996, p. 27) reivindica um direito de fala e de posição.” (apud GUIMARÃES, 2011, p.81). Do mesmo modo o cinema documentário tem em sua gênese “a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita.” (COMOLLI, 2008, p.172).

A "partilha do sensível" é um conceito central na obra de Jacques Rancière (2005), que reflete sobre como a sociedade organiza e distribui o que é visível, audível e perceptível. O que pode ser visto e ouvido, e analisar quem tem permissão para participar ou ser ouvido é uma forma de entender como a percepção do mundo é regulada e como isso afeta a participação e a inclusão de alguns indivíduos na esfera pública. Para Rancière, a estética é política, não se refere apenas às artes, mas a esse regime de organização do sensível, que define a forma como a experiência e a percepção são estruturadas. O sensível está ligado às relações de poder na sociedade. A forma como o sensível é organizado reflete e reforça as estruturas de poder e as desigualdades sociais.

O devir do documentário está atrelado à redistribuição do sensível no qual cada filme inventa sua própria política. As formas fílmicas demarcam as possibilidades políticas além das representações fatuais. Na medida em que o Golpe Parlamentar foi agenciado pela grande mídia, faz-se necessário trazer também a reflexão de Comolli (2008) quando traz a diferença entre as subjetividades do jornalismo e do cinema, salientando a ingenuidade do (tele)espectadores em não perceber uma reconfiguração dos fatos em novas formas quando são veiculadas, apontando que no documentário “aquilo que o separa do jornalismo é o fato de que ele não dissimula, não nega, mas, ao contrário, afirma o seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativas, portanto, o de reescrever o mundo.” (COMOLLI, 2008, p.174).

Dessa forma, o documentário pode servir como um meio de militância, como uma ferramenta de engajamento político e social, na medida em que, ao representar a realidade, os filmes levantam questões sociais que podem mobilizar os espectadores para uma ação, uma transformação social. Tivemos várias ações dos movimentos sociais ao longo dos últimos anos, em especial a luta feminista, que reverbera os efeitos machistas do Golpe.

Resistindo contra a misoginia, também o Cinema, aqui em especial, o realizado por mulheres, produziu nove longas-metragem, uma série televisiva e dois curtas-metragem durante a crise política de 2013 - 2022. Filmes que se inseriram em contextos de urgência social e política: *Futuro Junho* (2015) de Maria Augusta Ramos, *Intolerância.doc* (2016) de Susanna Lira, uma série televisiva, chamada *Desde Junho* (2016) de Juliana Mariano; o longa-metragem *Filme Manifesto - O Golpe de Estado* (2017) de Paula Fabiana, *Corpos Políticos* (2018), curta-metragem do Mulheres no Audiovisual Pernambuco, *O Processo* (2018) de Maria Augusta Ramos, *Diário Ordinário* (2019) de Paula Fabiana, o curta-metragem *Pátria?* (2020) de Nico da Costa, *Sementes: Mulheres Pretas no Poder* (2020) de Ethel Oliveira e Julia Mariano, *Alvorada* (2021) de Anna Muylaert e Lô Politi, *Lula Lá: de Fora pra Dentro* (2021) de Mariana Vitarelli Alessi, e *Amigo Secreto* (2022) de Maria Augusta Ramos.

Nem todos filmes falam exclusivamente do Golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff, mas também do cenário político-social do pré-Golpe, as *Jornadas de Junho* por exemplo, e dos efeitos sentidos pós-Golpe. O cinema é uma arma política. Na última década, a ação dos movimentos sociais e dos coletivos de cinema se mostra atuante. No que se refere aos movimentos feministas, se organizaram inúmeras manifestações, escreveram manifestos que denunciavam os motivos reacionários da elite que fomentou o Golpe, mas principalmente em atos de defesa da democracia.

Após a destituição oficial de Dilma Rousseff, as mulheres continuaram resistindo e exigindo "Fora Temer", com o intuito de denunciar sua ilegitimidade enquanto presidente e fazendo oposição a suas políticas reacionárias e medidas de austeridade. O governo golpista resgatou a agenda neoliberal, retomando os processos de privatização, visando atacar os programas sociais e políticas públicas petistas, o Sistema Único de Saúde (SUS), o Sistema de Seguridade Social e os direitos trabalhistas. Anos depois, mediante o risco iminente de Jair Bolsonaro se tornar presidente em 2018, as mulheres criaram um grupo no facebook intitulado *Mulheres Unidas Contra Bolsonaro* e, a partir deste, mobilizaram milhares de pessoas às ruas para o movimento conhecido como #EleNão!.

Os tiros que ceifaram a vida de Marielle Franco não silenciaram as pautas que ela representava. O legado de Marielle continuou vivo a partir do movimento "Marielle, presente!", que mesmo reverberando internacionalmente como um crime brutal, conseguiu

eleger, em 2019, três assessoras diretas da Marielle como deputadas estaduais do Rio de Janeiro: Renata Souza, Dani Monteiro e Mônica Francisco, pelo PSOL, na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (Alerj).

O processo do assassinato de Marielle Franco e Anderson Gomes se arrasta por seis anos, permeados por falhas e por obstruções nas investigações, muitas vezes por parte de agentes públicos. Informações preliminares sugerem que o crime possa estar ligado aos interesses de expansão das milícias no Rio. Mas, até o momento, são três ex-agentes de segurança pública (dois Policiais Militares e um bombeiro) como executores do crime, e outros três agentes públicos como mandantes, um desses, chefe da Polícia Civil do RJ à época dos assassinato. A prisão preventiva desses mais três suspeitos, em 24 de março de 2024, é apenas um passo inicial na busca por justiça. Marca o início de uma reparação pelas injustiças que ela tanto denunciava. A verdadeira justiça seria a realização dos objetivos e intentos que Marielle tinha para a sociedade. A luta continua. Quem mandou matar Marielle?

3. Cinema com mulheres

Mesmo apresentando elementos estilísticos e temáticos marcantes para o período em que foram realizados, as obras dirigidas por mulheres não receberam a atenção merecida na história do cinema brasileiro. É uma constatação, a realização de filmes dirigidos por mulheres é bem menor que a realização masculina. E as que produzem, seguem negligenciadas pela historiografia do cinema apesar de suas obras serem repletas de criatividade, inventividade e audácia. Para compreender essa disparidade, será importante, ao longo deste capítulo, explanar a discriminação secular da mulher na sociedade, bem como sua resistência na história e no cinema.

Este capítulo pretende esboçar um breve panorama do cinema realizado por mulheres no Brasil, com foco no documentário, investigando o modo como as teorias feministas ampliaram e ressignificaram as estratégias e dispositivos cinematográficos nas produções das mulheres. Cabe salientar que traçar de modo completo este panorama seria uma tarefa impossível de dar conta em um trabalho de dissertação: sim, são muitas mulheres cineastas ao longo do tempo. Então para a pesquisa, centrei o foco nas principais documentaristas que, em seus filmes, investem na construção da memória cultural do país, destacando alguns filmes e cineastas brasileiras que desafiam as convenções estabelecidas. O objetivo é não apenas analisar o impacto dessa abordagem no cinema, mas também refletir sobre suas consequências e influências para a sociedade em geral.

3.1 Percalços

A análise das narrativas cinematográficas à luz da teoria feminista não só revela as dinâmicas de poder que permeiam as imagens, como também constata o apagamento das mulheres ao longo do cinema e da história. Se até ontem na história mundial do cinema, praticamente não havia menção ao pioneirismo e inventividade na obra de Alice Guy Blaché, cineasta francesa que produziu centenas de filmes a partir 1896, apenas um ano após a criação da sétima arte, imagine o abismo na cinematografia brasileira.

No campo do cinema brasileiro, observa-se um crescente interesse por estudos que investiguem a participação das mulheres no audiovisual. É notável o aumento na produção acadêmica a partir de 2015, mesmo que a participação das mulheres na cinematografia nacional, particularmente no que se refere à direção seja historicamente limitada: ainda temos poucas cineastas assumindo a liderança na realização de seus filmes.

Duas publicações da década de 1980 marcaram um avanço significativo nesse campo de pesquisa, como identificou Karla Holanda (2017): a primeira, *As Musas da Manhã* (1982), de Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, foi uma das primeiras a lançar luz sobre a presença feminina no cinema brasileiro. A segunda, *Quase Catálogo 1: Realizadoras de Cinema no Brasil (1930-1988)*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda em 1989, oferece uma contribuição ainda mais aprofundada, reunindo informações sobre cineastas mulheres que trabalharam no Brasil durante boa parte do século XX. Essas duas publicações mencionadas serviram como base essencial para ampliar a pesquisa sobre a produção cinematográfica realizada por mulheres no Brasil.

Infelizmente, muitos dos filmes dirigidos por essas mulheres foram praticamente esquecidos. Alguns cineastas só dirigiram uma única produção ou se afastaram precocemente da área antes de deixar um legado mais amplo. Além disso, a falta de preservação e a dificuldade de acesso a essas obras, muitas deterioradas pelo mau armazenamento, ou foram perdidas em incêndios. No entanto, é importante reconhecer o valor dessas obras, que guardam informações e perspectivas fundamentais sobre a contribuição das mulheres ao cinema nacional.

A presença feminina no cinema brasileiro começou a se afirmar nas primeiras décadas do século XX, especialmente com Cleo de Verberena (1909-1972), considerada a primeira mulher a realizar cinema no Brasil. Ela foi responsável pela direção de *O Mistério do Domínio Preto* (1930), um filme que se perdeu ao longo do tempo, restando apenas referências sobre ele em textos especializados. O filme é considerado o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher, em um período em que as mulheres ainda não podiam votar.

Nos anos de 1920 e 1930, Carmen Santos (1904-1952), uma portuguesa que se mudou para o Brasil ainda criança, se destacou como uma das figuras femininas mais influentes do cinema nacional. Ela atuou não só como atriz, mas também como produtora, roteirista e

diretora. Durante essa época, o movimento feminista estava em pleno crescimento, e no Brasil, Bertha Lutz liderava as reivindicações pelo direito ao voto feminino. Carmen Santos conseguiu consolidar sua imagem na indústria cinematográfica e trabalhou com cineastas importantes, como Mário Peixoto, com quem colaborou em *Limite* (1931). Uma das maiores contribuições de Carmen Santos foi a fundação de uma produtora no Rio de Janeiro: a Brasil Fox Filmes, que mais tarde passou a se chamar Brasil Vita Filmes. Em 1936, a empresa de uma mulher inaugurou o segundo maior estúdio de cinema do Brasil na época. Infelizmente, grande parte de seu trabalho foi destruído por um incêndio. Mulheres queimando na fogueira.

Gilda de Abreu, outra mulher importante na cinematografia nacional, iniciou sua carreira no cinema nacional na década de 1930, em parceria com seu marido, o ator Vicente Celestino. Ela estreou como atriz em *Bonequinha de Seda* (1936), um grande sucesso que a consagrou no papel. Seu maior êxito veio com *O Ébrio* (1946), um filme baseado em uma canção popular de Vicente Celestino, onde ela também assumiu a direção. Gilda continuou sua colaboração com o marido em filmes como *Pinguinho de Gente* (1949) e *Coração Materno* (1951), sendo considerada a "mestra do melodrama" devido à maneira como seus filmes, repletos de música e comédia, se conectavam com o gosto popular da época. As representações femininas em seus filmes seguiam os estereótipos tradicionais de mulher: a mãe, a esposa dedicada, a mulher apaixonada.

As mulheres geralmente produziam com seus maridos, ou compunham equipes técnicas familiares. Nesse período ainda são retratadas como figuras secundárias, cujas funções dramáticas estão subordinadas às necessidades dos personagens principais, geralmente masculinos. Além disso, as personagens femininas eram frequentemente limitadas a estereótipos que as confinavam aos papéis de mães e esposas, sendo valorizadas principalmente pela juventude, beleza e capacidade de sedução, características perpetuadas pelo *starsystem*. Segundo Munerato e Oliveira (1982 apud HOLANDA, 2017, p.10), aquelas que se distanciam desses padrões, como as mulheres solteiras, as intelectuais ou as que trabalhavam, "ou são vistas como feias e/ou perversas, ou acabam abandonando suas convicções em nome do amor de um homem".

Nos anos 1950, com a ascensão da indústria cinematográfica e a hegemonia da produtora paulista Vera Cruz, o número de mulheres atuando no cinema aumentou, não necessariamente na direção. No entanto, nesse período, as cineastas ainda não abordavam de

forma explícita a condição feminina em seus filmes, que eram de ficção. Não há nenhum registro de produção de mulheres no documentário nesse período no Catálogo Brasileiro de Documentário. (Holanda, 2017).

3.2 Atravessando espelhos

A dicotomia entre homem e mulher, embora tenha sido fundamental para estabelecer as bases da história das mulheres e para o desenvolvimento dos estudos feministas, revelou-se limitada com o tempo. Isso porque nem todas as mulheres estavam unificadas em torno das mesmas questões ou preocupações, como aconteceu no fim do século XIX e início do século XX, conhecida como a primeira onda do feminismo, quando as reivindicações centram-se no direito ao voto e ao salário igual ao homem, respaldadas pelo pensamento de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, publicado em 1949, que serviu de base filosófica fundamental para o feminismo da segunda onda, ao analisar a opressão das mulheres e sua construção social.

A segunda onda do feminismo emergiu nas décadas de 1960 e 1970, estendendo-se até os anos 1980, caracterizando-se por uma intensificação das lutas feministas em diversos contextos, englobando uma análise mais profunda das relações de poder que subjugavam as mulheres, intentavam dismantelar as normas patriarcais que ainda sustentavam uma visão da mulher como subalterna e confinada a papéis tradicionalmente domésticos. Desafiando estereótipos e questionando a divisão de gênero nos espaços, tanto público como privado, questões como os direitos reprodutivos, a sexualidade, a violência doméstica, o acesso à educação e à participação política vieram à tona, levando a um feminismo mais inclusivo e plural. As tensões internas no movimento que surgiram durante esse período começaram a refletir as diferenças de classe, raça e sexualidade entre as próprias mulheres, o que veio a se tornar fundamental nas discussões feministas das décadas seguintes.

Entre o final da década de 50 e o início da década de 1960, o cenário cinematográfico nacional se destacou devido ao movimento do Cinema Novo e do Cinema Marginal, que introduziram novas linguagens e estéticas à produção nacional. Paralelamente, diversas

iniciativas governamentais foram implementadas por meio do Instituto Nacional de Cinema, o que contribuiu também para o fortalecimento da indústria. Além disso, houve uma crescente produção de publicações e críticas especializadas e o surgimento de importantes festivais de cinema. Nesse contexto, Karla Holanda (2017) constata que “não se pode omitir o fato de que, historicamente, as diretoras não foram vinculadas ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal, embora tenham feito filmes na época”. (HOLANDA, 2017, p.44) Apagamento semelhante observado na França, durante o mesmo período de efervescência e inovação na linguagem cinematográfica, o movimento da Nouvelle Vague e seus autores, que se empenhava em excluir de seu círculo aquela que é considerada a precursora, Agnès Varda.

No filme *La pointe courte* (1954), dirigido e roteirizado por Varda, encontramos a ruptura com cinema clássico, tanto hollywoodiano quanto o francês, inaugurando na França o cinema de autor. O filme apontado geralmente como precursor da nouvelle vague, *Le beau Serge*, de Claude Chabrol, seria rodado em 1958. A diferença de quatro anos entre as produções fez com que alguns críticos denominassem pejorativamente Varda como ‘a avó da nouvelle vague’. (VEIGA, 2017, p.78)

Helena Solberg emergiu nessa época, como uma das pioneiras a abordar questões feministas de maneira explícita em sua obra cinematográfica. Considerado como o marco inaugural do cinema brasileiro moderno feito por mulheres, o documentário *A Entrevista* (1966) tem uma duração de dezenove minutos e entrelaça depoimentos em *voz over* de várias mulheres anônimas, com idades entre 19 e 27 anos e de classe média alta. Elas expressam suas opiniões sobre temas como casamento, filhos, sexo, virgindade, trabalho doméstico e independência financeira. Sem oferecer um ponto de vista único, as falas formam um discurso plural e às vezes contraditório, que não busca afirmar uma verdade absoluta ou um saber definitivo. Em alguns momentos, as intervenções titubeiam e evitam um tom dogmático, o que valoriza a pluralidade de pensamentos e a complexidade das realidades vividas pelas mulheres. Essa característica é particularmente significativa no documentário da época, como uma forma de ruptura ao evitar a verdade universal da *voz over* ainda utilizada nos documentários.

O diálogo que *A entrevista* trava com esse ideário é admirável em sua precocidade. Além de ser um filme autoral, de baixo orçamento e que renova a linguagem - os três traços do cinema moderno elencados por Xavier -, o curta de Helena traz com ineditismo uma carga poderosa de questões feministas, que só na década seguinte iriam reverberar mais fortemente no Brasil e no mundo. (HOLANDA, 2017, p.51)

A Entrevista (1966) antecipa, tanto em termos temáticos quanto formais, os três filmes subsequentes que compõem a trilogia da mulher, que a cineasta realiza nos Estados Unidos a partir da década de 1970: *The Emerging Woman* (A nova mulher, 1974); *The double day* (A dupla Jornada, 1975); e *Simplesmente Jenny* (1977).

Os filmes da trilogia cobrem um extenso período de lutas e reivindicações de mulheres no continente americano, do século XIX até meados da década de 1970, quando são lançados. Sufrágio feminino; equiparação de salário e de condições de trabalho com os homens; direito à liberdade de expressão; controle da natalidade; legalização do aborto; direito ao divórcio e à guarda dos filhos; Exploração do trabalho feminino (Incluindo jornada dupla de trabalho); Violência contra as mulheres; O papel da igreja católica e da mídia na disseminação da imagem idealizada da mulher e a possibilidade de conscientização e mobilização diante desses temas são questões discutidas nesses primeiros filmes e que retornam num documentário recente da cineasta *Meu corpo, minha vida*, lançado em 2017. (TAVARES, 2017, p.89)

Para além das questões pertinentes às mulheres na época, *The Emerging Woman* (A nova mulher, 1974) é o primeiro filme realizado pelo coletivo “International Women 's Film Project” dirigido por Helena Solberg, formado em 1973 para produzir documentário sobre as questões relacionadas às mulheres em Washington, DC. Nenhum filme havia abordado, até aquele momento, de forma cronológica, a trajetória das mulheres naquele país como ele fez. Geralmente, os filmes eram utilizados em reuniões de grupos femininos, mas teve um bom desempenho comercial principalmente com cópias vendidas para universidades e escolas, bibliotecas. (Tavares, 2017)

O grande feito nesse filme é expor, logo no início, uma equipe feminina que trabalhava na construção filmica: "De modo reflexivo, o filme expõe sua construção feita por mulheres numa clara posição política que são elas que pesquisam, manipulam os documentos." (TAVARES, 2017, p.90). A produção coletiva do filme surge como uma expressão genuína dentro do contexto dos filmes feministas americanos da década de 1970. De acordo com a pesquisadora norte-americana Danielle Schwartz (2006 apud TAVARES, 2017), esse processo colaborativo, em que cada mulher contribuía com sugestões em todas as fases da realização, se contrapôs ao modelo tradicional de documentários baseado no estilo griersoniano, que enfatizava a autoria de um único diretor. Nesse novo modelo, a visão coletiva substitui a figura do diretor individual. Durante esse período, marcado pela segunda

onda do feminismo, muitos filmes foram criados por grupos de mulheres que adotaram essa abordagem colaborativa.

The Double Day (1975) é o primeiro longa-metragem da cineasta e do coletivo *International Women's Film Project*. Neste filme, pela primeira vez, ela realiza entrevistas com pessoas de classes sociais diferentes, explorando a condição da mulher latino-americana tanto no ambiente doméstico quanto no mercado de trabalho. A cineasta também traz uma inovação ao introduzir um recurso antagônico de narração em *voz over*: inicialmente, uma *voz over* masculina lê uma carta de Américo Vespúcio, o explorador espanhol, que descreve os primeiros tempos da colonização, representando a perspectiva do colonizador. Em seguida, uma *voz over* feminina narra dados sobre a realidade social da América Latina, abordando a pobreza, as precárias condições de vida das famílias e a alta taxa de desemprego.

Ana Carolina, outra cineasta que surge nessa época, reivindica a codireção do curta-metragem *Lavra-dor* (1968), assinado por Paulo Rufino, que marca seu começo como documentarista. *Lavra-dor* aborda a reforma agrária, mas, embora o tema seja central, o filme não oferece dados concretos ou informações claras que permitam uma discussão aprofundada sobre a questão agrária, o filme "intercala falas sobrepostas num fundo preto, cita fragmentos em versos, introduz letreiros construindo frases, questiona sua própria filiação com a repetida interrogação: "documentário?", sugerindo que sim, o documentário não precisa necessariamente ser informativo." (HOLANDA, 2017, p. 53)

Em 1969, assinou sua primeira direção solo com o filme *Indústria*. "Sobre *Indústria*, seu primeiro filme de direção solo, a diretora diz que "é muito mais uma discussão cinematográfica, conceitual do plano, do que se lê no plano... não tem a preocupação de levar às massas de jeito nenhum." (CESAR, 1980 apud HOLANDA, 2017, p. 53). Seu primeiro longa-metragem, o documentário *Getúlio Vargas* (1974), aborda a vida do político, realizado 20 anos após seu suicídio, o filme retrata a vida do ex-presidente do Brasil, através do trabalho de montagem, utiliza uma combinação de cinejornais produzidos pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e pela Agência Nacional, fotos históricas, discos, discursos de Vargas, etc. Ao invés de simplesmente retratar eventos históricos ou feitos políticos, a cineasta adota com uma abordagem mais reflexiva e subjetiva, explorando a

figura de Getúlio Vargas através de imagens, sons e depoimentos que convidam o espectador a refletir sobre sua complexidade e impacto na história do Brasil.

Ana Carolina, envereda para o cinema de ficção e utiliza em seus filmes (conhecida na sua filmografia como a trilogia feminina: *Mar de Rosas*, *Das tripas coração* e *Sonho de valsa*) estratégias como a alegoria e o simbolismo para driblar a censura, explorando a condição feminina de forma indireta e muitas vezes surrealista. A crítica especializada a comparava com Luis Buñuel por causa do onirismo de sua obra. Sua obra se distingue pela maneira como propõe uma reflexão sobre o poder, o corpo e a sexualidade, principalmente a sexualidade feminina, em tempos de repressão política.

A ruptura que Helena e Ana Carolina fazem em relação ao modelo predominante na construção do discurso do filme, sem pretensão de afirmar uma verdade única, parece ser outra característica que se encontra nos primeiros filmes do documentário moderno de autoria feminina, ainda feitos nos anos 60. (HOLANDA, 2017, p.53)

A decisão da ONU de instituir 1975 como o Ano Internacional da Mulher foi fundamental para consolidar e organizar o debate sobre os temas do feminismo, que estavam em forte ascensão naquele período. A organização realizou a Primeira Conferência Internacional da Mulher, que aconteceu entre junho e julho na Cidade do México. Vale destacar que, desde a década de 1960, essas ideias já estavam ganhando força, um reflexo da ação de ativistas que, ao longo dos anos, pressionaram para que as questões femininas ocupassem um lugar central nas discussões das principais agências e instituições internacionais. O apoio da organização incentivou a produção de obras artísticas e intelectuais realizadas por mulheres.

É nesse período que avançam os estudos e a crítica feminista à teoria do cinema dominante. A teórica feminista Claire Johnston foi uma das precursoras na análise dos estereótipos na forma como as mulheres são representadas no cinema, em seu artigo, *Woman cinema as counter-cinema*, de 1973. De acordo com Veiga (2013 apud HOLANDA, 2017, p.49), "no contra-cinema não era suficiente haver protagonistas mulheres, o filme deveria romper com o efeito de realidade, ir na contramão do cinema hollywoodiano e seguir na direção de um cinema experimental, de vanguarda."

A teoria feminista do cinema, um campo de estudos amplo, dedica-se a analisar e criticar os códigos, as estruturas e as representações que constituem o cinema narrativo clássico como uma prática cultural. Essa primeira abordagem buscava desmistificar as dinâmicas de poder, o prazer e o desejo visual, a objetificação feminina e as estratégias narrativas e estéticas por meio das quais engessam o lugar subalterno da mulher.

Nos primeiros estudos dessa vertente, a ênfase estava na diferença sexual, utilizando a psicanálise como ferramenta metodológica para entender o imaginário patriarcal. A publicação em 1975 na revista *Screen*, do artigo “*Visual pleasure and narrative cinema*” (“Prazer visual e cinema narrativo”), da teórica e cineasta feminista britânica Laura Mulvey é considerado um dos mais importantes textos da teoria feminista do cinema, citados em uma gama de trabalhos dedicados ao tema, apesar de suas limitações: afinal nem todas as mulheres estão reunidas sob as mesmas questões.

Utilizando conceitos de Freud e Lacan, Mulvey se propõe analisar as dicotomias presentes na narrativa cinematográfica; masculino é visto como ativo e o feminino como passivo, que naturaliza as desigualdades entre os gêneros, e fundamenta a existência da mulher como um apêndice do homem, sempre subjugada à existência deles. “Assim, a figura feminina está restrita à castração, só existe como significante do outro masculino, “é portadora de significado e não produtora de significado” (MULVEY, 1983, p. 438). “Tal relação assimétrica codifica as formas de prazer visual no cinema, pois a posição do/da espectador/a na sala escura suscita a escopofilia (ou o voyeurismo), descrita por Freud como o desejo/prazer de ver sem ser visto, e se completa com o exibicionismo feminino, definido pelo teórico como o desejo/prazer de ser visto.” (FERREIRA, 2018, p.3) A mulher enquanto objeto é fundamental para o funcionamento da narrativa clássica, o homem além de produtor de significado, também é o sujeito-protagonista de ação no filme, o detentor do poder, que ao desenrolar da narrativa precisa salvar as mocinhas, sempre brancas, recatadas e do lar. Essa mulher idealizada continua sendo propagada por Hollywood até os dias atuais.

Mesmo a crítica à teoria do cinema proposta por Laura Mulvey, sendo desenvolvida sob o apagamento das mulheres e da diferença sexual de gênero, a autora propõe a criação de um contra cinema, um cinema alternativo que seja simultaneamente político e estético, com o objetivo de subverter os prazeres visuais codificados pela narrativa clássica dentro da estrutura patriarcal e falocêntrica. Segundo Oliveira Filho (2012 apud FERREIRA, 2018),

isso seria alcançado por meio do uso de técnicas como o plano-sequência, a exposição do aparato técnico e da equipe de filmagem, o que revela o processo de construção do filme, além de uma abordagem mais flexível na direção. O ponto central desse cinema seria uma perspectiva feminista, que coloca em destaque o protagonismo das mulheres em suas variadas formas de resistência, que busca justamente desconstruir a estética naturalista do cinema clássico e os mecanismos que moldam o prazer visual tradicional.

A representação da mulher no cinema vem se tornando ao longo da década de 70 (até os dias atuais), um campo de disputa entre diferentes visões de mundo. Por um lado, o cinema tradicional, vinculado à lógica patriarcal e heteronormativa, frequentemente objetifica a mulher e a submete a papéis passivos e secundários; por outro, as cineastas feministas buscam subverter essas representações, não apenas por meio de temas e enredos, mas também pela forma como constroem a narrativa e a estética cinematográfica. A cisão entre essas duas abordagens ficou evidente, por exemplo, na forma como as cineastas feministas passaram a tratar a questão da sexualidade feminina, não mais como um objeto de prazer masculino, mas como uma experiência subjetiva e complexa. Um dos principais motes do feminismo nesses anos (1960 aos 1980) é o direito das mulheres ao corpo e à sexualidade.

Nessa época, o Brasil estava amordaçado pela censura da Ditadura Militar (se estendeu até 1985), e as cineastas brasileiras seguiam resistindo com sua arte engajada e subversiva. Além de diretoras do documentário, é importante salientar aquelas pioneiras durante o período, como Vera de Figueiredo, Ana Carolina, Adélia Sampaio, Tereza Trautman.

Os Homens Que Eu Tive (1973) de Tereza Trautman, "a precursora da chamada segunda onda de mulheres cineastas no Brasil", foi um marco nesse sentido, ao tratar de uma mulher que decide viver um casamento aberto, desafiando as normas de sexualidade e liberdade feminina. Apesar de sua relação com o Cinema Novo, um movimento cinematográfico de vanguarda, Trautman enfrentou um grande isolamento dentro do meio cinematográfico, não apenas por ser mulher, mas também por ser uma cineasta que desafiava as convenções de gênero da época. O filme foi duramente censurado por dez anos pela ditadura militar, o que a levou a um longo período de ostracismo profissional.

O acontecimento do filme, em 1973, coincide com um dos textos fundadores da crítica feminista de cinema, o da britânica Claire Johnston (1973), que convoca as

mulheres a se apropriarem das câmeras para realizar um ‘contracinema’ subversivo na forma, deixando clara na tela a obra cinematográfica como construção. (CAVALCANTE, 2017, p.85)

Utilizando também de uma narrativa não linear, elementos de surrealismo, dança e performance, Vera de Figueiredo lança em 1976, *Feminino Plural*, um longa-metragem de ficção que aborda abertamente questões pertinentes às mulheres. Sua estética mistura modernismo e experimentalismo, com cenas improvisadas, utilização de não-atores e enquadramentos não convencionais. (Cavalcante, 2017). O filme se destaca por romper com a visão homogênea da mulher, que era predominante na época, e apresenta uma grande diversidade: mulheres de diferentes etnias, incluindo mulheres de várias idades e de distintas raças e classes sociais. "Institui, assim, um discurso que, até no âmbito do feminino estadunidense daqueles anos, era absolutamente incipiente. Inova ainda mais o contexto brasileiro, ao focar a mulher negra." (CAVALCANTE, 2017, p.67) Vera de Figueiredo reconheceu abertamente o seu filme como feminista, contudo, constatou nos anos seguintes, que o preconceito em relação a essas ideias gerou impactos negativos, resultando em pouca cobertura crítica e restrições de exibição.

Desde os anos 1980, passou-se a considerar essencial que o sujeito fosse compreendido também em termos de raça e classe, e não apenas em relação à sexualidade restrito ao antagonismo homem x mulher. Caso contrário, o potencial crítico do pensamento feminista correria o risco de ser absorvido pelo mesmo discurso patriarcal que por ser baseado exclusivamente na diferença sexual, fixaria a mulher no apagamento e na diferença. Nesse período, Teresa de Lauretis, professora e feminista, lança em 1984 o livro: *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. O capítulo mais recorrente aos estudos feministas no cinema, por trazer as noções de interseccionalidade (ainda que não houvesse sido assim denominado por Kimberlé Crenshaw), é intitulado *Através do Espelho: Mulher, cinema e linguagem*; que tece uma crítica à construção do sujeito feminino na cultura, e como as representações de gênero são moldadas por narrativas sociais e culturais, influenciadas pelas relações de poder.

Conceitos como os de voyeurismo, fetichismo ou significante imaginário, por mais apropriados que sejam para descrever o funcionamento do cinema dominante, por mais convergentes - e não será exatamente por causa dessa convergência? - com seu desenvolvimento histórico como um aparato de reprodução social, estão diretamente implicados no discurso que circunscreve a mulher à sexualidade, confina-a à sexualidade, faz dela a representação absoluta, o cenário fático. Desse

modo, os efeitos ideológicos contidos nesses conceitos e nesse discurso, e por eles produzidos, desempenham uma função política a serviço da dominação cultural, como também o faz o cinema dominante, através, por exemplo, da exploração sexual das mulheres e da repressão ou controle da sexualidade feminina. (DE LAURETIS, 1984, p.110)

Assim, De Lauretis propõe que, ao contrário da visão tradicional, a identidade de gênero não é algo essencial ou fixo, mas sim algo construído e performativo. A autora utiliza o conceito de "espelho" como uma metáfora para refletir a maneira como as mulheres são retratadas na cultura hegemônica, sendo frequentemente representadas de forma distorcida e fragmentada que reforçam estereótipos, ao mesmo tempo em que excluem a pluralidade de experiências e identidades das mulheres. "Assumir o papel da contradição significa para as mulheres demonstrar a não-coincidência da mulher com as mulheres. Desempenhar os termos da produção da mulher como texto, como imagem, é resistir à identificação com a imagem. É atravessar o espelho." (1984, p.121) De Lauretis sugere então, que a subjetividade da mulher deve ser entendida não apenas dentro da dicotomia sexo/gênero, mas também levando em conta as interseções com outras categorias, como raça, classe e sexualidade.

Empenhada em problematizar tais questões de gênero, baseado na obra de Monique Wittig, De Lauretis em 1987 lança o livro: *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, onde enfatiza a intersecção entre gênero, sexualidade e classe. O pensamento da autora, entra novamente em confronto com as ideias das feministas da segunda onda, “ao dizer que o próprio pensamento feminista é uma ‘tecnologia de gênero’”, ou seja, é um mecanismo de instituição e controle do que se entende por gênero. “Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução”, ela escreve. (MAIA, 2015, p.38/39)

De Lauretis utiliza o conceito de tecnologia para se referir às formas pelas quais as identidades de gênero são moldadas, regulamentadas e continuamente produzidas pelas relações de poder. O cinema desempenha um papel central na discussão de Lauretis, pois contribui para a criação de formas de subjetividade que, ao mesmo tempo, são construídas de maneira individual e compartilhadas socialmente. O cinema toma parte importante na discussão de Lauretis, na medida em que participa da produção de formas de subjetividade que são, de uma só vez, forjadas individualmente e partilhadas socialmente. "A base do argumento de Lauretis é foucaultiana: a sexualidade, bem como as normas de sociabilidade

dependem de mecanismos ou tecnologias que colocam em operação estruturas de poder, estruturas que por sua vez agem sobre os sujeitos, conformam modos de vida.” (MAIA, 2015, p.40)

Nesse sentido, o gênero é entendido como algo performativo, ou seja, é constituído e reconstituído por meio das ações que se repetem na sociedade. Tereza de Lauretis (1994, p.228/9) entende que

a experiência de gênero é produzida pelo complexo de hábitos, associações, percepções e disposições que nos engendram como femininas - era na verdade a experiência do gênero, os efeitos de significado e as auto-representações produzidas no sujeito pelas políticas, discursos e instituições socioculturais dedicados à produção de homens e mulheres. E não foi por acaso, então, que minhas análises se preocupavam com o cinema, a narrativa e a teoria. Pois esses já são em si tecnologias de gênero.

Assim, o filme deixa de ser apenas um espaço de representação, mas a própria "arena de produção de gênero" ou, uma tecnologia de gênero, entre outras tantas outras; como as artes, a medicina e até o próprio feminismo. (Maia, 2015)

Em consonância com a terceira onda do feminismo, até o final da década de 1980 no Brasil, a criação cinematográfica feminista foi marcada pela resistência das cineastas ao regime militar e à censura, seja pelo esforço ao criar novas estratégias e dispositivos de abordagem aos temas (não necessariamente vinculados às questões estritamente femininas), seja na construção de personagens complexas, apostando num “contracinema” que desafiasse os valores dominantes, subvertendo o lugar da mulher com o cinema. As cineastas e suas obras aqui destacadas são fundamentais para entender a evolução do cinema feminista no Brasil, não apenas como uma expressão artística, mas também como um meio de resistência e de crítica social.

3.3 Quebrando Espelhos

Somente no fim dos anos 1980 e início de 1990 que a teoria feminista do cinema começa a discutir o privilégio branco da mulher; a mulher branca como o modelo de beleza e feminilidade, por exemplo. A década de 1990 foi um período de intensas transformações sociais e políticas, principalmente na forma como as mulheres passaram a se posicionar na vida doméstica e no mercado de trabalho. Ainda ganhando menos que os homens, a década foi marcada pelo reconhecimento das muitas mulheres que assumiram o posto de chefes de família. Duplas, triplas jornadas. Nesse contexto, as mulheres pesquisadoras e feministas, continuaram a problematizar as identidades de gênero, mas em uma perspectiva decolonial, com um olhar crítico sobre as estruturas de poder, inclusive dentro da própria mulheridade. No artigo de Ceiza Ferreira (2018), *Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema*, ela propõe uma análise aprofundada e crítica da incapacidade da psicanálise como ferramenta para a análise das representações das mulheres no cinema.

Enquanto as feministas brancas teorizam a imagem feminina em termos de objetificação, as feministas negras problematizam o corpo feminino negro como um lugar de resistência simbólica em contraposição ao “paradoxo do não ser”, conceito elaborado pela crítica literária Hortense Spillers e que designa a desumanização no regime escravocrata, no qual a mulher negra não existia, não era considerada uma “mulher”. Por tais razões, Gaines (1999) defende que a chave para entender o privilégio branco e as relações do olhar no cinema não são as categorias analíticas, são os discursos históricos e socioculturais específicos da escravidão e das relações raciais. (FERREIRA, 2018, p.6)

Nesse artigo, além de trazer importantes contribuições de pesquisadoras, tais como Jane Gaines, Mary Ann Doane, Tania Modleski, Janet McCabe, Jaqueline Bobo, Judith Butler, para a análise da representação em alguns filmes que comprovam esse não-lugar da mulher negra, ela traz as contribuições de bell hooks para o debate. A teoria feminista proposta por bell hooks trouxe uma análise radical sobre as interseccionalidades entre raça, classe e gênero, questionando as representações dominantes de mulheres no cinema e em outras formas de mídia. A autora desafiou a ideia de uma experiência universal da mulher, afirmando que, ao contrário, as identidades femininas são moldadas por múltiplas opressões, e que a representação da mulher no cinema, predominantemente marcada por um olhar branco e patriarcal, reforça imagens estereotipadas e reducionistas. (Ferreira, 2018)

Falando com espectadoras negras, vendo discussões por escrito tanto na ficção quanto em ensaios acadêmicos sobre mulheres negras, percebi a conexão entre o domínio da representação na mídia de massa e a capacidade das mulheres negras de se construírem como sujeitas na vida cotidiana. A profundidade do sentimento de desvalorização, objetificação e desumanização das mulheres negras nesta sociedade determina o escopo e a textura de suas relações com o olhar. Aquelas mulheres negras cujas identidades foram construídas na resistência, pelas práticas de oposição à ordem dominante, eram mais inclinadas a desenvolver um olhar opositor. (hooks, 2019, p.198)

No ensaio lançado em 1992, *O Olhar Opositor: Mulheres Negras Espectadoras*, bell hooks introduz o conceito de "olhar opositor", uma forma crítica e subversiva de consumir as imagens cinematográficas. Para ela, as mulheres negras, historicamente marginalizadas e desprovidas de representação no cinema hegemônico, adotam uma postura ativa de resistência com o olhar, rejeitando as narrativas que as objetificam, que as apagam: “Sem se identificar com o olhar falocêntrico nem com a construção da feminilidade branca como falta, a espectadora negra crítica constrói uma teoria de relações do olhar onde o prazer visual proporcionado pelo cinema é um prazer de questionar”. (hooks, 2019, p.196)

Foram quase vinte anos de hiato para que a realização cinematográfica de mulheres no Brasil desse conta dessas problematizações. Ao adotar o "olhar opositor", as mulheres, especialmente as mulheres negras, passaram a reivindicar sua autonomia na criação de representações mais autênticas e emancipadoras, não apenas para si mesmas, mas para todas as mulheres que historicamente foram silenciadas e invisibilizadas pela indústria cultural. A interseccionalidade, conceito definido por Kimberlé Crenshaw, utilizado também por bell hooks, passou a ser central nesses debates, tornando-se um pilar para a luta por uma nova estética no cinema, mais democrática e representativa. Ao mesmo tempo, o avanço da internet durante a década de 2010 proporcionou novas formas de organização e mobilização feminista, permitindo que mulheres cineastas e espectadoras se conectassem em uma escala global. As tecnologias digitais possibilitaram o surgimento de plataformas alternativas, e nas quais não se limitava ao campo da produção cinematográfica, mas abrangia também as formas de consumo e recepção dos filmes. Na medida em que as redes sociais se consolidaram como espaços de ativismo, começaram a florescer movimentos internacionais como o #MeToo e o *Time's Up*, que não só colocaram em evidência o assédio sexual na indústria cinematográfica, mas também questionaram a desigualdade de gênero estrutural presente nas narrativas dominantes.

No Brasil, ainda em 1979, surge o primeiro movimento brasileiro que seria formado por mulheres cineastas, informado pelo Jornal do Brasil, nas colunas *Lance Livre e Primeiro Time*, “a criação da Associação Brasileira de Mulheres de Cinema, que, segundo nossa pesquisa, não chegou a ser formalizada.” (SARMET; TEDESCO, 2017, p.120). O grupo era formado por mulheres em distintas funções; montadoras, diretoras, fotógrafas, produtoras, que tinha como um dos objetivos que as mulheres participassem da diretoria da Embrafilme, mas a associação não durou dois anos de atuação. Somente em 1985, que as mulheres se organizam novamente e fundam o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro (1985-1987), que buscava promover uma abordagem mais feminista na produção e na crítica cinematográfica, mas que novamente não perdurou.

O crescente engajamento de mulheres cineastas na busca por uma maior representatividade e participação na produção e na crítica cinematográfica, surge novamente na década de 2010, com a comunidade no facebook, *Mulheres no Audiovisual* (2016), como uma resposta coletiva às barreiras estruturais que dificultam a presença e o reconhecimento das mulheres no setor, oferecendo um ponto de encontro para promover além da visibilidade e das trocas profissionais, serviu também como rede de apoio, de um movimento mais amplo de ativismo e denúncia. A internet, ao facilitar o acesso à informação e à criação de conteúdo audiovisual, especialmente com o uso de tecnologias inovadoras de produção e distribuição, tem promovido uma maior democratização do cinema. A capacidade da internet e das redes sociais de potencializar a ação dessas manifestações, e além disso, o crescimento das plataformas de *streaming* tem contribuído para ampliar a diversidade de vozes e narrativas, de uma forma mais urgente, permite que histórias antes marginalizadas, “de mulher”, “sem qualidade”, alcancem um público mais amplo.

Resistindo contra a misoginia, o documentário realizado por mulheres é também atuante durante a urgência social e política do período que vai de 2013 a 2022. Vale ressaltar agora alguns filmes que se engajaram na luta política da perspectiva das mulheres nesse período, para além dos três filmes que compõem o objeto desta pesquisa. A escolha dos três filmes se deu principalmente pela maior possibilidade de visionamento, de alcance de público: filmes que estrearam em festivais hegemônicos e consagrados, responsáveis pela legitimação crítica e pela inserção histórica dos filmes. Mas na contramão, não poderia deixar de abordar filmes do circuito mais independente, contra-hegemônico, vinculado a espaços de

formação, organizações minoritárias e movimentos sociais. Os critérios curatoriais dos festivais, bem como as relações entre as distribuidoras cinematográficas, ainda resistem ao que parecem qualificar como "cinema militante".

Ressurgentes (2014): Um filme de ação direta, longa-metragem da cineasta piauiense, radicada no DF, Dácia Ibiapina, é forjado fundamentalmente em um compromisso engajado com a transformação de mundo. Ele acompanha as ações dos movimentos políticos autônomos do DF entre os anos de 2005 e 2013: Fora Arruda; Santuário não se move, movimento contra a implantação do bairro noroeste no plano piloto de Brasília em um território indígena; e dos atos dos movimentos Passe Livre. O filme redimensiona o lugar das militâncias nas formas cinematográficas, explorando o embate entre os ativistas e as instâncias de poder, seja através da montagem que se sustenta nas contradições que existem entre uma sequência e outra, ou pelo uso da montagem irônica, quando utiliza de imagens de arquivo da televisão intercaladas com imagens dos atos. A obra talvez tente criar uma certa historicidade da crescente militância nas ruas que antecederam as Jornadas de Junho, mas com a operação da montagem, somos transportados para o presente, quiçá para o futuro. É um filme que busca intervir diretamente em uma luta que ainda está em andamento.

... é justamente a força dessas ações filmadas enquanto elementos constitutivos dos atos dos movimentos sociais contemporâneos que desafia a montagem do filme. Perguntamos, mais uma vez: o que pode a montagem, e, por ela, o cinema, diante da ação das imagens, ou das imagens-ação, ou ainda do desejo de ação das imagens? A montagem em *Ressurgentes* opera para relacionar o conflito dos corpos nos espaços com a reconstituição de um pensamento de onde se projetam e para onde se prolongam as disputas materiais e simbólicas em jogo. No equilíbrio delicado entre pensamento e ação, a montagem trabalha para evitar a cisão (que seria desastrosa) entre essas duas dimensões e as temporalidades que nelas estão implicadas – o presente do engajamento e o passado da reconstituição da recente história. (CESAR, 2017, p.19)

Corpos Políticos (2016), curta-metragem do coletivo de Mulheres no Audiovisual Pernambucano, lançado no mesmo ano no Facebook, contextualiza o movimento das mulheres e da *Marcha das Vadias* contra a cultura do estupro. Através do trabalho de montagem, concatena imagens do ato com falas misóginas dos parlamentares da bancada evangélica em seus púlpitos ou diretamente na televisão aberta. As mulheres, sempre aparecem em conjunto, suas vozes plurais mas em uníssono entoam palavras de ordem em respeito aos nossos corpos, os planos rebatem as falas dos políticos, que aparecem geralmente com planos mais fechados. Como pontua Amaranta Cesar (2017, p.21), no artigo *Cinema*

como ato de engajamento: *Documentário, Militância e Contextos de Urgência*: “o filme recompõe uma cena política, convocando as individualidades atingidas pelas decisões e pleitos anunciados à distância não apenas para atestar o dano do discurso do poder patriarcal, mas para fazê-lo estremecer, pela vibração das imagens e dos sons femininos e coletivos”. O filme termina com a fala coletiva das mulheres “feminismo é a revolução”, e em letras garrafais no fundo preto: “#FORATEMER”.

Filme Manifesto - O Golpe de Estado (2017) de Paula Fabiana, é um documentário que captura o momento decisivo da queda de Dilma Rousseff. Sem narração ou entrevistas, a obra é composta principalmente por uma série de imagens registradas nas ruas, em contato direto com a realidade. As cenas percorrem o clima de tensão que começou com as manifestações de 2013 e culmina na transmissão ao vivo da votação do impeachment na Câmara dos Deputados, um momento marcado pela divisão e trauma na história do Brasil. O diferencial do filme é que as imagens não são apenas de um observador externo, mas de uma cineasta que está no meio da multidão, vivenciando o processo de perto com imagens mais orgânicas. O espectador é inserido nessas cenas como se estivesse também nas ruas, compartilhando e emanando os mesmos gritos e ouvindo os mesmos ruídos das bombas, tentando engajar os espectadores com os sentimentos de confusão, medo e resistência que dominaram o país naquele momento. Posteriormente, Paula Fabiana dirige outro filme, *Diário Ordinário* (2019), um documentário híbrido, que representa também a resistência popular no Brasil agora em um contexto pós-Golpe. Narrado em primeira pessoa, o filme acompanha o cotidiano de um jornalista independente, que almeja uma carreira na mídia independente ao transmitir para seu canal na internet as manifestações. A câmera na mão, a participação direta nos atos, a ficcionalização e a narração em *off* fazem parte da estratégia de abordagem que se constrói como um diário visual dos protestos e da resistência popular.

O curta-metragem *Pátria?* (2020) de Nico da Costa, cineasta transmasculino, propõe uma crítica ao ideal do nacionalismo, entranhado nos últimos anos na sociedade brasileira, ideal esse essencialmente machista e misógino, como exposto de forma direta pelo filme, que é embalado pelo Hino Nacional, que enquanto signo (atualmente) remete à extrema direita brasileira. O curta entrelaça imagens históricas e outras recentes, utilizando a estilização na imagem para trazer um indício de cronologia temporal. As opressões perpassam todos esses

anos. Os sons históricos dos discursos dos ex-presidentes, remontados e cortados onde interessa, constroem o discurso, muitas vezes com um tom de sátira e deboche, mas que convida o público a interpretar o filme de forma mais direta, agindo como ferramenta de resistência e contestação, sem a necessidade de uma narração explicativa. O filme acaba que revela as feridas ainda abertas da história brasileira e convida à reflexão sobre a verdadeira noção de pátria, diante das complexidades da identidade brasileira e os desafios que o país ainda enfrenta em termos de justiça social, reparação histórica e machismo.

Sementes: Mulheres Pretas no Poder (2020), longa-metragem de Ethel Oliveira e Julia Mariano, é um documentário que destaca a luta e resistência das mulheres negras no cenário político brasileiro, focando em suas trajetórias e desafios ao ocuparem espaços de poder em um sistema dominado por elites brancas e patriarcais. Ao questionar as estruturas políticas excludentes, *Sementes* dá visibilidade à luta dessas mulheres negras, não apenas como vítimas, mas como figuras ativas que redefinem o poder. São mulheres bem próximas a Marielle Franco, e o título carrega uma forte alusão a continuação do trabalho da vereadora brutalmente assassinada no Rio em 2018. *Sementes* adota uma postura colaborativa e coletiva, refletindo a própria ideia de resistência e reapropriação de espaços. O filme se concentra em dar a ver gestos e atos de fala de mulheres negras que ocupam diferentes espaços de poder, seja no legislativo, em movimentos sociais ou em coletivos de base, e as segue em seu cotidiano e nos bastidores das suas campanhas políticas. Ao destacar e questionar a estrutura política a partir das experiências de mulheres negras já quebra os estereótipos sociais, uma vez que são mulheres que resistiram à invisibilidade e que disputam agora espaços de decisão e poder. *Sementes* tem uma importância histórica na vida e no cinema realizado por mulheres.

4. Sob o risco do Golpe

Falar (escrever), para mim, desse tempo sombrio da história desperta lembranças hostis, foi um tempo que eu, por um acirramento político familiar, me afundei em uma família que não era minha, e que me amaria, não por quem eu era, mas pela função que eu tinha naquele momento. Num lugar de utilidade, não de alteridade. Antes da pandemia, eu vivia em um pandemônio político - afetivo - residencial. Meu vizinho, um tenebroso pai de santo, tentava a todo custo matar meus gatos. Matou Betina presa dentro de um galinheiro. E estava eu, presa, na zona rural de Cachoeira, dentro de um *cagamento*, como sempre me disse minha mãe. Foi Dilma sendo deposta. Mariele sendo assassinada. Bolsonaro, presidente do Brasil. Nesse hiato, está eu, cineasta, não-binário, com a vida adulta de contas para pagar. Desemprego. O cenário era (e foi) o pior possível, não havia primavera feminista que me sustentasse. Mas o hiato, não satisfeito com a jornada do contra-tempo, trouxe a pandemia. Pandemia. Tabagismo e ansiedade. Foi durante esse período, já de uma certa abertura sanitária que assisti *Alvorada* (2021), e é quando surge o movimento de almejar o reingresso à academia, lugar este, que havia me repellido há alguns bons anos. Ao mesmo tempo eu precisava voltar à terra natal, para salvar a dor, ou as dores da delícia de ser o que se é, e de quem se é filho único. Falar da memória, ao tempo que Mainha descobre que esta tem lhe faltado, é um desafio carregado de muita metáfora, pelo menos pra mim. Cada vez mais é preciso ratificar, para que a gente não esqueça. Mainha perpassa por todo esse período nas minhas ideias. Ela, setentona, professora de história progressista, havia comprado a ideia das mídias acreditando nas pedaladas fiscais da mesma Presidenta que ela ajudou a eleger. Só depois de assistir à *Democracia em Vertigem* (2019), também durante a pandemia, que ela veio me dizer: - Foi Golpe mesmo, filha. Mainha já confirmaria a hipótese (certeza) antes da pesquisa se iniciar de fato: todo documentário tem uma dimensão social e política.

Um documentário não precisa ser sobre uma denúncia social para ser político. Das vozes persuasivas, da *voz de Deus* até polifonia do documentário contemporâneo, a representação tem como um dos objetivos, o convencimento de novos pontos de vista sobre o mundo, mediado pelas vozes dos cineastas, "mas que seja colocada ao serviço de uma utilidade social e política, combativa, capaz de mudar o mundo para melhor, de por fim a

todo o tipo de injustiças e de defender os princípios fundamentais de todos os seres vivos." (PENAFRIA; FREIRE, 2010, p.3)

O cinema documental brasileiro vem desde as manifestações de junho de 2013 produzindo imagens para contestar a ordem hegemônica; seja como testemunha dos fatos que antecederam o Golpe, as polarizações e intolerâncias da população, como denúncia do atentado à democracia, até os desdobramentos pós-Golpe, a prisão do presidente Lula e a ascensão da extrema-direita. De acordo com a catalogação Cinema contra o Golpe, de Carlos Alberto Mattos, jornalista, crítico e pesquisador em cinema, cerca de 44 filmes foram produzidos sobre o contexto político brasileiro até 2022. Dessa catalogação, nove longas-metragem foram realizados exclusivamente por mulheres: *Futuro Junho* (2015) de Maria Augusta Ramos, *Intolerância.doc* (2016) de Susanna Lira, *Filme Manifesto - O Golpe de Estado* (2017) de Paula Fabiana, *O Processo* (2018) de Maria Augusta Ramos, *Diário Ordinário* (2019) de Paula Fabiana, *Sementes: Mulheres Pretas no Poder* (2020) de Ethel Oliveira e Julia Mariano, *Alvorada* (2021) de Anna Muylaert e Lô Politi, *Lula Lá: de Fora pra Dentro* (2021) de Mariana Vitarelli Alessi, e *Amigo Secreto* (2022) de Maria Augusta Ramos.

Esse fenômeno de realização feminista em defesa da democracia parece ser um ato de solidariedade à Presidenta Dilma e uma reação à misoginia impregnada na grande parte das campanhas midiáticas que endossaram o Golpe. Não que a presidenta Dilma em seu governo tenha sido efusivamente feminista, mas se pode perceber um tratamento diferenciado e atento às questões de gênero, como elenca Daniel Leão (2021, p.6):

(1) o programa que destinava a significativa quantia de nove bilhões de reais para a assistência à gestante aos recém-nascidos com o objetivo de reduzir as mortalidades infantil e de gestante; (2) a lei que determinava que, em caso de divórcio, a casa adquirida por um casal heterossexual através do programa habitacional do governo seria de propriedade da mulher; (3) o programa Brasil Carinhoso que garantia um acréscimo ao programa assistencial Bolsa Família às mães com crianças abaixo de seis anos e em extrema pobreza; e (4) o número de ministras e o prestígio dos ministérios que elas ocupavam sob Rousseff.

Além dessas medidas, durante seu governo, houve a nomeação de dezoito ministras, quase o dobro da era Lula ao longo de dois mandatos ininterruptos. Simbolicamente também

éramos representadas quando Dilma em sua posse foi escoltada por metade do grupo formado por policiais mulheres, por exemplo.

Assim, o principal objetivo dessa pesquisa é refletir o cinema documental realizado por mulheres, buscando investigar a invenção política gerada pelos filmes. Os filmes e diretoras elencados para o trabalho, protagonizam as mulheres, seja em cena e por trás das câmeras, narram mais uma página da nossa história sob a ótica feminista. Dentre esses citados anteriormente, optei por escolher filmes com maior alcance de público, tanto no cinema, aqueles com maior acúmulo de prêmios em festivais nacionais ou internacionais, quanto nas plataformas VOD, aqueles com mais tempo de permanência nos *streamings* mais populares, são eles: *Alvorada* (2021) de Anna Muylaert e Lô Politi, *Democracia em Vertigem* (2019) de Petra Costa e *O Processo* (2018) de Maria Augusta Ramos, que para além de serem dirigidos por cineastas consagradas no circuito comercial, são cineastas que fazem parte da minha construção enquanto cineasta.

Mas antes de ir aos filmes e às análises de fato, é necessário falar brevemente da filmografia de cada uma. Do corpus desta pesquisa, a cineasta Maria Augusta Ramos parece ser a mais consolidada e premiada que segue uma certa similaridade na abordagem de seus temas. Sua filmografia contabiliza cerca de dez longas-metragem. Brasiliense, é formada em música pela Universidade de Brasília, e radicou-se em Amsterdam, onde estudou direção cinematográfica e edição na Academia Holandesa de Cinema e Televisão. Seus filmes têm uma enorme relevância nacional, aborda temas caros à sociedade brasileira pelo viés do *modus operandi* de suas instituições judiciárias.

Os filmes de destaque de Maria Augusta representam a sociedade brasileira através do sistema judiciário, e seu primeiro filme de alcance de público e crítica, *Justiça* (2004), uma co-produção Brasil-Holanda com cerca de nove prêmios internacionais, retrata a realidade das audiências criminais realizadas no Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro. A câmera observativa e distanciada de Maria Augusta Ramos, revela o teatro da justiça e o encarceramento em massa de corpos negros, bem como certa rotina de trabalho e relações interpessoais dos membros da magistratura, da defensoria pública e dos familiares de alguns dos detentos. Maria Augusta escolhe manter em grande parte do filme, planos gerais longos,

optando por planos médios quando o personagem precisa de maior ênfase na narrativa. A câmera sempre fixa, e de forma sutil, os cortes privilegiam o espaço-tempo mantendo a continuidade. A banda sonora se detém ao som diegético, e não há uso de músicas ou outros artifícios sonoros.

Seguindo o mesmo engajamento e dispositivos cinematográficos, três anos depois é lançado *Juízo* (2007), e de um entrave legal - não é permitido filmar crianças e jovens em audiências, Maria Augusta usa como recurso cinematográfico a encenação dos depoimentos por outros jovens, das mesmas comunidades nas quais os menores infratores viviam: Maria Augusta rompe a fronteira entre os regimes da ficção e do documentário. O filme adentra o reformatório Instituto Padre Severino e acompanha a rotina dos internos, detidos por pequenos delitos até crimes de grande magnitude, mas o filme se centraliza a acompanhar o julgamento de alguns desses jovens, e testemunhamos um jogo de poder que escancara as desigualdades sociais começando pela oralidade. O abismo do aparelhamento discursivo judiciário faz com que os jovens sequer consigam entender porquê estão sendo julgados. A montagem nesse filme e o rigor do quadro, a duração dos planos, é capaz de transportar o espectador para o lado das personagens, observando-os para além dos atos infracionais cometidos, entendendo o problema social diferentemente dos noticiários de TV. À medida que o filme avança, conhecemos seus dramas, suas famílias, e diferentemente de acompanhar os profissionais do judiciário como em *Justiça* (2004), Maria Augusta apresenta o destino inevitável dos interrogados: a morte, a reincidência, o abandono escolar, a maternidade prematura.

Em *Morro dos Prazeres* (2013), Maria Augusta Ramos difere um pouco em relação às suas estratégias. O filme é considerado o capítulo final da "Trilogia da Justiça", como alguns críticos se referem a esses três filmes que abordam as instituições do sistema judiciário, do sistema carcerário e da segurança pública e de suas maiores vítimas, as famílias desestruturadas. Nesse filme, a disputa de poder está fora dos ambientes fechados, e adentra uma comunidade do Rio de Janeiro, quando uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) é instalada na região. Diferentemente dos outros filmes, a articulação se dá através de disputas discursivas de diferentes atores sociais filmados. De lado um lado a polícia e de outro, os

moradores. Alguns personagens falam sobre o seu incômodo com a presença da UPP, se referindo como inimigos para a câmera atenta de Maria Augusta Ramos.

Maria Augusta Ramos se afasta de seus grandes temas e dirige *Seca* (2015), filme que adentra o sertão de Pernambuco para abordar a escassez da água. No mesmo ano, lança o documentário *Futuro Junho* (2015), que introduz na sua filmografia o contexto histórico, social e econômico que o Brasil, como um todo, estava inserido. O filme se passa agora na cidade de São Paulo em um período de tensão social que antecede a Copa do Mundo de futebol no Brasil. Teve Copa. A diretora constrói esses últimos filmes em coerência com seu estilo; a partir da observação do cotidiano de personagens elencados, sem entrevistas ou comentários e trilha musical.

Petra Costa, além de diretora de cinema, é atriz e antropóloga, formada na *Barnard College*, da *Columbia University*, em Nova York, e mestra em Comunidade e Desenvolvimento, na *London School of Economics*, em Londres. Tem como estreia na direção o curta-metragem *Olhos de Ressaca* (2009) que aborda a história de amor ao longo de 60 anos de casados de seus avós, Vera Andrade e Gabriel Andrade, fotografado por Eryk Rocha e montado por Ava Rocha, filhos de Glauber Rocha, importante cineasta baiano. Logo ganhou espaço nos circuitos dos festivais internacionais e nacionais, tendo sido premiado no Festival do Rio, no London International Documentary Festival e no Festival Internacional Cine Las Américas, como melhor curta-metragem, além prêmio especial do júri no Festival de Gramado em 2009, ano de seu lançamento. Desde seu primeiro trabalho, Petra Costa expõe suas marcas estilísticas que a acompanharão nos seus filmes posteriores. O curta é construído a partir da memórias de seus avós, narrado em voz *off* pelo casal, concatenando antigos arquivos e registros da família com os atuais. Petra Costa traz uma particularidade da sua família para falar de um todo; nesse filme, o envelhecimento. É um curta-metragem intimista, que beira ao onírico, seja com o uso da justaposição de imagens, imagens borradas, *close-ups* ou planos detalhes das parte dos corpos de seus avós, ou nas sonoridades extra diegéticas, dispositivos filmicos que ela também faz uso no seu primeiro longa-metragem *Elena* (2012).

Elena (2012) é o filme que projeta Petra Costa no mercado cinematográfico, tendo ocupado a vigésima quinta maior bilheteria entre os filmes nacionais e conquistado o posto do documentário mais visto de 2013, segundo o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro (ANCINE, 2013). Recebeu diversas premiações em festivais nacionais e internacionais, além da extensa produção acadêmica sobre o filme. Novamente, Petra Costa utiliza como inspiração sua família, o afeto e a memória. Nesse filme de busca - e um tanto terapia - a personagem principal é sua irmã mais velha, Elena, que se suicidara em Nova York. O cinema catalisa o trauma, numa trama sensível que aborda o suicídio. Agora, Petra utiliza da sua própria voz, em narração *over*, que traça a trajetória da diretora na busca de sua irmã Elena, que se muda para Nova York durante a ditadura militar para estudar teatro, deixando sua irmã Petra com sete anos no Brasil. Em tom ensaístico, a narrativa é centrada na falta de Elena, e Petra parece reelaborar seu luto para entender o lugar de sua irmã na sua vida. O filme se constrói a partir da subjetividade da cineasta atravessada por contextos históricos e socioculturais que marcaram cada uma das três gerações retratadas: sua mãe Li An e a sua militância na ditadura militar, Elena e a abertura dos anos 80 e ascensão da AIDS, e a própria cineasta, que já cresce em um Brasil se expandindo economicamente. Para isso, a cineasta utiliza de algumas encenações e entrevistas, mas principalmente, dos filmes caseiros familiares, diários e recortes de jornal, mostrando toda a potência narrativa através da montagem.

Petra realiza posteriormente, em parceria com a diretora dinamarquesa Lea Glob, o longa-metragem *O Olmo e a Gaivota* (2014), que é um filme sobre a maternidade, e a personagem principal também é uma atriz que ensaia um novo espetáculo quando descobre sua gravidez. Dessa vez, não vemos a família de Petra, mas um tema que atravessa todas as mulheres que desejam ter filhos, as relações entre o privado e público, as relações da carreira e ser mãe, de uma quase morte ou luto de sua própria vida; deveriam as mães abdicarem de seus sonhos? Nessa ambivalência, esse filme se distancia dos anteriores, porém é a individualidade de um conflito feminino que Petra transpõe para a sociedade como um todo.

Anna Muylaert, é outra cineasta escolhida para compor o corpus dessa pesquisa, que se afasta principalmente pelo gênero ao que ela se dedica. Anna Muylaert é uma cineasta renomada da ficção, mas que tem em sua filmografia (de longas-metragem) um único filme

de documentário que é interesse dessa pesquisa: *Alvorada* (2021), co-dirigido com Lô Politi, outra cineasta brasileira.

Anna se formou em Cinema na Escola de Comunicações e Artes (ECA) na Universidade de São Paulo, e começou sua carreira ainda na década de 1980, realizando curtas-metragem independentes. Inicialmente se dedica à roteirização de programas para TV, se dedicando ao público infantil, como os programas *Mundo da Lua* (1991-1992), *Castelo Rá-Tim-Bum* (1994-1997), da TV Cultura e no SBT, cria ao lado de Cao Hamburger, o programa do Disney Club brasileiro: a *TV CRUJ*. Seu primeiro longa-metragem *Durval Discos* (2002), ganhou o prêmio de melhor filme e melhor diretor no 30º Festival de Cinema de Gramado, acumulando no total sete Kikitos de Ouro, e outros três prêmios no Cine PE. *É Proibido Fumar* (2009), estrelado por Glória Pires e Paulo Miklos, foi um filme também bem recebido pela crítica e público, saindo como o grande vencedor do Festival de Brasília, arrematando estatuetas em oito categorias, incluindo melhor filme. Recebeu também cinco prêmios da Academia Brasileira de Cinema, no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2010, além de ser um grande sucesso de bilheteira. Anna é uma cineasta atenta ao seu entorno e às mudanças sociais, trazendo uma certa leveza e comédia para tratar em seus filmes de temas estruturais da sociedade brasileira, a exemplo de *Que Horas Ela Volta?* (2015), em que aborda as relações de classe, e *Mãe só há uma* (2016), dedicado às questões de identidade de gênero. São dois filmes com grande repercussão midiática, de público, de crítica, de trabalhos acadêmicos e com importantes premiações nacionais e internacionais. É importante salientar que esses filmes foram produzidos no contexto do Golpe Parlamentar, da luta de classes cada vez mais acirrada, dos direitos LGBTQIAPN+ ameaçados. O título do filme *Que horas ela volta?* foi referenciado pela militância durante o afastamento de Dilma, que almejava seu retorno. Com previsão de lançamento para novembro de 2024 nos cinemas, *Clube das Mulheres de Negócios*, o novo filme de Anna Muylaert traz também em seus releases temas caros à sociedade, como o racismo, machismo e classicismo. Abordando a crise do patriarcado através da ficção, Anna documenta as novas dinâmicas sociais brasileiras.

Lô Politi estudou cinema, televisão e jornalismo. Iniciou sua carreira em 1998 como produtora e assistente de direção. Atualmente atua como diretora de projetos publicitários, mas principalmente como produtora executiva no cinema. Tem como estreia na direção o

longa-metragem de ficção *Jonas* (2015), filme premiado no Festival Internacional do Rio, com o Prêmio Especial do Júri, e já esteve disponível no serviço de streaming da Netflix. Aguarda o lançamento de seu segundo longa-metragem *Sol* (2022) em que assina roteiro e direção. Os dois filmes tratam de histórias comoventes, de amor e de enlances familiares, classificados enquanto o gênero drama. *Sol* (2022) foi gravado em Salvador e também em Cachoeira. Lô Politi alcança finalmente uma certa visibilidade nacional, ao co-dirigir o documentário *Alvorada* (2021) juntamente com Anna Muylaert. Em 2023, assina o roteiro e co-dirige com Dandara Ferreira *Meu nome é Gal* (2023), que ultrapassou a nona semana em cartaz nos cinemas.

4.1 As vozes que gritam Golpe

Como explanado anteriormente, fica notório que cada cineasta elencada para essa pesquisa, acumula diferentes poéticas fílmicas ao longo de suas carreiras, o que comumente chamamos de estilo próprio. A questão do estilo no documentário é conceituada a partir do conceito de voz fílmica trazido por Nichols (2016), que amplia o sentido da voz nos filmes, não mais como um diálogo ou comentário narrado, mas a maneira como a diretora nos fala. A escolha de enquadramento e das movimentações da câmera, a captação do som direto ou uso de música extradiegética, ou a utilização de imagens de arquivo, por exemplo, determinam a voz de cada filme, que irão falar por intermédio dos meios de cada realizador. “Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme.” (Nichols, 2016, p.89)

A voz fílmica funcionaria como uma assinatura ou impressão digital no filme, uma interação de todos os códigos que atesta a individualidade de cada cineasta, onde cada documentário detém uma voz distinta. A representação da realidade, do mesmo recorte espaço-temporal, expressa um argumento ou uma perspectiva particular sobre o mesmo fato histórico. A voz no documentário se traduziria como uma construção subjetiva articulada para expressar o ponto de vista e ao mesmo tempo o envolvimento da cineasta com o mundo. O mundo nos circunda e nos invade, e desse encontro, a cineasta e o cinema documentário só existem na prática. Cinema como práxis, como diz Comolli (2008), o documentário só existe

com o enfrentamento com o mundo, e a cineasta enquanto uma agente social da situação representada, inscreve o real de acordo com suas escolhas estilísticas e estruturais nos filmes.

Alvorada (2021), filme de Anna Muylaert e Lô Politi, constrói sua narrativa através da perspectiva dos bastidores do Palácio da Alvorada, a partir do momento em que se instaura o processo de impedimento na câmara dos deputados até a saída definitiva de Dilma Rousseff do cargo de presidenta. O filme foi lançado cinco anos após o Golpe - já durante o Governo Bolsonaro. *Democracia em Vertigem* (2019), filme dirigido por Petra Costa, traça um percurso maior que explica sob a ótica e a voz over da cineasta, os acontecimentos e percalços da história brasileira e da própria fragilidade da recente democracia que nos levariam aos dias sombrios de um governo de extrema-direita. Já *O Processo* (2018), filme dirigido por Maria Augusta Ramos, de forma mais distanciada e observativa, narra os longos meses que antecederam o Golpe, expondo as imagens dos bastidores do processo desde a Comissão do Impeachment até a sua consolidação. Apesar de ser mais centrado em Gleise Hoffmann e sua antagonista Janaína Paschoal do que a própria presidenta Dilma, o filme representa as mulheres que comandaram o teatro da política.

A respeito dessas formas diferentes de articulação do mundo com as realizadoras, Bill Nichols (2006), organiza de forma sistemática, um método de classificação e agrupamentos a partir de características comuns presentes em diferentes filmes denominados de modos ou modelos de representação. Os modos determinam a forma de aproximação da diretora, com o seu objeto a ser filmado. Pensar o documentário a partir dos modos, auxilia na compreensão das escolhas dos dispositivos para representar tal tema. Essa metodologia é bastante funcional para definir a forma e o estilo de cada documentário, como o ponto de partida para análise filmica que virá a seguir no próximo tópico.

Os modos de representação relacionam-se com o gênero documentário, à maneira como ele se comunica e como faz seus enunciados/asserções acerca do mundo histórico. Cabe salientar que nenhum filme usa um ou outro modo em sua totalidade ou em uma especificidade rígida, mas uma conjunção e combinação dos tipos. Nichols (2016) identifica modelos e modos de representação que funcionam como subgêneros do documentário divididos em seis tipos: *poético*, *expositivo*, *participativo*, *observativo*, *reflexivo* e *performático*.

O surgimento dos modos de representação na tradição do documentário parece estar ligado às inovações tecnológicas que acompanham o cinema em si ao longo do tempo. O aperfeiçoamento das câmeras e dos gravadores de som sincrônicos possibilitaram aos cineastas novas formas de representação do mundo, datados principalmente a partir da década de 60. Mas antes disso, surgem os modos poético e expositivo, na década de 20, período experimental do cinema enquanto linguagem, que se relaciona diretamente às vanguardas artísticas.

De forma sucinta, o *modo poético* enfatiza ritmos e padrões visuais/acústicos, na compreensão do mundo histórico, sacrificando a montagem em continuidade para explorar associações frouxas, concatenando planos que buscam a ampliação para novos significados, onde a realidade é representada em fragmentos e impressões subjetivas: “...ênfatisa mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas.” (NICHOLS, 2016, p.170). Esse modo amplia mais as possibilidades de significação do que expõe um conhecimento ou tenta persuadir sobre um determinado tema. A retórica do discurso é subdesenvolvida. Os documentários poéticos influenciados pelos movimentos de vanguarda, retiram do mundo histórico a matéria – prima, transformando-a em novas formas de ver o mundo. As sinfonias das metrópoles são um bom exemplo para se referenciar.

Tanto o *modo expositivo* quanto o *modo poético*, compilam as imagens do mundo com uma certa indiferença aos indivíduos ou acontecimentos, no intuito de apresentar uma nova perspectiva sobre um tópico geral. O *modo expositivo* é marcado principalmente pelo uso da voz de autoridade e da *voz de Deus*. Essa voz produz um distanciamento e neutralidade da situação filmada, mas conotando um ar de credibilidade. O mundo histórico é organizado em uma estrutura mais retórica do que poética. Ideal para transmitir informações, é dependente da lógica verbal, fundamental para organizar as imagens e dar o sentido pretendido. Muitas vezes as imagens são ilustrativas da argumentação didática, e a montagem seria apenas comprobatória para manter a continuidade na argumentação, sacrificando a continuidade espaço-temporal. “O *modo expositivo* realça a impressão de objetividade e uma perspectiva bem embasada. O comentário em *voz over* parece literalmente ‘acima’ da disputa; ele tem a

capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas” (NICHOLS, 2016, p.176). As imagens não dialogam entre si, elas são vinculadas à voz que carregam sentido para o filme. Há um maior enfoque ao conteúdo em relação à forma do filme. Nichols identifica como expositivos, os documentários da escola inglesa de documentário durante os anos 1930 encabeçado por Jonh Grierson.

A partir do final da década de 50, os modos de representação passam por transformações, onde a relação entre o cineasta e a pessoa/tema torna-se mais direta, complexa e profunda. Outras formas de representação só foram possíveis a partir dos novos artefatos técnicos mais compactos, desenvolvidos a priori para a televisão e o vídeo. O cineasta podia registrar os acontecimentos no momento em que se desenrolavam. Os modos *observativo e participativo* surgem como uma certa crítica aos filmes anteriores; a escola do cinema direto americano na década de 50, que recusa o uso da *voz de Deus* propondo um cinema mais "realista" e discreto; logo depois, na década de 60, como resposta à essa objetividade do registro, surge o cinema verdade francês.

No cinema *observativo*, os atores sociais interagem entre si e o ambiente, jamais para a câmera. A duração dos planos, em grande parte fixos sobre um tripé, garante a sensação ao espectador de um retrato fidedigno da realidade. As escolhas técnicas restringem o trabalho na trilha sonora do filme, rejeitam o uso da voz *over*, como também a inserção de músicas e ruídos na banda sonora. É priorizado o som direto da cena, os sons diegéticos. O *modo observativo*, o que vemos parece que estava lá de fato, onde as formas de controle dos modos poéticos e/ou expositivos foram sacrificadas à essa observação “espontânea” da experiência vivida pelo cineasta, resultando “em filmes sem comentário com voz *over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas.” (NICHOLS, 2016, p.181) O ritmo dramático tende a ser mais estendido, dando a ideia da duração de acontecimentos reais.

A principal diferença entre os dois modos, se dá na interação do cineasta com o tema. Enquanto no *modo observativo*, o cineasta parece se isentar da cena, no *modo participativo* o cineasta interage com os personagens, seja por meio de conversas, compondo o quadro, ou nas entrevistas, quando ouvimos somente suas perguntas ou opiniões, por exemplo. O grande

feito do *modo participativo*, é trazer novas vozes à narrativa que questiona os modos anteriores e a autoridade definida pela voz uníssona da direção. Os fatos não falam mais por si, há um compartilhamento de vozes e pontos de vista, de dúvidas e emoções entre realizador e atores sociais. Em suma, o modo representa uma atividade dinâmica social entre a documentarista e o ator social, é dessa interação que se produz uma noção de realidade. Realidade essa somente possível com a interferência da câmera dentro do contexto em questão. O "cinema verdade" foi desenvolvido pelo antropólogo Jean Rouch na França, cujos filmes são atravessados pela sua interferência. No caso do Brasil, nosso principal representante é o cineasta Eduardo Coutinho.

O uso da entrevista age como mecanismo catalisador que reúne diferentes narrativas sobre uma mesma história, capaz de transmitir ao espectador uma proximidade àquelas vidas, tanto dos atores como da própria cineasta. A diretora se desloca para a condição também de personagem de seu próprio filme. A realizadora continua agenciando um tema que não é seu, mas agora de forma colaborativa e mais clara na tela, onde as questões éticas são inerentes ao filme. Todavia, a articulação dos acontecimentos ou eventos proporcionados pelo encontro da câmera, permanece sob apenas suas escolhas.

A subjetividade do diretor é questionada a partir do *modo reflexivo*. Surge com o intento de questionar as suposições e expectativas sobre a própria forma dos documentários, estimulando uma maior consciência dos espectadores acerca da autenticidade e credibilidade do documentário e daquilo que ele se propõe a representar. “O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa - todas essas ideias passam a ser suspeitas.” (NICHOLS, 2016, p.203/204). É revelado então os processos de negociação, e a (des)construção dos dispositivos do cineasta aos espectadores, na medida em que os modos anteriores borram as intenções na construção da realidade. O *modo reflexivo* traz a dimensão da ética na relação entre a representação do mundo, cineasta e espectadores. “Esses filmes tentam aumentar nossa consciência dos problemas da representação do outro, assim como tentam nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação.” (NICHOLS, 2016, p.202). As cineastas trazem para a tela seus próprios questionamentos sobre a representação, desvelando os dispositivos de construção da

"realidade". O mundo ainda é o referencial do modo reflexivo, mas o que difere das modalidades anteriores é o uso de ferramentas comumente usadas na ficção: na trilha sonora utiliza-se músicas ou canções extradiegéticas, uso de atores, reencenações e efeitos especiais. O *modo reflexivo* se distancia das convenções de um cinema realista, puro, transparente. Ele questiona o real histórico na tela utilizando dos artifícios estilísticos. O *modo reflexivo* não questiona apenas os modos *expositivo e poético*, mas também os modos *observativo, participativo e performático*.

Como refletido até aqui, é impossível acreditar que os documentários são uma mera reprodução da realidade. Ao longo do tempo, os cineastas estavam empenhados em problematizar a noção da imagem como índice do real através de sua própria subjetividade. Contemporaneamente, o documentário se desprende dessa imposição do real. Aperfeiçoada a partir da década de 80, principalmente pelo uso doméstico do vídeo, e da videoarte, o *modo performático* propõe uma outra forma de fazer asserções sobre o mundo histórico. Definido por Bill Nichols (2016, p.209) “como um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas”. Os documentários performáticos tendem a se aproximar das características do cinema experimental e das vanguardas, se aproximando estilisticamente ao *modo poético*.

O *modo performático* propõe uma ruptura com a ordem narrativa e tradicional do documentário, enfocando nas experiências pessoais e subjetivas da cineasta. A subjetividade das cineastas sempre acompanhou ao longo da tradição do documentário, mas nunca esteve como forma de abordagem dominante. Ao mudar o enfoque de uma representação realista do mundo para a valorização da subjetividade da autora, os filmes promovem a resignificação de alguns dispositivos anteriores, e com uma maior liberdade poética, a voz *over* é caracterizada pela narração de si. A cineasta se torna o elemento central do filme. É por meio da sensibilidade da cineasta, das licenças poéticas, que elas pretendem estimular a sensibilidade de quem assiste. O *modo performático* geralmente usa livremente as técnicas e ferramentas expressivas que dão textura e densidade a um filme de ficção, por exemplo.

A estrutura narrativa geralmente não obedece a uma cronologia espaço-temporal, os lapsos no tempo podem significar uma narrativa fragmentada. Se distancia da ideia de ser apenas um registro documental, na medida que a representação é ainda mais subjetiva. Os

documentários performáticos "descartam assumir uma dicotomia entre o real e o imaginário, o factual e o criado, construindo assim a sua verdade a partir de todos estes elementos mesclados." (VALLES, 2016, p.224) No documentário performático fica evidenciado o real como ato de criação e da interferência da cineasta sobre o real. O real enquanto uma soma de variantes externas e pessoais (valores, crenças, fabulações). Enquanto os modos *reflexivos e participativos* moldam sua estrutura narrativa pelo encontro, no documentário performático, a estrutura é definida no encontro. Os filmes são atravessados pela experiência de vida da realizadora que criam uma sensação de partilha de intimidade entre quem dirige e quem assiste. Até então as cineastas estavam focadas em desenvolver estratégias de aproximação de seus objetos/temas sobre o mundo. No modo performático, o olhar da direção volta para si. O foco dos filmes é na vivência do processo constitutivo do filme, mais do que uma conclusão ou um convencimento de um ponto de vista específico. Para Nichols (2016, p.210), "os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira principalmente emocional e eloquente, e não de forma objetiva." A diretora, busca através de suas sensibilidades, estimular a nossa. Nós somos envolvidos na representação, por intermédio da carga afetiva aplicada no filme, que ressalta as características subjetivas da experiência e da memória.

Exposto as principais características da modulação do documentário proposta por Bill Nichols, no intento de delimitar as principais características nos filmes da pesquisa (longe de categorizá-los em modos únicos, mas sim reconhecer a articulação entre eles), caberá, a partir da matéria fílmica, investigar o "devir político do documentário" (Guimarães, 2011) dos filmes em questão, refletindo como as estratégias utilizadas refletem na construção de uma contranarrativa, que grita: Foi Golpe!

4.2 Os Filmes do Golpe

Alvorada (2021), filme de Anna Muylaert e Lô Politi, constrói sua narrativa através da perspectiva dos bastidores do Palácio da Alvorada, a partir do momento em que se instaura o processo de impedimento na câmara dos deputados até a saída definitiva de Dilma Rousseff do cargo de presidenta. O filme foi lançado cinco anos após o Golpe - já durante o Governo Bolsonaro. Se inscreve na história, logo de início, em tela preta, com o discurso desse

inominável, exaltando os torturadores da presidenta Dilma durante a ditadura militar. Como de praxe no cinema, é necessário que nos créditos de abertura apareçam os financiadores do filme, geralmente as logomarcas da Ancine e de cada administração do Governo Federal, mas as diretoras optaram por substituir a logomarca do governo por uma bandeira do Brasil, sem alusão nenhuma à marca e slogan do governo genocida. Crédito também é filme.

Como um todo, a narrativa de *Alvorada* (2021) é articulada de uma forma que nos aproxima mais sensivelmente do Golpe que os outros dois filmes dessa pesquisa. Com uma câmera (na mão) intimista, filma a presidenta Dilma, acompanhando a rotina da presidenta no período que ficou afastada do cargo dentro da residência oficial, enquanto aguardava o julgamento do processo do impedimento. No filme, parece até que as instituições estavam funcionando normalmente. As imagens do filme passeiam entre as reuniões com ministros e movimentos sociais, pela equipe da presidência trabalhando, Dilma em entrevistas cedidas à imprensa internacional, pelos funcionários terceirizados do palácio - a classe trabalhadora e seus afazeres - que cozinham, lavam roupa, cortam a grama, limpam a água suja do espelho d'água da fachada do palácio, a guarda presidencial e suas marchas sincronizadas, o hasteamento das bandeiras. Como um todo, o filme não intenta fazer uma denúncia literal do Golpe em curso, as diretoras evitaram a repetição das imagens já recorrentes nos filmes lançados anteriormente: imagens de protestos e imagens do processo no Senado ou da votação na Câmara.

No início do filme somos apresentados às figuras-chave da presidência, em um acompanhamento das atividades nos escritórios e nos corredores do palácio, a câmera apresenta primeiramente as personagens mulheres e as nomeia nas legendas: Dayse Barreta, chefe de gabinete e Marly Ponce, assessora pessoal da presidenta Dilma. Há um certo destaque ao longo do filme em Marly, não só no seu ofício minucioso de cuidado mais íntimo da presidenta, mas também nas suas reações frente ao andamento do processo.

Como uma costura, a única entrevista da Presidenta Dilma é cortada e perpassa por toda a narrativa, funcionando como um catalisador de uma outra imagem da presidenta, agora humanizada, elegante e culta, diferentemente da imagem controlada pelas grandes mídias. Em um enquadramento baixo com a câmera na mão, a presidenta Dilma aparece no plano

sentada numa das poltronas de uma sala do Palácio da Alvorada. O plano denota uma informalidade do encontro entre cineastas e personagem, mas que potencializa a naturalidade do mesmo. "Talvez por isso Alvorada seja o filme que melhor define Dilma Rousseff," afirma Leão (2021, p.49); ela não aparece apática ou louca como sugeriam a imprensa, mas ressalta a força interior de uma mulher frente a mais uma injustiça na sua biografia. Dilma sempre está convicta de sua inocência.

O filme de Anna e Lô, além de representar uma face oculta da presidenta, desmitifica o Palácio e a própria presidência como instituição. Há quem concorde que, além de Dilma, o palácio da Alvorada também é personagem nesse filme. O primeiro personagem que fala diretamente ao espectador no filme, como uma entrevista; o administrador do Palácio expõe um problema atual: a água translúcida do espelho do Palácio está suja e esverdeada. Havia tanta sujeira naquele lugar que acabou quebrando o filtro de tratamento. É um trabalhador comum que se engasga ao desentupir uma das mangueiras na casa de máquinas. As engrenagens do Palácio parecem seguir seu curso, independente do que estava acontecendo fora dali. O filme como um todo é permeado por metáforas que traduzem a luta de classes exposta durante o período histórico.

No decorrer do filme, Dilma expõe que não quer que o filme tenha como enredo sua vida pessoal, sinalizando para a câmera (olhando para nós) o corte que precisa ser feito em determinadas sequências. As diretoras optam assim por revelar o contrato fílmico, característica semelhante no *modo participativo*, quando ouvimos também as cineastas fora de quadro realizando suas perguntas. Durante o filme, em algumas sequências observamos também sua equipe de filmagem compondo o plano durante uma reunião da presidenta com aliados. Há um filme sendo feito, engajado com a realidade posta à frente na câmera, que alude também ao *modo reflexivo*.

Os planos abertos exaltam a grandiosidade e os vazios do palácio da Alvorada. A sequência da pequenez do faxineiro frente às imponentes vidraçarias, ou quando já no final do filme adentra no salão principal um urubu. Alguns desses planos, poderiam parecer literais para ilustrar o palácio, mas as interpretações metafóricas são potencializadas com o uso de

sinfonias brasileiras, especificamente cinco sinfonias orquestradas por Villa Lobos, e o clássico *Tico-Tico no Fubá*, de Zequinha de Abreu.

A utilização na narrativa dessas sinfonias distancia o filme do *modo observativo*, para além de já usar de uma única entrevista no filme. A música atua como produtora de outros significados e sensações, motivando a fruição do espectador em relação a seu próprio repertório, sua subjetividade. A música no filme traz a funcionalidade de tanto para entoar estados de espírito dos atores sociais, para guiar o espectador na narrativa, quanto para antecipar pontos de virada na narrativa, acentuando a tensão própria da história que realmente aconteceu.

A tonalidade melancólica de *O canto do cisne negro*, interpretado por Villa Lobos, permeia a sequência que se inicia após uma entrevista dada pela presidenta Dilma sobre não ter medo de perder. Logo a piscina anteriormente esverdeada, aparece azul, cristalina. A sequência se estende através do palácio, vemos Dilma sempre de longe, passando pelos corredores, falando ao telefone, a câmera que segue até o lado de fora: garotos do exército treinam no jardim, e no primeiro plano lê-se na placa: Palácio da Alvorada. A ameaça militar foi posta.

A sequência final do filme, e talvez a mais emblemática, traz mais uma metáfora. Embalada por uma sinfonia em tons menores, *Samba Clássico* executado também por Villa Lobos, as faxineiras/terceirizadas do palácio se sentam na cadeira da presidência, posam para a câmera e seus smartphones, mas logo saem do quadro para restar apenas uma cadeira vazia. Será que um dia o povo ocuparia novamente aquele lugar?

A democracia, tipo de governo que o povo é soberano, é representada no filme *Democracia em Vertigem* (2019). Dirigido por Petra Costa, filme indicado ao Oscar em 2020, foi destaque em diversos festivais nacionais e internacionais, logo fora lançado na plataforma *streaming* Netflix, sendo um dos mais vistos no ano de seu lançamento em 2019. Em 2024, é o único que continua em cartaz na plataforma. O filme traça um percurso maior que explica sob a ótica e a *voz over* da cineasta, os acontecimentos pessoais e percalços da história

brasileira e da própria fragilidade da recente democracia que nos levariam aos dias sombrios de um governo de extrema-direita.

O documentário *Democracia em Vertigem* (2019) é resultado de mais de três anos de filmagens, com imagens dos bastidores dos poderes, Petra entrevistou também os políticos de diferentes ideologias em suas intimidades ou em seus escritórios e acompanhou também os protestos nas ruas. O filme também incluiu entrevistas com pessoas comuns, imagens aéreas de drone, imagens gravadas pelo coletivo Mídia Ninja nas manifestações contra e a favor de Dilma Rousseff, do acervo do fotógrafo oficial da presidência Ricardo Stuckert, além das imagens de arquivo de família e da própria construção de Brasília. O filme é narrado em primeira pessoa, e Petra concilia sua vida pessoal com a política brasileira. Logo nos avisa, sua idade é quase a mesma da democracia. Nesse desenlace histórico-pessoal, embalado pelo uso de muitas música extradiégeticas que vão dando o tom emocional, o filme enfatiza o processo que levaria ao impeachment de Dilma Rousseff, a "traição" do vice-presidente Michel Temer no governo, a prisão de Lula e a eleição do inominável, mas, para explicar o contexto polarizado em que estávamos, ela retoma à alguns pontos-chave de nossa história.

Petra Costa descende de uma família poderosa de classe alta, dona da Construtora Andrade Gutierrez Camargo Correa, uma das empreiteiras mais atingidas pelas investigações da Lava Jato, ela não esconde suas origens no filme. Paradoxalmente, seus pais foram militantes de esquerda durante a ditadura que viveram na clandestinidade, quando Petra integra à narrativa, a presença de sua mãe, Marília Andrade, que por coincidência ficara no mesmo presídio que a presidenta Dilma. Nessa altura do filme se delimita as personagens principais, a própria cineasta, Marília Andrade e a presidenta Dilma. O encontro entre sua mãe e Dilma resgata a presença da mulher na resistência contra a ditadura. Como salienta Lusvarghi (2022, p. 205):

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 aos 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.

O enfoque dado às mulheres pela diretora, não diminui a importância do presidente Lula na narrativa. Mesmo representando-o como uma personalidade pública, ou expondo um pensamento crítico ao Presidente e aos conchavos políticos com o PMDB, ela não hesita em se posicionar à esquerda, sobretudo como apoiadora explícita do Partido dos Trabalhadores, ela ressalta as benfeitorias dos Programas Sociais e a expressiva aprovação do presidente Lula ao fim de seus primeiros mandatos.

O processo de criação no documentário de Petra tem como principal característica o uso da *voz over* enquanto norteadora das narrativas. As entrevistas que permeiam o filme enxertam outras vozes na construção do sentido, quase sempre ratificando o seu lugar de fala enquanto cineasta e personagem. Petra busca aparecer ativamente também no quadro, flertando com as estratégias de aproximação referenciadas no *modo participativo* no filme, na medida que ela representa também sua corporeidade na tela.

Petra Costa se distancia de uma postura investigativa e assume uma relação mais reflexiva com os acontecimentos que se desenrolam e que envolvem a cineasta em campo. Somos levados a uma espécie de diário e ao testemunho pessoal, através da *voz over* da cineasta que estrutura o filme. A presença da cineasta em quadro em vários momentos do filme acaba a tornando quase como um ator social da narrativa, ou talvez, a personagem principal do filme: “de fato, a biografia, a autobiografia, a história, os ensaios, as confissões, os diários estão entre os modelos mais populares para os documentários participativos.” (NICHOLS, 2016, p.189/190).

O lugar da voz - que também norteia a compilação de imagens históricas e de arquivo, possibilita a documentarista expor suas reflexões sobre e como a política brasileira atravessa suas questões pessoais. O documentário flerta também com as noções do *modo performático*, na medida que enfatiza aspectos subjetivos ou expressivos da cineasta no espaço da relação com seu tema e de como essa relação é recebida pelo público. A mistura de subjetividade pessoal e análise crítica do contexto, consolida o cinema-ensaio de Petra Costa na produção contemporânea.

Diante de toda pulsão histórica que o filme carrega, uma cena que chama atenção é quando em um deslocamento de automóvel, Eduardo Cardozo e Dilma, após a votação de abertura da farsa do impeachment, dialogam sobre o que estavam vivendo, fazendo alusão a

um processo kafkiano no sentido do livro "Castelo", e é interpelada e corrigida pela diretora, o título em questão era *O Processo*, e Dilma continua "Eu era o próprio Joseph K."

O Processo (2018), é o filme dirigido por Maria Augusta Ramos, de forma mais distanciada e observativa, narra os longos meses que antecederam o Golpe, expondo as imagens dos bastidores do processo desde a Comissão do Impeachment até a sua consolidação. A imagem de Lula em *O Processo* (2018) praticamente não se evidencia, e os dois personagens masculinos, Eduardo Cardozo, advogado de defesa, e o senador Lindbergh Farias são pontuais e assertivos na narrativa, porém coadjuvantes no contexto do filme.

Como sabemos, Maria Augusta traz em seus filmes um rigor estético e a noção da montagem como formadora do discurso, ela não realizou entrevistas, não há trilhas musicais que atenuem a tensão ou os cortes, ela utiliza de forma rara, e talvez única em sua filmografia, imagens de arquivo, uma cena da TV Bandeirantes que tem o papel de ilustrar a prisão do marido de Gleisi, Paulo Bernardo, que fora ministro tanto do governo de Dilma quanto de Lula. De uma forma geral, o estilo de Maria Augusta traz no filme as premissas do *modo observativo*. Os planos do filme sempre são registrados por câmeras fixas em um tripé, e quando se movem são para ajustes na composição do quadro. Em uma entrevista, Maria Augusta atribui essa formalidade na feitura de seus filmes à sua primeira formação como musicóloga. "Pensava os filmes como uma partitura. Por exemplo, uma cena pode funcionar como uma coda musical." (Avellar e França, 2013). A câmera "discreta", ao mesmo tempo que aproxima, distancia o espectador do fato representado, mas, através de uma articulação primorosa dos planos, afirma-se o posicionamento da diretora.

A habilidade da articulação entre os planos para construir uma continuidade espaço-temporal, de discurso e posicionamento político, é o grande feito de *O Processo* (2019), como bem aponta Leão (2021, p.47):

Ela é mais significativa quando insere na sequência que mostra os últimos discursos dos senadores antes da votação derradeira do Impeachment, um discurso realizado na mesma tribuna, mas dias antes, no qual um senador contrário ao impeachment descreve de forma minuciosa e enfática a finalidade do golpe como a entrega as riquezas do país a empresas estrangeiras e a retirada dos direitos dos trabalhadores.

Do todo construído por esses três filmes, elenquei a sequência do Julgamento da presidenta Dilma no congresso, porque ela se repete em cada uma das obras estudadas. As três sequências em questão se iniciam sinalizando a data do acontecimento histórico nos três filmes, seja através de letreiro ou na inserção de cartela em fundo preto, mas a sequência em cada filme traz suas peculiaridades.

Anna Muylaert e Lô Politi (*Alvorada*, 2021) escolhem representar a sequência do julgamento da Presidenta a partir do Palácio da Alvorada, onde a equipe técnica e funcionários da Presidenta acompanham o ato através de uma transmissão televisiva. A TV está presente em quase todos os planos da sequência, como uma narradora/personagem guiando todo o desenho sonoro da sequência. Há uma predominância de planos abertos e planos-conjunto em seus enquadramentos de curta duração. Há também uma maior predominância do uso de uma câmera mais orgânica, na mão, recurso evitado pela cineasta Maria Augusta Ramos, e usado pontualmente por Petra Costa durante essa sequência específica. De forma similar, os filmes *Democracia em Vertigem* (2019) e *O Processo* (2018) representam o depoimento da Presidenta de dentro das dependências do Congresso Nacional, seja nos corredores, no Salão Negro e Azul, e no Plenário, mas que diferem em relação aos enquadramentos e principalmente no uso da música extradiegética. Maria Augusta propõe o uso de enquadramentos mais abertos, entre planos gerais e médios fixos, com maior duração, detendo-se ao som diegético da sessão. A montagem se dá em continuidade, privilegiando o discurso em si e a temporalidade. Além do som da diegese, Petra Costa faz o uso de música instrumental e ruído tonal, que acentua os momentos de tensão, além do uso de planos próximos e close-ups em seus enquadramentos, adotando uma montagem não-linear.

4.3 As sequências em análise

Neste subcapítulo, as três sequências-chave dos documentários *O Processo* (2018), *Democracia em Vertigem* (2019), e *Alvorada* (2021), que têm como foco o dia do julgamento da presidenta Dilma Rousseff, serão analisadas a partir de uma abordagem que busca entender como as cineastas constroem suas narrativas sobre o Golpe Parlamentar e suas implicações políticas. A metodologia de análise será fundamentada a partir dos modos de

representação propostos por Bill Nichols, a fim de entender como as escolhas cinematográficas; a manipulação do tempo, do espaço e das sonoridades, dirigem as emoções e interpretações do público. As escolhas dos enquadramentos, da montagem e da trilha sonora, mais do que documentar os eventos, são impregnadas de significados ideológicos e subjetivos.

Além disso, ao observar como essas cineastas configuram e transmitem suas narrativas, surgem questões mais amplas sobre as poéticas feministas no documentário brasileiro, especialmente no contexto político recente. Quais são as especificidades e as potencialidades de uma linguagem cinematográfica produzida por mulheres, especialmente em um cenário de intensas polarizações políticas e sociais? Como esses gestos, que as cineastas escolhem representar não apenas a destituição da presidenta Dilma, mas também suas próprias perspectivas femininas sobre o poder, a resistência na construção da memória histórica? Essas observações nos levarão a uma reflexão mais ampla sobre a contribuição do cinema feminino para a representação de momentos históricos, questionando como as poéticas feministas podem alterar e enriquecer a abordagem política e estético-narrativa no documentário, ao mesmo tempo em que revelam as tensões de gênero, classe e poder na macropolítica brasileira.

O Processo (2018)

Um traço de estilo em sua filmografia, Maria Augusta Ramos não realiza entrevistas, não fala, não utiliza imagens de arquivo da história do Brasil para fundamentar sua representação. Há apenas um momento na narrativa em que ela usa uma reportagem da TV Bandeirantes para ilustrar a prisão do marido da senadora Gleisi Hoffmann, uma de suas personagens principais nesse filme. Maria Augusta discretamente limita sua câmera como um todo à movimentação das sessões, e as reuniões do PT em relação à defesa da Presidenta Dilma Rousseff. Apesar do estilo da autora, que carrega uma imparcialidade no discurso, a montagem deixa explícita onde a diretora se coloca. Maria Augusta ratifica a afirmação de que aquele processo era um Golpe Parlamentar, principalmente na sequência elencada para essa análise, o depoimento da Presidenta Dilma Rousseff no Senado em 29 de agosto de

2016. A sequência dura aproximadamente vinte e dois minutos, contendo cerca de setenta e oito planos.

Maria Augusta contextualiza o dia do depoimento em uma cartela preta e logo nos apresenta os arredores do Congresso Nacional, vazio e isolado por policiais militares. Um plano geral de dentro do plenário, e logo planos mais fechados que mostram os principais políticos envolvidos na farsa do impeachment, para depois mostrar alguns apoiadores da democracia, dentre eles o então ex-presidente Lula e Chico Buarque. O plano alterna para o corredor e Dilma adentra o Congresso cercada por uma comitiva. A câmera a segue em panorâmica, terminando o enquadramento com diversas câmeras de televisão emoldurando o quadro. Dilma entra no plenário e observa os presentes, até que é convidada a sentar e responder às perguntas dos senadores. Ouvimos em *off* a fala que dá o início da sessão do ministro Lewandowski, alternando para um plano mais fechado, o primeiro até então. Dilma responde primeiramente a senadora Simone Tebet, e com esse mesmo enquadramento, responde os demais.

Frame 1 - Dilma responde a Senadora Simone Tebet



Fonte: Filme *O Processo* (2018).

A voz em *off* do ministro Lewandoski convida Aécio Neves para perguntar a presidenta, vê-se em quadro, o Presidente Lula, Chico Buarque, Senadora Fátima Bezerra e Rui Falcão (ex-presidente do PT), seguido de um plano geral do plenário, quando a pergunta em *off* do Senador Aécio se inicia. Depois de alguns segundos, ele é visto em quadro, mas fica presente por pouco tempo, com uma imagem registrada pela TV Senado e não por sua equipe.

Frame 2 - Aécio pergunta a Presidenta Dilma



Fonte: Filme *O Processo* (2018)

Quando Dilma escuta a pergunta do senador Aécio Neves, Maria Augusta a enquadra no canto do quadro diferindo dos outros enquadramentos, em que Dilma Rousseff está centralizada no plano. Maria Augusta não expõe a resposta de Dilma, escutamos a continuação da fala ressentida e mentirosa de Aécio Neves, de uma forma bem resumida do que foi na realidade. Na montagem, suprime-se a resposta de Dilma. Ela não responde o Senador no filme. Ao optar por manter o silêncio da presidenta, para conotar a rivalidade, a diretora pontua de onde nasce a desordem estabelecida da crise política.

Frame 3 - Dilma escuta pergunta do Senador Aécio Neves



Fonte: Filme *O Processo* (2018).

A pergunta do senador Cássio Cunha é alternada por dois tipos planos, um plano próximo e um plano aberto do plenário, em continuidade de gesto e fala, quando ele afirma que o impeachment veio das ruas. Maria Augusta nos indica de onde o processo se origina nesse corte durante essa fala específica: Não veio das ruas, mas daquele lugar infestado de homens vestindo seus paletós.

Frame 4 e 5 - Senador Cássio Cunha em plano próximo e em Plano Geral.



Fonte: Filme *O Processo* (2018)

Dilma responde discordando do senador Cássio Cunha. O tratamento que Maria Augusta traz na montagem nessa sequência é motivado pelo que Dilma fala: “Nenhum de nós aqui, Senador, é ingênuo, de não saber quem é que é o responsável pela aceitação do impeachment”. A sequência segue, então, Dilma refuta esse posicionamento e revela o caráter golpista iniciado por Eduardo Cunha, mas vemos na tela o Senador Romero Jucá e Jader Barbalho no início de sua fala. Romero Jucá foi um dos responsáveis por arquitetar o Golpe, gravado em conversa com Sérgio Machado, ex-presidente da TRANSPETRO, sugere a abertura do processo, "um grande acordo nacional" para deter as operações da Lava Jato que se aproximavam de importantes nomes do PMDB. Nessa sequência, a montagem agrega outro significado. A imagem não é uma ilustração do que está sendo dito, ela amplia o sentido, trazendo uma informação que não temos na fala do senador, mas que enquanto testemunhas do Golpe, recodificamos a informação.



Fonte: *O Processo* (2018)

Utilizando desse mesmo artifício, a lógica da montagem de Maria Augusta se repetirá ao longo da sequência. Sempre que há um comentário que não condiz com a realidade dos fatos, Maria Augusta nos oferece outro sentido de entendimento. Ao concatenar planos dos atores sociais que, isolados, ou fora do lugar, não trariam a mesma carga de significado, a diretora se posiciona à esquerda, dessincronizando a ordem das reações das falas ditas.

Após Dilma responder Cássio Cunha, ele finaliza com risos sua participação. Maria Augusta então corta para o depoimento na tribuna do Senador Roberto Requião que relembra o Golpe Militar de 1964. Ele critica os motivos que levaram ao Golpe, principalmente as pedaladas fiscais, procedimento corriqueiro também em Minas Gerais, e quando esse se refere, Maria Augusta corta para o plano mostrando o relator do processo, Senador Antonio Anastasia, o qual já governou o estado de Minas Gerais. Durante essa fala, Maria Augusta alterna os planos entre apoiadores (Lula e Chico Buarque), demais senadores Ronaldo Caiado e Gleisi Hoffmann, e para finalizar essa sequência, um plano próximo da presidenta Dilma em silêncio.

Frame 7 - Presidenta Dilma Rousseff escuta o depoimento de Roberto Requião.



Fonte: *O Processo* (2018)

Durante o intervalo da sessão, Maria Augusta enquadra a mídia nos corredores do congresso, jornalistas e equipamentos, exaustos, e acaba enquadrando a mesma jornalista internacional que Petra Costa utiliza em *Democracia em Vertigem* (2019). Há uma quebra no espaço-tempo, quando Maria Augusta filma o advogado Eduardo Cardozo dentro de um carro retornando ao congresso. Ao retornar à sessão, vê-se um plano geral e frontal da mesa do plenário. Lewandowski convida os advogados de acusação e defesa para dar as últimas considerações. Janaína Paschoal inicia sua fala, e novamente a montagem é motivada a partir da sua fala: “Fomos vítimas de uma fraude”, prontamente a montagem corta para Eduardo Cardozo.

Frame 8 e 9 - Plano de Janaína Paschoal discursando na tribuna / Contra-Plano Eduardo Cardoso



Fonte: *O Processo* (2018)

A lógica de montagem segue, que sugere um jogo de olhar entre as partes do debate, mas o que difere é o enquadramento em planos fechados e *close-ups* dos presentes, ilustrando a perplexidade em cada semblante, com o depoimento surreal da advogada. Ao fim, Janaína é recepcionada e abraçada por Aécio Neves e demais golpistas. O advogado Cardozo faz sua última fala, acompanhado de dois planos, um frontal e outro lateral mais longo. Por fim é aplaudido e recepcionado pelos apoiadores da democracia. Tela preta.

As escolhas de Maria Augusta fazem com que o público em geral assista uma outra abordagem do fato histórico se distanciando das imagens midiáticas e televisivas. A articulação dos recursos cinematográficos se dá desde a escolha do ponto de vista, pela composição e pela duração do plano definido pela montagem, que atribui à sequência, outros significados e sentidos. Maria Augusta em tempo de seu lançamento, em 2018, denuncia e ratifica o Golpe.

Democracia em Vertigem (2019)

Petra Costa concilia vida política e suas subjetividades no filme, fatos de sua vida particular e familiar aos processos históricos do Brasil de uma forma não cronológica, a partir de diferentes materiais como imagens de arquivo, entrevistas, imagens históricas da construção de Brasília, imagens recentes cedidas por Ricardo Stuckert (fotógrafo que acompanha Lula há mais de 20 anos), além das próprias imagens produzidas durante o período do Golpe. Dessa forma, elas são acionadas para construir seu discurso sobre o passado recente do Brasil e os rumos que estavam sendo tomados, mediados pela narração em primeira pessoa da cineasta. “É o engajamento participativo do cineasta no desenrolar dos acontecimentos que prende nossa atenção”. (NICHOLS, 2016, p.195)

A sequência do dia do depoimento da presidenta Dilma dura aproximadamente seis minutos, contendo cerca de quarenta e seis planos. Petra Costa inicia com a chegada de Michel Temer e comitiva ao Congresso sob os gritos de golpista, a câmera o segue em *zoom in* até a entrada no salão. Com a câmera na mão, Petra contextualiza o momento expondo os corredores cheios de transeuntes e a imprensa, que entrevista Romero Jucá e Renan Calheiros

falando sobre as melhorias que o Governo Temer trariam ao país. Corta para a própria Petra Costa caminhando entre as pessoas no salão. Petra Costa não narra em *voz over* nessa sequência como faz durante quase todo filme. Sua inscrição se dá apenas quando a cineasta entra no salão do Congresso no início dessa sequência: “No documentário participativo, o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmera, ou o cineasta, está lá em nosso lugar.” (NICHOLS, 2016, p.192)

Ao contrário da diretora Maria Augusta Ramos, Petra Costa em *Democracia em Vertigem* (2019) opta por não mostrar as respostas de Dilma aos Senadores. Na sequência, ela capta as expressões da Presidenta observando seus interlocutores. Apenas no final da sequência que vemos o depoimento de defesa emocionado da presidenta Dilma Rousseff. Como salienta Nichols (2016, p.189):

O documentário *observativo* reduz a sensação de persuasão para os dar a sensação de como é estar em uma determinada situação, mas sem a ideia do que seja, para o cineasta, estar lá também. O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera.

Na banda sonora, ouvimos som ambiente, *voz off* em inglês da mesma repórter internacional registrada por Maria Augusta Ramos, em momentos diferentes. Até que ela corta para a chegada da presidenta Dilma, quando ela sinaliza com letreiro a data do acontecimento histórico: "29 de agosto de 2016: Julgamento final do impeachment no Senado". A trilha musical ganha destaque em tons maiores, contando um certo suspense, continuamos ouvindo a repórter internacional, quando a câmera segue a presidenta e sua comitiva em panorâmica que nos guia até o plenário.

Frames 10 e 11 - Repórter internacional lê notícias que denunciam o Golpe ao mundo.



Fonte: Filmes *Democracia em Vertigem* (2019) e *O Processo* (2018), respectivamente.

Na banda sonora, a música continua exaltando a tensão no ambiente juntamente com a narração em *off* da repórter, e diferente de Maria Augusta Ramos, vemos os personagens em planos mais fechados e próximos, cortes mais rápidos motivados pela música, a câmera retorna aos corredores para acompanhar a entrada de Lula no plenário cercado por jornalistas. Novamente voltamos em um plano geral da mesa com Dilma e a comitiva se posicionando, e em um plano médio, Dilma olha para o entorno, quando o enquadramento se fecha em um longo *close up* na presidenta Dilma, há uma atenuação na música, em um tom menor, mais entristecido.

Frame 12 - *Close-up* da Presidenta Dilma Rousseff



Fonte: Filme *Democracia em Vertigem* (2019)

Petra Costa desconstrói a linearidade do julgamento, compilando diversas falas dos senadores de oposição. Nós não ouvimos as respostas da presidenta Dilma, apenas vemos suas expressões faciais e gestos em planos próximos. Petra fragmenta o mundo real para salientar o desgaste de Dilma em meio às acusações infundadas, comprovando seu posicionamento ao concatenar com o plano que consegue flagrar o cinismo no semblante do senador Aécio Neves ainda no início da sessão. O uso da música nessa sequência exalta o estado de espírito da cineasta, reforça seu posicionamento político, que reverbera aos espectadores. Além dos sons diegéticos, ouvimos por toda essa sequência da acusação uma música instrumental, melancólica.

A sequência se inicia com um plano aberto de Aécio Neves, Dilma observa em um plano próximo, e corta novamente para um plano próximo de Aécio. Segue em planos

próximos os senadores Ana Amélia, Roberto Jefferson, Magno Malta e a fala surreal da advogada de acusação Janaína Paschoal: “Fiz isso pensando nos netos dela”. Prontamente, Petra Costa corta para Dilma se levantando da cadeira, e em três planos - aqui Petra quebra o eixo, quando Dilma chega na tribuna.

Dilma inicia seu depoimento em um plano lateral fechado, corta para outro plano, agora frontal. Petra prolonga a ação concatenando os planos visando ampliar a tensão/expectativa do depoimento.

Frame 13 - Presidenta Dilma apresenta sua defesa.



Fonte: Filme *Democracia em Vertigem* (2019)

Frame 14 - Presidenta Dilma apresenta sua defesa em Plano Médio.



Fonte: Filme *Democracia em Vertigem* (2019)

A montagem segue alternando focalizando seus opositores em planos médios de Janáína Paschoal, Aécio Neves, Magno Malta, um super *close-up* em Renan Calheiros, e Lewandowski. Os apoiadores de Dilma são também filmados dentro dessa articulação em planos médios, Eduardo Cardozo e Gleisi Hoffmann, *close-up* em Chico Buarque e plano próximo do presidente Lula, quando corta novamente para a presidenta, articulando três tipos de planos: plano médio frontal, *close-up* lateral nos momentos que Dilma se emociona, finalizado por um plano médio lateral, em menor qualidade, aparentemente retirado da TV Senado, para onde Dilma concentra seu olhar quebrando a quarta parede da tela: “Hoje, eu só temo a morte da democracia.”

Frame 15 - Plano final da sequência do discurso da presidenta Dilma



Fonte: Filme *Democracia em Vertigem* (2019).

Alvorada (2021)

De forma completamente distinta, Anna Muylaert e Lô Politi representam a destituição da presidenta no dia do depoimento a partir da residência oficial de Dilma, o Palácio da Alvorada, e dos bastidores do governo legitimamente eleito em 2014.

O filme, por ter sido lançado quase cinco anos após o Golpe Parlamentar, de todos elencados, não teve a mesma repercussão que os anteriores. Como um todo, a narrativa além

de ratificar o processo de impedimento como um Golpe Parlamentar, aproxima os espectadores do Palácio da Alvorada e da Presidenta Dilma. De maneira mais sensível e alegórica, utilizando uma câmera íntima que acompanha a rotina da presidenta durante seu afastamento. As diretoras evitam a repetição de imagens comuns em filmes anteriores, como protestos e votações no Senado, buscando não fazer uma denúncia tão explícita do Golpe, oferecendo uma perspectiva mais subjetiva sobre o momento político. Dilma Rousseff parece mais humanizada, corroborando para uma fala dela mesma na narrativa: "*Eles acham que não sou humana!*"

A sequência elencada para análise dura aproximadamente oito minutos, contendo cerca de quarenta e nove planos, forjada a partir da montagem alternada quando elas usam para retratar as ações que ocorreram simultaneamente, mas em locais diferentes. A sequência se inicia com um 'prólogo' do rebaixamento das bandeiras do Mercosul e do Brasil realizado pela guarda presidencial ao amanhecer. Com a chegada do presidente Lula na garagem do Palácio da Alvorada, aparece o letreiro que indica o dia do depoimento no Senado: 29 de agosto de 2016. A contextualização do espaço físico sempre é enquadrada em planos gerais ou conjuntos, de forma distanciada, através de um vidro que separa a câmera da sala que está servindo um café da manhã. A câmera na mão adentra a sala e enquadra Lula conversando com aliados já presentes. Corta para a chegada de Chico Buarque, que retorna ao mesmo salão, agora com Dilma abraçando os convidados. Através da montagem alternada, a câmera volta para fora do palácio, e enquadra manifestantes a favor de Dilma, ao mesmo tempo em que Dilma e sua comitiva andam no corredor externo do palácio. De dentro de um carro, a câmera enquadra Dilma e Lula se despedindo. O letreiro marca às 09 horas da manhã. A comitiva segue viagem e a câmera acompanha. Até então ouve-se apenas a sonoridade do ambiente. A comitiva passa pela portaria do Palácio aos gritos de alguns apoiadores: "Não vai ter Golpe!".

Acompanhamos, então, os espaços vazios do Alvorada, em planos-geral, com a TV ligada que transmite o início da sessão do Plenário, somos guiados por esse som extradiegético a priori, que anuncia a sessão no plenário. A câmera adentra o escritório de base do governo no Palácio da Alvorada, vemos, em plano geral, seus aliados e funcionários do governo com o olhar atento à TV, que está fora de quadro. A imagem alterna para outro

ambiente e finalmente vemos a TV, quando dá início a fala da presidenta Dilma, e o som se torna diegético perpassando para outro escritório do Palácio. Chegamos à lavanderia, o som se afasta, sendo coerente com o posicionamento da TV em quadro.

Frame 16 - Escritório do Palácio da Alvorada



Fonte: Filme *Alvorada* (2021)

Frame 17 - Lavanderia do Palácio da Alvorada



Fonte: Filme *Alvorada* (2021)

Como Petra Costa, Anna Muylaert e Lô Politi, escolhem mostrar o depoimento de Dilma, mas de forma completamente diferente. Estamos no Palácio junto com sua equipe de

governo, que através do desenho sonoro, segue nos guiando por todos os cômodos do Palácio. As diretoras representam também os depoimentos de Kátia Abreu, Aloysio Nunes, Cristovam Buarque e as respostas da presidenta Dilma, quando por fim, a fala do ministro Lewandowski que anuncia o recesso da sessão. O áudio de Lewandowski perpassa nos planos-geral ao entardecer no jardim do Palácio da Alvorada, vemos a guarda presidencial, os funcionários retornando com os cachorros, até que retorna ao salão principal vazio. Na trilha sonora ouvem-se os grilos, e novamente somos levados para a área externa da portaria quando os carros da comitiva retornam. Em plano geral, em um corredor, vemos os funcionários do palácio, quando há um corte, em um plano médio, da assessora pessoal da Presidenta, Marly, que fala ao telefone e encomenda mais vinho. Alterna para a chegada da equipe de defesa que sobe as escadas em um plano-conjunto, a câmera os segue em panorâmica até a entrada do salão sob aplausos onde há uma confraternização. A câmera estaciona do lado de fora, os garçons continuam entrando, e, por fim, os funcionários também brindam com destaque para a assessora pessoal da Presidenta Dilma.

Entrelaces

As escolhas das diretoras nesse filme, talvez o mais emocional e enigmático dos três elencados, evidencia o cotidiano presidencial e seu entorno, como se a esperança diante do caos estivesse findada. E estava mesmo. Apesar do gênero documentário não fazer parte da filmografia de ambas, a atenção voltada às camadas populares e às minorias se fez presente, como na ficção *Que horas ela Volta?* ou *Mãe só há uma*, filmes que foram referenciados pela esquerda em alusão à própria Dilma durante o período.

As cineastas documentaristas ao longo dos anos têm usado o cinema para criar um espaço de luta, engajamento político e conscientização social. A corporeidade, a experiência socioeconômica, política e sensorial de cada cineasta afeta a forma e o dispositivo. Apesar de compartilharem de similaridades socioeconômicas e engajamento político, as cineastas apresentam três maneiras de representar o Golpe Parlamentar, evidenciando certa distinção entre elas mas em coerência às suas filmografias. Enquanto Maria Augusta Ramos, em *O Processo*, se aproxima da escola do cinema-direto, Petra Costa, em *Democracia em Vertigem*,

caminha em direção ao documentário ensaístico, e Anna Muylaert e Lô Politi, em *Alvorada*, ao cinema-verdade.

O cinema verdade por mais que tenda a minimizar a intervenção na representação na montagem, muitas vezes com as narrativa construídas a partir do encontro entre cineasta, ator social e a câmera, os gestos cinematográficos muitas vezes estão presentes no quadro - na mise-en-scène, mas quando utiliza da música, usa de forma estratégica para intensificar e criar emoções no espectador, extrapolando os significados da representação. A sonoridade do filme *Alvorada* (2021) dita o ritmo da narrativa, ora como preparo para pontos de virada, ora para ampliar a sensação de realidade do quadro, muitas vezes ruidosas, e o uso das sinfonias brasileiras. As sinfonias potencializam a experiência da imagem pela força embutida no alargamento do tempo do plano, fundamental para contemplação e imersão na cena, como se estivéssemos vivenciando o tempo em paralelo com o acontecimento, naqueles grandes salões do Palácio da Alvorada, ora vazios (como também presente em *Democracia em Vertigem*), ora cheios de trabalhadores do Brasil.

A inventividade do real no documentário contemporâneo também está no cinema ensaio. A partir da fabulação de suas memórias individuais, Petra Costa emprega na sua montagem encadeamentos que perpassavam pelos desejos, histórias e contextos do filme e da realizadora, relacionando os eventos políticos de um passado e do presente, evidenciando a complexidade e perigo de repetição no cenário político brasileiro. Petra expressa na sua voz e texto uma certa dramaticidade, que envolve o espectador de forma mais direta, como cúmplice da narrativa. Essa voz *off* que norteia a narrativa, que serve como um guia de apelo emocional ao espectador, para criar um senso de intimidade e pertencimento, serviu para moldar novas perspectivas da narrativa política brasileira.

A montagem segue operando como evidência do Golpe no filme de Maria Augusta Ramos, que apesar do rigor entre plano/contra-plano e de uma montagem que privilegia o espaço-tempo típico dos documentários observativos, desordena as falas e as reações das pessoas envolvidas durante o julgamento, às vezes retrocede ao tempo, ou utiliza de imagens de arquivo, para criar um sentido de veracidade e urgência das questões como a imparcialidade, a politicagem e a (falsa)moralidade envolvidas no processo político, onde a justiça se apresenta como ferramenta de poder, muito comum nos temas abordados pela diretora.

A corporeidade de Dilma Rousseff nos filmes *Alvorada* (2021) e *Democracia em Vertigem* (2019) emerge de maneira particularmente humana e intimista, distante da desconfiguração da figura política construída pelas mídias hegemônicas. Nesses dois documentários, as cineastas capturam a presidenta enquanto figura política, mas também exploram sua sabedoria, sua assertividade, suas emoções e principalmente sua humanidade, algo que ficou apagado das narrativas oficiais. Ao oferecer ao espectador uma nova perspectiva sobre a figura de Dilma, tornando-a não apenas um fracasso político, mas uma mulher inteligente, de caráter ilibado e culta.

A câmera de Costa, mais próxima e pessoal, como quando fala sobre o Golpe e sua percepção do que ocorreu durante o impeachment, registra Dilma de forma mais natural e humana, contrastando com a dureza que se costuma ver em eventos políticos. A corporalidade de Dilma, em seus gestos, olhares e pausas, comunica uma intimidade que vai além da figura pública, aproximando o espectador de sua experiência emocional, de sua luta, de sua resistência, especialmente na sequência em que ela interage com a mãe de Petra Costa. Essa sequência destaca uma relação mais pessoal, familiar, de coincidências que unem a história da cineasta e sua mãe à Dilma Rousseff, o que humaniza ainda mais a figura da presidenta. A maneira como ela é filmada, no ambiente informal, seu próprio lar, com a câmera em planos mais fechados, focando em seus movimentos sutis e no seu riso, cria uma sensação de proximidade e empatia com o público. A presidenta, uma mulher no centro da política, mostra uma imensa força diante do que lhe é imposto. A corporeidade de Dilma não é só a de uma líder, presidenta reeleita legitimamente, mas a de uma mulher que resistiu e resiste a uma situação de cerco, de desumanização e deslegitimação política em um contexto de profunda misoginia e hostilidade.

Considerações Finais

Analisar as representações e narrativas apresentadas nos filmes, e chegar em classificações com definições pouco fluidas, engessariam o próprio ato do documentário. Pretendi, então, utilizar das modulações propostas por Bill Nichols como ponto de partida, investigando em um nível mais operacional da narrativa, para relacioná-las com o cinema de cada diretora e suas estratégias de abordagem do real. No lugar de pensar a partir da noção do estilo, me dedico a analisar os dispositivos filmicos que aproximam as diretoras do seu tema pretendido. Cabe aqui salientar, primeiramente, que, as diretoras são brancas, de classe média e alta da sociedade brasileira, que tiveram acesso privilegiado às diversas instâncias de poder. Partindo, então, de uma mesma perspectiva - atravessada por marcadores históricos de gênero, raça e classe - e tratando do mesmo tema, cada filme oferece um olhar diferenciado sobre os desafios e as transformações da democracia brasileira nos últimos anos. O filme *Alvorada* (2021) tem uma perspectiva mais íntima e pessoal, revela os bastidores da política contemporânea, enquanto *Democracia em Vertigem* (2019) traça um panorama crítico do impeachment de Dilma Rousseff e suas repercussões. Já *O Processo* (2018) aborda as complexidades e as implicações das (farsas) jurídicas desse momento histórico, proporcionando um entendimento mais abrangente do fenômeno político.

Os documentários de Maria Augusta Ramos, de Petra Costa e de Anna Muylaert e Lô Politi apresentam diferenças em seus enfoques, mas reforçam uma noção de complementaridade, uma vez que, quando vistos em conjunto, ratificam o processo golpista de destituição da Presidenta Dilma Rousseff, ao contrário do que a hegemonia midiática costumava afirmar. Ao analisar as interconexões que revelaram uma crise democrática num contexto de polarização e luta por direitos, os filmes atuam na sociedade como reconfiguração do sensível, não apenas reivindicando por novos significados, mas afirmando o papel do cinema documentário na compreensão da política e da sociedade brasileira. Política e documentário são indissociáveis (Comolli, 2008), assim como patriarcado e opressão sobre as mulheres. A retirada da liberdade (um dos direitos fundamentais) sobre os corpos das mulheres e das pessoas com útero é o principal alicerce da manutenção do patriarcado. Depuseram uma presidenta legítima e inocente através de um Golpe articulado por todas as instâncias de poder. O Poder é masculino. Enquanto a esquerda brasileira ainda

estava focada na manutenção de uma possibilidade de política desenvolvimentista, a direita avançava sobre a subjetividade da população, seja pelas mídias corporativistas, por meios das igrejas neopentecostais, da desinformação das *fakenews*, avançando nos seus projetos de construção de medo e de conservadorismo. Terreno perfeito para a invenção e aceitação de uma narrativa de destituição desprovida de um ato de corrupção ou de irresponsabilidade fiscal realizado pela Presidenta Dilma - bastava ela ser uma mulher. Imagetivamente, foram as cineastas mulheres que, enquanto produtoras de narrativas e de ressignificações político-sociais reafirmaram: foi Golpe. E se inscreveram na história com gestos documentais de intervenção social.

Apesar de lançarem mão de abordagens e dispositivos cinematográficos distintos, o gesto político de cada cineasta se revela nas reconexões que surgem nas montagens. Não se trata simplesmente de uma montagem que exerça apenas a função de continuidade espaço-temporal. Por se tratarem de filmes com uma história previsível - na medida em que o impeachment foi findado e os filmes lançados após o Golpe, durante o governo Temer (2016-2018) e do governo Bolsonaro (2019-2022), era necessário ter uma narrativa engajada à esquerda que pudesse contestar a onda reacionária da extrema-direita.

Filmes com acontecimentos particulares, como o caso dos filmes do Golpe, são geralmente roteirizados na própria ilha de edição, um trabalho de reconfigurar um fato histórico que já havia sido dado, torna explícita a "partilha do sensível", como trabalho político de um filme. Aquelas que não puderam falar, serão ouvidas. O documentário se revela como um meio de expressão potente, na medida em que se estabelece como uma práxis "em fricção com o mundo" (COMOLLI, 2008, p. 175). O papel do documentário é reintegrar esses indivíduos ao espaço político, forjar com os filmes, o mundo em que vivemos.

Pensar o cinema como arma é ir além de uma análise restrita e comparativa, que buscaria nos filmes indícios de uma autoria feminina ou feminista, atribuídos por características uniformizantes. Carla Maia (2015) propõe analisar a partir de uma perspectiva relacional, entre quem filma e é filmado, admitindo que o outro filmado influencie a

composição da cena de quem filma, logo essa noção desestabiliza o lugar da autoria, de um cinema de mulheres, para pensar um *cinema com mulheres*:

O complemento nominal “de mulheres” pressupõe atributos, propriedades. Já dizer “com mulheres” parece mais apropriado diante dos filmes que se apresentam a nós hoje, porque, ao mesmo tempo em que não deixa de valorizar e atentar para a presença feminina, a relativiza, no sentido de a colocar em relação a outros aspectos importantes para uma compreensão dos fenômenos contemporâneos. (MAIA, 2015, p.29)

Evidentemente tivemos avanços ao longo da história, mesmo as mulheres sempre ocupando o lugar das que não eram ouvidas e vistas, por ocuparem 'a parte sem parte' (Rancière, 2014). Algumas ousaram em participar do jogo político, e aqui, foi através do cinema, redistribuindo os lugares de quem fala e quem é ouvido. "O cinema – sobretudo o documentário, supomos – pode favorecer a criação de cenas dissensuais, e ao expor “situações de palavra”, permitir que a igualdade pressuposta entre os seres seja sempre colocada à prova, na medida em que confere visibilidade aos corpos e alcance às vozes daqueles/as que compõem a “parte que falta”. (MAIA, 2015, p.169)

As cineastas pesquisadas neste trabalho mostram que seus filmes têm a capacidade de questionar as normas do gênero, sem, no entanto, tornar isso uma afirmação direta. Nas análises, vimos que as estratégias das mulheres conseguiram interferir na narrativa da macro-política de maneira significativa. Em síntese, as abordagens das cineastas Maria Augusta Ramos, Petra Costa e Anna Muylaert e Lô Politi, ao representarem o Golpe Parlamentar, revelam não apenas suas diferentes escolhas estilísticas, mas também uma profunda reflexão sobre o papel do cinema na construção da memória e na articulação do presente político. Enquanto Ramos, em *O Processo*, se aproxima de um cinema mais observacional, com seu rigor na montagem e uma postura de distanciamento crítico, Costa em *Democracia em Vertigem* investe em uma narrativa mais subjetiva e poética, que mistura o passado e o presente em uma reflexão pessoal e intensa sobre a crise política. Muylaert e Politi, por sua vez, com *Alvorada*, adotam estratégias para criar uma experiência sensorial que conecta o espectador ao ambiente do poder, onde a música e o silêncio amplificam as tensões dramáticas e políticas. Ao estabelecer paralelos entre os passados compartilhados de sua mãe e de Dilma, mulheres e guerrilheiras, Costa adentra o espaço íntimo do lar de Dilma, oferecendo uma nova perspectiva sobre a ex-presidenta. Ela a apresenta não apenas como

uma figura pública e detentora de poder, mas como uma pessoa humana, com suas experiências e complexidades. Em *Alvorada*, não só porque estão na residência oficial da presidência que há uma troca e proximidade entre elas, mas de forma bastante explícita, as diretoras negociam o filme com Dilma. A presidenta corta as cenas sempre que acha pertinente.

A utilização da sonoridade em *Alvorada* demonstra como a música pode ser um elemento estratégico para intensificar as emoções e criar uma imersão no contexto político e social retratado. O uso de sinfonias brasileiras, que evocam tanto o peso histórico quanto a carga simbólica das imagens, contribui para o ritmo e para a construção emocional da narrativa. A presença da música nos momentos de silêncio ou de transição, juntamente com o espaço vazio dos grandes salões do Palácio da Alvorada, sugere uma fragilidade e uma tensão constante, reforçando a ideia de que o país está em um momento de transformação e instabilidade. Nesse sentido, a sonoridade não apenas embeleza, mas se torna parte fundamental do discurso político, potencializando a força do conteúdo visual e da imersão do espectador, ampliando as sensações de urgência.

Por fim, a montagem se revela como um dos principais dispositivos narrativos e estéticos utilizados pelas cineastas para traduzir as complexidades do Golpe e seus desdobramentos. Maria Augusta Ramos, com sua abordagem mais rigorosa, cria uma montagem que sublinha as contradições e a artificialidade do processo político, intervindo na ordenação das falas e imagens para desvelar a construção da narrativa política como uma ferramenta de poder. Por outro lado, Petra Costa, com sua abordagem ensaística, proporciona uma fluidez entre passado e presente, onde a montagem funciona quase como uma escrita subjetiva, entrelaçando o tempo histórico com a experiência pessoal da realizadora. Em *Alvorada*, a montagem se articula com a *mise-en-scène* e a sonoridade para criar uma experiência imersiva, onde o espectador não apenas observa, mas vivencia o peso da história e a tensão política. As escolhas estilísticas de cada cineasta, assim, nos convidam a refletir sobre as possibilidades do documentário enquanto forma de engajamento político e social, ressaltando como o cinema pode ser, ao mesmo tempo, um reflexo da realidade e um espaço de crítica e questionamento.

O ano é 2024, e ainda disputamos a narrativa que o Brasil vivenciou em 2016: O Brasil viveu um Golpe de Estado. Um não, dois. “O Golpe de 1964, como tragédia, e o de 2016

como farsa”, e o que eles compartilham é o mesmo ódio à democracia e descaso pela vontade popular. Na verdade, a onda da (extrema)direita contra os governos de esquerda nunca acabou, foram reinventadas, e suas narrativas de “revolução” e “impeachment” nos arrastaram ao mesmo abismo do retrocesso.

Sem militares, o Golpe de Estado do século XXI se deu através da mitificação do simulacro jurídico que viabilizou a imposição de uma agenda política que fora derrotada nas urnas. A sociedade brasileira engendrada pela televisão e as tramas melodramáticas de suas telenovelas, compactuaram inocentemente (outros, por pura maldade) com a narrativa que estava sendo imposta nos noticiários como também nas mídias digitais e redes sociais. "Uma mentira dita mil vezes torna-se verdade". O lema nazista encontrou um terreno fértil para a difusão das *fakenews* na criação de narrativas não só que arquitetaram o Golpe Parlamentar, mas que sujaram a imagem do Partido dos Trabalhadores e os programas sociais do governo, muitas beirando ao *nonsense* como por exemplo, as “mamadeiras de piroca”, uma narrativa imbuída de ódio aos LGBTQIAPN+.

O Golpe arquitetado para derrubar a presidenta Dilma Rousseff, nos impôs o governo de Michel Temer e o resgate da agenda neoliberal, retomando os processos de privatização, visando principalmente a Petrobras e o Pré-Sal, atacando os programas sociais e políticas públicas petistas, e pior, o programa “Ponte para o Futuro” pretendia destruir com a Constituição de 1988 e os direitos sociais que ela garante, atacando o Sistema Único de Saúde (SUS), o Sistema de Seguridade Social, o caráter laico de nosso Estado garantido pela Constituição de 1891, pressionados pela bancada da bíblia, grande entusiasta e apoiadora do Golpe Parlamentar. Para além de outras medidas como o congelamento no teto de gastos, por exemplo na rubrica de educação, a redução da interferência sobre o câmbio pelo Banco Central, e maior “liberdade” às negociações trabalhistas, passando por cima dos direitos conquistados e das normas da CLT.

As medidas vampirescas adotadas nunca passariam pelas urnas, nem mesmo nenhum partido teria coragem de expor em seus programas de governo. Elas estavam além da política e da politicagem. Temer, que se intitulava como pacificador e apolítico, adota o lema da *Ordem e Progresso* para constituir seu governo golpista, basicamente com homens brancos

pertencentes à "família tradicional brasileira", ilustrando como a política interna estava instrumentalizada por uma agenda moralizante com discursos conservadores.

Nessa retórica, outra parte da sociedade desenvolve o sentimento de rejeição à política institucional. Um governo foi deposto por corrupção mas deu lugar a outro em condições ainda piores; os articuladores do Golpe foram sendo expostos, cassados, presos, tornando-se inelegíveis. Os tempos se tornaram ainda mais sombrios. Estimulado pela sensação antipolítica, pelo anti intelectualismo, pela “ideologia de gênero”, se fortaleceu no interior da sociedade brasileira um personagem da extrema direita, Jair Bolsonaro, atualmente inelegível, enquadrado na Lei da Ficha Limpa pelo crime de abuso de poder e uso indevido dos meios de comunicação durante as eleições de 2022, quando tentou a reeleição.

Foram longos quatro anos para a sociedade brasileira conseguir subir a rampa do Planalto na posse do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, mas em 08 de Janeiro de 2023, por pouco não sofremos outro Golpe. Pessoas vestidas de verde-amarelo invadiram o congresso nacional e depredaram o patrimônio público contestando o resultado das eleições. As instituições voltaram a funcionar e estão punindo os responsáveis efetivamente, e logo chegarão aos mandantes. Bolsonaro foi indiciado com mais 37 militares. Sem anistia para golpista. É importante salientar que a bancada eleita para essa gestão atual (2023-2027), mostra como o fascismo brasileiro ainda segue vivo e financiado.

Dilma foi inocentada pelo TRF pelas supostas pedaladas fiscais em 2023. Atualmente, a ex-presidenta da República, preside o Novo Banco de Desenvolvimento (NDB), conhecido como Banco do BRICS. Foi indicada pelo presidente Lula, acabando por ser eleita por unanimidade pela assembleia. Em 29 de setembro de 2024, Dilma Rousseff recebe do presidente chinês Xi Jinping a Medalha da Amizade, honraria mais alta da China dada para um país estrangeiro por contribuições à modernização do país.

A universidade, e/ou um programa de pós-graduação, parece não ter sido feito também para nós, mulheres. Para aquelas que trabalham mais de oito horas diárias, para aquelas que maternam, que são cuidadoras de suas mães idosas. Mulheres geralmente vivem duas, três jornadas de trabalho. Muitas delas não tem rede de apoio; não tem bolsa, não tem creche, não tem aldeia.. Parece mesmo que esse lugar ainda não é nosso. Continua sendo um

espaço de poder também, de disputa como qualquer instituição. As instituições continuam patriarcais. Atravessar esse período de escrita da dissertação, oscilando entre depressão e ansiedade, vivendo entre os sets de filmagem e a solidão da escrita, parecia impossível. Mas cheguei até aqui.

REFERÊNCIAS

- ACARRINI André. Alvorada - um retrato de Dilma Rousseff durante os meses finais na presidência. CUT, 01 de Julho de 2021. Disponível em: <https://www.cut.org.br/noticias/alvorada-um-retrato-de-dilma-rousseff-durante-os-meses-finais-na-presidencia-083e> Acesso em: 17 nov 2023
- ALMEIDA, C. (2016). O filme do documentário e a construção da história: Getúlio Vargas, de Ana Carolina. *Especiaria: Cadernos De Ciências Humanas*, 10(17). Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/787> Acesso em: 02 out 2024.
- ANNA MUYLAERT. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2023 Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Anna_Muylaert Acesso em: 02 nov 2023.
- ARAÚJO, A C S; FERREIRA, L M S ; MELO, R A; SILVA, Nicolý. A história de um país rachado: Uma análise do documentário democracia em vertigem. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-0697-1.pdf> Acesso em: 02 nov 2023.
- BARBOSA, Karla Maria. Por que somos contra o Projeto de Lei 1904? Brasil de Fato, 15 jul 2024. Disponível em: <https://www.brasildefatopb.com.br/2024/07/15/por-que-somos-contr-o-projeto-de-lei-1904> Acesso em: 10 jul 2024
- BEDINELLI, Talita. O que o PL 5069 diz (e não diz) sobre a pílula do dia seguinte: tire dúvidas. *El país*, São Paulo, 13 nov 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/12/politica/1447357721_656693.html Acesso em: 10 jul 2024.
- BEDINELLI, Talita. Um projeto que pode piorar ainda mais o calvário das vítimas de estupro. *El país*, São Paulo, 12 nov 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/07/politica/1446854183_211544.html#?rel=mas Acesso em: 10 jul 2024
- BONFIM, Silva, V. M., & Batista Pereira Santana, S. (2022). A Linguagem Jurídica E As Relações De Saber-Poder-Verdade Nos Documentários “Justiça” e “Juízo”. *Revista Do Direito Público*, 17(1), 152–171. <https://doi.org/10.5433/1980-511X.2022v17n1p152> Acesso em: 13 nov 2023
- BORDWELL. David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Editora Unicamp/Edusp, 2013.
- BTESHE, M. (2014). Elena, o filme: narrativas sobre a experiência do suicídio. *Revista Eletrônica De Comunicação, Informação & Inovação Em Saúde*, 8(4). <https://doi.org/10.3395/reciis.v8i4.436> . Acesso em: 12 nov 2023.
- BUENO, Winnie. *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins / Winnie Bueno*. - Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira (org.). Cinema documentário brasileiro em perspectiva. Salvador: EDUFBA, 2013. 333 p.

CANDIDO, Marcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina; RODRIGUES, Raissa; JÚNIOR, João Feres. Raça e gênero no cinema brasileiro 1970 – 2016. Boletim GEMAA, n.2, 2017 https://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/06/Boletim_Final7.pdf Acesso em 05 out 2023

CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de. Considerações Sobre O Conceito De Autoria No Cinema Numa Perspectiva Feminista. Seminário Internacional Fazendo Gênero (12. : 2021 : Florianópolis). Lugares de fala [recurso eletrônico] : direitos, diversidades, afetos : anais eletrônicos / Alessandra Soares Brandão ... [et al.] (org.). – Florianópolis : UFSC, 2021.

Disponível em:

https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/fg2020/1611163450_ARQUIVO_8c7c72759d27cc147d1c51677292835e.pdf Acesso em: 10 dez 2023

CALHEIROS, Orlando. PL do Estupro: o poder da direita se alimenta do medo, da tristeza e da culpa da população. Intercept Brasil, 27 jun 2024. Disponível em:

<https://www.intercept.com.br/2024/06/27/pl-do-estupro-o-poder-da-direita-se-alimenta-do-medo/> Acesso em: 10 jul 2024

CAVALCANTE, Alcilene. Cineastas brasileiras (feministas) durante a ditadura civil-militar. In: HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.) Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro. Campinas (SP): Papyrus, 2017. p. 59-76.

CESAR, Amaranta. Cinema como ato de engajamento: Documentário, Militância E Contextos de Urgência, 2018. Dossiê n. 35 (2017): Cinema Brasileiro Século XXI.

Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/issue/view/1947> Acesso em: 02 abr 2024

CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. In: ANAIS DO 26º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2017, São Paulo. Anais eletrônicos...Campinas, Galoá, 2017. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2017/trabalhos/que-lugar-para-a-militancia-no-cinema-brasileiro-contemporaneo-interpelacao-visi?lang=pt-br>>. Acesso em: 02 abr 2024

CHION, Michel. A audiovisualização: som e imagem no cinema. Texto & Grafia, 2011.

COLLINS, Patricia Hill . Pensamento feminista negro [recurso eletrônico] : conhecimento, consciência e a política do empoderamento / Patricia Hill Collins ; tradução Jamilyne Pinheiro Dias. - 1. ed. - São Paulo : Boitempo, 2019.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário | Jean-Louis Comolli. Seleção e organização: César Guimarães; Ruben Caixeta Tradução: Augustin de Tugny; Oswaldo Teixeira; Ruben Caixeta. Revisão técnica: Irene Ernest Dias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 373p.

COELHO, Marcelo. 'Alvorada' exhibe os lados extraordinário e implicante de Dilma Rousseff. Folha de São Paulo, 21 de Abril de 2021. Disponível em:

[https://www1.folha.uol.com.br/colunas/marcelocoelho/2021/04/alvorada-exibe-os-lados-extraordinari o-e-implicante-de-dilma-rousseff.shtml](https://www1.folha.uol.com.br/colunas/marcelocoelho/2021/04/alvorada-exibe-os-lados-extraordinari-o-e-implicante-de-dilma-rousseff.shtml) Acesso em: 17 nov 2023

DANTAS, José Guibson Delgado. Teoria das Mediações Culturais: Uma Proposta de Jesús Martín-Barbero para o Estudo de Recepção, 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2008/resumos/r12-0015-1.pdf> Acesso em: 11 ago 2022

DIAS, Tatiana; FELIZARDO, Nayra; MOTORYN, Paulo. 'Uma Luta Contra O Tempo': Justiça obriga menina de 13 anos a manter gestação após estupro em Goiás. Intercept Brasil, 10 jul 2024. Disponível em: [https://www.intercept.com.br/2024/07/10/justica-obriga-menina-de-13-anos-a-manter-gestaca o-opos-estupro-em-goias/](https://www.intercept.com.br/2024/07/10/justica-obriga-menina-de-13-anos-a-manter-gestaca-o-opos-estupro-em-goias/) Acesso em: 10 jul 2024

DOURADO, Pedro. Cineastas brasileiros: Anna Muylaert. Instituto de Cinema, s.d. Disponível:<https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cineastas-brasileiros-anna-muylaert> Acesso em: 02 nov 2023

DUMARESQ, Daniela. Filmar de perto: estética da proximidade na Trilogia da Justiça de Maria Augusta Ramos. Disponível em: <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/959> Acesso em: 02 nov 2023

FRANÇA, A. & AVELLAR, J. C. (2013). As imagens silenciosas e os corpos em desajuste no cinema de Maria Augusta Ramos. Entrevista com Maria Augusta Ramos. Devires, 10(2), 90-109. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/159> Acesso em: 17 nov 2023

FERREIRA CEIÇA. Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 25, núm. 1, ID26788, 2018, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/4955/495557701012/html/> Acesso em: 11 dez 2023

FILHO, João. PL do estuprador: como as mulheres dominaram a narrativa e espancaram o bolsonarismo. Intercept Brasil, 17 jun 2024. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2024/06/17/pl-do-estuprador-como-as-mulheres-dominaram-a-narrativa-e-espancaram-o-bolsonarismo/>. Acesso em: 10 jul 2024

HOLANDA, Karla. Cinema Brasileiro (Moderno) de autoria feminina. In: HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.) Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro. Campinas (SP): Papyrus, 2017. p.43- 58.

HOLANDA, Karla. (2017). Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. Revista FAMECOS, 24(1), ID24361. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.24361>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/24361/15015> Acesso em: 02 jun 2023

HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.) Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro. Campinas (SP): Papyrus, 2017

hooks, bell. Olhares negros: raça e representação / bell hooks; tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019. 356 p.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise. Revista Galáxia, São Paulo, n. 22, p. 77-88, dez. 2011. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/7050/6054> Acesso em : 08 nov 2023

GUIMARÃES, Victor. Ressurgentes: um Filme de Ação Direta, de Dácia Ibiapina (Brasil, 2014). Revista Cinética, 2016. Disponível em:

http://revistacinetica.com.br/home/ressurgentes-um-filme-de-acao-direta-de-dacia-ibiapina-brasil-2014/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=ressurgentes-um-filme-de-acao-direta-de-dacia-ibiapina-brasil-2014 Acesso em: 02 nov 2024

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. MATOS, Isaura. Memória, Afeto e Criação no Documentário Elena, de Petra Costa. Disponível em:

<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132323.pdf> Acesso em: 12 nov 2023

IMPEACHMENT de Dilma Rousseff marca o ano de 2016 no Congresso e no Brasil. Senado Notícias: Agência Senado, 28 dez 2016. Disponível em:

<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/12/28/impeachment-de-dilma-rousseff-marca-ano-de-2016-no-congresso-e-no-brasil>, DF, 28 de dezembro de 2016. Sessão Especial. Acesso em: 24 jul 2022

JINKINS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo (Orgs.). Por que gritamos Golpe? Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016

KWIATKOWSKA, Paulina. Agnès Varda amidst Images Sensuous Theory and Strategies of Resistance in Feminist Cinema, In Władza Sądenia, no14, 2018, pp. 57-75

LAURETIS, T. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem, Estudos Feministas, 1o. Semestre de 1993, pp. 96-122.

LAURETIS, Teresa de [1987]. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.

LEÃO, D. (2021). O Impeachment e os filmes: a derrubada de Dilma Rousseff em três narrativas femininas. Cinema & Território, (6), 40–54.

<https://doi.org/10.34640/universidademadeira2021dleo>. Acesso em: 12 nov 2023.

LEÃO, D. (2022). Notas sobre o roteiro de documentário em filmes sobre a queda de Dilma Rousseff. Raído, 16(41), 257–282. Disponível em:

<https://doi.org/10.30612/raido.v16i41.15920> Acesso em: 02 jun 2023

LIRA, Bertrand. A Construção Da “Voz” Nos Documentários Observativos Justiça E Juízo. Disponível em: https://doc.ubi.pt/13/artigo_bertrand_lira.pdf Acesso em: 12 nov 2023.

LOPES, Bárbara Camirim Almdeia. A construção narrativa da diversidade no conjunto de personagens femininas de Orange is the new Black https://www.academia.edu/43368606/Disserta%C3%A7%C3%A3o_A_CONSTRU%C3%87%C3%83O_NARRATIVA_DA_DIVERSIDADE_NO_CONJUNTO_DE_PERSONAGENS_FEMININAS_DE_ORANGE_IS_THE_NEW_BLACK Acesso em: 12 set 2021

LÔ Politi. Papo de Cinema, s.d. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/artistas/lo-politi/biografia/> Acesso em: 02 nov 2023

LUSVARGHI, Luiza. O Processo e Democracia em Vertigem: cinema-direto e cinema-verdade sob um olhar feminino no documentário brasileiro <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0110-1.pdf> Acesso em: 06 jun 23

LUSVARGHI, Luiza. Subjetividades feministas e políticas no documentário brasileiro: Petra Costa e Maria Augusta Ramos <https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/article/view/38931/25339> Acesso em: 06 jun 23

MAIA, Carla . Sob o risco do gênero [manuscrito] : clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres / Carla Maia. - 2015.

MALUF, S. W., de Mello, C. A., & Pedro, V. (2005). Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. *Revista Estudos Feministas*, 13(2), 343. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X200500020008/7833> Acesso em: 11 dez 2023

MARIA Augusta Ramos. Maria Ramos, s.d. Disponível em: <https://www.maria-ramos.com/home/> Acesso em: 02 nov 2023

MATTOS, Carlos Alberto. Cinema contra o Golpe, s.d. Disponível em: <https://www.cinemacontraogolpe.com> Acesso em 01 nov 2023

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MIGLIORIN, Cezar (org.), Ensaaios no real: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

MORAES, Fabiana. Deputados, vocês não tem vergonha do PL do Estupro? Intercept Brasil, 20 jun.2024. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2024/06/20/deputados-voces-nao-tem-vergonha-do-pl-do-estupro/> Acesso em: 10 jul 2024

MOTTER DALA SENTA, Clarissa Raquel. Envelhecimentos e Velhices: novos olhares sobre a representação do feminino em filmes brasileiros contemporâneos. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/1405> Acesso em: 12 nov 2023.

MOTTER DALA SENTA, C. R., & Martins de Mendonça, M. L. (2013). Memória e afeto: uma trajetória sobre a representação do amor na velhice em Olhos de Ressaca. *Animus*.

Revista Interamericana De Comunicação Midiática, 12(23).
<https://doi.org/10.5902/217549777099> Acesso em: 12 nov 2023.

MONTEIRO, Eduardo Martins Neiva. O discurso jurídico no filme- documentário "Justiça", de Maria Augusta Ramos: uma análise a partir das aulas ministradas por Michel Foucault no Collège de France. Disponível em:<https://www.conteudojuridico.com.br/consulta/Artigos/38361/o-discurso-juridico-no-film-e-documentario-quot-justica-quot-de-maria-augusta-ramos-uma-analise-a-partir-das-aulas-ministradas-por-michel-foucault-no-college-de-france>. Acesso em: 12 nov 2023.

MIGLIORIN, C. (2009). A política do documentário. In: FURTADO, B. Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, vídeo arte, games...v. 1, p. 243-265, São Paulo: Hedra.

_____.(2010). Documentário brasileiro recente e a política das imagens. In: MIGLIORIN, C. (Org.) Ensaios no real. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

_____, C. “Igualdade Dissensual: Democracia e Biopolítica no Documentário Contemporâneo”. Revista Cinética. Rio de Janeiro, 2008.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo In: XAVIER, Ismail. (org.) A Experiência do Cinema. Col. Arte e Cultura, no 5. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983

NICHOLS, Bill. A voz do documentário [Tradução Eliana Rocha Vieira]. In: RAMOS, F. P. (org.). Teoria contemporânea do cinema, vol. II: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2005, p. 47-67.

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Trad. Mônica Saddy Martins. – Campinas, SP: Papirus, 2016.

OLIVEIRA, Caroline. Aborto legal sob ataque: relembre o PL de Eduardo Cunha que caiu após pressão social; tema é recorrente no Congresso. Brasil de Fato, São Paulo, 15 jun.2024. <https://www.brasildefato.com.br/2024/06/15/aborto-legal-sob-ataque-relembre-o-pl-de-eduardo-cunha-que-caiu-apos-pressao-social-tema-e-recorrente-no-congresso> Acesso em: 10 jul 2024

PEREIRA, A. C. (2019). Filmar-se e ver-se ao espelho: a auto-representação de documentaristas portuguesas e brasileiras. Fonseca, Journal of Communication, (19), 167–182. <https://doi.org/10.14201/fjc201919167182> Acesso em: 02 nov 2021

PEREIRA, Ana Catarina. 2016. “Mulheres-cineastas: uma estética da diferenciação nas primeiras décadas da história do cinema”. In Atas do V Encontro Anual da AIM, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 388-393. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5. Disponível em: <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-VEncounterAnualAIM-41.pdf> Acesso em: 02 jun 2023

PENAFRIA, M. (2009). Análise de filmes: Conceitos e metodologia(s). VI Congresso Sopcom. Covilhã: BOCC, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> Acesso em: 02 nov 2021

QUEIROZ, Edite. O Olmo e a Gaivota. Arte / Factos, s.d. Disponível em:
<https://www.arte-factos.net/filmes/olmo-e-a-gaivota/> Acesso em: 02 nov 2023

QUEIROZ, E. de F. C. Democracia Em Vertigem: Uma Narrativa Documental Que Vai Além Da Mera Representação. Revista Panorama - Revista de Comunicação Social, Goiânia, Brasil, v. 10, n. 1, p. 2–7, 2020. DOI: 10.18224/pan.v10i1.8126. Disponível em:
<https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/panorama/article/view/8126>. Acesso em: 12 nov. 2023.

RANCIÈRE, J. (2009). A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Ed. 34.

RAVENA, Monyse. PL do estupro: como noticiar num país em que parte do poder odeia as mulheres? Brasil de Fato, 19 jun 2024. Disponível em:
<https://www.brasildefato.com.br/2024/06/19/pl-do-estupro-como-noticiar-num-pais-em-que-parte-do-poder-odeia-as-mulheres> Acesso em: 10 jul 2024

RIBEIRO, R. R.; SILVA, A. L. da. Imaginação melodramática, cultura e estética televisivas: uma leitura triádica do folhetim na TV. Culturas Midiáticas, [S. l.], v. 7, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/19736>. Acesso em: 11 ago. 2022. .

RIBEIRO, Ricardo Lodi. Da Farsa do Impeachment ao Golpe Parlamentar. Direito do Estado, 27 abr 2016. Disponível em:
<http://www.direitodoestado.com.br/colunistas/Ricardo-Lodi-Ribeiro/da-farsa-do-impeachment-ao-golpe-parlamentar> Acesso em: 24 jul 2022

ROSSI, Marina. Ofensiva na Câmara para complicar atendimento a vítima de abuso sexual. El país, São Paulo, 22 out 2015. Disponível em:
https://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/23/politica/1445557952_906110.html Acesso em: 10 jul 2024

SALUM, Lucas. 'Não podemos retroceder em conquistas que vêm das bisavós', afirma Benedita da Silva sobre PL da Gravidez Infantil. Brasil de Fato, 17 jun 2024. Disponível em:
<https://www.brasildefato.com.br/2024/06/17/nao-podemos-retroceder-em-conquistas-que-ve-m-das-bisavos-afirma-benedita-da-silva-sobre-pl-da-gravidez-infantil> Acesso em: 10 jul 2024

SANTOS, Camila Borges. Maternidade e Resistência no Filme "O Olmo E A Gaivota". Disponível em:
https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/fg2020/1613686116_ARQUIVO_ad4534113e38e6fb58c3ab86af3f0ce8.pdf Acesso em: 12 nov 2023

SARMET, Sarmet; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Articulações Feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. In: HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.) Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro. Campinas (SP): Papirus, 2017. p.115-130.

SERAFIM, José Francisco (org.). Autor e autoria no cinema e na televisão. Salvador: EDUFBA, 2009.

SILVA, Alfredo Canellas Guilherme. Golpe Parlamentar De 2016 No Brasil E O Afastamento Da Presidente: Poder Judiciário Como Ultima Ratio Para Salvaguardar A Democracia

Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2830720 Acesso em: 24 jul 2022

SILVA, Patricia Rebello da. Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade / Patrícia Rebello da Silva. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2004, 186p. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/30/teses/694242.pdf> Acesso em: 01 fev 2024

TAVARES, Mariana Ribeiro. Helena Solberg: Militância Feministas e Política nas Américas. In: HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.) Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro. Campinas (SP): Papyrus, 2017. p.89-100.

VALLES, Rafael. Uma análise sobre o documentário performático no filme Terra deu, terra come in Doc On-line, n. 19, março de 2016, www.doc.ubi.pt, pp. 213-225. Disponível em: https://www.doc.ubi.pt/19/artigos_8.pdf Acesso em: 01 fev 2024

VEIGA, Ana Maria. Estéticas e Políticas de resistência no cinema de mulheres brasileiro (Anos 1970 e 1980). In: HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.) Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro. Campinas (SP): Papyrus, 2017. p. 77-88.

VIEIRA, Liliane Cirino, Mulheres no poder [recurso eletrônico]: a dimensão machista na trama do golpe contra Dilma Rousseff / Liliane Cirino Vieira. - 2022.

VIEIRA, Lucas Bezerra. Resenha do documentário Justiça. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/transgressoes/article/view/6670/5170> . Acesso em: 02 nov 2023

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada.. Folha de São Paulo, São Paulo, 1998 , p. 8-9 Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/acervo-local/producao-academica/000968383.pdf> Acesso em: 11 ago. 2022.

WEBER, Maria Helena (Org). Pactos e disputas político- comunicacionais sobre a presidenta Dilma. Porto Alegre: Figura de Linguagem, 2021, 883 p.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A ENTREVISTA. Direção: Helena Solberg. Brasil. CAIC - Comissão de Ajuda à Indústria Cinematográfica, 1966. 20 min.

ALVORADA. Direção: Anna Muylaert e Lô Politi. Brasil. Africa Filmes, Dramática Filmes, Cup Filmes. Brasil, 2021. 82 min.

BONEQUINHA DE SEDA. Direção: Oduvaldo Vianna. Brasil. Cinédia Estúdios Cinematográficos Ltda. Brasil, 1936. 115 min.

CORAÇÃO MATERNO. Direção: Gilda de Abreu. Brasil. Fimoteca Cultural Ltda. Pró Arte Filmes. Brasil, 1951.103min

CORPOS POLÍTICOS. Direção: Mulheres do Audiovisual do Pernambuco. Brasil. MAPE. Brasil, 2016. 4 min.

DAS TRIPAS CORAÇÃO. Direção: Ana Carolina. Brasil. Crystal Cinematográfica; Embrafilme S.A. Taba Filmes. Brasil, 1982. 108 min.

DEMOCRACIA EM VERTIGEM. Direção: Petra Costa. Brasil. São Paulo: Busca Vida Filmes, Netflix. Brasil, 2019. 121 min.

DIÁRIO ORDINÁRIO. Direção: Paula Fabiana. Brasil. Mater Matuta. Brasil, 2019. 70 min.

DURVAL DISCOS. Direção: Anna Muylaert. Brasil. Dezenove Som e Imagens; África Filmes. Programa de Integração Cinema e TV; TV Cultura; Secretaria de Estado da Cultura; Governo do Estado de São Paulo. Brasil, 2002. 96 min.

ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil. Busca Vida Filmes, Brasil, 2012. 82 min.

É PROIBIDO FUMAR. Direção: Anna Muylaert. Brasil. África Filmes; Dezenove Som e Imagens. Brasil, 2009. 86 min

FEMININO PLURAL. Direção: Vera de Figueiredo. Brasil. Circofilm Produções de Arte Ltda. Brasil, 1976. 80 min.

FILME MANIFESTO - O GOLPE DE ESTADO. Direção: Paula Fabiana. Paula Fabiana, João Marques. Brasil, 2017. 78 min

FUTURO JUNHO. Direção: Maria Augusta Ramos. Brasil, Holanda. Nofoco Filmes. Self made films. VPRO. Brasil, Holanda, 2015. 100 min.

GETÚLIO VARGAS. Direção: Ana Carolina. Brasil. Zoom Cinematográfica. Brasil, 1974. 76 min.

INDÚSTRIA. Direção: Ana Carolina. Brasil. Comissão Estadual de Cinema; Magison S.A.; Criasom; Est. Cinema, 1969. 12 min.

JONAS. Direção: Lô Politi. Brasil. Master Shot Produções. Rádio e Televisão Record. Brasil, 2015. 96 min

JUSTIÇA. Direção: Maria Augusta Ramos. Brasil. Limite Produções; Selfmade Films; NPS. Brasil, 2004. 100 min

JUÍZO. Direção: Maria Augusta Ramos. Brasil. Diler e Associados; Nofoco Filmes. Teleimage; Quanta. Brasil, 2007. 90 min

LA POINTE COURTE. Direção: Agnès Varda. França, 1954. 86 min.

LAVRA-DOR. Direção: Ana Carolina. Brasil. Paulo Rufino; Ana Carolina. Brasil, 1968. 11 min.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Brasil. Cinédia Estúdios Cinematográficos Ltda. Brasil, 1931. 120 min.

MÃE SÓ HÁ UMA. Direção: Anna Muylaert. Brasil. África Filmes; Dezenove Som e Imagens. Spcine; Canal Brasil; Prefeitura de São Paulo. Brasil, 2016. 82 min.

MAR DE ROSAS. Direção: Ana Carolina. Brasil. Área Produções Cinematográficas Ltda; Crystal Cinematográfica Ltda; Mário Volcoff Produções. Brasil, 1977. 90 min.

MEU NOME É GAL. Direção: Dandara Ferreira; Lô Politi. Brasil. Paris Entretenimento; Dramática Filmes. Globo Filmes; Telecine; SPcine. Brasil, 2023, 90 min.

MORRO DOS PRAZERES. Direção: Maria Augusta Ramos. Brasil, Holanda. Imagem-Tempo; KeyDocs; Nofoco Filmes. Brasil, Holanda, 2013. 90 min.

O CLUBE DAS MULHERES DE NEGÓCIOS. Direção: Anna Muylaert. Dora Amorim, Lara Lima e Paulo Serpa. África Filmes, Globo Filmes e Riofilme. Brasil, 2024. 95 min.

O ÉBRIO. Direção: Gilda de Abreu. Brasil. Cinédia Estúdios Cinematográficos Ltda. Brasil, 1946. 131 min.

OLHOS DE RESSACA. Direção: Petra Costa. Brasil. Aruac Produções. Brasil, 2009. 20 min.

O MISTÉRIO DO DOMINÓ PRETO. Direção: Cléo de Verberena. Brasil. Épica films, Brasil, 1930.

O OLMO E A GAIVOTA. Direção: Petra Costa; Lea Glob.. Brasil, Dinamarca..Zentropa Entertainments 5; Busca Vida Filmes; O Som e a Fúria. Zentropa Sweden; Film I Väst; Epicentre Films. Brasil, Dinamarca, 2014. 85 min.

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

OS HOMENS QUE EU TIVE. Direção: Tereza Trautman. Brasil. Thor Filmes; Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Produtora de Artes e Movimentos. Brasil, 1973. 85 min.

PÁTRIA? Direção: Nico da Costa; Sunny Maia. Escola de Audiovisual Vila das Artes. Brasil, 2020. 7 min.

PINGUINHO DE GENTE. Direção: Gilda de Abreu. Brasil. Adhemar Gonzaga. Brasil, 1949. 105 min.

QUE HORAS ELA VOLTA? Direção: Anna Muylaert. Brasil. África Filmes; Gullane Entretenimento S.A. Globo Filmes. Brasil, 2015. 70 min.

RESSURGENTES: UM FILME DE AÇÃO DIRETA. Direção: Dácia Ibiapina. Brasil. Trotoar Produção de Serviços Audiovisuais Ltda. Brasil, 2014. 74 min.

SECA. Direção: Maria Augusta Ramos. Brasil. Nofoco Filmes Produções Cinematográficas Ltda. Brasil, 2015. 90 min

SEMENTES: MULHERES PRETAS NO PODER. Direção: Ethel Oliveira; Julia Mariano. Júlia Mariano | Noix Cultura. Taturana Mobilização Social. Brasil, 2020. 100 min.

SOL. Direção: Lô Politi. Brasil. Muiraquitã Filmes; Dramática Filmes. Brasil, 2022. 107 min

SIMPLESMENTE JENNY. Direção: Helena Solberg. Estados Unidos, 1977. 33 min.

SONHO DE VALSA. Direção: Ana Carolina. Brasil. Crystal Cinematográfica; Ponto Filmes. Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Brasil, 1987. 96 min.

THE EMERGING WOMAN (A NOVA MULHER). Direção: Helena Solberg. Estados Unidos, 1974. 40 min.

THE DOUBLE DAY (A DUPLA JORNADA). Direção: Helena Solberg. Estados Unidos, 1975. 53 min.