

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

JQUES LUCAS DE LEMOS CAVALCANTI

**PRESIDENTA NÃO CHORA: O MELODRAMA COMO
OLHAR INTERPRETATIVO DOS DOCUMENTÁRIOS
SOBRE O IMPEACHMENT DE DILMA ROUSSEFF**

SÃO CARLOS-SP
2024

JAQUES LUCAS DE LEMOS CAVALCANTI

**PRESIDENTA NÃO CHORA: O MELODRAMA COMO OLHAR INTERPRETATIVO DOS
DOCUMENTÁRIOS SOBRE O IMPEACHMENT DE DILMA ROUSSEFF**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de Mestre em Imagem e Som.

Orientadora: Flávia Cesarino Costa

São Carlos-SP
2024

Cavalcanti, Jaques Lucas

Presidenta não chora: o melodrama como olhar interpretativo dos documentários sobre o impeachment de Dilma Rousseff / Jaques Lucas Cavalcanti -- 2024. 121f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos
Orientador (a): Flávia Cesarino Costa
Banca Examinadora: Flávia Cesarino Costa, Alessandro Constantino Gamo, Mariana Baltar Freire
Bibliografia

1. Documentário brasileiro. 2. Melodrama. 3. Impeachment de Dilma Rousseff. I. Cavalcanti, Jaques Lucas. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR


Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS


Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Mestrado do candidato Jaques Lucas de Lemos Cavalcanti, realizada em 10/05/2024:

Documento assinado digitalmente
 **FLAVIA CESARINO COSTA**
Data: 11/05/2024 00:28:07-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Flávia Cesarino Costa
Instituição: Universidade Federal de São Carlos

Documento assinado digitalmente
 **ALESSANDRO CONSTANTINO GAMO**
Data: 15/05/2024 15:05:25-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo
Instituição: Universidade Federal de São Carlos

 Assinado de forma digital por
Mariana Baltar Freire:90499905415
Data: 2024.05.14 12:49:28 -03'00'

Prof^a. Dr^a. Mariana Baltar Freire
Instituição: Universidade Federal Fluminense

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha mãe, por me ensinar a cada dia que a estrada da vida é mais fácil quando fazemos o que amamos. Às minhas avós Brasilina e Belkiss (*in memoriam*), que me amam incondicionalmente e sempre torceram por mim.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Cristine, por ter me proporcionado todos os meios materiais e emocionais que me possibilitaram chegar até aqui. Obrigado por sempre me estimular a seguir meus sonhos.

À minha irmã, Sofia, pela torcida nos momentos decisivos desta dissertação e pelo amor fraterno que irradia por todos os poros.

Às minhas tias, Júlia e Dulce. Obrigado por terem tornado meus cafés da tarde mais leves e divertidos durante essa jornada.

Ao meu amigo André, pelas conversas e risadas. Obrigado pela companhia e a torcida nesses últimos anos.

Ao tio Plínio, pelas incríveis memórias de viagem e a paciência na mediação de conflitos familiares.

À minha orientadora, Flávia Cesarino, por não ter desistido de mim nos momentos de desespero com este trabalho.

Ao professor Arthur Autran. Obrigado por ter sido a primeira pessoa a acreditar no potencial dessa pesquisa e ter me orientado nos meus primeiros passos.

À minha madrinha, Lílian, pelo carinho e acolhimento nos momentos em que precisei estudar em diferentes bibliotecas públicas do Rio de Janeiro.

Ao tio Andocides, pelas conversas sobre literatura, empréstimos de livros e, principalmente, por ter se disposto a fazer a revisão ortográfica e gramatical desta dissertação.

"I like melodrama because it is situated just at the meeting point
between life and theater."

Luchino Visconti.

RESUMO

O estudo do melodrama, tradicionalmente ligado aos estudos literários e cinematográficos, está sendo cada vez mais aplicado em análises sociológicas que abordam fenômenos culturais e históricos. Esta dissertação examina como o conceito de imaginação melodramática, proposto por autores como Peter Brooks e Thomas Elsaesser, transcende os limites dos estudos de gênero e oferece uma lente poderosa para analisar narrativas documentais sobre o impeachment de Dilma Rousseff. Ao destacar como diferentes documentários adotam estratégias melodramáticas para retratar o impeachment, revela-se uma polarização ideológica na qual personagens políticos são retratados como heróis ou vilões, influenciando a opinião pública. A pesquisa enfatiza que o melodrama não é apenas uma ferramenta estilística, mas uma linguagem moral que molda e legitima discursos ideológicos, oferecendo uma compreensão mais profunda das dinâmicas políticas contemporâneas e das estratégias de construção de seus significados.

Palavras-chave: imaginação melodramática; melodrama; impeachment; Dilma Rousseff.

ABSTRACT

The study of melodrama, traditionally linked to literary and cinematic studies, is increasingly being applied in sociological analyses addressing cultural and historical phenomena. This dissertation examines how the concept of melodramatic imagination, proposed by authors like Peter Brooks and Thomas Elsaesser, transcends the boundaries of gender studies and provides a powerful lens for analyzing documentary narratives about the impeachment of Dilma Rousseff. By highlighting how different documentaries adopt melodramatic strategies to portray the impeachment, an ideological polarization is revealed in which political figures are depicted as heroes or villains, influencing public opinion. The research emphasizes that melodrama is not merely a stylistic tool, but a moral language that shapes and legitimizes ideological discourse, offering a deeper understanding of contemporary political dynamics and the strategies for constructing their meanings.

Keywords: Melodramatic imagination; melodrama; impeachment; Dilma Rousseff.

RESUMEN

El estudio del melodrama, tradicionalmente vinculado a los estudios literarios y cinematográficos, está siendo cada vez más aplicado en análisis sociológicos que abordan fenómenos culturales e históricos. Esta disertación examina cómo el concepto de imaginación melodramática, propuesto por autores como Peter Brooks y Thomas Elsaesser, trasciende los límites de los estudios de género y ofrece una poderosa lente para analizar narrativas documentales sobre el juicio político de Dilma Rousseff. Al destacar cómo diferentes documentales adoptan estrategias melodramáticas para retratar el juicio político, se revela una polarización ideológica en la que los personajes políticos son retratados como héroes o villanos, influenciando la opinión pública. La investigación enfatiza que el melodrama no es simplemente una herramienta estilística, sino un lenguaje moral que moldea y legitima el discurso ideológico, ofreciendo una comprensión más profunda de las dinámicas políticas contemporáneas y las estrategias para construir sus significados.

Palabras clave: Imaginación melodramática; melodrama; impeachment; Dilma Rousseff.

RÉSUMÉ

L'étude du mélodrame, traditionnellement liée aux études littéraires et cinématographiques, est de plus en plus appliquée dans des analyses sociologiques abordant des phénomènes culturels et historiques. Cette thèse examine comment le concept d'imagination mélodramatique, proposé par des auteurs tels que Peter Brooks et Thomas Elsaesser, transcende les limites des études de genre et offre un puissant outil d'analyse pour étudier les récits documentaires sur la destitution de Dilma Rousseff. En mettant en avant comment différents documentaires adoptent des stratégies mélodramatiques pour dépeindre la destitution, une polarisation idéologique se révèle dans laquelle les personnages politiques sont représentés comme des héros ou des méchants, influençant l'opinion publique. La recherche souligne que le mélodrame n'est pas simplement un outil stylistique, mais un langage moral qui façonne et légitime les discours idéologiques, offrant une compréhension plus profonde des dynamiques politiques contemporaines et des stratégies de construction de leurs significations.

Mots-clés : Imaginaire mélodramatique ; mélodrame ; destitution ; Dilma Rousseff.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** – Lula e Marisa escoltam Dilma após a vitória nas urnas.
O vice-presidente Michel Temer segue os três, mais afastado. 23
- Figura 2** – Comparação entre o ex-presidente Michel Temer
e o Conde Drácula (Bela Lugosi).....25
- Figura 3** - Michel Temer prestes a "morder o pescoço" de Dilma Rousseff.....25
- Figura 4** - Olavo de Carvalho alerta para o plano de destruição da religião
católica arquitetado pelo Comunismo.....29
- Figura 5** - Da esquerda para a direita e de cima para baixo, respectivamente:
os juristas Janaína Paschoal e Ives Gandra, a ativista política Beatriz Kicis
e a advogada Cláudia Castro.....31
- Figura 6** - Da esquerda para direita e de cima para baixo, respectivamente:
Alexandre Santos, Kim Kataguirí, Renan Santos e Fernando Holiday..... 33
- Figura 7** - Representação de Ives Gandra nos documentários do MBL
e da Brasil Paralelo.....34
- Figura 8** - Representação de Janaina Paschoal nos documentários do MBL
e da Brasil Paralelo.....35
- Figura 9** - Manifestantes da "marcha pela liberdade" levantam a bandeira do MBL
e carregam uma grande faixa verde e amarela escrito "impeachment".....38
- Figura 10** - Homem vestindo a bandeira do MBL, como uma capa de super-herói,
caminha na parte inferior da rampa do Congresso Nacional.....38
- Figura 11** - Montagem dos momentos de entrevista no carro com os personagens
Dilma Rousseff, Luiz Inácio Lula da Silva e Marília Furtado de Andrade.....43
- Figura 12** - Dilma Rousseff e Marília de Andrade lembram da época
em que foram presas pela Ditadura Militar.....44
- Figura 13** - Brasileiros anônimos choram (se emocionam) durante o discurso.....47
de Lula da Silva.
- Figura 14** - Comparação entre o plano de Lula em *Entretatos* (2002)
e o mesmo trecho reapropriado em *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017).....53

Figura 15 - Sequência encenada do mistério do assassinato de Celso Daniel.....	61
Figura 16 - Sequência narrativa que representa o rompimento de Eduardo Cunha com o governo Dilma.....	64
Figura 17 - As figuras de Fidel Castro e Lula ameaçam as democracias latino-americanas com seus planos de dominação comunistas.....	69
Figura 18 - Imagens de Lula se reunindo com presidentes socialistas e algumas obras de seu governo. Uma mancha de sangue divide as fotos do presidente brasileiro e Fidel Castro.....	70
Figura 19 - A foice e o martelo contra um fundo vermelho. Símbolos clássicos do Comunismo.....	70
Figura 20 - Lula e Fidel Castro se reúnem durante o Foro de São Paulo (1990).....	72
Figura 21 - Lula discursa no XIV Encontro do Foro de São Paulo, em 2008.....	73
Figura 22 - "Patriotas" clamam nas ruas pelo impeachment de Dilma Rousseff.....	74
Figura 23 - Exemplo de imagem interna do Palácio da Alvorada utilizada pela diretora na abertura do documentário.....	76
Figura 24 - Dilma Rousseff se defende das alegações de seus acusadores.....	77
Figura 25 - As peças gráficas de divulgação dos documentários sobre o impeachment.....	82
Figura 26 - Comparação entre os pôsteres dos documentários conservadores e do pôster de <i>Capitão América: O Primeiro Vingador</i> (2011).....	84
Figura 27 - Comparação entre o exército soviético e um desfile militar cubano.....	87
Figura 28 - Imagens de arquivo do acervo pessoal de Alexandre Santos, um dos fundadores do MBL.....	89
Figura 29 - Dilma é interrogada pelo tribunal da ditadura após diversos dias sendo torturada.....	91

Figura 30 - Petra Costa comemora a vitória eleitoral de Dilma Rousseff em 2010.....91

Figura 31 - Os corpos de Ângelo Arroyo (à esquerda)
e Pedro Pomar (à direita) após a Chacina da Lapa.....93

Figura 32 - Cena do assassinato de Ângelo Arroyo e Pedro Pomar
que apareceu adulterada em Democracia em Vertigem,
sem as armas que existem na foto original.....93

SUMÁRIO

1.	Introdução.....	1
2.	Política da emoção: A imaginação melodramática e os personagens nos documentários.....	12
2.1.	Um breve histórico do melodrama.....	14
2.1.1.	Estrutura dramática, características e elementos.....	16
2.2.	A dramaturgia documentária: como filmar a si e ao inimigo?.....	27
3.	A questão ética no documentário.....	52
3.1.	Instâncias da voz-over: entre o modelo sociológico e a heteroglossia.....	54
3.2.	Práticas de montagem, música instrumental e o oculto moral.....	63
3.2.1.	Montagem de evidência ou horizontal.....	63
3.2.2.	O uso da música como simbolização dramática e pedagogia moral...70	
3.2.3.	O oculto moral dos documentários melodramáticos.....	84
3.3.	Flashback: a voz do passado através das imagens de arquivo.....	89
4.	Considerações finais.....	99
5.	Referências bibliográficas.....	104
6.	Filmes.....	109

1. Introdução

A presente dissertação se desenvolveu como uma continuidade temática do meu trabalho de conclusão de curso em 2020, intitulado *Democracia em Vertigem: entre o Ensaio Fílmico e o Cinema Subjetivo*. Naquele primeiro momento, busquei investigar como a diretora brasileira Petra Costa construiu, no filme *Democracia em Vertigem* (2019), seu ponto de vista a partir do uso de variadas fontes audiovisuais. Pude verificar que a cineasta utilizou procedimentos que marcaram historicamente a estética do que ficou conhecido como documentário performático, segundo a classificação do teórico Bill Nichols (2005). Com base nos estudos sobre cinema subjetivo, voz *over*, filmes de família e outros materiais de arquivo, investiguei como os elementos sonoros e imagéticos foram organizados e, algumas vezes, subvertidos pela diretora.

A monografia, contudo, não encerrou a minha vontade de pesquisar a representação cinematográfica do impeachment de Dilma Rousseff no documentário brasileiro e acabou me conduzindo para um aprofundamento dos meus estudos no mestrado acadêmico. Lembro-me, inclusive, que, quando assisti ao documentário de Petra Costa pela primeira vez, não consegui deixar de me emocionar em diversos momentos da narrativa. Ao ter a chance de conversar com outras pessoas que também tinham visto o filme, pude perceber que minha reação não era um caso isolado, pelo contrário, muitos espectadores me relataram que também haviam chorado de emoção. Isso contribuiu para que eu me fizesse as seguintes perguntas: de que maneira o documentário consegue produzir a mesma reação orgânica em tantas pessoas diferentes? E, mais importante, como essas estratégias de mobilização sentimental são intencionalmente acionadas na trama?

Após ter contato com a teoria do melodrama e do conceito ampliado de imaginação melodramática na disciplina ministrada pela minha orientadora, Prof.^a Dr.^a. Flávia Cesarino Costa, pude retomar algumas considerações que haviam sido feitas no trabalho final da graduação. Entretanto, diferentemente do que eu havia momentaneamente concluído, *Democracia em Vertigem* (2019) não se tratava de “uma tragédia grega anunciada”, mas sim de um melodrama político progressista. A relação consensual entre melodrama e lágrimas me pareceu uma hipótese de pesquisa plausível para tentar responder as minhas inquietações acadêmicas.

A descoberta deste novo enquadramento teórico-metodológico me pareceu fundamental para reexaminar o documentário em uma pesquisa de caráter mais amplo, levando agora em consideração não apenas a produção de Petra Costa, como também de duas obras conservadoras, a saber: *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (MBL – Movimento Brasil Livre, 2019) e *Impeachment: do Apogeu à Queda* (Brasil Paralelo, 2017). A delimitação do escopo de análise a apenas três documentários não foi arbitrária, pelo contrário, o que levei em consideração para definir o recorte foi a possibilidade que tais filmes apresentavam de serem atravessados pelas categorias analíticas de *antecipação*, *simbolização exacerbada* e *reiteração*, tal qual operadas por Mariana Baltar em seu livro *Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo* (2019), obra que se tornou indispensável para o formato e desenvolvimento da pesquisa.

No caso de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (Brasil Paralelo, 2017), é importante ressaltar que a obra é o sexto e último episódio da série intitulada “Congresso Brasil Paralelo”. Apesar da associação entre melodrama e serialização ser atávica, o corpus de análise não se debruçou sobre os demais episódios pois seu conteúdo não está diretamente relacionado ao processo de impeachment de Dilma Rousseff, o que fugiria da proposta original da dissertação. Além disso, mesmo se tratando de uma produção seriada, os episódios podem ser assistidos separadamente e não comprometem o entendimento geral do espectador em relação à narrativa que lhe é apresentada.

Além disso, outro fator que influenciou diretamente na delimitação do corpus de investigação foi o uso que os documentários faziam da música instrumental como mecanismo de mobilização sentimental e moralizante do impeachment de Dilma Rousseff. A plasticidade da forma melodramática, tanto em nível de expressividade visual quanto sonora, acabou por restringir o número de filmes que seriam abordados. O motivo que inviabilizou, metodologicamente, por exemplo, que *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018) ¹fizesse parte do agrupamento final foi a ausência de música incidental na condução da narrativa. Por sua vez, *Alvorada* (Lô Politi e Ana Muylaert, 2021) também não fez parte do conjunto, pois dispensa a expressividade dos

¹ Mesmo tendo ficado de fora do texto final da dissertação, escrevi o artigo *Filmar o outro: um estudo de caso sobre os documentários O Processo e Impeachment, o Brasil nas Ruas* (2022). Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0714202214533762d05821710a0.pdf/> Acesso em: 02 mar. 2024.

elementos visuais enquanto estratégia de simbolização melodramática.

Por último, filmes como *Impeachment: o Brasil nas Ruas*² (Beto Souza e Paulo Moura, 2017); *Excelentíssimos* (Douglas Duarte, 2018); *O Muro* (Lula de Hollanda, 2017), entre outros, igualmente foram preteridos por questões estilísticas e de dificuldade de acesso aos materiais. Não pretendíamos efetuar, com esta dissertação, um levantamento quantitativo dos documentários brasileiros sobre o impeachment, mas sim estabelecer um recorte temático que permitisse o desenvolvimento satisfatório da análise fílmica de conteúdo pelo viés do melodrama.

Contudo, antes de apresentarmos a composição capitular da dissertação e as principais contribuições bibliográficas, ainda é fundamental justificar o motivo pelo qual decidimos trabalhar com dois documentários conservadores e apenas um progressista. Como dito anteriormente, a opção por revisitar *Democracia em Vertigem* (2019) se deu pelo fato de o filme ser o ponto de partida do meu interesse pelo estudo do impeachment de Dilma Rousseff no cinema e sua relação com a matriz melodramática.

Por outro lado, o que norteou a decisão em trabalhar com o dobro de filmes favoráveis ao impeachment foi o fato de, além de menos numerosas, essas obras não obtiveram o mesmo nível de alcance e relevância dentro das discussões acadêmicas, como aconteceu com as produções de esquerda. Uma ressalva, todavia, é importante ser feita quanto ao excelente artigo *A política narrativa do Movimento Brasil Livre no documentário Não vai ter golpe! O nascimento de uma nação livre* (MOURÃO e LEPRI, 2019), um dos poucos escritos que traz esforços de reflexão sobre a visão do impeachment promovida pela direita brasileira contemporânea.

Logo, me pareceu de fundamental importância analisar essa produção a partir do uso de estratégias discursivas, pautadas na imaginação melodramática, de documentários que não apenas se comprometem a interpretar os fatos e suas particularidades, como ao mesmo tempo - em alguns casos - convencer os espectadores de que seu pensamento se aproxima mais de uma pretensa “verdade histórica”. Isto posto, a pesquisa visa estabelecer relações e contrapontos entre obras com diferentes posturas político-ideológicas sobre o impeachment de Dilma Rousseff.

Ao utilizarem o melodrama como uma estrutura narrativa capaz de atribuir sentido ao conflito político a partir de uma pedagogia midiática feita de excessos sentimentais, que busca a simpatia dos espectadores pelo “lado certo” das forças em

² Idem.

disputa, estes documentários traduzem, estrategicamente, o impeachment em um confronto entre vilões malignos, vítimas inocentes e heróis redentores. De um lado, *Democracia em Vertigem* (2019) retrata Rousseff como a vítima de uma perseguição política e representa seus oponentes como corruptos e imorais. Do outro, *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) e *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019) defendem a premissa de que a ex-presidenta violou a lei e traiu a confiança do povo brasileiro. Assim, a imaginação melodramática auxilia no processo de simplificação e excesso emocional dessas narrativas que transformaram o impeachment em uma batalha entre as forças do Bem e do Mal.

Não faço neste trabalho um juízo de valor moral sobre o discurso cinematográfico pautado no melodrama, o que seria, no mínimo, irônico de minha parte. O que me proponho é compreender como essa estratégia de mobilização e engajamento afetivo pode servir como instrumento de legitimação ou subversão de certas práticas políticas de poder.

Reitero aqui a defesa que Ismail Xavier (2003) promove da vitalidade do melodrama como lugar ideal das representações negociadas. Visualidade e “valor de exibição” são premissas fundamentais para a eficácia da pedagogia sentimental melodramática, ou seja, em sua dimensão performática enquanto teatro do bem e do mal. De acordo com o autor, este sofisticado mecanismo de projeção imagética “se mostra um jogo de duplo sentido que faz a cena visível se tornar o lugar de uma técnica de produção de realidades aparentes” (p.95).

Logo, a mediação imaginativa do melodrama como articulador de significados políticos sobre o impeachment de Dilma Rousseff vai estabelecer nos três documentários uma ideia de um oculto moral conservador ou progressista a ser revelado (BROOKS, 1995) pela *mise-en-scène* e pela montagem cinematográfica. Simultaneamente, não podemos esquecer de citar que as inter-relações promovidas entre os atores sociais que compõem o quadro dramático de cada um dos documentários também são responsáveis, como aponta Baltar (2019), por produzir “a expressividade excessiva da pedagogia moralizante tão preciosa para o universo do melodramático”. (p.134). Isso se tornará mais claro com a estruturação dos capítulos a seguir.

No primeiro capítulo, traçaremos um breve percurso histórico do estilo melodramático, indo desde sua origem nos palcos teatrais da França do final do século XVIII até a sua consolidação estética enquanto instância narrativa

predominante na construção da moderna subjetividade ocidental. Baltar (2019) nos recorda que é no contexto do mundo pós-sagrado, “onde nem Deus nem o Monarca organizam mais a vida e a sociedade, que o melodrama vai disseminar sua potência de imaginação (...)”. (p.105). Dito isto, este capítulo também fará uso, para fins de análise metodológica, do quadrilátero melodramático proposto pelo teórico Jesús Martín-Barbero (2013).

O autor estabelece como eixo central da estrutura dramática quatro personagens – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo. Aqui é importante ressaltar que a utilização do esquema barbereano não tem a intenção de ser formalizado enquanto modelo de análise padrão dos personagens de uma obra melodramática, pelo contrário, o que se busca é apenas propor uma possibilidade interpretativa no que concerne à função narrativa desempenhada pelos atores sociais dos documentários sob a luz da imaginação melodramática. Por exemplo, veremos neste capítulo que Dilma Rousseff, a principal personagem do processo de impeachment, desempenha funções melodramáticas diametralmente opostas, a depender do posicionamento político adotado pelo realizador cinematográfico. O objetivo é fazer com que a dimensão do excesso sentimental que se ancora na caracterização dos personagens seja um reflexo direto do conflito político em disputa na esfera pública. Como nos adverte Xavier (2003), “(...) é essencial, na composição do drama, colocar os autênticos do ‘nosso’ lado e os hipócritas do lado oposto (...)” (p.95), visto que é a virtude de caráter do personagem que vai sancionar ou desautorizar sua posição política em relação aos valores morais defendidos.

Todavia, é importante ainda se ter em mente que estes personagens não flutuam no espaço de forma independente, mas obedecem a um conjunto de códigos e convenções estilísticas que estão ligados ao que Baltar (2019) classifica como exacerbação da “cena”. “(...) cada objeto do cenário e do figurino, da luz e dos cortes e movimentos da câmera são pautados por uma grandiloquência e por um sentido metafórico da caracterização do personagem”. (p.126). Sendo assim, precisamos identificar de antemão em quem podemos confiar, localizando na superfície da cena as polaridades moralizantes que estão sendo encenadas e que garantem a eficácia pedagógico-sentimental do melodrama.

Desta maneira, a análise da construção de *mise-en-scène* dos documentários será imprescindível para que possamos ter uma compreensão mais completa da representação política de seus atores sociais. Comolli (2008) aponta que quando as

peças filmadas se encontram em posição de gerir o conteúdo de suas intervenções em um documentário, elas decidem a melhor maneira de ocupar o espaço e se colocar em cena. “A entrevista, esta forma aberta, flutuante, e, de certa maneira, muito mais livre, porque não submetida unicamente ao princípio da relação intersubjetiva, funciona como reveladora de discurso, de postura, de gestos, de efeitos de corpo”. (COMOLLI, 2008, p.59).

Como veremos com mais profundidade, tanto no caso de *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019) quanto de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), o espaço da entrevista e sua circunstância de tomada estão completamente separados do mundo cotidiano. A decisão por este formato de organização e transmissão de informações no filme não está isenta de efeitos de construção de sentido e reflete simbolicamente em termos de iluminação, profundidade de campo, enquadramento e direção de arte, conceitos retóricos tão caros à tradição melodramática como “verdade” e “dissimulação”.

Por sua vez, a diretora de *Democracia em Vertigem* (2019) abre mão do espaço fechado da entrevista em seu modelo clássico e opta por uma abordagem mais intimista. A escolha por um enquadramento mais fechado, em *close up* próximo às expressões faciais de Lula e Dilma em seus momentos de maior vulnerabilidade emocional, não apenas afirma o valor de autenticidade e legitimação da fala dos personagens como também promove o que Baltar (2019) chama de um *pacto de intimidade* entre público, ator social e diretor. Segundo a autora, a melhor maneira de colocar em cena as questões políticas e sociais segundo a lógica da esfera privada é através da criação de uma intimidade do personagem.

Acredito que já se tornou perceptível que nossa intenção com este primeiro capítulo é refletir sobre a importância política da construção melodramática dos personagens ao estabelecer um elo de mobilização afetiva entre o espectador e a narrativa sobre o impeachment promovida pelos documentários. É através da representação cinematográfica dos corpos destas figuras públicas que o arrebatamento emocional e a clareza moral irão se fazer visíveis pelo espetáculo melodramático. Contudo, é preciso se ter em mente que tal modo de dramatizar a luta cósmica entre o Bem e o Mal na política brasileira não deixa de ser atravessado por questões éticas que são fundamentais para o cinema documentário.

Sendo assim, nos debruçaremos, no segundo capítulo deste trabalho, sobre a organização dos elementos constituintes do modo de produção documentário e os

limites éticos da representação melodramática do Outro enquanto inimigo político. Começaremos a discussão a partir de algumas provocações estimuladas por Bill Nichols em *Introdução ao Documentário* (2005), obra em que o autor estadunidense levanta questões de natureza ontológica do fazer documental.

Para que consigam realizar o que frequentemente desejam com suas produções, ou seja, causar um impacto no mundo histórico, os documentários precisam persuadir os espectadores de que o ponto de vista que defendem possui maior credibilidade quando comparado aos demais. Isso é importante para que identifiquemos quais serão as diferentes estratégias de articulação retórica e estilística privilegiadas pelos documentários no que diz respeito à construção narrativa do impeachment de Dilma Rousseff. Podemos adiantar, a título de exemplo, que a escolha em priorizar determinada prática de montagem na organização argumentativa do filme será analisada com cautela no decorrer deste capítulo, pois isso influencia diretamente na interpretação que o espectador estabelecerá entre a memória do evento real e sua reconstrução de sentido pela linguagem cinematográfica.

Se a montagem do filme diz respeito à sua forma narrativa, não podemos deixar de abordar como seu conteúdo será conduzido pelos enunciados da voz-over em cada um dos documentários investigados. A voz do locutor desempenha um papel crucial na maneira como o público se relaciona, em maior ou menor grau, com os discursos organizadores da experiência de realidade do impeachment. Veremos que a escolha por um certo modo de narrar os acontecimentos históricos ou a decisão em multiplicar o número de vozes que sistematizam e legitimam a posição ideológica do documentário são tão importantes quanto os recursos visuais e sua capacidade de persuasão política.

Neste ponto, retomaremos conceitos analíticos essenciais para o estudo da narração na tradição documentária. Se em *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), Bernardet propõe uma caracterização da locução presente em *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) como uma voz de saber generalizante ou, em outras palavras, um modelo sociológico de representação do “outro de classe”, podemos perceber ainda sua permanência estilística nos documentários contemporâneos, como é o caso emblemático de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (Brasil Paralelo, 2017).

A posição intermediária entre locutor e entrevistado, que Bernardet (2003) classifica como *locutor auxiliar*, assim como a definição de *dramaturgia natural*,

proposta por Santeiro (1978), também nos permitirão tecer reflexões sobre a construção da polarização do melodrama nos documentários. Faremos questão de ressaltar, em diversos momentos deste segundo capítulo, a importância pedagógica que a voz do narrador adquire enquanto produtora de sentido das imagens.

De modo complementar, é importante que seja apontado que por mais persuasiva que possa ser a narração dos documentários, ela não alcançaria nem metade de seu poder de influência caso não fosse acompanhada pelo uso político-ideológico da música instrumental em momentos marcados por um forte apelo emocional ou necessidade de maior atenção do público perante a informação que lhe é apresentada. Logo, a utilização da música como elemento de reiteração da pedagogia moralizante do melodrama não poderia ficar de fora da análise fílmica dos documentários em questão.

As contribuições teóricas de Michel Chion em *A Audiovisão: som e imagem no cinema* (2016) serão imprescindíveis para que possamos analisar toda a extensão de sentido produzida pela música no audiovisual e, em nosso caso específico, na interpretação dos procedimentos melodramáticos de seu uso em obras de não-ficção. A música instrumental é utilizada de maneira recorrente pelos três documentários investigados e confirma sua eficácia pedagógica no que diz respeito à leitura da realidade social do impeachment por meio da polarização moral do melodrama. No plano sonoro, é ela a responsável pela *simbolização exacerbada* dos argumentos que serão apresentados pela voz-over.

Desde o primeiro esboço desta dissertação, meu objetivo sempre foi trabalhar os documentários em sua dimensão plena enquanto discurso cinematográfico, ou seja, composto por banda sonora e visual. É difícil discordar de Chion (2016) quando o mesmo argumenta que, “no contrato audiovisual, uma percepção influencia a outra e a transforma: não ‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos; não ‘ouvimos’ a mesma coisa quando vemos”. (p.07). Não era meu desejo escamotear a questão do som ou reservar a ela um domínio menor de importância. Tal atitude seria, no mínimo, contraditória da minha parte, visto que a própria etimologia da palavra melodrama já lhe garante seu status ontológico enquanto drama conduzido por acompanhamento musical.

Partindo do conceito de *audiovisão* proposto por Chion (2016), em que som e imagem se retroalimentam em termos de percepção não isolada do espetáculo cinematográfico, gostaria de apontar que, assim como no primeiro capítulo, analisarei

alguns planos presentes nos documentários de maneira a tornar perceptível a influência da imaginação melodramática na produção do oculto moral. Se no primeiro capítulo, meu foco será o estudo dos atores sociais e suas performances políticas no que diz respeito à personificação moral de tipos teatrais melodramáticos, neste capítulo meu objetivo será compreender como os filmes utilizam elementos peculiares ao universo documentário, como o uso de imagens de arquivo, mediante uma estratégia de legitimidade política pautada no elo afetivo entre público e privado.

O oculto moral é um conceito proposto pelo teórico estadunidense Peter Brooks em sua obra seminal *The Melodramatic Imagination* (1995). O livro teve grande repercussão entre os pesquisadores na época de sua publicação e constitui, ao lado de *Realidade Lacrimosa* (2019), de Mariana Baltar, uma das contribuições acadêmicas mais importantes para o desenvolvimento desta dissertação de mestrado. Segundo o autor, o oculto moral trata-se do domínio das forças espirituais do Bem e do Mal que não estão visíveis de maneira explícita na realidade e, por isso mesmo, precisam ser trazidas à luz da consciência coletiva. O embate entre os polos antagônicos deve se tornar evidente no processo de significação do real e não devem restar dúvidas da “superioridade moral” do lado defendido. Iremos explicar como esse reconhecimento do Bem e do Mal acontece nos três documentários por meio da análise de seus cartazes de divulgação.

O intuito desta parte do trabalho será mostrar que existem dois sistemas morais de produção de sentido em disputa no impeachment de Dilma Rousseff. Mesmo que um lado descredibilize moralmente o outro, a partir de uma série de argumentos que podem ou não estar amparados por provas concretas, o mais importante é fazer com que o espectador reconheça o “lado certo” da história. Aqui, inclusive, faremos um paralelo entre a teoria do melodrama e *mitos e mitologias políticas* (1987), de Raoul Girardet.

O historiador francês nos ajudará a refletir sobre o poder que o mito em sua dimensão política possui enquanto deflagrador de comportamentos que buscam alguma forma de autolegitimação. Como ele aponta, “ ‘constelações mitológicas’ podem surgir dos pontos mais opostos do horizonte político” (GIRARDET, 1987, p.12), podendo estar mais à esquerda ou à direita, a depender da oportunidade do momento. Logo, a partir das contribuições teóricas de Girardet, não seria estranho relacionar o melodrama a um tipo de produção simbólica e imagética aos moldes da mitologia política ocidental. Afinal, os mecanismos combinatórios da imaginação

mítica de base política em muito se assemelham à capacidade do melodrama em se adaptar a diferentes épocas, culturas, mídias e, é claro, posicionamentos ideológicos.

Após este rápido apontamento sobre o oculto moral e as mitologias políticas de Girardet (1987), retomamos neste ponto o que havíamos comentado anteriormente acerca do uso das imagens de arquivo e seus procedimentos de mobilização sentimental. O que proponho é interpretar o *found footage* documentário como mecanismo de *flashback* narrativo. De acordo com Steve Neale (1986), o *flashback* é entendido como a melhor definição do uso da *antecipação* nos melodramas, pois cria no público a expectativa do que vai acontecer no futuro dos personagens, gerando assim um forte engajamento emocional e afetivo.

Além disso, o uso das imagens de arquivo nos documentários propostos nos fará perceber que o apagamento de fronteiras entre o espaço público e privado, pelo menos em relação à *Democracia em Vertigem* (2019) e *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019), corresponde a uma tendência contemporânea do documentário brasileiro. Mariana Baltar, em *Realidade Lacrimosa* (2019), já aponta a existência deste diálogo entre o não-ficcional e a imaginação melodramática no que tange a estrutura narrativa de obras que se organizam em torno da instância do personagem. Por sua vez, por mais que *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) também use os personagens para elaborar sua linha argumentativa em determinados momentos do filme, sua convenção estilística se aproxima muito mais da tradição do documentário clássico e sua ética educativa.

Falando em questões éticas, não me furtarei em antecipar que tanto *Democracia em Vertigem* (2019) quanto *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) apostam em procedimentos de montagem dos materiais de arquivo que desafiam os limites da “liberdade criativa” que deve ser considerada por qualquer produção documentária. Como afirma Nichols, “a ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores”. (2010, p.36).

Dito deste modo, minha intenção ao fazer dois filmes com posicionamentos ideológicos diametralmente opostos dialogarem é compreender as motivações que, pelo menos parcialmente, justificam a escolha dos realizadores por um certo modo de produção de sentido político a partir das imagens selecionadas. Se, como veremos, a decisão tomada por *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) não pode

ser considerada equivalente à de *Democracia em Vertigem* (2019), por outro lado, a comparação provoca um debate sobre questões éticas que perpassam o universo do documentário que não poderiam deixar de serem apontadas.

Por fim, encerrarei este capítulo com algumas provocações a respeito do status da vítima na cultura contemporânea e a importância da permanência de sua posição política nas disputas de sentido do real mobilizadas pela imaginação melodramática. Obras como *Orgies of Feeling: Melodrama and the Politics of Freedom* (2014), de Elisabeth Anker, e *Melodrama After the Tears: New Perspectives on the Politics of Victimhood* (2016), de Scott Loren e Jörg Metelmann (editores), nos ajudarão a perceber como a figura que encarna o papel da vítima nos três documentários é capaz de negociar o sofrimento pela legitimação pública de sua integridade moral. Uma vítima somente tem o valor social reconhecido quando exige justiça, ou vingança, por sua situação de vulnerabilidade.

Com o percurso de análise, pretendemos demonstrar que este estudo não apenas amplia nosso entendimento sobre o papel do cinema na esfera pública, mas também nos convida a refletir sobre os limites e possibilidades do discurso cinematográfico enquanto instrumento de mobilização política. Assim, a investigação dos documentários sobre o impeachment de Dilma Rousseff sob a perspectiva do melodrama oferece proposições acadêmicas valiosas para compreendermos os mecanismos de produção de sentido da política brasileira contemporânea e os impasses éticos presentes na intersecção entre cinema, política e sociedade.

2. Política da Emoção: a Imaginação Melodramática e os Personagens nos Documentários

O melodrama não é apenas um modo imaginativo de atribuir sentido à realidade material, mas também um estilo discursivo extremamente influente no debate político contemporâneo. Elisabeth Anker (2014) argumenta que as características centrais do melodrama teatral e cinematográfico migraram para o contexto da não-ficção popular. Na introdução de seu livro *Orgies of Feeling: Melodrama and the Politics of Freedom* (2014), a autora argumenta que os ataques de 11 de setembro de 2001 podem ser interpretados como um grande melodrama nacionalista. Segundo Anker:

Esta representação [midiática] dos ataques adere às convenções de forma do gênero que retrata os eventos dramáticos através das polaridades morais de bem e mal, vítimas oprimidas, acentuados afetos de dor e sofrimento, grandes gestos, atos arrebatadores de heroísmo, e a redenção da virtude. Melodramas se referem a histórias de superação do sofrimento ocasionado a pessoas virtuosas por forças nefárias, e elas examinam o conflito político e social pelo prisma de representação de perseguições injustas e descomunais. (2014, p.02)³

Apesar da diferença de contexto histórico e geográfico, a descrição de Anker do 11 de setembro ajuda-nos a compreender também o impeachment de Dilma Rousseff a partir de uma economia moral fortemente marcada pelo discurso melodramático. Se em *Impeachment: do Apogeu à Queda* (Brasil Paralelo, 2017) e *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (Alexandre Santos e Fred Rauh, 2019) o que está em jogo é a busca por legitimação de políticas neoliberais mais agressivas que visam combater a “ameaça comunista internacional”, em *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019), o consolo na esfera doméstica se apresenta como alternativa possível perante a injustiça cometida contra Lula da Silva e Dilma Rousseff. Associa-se, neste caso, a figura de Rousseff à família da diretora, que, embora não compartilhem laços de sangue, estão ligadas por sentimentos de afeto e intimidade. Explicaremos isso com mais detalhes no momento em que compararmos as trajetórias políticas da mãe de Petra Costa e Dilma Rousseff.

Deste modo, este primeiro capítulo da dissertação traçará paralelos entre os três documentários propostos e o conceito ampliado de imaginação melodramática

³ No original: *This depiction of the attacks adheres to the conventions of a genre form that portrays dramatic events through moral polarities of good and evil, overwhelmed victims, heightened affects of pain and suffering, grand gestures, astonishing feats of heroism, and the redemption of virtue. Melodramas convey stories about the suffering of virtuous people overcome by nefarious forces, and they examine political and social conflict through outsized representations of unjust persecution.*

que, segundo Baltar (2019), “(...) torna pertinentes análises pelo viés do melodramático de uma série de narrativas não tradicionalmente vinculadas ao gênero”. (p.99). O objetivo é pensar o ator social (ou personagem documentário) como a instância narrativa que encarna os valores morais defendidos pelos campos progressista e conservador. Mas também é importante atentar para a maneira como este corpo cinematográfico é enquadrado quando se dispõe a ser filmado. É através da análise desta *mise-en-scène* documentária que os polos do bem e do mal se tornam legíveis para o espectador.

Seguindo o exemplo de Elisabeth Anker e de outros autores que pensam o melodrama em sua dimensão político-discursiva, tais como Scott Loren, Jörg Metelmann, e Thomas Elsaesser, me interessa a circulação do melodrama em diferentes registros políticos por sua capacidade de legitimar sensório-sentimentalmente a posição ideológica de grupos sociais que professam valores morais incompatíveis. De uma maneira ou de outra, todos os documentários aqui investigados ancoram-se nos personagens como eixo de organização narrativa. Baltar (2019) afirma que tal proposta fílmica faz com que as questões sociais e políticas sigam uma lógica privada e cotidiana dentro do domínio do documentário.

Para que possamos desenvolver uma análise mais aprofundada a respeito da influência da imaginação melodramática na não-ficção “criativa”, precisamos compreender antes o percurso histórico do melodrama e como suas principais características e elementos constitutivos foram se configurando ao longo do tempo. Como em todas as sociedades modernas ocidentais que enfrentaram situações de crise, de guerra ou um processo revolucionário, a ética melodramática se fez presente como importante instrumento de reafirmação das identidades sociais coletivas e dos elos de pertencimento político-ideológico.

2.1. Um breve histórico do melodrama

Em sua origem etimológica, a palavra melodrama é composta pelo prefixo *melos* (grego = canto ou música) e do sufixo *drama* (do grego = ação). Melodrama seria então, em uma tradução literal, o drama da canção. Segundo Alves (2020), a procedência dessa forma dramática está relacionada com a ópera teatral italiana do século XVII, que tinha por costume juntar texto e canção em suas representações cênicas. “O primeiro [no entanto] a utilizar o termo no sentido mais apropriado ao [teatro] (...) foi Jean-Jacques-Rousseau (...), em 1775, [quando escreveu] sobre [a

peça] *Pigmalião*, monólogo de um ato encenado com frases musicadas e forte expressividade gestual.” (p.11)

Todavia, a consolidação estética do gênero só acontecerá alguns anos depois, estando ligada por mais de um aspecto ao impacto sociocultural provocado pela Revolução Francesa/Revolução Burguesa de 1789. Martín-Barbero (2013) afirma que é neste momento da história do teatro que os dramas das classes menos favorecidas “entram em cena”. Essas novas narrativas de matriz popular e que marcaram a constituição da imaginação melodramática europeia dos séculos posteriores tiveram como principal influência “as paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução que exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade das massas populares que afinal puderam se permitir encenar suas *emoções*”. (MARTÍN-BARBERO, 2013, p.164)

Após a queda do Antigo Regime, um público mais rude chega aos teatros, que antes eram reservados apenas à nobreza. Apesar de agora acessarem os mesmos bens culturais das classes privilegiadas, estas pessoas não possuíam o conhecimento prévio necessário para fruir o desenrolar de histórias que se baseavam em fontes textuais antigas. Alves (2020) acrescenta que “os analfabetos não iam ao teatro somente pela impossibilidade financeira, mas também porque os dramas, as tragédias e as comédias clássicas eram pautadas nos grandes textos literários. Era um teatro conduzido pela palavra”. (p.12). Nesse sentido, Martín-Barbero descreve também a situação:

Além disso, desde finais do século XVII, disposições governamentais ‘destinadas a combater o alvoroço’ proibem na Inglaterra e na França a existência de teatros populares nas cidades. Os teatros oficiais são reservados às classes altas, e o que é permitido ao povo são *representações sem diálogos*, nem faladas nem sequer cantadas, e isso sob o pretexto de que ‘o verdadeiro teatro não seja corrompido’. (2013, p.163)

Em contrapartida, o melodrama impõe-se como um tipo de arte viável economicamente e que se enquadra, por meio do seu exagero gestual (pantomima) e da sua música incidental, dentro do cenário de possibilidades de acesso cultural das classes populares do final do século XVII. Martín-Barbero (2013) assinala que a proibição governamental quanto à existência de teatros para o povo só será suspensa na França, por exemplo, em 1806, por um decreto que autoriza em Paris o uso de alguns teatros para a encenação de espetáculos populares, mas limitando-os apenas a três.

Apesar de caracterizar-se como um empreendimento autônomo e cerceado em termos legais e narrativos por uma série de diretrizes governamentais autoritárias,

o melodrama consegue tornar-se um espaço para as iniciativas empresariais. Como um negócio, era preciso extrair constantemente uma recepção positiva dos espectadores para que o espetáculo teatral pudesse se manter com o faturamento da venda de ingressos. Nesse sentido, Huppés esclarece:

Mas não se conclua apressadamente que esse feito e tal endereçamento implicam facilidades. Muito mais complexo do que parece à primeira vista, o melodrama deve ser capaz de monitorar a reação do público – para oferecer-lhe a dosagem adequada – enquanto desenvolve as histórias no palco. (...). Compete-lhe capturar o interesse de um público tão amplo quanto possível, utilizando processos repetidos à exaustão. (...) Tem de conviver com o desafio de liberar, na medida, elementos de clichê com traços de vanguarda e atualidade, ao passo em que aperta o laço do consumidor. (2000, p.12-13)

A linguagem do melodrama reúne, portanto, condições indispensáveis para agradar às plateias mais amplas e variadas possíveis. Porém, não podemos esquecer, como aponta Baltar (2019), que o fato de o melodrama ter se definido como um gênero institucionalizado entre o final do século XVIII e início do século XIX não é mera coincidência histórica. No contexto pós-revolucionário, a França enfrentava um período marcado por forte instabilidade política e social onde a gerência da vida privada e pública já não mais se fazia através das instâncias centralizadoras – seja do poder clerical, seja do poder monárquico. O melodrama ganha força nesta conjuntura, pois é capaz de “(...) disseminar sua potência de imaginação, por dar conta, na esfera ‘pedagógica’ do sentimental, de uma visibilidade da moral como instância organizadora. (BALTAR, 2019, p.105)

A estrutura do melodrama funciona a partir da ideia da reiteração consecutiva de seus elementos, que serão abordados no próximo subtópico. Ainda assim, é importante ter em mente que são seus personagens que movimentam a trama e traduzem, em sua aparência física, os valores e contravalores éticos que serão encenados. Este é um dos pontos principais para que consigamos entender como se deu a representação cinematográfica de algumas personalidades públicas influentes do impeachment de Dilma Rousseff nos documentários aqui investigados.

2.1.1. Estrutura dramática, características e elementos

Quando pensamos em melodrama, a ideia de espetáculo não se refere apenas à encenação, mas também à organização de sua estrutura dramática. Conforme destaca Martín-Barbero (2013), o melodrama tem “como eixo central quatro *sentimentos* básicos – medo, entusiasmo, dor e riso -, e a eles correspondem quatro tipos de situações – terríveis, excitantes, ternas e burlescas – personificadas ou ‘vivas’ por quatro personagens – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo”. (p.168)

Segundo o autor, o *Traidor*, também conhecido como *Vilão*, é a personificação do mal e do vício. Secularização do diabo. No extremo oposto, há a figura da *Vítima*, a heroína da história, com quem se espera que o público se compadeça e se identifique. Como encarnação da inocência e da virtude, a *Vítima* é considerada heróica por sua capacidade de resignação e paciência perante o sofrimento que lhe é infligido pelo *Vilão*. É a personificação do *ethos* do mito cristão.

[Por sua vez,] o *Justiceiro* ou Protetor é o personagem que, no último momento, salva a vítima e castiga o Traidor. (...) E, portanto, o que tem por função desfazer a trama de mal-entendidos e desvelar a impostura permitindo que “a verdade resplandeça”. (...) E por último o *Bobo*, o que está fora da tríade dos personagens protagonistas, mas pertence sem dúvida à estrutura do melodrama, na qual representa a presença ativa do *cômico*, a outra vertente essencial da matriz popular. A figura do Bobo no melodrama remete por um lado à do *palhaço* no circo, isto é, aquele que produz distensão e relaxamento emocional depois de um forte momento de tensão, tão necessário em um tipo de drama que mantém as sensações e sentimentos quase sempre no limite. (MARTÍN-BARBERO, 2013, p.170)

Estas figuras que compõem o quadrilátero melodramático barbereano podem ser entendidas dentro de suas funções arquetípicas. A ideia de arquétipo que será utilizada nesta pesquisa vem da obra *Morfologia do conto maravilhoso* (1928), do autor russo Vladimir Propp, e que, segundo Vogler (2015), compreende os arquétipos “- não como papéis rígidos de personagens, mas como funções desempenhadas temporariamente pelos mesmos para alcançar certos efeitos numa história”. (p.62). Um personagem pode, em um primeiro momento, desempenhar a função de *Vítima* e, em seguida, agir como *Bobo*, *Justiceiro* ou *Traidor*, a depender das necessidades de movimentação da trama.

Em uma estrutura maniqueísta como a do melodrama, na qual os personagens desempenham esquematismos morais, dificilmente um personagem identificado com o signo positivo (como é o caso da virtude perseguida) vai desempenhar a função do seu oposto complementar (*Traidor*) na mesma história. Devemos lembrar que a linguagem do melodrama é avessa a ambiguidades, tudo é claro, havendo, inclusive, uma correspondência entre figura corporal e tipo moral. Ainda assim, esses arquétipos nos ajudam a entender como um mesmo *ator natural* (SANTEIRO, 1974), ou seja, a pessoa que o cineasta escolheu e que se dispôs a ser filmada e entrevistada pode ser representada de maneira completamente oposta, a depender do conjunto de valores morais defendidos pela narrativa documental.

Em outras palavras, o melodrama transforma-se em um meio de propaganda ideológica, uma tentativa de manutenção ou produção (a depender dos interesses em jogo) de uma nova consciência coletiva sobre o cenário político nacional. Para fins de análise dos personagens que desempenham as funções de *Traidor*, *Vítima*, *Bobo* e

Justiceiro nos documentários *Impeachment do Apogeu à Queda, Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre e Democracia em Vertigem*, utilizaremos como base conceitual as definições de *melodrama clássico* e *melodrama policial e judiciário* propostas por Thomasseau (2012), em virtude de este aporte teórico se enquadrar de maneira mais eficiente em nosso escopo metodológico de pesquisa.

Impeachment: do Apogeu à Queda (2017) e *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019) seguem uma estrutura narrativa aos moldes do melodrama clássico, que, a partir da definição de Thomasseau (2012), “tem por base o triunfo da inocência oprimida, a punição do crime e da tirania: a diferença encontra-se nos meios que levam a este triunfo e a esta punição”. (p.34). De caráter conservador, ambos os documentários se posicionam a favor da condenação de Dilma Rousseff, que defendem ser um ato de mobilização popular pelo resguardo da Constituição Federal e do Estado Democrático de Direito. O Congresso Nacional alegou, em 2016, que Rousseff cometeu o crime de responsabilidade conhecido como “pedalada fiscal” e que, segundo reportagem do site de notícias *Brasil de Fato* (2022), é um “apelido dado a um tipo de manobra contábil realizado pelo Poder Executivo para cumprir as metas fiscais”⁴. O site *Senado Notícias*, por sua vez, afirma que

no caso do governo Dilma Rousseff, o Tribunal de Contas da União entendeu que o Tesouro Nacional teria atrasado, voluntariamente, o repasse de recursos para a Caixa Econômica Federal, o Banco do Brasil, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e o Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS) para o pagamento de programas sociais como Bolsa Família e o Minha Casa Minha Vida, benefícios sociais como o abono salarial e o seguro-desemprego, e subsídios agrícolas. Essas instituições faziam o pagamento com recursos próprios, garantindo que os beneficiários recebessem em dia. Ao mesmo tempo, o governo omitia esses passivos nas estatísticas da dívida pública, postergando para o mês seguinte a sua contabilização. Com isso, as contas públicas apresentavam bons resultados que, no entanto, não eram reais. (AGÊNCIA SENADO)⁵

Representados como figuras corruptas e criminosas, Dilma Rousseff e Luís Inácio Lula da Silva desempenham a mesma função melodramática na narrativa documental de *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019). Ocupando a posição do *Traidor*, as duas personalidades petistas personificam os símbolos negativos associados ao Comunismo e à corrupção. A narrativa do documentário se configura por intermédio de dois polos antagônicos: de um lado, o negativo, associado ao governo petista de Dilma, e, do outro, o positivo, com a destituição da presidenta e a restauração da ordem social. Segundo *Não vai ter golpe!* (2019), a corrupção seria

⁴ Disponível em: <https://www.brasilefato.com.br/2022/05/12/quem-inventou-a-pedalada-fiscal-origem-do-termo-ajuda-a-entender-golpe-contradilma>. Acesso em: 02 mar. 2024.

⁵ Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/entenda-o-assunto/pedalada-fiscal>. Acesso em: 02 de mar. 2024.

definitivamente “extinta” da política brasileira com a queda do PT.

Dilma e Lula encarnam a figura do “conspirador” no melodrama histórico. Aquele que fomenta complôs contra um soberano clemente e magnânimo (o Estado Democrático de Direito). A intriga consiste, então, em descobrir e seguir as maquinações de um indivíduo que parece possuir o dom do disfarce e da dissimulação (características que no melodrama definem o vilão típico). Rousseff seria apenas um fantoche indicado por Lula para ocupar o cargo de presidente e dar continuidade a seu projeto político de dominação comunista.

Percebe-se que essas duas personalidades públicas (Lula e Dilma) são responsabilizadas, não apenas pela má gestão de uma crise política que se alastrou no país, mas também como as “mentes criminosas” por trás de um plano maior de “destruição” interna do Estado brasileiro e que visava seu aparelhamento ideológico com fins de implementação de um projeto político ditatorial comunista. São personagens conspiradores que agem “por debaixo dos panos” visando transformar um país democrático em um governo de extrema-esquerda totalitário e sanguinário. Em uma linguagem melodramática, Lula seria o *Vilão/Traidor*, ao passo que Dilma desempenharia apenas a função de sua confidente, uma personagem “secundária”, mas que, ainda assim, mereceria o castigo moral da providência divina por seus atos corruptos e criminosos.

Por sua vez, as figuras justiceiras são encarnadas pelos membros do Movimento Brasil Livre. Diferente de Dilma e Lula, que têm como objetivo político a satisfação de seus desejos egoístas, os membros do MBL colocam os interesses coletivos acima de suas motivações pessoais. Os personagens de Renan Santos, Alexandre Santos, Kim Kataguirí e Fernando Holiday, para citar alguns dos mais emblemáticos do documentário, são os defensores da ordem democrática, pois, em virtude de sua participação na defesa do processo de impeachment, impediram que o “plano de dominação comunista” iniciado por Lula, e continuado por Dilma, pudesse destruir definitivamente o Estado e a democracia brasileiros.

O argumento de viés conspiratório anticomunista também marca a narrativa de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), da Brasil Paralelo. Segundo a narração do próprio documentário, “o objetivo era fazer do Partido [Comunista] um poder onipresente e invisível, para que as pessoas passassem a raciocinar nos termos da linguagem socialista”. (Transcrição nossa, *Impeachment: do Apogeu à Queda*, 2017).

A ameaça comunista é o inimigo em comum que deve ser combatido nos dois documentários conservadores. Entretanto, a função melodramática de alguns personagens que apareceram em *Não vai ter golpe!* (2019) será um pouco diferente na produção da *Brasil Paralelo*. Para começar, Lula e Dilma não ocupam a mesma posição dentro do quadrilátero melodramático barbereano. Se em *Não vai ter golpe!* (2019), Dilma Rousseff representa um nível de ameaça à Democracia equivalente ao de Lula, compartilhando com ele o arquétipo do *Traidor/vilão*, em *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), Lula ainda é caracterizado como a “grande mente criminosa”, mas Dilma também passa a ocupar o lugar do *Bobo* na narrativa, em virtude de sua personagem ser construída discursivamente a partir das falas dos entrevistados e do uso de imagens de arquivo.

A figura do *Bobo* deve ser entendida sob uma perspectiva muito mais de caracterização do que por sua função narrativa. Dilma atua como um comparsa cômico e confidente de Lula. Embora essa figura geralmente costume vincular-se ao herói, em *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), o Bobo (Dilma Rousseff) atua como um *sidekick*, um ajudante atrapalhado do vilão Lula. Se, narrativamente, Dilma continua compartilhando com Lula a posição do *Traidor/vilão* no enquadre melodramático, a constituição de sua personagem, no entanto, tende mais para o apelo “cômico” do que para a ameaça maligna.

Huppés (2000) define o Bobo a partir do “falar tosco, os modos frequentemente atrapalhados, os ardis canhestros, etc., que fazem dele um aliado simpático [ou, neste caso, uma ameaça vilanesca inferior], mas não raro inconveniente pelos desastres que é capaz de protagonizar”. (p.87). Isso fica claro na fala de alguns depoimentos sobre a ex-presidenta:

O governo da presidente Dilma foi a coisa mais desastrada que se pode conceber. Ela faz lembrar o GPS desregulado, deste que manda o sujeito para o lado errado, joga na buraqueira, põe na contramão, faz pagar multa, joga o carro no acostamento. É assim que nós estamos sendo governados por essa senhora que não tem a menor condição. (Transcrição nossa. PUGGINA, Percival, *Impeachment: do Apogeu à Queda*, 2017)
 (...) Madame Pasadena [Dilma] que finalmente destruiu a economia do Brasil com uma série de políticas econômicas erradas, né? Que combinam esse stalinismo industrial, de fechamento do mercado, com keynesianismo de botequim, um keynesianismo de bêbados que aprendeu conceitos muito rústicos de política econômica e que conseguiram gastar mais e fazer menos investimentos. (...)⁶ (Transcrição nossa. ALMEIDA, Paulo Roberto de, *Impeachment: do Apogeu à Queda*, 2017)

⁶ Em 2021, Dilma Rousseff foi inocentada pelo TCU (Tribunal de Contas da União) no caso da compra da refinaria de Pasadena. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/04/15/tcu-inocenta-dilma-no-caso-da-compra-da-refinaria-de-pasadena.ghtml>. Acesso em: 02 mar. 2024.

É importante destacar que antes de passarmos para a análise melodramática dos personagens de *Democracia em Vertigem* (2019), ainda precisamos identificar quem são aqueles que compõem o polo positivo da narrativa de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017). Diferente de *Não vai ter golpe!* (2019) e do filme de Petra Costa, como veremos adiante, o documentário da Brasil Paralelo não atribui a personagens individualizados as funções melodramáticas do *Justicheiro* e da *Vítima*, preferindo, ao invés disso, traduzi-las alegoricamente no corpo coletivo do povo brasileiro, no protagonismo heroico do cidadão comum que finalmente enxergou a “verdade”: o plano de destruição do país para implementar uma ditadura comunista. O documentário aponta a “tomada de consciência” da população brasileira como o principal responsável pela deposição de Dilma Rousseff. Foi pela legítima e espontânea indignação popular, ou seja, pela “vontade democrática” que o Estado brasileiro foi salvo, mais uma vez, do Comunismo.

Finalmente, *Democracia em Vertigem* (2019) também vai operar na chave do melodrama para atribuir sentido ao processo de impeachment de Dilma Rousseff. No filme de Costa, como era de se esperar por seu posicionamento político de esquerda, a diretora coloca a ex-presidenta como a *vítima* de uma trama secreta orquestrada pela elite brasileira, que, para garantir a manutenção de seus privilégios sociais e econômicos, forjou um golpe de Estado. Lula da Silva vai compartilhar com Rousseff a posição de *vítima* perseguida por uma conspiração política conservadora e antidemocrática. Se nos documentários anteriores os representantes petistas eram caracterizados como os “traidores da pátria”, *Democracia em Vertigem* (2019) os considera virtuosos por sua inocência.

É importante destacar, inclusive, a associação feita entre Dilma Rousseff e Joseph K., protagonista da novela *O Processo* (1925), de Franz Kafka. A comparação entre a presidenta e o personagem ficcional também aparecerá no documentário homônimo de Maria Augusta Ramos sobre o impeachment (2018), destacando a associação entre Dilma e K. não apenas no título da obra, mas também na fala de atores políticos como a do deputado Lindbergh Farias, ao defender Rousseff em um discurso na Câmara dos Deputados.

A comparação entre Dilma e Joseph K. reitera a posição de *vítima perseguida* da ex-presidenta. Em *Democracia em Vertigem*, o momento que faz referência à obra de Kafka acontece durante uma conversa entre Dilma Rousseff, Petra Costa e José Eduardo Cardoso (advogado de defesa):

[Dilma] - É kafkiano no sentido do *Castelo*, entendeu?

[Petra] - No *Processo*.

[Dilma] – É... no *Processo* do Kafka.

[José Eduardo Cardozo] – É o... Joseph K.

[Petra] – Então a senhora se sentiu como o Joseph K.?

[Dilma] – Eu sou o próprio Joseph K.

[José Eduardo Cardozo] – E eu era o advogado do Joseph K.

[Dilma] – E eu ainda tenho sorte porque o coitado do Joseph K. não tinha advogado.

[José Eduardo Cardozo] – Ele estava sozinho, coitado...

[Dilma] – Eu ainda tenho a sorte de ter...de ser o Joseph K. com advogado. (Transcrição nossa. *Democracia em Vertigem*, 2019). ⁷

Como propõe Leandro Rodrigues na fortuna crítica da edição d' *O Processo*, publicada pela *Vozes de Bolso* (2019), Joseph K. é um bancário que é capturado no dia que completava os seus trinta anos de vida e, logo depois, interrogado, processado e condenado sem saber o real motivo pelo qual estava sendo acusado. Kafka já apresenta Joseph K. sendo inquirido e respondendo ao seu injusto processo, tornando o personagem uma espécie de paradigma do ser humano perseguido que desconhece as causas reais de sua perseguição, tendo que se contentar apenas com elucidações alegóricas e falaciosas vindas de variadas fontes não confiáveis.

Dessa forma, um tema recorrente na interpretação desta obra diz respeito à noção de *culpa* – como adquiri-la, como livrar-se dela, por que ser vítima se nem mesmo a possui? O fato é que Joseph K. adquire uma culpa que se lhe torna inerente, sem que ele possa fazer nada contra ela, resistindo como pode, numa busca desesperada e angustiada por provas ao seu favor que lhe possibilitem livrar-se do processo em curso. Nesse sentido, um aspecto muito triste, depreendido deste romance (e também do documentário de Costa), é que a culpa pode ser construída, organizada, sistematizada, independentemente de nossa vontade. (RODRIGUES, 2019, p. 236)

Por sua vez, a figura do *justiceiro* vai ser encarnada por José Eduardo Cardozo, advogado de defesa de Dilma Rousseff. Em contraponto aos outros dois documentários, que seguem a estrutura melodramática em seu formato mais clássico, *Democracia em Vertigem* (2019) faz ecoar o *melodrama policial e judiciário*, uma das quatro convenções de gênero que compõem o *melodrama diversificado*, segundo a classificação de Thomasseau (2012).

Embora trouxesse em seu cerne narrativo a mesma estrutura clássica do melodrama tradicional, o melodrama policial e judiciário obrigatoriamente também abordava a injustiça de um erro jurídico como o principal elemento de sua intriga. O processo de impeachment de Rousseff se encaixa perfeitamente dentro das diretrizes

⁷ Disponível em: <https://www.netflix.com/title/80190535/> Acesso em: 02 mar. 2024.

do gênero: a vítima inocente tem sua virtude manchada por um julgamento judicial corrupto e precisa ter sua honra restituída por um policial ou advogado perspicaz e obstinado por um sólido senso de dever e justiça. José Eduardo Cardozo cumpre esse papel com primazia no documentário. A fibra moral do *justiceiro* e da *vítima* não pode ser colocada em dúvida em nenhum momento, pois, segundo Huppés (2000), no melodrama “a separação entre bem e mal restringe os caminhos e desautoriza o equívoco daquele que seleciona a alternativa pior por engano”(p.113).

Por sua vez, o polo negativo da narrativa recai sobre duas figuras bastante significativas simbólica e politicamente para o *impeachment*: por um lado, Eduardo Cunha, na época o presidente da Câmara dos Deputados, que autorizou a abertura do processo jurídico, e, por outro, Michel Temer, o vice-presidente de Dilma Rousseff, que apoiou sua destituição e assumiu o poder como presidente interino. Estes personagens não ocupam sozinhos a posição do *traidor* na estrutura melodramática, sendo esta compartilhada por todos aqueles que apoiaram, direta ou indiretamente, a condenação política da ex-presidenta da República. Contudo, eles acabam mesmo assim incorporando em suas personalidades públicas os atributos semânticos negativos associados à corrupção do sistema político e ao golpe de Estado disfarçado de instrumento legal para a impugnação do mandato de Rousseff.

Da mesma forma que em *Não vai ter golpe!* (2019), a figura do Bobo também se ausenta em *Democracia em Vertigem* (2019). Segundo Barbero (2015), por mais que pertença de maneira incontestável à estrutura do melodrama, o Bobo encontra-se fora da tríade dos personagens protagonistas. Huppés (2000) vai apontar que esta figura “dá um toque de realismo que aumenta a verossimilhança da história, ao mostrar que o mundo não é feito apenas de suspiros, de vênias e de gestos sublimes ou criminosos”. (p.88-89). Os documentários sobre o impeachment buscam o extremo oposto dessa conciliação “menos elevada” com a tintura realista. Em nenhum momento desejam tornar possível o vislumbre, pelo menos de maneira consciente, do grau de artificialidade técnica de suas obras. E como dissemos anteriormente, se Dilma Rousseff veste a máscara do Bobo em *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), isto acontece apenas de maneira temporária e nunca completamente isolada. Seu papel melodramático de maior repercussão ainda continua sendo o do Traidor – a ameaça inimiga que precisa ser exterminada.

Voltando à questão das figuras que representam a polaridade negativa de *Democracia em Vertigem* (2019), os personagens de Michel Temer e Eduardo Cunha

exercem papéis vilanescos ligeiramente diferentes. Eduardo Cunha assume o papel do “juiz corrupto”, aquele que, por divergências e interesses pessoais, condena uma vítima inocente a pagar por um crime que não cometeu. Por sua vez, a figura de Temer estará associada ao *Traidor* em sentido ainda mais literal. O vice-presidente, que parecia ser um aliado político, se mostrou como “realmente” era, um conspirador que agia “nas sombras”, um traidor do governo e da nação. Petra Costa, inclusive, convida os espectadores a repararem na postura e nos gestos de Temer na cena do documentário que acompanha a descida de Lula, Dilma, Marisa (ex-primeira-dama) e do ex-presidente interino na rampa de entrada do Palácio do Planalto após a vitória de Rousseff nas eleições presidenciais de 2011:



Figura 1. Lula e Marisa escoltam Dilma após a vitória nas urnas. O vice-presidente Michel Temer segue os três, mais afastado. - *Democracia em Vertigem* (2019)/ Reprodução: Netflix.

Neste momento, a voz da diretora assume o primeiro plano sonoro:

Hoje percebo... que o entusiasmo de ter eleito nossa primeira presidente mulher me cegou para outra coisa que acontece nessa cena... o precipício... entre Dilma e seu tenso vice-presidente. Temer..., à direita, tem seus gestos controlados... como se estivesse dentro de uma caixa. Ele entrelaça os dedos e puxa as mãos... como se quisesse separá-las. Foi um casamento arranjado. Dilma, que nunca havia se candidatado, precisava, ainda mais do que Lula, da aliança com o PMDB para governar. A condição do PMDB era que Temer, um político conservador e líder do partido fosse o vice-presidente. Quando perguntado sobre a aliança, Lula disse que se Jesus viesse ‘pro’ Brasil teria que fazer aliança até com Judas. Quem mais imaginava que esse homem... que deu toda essa volta para aparecer na foto... cinco anos depois iria querer sair na foto sem ela [Dilma]? (Transcrição nossa. *Democracia em Vertigem*, 2019)

“Ao retomar essas imagens, Costa tece reflexões sobre a postura gestual de Temer e ressignifica na própria configuração visual a aliança entre o Partido dos Trabalhadores (PT) e o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) à luz dos desdobramentos mais recentes da história política do país”. (CAVALCANTI, 2020, p.34). Tais considerações da diretora sobre o significado simbólico que pode ser depreendido dos signos corporais de Michel Temer ganham contornos marcadamente influenciados pela imaginação melodramática.

Ademais, após se decidir favorável ao impeachment de Rousseff, Michel Temer foi cada vez mais comparado nas redes sociais digitais com o Conde Drácula, devido a sua postura política “vilanesca” e a sua semelhança física com o ator Bela Lugosi, que ficou famoso por sua interpretação do vampiro no filme de 1931, produzido pela *Universal Studios*. Embora a própria Petra Costa não faça, em nenhum momento do documentário, esta comparação explícita entre Temer e Drácula, podemos percebê-la, de maneira subliminar (uma espécie de subtexto), no comentário da diretora sobre a postura suspeita e distanciada do vice-presidente. Temer era um oportunista, um vampiro pronto para “dar o bote”.

O vampiro só sobrevive enfraquecendo sua vítima. Para continuar vivendo, é necessário que sugue a “força vital”/sangue da pessoa. É uma analogia interessante para pensarmos a relação entre Temer e Dilma no processo de impeachment. Quanto mais “enfraquecida” politicamente Dilma ficava, mais Temer ganhava força para assumir a presidência. Inclusive, a figura do vampiro encarna um tipo de monstruosidade oculta. Se por fora o Conde Drácula pode ter a aparência de um ser humano comum, sua natureza monstruosa é revelada quando descobrimos sua real identidade vampiresca.

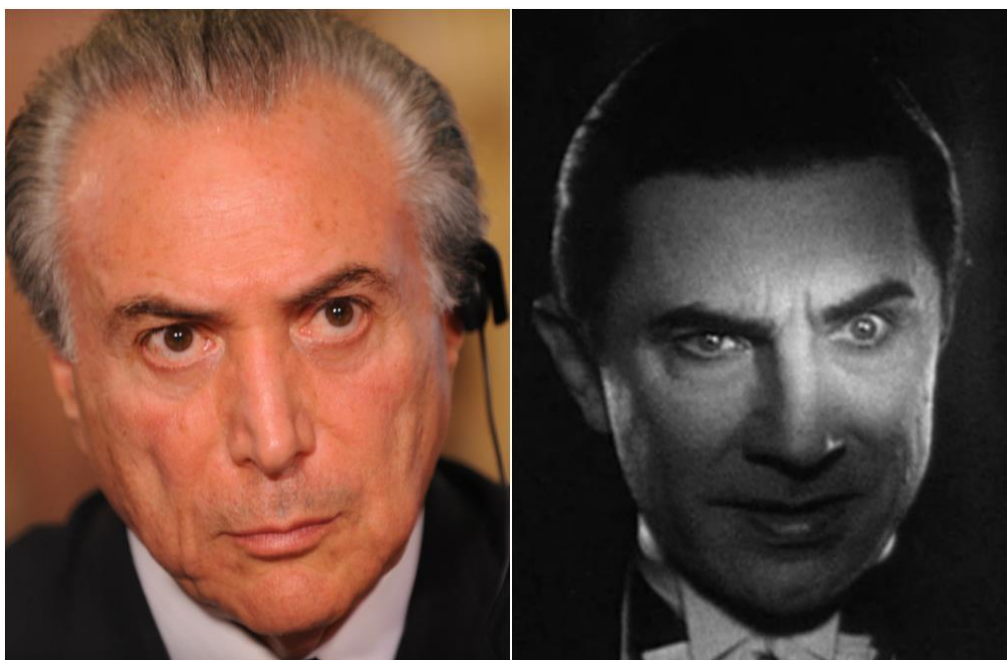


Figura 2. Comparação entre o ex-presidente Michel Temer e o Conde Drácula (Bela Lugosi). Foto: Montagem sobre fotos de *Foreign and Commonwealth Office* / Reprodução / Acesso em: 02 mar. 2024.



Figura 3. Michel Temer prestes a "morder o pescoço" de Dilma Rousseff. Meme de internet: Esmael Morais / Reprodução / Acesso em: 02 mar. 2024.

Aqui, é interessante refletir sobre a capacidade do melodrama em se moldar a diferentes visões de mundo ou perspectivas ideológicas. Como salientado por Barbero (2013), o gênero não carrega necessariamente um sentido conservador em sua ordenação narrativa. Isso é importante para pensarmos os usos e abusos deste tipo de *storytelling* em momentos de crise política, como no caso do impeachment de Dilma Rousseff. O melodrama é um modo espetacular de organização do mundo político particularmente eficiente em momentos marcados pela polarização extrema dos campos progressista e conservador. Em todos os três documentários, o *pathos*

do sofrimento da vítima (Dilma, Lula, povo brasileiro, cidadão de bem, etc.) se transforma em ação heroica moralmente legitimada por um senso superior de justiça.

2.1.2. A dramaturgia documentária: como filmar a si e ao inimigo?

Em *Ver e Poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (2008), Jean-Louis Comolli (2008) argumenta que o ato de filmar um grupo ou indivíduo é percorrer um tempo de experiência que se desdobra a partir da relação do sujeito com seu corpo. No caso de um inimigo político, a ideia de representação de tal figura não pode estar dissociada do poder que aquele corpo encarna. Comolli afirma que “não se filma sem amor, sem desejo, sem inconsciente, sem corpo; mas também não se filma sem consciência, sem moral, sem cálculo, sem gostos e desgostos. Questão de corpo”. (2008, p.129)

Filmar o Outro (político) é antes de tudo filmar sua ideologia. Ao fazer isto, o que se busca é representar esta ideologia com mais força, de modo a provocar no espectador o seu desejo de combater o inimigo. O conceito de *dramaturgia natural*, proposto pelo cineasta e professor Sérgio Santeiro (1978), nos ajuda a compreender não só a maneira de representar o Outro, mas também os limites e possibilidades que o cineasta permite a este Outro de se auto-representar. Segundo o autor,

A dramaturgia natural é o conjunto de recursos expressivos de que o depoente lança mão para representar o seu próprio papel. O desempenho do ator natural visa a passar, ao invés do papel estético, como ocorre de ordinário nas encenações, o seu próprio papel social que é o modo pelo qual assume a realidade social na qualidade de sujeito. Na dramaturgia natural, as suas ações banais do cotidiano são feitas demonstrativas ou exemplares de sua visão de mundo. (SANTEIRO, 1978, p.81-82)

Podemos citar como exemplo elucidativo a cena em que Petra Costa filma o gabinete do então ainda deputado, na época, Jair Bolsonaro. Ao entrar em seu espaço particular, ele diz à diretora: “Aqui...os últimos presidentes: Castelo Branco, Costa e Silva, Médici: acabou com a Guerrilha do Araguaia, se não teríamos uma FARC no coração do Brasil. Geisel, a esquerda detesta, né? Porque bandido naquela época era tratado como bandido”. (Transcrição nossa, *Democracia em Vertigem*, 2019)

O comportamento cênico de Bolsonaro reflete seus princípios político-ideológicos. A ação de apontar os quadros dos presidentes da Ditadura Militar é demonstrativa de seu caráter conservador e beligerante. A diretora, inclusive, pontua dramaticamente o encontro com um instrumental melancólico de piano e acrescenta: “grande parte da minha família decidiu votar nele. Na cosmologia de Bolsonaro,

militantes como os seus pais deveriam ter sido assassinados”. (Transcrição nossa, Petra Costa. *Democracia em Vertigem*, 2019). É através desse encontro, possibilitado pela presença da câmera, que, como aponta Sérgio Santeiro, “a fala e os sons focalizados, ruídos naturais e comentários dos circunstantes (...) pode[m] alcançar um conjunto de expressão autônoma em que podemos ver as manifestações conscientes e inconscientes, certamente mais reveladoras que a mera imagem”. (1978, p.81)

Em termos de gravação *in loco*, o único documentário a realizar este movimento de representação “direta” do inimigo político é *Democracia em Vertigem* (2019). Se os documentários conservadores não filmam seus inimigos políticos dessa forma, isto talvez se dê não apenas por uma dificuldade material de acessar os atores sociais do campo progressista, mas também em razão das condições de produção que definem os limites estilísticos de tais obras. Contudo, é preciso levar em consideração que construir a imagem do Outro político através de imagens de arquivo e depoimentos de entrevistados pode exercer, a depender da predisposição que os espectadores terão para retificar seu viés de confirmação ideológico, um efeito de convencimento tão eficiente quanto aquele que busca fazer com que a própria postura do opositor se configure como evidência de seus valores morais controversos.

Impeachment: do Apogeu à Queda (2017) é o sexto episódio da série documental intitulada *Congresso Brasil Paralelo* e comprova a intenção da produtora gaúcha em desenvolver uma linguagem estética que possa ser reproduzida de forma rápida e em larga escala. A preocupação maior não parece ser com a forma dos documentários, mas com a apreensão didática e incontestável de sua impressão de realidade. Dito deste modo, faz sentido, em termos de economia de gastos, prezar por um modelo “fordista” de produção audiovisual. As entrevistas com personalidades da direita brasileira são os únicos momentos em que o documentário aposta no recurso da filmagem de seus apoiadores, deixando reservado à esquerda o espaço das imagens de arquivo.

Por sua vez, *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019) também utilizará imagens preexistentes de seus antagonistas. Em ambos os documentários conservadores, o horror comunista é caricatural e faz com que as ideias do inimigo ganhem forma por meio de sua corporeidade. Os três casos aqui destacados serão tratados com maior aprofundamento no segundo capítulo da dissertação. Contudo, a questão foi aqui antecipada, pois gostaria de propor um complemento ao texto de Comolli (2008) – *Como filmar o inimigo?* No caso da presente pesquisa, talvez tão

importante quanto filmar um opositor político seja o modo de montar suas imagens no documentário. Tanto *Não vai ter golpe!* (2019) como *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) produzem imagens artificiais da esquerda brasileira ou apropriam-se de arquivos criados por terceiros. O que me interessa é perceber como diferentes posturas de manipulação e representação de si e do outro convergem no mesmo universo discursivo da imaginação melodramática.

Ambos os documentários da direita dão continuidade à situação de fala mais frequente no cinema documentário – a entrevista. De acordo com Comolli, trata-se da abordagem de filmagem em que “(...) o narrador se dirige àquele – não sabemos bem quem – que está na câmera, ao lado da câmera, atrás da câmera, e que faz perguntas, perguntas às vezes mudas e frequentemente apagadas na mixagem”. (2008, p.87)

O fato de o destinatário da mensagem estar posicionado fora de campo não o coloca fora de cena. Em tese, ele continua ocupando a posição de condutor da narrativa, podendo, inclusive, pedir que o entrevistado repita sua fala quantas vezes se fizerem necessárias, pois, no ambiente controlado do estúdio, o transcorrer dos acontecimentos do mundo não afeta a dinâmica das tomadas. Diferente do que acontece quando Petra Costa filma Bolsonaro, nos casos de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) e *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019), existe um movimento “positivo”, como diria Comolli (2008), pois o outro é um aliado político, ou seja, gostamos dele e confiamos na autenticidade de seu depoimento. Sua posição subjetiva não apresenta contradições e vai ao encontro da construção de uma *mise-en-scène* que reafirma simbolicamente a confiabilidade de seus argumentos e visão de mundo.

O conceito de *mise-en-scène* documentária proposto por Comolli (2008) nos ajuda a refletir sobre a capacidade daqueles que são filmados de se colocarem em cena, de produzir a *mise-en-scène* de si mesmos. Como o autor nos recorda: “aqueles que filmamos são, antes de tudo, tomados em suas palavras, e é com essas palavras, com a língua e com a fala deles, que eles se sabem apreendidos pela câmera”. (2008, p.55). No entanto, é importante observar que o espaço cênico em que estes atores sociais estão inseridos também é pensado em termos de iluminação, indumentária, objetos de cena, etc. Tais escolhas não são aleatórias, mas fazem parte dos esforços de ênfase operacional e ideológica da forma estética melodramática. Nos casos apontados a seguir, percebemos que a coerência estética reafirma a visão

conservadora sobre o impeachment de Dilma Rousseff e legitima a fala dos entrevistados através de símbolos.

Primeiramente, identificamos que em todos os casos destacados existe um espaço isolado de entrevista. Segundo Bernardet (2003), este ambiente é caracterizado a partir desta organização:

O entrevistado fica no campo da câmera, geralmente de frente (de costas apenas quando o depoente não quer ser identificado); seu olhar passa rente à objetiva, à direita ou à esquerda, em direção ao entrevistador, que costuma ser o próprio realizador e que faz a pergunta à qual o entrevistado responde (é o tal $\frac{3}{4}$ frente). (...) A repetição *ad nauseam* desse dispositivo, em detrimento de outras formas dramáticas e narrativas, gerou um espaço narcísico de que o cineasta é o centro, pois é para esse centro que se dirige o olhar do entrevistado. A câmera filma um olhar que se dirige para sua fronteira, porque aí se encontra o ponto de interesse do entrevistado, isto é, a pessoa a quem ele se dirige. Não é apenas o olhar que se dirige para esse ponto, mas também a fala. Ou seja, tanto a direção do olhar quanto o direcionamento da fala remetem ao próprio cineasta. (BERNARDET, p.286-287, 2003)

No caso de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), estas entrevistas com membros da direita se configuram enquanto espaços cênicos de “revelação da verdade oculta”. Por meio da teoria do melodrama, podemos interpretar estes ambientes como representações plásticas do polo da virtude conservadora. Examinemos o conseguinte plano de Olavo de Carvalho, considerado o “pai espiritual” da Brasil Paralelo:



Figura 4. Olavo de Carvalho alerta para o plano de destruição da religião católica arquitetado pelo Comunismo. Reprodução: *Impeachment: do Apogeu à Queda*. (2017)

Em um espaço bem iluminado, podemos perceber a presença de algumas estatuetas religiosas ao fundo da imagem. Outros objetos também podem ser identificados, como algumas caixas, uma folha de papel e um pequeno baú de madeira. Todavia, esses ícones católicos não se encontram parcialmente visíveis por

acaso, mas parecem servir para atestar a filiação religiosa de Olavo de Carvalho.

Diferentemente dos outros entrevistados, ele é o único que comenta a associação de Lula da Silva com a Teologia da Libertação, atribuindo-lhe o seguinte juízo de valor: “O que essas religiões estão fazendo é dar argumentos teológicos e bíblicos para sustentar tudo quanto é sacanagem. É uma imitação histórica de linguajar...teológico, bíblico. Tá certo? Em razão do que existe de mais baixo no ser humano”. (*Impeachment do Apogeu à Queda*, 2017).

Olavo de Carvalho é apresentado nesta mesma *mise-en-scène* também em outros episódios da série *Congresso Brasil Paralelo*. Se, por um lado, não é nosso objetivo estabelecer comparações entre suas falas e aparições ao longo dos seis episódios, me parece pertinente mostrar como as estatuetas de santos ao fundo não apenas reiteram sua suposta “autoridade” argumentativa enquanto “católico devoto” como também *exacerbam simbolicamente* sua posição de “guru” dos realizadores do documentário.

O conceito de *simbolização exacerbada* que foi utilizado para a análise do plano faz parte das três categorias analíticas operacionadas por Baltar (2019) em seu livro *Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Junto com a *antecipação* e a *obviedade*, que terão presença marcada no desenvolvimento do segundo capítulo, esses elementos funcionam como importantes ferramentas de investigação metodológica dos documentários no que tange à sua relação com a imaginação melodramática. Assim, antes de darmos continuidade à investigação, faremos uma breve explicação sobre cada um desses elementos narrativos.

Baltar e Amaral (2021) argumentam que, por meio da *antecipação*, “informações são passadas ao espectador e não ao personagem, compartilhando um saber ao público que os personagens ainda não têm, assim, produzindo (...) um estado de suspensão que, quando finalmente realizado, torna-se catártico. (p.642-643). Segundo Neale (1986), o *flashback* é considerado a melhor definição do uso da antecipação nos melodramas, sendo esta uma ferramenta narrativa utilizada em diversos momentos de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), como veremos com mais detalhes no próximo capítulo.

A *simbolização exacerbada*, no que lhe diz respeito, “é um procedimento de presentificação básico do melodrama, em que os valores morais são sumarizados no interior das narrativas através de metáforas de intenso apelo visual. Esse

‘presentificar’ implica um fazer encarnar em símbolos exacerbadamente reiterados pelo corpo fílmico”. (BALTAR e AMARAL, 2021, p.641). Como exemplificado na análise de Olavo de Carvalho, este será o elemento narrativo principal da metodologia de pesquisa sobre a *mise-en-scène* e os personagens dos documentários.

Por fim, a *obviedade* acaba por andar de “mãos dadas” com a simbolização, visto tratar-se da utilização de “personagens que personificam muito claramente o bem ou o mal e os conflitos da narrativa. Também é comum a utilização de signos de fácil apreensão, já cristalizados no imaginário cultural, para facilitar a apreensão dos processos de simbolização operados na narrativa”. (BALTAR e AMARAL, 2021, p.642).

Como será possível perceber na montagem seguinte, em *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) os entrevistados são enquadrados prioritariamente em planos bastante iluminados e precisos. Não há zonas escuras nas imagens e o declarante, em muitos casos, é destacado em primeiro plano pelo uso da baixa profundidade de campo. As entrevistas funcionam como “espaços de esclarecimento” sobre a conjuntura política brasileira. Inclusive, a etimologia do substantivo “esclarecimento” – tornar claro – pode ser entendida tanto em seu sentido literal, ou seja, no que diz respeito à iluminação dos planos, como também no figurado, com a intenção de explicar “os verdadeiros motivos” que levaram ao impeachment de Dilma Rousseff.



Figura 5. Da esquerda para a direita e de cima para baixo respectivamente: os juristas Janaína Paschoal e Ives Gandra, a ativista política Beatriz Kicis e a advogada Cláudia Castro. /Reprodução: *Impeachment: do Apogeu à Queda*. (2017)

A cronologia dos acontecimentos é trabalhada plasticamente pelo documentário. Se o passado político brasileiro é representado a partir de imagens de arquivo escurecidas por um efeito vinheta, o presente da narrativa, que se passa após a condenação de Rousseff, é claro e organizado. Inclusive, é importante dizer que o uso deste efeito vinheta nas imagens de arquivo será investigado com maior riqueza de detalhes no próximo capítulo. Por enquanto, o que interessa é mostrar a polarização moral do passado e do presente.

As imagens “sombrias” do passado simbolizam o “apogeu” de influência da ideologia comunista no Brasil e no mundo, enquanto no presente narrativo, momento temporal em que se encontram os entrevistados do documentário, a “queda” do Partido dos Trabalhadores evoca a restauração da ordem neoliberal. O jogo de oposição maniqueísta entre passado sombrio e presente esclarecido estabelece a legibilidade moral do melodrama. Não é sobre esquerda e direita, mas sobre certo e errado. Esta proposição reafirma o raciocínio de Ismail Xavier (2000), segundo o qual “o mundo visível torna-se uma superfície de enorme plasticidade, espécie de fisionomia natural onde se expressam a interioridade dos indivíduos e mesmo ordens maiores do universo, o que coloca a questão da verdade em termos de oposição moral entre as forças da sinceridade e as forças do engano”. (p.87).

Excetuando-se a diferença de iluminação para a criação de duas “atmosferas” narrativas moralmente opostas entre passado e presente, não creio que seja possível encontrar outras relações de coerência quanto à proposta de *mise-en-scène* do documentário. Por exemplo, existem personalidades públicas que são filmadas com alta profundidade de campo, outras com baixa. Apesar de a maioria dos entrevistados ser enquadrada no formato $\frac{3}{4}$ frente, em alguns casos ocorrem diferenças de angulação e proximidade de câmera. Por fim, há sequências em que um mesmo ator social é filmado por dois ângulos diferentes, mas isso não corresponde a uma regra geral da montagem.

Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre (2019) apresentará, por sua vez, um esforço maior de coerência estética na construção do espaço de entrevista. Como veremos a seguir, os membros do MBL também são enquadrados no formato $\frac{3}{4}$ frente e com iluminação que impede o aparecimento de zonas sombreadas. Contudo, diferente de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), a alta profundidade de campo é regra geral, pois permite que os objetos selecionados para a composição do quadro reafirmem simbolicamente a importância da marcha

realizada pelo grupo de São Paulo a Brasília e que teve por objetivo acelerar a tramitação do processo de impeachment de Dilma Rousseff. Este gesto político é o eixo narrativo principal do documentário e que, inclusive, se comprova pela escolha da tradução do título do filme em inglês por *March for Freedom* (Marcha pela Liberdade), visto o tamanho de sua importância para a trama.



Figura 6. Da esquerda para direita e de cima para baixo respectivamente: Alexandre Santos, Kim Katagiri, Renan Santos e Fernando Holiday. /Reprodução: *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre*. (2019)

Através da análise desta montagem de planos podemos perceber que a placa de sinalização da rodovia GO-139 km 69 está presente, mesmo que parcialmente, em todos os enquadramentos dos membros do MBL. Não é possível averiguar se esta placa foi retirada de seu local de origem ou se é uma reprodução encomendada. De qualquer modo, seu valor simbólico permanece como um lembrete visual ao espectador de que a marcha para Brasília realmente aconteceu.

Se a placa de sinalização possibilita esse resgate da memória da marcha, a presença das duas latas de tinta spray e do megafone à esquerda do quadro *exacerbam simbolicamente* seu cumprimento como um ato político. O megafone amplifica a voz do usuário permitindo que ela seja escutada por um grande número de pessoas. Como um dispositivo de comunicação característico de manifestações políticas, ele simboliza o desejo pela liberdade de expressão e propagação de ideias.

Por sua vez, a lata de tinta spray está associada à divulgação de mensagens por meio da escrita ou desenho, fato que se comprova em qualquer leitura mais atenta à arte do grafite, poesia de rua e outras manifestações urbanas de produção textual. Tradicionalmente ligada à inconformidade e ao espírito crítico da juventude, a lata de tinta spray também permite que ideias políticas circulem livremente nos muros e

postes dos grandes centros urbanos. Assim, creio ser possível afirmar que a presença de tais objetos no cenário se justifique por sua função narrativa enquanto complemento semântico ao significado material sugerido pela placa de sinalização e que resgatem a potência do gesto político pela via simbólica.

Por fim, no que lhe diz respeito, a bandeira do MBL também se faz visível em alguns enquadramentos como o símbolo patriótico por excelência. Composta pelas mesmas cores da bandeira nacional, ela reafirma o compromisso do grupo político pela defesa da Democracia. A “marcha pela liberdade” não foi realizada por questões partidárias, mas com uma finalidade muito mais nobre, ou seja, a luta por justiça e respeito à Constituição Federal. Inclusive, colocando a própria vida em risco pelo bem comum, como poderemos identificar no trecho do documentário em que há um atropelamento.

Todavia, antes de passarmos para a investigação das imagens da marcha propriamente dita, gostaria de propor algumas considerações sobre a representação dos personagens no espaço de entrevista. Tanto *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) como *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019) compartilham a presença de alguns atores sociais. Por exemplo, Fernando Holiday, um dos fundadores do MBL e figura em destaque no seu documentário, também é entrevistado no documentário da Brasil Paralelo. Os juristas Janaina Paschoal e Ives Gandra, assim como o governador de Goiás, Ronaldo Caiado, também se fazem presentes em ambas as obras. Chamo a atenção para tal fato, pois a forma de enquadrar estes personagens é muito semelhante e acontece no mesmo espaço cênico. Vejamos os seguintes exemplos:



Figura 7. Representação de Ives Gandra nos documentários do MBL e da Brasil Paralelo. /Reprodução: *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019) e *Impeachment: do Apogeu à Queda*. (2017)



Figura 8. Representação de Janaina Paschoal nos documentários do MBL e da Brasil Paralelo. /Reprodução: *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019) e *Impeachment: do Apogeu à Queda*. (2017)

Os casos dos juristas Ives Gandra e Janaína Paschoal me parecem os mais elucidativos em relação ao esforço dos documentários em simbolizar, por meio dos objetos de cena, a posição de autoridade legal dos depoentes. Apesar da baixa profundidade de campo, é perceptível a presença da estante de livros ao fundo do enquadramento. A associação do objeto livro ao conhecimento tradicional e formalizado, ao saber científico por excelência, reafirma simbolicamente a competência profissional de Gandra e Paschoal e garante credibilidade a seus argumentos favoráveis ao impeachment. Não podemos esquecer que, no caso de Janaína Paschoal, a própria foi também coautora do pedido de impeachment, fato este que justifica sua participação não apenas como figura de autoridade jurídica, mas como uma das personagens principais do processo que destituiu a ex-presidenta da República.

Assim, creio que encerramos nossa análise sobre *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), pelo menos no que tange à caracterização dos personagens a partir de elementos da *mise-en-scène*, como iluminação e direção de arte. Contudo, retornaremos ao documentário no segundo capítulo com a intenção de compreender a maneira como o mesmo representa o Comunismo e o Partido dos Trabalhadores por meio de imagens de arquivo. Dito isto, creio ser possível dar início à investigação apropriada da “marcha pela liberdade” de *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019).

Como apontado anteriormente, o documentário do MBL possui uma sequência dramática que envolve o atropelamento de algumas pessoas que participavam da marcha até Brasília. Embora ninguém tenha morrido ou ficado ferido a ponto de não poder continuar o trajeto, este acontecimento é utilizado como catalisador emocional.

A câmera (ou celular) filma pela perspectiva em primeira pessoa e balança bastante. Enquanto isso, no plano sonoro, ouvimos os gritos dos participantes da marcha que brigam entre si enquanto decidem se vão linchar o motorista, aparentemente bêbado, que teria causado o acidente.

Os depoimentos de alguns personagens como Kim Kataguirí e Renan Santos, naquele mesmo formato $\frac{3}{4}$ frente do espaço da entrevista, são intercalados na montagem dessa sequência dramática. O objetivo é fazer com que estas figuras comentem a memória audiovisual do acidente e proponham, no presente narrativo, possíveis explicações para o ocorrido. É aqui que entra o depoimento de Amanda Alves, identificada como membro do “Movimento Vem pra Rua” e que teria sido a principal vítima do atropelamento. Segundo ela, a polícia de Alexânia, município do interior do estado de Goiás, entrou em contato com os membros da marcha e revelou que, segundo a fala de Alves: “o cara [atropelador] era envolvido com esses movimentos e ele vivia de uma cidade para outra. Então não foi um acidente...por coincidência. Mas eles [policiais] acreditam que foi ocasional. Foi porque queriam fazer aquilo com a gente”. (*Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre*, 2019)

O tom conspiratório paira no ar. Apesar de Renan Santos, no depoimento seguinte ao de Amanda Alves, admitir que o responsável pelo acidente poderia estar apenas bêbado e que não é possível afirmar com certeza o que realmente aconteceu, o fato é que o atropelamento, causado intencionalmente ou não, mostra o risco de vida que estes personagens corriam ao decidirem marchar até Brasília para protocolar o pedido de impeachment. O acontecimento *exacerba simbolicamente* a marcha como um gesto de heroísmo daqueles que estariam dispostos a sacrificar a vida por seus ideais políticos. Isto fica claro em outro momento da fala de Amanda Alves, em que revela: “a gente sempre paga um preço por nossas escolhas e eu... faria de novo. Sem arrependimento. Com certeza faria de novo”. (*Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre*, 2019)

A escolha semântica do substantivo “marcha” é reveladora do sentido bélico proposto pelo ato político do MBL. Não se trata de uma “passeata” pacífica pela liberdade, mas de um movimento que pode ser lido por seu caráter militar ou religioso. Soldados marcham para a guerra, mas fiéis também marcham em razão de sua fé. Basta tomar como exemplo as peregrinações religiosas que acontecem em diversas partes do mundo. E de fato, a “marcha pela liberdade” em muito se assemelha a uma romaria, ou, se unirmos o sentido religioso ao militar, a uma cruzada pela “libertação

da terra prometida”.

Inclusive, o filósofo Luiz Felipe Pondé, um dos entrevistados de *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019), comenta que a marcha “é um tipo de ato simbólico. E a política desde a Revolução Francesa é cheia de atos simbólicos. Você olha todo o século XIX, ela [a política] é cheia de atos simbólicos e os donos dos atos simbólicos era sempre a esquerda”. (*Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre*, 2019). Não entrarei na discussão se, de fato, os donos desses atos eram majoritariamente progressistas ou não. O que parece mais interessante é pensar esta relação que Pondé propõe entre a Revolução Francesa e a proliferação dos atos simbólicos, pois é também neste contexto histórico que Peter Brooks (1995) argumenta, como explicamos no início deste capítulo, que a imaginação melodramática se desenvolve enquanto pedagogia moralizante na modernidade.

O conceito de *obviedade* proposto por Baltar (2019) é fundamental para que se compreenda a importância do engajamento político via mobilização simbólica do melodrama. Segundo a pesquisadora:

Engajar-se na narrativa pressupõe colocar-se em estado de “suspensão”, ou seja, sentimental e sensorialmente vinculado a ela. Dessa maneira, a obviedade torna-se estratégica para que se reconheça “de pronto”, de imediato, indubitável e sensorialmente, o que está colocado, do ponto de vista moral, pela narrativa. (BALTAR, 2019, p.97)

Logo, a “marcha pela liberdade” é um gesto simbólico obviamente identificado com os valores patrióticos. Ao se apropriar da bandeira nacional e de suas cores principais (verde e amarelo) como símbolos de sua causa a favor do impeachment, o documentário aposta na estratégia argumentativa da exclusão do meio-termo, ou dicotomia falsa. Considerando apenas os dois polos extremos num *continuum* de possibilidades intermediárias, *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019) traduz a questão do impeachment da seguinte forma: *se você é patriota, você é a favor do impeachment. Ou: Se você ama o Brasil, não pode ser contra o impeachment*. Poderíamos ainda dar outros exemplos, mas creio que a polarização moral do melodrama já pode ser percebida de maneira clara. Afinal, quem poderia ir contra o próprio país se não tivesse alguma motivação secreta para prejudicá-lo? Como é o caso emblemático da ameaça comunista apresentada na introdução do documentário. Investigaremos como se dá a representação do Comunismo nos documentários de direita no segundo capítulo da dissertação.



Figura 9. Manifestantes da "marcha pela liberdade" levantam a bandeira do MBL e carregam uma grande faixa verde e amarela escrito "impeachment". /Reprodução: *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre.* (2019)



Figura 10. Homem vestindo a bandeira do MBL, como uma capa de super-herói, caminha na parte inferior da rampa do Congresso Nacional. Reprodução: *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre.* (2019)

Pela análise das imagens acima, podemos perceber com maior clareza visual a utilização da simbologia patriótica que havíamos comentado anteriormente. Se no primeiro plano temos a bandeira do MBL sendo movimentada mais à frente de um grupo de manifestantes que seguram uma enorme faixa verde e amarela escrito "impeachment", no segundo notamos um homem vestindo esta mesma bandeira como se fosse uma capa de super-herói.

O sentido não poderia ser mais óbvio: o acessório garante um efeito dramático e imponente àqueles personagens que tradicionalmente associamos ao combate do crime e das forças do mal, como, por exemplo, o Super-Homem ou Batman, para citar dois casos entre os milhares disponíveis no panteão da cultura pop.

Além disso, a peça também está associada historicamente aos reis e a sua aura de poder, nobreza e senso de justiça. É um marcador simbólico culturalmente

associado à força de caráter.

Girardet em sua obra *Mitos e Mitologias Políticas* (1987), estipula a existência de quatro grandes conjuntos mitológicos no imaginário social coletivo da França dos últimos séculos, a saber - A Conspiração, a Idade do Ouro, o Salvador e a Unidade.

O primeiro conjunto, denominado "A Conspiração", refere-se à crença em uma ameaça externa ou interna que requer vigilância constante e ação decisiva para proteger a ordem estabelecida. Esse mito muitas vezes é usado para justificar medidas autoritárias ou repressivas em nome da segurança nacional ou da estabilidade social.

Em contraste, "A Idade do Ouro" representa a utopia imaginada de uma sociedade ideal, livre de conflitos e injustiças, onde a harmonia e a prosperidade reinam. Esse mito pode ser usado como uma visão inspiradora para motivar mudanças sociais ou para criticar as falhas do presente, mas também pode ser uma fonte de escapismo ou idealização irrealista.

O terceiro conjunto, "O Salvador", gira em torno da figura do líder carismático ou herói que promete redenção e transformação, muitas vezes personificando as esperanças e aspirações de um povo. Esse mito pode ser tanto uma fonte de mobilização e progresso quanto uma armadilha perigosa que alimenta cultos de personalidade e regimes autoritários.

Por fim, "A Unidade" representa a busca pela coesão e solidariedade dentro de uma sociedade, muitas vezes em resposta a desafios externos ou internos. Esse mito pode ser usado para justificar a supressão de diferenças e divergências em nome da unidade nacional, mas também pode ser uma fonte de força e resiliência em tempos de crise. Esses quatro conjuntos mitológicos são interligados e moldam o pensamento político e social em diferentes contextos históricos e culturais.

Apesar de privilegiar o caso da formação do imaginário político francês, creio que as contribuições teóricas de Girardet ultrapassam os limites de fronteira e também podem auxiliar-nos a pensar a questão brasileira. Para fins de análise, vamos nos ater, neste capítulo, apenas à figura do Salvador.

Contudo, no capítulo seguinte, retornaremos às ideias de Girardet para pensarmos a representação do Comunismo sob o prisma da Conspiração. Sendo assim, a Idade do Ouro e a Unidade ficarão de fora dos diálogos que estabelecemos entre a imaginação melodramática de Brooks (1995) e as mitologias políticas do autor francês (1987).

Como mencionado no início do capítulo, os membros do MBL ocupam no quadrilátero barbereano a posição do *Justiceiro* na estrutura teatral clássica dos personagens melodramáticos. É importante lembrar que, segundo Martín-Barbero (2015), esta figura é a responsável por salvar a *Vítima* e castigar o *Traidor* no final da história, fazendo assim com que a “verdade” finalmente venha à tona. Este personagem em muito se assemelha a um dos quatro modelos heróicos propostos por Girardet – o arquétipo de Alexandre. De acordo com o autor francês, “a legitimidade de seu poder não provém do passado, não depende do fervor da lembrança; inscreve-se no brilho da ação imediata. O gesto de seu braço não é o símbolo de proteção, mas convite à partida, sinal de aventura”. (GIRARDET, 1987, p.75). Seguindo esta linha de raciocínio, é interessante destacar que *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019) tem como título do primeiro capítulo temático “O Chamado”. A escolha não parece despropositada, pois ao mesmo tempo que ecoa a urgência por transformação política que o momento histórico exigia, também evoca o primeiro estágio da estrutura monomítica de Joseph Campbell (2013) – o chamado da aventura.

Não faz parte de nossos objetivos de pesquisa explicar o funcionamento do modelo narrativo concebido por Campbell em sua obra seminal *O Herói de Mil Faces* (2013). Se faço o resgate momentâneo de sua contribuição teórica é muito mais em razão da percepção do esforço do documentário em traduzir seu ato político pelo impeachment de Dilma Rousseff em uma narrativa épica de valor histórico “inquestionável” do que um real interesse em aprofundar os conceitos desenvolvidos pelo autor estadunidense. A relação parcial que proponho com a obra de Campbell, a partir das contribuições de Girardet, está mais focada em perceber como o mito do “herói justiceiro” pode revelar o sistema de valores ou um tipo de mentalidade de determinado grupo político.

Para além disso, também creio ser importante explicar, caso não tenha ficado claro, a minha intenção em estabelecer um diálogo entre a teoria de Girardet (1987) e a imaginação melodramática de Brooks (1995). No melodrama, somos testemunhas da criação de um drama excitante, excessivo, uma parábola histórica feita a partir da banalidade do real. Segundo Brooks (1995), é o excesso simbólico o responsável pela intensificação dos significados para além do seu contexto narrativo mais imediato.

É justamente essa tensão dramática que vai além da superfície do real e penetra o reino do oculto moral, que permite a “elevação” narrativa de *Não vai ter*

golpe! O Nascimento de um Brasil Livre (2019) à condição de um épico político de caráter conservador. O conceito de oculto moral será mais bem trabalhado no segundo capítulo da dissertação, visto que partiremos de sua definição para analisar os pôsteres de divulgação dos três documentários propostos.

É a promessa de liberdade simbolizada pela marcha do MBL que permite a “legibilidade moral” de seu ato político enquanto representante do polo da virtude. A pesquisadora Elisabeth Anker, inclusive, chama a atenção para esse apelo “libertário” do discurso político melodramático:

(...) [a] legibilidade moral – a identificação com a virtude nacional – não é o único fator que motiva o uso disseminado do melodrama. Existe outro, talvez até mais envolvente, atraente: o melodrama promete liberdade para aqueles que são virtuosos. A legibilidade do discurso político melodramático está a serviço da expectativa de que a liberdade chegará para ambos os cidadãos prejudicados e o estado-nação. A sedução do discurso político melodramático está na promessa de emancipação que oferece aos que sofrem injustamente. (2014, p.08)⁸

Utilizar o melodrama como ferramenta metodológica para a análise dos documentários sobre o impeachment de Dilma Rousseff possibilita que essas obras sejam atravessadas por aquilo que Mariana Baltar chama de “uma conotação político-filosófica que é muito pertinente à reflexão sobre a eficácia das narrativas enquanto agentes da percepção e da experiência da realidade”. (2019, p.102). Sendo assim, creio que abordamos de modo satisfatório os documentários pelo prisma de investigação possibilitado pelos autores supracitados. Logo, para não correremos o risco de nos alongarmos mais do que o necessário com estes enquadres teóricos, passamos agora para o caso de *Democracia em Vertigem* (2019).

Diferente de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), que prefere desconsiderar completamente a experiência particular dos entrevistados e apostar em uma narrativa que não encontra dilema em assumir missão de propaganda, o documentário de Petra Costa trabalha os momentos de entrevista como espaços de ativação e reforço dos laços afetivos entre a própria diretora e as figuras de Dilma Rousseff e Luiz Inácio Lula da Silva. Baltar (2019) afirma que essa atitude de ancoragem da memória em narrações, testemunhos e performance, ou seja, em atos de memória, funciona como uma estratégia afetiva essencial para o esfacelamento

⁸ No original: (...) *moral legibility— the identification of the nation’s virtue— is not the only factor motivating the widespread use of melodrama. There is another, perhaps more compelling, attraction: melodrama promises freedom for those who are virtuous. The moral legibility of melodramatic political discourse is in the service of an expectation that freedom is forthcoming for both injured citizens and the nation-state. The allure of melodramatic political discourse is the promise of emancipation that it offers those who unjustly suffer.*

das supostas dicotomias (privado e público; individual e social).

Em *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019), a experiência subjetiva também ganha destaque por sua capacidade de preencher afetivamente o gesto político da “marcha pela liberdade” a partir das lembranças dos membros do MBL. Contudo, o documentário também não renuncia à presença de entrevistados que estão presentes, como no caso de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), apenas por sua posição de autoridade, e não como sujeitos da experiência vivida.

Democracia em Vertigem (2019) é o único documentário que desestabiliza, de modo absoluto, a dicotomia público e privado, pois promove um elo de continuidade entre as duas esferas. Baltar (2019) nomeia esse procedimento de engajamento afetivo. Quando a comoção é evocada por meio da expressividade dos atos de memória, a autora argumenta que conseguimos encontrar, ainda que subterraneamente, a contaminação desses procedimentos pela imaginação melodramática.

Retomando o conceito do “contrato sentimental” de Paula Rabinowitz (1999), Baltar (2019) afirma que um certo quê de melodrama é fundamental em documentários que priorizam

(...) uma ênfase no universo da emoção que se faz necessária para o ato de mobilização política. Tal ênfase se dá na citação das experiências privadas dos personagens, na articulação de uma lógica moral que se depreende dessas falas ao trazer à tona uma partilha de sentimentos evocando um processo de identificação e de engajamento que é claramente mencionado no discurso fílmico. Para isso, é operada, em alguns momentos-chaves da narrativa, uma mesma estrutura retórica que, segundo a autora [Rabinowitz], poderia ser definida como *retórica da sentimentalidade*. (p.160-161)

Podemos citar como exemplo dessa estrutura retórica sentimental o espaço de entrevista que a diretora de *Democracia em Vertigem* (2019) escolhe para filmar Dilma Rousseff, Marília Furtado de Andrade (mãe de Petra) e Luiz Inácio Lula da Silva. É na privacidade dos trajetos de carro que os depoimentos políticos destes personagens são revestidos de emoção e consolidados enquanto atos de memória. A professora Mariana Baltar ainda faz questão de apontar que o contrato sentimental, longe de afastar obras que trabalham a emoção do domínio do documentário, “recoloca-as com vigor neste universo, cumprindo a expectativa social em torno dele; pois, compelindo-nos ao engajamento, convidando-nos a nos apropriarmos dessas lembranças, garante a crença nelas como realidade social”. (2019, p.161)



Figura 11. Montagem dos momentos de entrevista no carro com os personagens Dilma Rousseff, Luiz Inácio Lula da Silva e Marília Furtado de Andrade. /Reprodução: *Democracia em Vertigem*. (2019)

Após mostrar uma sequência narrativa em que Eduardo Cunha “retalia” politicamente Dilma Rousseff com a abertura do processo de impeachment, Petra Costa pergunta à ex-presidenta se ela se arrepende da aliança do PT com o PMDB (partido de Cunha), ao passo que Rousseff responde:

A decepção tem se dado pelo seguinte: você, para governar, precisa de maioria no Congresso. Os que estão decepcionados têm que se perguntar por que que nós não elegemos senadores e deputados. E deixamos... que para ter dois terços na Câmara e no Senado, no Congresso, eram necessários vinte partidos. Nós erramos em não perceber que a hegemonia pela direita era crescente. Porque ela não estava posta inteiramente em 2014 quando nós fizemos acerto. Quando é que ela fica posta? Quando ele, o Cunha... porque o chefe é o Cunha, não é o Temer. Quando o Cunha se eleger presidente da Câmara, ele monta toda a estrutura. Ele monta a estrutura do golpe, ele monta a estrutura do cerco. Eu quero te dizer: eu não governei durante 2015. (Transcrição nossa. *Democracia em Vertigem*, 2019)

Podemos perceber na fala de Dilma Rousseff a presença estratégica da imaginação melodramática. A grande mente conspiratória (o *Traidor* do quadrilátero barbareano) por trás do impeachment é Eduardo Cunha. Como sujeito da experiência de perseguição (a *Vítima*), Rousseff engaja emocionalmente o espectador em seu relato, pois confirma a tese proposta por Petra Costa de que a abertura do processo de impeachment se deu em razão de um projeto de vingança pessoal do pemedebista.

É a partir de uma motivação individual que o processo de impeachment tem início, o que acaba por desestabilizar a separação entre os espaços privado e público. O arrependimento político de Rousseff se dá em razão de sua “inocência” por ter acreditado que se aliando com o PMDB e obtendo maioria no Congresso conseguiria finalmente governar o país.

Por sua vez, a figura de Marília de Andrade (mãe de Petra Costa) é que possibilita o estabelecimento de um elo afetivo entre a família da diretora e Dilma Rousseff. Ao trazer a público as memórias individuais de Marília de Andrade na época

em que foi presa pelo regime militar (1964-1985), Petra Costa promove a inter-relação entre o espaço doméstico e a esfera política de reivindicação social. A afinidade de Marília de Andrade com Rousseff é confirmada quando a filha lhe pergunta sobre seus sentimentos após a vitória eleitoral da ex-presidenta em 2011:

Senti... uma identidade. Cada vez maior porque... mulher, mineira, militante. Em épocas diferentes estudamos nas mesmas escolas e fomos presas no mesmo presídio, Tiradentes. Eu por menos tempo, claro. E acima de tudo... ela lá por mim sem eu ter o ônus de aguentar tudo o que ela ia aguentar. (Transcrição nossa. *Democracia em Vertigem*, 2019)

O encontro entre as duas personagens evoca não apenas um passado militante em comum, mas também um paralelo histórico entre a Ditadura Militar e o processo de impeachment. O objetivo é caracterizar os períodos temporais como equivalentes no que tange ao rompimento da ordem democrática através de um ato político golpista.

Baltar (2019) destaca a importância do conceito de *memória coletiva* cunhado por Halbwachs (1990) para compreender os atos de memória como criações compartilhadas por uma comunidade afetiva que os sustentam e autorizam. Embora tenha origem na ordem do indivíduo, a memória só existe em si enquanto produção coletiva e, sendo assim, é preciso que seja trazida a público.



Figura 12. Dilma Rousseff e Marília de Andrade lembram da época em que foram presas pela Ditadura Militar. Reprodução: *Democracia em Vertigem*. (2019)

Correlatadamente, é essa retórica sentimental que vincula o lugar social da esfera pública à expressão dos sentimentos da vida privada que permite o diálogo com o melodramático. Embora nunca explicitamente declarado, esse processo dialógico

com a imaginação melodramática é fundamental para a compreensão da encenação da intimidade como categoria estratégica de representação dos sujeitos políticos.

A emoção que nos une – personagem, diretor, filme e espectadores -, nesses movimentos de tessitura da memória, tem ainda a poderosa ação de revestir de credibilidade o que é, em última instância, da ordem do íntimo, do inacessível. A questão se apresenta porque o engajamento afetivo que se estabelece através da narração da memória é o que reveste de autenticidade tais momentos da narrativa (os momentos da performance, do ato da memória em si), alcançando e, assim, recuperando a expectativa social ou o lugar de fala do domínio do documentário. (BALTAR, 2019, p.154)

Se a associação com a imaginação melodramática é evocada a partir do elemento da memória compartilhada entre Marília de Andrade e a ex-presidenta, a caracterização de Lula da Silva retoma a convenção narrativa da perseguição da vítima virtuosa que também marcou a figura de Dilma Rousseff. Após o julgamento do impeachment, a narração de Petra Costa informa ao espectador que todos os olhos se voltam para Lula, pois ele declara que será candidato na próxima eleição presidencial. A diretora, assim como havia feito anteriormente com Rousseff, pergunta ao petista se ele possui algum arrependimento político, o que provoca a seguinte réplica:

O arrependimento que eu tenho é de não ter feito mais. De não ter mandado para o Congresso no meu mandato a regulação dos meios de comunicação. São nove famílias que detêm o poder dos meios de comunicação no Brasil. Temos séculos de preconceito, sabe? Tem séculos de dominação da casa-grande. A senzala sempre foi muito maltratada. Reverter... tudo isso, sabe?, é uma coisa difícil, né? E nem sempre dá certo. Mas quando tem uma revolução... metade morre em batalha, metade foge... aí você pensa que pode fazer tudo... e em muitos países se conseguiu fazer. Agora fazer como nós fizemos: com democracia, com liberdade de imprensa, com direito de greve, com direito de manifestação, com o Congresso funcionando livremente, é muito mais difícil, mas é mais compensador. A gente vai aprendendo o que é os valores da Democracia. (Transcrição nossa. *Democracia em Vertigem*, 2019)

O depoimento de Lula da Silva apresenta uma característica que Thomasseau (2019) aponta como essencial de todo herói de melodrama, ou seja, “(...) a de ser puro e sem manchas, e de opor às obscuras intenções do vilão uma virtude sem defeitos”. (p.43). A preocupação do ex-presidente com as desigualdades sociais do Brasil se converte em símbolo máximo de sua firmeza de caráter. Por sua conduta política de combate à pobreza, ao racismo estrutural e à concentração dos meios de comunicação, Lula da Silva é perseguido e condenado criminalmente por um crime que, assim como Dilma Rousseff, também não cometeu.

A chegada de Lula da Silva à Presidência da República significa uma grande transformação na histórica política brasileira. Pela primeira vez, um presidente de origem operária assumia a posição de chefe de Estado. Com seus programas sociais de combate à fome e à desigualdade social, o petista conseguiu transformar a vida

de milhões de brasileiros. Alguns desses cidadãos que se beneficiaram das políticas públicas implementadas por seu primeiro governo têm seus depoimentos registrados por Petra Costa no documentário.

Democracia em Vertigem (2019) vai representar o povo brasileiro de uma maneira muito mais plural e diversa do que nos filmes conservadores. *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) e *Não vai ter golpe!* (2019) estabelecem em suas narrativas uma “unanimidade popular” a respeito do rechaço contra o governo Lula e o apoio pelo impeachment de Dilma Rousseff. A população brasileira, em sua totalidade, se resume à classe média indignada pelos escândalos de corrupção do PT.

Apesar de mostrar pontos de vistas favoráveis e contrários ao governo Lula, Petra Costa não renuncia a defesa de sua narrativa progressista. O sistema de simpatia/antipatia dos testemunhos apresentados funciona, pois o público potencial, a quem implicitamente o filme se dirige, também compartilha com a diretora um posicionamento político de esquerda.

Neste sentido, não poderíamos deixar de abordar as imagens expressivas de dor e sofrimento protagonizadas pelos apoiadores de Lula da Silva. Segundo Baltar (2019), “as lágrimas marcam um lugar, para as narrativas melodramáticas, de profunda comunicação, em uma esfera sensorial e sentimental com o público (...)” (p.96). Elas induzem o público a se posicionar moralmente a favor daqueles que choram, sendo um importante elemento estratégico de mobilização sentimental do melodrama.

As lágrimas, portanto, como uma manifestação da impotência diante de um acontecimento, se tornam visíveis e se transformam em potência: expressiva, estética, política. É todo o corpo social dos povos que, profundamente comovido, chora, move-se e age apesar de tudo. A passagem à ação, obviamente, não é uma consequência necessária das lágrimas. Em todo caso, a expressão das emoções, sua manifestação que, tornando-se pública, partilhada, se dirige a alguém ou a comunidades, produzindo um efeito – uma comoção – sobre eles, sobre elas. (LESSA FILHO, 2022, p.235)



Figura 13. Brasileiros anônimos choram (se emocionam) durante o discurso de Lula da Silva. /Reprodução: *Democracia em Vertigem*. (2019)

A injustiça sofrida por Lula também é sentida pelo povo brasileiro. O corpo do petista se une ao corpo da multidão de apoiadores através da partilha de sofrimento comum que só consegue ser expresso através das lágrimas. Conforme argumentam os autores Michael Ure e Mervyn Frost (2004) em seu livro *The Politics of Compassion*, a compaixão “(...) motiva os cidadãos a responderem ao sofrimento do próximo de forma mais rápida e confiável do que a escolha racional, a ponto de até se colocarem em risco para proteger o outro da injúria e da injustiça”. ⁹(p.03).

Este primeiro capítulo procurou dar conta da instância narrativa dos personagens e a construção da *mise-en-scène* documentária a partir de uma relação dialógica com a imaginação melodramática. Esses recursos propiciados pela linguagem cinematográfica comparecem como instrumentos estratégicos de engajamento afetivo dos espectadores com obras favoráveis ou contrárias ao impeachment de Dilma Rousseff.

A escolha desses filmes como esteio da análise se deu pelo caráter simultaneamente representativo e diversificado de cada um deles em apresentar uma articulação distinta entre as esferas pública e privada. Mesmo que apresentem trajetos narrativos e perspectivas ideológicas opostas, como é o caso do documentário de Petra Costa em relação às produções conservadoras, um mesmo mecanismo de mobilização sensório-sentimental e de polarização moral é usado

⁹ No original: *Compassion (...) motivates citizens to respond to others' suffering more quickly and reliably than rational choice, even to the point of risking themselves for the sake of protecting others from harm and injustice.*

numa lógica de repetição constante em momentos específicos dos diferentes discursos fílmicos.

Se *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) parece sustentar seu “apelo narrativo” numa adesão mais clara à contaminação do melodramático pela elaboração de uma *mise-en-scène* maniqueísta do passado e do presente político, *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019) também vai apostar na construção do espaço cênico como elemento de reiteração simbólica de seu código de valores morais. No entanto, o documentário do MBL igualmente priorizará o resgate de uma memória coletiva da “marcha pela liberdade” para a construção de um elo afetivo entre seus personagens e os espectadores. Os depoimentos de Renan Santos, Kim Katagiri, Fernando Holiday, entre outros, reforçam a ideia do heroísmo em torno de um grupo de jovens que se uniram por conta de um objetivo político comum.

Democracia em Vertigem (2019), por sua vez, toma outra via, que se vincula apenas parcialmente ao caminho traçado por *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019). O filme de Petra Costa, por um lado, distancia-se dos filmes conservadores, pois trata-se de um documentário em primeira pessoa e que faz questão de marcar seu posicionamento político subjetivo mediante um enfoque familiar, moral e íntimo.

Assim como no caso do MBL, o documentário progressista opera através da articulação dos atos de memória de seus entrevistados. Contudo, a diretora dispensa o uso de personagens em função de sua posição de autoridade. Em vez disso, ela decide priorizar as experiências pessoais desses atores sociais com os acontecimentos históricos. No caso de *Democracia em Vertigem* (2019), existe muito mais um desejo de performance da memória do impeachment do que uma ancoragem no saber acadêmico de figuras públicas que são socialmente reconhecidas por seu alinhamento ideológico.

O outro caminho, que irei traçar no capítulo seguinte, diz respeito às estratégias montadas pelo discurso fílmico quanto ao uso das imagens de arquivo e os limites éticos que permeiam as diferentes representações da polaridade moral nos documentários. Neste sentido, o conceito de oculto moral (BROOKS, 1995) nos auxiliará a compreender melhor como diferentes ideologias políticas, de caráter mais progressista ou conservador, são representadas de modos diametralmente opostos.

A música instrumental e a montagem fílmica também serão privilegiadas como

importantes categorias de análise do engajamento político e afetivo proposto pelos documentários. Além disso, teceremos algumas reflexões a respeito da importância da *vítima* para a articulação do melodrama enquanto discurso político sobre o impeachment de Dilma Rousseff. Afinal, teria o status de vítima se transformado em uma categoria política a ser almejada por diferentes atores sociais na esfera pública contemporânea?

3. A questão ética no documentário

Bill Nichols, em seu livro *Introdução ao Documentário* (2005), aponta que todo filme, independentemente de sua natureza mais aproximada da tradição documentária ou ficcional, se configura como um documento de uma época. Para o autor, “mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela”. (2005, p.26). É difícil discordar desta proposição, afinal, todo e qualquer filme utiliza a realidade material como suporte para sua representação narrativa. A própria câmera e o cineasta que a opera não podem existir fora do transcorrer no mundo, em sua presença de tomada.

Fernão Ramos (2008) ajuda-nos a entender melhor as questões éticas para as quais Nichols chama a atenção ao propor uma reflexão não só a respeito da natureza da imagem-câmera, como também sobre a importância do próprio ato de filmar pelo realizador cinematográfico. Ao se posicionar uma câmera na circunstância do mundo, ocorre um processo de mediação subjetiva das imagens que serão apresentadas ao espectador, influenciando diretamente em seu processo de fruição e interpretação narrativa.

A maneira como cada indivíduo vai se relacionar com o filme não depende apenas de um conjunto de fatores dados a priori, como seu arcabouço cultural, crenças ou valores morais, mas também de como a forma ou organização da obra irá refletir tais concepções. No caso dos documentários, a crença na potência de sugestibilidade das imagens e na retórica da voz-over é fortemente encorajada, já que elas frequentemente desejam exercer um impacto no mundo histórico. Segundo Nichols (2005), para que isso seja possível, essas produções necessitam nos persuadir ou convencer de que o ponto de vista defendido é preferível aos demais.

A forte relação do documentário com a tradição retórica nos permite compreender que a eloquência da voz narrativa exerce um papel estético e social bastante significativo no processo de decodificação dos significantes imagéticos. No conhecido experimento de montagem realizado em seu filme *Lettre de Sibérie* (1957), o cineasta francês Chris Marker desenvolve uma fascinante reflexão sobre as relações entretidas entre imagem e voz-over, ao reproduzir uma mesma sequência sob comentários absolutamente distintos.

A interpretação dos planos se altera a cada novo comentário e provoca nas imagens um estatuto ambíguo e fugidio, condicionado pelas mais variadas posturas ideológicas.

Por meio de escolhas retóricas e estilísticas que são reiteradas pela montagem cinematográfica, o filme-ensaio de Marker permite-nos perceber claramente o emprego da chamada “montagem horizontal” em ação. O termo, cunhado por Bazin (1998, p.259), estabelece uma oposição à montagem tradicional, pois nesse caso a imagem não estabelece uma relação de nexos causal entre o plano anterior e aquele que o sucede, mas sim em relação àquilo que é dito.

Este tipo de montagem, considerada como o modelo clássico dentro da tradição documentária, acaba se oferecendo como uma evidência do real, ou seja, não há distância entre o discurso e o real e, sendo assim, tendencialmente, o real acaba sendo construído para servir aos propósitos do discurso.

Bernardet (2003), em sua análise do documentário *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), nos fornece uma série de recursos analíticos que demonstram as maneiras de concatenação de sentido que a “montagem horizontal” do filme desenvolve através da fala do locutor e seus auxiliares. Explicaremos mais adiante a diferença entre essas duas funções narrativas. Mas antes é preciso ressaltar que é a partir da investigação de Bernardet, de *Viramundo*, que nos apoiaremos para desenvolver nossa reflexão sobre o documentário *Impeachment: do Apogeu à Queda* (Brasil Paralelo, 2017). Guardadas as devidas proporções, principalmente no que tange ao sentido ideológico de seu conteúdo, os filmes compartilham tantas semelhanças formais entre si que seria impossível deixar de estabelecer comparações quando necessário. Ao mesmo tempo, as contribuições teóricas de Nichols não serão ignoradas, pelo contrário, também servirão como alicerce epistêmico para pensarmos as questões éticas que norteiam o documentário.

3.1. Instâncias da voz-over: entre o modelo sociológico e a heteroglossia

Impeachment: do Apogeu à Queda (2017) é o sexto e último episódio da série “Congresso Brasil Paralelo”, produzida pela empresa gaúcha de mesmo nome e criada em 2016 com o objetivo de desenvolver documentários de viés conservador e revisionista da história política brasileira. Segundo o site da empresa, a série documental “é o maior diagnóstico já feito sobre a situação econômica, política e cultural

do Brasil”¹⁰. Apesar de se tratar de uma produção seriada, os episódios podem ser assistidos separadamente e não comprometem o entendimento geral do espectador em relação à narrativa que lhe é apresentada.

Como apontado anteriormente, os documentários representam questões e problemas encontrados no mundo histórico, sendo assim, um debate político tão acalorado como foi aquele em torno do impeachment de Dilma Rousseff não ficaria ausente das lentes dos cineastas. Deste modo, se quisermos entender o funcionamento do discurso cinematográfico e seus limites éticos, é preciso que se reconheça o papel crucial da palavra falada quando nos debruçamos sobre as produções documentais.

A voz do locutor, ou seja, aquela que ouvimos ao longo do filme, é única em *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017). Bernardet (2003), ao analisar *Viramundo* (1965), caracteriza essa voz da seguinte maneira:

Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa vez nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz em *off* cujo dono não se identifica. (p.16)

Apesar de não especificada em qualquer momento do documentário, nem mesmo nos créditos finais, sabemos que a voz do saber em *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) pertence a Filipe Valerim, um dos fundadores da Brasil Paralelo. A informação pode ser comprovada pelo preâmbulo de apresentação que acompanha o documentário em seu corte final. Nele, Valerim dá algumas informações ao espectador sobre preços promocionais e conteúdo exclusivo para assinantes, além de agradecer o voto de confiança daqueles que toparam fazer parte da fundação da “primeira mídia independente do Brasil”. A informação também consta no artigo de Vinícius Finger - *História, Mídia Digital e Anti-Ciência: A Quimera Narrativa do Canal Brasil Paralelo* (2021).¹¹

No caso de *Viramundo* (1965), há uma diferença gritante entre a fala do narrador e os momentos de entrevista com os operários. O registro gramatical reflete a diferença no grau de instrução formal entre realizador e personagens, marcando claramente a posição social ocupada entre aquele que fala e de quem se fala. Nichols (2003) chama atenção para esta discussão ética referente a alguns documentários:

¹⁰ Disponível em: <https://site.brasilparalelo.com.br/series/congresso-brasil-paralelo/> Acesso: 02 mar. 2024.

¹¹ Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/13477/9368>. Acesso em: 02 mar. 2024.

“Como público, temos a sensação de que as pessoas no filme estão lá para nosso exame e edificação. (...) Parecem estar diante de nós como exemplos e ilustrações (...) de uma situação ou acontecimento que ocorreu no mundo”. (p.42).

Todavia, no caso da *Brasil Paralelo*, esta função narrativa não é exercida por seus entrevistados, que correspondem em sua totalidade a membros da direita brasileira com posição de autoridade como juristas, cientistas políticos, jornalistas, etc., mas sim às imagens de arquivo de seus adversários políticos, em especial as figuras de Dilma Rousseff e Lula da Silva.

Poderíamos interpretar o uso das imagens de arquivo como uma *amostragem* ou *evidência* que legitima imagetivamente a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real. Bernardet (2003) adverte, no caso de *Viramundo* (1965), que a presença física, na imagem, das expressões faciais, da singularidade das vozes, é o que autentica a veracidade da fala do locutor. De maneira semelhante, *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) vai encaixar no universo delimitado pela voz-over as imagens de arquivo de seus inimigos. Vejamos a seguir um exemplo:



Figura 14. Comparação entre o plano de Lula em *Entretatos* (2002) - em cima, e o mesmo trecho reapropriado em *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) – embaixo. – *Entretatos*/ Reprodução: Globoplay; *Impeachment: do Apogeu à Queda*/ Reprodução: YouTube.

No recorte em destaque, a montagem do documentário obriga o ex-presidente Lula a se “incriminar” como participante da Teologia da Libertação ao afirmar que: “Eu era fruto da teologia da libertação, dos sindicalistas. É uma história completamente

diferente”. Ao mesmo tempo, é interessante destacar o fato de que este material faz parte do documentário *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles.

Completamente oposto à proposta de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), o filme de Salles retrata a campanha presidencial de Lula em 2002, que marcava a quarta tentativa de Luiz Inácio Lula da Silva de chegar ao Palácio do Planalto. Se estamos discutindo algumas questões éticas que perpassam o cinema documentário, este é um grande exemplo de atitude que ultrapassa seus limites, pois, para além do uso fora de contexto da fala de Lula, não há qualquer creditação a Salles e nem informações que relacionem o material citado à sua autoria.

A fala do ex-presidente é nesse trecho retirada de seu contexto original, com o intuito de reafirmar visualmente o argumento proposto pela voz-over do documentário da *Brasil Paralelo*. O discurso de Lula se justifica pela aproximação entre a sua trajetória política e a de Lech Walesa, ex-presidente polonês e líder do movimento Solidariedade (*Solidarnosc*) em 1980, o mais influente sindicato do país europeu na época. Assim como Lula, Walesa conseguiu a proeza de ser um dos primeiros operários a chegar ao poder em toda a História. Segundo reportagem da *Istoé Dinheiro* (2002): “Em 1981, em Roma, Lula e Walesa tiveram o primeiro e único encontro. (...) O polonês falou a Lula de seu desencanto com o comunismo. Lula, que um ano antes havia criado o PT, mostrou fé inabalável na utopia socialista”.¹² O que diferenciava, em tese, os dois líderes sindicais era seu posicionamento político mais à esquerda ou mais à direita. No trecho de *Entreatos* (2004), Lula reclama da cobertura jornalística durante a greve de 1979, em que a prioridade era dar visibilidade ao combate de Walesa contra o regime soviético durante a Guerra Fria (1945-1991).

Segundo Lula, Walesa era fruto de uma igreja católica conservadora, enquanto ele fazia parte da Teologia da Libertação. Para o narrador de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), este movimento seria

uma forma de subversão religiosa fomentada pela KGB [Serviço Secreto Soviético] na América Latina, [que] promovia o casamento perfeito entre o marxismo e o cristianismo. Uma ameaça deliberadamente concebida para minar a Igreja e desestabilizar o Ocidente por meio da subordinação da Igreja a uma ideologia política ateísta. (Transcrição nossa. *Impeachment: do Apogeu à Queda*, 2017)

¹² Disponível em: <https://istoedinheiro.com.br/a-diferenca-entre-lula-e-walesa/> Acesso em: 02 mar. 2024.

Apesar de discordarmos quanto ao sentido associado pelo filme à Teologia da Libertação como um “movimento sócio eclesial que surgiu dentro da Igreja Católica na década de 1960 e que, por meio de uma análise crítica da realidade social, buscou auxiliar a população pobre e oprimida na luta por direitos” (CAMILO, 2011, p.01), o interessante aqui é analisar como o discurso promovido pelo documentário é reforçado por um forte teor paranoico do medo da ameaça comunista.

O plano sequência de Lula vai ao encontro daquilo que Bernardet (2003) classifica como relação *particular/geral*, ou seja, existe um processo de limpeza do real para que este se adeque melhor ao aparelho conceitual. É justamente esta limpeza que possibilita ao filme o funcionamento básico de produção de significação ideológica. Ainda segundo Bernardet, as imagens que são condicionadas pela fala do locutor permitem “que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência”. (2003, p.19).

Se no caso de *Viramundo* (1965), são as falas dos camponeses e operários que sustentam este sistema como o *outro de classe*, em *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), são as imagens de arquivo, principalmente de Lula e Dilma, que desempenham esta função do *tipo sociológico*. As pessoas que ocupam este espaço no que convencionou-se chamar de *dramaturgia natural*, retomando a terminologia de Sérgio Santeiro em *A voz do dono* (1974), não têm responsabilidade no tipo sociológico e na personagem que resulta da prática de montagem. Trata-se de uma abstração que é construída a partir da matéria-prima tirada dos indivíduos.

No caso evidenciado, Lula e Dilma representam o *tipo sociológico* do comunista e traidor, como explicitado pela teoria melodramática no primeiro capítulo da dissertação. Voltaremos à questão das imagens de arquivo em outro subtópico deste capítulo, destinado exclusivamente à sua análise pormenorizada.

Um pouco antes, havíamos comentado a respeito da função dos entrevistados do documentário da Brasil Paralelo. O que se pôde perceber é que sua posição em muito se aproxima daquela do empresário em *Viramundo* (1965) e que Bernardet (2003) chama de *locutor auxiliar*.

Segundo o crítico, esta função auxilia o locutor principal a desenvolver as ideias e conceitos que serão transmitidos. “Ele alivia a locução *off* do filme, possibilitando que ela ocupe menos tempo, e aproxima as informações genéricas do ‘real’”. (BERNARDET, 2003, p.25).

Todos os entrevistados de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) ocupam esta posição, pois desempenham o papel de “especialistas” em diferentes campos do saber, da Economia à Ciência Política e ao Direito.

É através deste mesmo recurso da locução auxiliar que *Não vai ter golpe!* (2019) também irá organizar a maior parte de sua estrutura narrativa. No que lhe diz respeito, a voz-over de autoridade (narração objetiva) só aparece em três momentos do documentário: através da voz de Fernando Holiday na parte inicial do filme como recapitulação histórica do porquê da situação política brasileira ter chegado à conjuntura de então, com a voz de Alexandre Santos tecendo comentários sobre algumas imagens de arquivo particulares que vão buscar contextualizar o surgimento do MBL (Movimento Brasil Livre) e a própria concepção do documentário e, finalmente, na voz de Fred Rauh, a fim de concluir o capítulo 4 e estabelecer um *raccord* sonoro para o seguinte.

Diferentemente de *Impeachment: do Apogeu à queda* (2017), em que há um espaço bastante marcado entre aquele que narra e os que por ele são representados, ou seja, existe uma ideia de separação, senão de alienação entre quem fala e seu público, o documentário do MBL traz seus realizadores (Alexandre Santos e Fred Rauh) para a frente das câmeras, transformando-os não apenas em depoentes nas circunstâncias de entrevista, mas também em personagens dramáticos da história que contam. Como dito no parágrafo anterior, a voz narrativa de *Não vai ter golpe!* (2019) se utiliza de variadas personas ao longo do filme, ao segmentá-las em vozes que assumem funções diferentes e que se adequam a cada momento da trama.

À vista disso, o desempenho das vozes dos diretores pode se enquadrar no conceito de voz heteroglóssica proposto por Catherine Lupton:

O que me interessa nesses filmes é um estilo distinto de comentário em voz over, que eu chamo heteroglóssica, que corrói por dentro a autoridade notória da voz-de-Deus singular e onisciente do narrador documental. Isso é possível por meio da multiplicação de narradores ou personas que fornecem o comentário, adiando ou deslocando o que eles têm a dizer em formas variadas de discurso indireto – como a carta, a citação, a recordação ou a conversa – que afirmam seu status ficcional ou, pelo menos, ontologicamente ambíguo em relação às pessoas reais (inclusive e especialmente ao realizador) e fomentando indeterminações, tensões e desacordos entre eles. (ALMEIDA e CAIXETA, 2020, p.175 apud LUPTON, 2011, p.159-160)

Logo, a voz over heteroglóssica é “aquela em que o narrador abandona a pretensão de construir uma identidade fechada e sólida, em torno a uma voz particular, para se abrir ao dialogismo fragmentando-se em múltiplos narradores”. (ALMEIDA e CAIXETA, 2020, p.176)

É interessante notar que *Democracia em Vertigem* (2019) compartilha deste mesmo traço constitutivo em relação à pluralidade de vozes. Em determinadas cenas, Petra Costa faz comentários relacionados à história política brasileira e a algumas personalidades públicas. Em outras, ora interpreta os materiais de arquivo utilizados como alguém que somente analisa as imagens que vê, ora decifra novos significados que ali podem se ocultar. Há ainda situações em que a narradora, assim como em *Não vai ter golpe!* (2019), aparece na frente das câmeras, assumindo a posição de personagem ao interagir diretamente com alguns entrevistados.

As pesquisadoras Cláudia Mesquita e Consuelo Lins (2008) explicam que “essas pessoas-personagens obedecem a uma construção dramática. Os personagens têm objetivos, enfrentam obstáculos, alcançam seus objetivos ou não, exatamente como nos filmes de ficção”. (p.52). Ainda segundo as autoras, estas figuras não existem antes do início das filmagens, mas são criadas no devir de produção do próprio documentarista. “(...) Os realizadores devem, portanto, viver uma história (sendo dela personagens), para contá-las (como cineastas)”. (p.52)

Isso fica evidente em diversos momentos de *Democracia em Vertigem* (2019) e *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019). Quanto ao primeiro, podemos utilizar como exemplo a trajetória pessoal da própria cineasta que, assim como nós, espectadores, busca compreender o “real” motivo que levou à deposição de Dilma Rousseff. É a partir de sua visão subjetiva que acompanhamos o desenrolar dos acontecimentos políticos, como podemos perceber nos trechos a seguir:

Aos treze minutos de filme, Petra Costa transmite suas impressões pessoais sobre a aliança de Lula com o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB): “Eu votei no Lula com a esperança de que ele reformasse eticamente o sistema político. Mas lá estava ele... repetindo práticas que ele sempre criticou... e formando alianças com a velha oligarquia brasileira”. (Transcrição nossa. *Democracia em Vertigem*, 2019)

Pouco depois, Costa continua a expor sua opinião sobre o governo Lula: “Ao mesmo tempo, eu estava vendo 20 milhões de pessoas saindo da pobreza (...)”. Outro momento interessante a ser destacado é quando a diretora, aos 66 minutos do filme, após o então deputado Bolsonaro abrir seu gabinete para ela, tece uma pequena reflexão que mostra as diferenças entre a sua visão política e a do deputado:

“Na cosmologia de Bolsonaro, militantes como os meus pais deveriam ter sido assassinados”. (Transcrição nossa. *Democracia em Vertigem*, 2019)

Apesar de direcionar o olhar do espectador em alguns momentos-chave do filme para o que estamos vendo na imagem, Costa não o faz de maneira autoritária ou arbitrária, mas sim de modo a reafirmar sua presença e visão política. Nichols (2003) chama essa formatação sonora de voz de perspectiva e acrescenta:

Perspectiva é aquilo que nos transmitem as decisões específicas tomadas na seleção e no arranjo de sons e imagens. Essa voz formula um argumento por implicação. (...) O efeito corresponde menos a “veja isto desta forma” do que a “veja por si mesmo”. (p.78)

Por sua vez, *Não vai ter golpe!* (2019) também vai se utilizar desta verve subjetiva para comentar algumas sequências do documentário. Porém, ao contrário do filme de Petra Costa, em que a diretora faz suas considerações em voz-over, a produção do MBL reafirma a importância do posicionamento de seus diretores na frente da câmera. Tal escolha não é por acaso, pois permite que os depoimentos registrados produzam espaços de memória coletiva sobre o acontecimento histórico através das falas de seus múltiplos personagens. De acordo com Baltar, o depoimento “dirá mais respeito a uma fala que iguala o falar de si à lembrança de outros agentes da experiência. Como se, no depoimento, ficasse mais explícito que a lembrança de um é a memória coletiva de muitos. Que ambos estão numa mesma rede”. (2019, p.157)

Isso torna-se claro a partir dos depoimentos de diversos membros do MBL ao longo do filme, como Kim Kataguirí, Alexandre Santos, Fernando Holiday, Fred Rauh, etc. Seus relatos rememoram os atos políticos dos quais foram “protagonistas” como a organização de passeatas pró-impeachment, acampamento em frente ao congresso e, principalmente, a “marcha pela liberdade” (inclusive, nome do documentário em inglês – *March for Freedom*), na qual seus participantes caminharam, em um gesto “heróico grandiloquente”, de São Paulo até Brasília para pressionar o Congresso pelo impeachment.

Podemos então perceber, a partir do que foi exposto até aqui, que a representação do outro e de si divergem em suas abordagens nos três documentários, não só a partir dos diferentes usos da voz-over, como também em suas associações com as imagens que comentam, pontuam ou problematizam. Tais questões serão mais bem exploradas no próximo subtópico deste capítulo, todavia, é importante que não percamos do horizonte os parâmetros éticos que estão em jogo nos documentários, tanto no que concerne à representação do outro, como a de si ou dos seus através da locução narrativa.

O que apreendemos de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) é que este modelo de narração em que o cineasta interpreta a realidade e assume esta posição de quem tudo vê e tudo sabe, por isso o nome “voz de Deus”, ainda está presente em diversos programas de jornalismo televisivo e documentários seriados em serviços de *streaming*.

Como herança direta da tradição documental clássica, este modo de narrar os acontecimentos sobrevive devido ao poder de influência de suas convenções narrativas, que, apesar de bastante antiquadas, ainda são aquelas que a maioria das pessoas associa ao cinema documentário. Tal fator se justifica pelo fato do modo expositivo, segundo a classificação de Nichols (2003), ser ideal para mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme, pois, apesar de ampliar nosso conhecimento sobre determinado tema, no caso – o impeachment de Dilma Rousseff, não subverte ou desafia o *status quo*. O “bom-senso” (aspas nossas), diria Nichols (2003), torna-se a base perfeita para este tipo de representação de mundo, já que está, como a retórica, menos sujeito à lógica do que à crença. (p.144-145).

Não é de se espantar, portanto, que esta tenha sido a escolha narrativa de um documentário político de caráter conservador e reacionário. É importante lembrar que a série Congresso Brasil Paralelo, da qual *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) faz parte como sexto e último episódio, foi a primeira produção da empresa desde sua fundação em 2016, ano este também marcado pelo julgamento e condenação de Dilma Rousseff. Coincidência? É provável que não.

Por sua vez, *Não vai ter golpe!* (2019), apesar de se apoiar em determinados momentos no uso da voz-over de autoridade, como dito anteriormente, prefere organizar sua base argumentativa através do uso recorrente da locução auxiliar. Por mais que *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) também faça uso deste recurso estilístico, as falas dos depoentes “respondem” a uma única voz de autoridade. Dentre os três documentários investigados, a produção da Brasil Paralelo é a menos eticamente comprometida, pois, para além de sua linguagem, que se configura como uma evidência do real, através de um fluxo ininterrupto de imagens, sons e ideias, seu material de arquivo é “ajeitado”, como vimos no trecho de *Entreatos* (João Salles, 2002), às necessidades do cineasta em elaborar uma imagem do Comunismo como perigoso e imoral.

Apesar disso, é importante antecipar que *Democracia em Vertigem* (2019) também apela para a alteração de certos materiais de arquivo. Como veremos no subtópico referente ao assunto, a questão não diz respeito à retirada de contexto da imagem, mas sua manipulação digital em favor de “corrigir” a retratação de um acontecimento histórico – o assassinato de Ângelo Arroio e Pedro Pomar pelos militares durante a ditadura.

Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre (2019) e *Democracia em Vertigem* (2019), em contrapartida, convergem nos esforços em passar a sensação de presença em carne e osso do cineasta na cena. O documentário participativo, segundo a classificação de Nichols (2003), enfatiza o encontro real vivido entre cineasta e seu tema ao mesmo tempo que faz surgir “possibilidades [de este] servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador” (p.155). Se *Não vai ter golpe!* (2019) apropria-se desse modelo apenas parcialmente, *Democracia em Vertigem* (2019) utiliza-o como sua única forma de interação com a materialidade do mundo, visto que não faz qualquer uso da locução auxiliar.

Conseguimos constatar que a voz-over pode desempenhar diferentes funções nos documentários analisados. Porém seu poder de persuasão torna-se ainda mais influente quando identificamos outros recursos audiovisuais que reafirmam seu posicionamento político-ideológico, como o uso da música instrumental enquanto pontuação dramática e a força emotiva das imagens selecionadas. Assim, alinhando os fundamentos da montagem cinematográfica à imaginação melodramática, iremos investigar o mecanismo de mobilização sensório-sentimental das três obras sugeridas.

3.2. Práticas de montagem, música instrumental e o oculto moral

3.2.1. Montagem de evidência ou horizontal

Como vimos de antemão, a lógica que organiza a narrativa documental sustenta um argumento, um ponto de vista sobre o mundo histórico representado. Nichols (2003), por exemplo, argumenta que, ao contrário do que acontece no filme de ficção, em que a montagem em continuidade espaço-temporal opera para tornar os cortes invisíveis entre as tomadas, no documentário o efeito de verossimilhança é alcançado por meio da demonstração de ligações entre a história contada e a materialidade do real.

Lembremos aqui do conceito já citado de montagem de evidência para entender a organização das cenas em um documentário. De acordo com Nichols (2003), o arranjo das imagens no processo de montagem “não só aprofunda nosso envolvimento com a história que se desenrola no filme como sustenta os tipos de alegação ou afirmação que o filme faz do mundo”. (p.58).

Para além disso, como ficará mais claro na análise de algumas sequências, os três documentários abordados seguem o modelo da montagem rápida, bastante difundido no cinema clássico hollywoodiano e que faz da elipse o seu credo absoluto. Segundo David Bordwell (1985, p.47), a exposição fragmentada ou atrasada de determinada informação no filme pode alterar a compreensão do espectador sobre os eventos a que assiste. Fazer com que o espectador espere para preencher lacunas de causalidade, de relações entre personagens e eventos temporais pode aumentar a curiosidade e criar movimentação de trama. Quando a própria montagem formula uma questão, lhe atrasa a resposta e, depois, finalmente a entrega, o suspense é criado. Assim, o público se mantém engajado narrativamente pela ansiedade em descobrir as informações que lhe foram propositalmente adiadas ou escondidas.

Embora a discussão promovida por Bordwell aplique-se majoritariamente à lógica operante dos filmes de ficção, não nos impede de expandi-la, como é o caso, para o universo dos documentários. Como veremos a seguir, a prática da montagem rápida procura dar um efeito “ofegante”, como o suspense, a determinadas sequências dramáticas, elevando a excitação do espectador e seu engajamento com a narrativa.

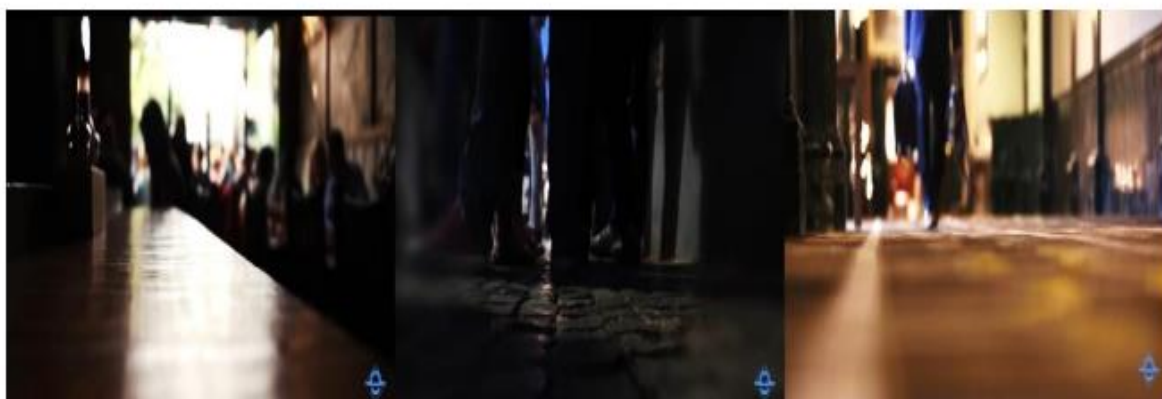


Figura 15. Sequência encenada do mistério do assassinato de Celso Daniel. Reprodução: *Impeachment: do Apogeu à Queda*. (2017)

O assassinato do prefeito paulista Celso Daniel é representado em *Impeachment: do Apogeu à Queda* por intermédio da estética do gênero de não-ficção conhecido por *true crime*. A tradução livre do termo *true crime* é crime verdadeiro, ou seja, crime real. Essas produções costumam chamar a atenção do público devido a sua natureza violenta e repleta de mistérios ainda sem resposta, que envolvem questionamentos acerca da motivação do assassino, a maneira como o crime foi planejado, além do desenrolar da situação após o fato concreto. Um dos temas mais populares entre os fãs do gênero são as histórias de *seriais killers*, como, por exemplo, o seriado televisivo *Mindhunter* (2017-2019).

Para fins de reconstituição dramática, grande parte dos documentários *true crime* faz uso das estruturas narrativas do classicismo hollywoodiano, em que a *encenação-construída*, de acordo com a classificação de Ramos (2008), marca esteticamente o seu ethos de funcionamento. As tomadas são manipuladas digitalmente ou encenadas em frente à câmera para que se obtenha a figura imagética desejada. A encenação do tipo reconstituição histórica, presente em documentários como *Walking with Dinosaurs* (BBC, 1999) e toda uma parcela da produção do *History Channel*, também faz uso da trucagem de estúdio para reafirmar seu argumento narrativo. (RAMOS, 2008, p.42).

A sequência é composta por três planos com baixa profundidade de campo. No primeiro, observamos uma reunião de pessoas anônimas no que parece ser um bar ou restaurante. No segundo, algumas pernas de indivíduos vestidos com calça e sapato social e, no último, um homem também portando uma roupa social e segurando duas malas. Ao mesmo tempo em que estas imagens são exibidas, a *voz-over* revela que: “com o caso de Celso Daniel abafado, o plano do partido continuava a executar o giro à esquerda, de forma a depender cada vez menos do apoio político e da aliança com os demais partidos”. (Transcrição nossa. *Impeachment: do Apogeu à Queda*, 2017)

A sequência encena o plano *sombrio* de dominação comunista do PT. Ressaltamos o adjetivo *sombrio*, pois o mesmo é digno de qualificar a plasticidade das imagens, que, para além de um pouco embaçadas, como já dissemos, também contam com baixa iluminação, contribuindo para a atmosfera de suspense que se deseja evocar.

Nossa interpretação segue o seguinte raciocínio: o assassino e o mandante se encontram furtivamente em um bar. Em seguida, as informações sobre como a ação procederá é repassada para os demais membros do partido que, ao decidirem pela continuidade do plano, entregam as malas cheias de dinheiro ao criminoso.

Por meio do que foi exposto, fica mais claro entender a maneira como a montagem rápida, típica dos filmes de suspense, agrega valor melodramático à montagem de evidência, como uma espécie de prova irrefutável de que o crime aconteceu de maneira muito próxima ao argumento defendido pela voz-over de autoridade. No caso específico, o recurso estilístico da encenação-construída precisa ser problematizado, pois aciona, por meio da fabulação cênica, um conjunto de valores morais que assumem caráter propagandístico e difamador a respeito do grupo político de oposição. Quem em sã consciência poderia defender um partido que se comporta como uma gangue de criminosos, não medindo esforços para tirar de seu caminho aqueles que ameaçam seus interesses hegemônicos?

Novamente, a questão ética se apresenta como um imperativo difícil de ser ignorado. A partir do que Ramos (2008) estabelece por *ética educativa*, podemos pensar *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) como um grande esforço de “educar” os espectadores sobre os perigos que um governo “comunista/petista” representou para o bem da nação brasileira. Ramos explica que dentro do “universo da *ética educativa* não paira a menor sombra sobre se é ético, ou não, um sujeito enunciar o seu saber. Sendo válido o conteúdo do saber [se reforça o viés de confirmação do grupo], o debate ético encerra-se sem se derramar em direção ao questionamento das condições nas quais o saber é construído ou enunciado”. (p.36)

Existem maneiras mais ou menos éticas de organizar o discurso cinematográfico. Uma alternativa possível é a opção pelo distanciamento do tom assertivo da tradição documentária clássica ao se identificar o sujeito que estabelece asserções sobre o mundo. Petra Costa, em *Democracia em Vertigem* (2019), resolve este dilema ao se colocar não apenas na frente das câmeras, mas também ao reafirmar seu ponto de vista subjetivo. Entre os três documentários, *Democracia em Vertigem* (2019) é o único em que a diretora faz questão de enfatizar o uso da narração em primeira pessoa. O ímpeto em mostrar a rachadura subjetiva mediante o uso da voz-over de perspectiva constitui um traço característico do cinema de Costa desde *Elena* (2012), seu primeiro longa-metragem documentário.

Se por um lado, como dito anteriormente, *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) utiliza um trecho de Lula no documentário *Entreatos* (2002) como prova auto-incriminatória que depõe contra o ex-presidente, *Democracia em Vertigem* (2019) fará algo muito semelhante com uma entrevista do ex-deputado federal, Eduardo Cunha. Todavia, é imprescindível que se esclareça de antemão que não há nenhuma tentativa de equiparar as atitudes, que, como veremos, são diametralmente opostas no sentido ético, mas sim apontar a força da montagem de evidência para endossar o argumento defendido.



Figura 16. Sequência narrativa que representa o rompimento de Eduardo Cunha com o governo Dilma. Reprodução: *Democracia em Vertigem*. (2019)

Ao nos determos no exame pormenorizado dos planos que compõem a sequência, conseguimos perceber como o encadeamento das imagens opera de modo a construir um retrato moralmente condenável de Eduardo Cunha. A narração de Petra Costa é a seguinte:

Mas, nove meses depois, o presidente da Câmara, Eduardo Cunha, mudaria de ideia. Eu ouvia pelos corredores que ele havia ajudado a financiar campanhas de dezenas de deputados, formando uma espécie de exército particular que ele movimentava para defender o interesse da vez. Cunha era investigado por ocultar milhões de dólares de suborno em um banco suíço e em uma empresa chamada *jesus.com*. Sentindo-se desprotegido, ele havia decidido romper com o governo. (Transcrição nossa. *Democracia em Vertigem*, 2019)

Logo adiante, o discurso autoincriminatório de Cunha encerra a sequência da figura 21:

[Cunha] – O governo não me engole. O governo tem um ódio pessoal contra mim. Eu vou pregar no congresso do PMDB, em setembro, para que o PMDB rompa com o governo, saia do governo. E eu, pessoalmente, a partir de hoje, me considero com um rompimento pessoal com o governo. (Transcrição nossa. *Democracia em Vertigem*, 2019)

Contextualizemos melhor a questão. Antes do início da sequência em destaque, a diretora usa uma entrevista dada por Eduardo Cunha a um canal de televisão. A legenda informa que a mesma foi realizada em março de 2015. O ex-deputado defende a tese de que o “instrumento de impeachment não pode ser usado como recurso eleitoral” e prossegue na mesma linha de raciocínio: “eu acho que o impeachment sem razão, ele beira o golpismo”. (Transcrição nossa. *Democracia em Vertigem*, 2019). É através da relação estabelecida com este primeiro posicionamento político de Cunha que Costa consegue o efeito moral pretendido com a sequência ulterior. Analisemo-la plano a plano:

Na primeira imagem, observamos Cunha cochichando algo com outro deputado. O fato de ele tampar parcialmente a própria boca denota, no mínimo, uma atitude suspeita de quem até pouco tempo se dizia contrário ao impeachment. Nada na imagem em si revela que o ex-deputado esteja “conspirando” contra o governo. Esta associação só se torna possível pela sobreposição da voz-over.

Os dois planos subsequentes podem ser comentados em conjunto, pois dão continuidade ao argumento sobre a moral duvidosa de Cunha. Em relação ao segundo, notamos uma postura tensa do personagem que, inclusive, faz com que ele quebre a quarta parede ao olhar diretamente para a câmera. O terceiro, no que lhe diz respeito, reitera a gestualidade do primeiro. Mais uma vez, Cunha aparece com as mãos cobrindo a boca, mas agora durante uma ligação telefônica. O uso do *close up* aliado à dramaticidade do gesto “conspiratório” nos remete à visualidade moral da pedagogia melodramática, em que o caráter de um personagem se traduz em termos de codificação dos sinais corporais.

O quarto, o quinto e o sexto plano são exemplos bastante didáticos da montagem de evidência. É perceptível que não estão relacionados espaço-temporalmente e só adquirem valor “incriminatório” quando conectados à narração de Petra Costa. “Eu ouvia pelos corredores que ele havia ajudado...” – vemos Cunha conversando com uma mulher, enquanto câmeras de reportagem e pessoas se movimentam no enquadramento. “Cunha era investigado por ocultar milhões de dólares de suborno em um banco suíço...” – Durante uma entrevista com jornalistas,

diversas notas de dinheiro falso são lançadas em cima do ex-deputado. Todas estão estampadas com seu rosto. “... E em uma empresa chamada *jesus.com*” – a imagem mostra Cunha discursando no que parece ser o púlpito de uma igreja em que lemos o nome “Jesus” escrito em destaque um pouco acima de sua cabeça. Este plano, de grande apelo irônico, reforça a hipocrisia do gesto. Enquanto ocultava dinheiro na empresa *jesus.com*, Cunha também mantinha a fachada de “bom cristão” para a sociedade brasileira.

Por fim, na última parte da sequência, o político “revela” suas verdadeiras intenções: “(...) E eu, pessoalmente, a partir de hoje, me considero com um rompimento pessoal com o governo”. Como havíamos dito anteriormente, é a fala do próprio Cunha que depõe contra sua pessoa, mas não de maneira isolada. O mecanismo associativo só funciona por conta da montagem de evidência.

Se, no caso de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), o uso do trecho do documentário *Entreatos* (2002) configura-se como uma questão ética bastante grave, não só pela apropriação não autorizada do material de João Salles, mas também pela calúnia contra o ex-presidente Lula, o mesmo não pode ser dito sobre *Democracia em Vertigem* (2019). Apesar da aparente similaridade, uma análise mais criteriosa ajuda a elucidar a impossibilidade de comparação das obras segundo os mesmos termos.

Existe um esforço de *storytelling* na sequência de *Democracia em Vertigem* (2019) para que o posicionamento político de Costa seja explicitado. Condenamos a postura “vira-casaca” de Eduardo Cunha quando decide apoiar o impeachment de Rousseff. No entanto, sabemos que tais atitudes fazem parte do jogo político cotidiano, mesmo sendo moralmente repreensíveis.

O que *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) faz com a imagem de Lula é completamente diferente. Segundo o documentário: “Lula (...) organizava suas greves em reuniões secretas dentro da igreja de Frei Beto (...)” (Transcrição nossa. *Impeachment: do Apogeu à Queda*, 2017). O trecho do documentário *Entreatos* (2002), em que Lula conversa com apoiadores políticos dentro de um avião, é então deturpado para que sirva como prova de evidência das tais “reuniões secretas”. Esse grande complô comunista do qual Lula faz parte é interpretado por Raul Girardet como parte fundamental de todo discurso de teor conspiratório. Segundo sua análise:

O inimigo opera subterraneamente, clandestinamente; versátil, inapreensível, capaz de infiltrar-se em todos os meios, sua habilidade suprema é a da manipulação; suas tropas,

invisíveis, mas presentes em toda a parte, são submetidas a uma obediência sem protestos. Apenas uma organização que corresponda às mesmas características, secreta, disciplinada, hierarquizada, treinada para manobrar na sombra, é capaz, portanto, de lhe ser vitoriosamente oposta. (GIRARDET, 1987, p.59)

Dentro da narrativa da Brasil Paralelo, Lula não é somente um adversário da oposição, mas uma ameaça à própria democracia brasileira. Como apontou Girardet, se existe uma organização maléfica – neste caso, o Comunismo, existe uma outra organização que se dedica a combatê-la – a Democracia, que se apresenta como sinônimo de Capitalismo Neoliberal. O medo paranóico não apenas precisa justificar sua razão de existir por conta da “ameaça vermelha”, mas também garantir que as “forças da ordem” que lutam constantemente contra o inimigo, saiam sempre vitoriosas. É partindo desta lógica melodramática de atribuição de sentido a questões políticas e sociais que nos debruçaremos sobre o uso da música incidental pelos documentários no próximo subtópico deste capítulo.

3.2.2. O uso da música como simbolização dramática e pedagogia moral

Michel Chion, em sua obra seminal – *A audiovisualização: Som e Imagem no Cinema* (2008), cria um conceito bastante importante para pensarmos a função do som no cinema – seu valor acrescentado. De acordo com o teórico francês:

Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre “naturalmente” daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. (2008, p.12)

Se anteriormente nos detivemos na análise do valor acrescentado do texto sobre a imagem e como ele estrutura e guia a visão do espectador, agora nos debruçaremos sobre o uso da música como *antecipação, simbolização exacerbada e obviedade* narrativa. Segundo a pesquisadora e professora Mariana Baltar, o uso desses elementos como estruturantes está espalhado em diversos autores do campo do melodrama, mas que aqui estão condensados, pois formam categorias de análise dos documentários no que diz respeito ao diálogo com a imaginação melodramática.

A função da música instrumental nos exemplos que serão apresentados é estritamente em seu sentido de pontuação simbolizante, se quisermos retomar um conceito de Chion (2008). Como base da encenação melodramática, a música (*melos*) produz uma série de efeitos em toda a extensão de sentido da gramática cinematográfica – coloca “vírgulas, pontos e vírgulas, pontos finais, pontos de exclamação, de interrogação e de suspensão que modularão o sentido e o ritmo do

texto e que o determinarão”. (CHION, 2008, p.44) A música indica a direção de interpretação da sequência, possui leis de evolução e de repetição que mantêm um sentido de expectativa, de esperança e, é claro, de antecipação, cuja narrativa confirmará ou surpreenderá as expectativas. (p.49). Neste processo, o audioespectador pode perceber, de maneira consciente ou não, diferenças na evolução musical pelo uso de *crescendo* ou *accelerando*, por exemplo, e que serão suficientes para a condução perfeita da emoção, pois tudo se passou como previamente estabelecido.

Nas palavras de Nacache (2005), esse modelo musical é “redundante até o pleonismo, fértil em temas, motivos e clichês que balizam o desenrolar do filme, sustentam e despertam infalivelmente a atenção do espectador”. (p.96). De maneira quase onipresente, a música obedece às mesmas regras de “invisibilidade” da montagem dos planos, ou seja, insinua-se no documentário ou oculta-se segundo convenções tão bem estabelecidas que, mesmo invasiva, nunca surpreende o espectador. Essa característica do acompanhamento melódico é importante para a compreensão da vocação pedagógica do melodrama e sua leitura moralizante do impeachment de Dilma Rousseff.

Começaremos nossa investigação pela sequência de abertura de *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (MBL, 2019). O objetivo do documentário com o prólogo é explicar como a situação política brasileira chegou ao momento do processo de impeachment, utilizando para isso o mesmo subterfúgio narrativo que *Impeachment: do Apogeu à Queda* (Brasil Paralelo, 2017), ou seja, a ameaça de implementação de uma ditadura comunista no país. Por meio da análise de alguns planos deste preâmbulo audiovisual, conseguiremos entender o mecanismo de *simbolização exacerbada*.

Na primeira imagem, identificamos os rostos de Fidel Castro e Lula da Silva, ao passo que outros presidentes de esquerda também vão aparecendo, como Evo Morales, Hugo Chávez, entre outros. No meio da tela, um mapa vazado da América Latina é progressivamente preenchido por uma mancha de sangue que escorre no sentido norte-sul e que simboliza a brutalidade assassina das ditaduras comunistas. No plano sonoro, a voz-over de Alexandre Santos (um dos fundadores do MBL) adverte o espectador: “Em todo o continente, partidos de extrema-esquerda se organizavam para formar a chamada pátria grande. Assim nascia o Foro de São Paulo”. (Transcrição nossa. *Não vai ter Golpe! O Nascimento de um Brasil Livre*,

2019). Por sua vez, no que tange ao acompanhamento orquestral, percebemos a presença da partitura figurativa e triunfal do filme de grande espetáculo hollywoodiano. Há um *crescendo* de violino que não só acompanha o movimento da “mancha de sangue” que se espalha pela América Latina (pontuação simbolizante), mas também como *ponto de sincronização de convergência* (CHION, 2008, p.51) entre o argumento da voz-over e sua representação visual.



Figura 17. As figuras de Fidel Castro e Lula ameaçam as democracias latino-americanas com seus planos de dominação comunistas. Fotograma do filme. Reprodução: *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre*. (2019).

Segundo Baltar (2019), o modo do excesso melodramático está

diretamente ligado a uma exacerbação da ‘cena’ (...) e por um sentimento metafórico de caracterização do personagem. (...) Precisamos ‘de pronto’ enxergar o bem e o mal, localizar na superfície da cena e das ações as polaridades moralizantes que se encenam no repertório estético e temático do melodrama; e assim, garantir a eficácia da pedagogia moralizante”. (p.126)

Nesta perspectiva, a *simbolização exacerbada* das imagens e seu acompanhamento musical permitem que não haja dúvidas quanto ao que estaria em jogo no caso de um governo “comunista” continuar a liderar o país – um regime ditatorial sanguinário ou, em outras palavras, a morte da própria Democracia. Ao mesmo tempo, a *obviedade* também assume um forte papel de influência, visto que opera com signos culturais facilmente identificáveis e que auxiliam os processos de simbolização narrativa.

Veremos esses elementos se repetirem em dois outros planos da sequência de abertura e que insistem em ressignificar o vermelho do sangue (que no imaginário comunista representa a martirização da classe operária) em um símbolo de opressão (referente ao derramamento de sangue inocente por governos totalitários).



Figura 18. Imagens de Lula se reunindo com presidentes socialistas e algumas obras de seu governo. Uma mancha de sangue divide as fotos do presidente brasileiro e Fidel Castro. Reprodução: *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre*. (2019)



Figura 19. A foice e o martelo contra um fundo vermelho. Símbolos clássicos do Comunismo. Reprodução: *Não vai ter golpe! O nascimento de um Brasil Livre*. (2019)

Na montagem de fotos acima, temos novamente a presença da *simbolização exacerbada* e da *reiteração melodramática*. O narrador anuncia que “Lula usava os cofres do BNDS para financiar seus amigos ditadores”. (Transcrição nossa. *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre*, 2019). Logo, tanto as imagens escolhidas para a composição quanto o *crescendo* do violino reiteram o posicionamento

ideológico da voz-over. O som do violino vai ficando cada vez mais alto, só atingindo o ponto máximo quando a foice e o martelo são levantados, significando, pelo menos em um primeiro momento, a vitória sanguinária do Comunismo na América Latina.

Neste clímax sonoro, ainda podemos ouvir uma espécie de coro celestial que acompanha o instrumental do violino. Esse efeito sonoro pode ser interpretado por sua função simbólica no desfecho da primeira parte do prólogo – o Comunismo seria um dogmatismo político tão forte que assumiria uma postura quase sagrada para seus apoiadores, que cometeriam as maiores atrocidades para que seus valores fossem disseminados.

Poderíamos trazer diversos outros episódios de usos *simbolicamente exacerbados e reiterados* da música instrumental ao longo do documentário do MBL, como, por exemplo, o acompanhamento em piano e a repetição do coro celestial nas cenas da marcha de São Paulo a Brasília, que reforçam o caráter sagrado e heroico do gesto político. Como numa espécie de Cruzada para libertar a terra santa dos infiéis, os membros do MBL arriscam suas vidas em nome dos valores da pátria e na defesa da Democracia. Todavia, pelo fato de a música só exercer a função de valor acrescido à voz-over e às imagens, acreditamos que podemos passar para a investigação dos demais documentários sem incorrerem no risco de sermos acusados de falta de suficiente aprofundamento crítico.

Impeachment: do Apogeu à Queda (Brasil Paralelo, 2019) também vai insistir na narrativa do plano de dominação comunista orquestrado pelo Partido dos Trabalhadores durante o Fórum de São Paulo para justificar seu posicionamento político-ideológico. Pela voz-over de Filipe Valerim, um dos fundadores da produtora, o espectador é conduzido à seguinte linha argumentativa:

(...) O ex-candidato Lula procura o ditador cubano Fidel Castro e funda o Foro de São Paulo – organização latino-americana que guiaria a tomada do poder pela esquerda por meio de alianças, financiamento e planejamento central. O plano de Foro de São Paulo era audacioso: financiar a corrosão das instituições, fomentar as militâncias da esquerda, eleger presidentes em todos os países da América Latina e fundar a pátria grande, transformando todo o continente na nova força comunista do planeta. (Transcrição nossa. *Impeachment: do Apogeu à Queda*, 2017)

As imagens de arquivo que acompanhamos em tela nos levam a crer que Lula e Fidel Castro mantinham uma relação de proximidade pessoal e política. No primeiro arquivo, Lula aparece sorrindo à esquerda de Castro enquanto segura as mãos juntas, como se iniciasse ou terminasse um gesto de bater palmas. O ex-presidente cubano, por sua vez, leva um alimento à boca em um gesto bastante descontraído.

O acompanhamento melódico do plano sofre uma variação de tom, tornando-se mais grave quando a palavra “ditador” é pronunciada. O efeito dramático pontua com uma espécie de “exclamação” sonora para que o audiospectador fique em estado de alerta. Não estamos falando de qualquer um, mas de um ditador comunista. É interessante ainda destacar que o compasso musical que possibilita a transição entre o plano anterior (uma bandeira vermelha tremulando) e a conseguinte imagem de arquivo não apenas dá continuidade à atmosfera de suspense, como também cria uma percepção de movimento semelhante ao ritmo de uma marcha militar. Não é coincidência o uso deste efeito de sentido ao apresentar a imagem de Lula e Fidel, uma vez que implica a ideia de deslocamento (das forças comunistas) ou pelo menos, a agitação política de suas principais lideranças.



Figura 20. Lula e Fidel Castro se reúnem durante o Foro de São Paulo (1990). Reprodução: *Impeachment: do Apogeu à Queda*. (2017)

A próxima fotografia também funciona como uma “evidência” da aproximação de Lula com “regimes comunistas autoritários”. Nela, vemos da esquerda para a direita: a esposa de Lula, Marisa Letícia, o sindicalista Jair Meneguelli, Luiz Inácio Lula da Silva e Fidel Castro. No entanto, não nos interessa muito analisá-la, visto que apenas dá continuidade visual ao argumento da voz-over sobre o plano de dominação comunista promovido por Lula e que justificaria sua participação no Foro de São Paulo.

As imagens que desfilam em seguida fazem parte de uma reportagem da revista *Veja* intitulada: *Foro de São Paulo: o encontro dos dinossauros*¹³ e que documenta a décima quarta edição do evento que aconteceu em Montevideu, Uruguai, no ano de 2008. Mais uma vez, o uso da música instrumental segue um compasso rítmico que transmite a ideia de movimento, pois, ao ser sobreposto à sequência de imagens, é capaz de marcar e destacar um trajeto visual particular e que terá seu clímax sonoro durante um pronunciamento de Lula da Silva: “E eu quero..., companheiros da direção do Foro de São Paulo, debitar – parte da chegada da esquerda ao poder na América Latina é pela existência dessa *cosita* chamada Foro de São Paulo”. (Transcrição nossa. *Impeachment: do Apogeu à Queda*, 2017).



Figura 21. Lula discursa no XIV Encontro do Foro de São Paulo, em 2008. Reprodução: *Impeachment: do Apogeu à Queda*. (2017)

Mais uma vez, temos outro exemplo em que o acompanhamento musical se torna mais grave, de forma a pontuar simbolicamente o perigo que representa a fala de Lula. Ao ser pronunciada: “essa *cosita* chamada Foro de São Paulo”, temos a intromissão de um tom musical mais grave e que gera tensão imediata em relação à imagem. Este recurso sonoro serve também como mecanismo de *antecipação*, colocando o espectador de sobreaviso e gerando um clima de suspense em relação aos próximos acontecimentos.

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=chrxeZh5j04/> Acesso em: 02 mar. 2024.

Em contrapartida, um dos poucos momentos de alívio de tensão e respiro narrativo que o documentário permite ao espectador acontece somente depois da deposição de Dilma Rousseff e a prisão de Lula da Silva. Segundo o narrador: “a história do Brasil, pela primeira vez, sem a mídia e sem partidos políticos, tinha você como protagonista. O povo bradava o grito de liberdade ao se erguer contra aqueles que imaginavam poder manipular...e que durante décadas lhe roubaram a voz”. (Transcrição nossa. *Impeachment: do Apogeu à Queda*, 2017). Enquanto imagens de brasileiros vestidos de verde e amarelo segurando bandeiras são utilizadas como anteparo visual da voz-over, ouvimos o lento dedilhar de um piano acompanhado pelas cordas de um violino.

A música passa a sensação de retorno à tranquilidade do *status quo* que havia sido ameaçada pela “ideologia comunista” do Partido dos Trabalhadores. Com seus acordes suaves e ritmo lento, a música reafirma o triunfo do bem contra as forças do mal ao ancorar a leitura das imagens num ideal moralizante típico da tradição melodramática.



Figura 22. "Patriotas" clamam nas ruas pelo impeachment de Dilma Rousseff. Reprodução: *Impeachment: do Apogeu à Queda*. (2017)

Finalmente, torna-se perceptível que a aliança da *simbolização exacerbada* com a *antecipação*, no que diz respeito ao plano musical, convergem naquilo que Mariana Baltar e Carolina Amaral classificam por *obviedade*, ou seja “(...) a utilização de signos de fácil apreensão, já cristalizados no imaginário cultural, para facilitar a apreensão dos processos de simbolização operados na narrativa”. (2021, p.642).

A preferência pelo uso de músicas instrumentais se justifica não apenas pelo fato de permitir que a voz-over desempenhe seu papel narrativo sem interrupção, mas também pela transmissão de significados não-verbais aos espectadores. A música opera como mais um fator de reconhecimento dos símbolos morais que são encarnados pelas personagens do documentário.

É por meio desse recurso sonoro que *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) e *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019) vão manter seus respectivos enredos em movimento, sem dar tempo para que a audiência questione sua lógica de argumentação conspiratória. O crítico literário Peter Brooks (1995), inclusive, sugere que “o padrão musical é investido em sentido metafórico no enredo por sua inexorabilidade e necessidade”¹⁴ (p.14), ou seja, seu valor acrescido de decodificador simbólico do oculto moral que opera no domínio dos valores hiperbolizados do drama. O conceito de oculto moral defendido por Brooks (1995) será retomado e explicado com mais detalhes no próximo subtópico deste capítulo.

Mas, antes de avançarmos, é ainda imprescindível investigar como o documentário progressista *Democracia em Vertigem* (2019) inverterá os preceitos morais defendidos pelos documentários conservadores, utilizando o mesmo recurso sonoro como procedimento estratégico de mobilização sentimental.

A sequência de abertura do filme utiliza, segundo Cavalcanti (2020), a música clássica instrumental

enquanto expressão de um sentimento extremamente melancólico, principalmente nos longos planos de ambientação de Brasília e de suas sedes de poder, como na cena do Palácio da Alvorada, em que ouvimos o som lento de teclas de piano. Ou, por outro lado, o crescente de violinos no julgamento final do impeachment no Senado, que transmite a ideia de que nos aproximamos de uma tragédia anunciada ou do grande clímax narrativo. Momento este em que a ex-presidenta Dilma Rousseff encara seus acusadores para se defender. (p.43)

¹⁴ No original: “musical patterning in a metaphorical sense-are called upon to invest plot with some of the inexorability and necessity (...)”.



Figura 23. Exemplo de imagem interna do Palácio da Alvorada utilizada pela diretora na abertura do documentário. Reprodução: *Democracia em Vertigem*. (2019)

Se nos documentários pró-impeachment o instrumental do piano desempenha a função de exacerbar simbolicamente a virtuosidade do polo conservador, em *Democracia em Vertigem* seu uso opera como um lamento pela “inocência perseguida” (THOMASSEAU, 2012) ao mesmo tempo que preenche espacialmente o vazio deixado pela vacância do cargo da Presidência da República. O leve toque das teclas do piano projeta a imagem acústica do derramar de lágrimas. Por sua vez, a narração de Petra Costa não deixa dúvida quando ao sentido pretendido pela música:

Imagine um país que ganhou seu nome de uma árvore – Pau-Brasil. Sua tinta vermelha a levou à beira da extinção. Só ficou o nome. Onde mais escravos morriam que nasciam. Era mais barato importar outro da África. Onde todas as rebeliões foram brutalmente esmagadas e a República... veio através de um golpe militar. Um país que depois de vinte e um anos de ditadura reestabeleceu sua democracia e se tornou uma inspiração para muitas partes do mundo. Parecia que o Brasil... tinha finalmente quebrado a sua maldição. Mas aqui estamos... com uma presidente destituída, um presidente preso e o país avançando rapidamente rumo ao seu passado autoritário. Hoje, enquanto sinto o chão se abrir embaixo dos meus pés, temo que a nossa democracia tenha sido apenas... um sonho efêmero. (Transcrição nossa. *Democracia em Vertigem*, 2019).

Segundo Steve Neale, em seu texto *Melodrama and Tears* (1986), “as lágrimas são sempre produto da impotência. Elas pressupõem dois fatores mutuamente opostos: a obviedade de como o presente estado das coisas deveria ser mudado – e que essa mudança é impossível”. ¹⁵(p.08).

¹⁵ No original: *Tears are always the product of powerlessness. They presuppose two mutually opposed facts: that it is clear how the present state of things should be changed-and that this change is impossible.*

Neale utiliza como exemplo a morte física de um personagem para justificar a presença das lágrimas. No entanto, conseguimos expandir seu sentido se quisermos falar também da morte simbólica, no caso, da própria Democracia brasileira com o impeachment de Dilma Rousseff.

Por sua vez, como dito anteriormente, o crescente do violino no julgamento da ex-presidenta aumentará a tensão narrativa do documentário, pois este é o momento decisivo no arco dramático da personagem. Sabemos de antemão que Dilma Rousseff será condenada, visto que estamos diante da representação de imagens do passado. O *pathos* da cena funciona, pois, além de termos um conhecimento privilegiado na posição de espectadores (o impeachment já aconteceu), estamos (mais uma vez) impotentes diante da possibilidade de intervir no rumo dos acontecimentos. A empatia pelo sofrimento de Dilma Rousseff acontece, pois é no momento de sua condenação que a hierarquia dos pontos de vista (tanto da personagem quanto do público) converge. As lágrimas escorrem porque já é tarde demais, mas poderia ter sido diferente. (NEALE, 1986)



Figura 24. Dilma Rousseff se defende das alegações de seus acusadores. Reprodução: *Democracia em Vertigem* (2019)

Inclusive, a própria escolha do título desta dissertação, “Presidenta não chora”, buscou estabelecer relação entre a postura ativa de Dilma Rousseff no momento de sua condenação política e a importância simbólica das lágrimas na tradição melodramática. A ideia para o título me ocorreu quando assisti uma entrevista de Rousseff para a RedeTV! em 2017,¹⁶ na qual a mesma explica o motivo de não ter

¹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sQEAvhenGk&t=67s>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

chorado no dia do impeachment: “As pessoas são emotivas cada uma a sua maneira. Eu não sou uma pessoa que chora, o que não significa que eu não me emociono. Eu não choro porque a minha vida, uma parte dela, não podia chorar”.

A ex-presidenta se refere ao período em que foi torturada pela Ditadura Militar, momento histórico este que é constantemente retomado por Petra Costa em *Democracia em Vertigem* (2019). A relação entre a presença das lágrimas e a exposição do sofrimento adquire um sentido ainda mais profundo quando a jornalista pergunta a Rousseff “se a lágrima secou”, ao passo em que ela responde: “Não. Você controla. Nas situações extremas você não chora”. Logo, o título da dissertação se propôs a interpretar a “retenção das lágrimas” como uma postura corporal que reafirma o pesar de uma figura pública que aprendeu a não mostrar vulnerabilidade.

Ainda em relação à escolha do título, também creio ser importante destacar que a preferência pelo termo “presidenta” ocorreu mais em respeito a decisão da própria Dilma Rousseff em ser chamada com o morfema feminino¹⁷, do que pelo desejo em dialogar com os estudos de gênero nesta pesquisa. Embora não seja possível dissociar a teoria melodramática da condição social feminina, como nos mostram Laura Mulvey (1989), Christine Glendhill (2018) e Linda Williams (2018), autoras que são referências fundamentais na área, a dissertação preferiu manter o foco em questões específicas do contexto político e social, sem desviar a atenção para os debates teóricos sobre gênero¹⁸, que embora relevantes, principalmente pelo caráter misógino da produção discursiva pró-impeachment, não constituíam o cerne do presente estudo.

Por fim, mas não menos importante, nos concentraremos na análise da música que marca a sequência final e os créditos do documentário. Trata-se da versão instrumental do *Canto de Ossanha* (1966), de Baden Powell e Vinícius de Moraes. A música produz um contraste tonal bastante significativo no final do filme, que encerra com um instrumental melancólico de piano como “pano de fundo” sonoro para a reflexão de Petra Costa, que diz:

¹⁷ Disponível em: <<https://www.anpg.org.br/2015/03/dilma-rousseff-e-presidenta-com-o-morfema-feminino-ao-final/>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

¹⁸ Para maiores informações sobre a questão, recomendo a leitura do livro “O Golpe na perspectiva de Gênero”, composto por uma coleção de artigos organizados por Linda Rubim e Fernanda Argolo. (Edufba, 2018). E também do artigo “O Impeachment e os filmes: a derrubada de Dilma Rousseff em três narrativas femininas”, de Daniel Leão (UFSC, 2021).

Somos uma República de famílias...umas controlam a mídia...outras os bancos. Elas possuem a areia, o cimento, a pedra e o ferro. E de vez em quando...acontece delas se cansarem da Democracia, do Estado de Direito. Como lidar com a vertigem de ser lançado em um futuro que parece tão sombrio quanto nosso passado mais obscuro? De onde tirar forças para caminhar entre as ruínas e começar de novo? (Transcrição nossa. *Democracia em Vertigem*, 2019).

A “resposta” para essas perguntas, ou pelo menos uma tentativa de formulação discursiva, parece se apresentar nos créditos do documentário pelo uso do instrumental do *Canto de Ossanha*. A diretora sabe de antemão, ou pelo menos supõe, que o público a quem o documentário se destina – a esquerda progressista que foi contra o impeachment – é detentora deste capital cultural no que diz respeito a um certo conhecimento sobre a música popular brasileira. Isto posto, nos parece pertinente trabalhar o simbolismo da letra da música como um tipo de analogia poética de resistência política.

A fim de não nos alongarmos em demasia, proponho aqui apenas três possíveis interpretações para trechos da música que, de uma maneira ou de outra, retomam o conceito melodramático de *simbolização exacerbada*:

“O homem que diz dou (não dá)
 Porque quem dá mesmo (não diz)
 O homem que diz vou (não vai)
 Porque quando foi já não quis
 O homem que diz sou (não é)
 Porque quem é mesmo é (não sou)
 O homem que diz tô (não tá)
 Porque ninguém tá quando quer”

A primeira estrofe da canção parece fazer um paralelo direto às promessas messiânicas de Bolsonaro de que iria “consertar” o Brasil e acabar com a “farra da corrupção”. De maneira sagaz, Petra Costa ainda faz um último aceno ao espectador progressista “que escolheu o lado certo da História”. Esse sujeito possui a convicção de que as falas de Bolsonaro são demagógicas, apoiadas apenas num forte apelo retórico populista. Como a própria letra faz questão de frisar “O homem que diz dou (não dá); porque quem dá mesmo (não diz)”.

A figura mitológica de Ossanha, que na cultura iorubá é conhecida como o Orixá curandeiro, pois possui o domínio das plantas sagradas e delas extrai a cura de todos os males, adquire um sentido irônico na canção, como apontado na segunda estrofe:

“Coitado do homem que cai
No canto de Ossanha traidor
Coitado do homem que vai
Atrás de mandinga de amor”

Ossanha adquire a posição do enganador, aquele que, com seu canto sedutor, promete o milagre, a cura de todos os males. Essa é uma analogia interessante para pensarmos o cenário de crise política e econômica que se estabeleceu em um país onde a classe média acreditou que ao condenar Dilma e Lula estaria salvando o Brasil do fantasma do Comunismo e da corrupção institucionalizada. A mandinga, a cura milagrosa ou a solução mágica representam no final das contas o mesmo sentimento de desamparo e sofrimento da vítima melodramática, que espera fielmente a manifestação da justiça poética promovida pela Providência divina, ou, neste caso, o messianismo político, tão característico do estilo autoritário de certas figuras públicas.

Por fim, em contraposição às duas estrofes apresentadas e seu teor de “conto de advertência” (*cautionary tale*), a quarta produz uma mudança de tom narrativo com a descoberta do desengano:

“Que eu não sou ninguém de ir
Em conversa de esquecer
A tristeza de um amor que passou
Não, eu só vou se for pra ver
Uma estrela aparecer
Na manhã de um novo amor”

Esta estrofe é o ponto-chave para que percebamos não apenas uma possível justificativa para a escolha da música nos créditos finais, como também a dissolução de quaisquer dúvidas que ainda poderiam existir sobre o teor trágico do documentário em contraposição ao seu formato explicitamente melodramático. Primeiramente, a força das metáforas visuais reforça não apenas o posicionamento político de Petra Costa, como também resgata o principal símbolo do PT – a estrela. É nesse momento que fica evidente a clara mudança do tom melancólico que perpassou todo o filme, pois, afinal, ainda há esperança através da resistência política, a luta continua – “Eu só vou se for pra ver; Uma estrela aparecer; Na manhã de um novo amor”. O PT (estrela) é o símbolo máximo do Bem que triunfará pelo poder redentor do amor.

Para encerrar, o senso de justiça moral do melodrama é bem diferente dos valores existenciais professados pela sensibilidade trágica. *Democracia em Vertigem* (2019) pode ser considerada uma obra melodramática, pois expressa um modo de interpretação sensível do impeachment como um acontecimento injusto que acometeu uma vítima virtuosa – Dilma Rousseff. Não há aqui o senso de inevitabilidade fatal da tragédia, mas sim um apelo por justiça contra um destino que poderia e deveria ter sido diferente. Mais importante do que a vitória do Bem sobre o Mau ou, neste caso, a sua derrota, é o reconhecimento dos polos da virtude e do vício em uma gramática maniqueísta que reafirma os valores morais daqueles que compartilham uma mesma visão de mundo.

3.2.3. O oculto moral dos documentários melodramáticos

O conceito de oculto moral é explorado por Peter Brooks em sua obra seminal *The Melodramatic Imagination* (1995) e corresponde a um dos principais pilares teóricos deste capítulo. O autor explica seu significado como a articulação total da grandiosidade moral em termos dramáticos. O domínio das forças espirituais e imperativas que não estão claramente visíveis na realidade, mas que a influenciam de maneira direta e, por isso mesmo, precisam ser descobertas.

Segundo Brooks (1995), “as possibilidades de um drama do oculto moral, o confronto de forças grandiosas, devem necessariamente ser limitadas na forma de registros simbólicos altamente codificados, onde as restrições do espaço, cor e contorno do real são bastante evidentes”.¹⁹ (p.109). Podemos perceber esse esforço

¹⁹ No original: *The possibilities of a drama of the moral occult, the clash of grandiose forces, must necessarily be limited in a form whose register of signs is so highly codified, where the restrictions of real space, real color and contour are so evident.*

de significação hiperbólica no embate ético promovido pelos três documentários abordados. Em cada um deles, somos removidos do plano da existência cotidiana e transportados para o universo do melodrama da consciência política, em que a luta pelo reconhecimento moral do impeachment de Dilma Rousseff legitima a existência dos filmes. Esse embate de forças é perceptível nos pôsteres de divulgação das obras, como exposto a seguir:



Figura 25. As peças gráficas de divulgação dos documentários sobre o impeachment. /Reprodução: Facebook.

No pôster de *Democracia em Vertigem* (2019), por exemplo, temos uma imagem aérea da Esplanada dos Ministérios dividida entre progressistas (de vermelho) e conservadores (de verde e amarelo) em frente ao Congresso. Apesar de representar a divergência política radical que tomou conta do país após a aprovação do processo de impeachment, a fotografia não promove, de maneira isolada, nenhum tipo de leitura moralizante que mostre a virtude e o vício em qualquer um dos lados.

Porém o oculto moral ainda é identificável pelo esforço do material em trabalhar aquilo que Brooks (1995) chama de “signos do mundo como sintomas” (p.202). Estes nunca são interpretados por si próprios, mas por sua capacidade em revelar ‘o que está por trás’ da realidade aparente.

Logo, o pôster de *Democracia em Vertigem* (2019) busca interpretar o impeachment de Dilma Rousseff como um dos sintomas que levaram à crise institucional brasileira, utilizando para isso dos signos de um país dividido pela polarização ideológica. Reconhecemos na publicidade do filme o desejo da diretora

em tentar compreender o “verdadeiro” significado do momento histórico que testemunhou.

Em contrapartida, *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) e *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019) são categóricos na promoção dos valores morais que defendem. Ambos utilizam como estratégia de transparência do oculto moral o contraste cromático entre as forças do Bem (conservadora) e do Mal (progressista). É no cotidiano político brasileiro que a dramaturgia do excesso melodramático se exhibe de modo imperativo.

No pôster da *Brasil Paralelo*, alguns personagens como Lula da Silva, Dilma Rousseff, Michel Temer e Eduardo Cunha ocupam a parte superior do quadro. Destacadas em vermelho, essas figuras pairam no horizonte como ameaças à ordem democrática. O valor de sentido é justamente atribuído em oposição aos personagens que representam os “pilares” da justiça, visto estarem posicionados em paralelo ao Congresso Nacional. Codificados pela cor azul, Sérgio Mouro, Janaína Paschoal, Olavo de Carvalho e Miguel Reale Júnior seriam os “verdadeiros heróis” responsáveis pelo impeachment de Rousseff.

Quanto à produção do MBL, a divisão se apresenta horizontalmente. Do lado esquerdo, novamente em vermelho, temos a face vilanesca de Dilma Rousseff e, diametralmente oposto, o rosto imponente de Kim Kataguirí em verde. Outras personalidades públicas também estão presentes, como Eduardo Cunha, que ocupa o centro da composição no papel de juiz da disputa entre as forças da Democracia (Bem) e do Comunismo (Mal). Ainda é interessante destacar o fato de que o material promocional de ambos os filmes conservadores se assemelha bastante ao dos filmes de super-herói, como podemos comprovar pela seguinte montagem:



Figura 26. Comparação entre os pôsteres dos documentários conservadores e do pôster de *Capitão América: O Primeiro Vingador* (2011). /Reprodução: Facebook.

A escolha pelo comentário sobre o pôster do filme *Capitão América: O Primeiro Vingador* (2011) se deu exclusivamente em decorrência de dois fatores: a personificação do Comunismo na figura do vilão Caveira Vermelha e do patriotismo estadunidense no protagonista Steve Rogers. Se em *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), as figuras centrais de Lula da Silva e Dilma Rousseff compartilham com o Caveira Vermelha a mesma posição na superioridade do quadro, representando simbolicamente a ameaça comunista que paira no horizonte, em *Não vai ter golpe!* essa semelhança acontece em decorrência da expressão melodramática da ex-presidenta e de Kim Kataguiri.

As sobrancelhas arqueadas de Dilma Rousseff não apenas se igualam as do vilão de Capitão América, mas à própria caracterização arquetípica do Mal em diversas produções da indústria cultural hollywoodiana. Em contrapartida, a expressão facial de Kim Kataguiri encontra ecos não apenas em Steve Rogers, mas também em todo um imaginário simbólico de heróis majestosos e destemidos.

Deste modo, podemos concluir com essa análise que os três documentários reafirmam dois sistemas de valores morais : o primeiro, defendido por *Democracia em Vertigem* (2019), argumenta que o impeachment de Dilma Rousseff foi um golpe político motivado pelo interesse de uma elite econômica que se sentia incomodada com a ascensão social das camadas mais pobres ao longo dos treze anos de mandato do Partido dos Trabalhadores, o qual agora perdia força e credibilidade no espaço político por consequência de escândalos de corrupção envolvendo alguns de seus

principais representantes. A figura que refletia os interesses das classes privilegiadas era Eduardo Cunha – presidente da Câmara dos Deputados na época (2016) -, que autorizou a abertura do processo de impeachment de Dilma Rousseff.

Em oposição, *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) e *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019) insistem na narrativa de que a deposição de Dilma Rousseff e a prisão de Lula da Silva impediram o avanço de um plano de dominação comunista que estava em curso no país. Aqui, a ordem democrática é sinônimo de liberalismo de mercado, e o impeachment da ex-presidenta foi consequência do despertar político da população brasileira que estava cansada dos escândalos de corrupção do PT. O impeachment é encarado como um instrumento jurídico legítimo e necessário na defesa da Democracia contra a influência subversiva da ideologia comunista.

Podemos pensar a mitologia da Conspiração Comunista por meio da chave de leitura propiciada por Raoul Girardet. O historiador francês propõe a análise do mito enquanto “expressão de uma inquietação social, manifestação de medo ou de desnorteamento coletivo”. (1987, p.62). Tal fator parece ir ao encontro de sentimento de revolta de uma parte considerável da ala conservadora brasileira, que via nas políticas públicas dos governos petistas uma ameaça constante aos seus interesses financeiros.

Ao dar continuidade a esta linha de raciocínio, as contribuições de Girardet, mais uma vez, nos convocam a refletir sobre os possíveis significados políticos que subjazem à propagação deste tipo de discurso conspiratório:

A ordem que o Outro é acusado de querer instaurar não pode ser considerada como o equivalente antitético daquela que se deseja por si próprio estabelecer? O poder que se atribui ao inimigo não é da mesma natureza daquele que se sonha possuir? Essa capacidade sempre mais expandida de controle social, esse domínio dos acontecimentos e espíritos que ele supostamente exerce não correspondem a essa forma de poderio reivindicada para o serviço de sua própria causa? Esse papel que se lhe atribui de ator determinante da história que se faz e daquela que prepara não é aquele mesmo de que se sente tragicamente a frustração? (...) O Mal [é] apreendido como simples e exata inversão do Bem (...). (1987, p.62)

3.3. *Flashback*: a voz do passado por meio das imagens de arquivo

O *flashback* é um processo narrativo que consiste em recuar no tempo da ficção. Na maioria dos casos em que é utilizado, ele desempenha uma função explicativa: um breve regresso ao passado pode ajudar o espectador a conhecer uma personagem ou uma situação dramática de maneira mais aprofundada. Nos

documentários investigados, podemos compreender a utilização deste recurso de mudança de plano temporal a partir do uso do *found footage*.

O *found footage* caracteriza-se como uma técnica cinematográfica que faz uso de imagens preexistentes para construir sua narrativa. De acordo com Luna (2015): “devido ao trabalho de reciclagem de materiais operados, ao entrarmos em contato com um filme de *found footage* na contemporaneidade, lidamos também com um regime que traz em si o diálogo com as modificações estéticas e físicas da imagem audiovisual”. (p.28).

Nosso objetivo neste tópico é interpretar as imagens de arquivo como um mecanismo de *flashback* documental bem como levantar algumas reflexões éticas sobre a manipulação de imagens alheias. Outro ponto importante que será destacado é o uso do arquivo como “prova irrefutável” dos argumentos da voz-over em decorrência da sua própria materialidade evocativa do passado histórico.

Segundo Neale (1986), o *flashback* é considerado a melhor definição do uso da *antecipação* nos melodramas, pois, ao mesmo tempo em que lança pistas sobre o futuro da trama, também passa informações privilegiadas ao espectador que acaba detendo um saber que os personagens ainda não possuem. Como força de engajamento emocional e afetivo, a *antecipação* cria no público a expectativa do que vai acontecer posteriormente, gerando, assim, excitação ou comoção pelo destino dos personagens.

Em *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), podemos identificar a eficácia da antecipação, por exemplo, na relação de sentido que o documentário estabelece entre o antigo Comunismo soviético e a continuidade de seus ideais pelo Partido dos Trabalhadores. O espectador fica então no aguardo para descobrir como o plano de “dominação comunista” foi colocado em prática e finalmente impedido de “destruir o país”. Por meio do recurso do *found footage*, as imagens do Comunismo (passado e presente) são construídas. A análise dos planos subsequentes deixará isso mais claro:



Figura 27. Comparação entre o exército soviético e um desfile militar cubano. Reprodução: *Impeachment: do Apogeu à Queda*. (2017)

No plano superior, o exército soviético antecipa o gesto simbólico que será repetido pelo desfile militar cubano da imagem abaixo. A marcha militar é amplamente associada à estrutura de poder de regimes ditatoriais, pois demonstra a força de sua ideologia política e sinaliza o perigo de seus valores para as democracias ocidentais.

Ainda é interessante destacar que, no plano do desfile militar cubano, o narrador diz que “o projeto da pátria grande agora estava em curso a todo vapor”. Novamente há um esforço de associação entre o Foro de São Paulo e o andamento de um plano de dominação comunista na América Latina.

Para Weinrichter, “cabe perceber a diferente relação que se estabelece em cada caso com o sentido histórico do material apropriado: a compilação entende tal sentido de maneira literal; a colagem (...) o trata de forma crítica ou dialética; e na apropriação pós-moderna tal sentido se perde”. (2009, p.18).

Podemos compreender o uso do *found footage* em *Impeachment: do Apogeu à Queda* no sentido compilatório, ao apropriar-se das imagens por seu caráter de vestígio de um passado histórico documentado e que é instigado, por meio do procedimento da montagem, a provocar o deslocamento material dos signos e suas

relações de poder. Inclusive, essas imagens são todas homogeneizadas através da aplicação de um filtro de efeito película. Há a necessidade de marcar e reiterar esteticamente o material como um arquivo envelhecido ou documento antigo que transmita credibilidade histórica ao que está sendo dito pela narração.

Percebemos que as imagens têm os cantos do quadro escurecidos, como uma espécie de efeito vinheta. As manchas de deterioração da película fílmica também são perceptíveis como efeito sobreposto à imagem, como se tivessem sido registradas com uma câmera antiga, em película 8 mm. Esse efeito, que aqui gostaríamos de denominar “documentarizante”, é utilizado em todas as imagens do documentário. Somente nos instantes de entrevistas com personalidades da direita é que o efeito é abolido, o que nos leva a crer na necessidade de marcar narrativamente a materialidade temporal.

A homogeneização dessas imagens levanta questões ideológicas, éticas e políticas relativas ao fazer artístico e à propriedade intelectual. É fundamental que estejamos atentos às práticas difamatórias que *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) amplia a níveis conspiratórios para justificar seus valores morais e visão de mundo. Se tudo é permitido para justificar certos interesses políticos, em que consiste o limite ético?

Sob uma outra perspectiva, tanto *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019) quanto *Democracia em Vertigem* (2019) vão utilizar o *found footage* como elo de ligação entre as esferas pública e privada. Segundo Baltar, “na disputa pela legitimidade das memórias coletivas, tão fundamentais quanto os lugares de memória são os atos de memória (as narrações, os testemunhos, a performance), pois eles ativam e reforçam a partilha através de laços afetivos”. (2019, p.156).

Nos exemplos que aqui analiso e menciono, veremos como as lembranças vão tomar corpo como espaços de memória por meio dos filmes de família. Estes por sua vez se configuram enquanto uma evidência visível da memória, que de outro modo teria se esvanecido. Baltar ainda reforça que “(...) essa tentativa de construir a narrativa associando atos e lugares de memória é uma estratégia de, a um só tempo, revestir de autenticidade e reforçar os elos sociais daquela lembrança compartilhada”. (2019, p.157)

O uso do filme de família tornou-se bastante difundido na produção documental desde os anos 1990, quando este tipo de material ganhou um novo estatuto nas pesquisas acadêmicas, sobretudo nas de Roger Odin. O pesquisador francês

classifica o filme de família como “um filme (ou um vídeo) realizado por um membro de uma família sobre personagens ou acontecimentos ligados, de uma maneira ou de outra, à história desta família e para uso privilegiado de seus membros”. (2003, p.159-160)

A apropriação, o deslocamento e a recontextualização das imagens domésticas pelos documentários destacados fazem com que elas se interliguem ao mundo e adquiram uma dimensão política. Para Consuelo Lins e Thais Blank:

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

Em *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019), os filmes de família são utilizados apenas no início do documentário. Assumindo a função de *flashback*, essas imagens não só contextualizam os motivos que levaram à criação do próprio documentário, como também fornecem algumas informações que caracterizam dramaticamente seus personagens.



Figura 28. Imagens de arquivo do acervo pessoal de Alexandre Santos, um dos fundadores do MBL. Reprodução: *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre*. (2017)

Neste momento, a voz-over de Alexandre Santos, um dos protagonistas do filme, revela um pouco de sua trajetória pessoal antes da produção do documentário:

Eu... que fui aspirante a youtuber em 2005, terminei cuidando do setor financeiro de empresas com “dificuldade financeira”. Não era exatamente o paraíso na Terra. Não completei minhas faculdades. Não ganhei dinheiro. Tomei alguns processos, vários processos. E desisti, chutei o balde. Resolvi abrir uma produtora de cinema e larguei meus pais e o meu irmão, que estava em uma situação ainda pior. (Transcrição nossa. *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre*, 2017)

Sem demora, também somos apresentados aos demais personagens, como Renan Santos (irmão de Alexandre) e Fred Rauh. A história pessoal de cada um converge quando decidem se reunir para começar a fazer filmes. Um traço comum

parece caracterizar todos estes personagens: o fato de serem “frustrados” (segundo o próprio narrador) com suas trajetórias profissionais e terem largado a faculdade. E, apesar de tudo, segundo a descrição do documentário no *Prime Video*, esse grupo de empresários falidos foi capaz de “iniciar uma verdadeira revolução política no Brasil”.

O passado nada glorioso dos membros do MBL é representado esteticamente como um filme de película antigo. Além de emular o formato da bitola de 35mm, o documentário ainda faz uso do ruído sonoro de um projetor antigo em funcionamento para criar maior fluidez na montagem do material. Assim como *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017), a produção do MBL também utiliza as imagens de arquivo para marcar plasticamente a temporalidade narrativa. Ambos os documentários vão trabalhar o *found footage* em seu sentido compilatório, ou seja, de maneira literal. Deste modo, o seu uso não difere muito do restante do documentário, pois também funciona como prova explicativa da narração em voz-over.

Por outro lado, *Democracia em Vertigem* (2019) apropria-se das imagens de arquivo muito mais em razão da sua capacidade em gerar espaços de reflexão e crítica do que como evidência histórica. Podemos utilizar como exemplo ilustrativo a análise de Petra Costa sobre a emblemática foto de Dilma Rousseff, em que ela é julgada por militares na época da ditadura: “Nesta foto... ela está sendo interrogada depois de vinte e dois dias de tortura. Enquanto seus interrogadores escondem os rostos..., ela mantém a cabeça erguida”. (Transcrição nossa. *Democracia em Vertigem*, 2019)

A imagem de arquivo da ex-presidenta não só retoma seu passado guerrilheiro na Ditadura Militar como também *antecipa* o que virá mais adiante – sua condenação no processo de impeachment. Segundo Cavalcanti (2022), “a imagem convida os espectadores a atentarem para o fato de que outra injustiça histórica estava por se repetir. Mais uma vez, a ex-presidenta seria condenada por defender a democracia brasileira”. (p.584). O contrato sentimental que se firma com a imagem, se quisermos utilizar o conceito de Paula Rabinowitz (1999), é fundamental para o diálogo com a imaginação melodramática. Dilma Rousseff engaja emocionalmente o público por conta da posição que ocupa de “Inocência Perseguida” (THOMASSEAU, 2012), ou seja, uma vítima de pessoas brutais em decorrência de seu “bom coração e heroísmo [político]” (p.43).



Figura 29. Dilma é interrogada pelo tribunal da ditadura após diversos dias sendo torturada. Reprodução: *Democracia em Vertigem*. (2019)

Outro momento de forte poder de *antecipação* melodramática acontece após a vitória eleitoral de Dilma Rousseff em 2010. No plano em destaque abaixo, vemos Petra Costa comemorando a vitória enquanto dança e rodopia no meio da rua. Na narração em *voz-over*, a diretora diz: “Eu nasci num mundo que meus pais queriam transformar. E tava me tornando adulta... num mundo mais próximo que nós sonhávamos”. (Transcrição nossa. *Democracia em Vertigem*, 2019)

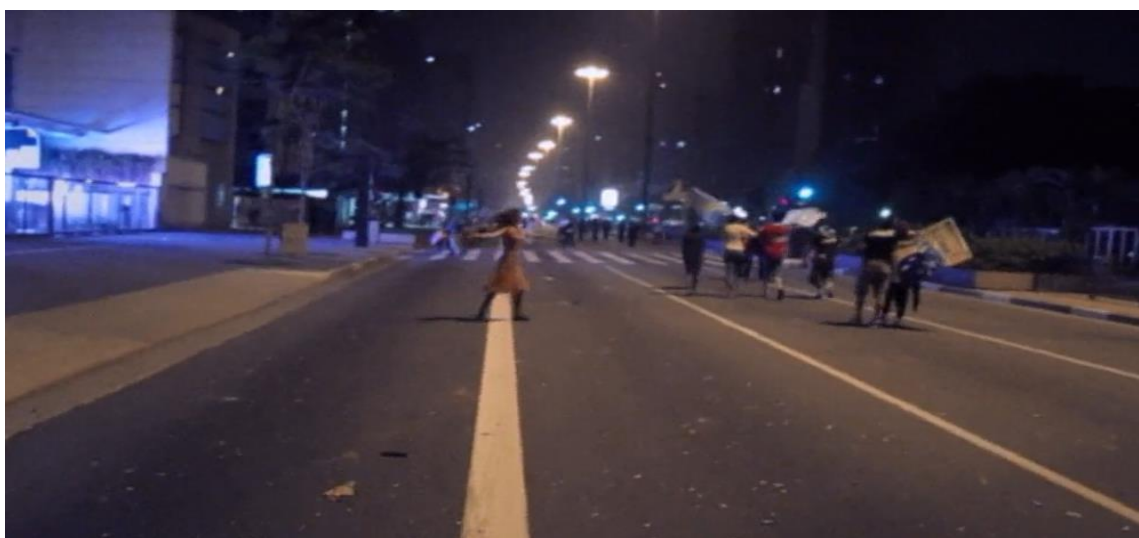


Figura 30. Petra Costa comemora a vitória eleitoral de Dilma Rousseff em 2010. Reprodução: *Democracia em Vertigem*. (2019)

O trecho da gravação amadora adquire um tom melancólico não apenas pelo uso do instrumental de piano que acompanha a dança da diretora, mas também como

resultado dos acontecimentos políticos futuros – sabemos que Dilma Rousseff será condenada no processo de impeachment dali a seis anos. O contrato sentimental novamente se estabelece, pois cumpre a expectativa social em torno do acontecimento no universo melodramático, “(...) compelindo-nos ao engajamento, convidando-nos a nos apropriarmos dessas lembranças, [ao garantir] a crença nelas como realidade social”, como explica Mariana Baltar. (2019, p.161)

O borramento das fronteiras entre público e privado são uma marca registrada do estilo narrativo de *Democracia em Vertigem* (2019). Ao mostrar as imagens de arquivo de si mesma e de sua família, Petra Costa reflete sobre os próprios limites de representação das esferas doméstica e política. Como dissemos anteriormente, assim como *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019), o filme de Costa faz do *found footage* o seu principal instrumento de *antecipação* melodramática. Não são poucos os instantes no documentário em que o político se torna particular e vice-versa. Todavia, o debate ético sobre o uso “indiscriminado” de imagens no filme também gerou algumas polêmicas.

A obra foi alvo de críticas, pois a diretora manipulou digitalmente uma fotografia histórica. Trata-se da retirada das armas que foram encontradas ao lado dos corpos de Pedro Pomar e Ângelo Arroyo, assassinados pelo regime militar no episódio que ficou conhecido como Chacina da Lapa.²⁰

A decisão da diretora em alterar a foto reabriu a discussão calorosa sobre a manipulação de imagens históricas em documentários. Na época (2019) em que a informação veio a público, diversos especialistas da área se pronunciaram sobre o tema, com opiniões mais ou menos favoráveis à atitude de Petra Costa. Todavia, não nos aprofundaremos aqui nas questões apontadas, visto que tal investigação já foi realizada no artigo disponível na nota de rodapé.

Nosso objetivo em trazer o caso à tona se justifica pelo desejo de retomarmos a discussão sobre os limites éticos do uso de *found footage* em documentários e propor uma interpretação da fotografia tendo por base os efeitos sentimentais da imaginação melodramática.

Começaremos nossa análise pela narração em *voz-over* da diretora ao apresentar a imagem modificada: “Muitos militantes foram torturados, outros mortos.

²⁰ Para mais informações sobre o caso, ver o artigo: *Democracia em Vertigem: Entre o Filme de Família e o Found Footage* (2023). Disponível em: <https://polytheama.com.br/produto/estudos-de-cinema-visualizando-as-diferencas-vol-ii/>. Acesso em: 02 mar. 2024.

Entre eles o mentor [político] dos meus pais – Pedro Pomar... eu me chamo Petra em sua memória”. (Transcrição nossa. *Democracia em Vertigem*, 2019)

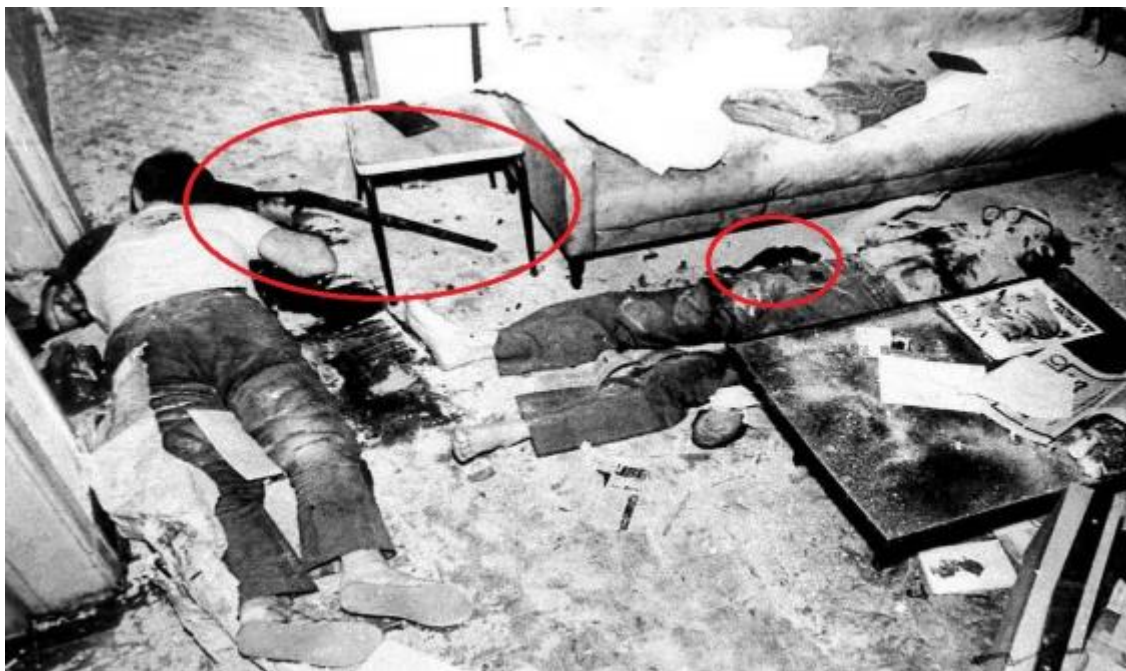


Figura 31. Os corpos de Ângelo Arroyo (à esquerda) e Pedro Pomar (à direita) após a Chacina da Lapa. Reprodução: *Memorial da Democracia*. Intervenção nossa.



Figura 32. Cena do assassinato de Ângelo Arroyo e Pedro Pomar que apareceu adulterada em *Democracia em Vertigem*, sem as armas que existem na foto original. Reprodução: *Democracia em Vertigem*. (2019)

A fotografia se traduz enquanto evidência histórica da brutalidade do regime militar brasileiro. Não há um esforço da diretora em propor qualquer reflexão sobre a imagem, que, por sua vez, funciona novamente enquanto elemento de mobilização sensório-sentimental (BALTAR, 2019).

O *found footage* não apresenta o assassinato de militantes anônimos, mas do mentor político dos pais de Petra Costa durante o período em que foram obrigados a viver na clandestinidade.

A figura de Pedro Pomar foi tão importante para a formação política deles que Costa foi batizada em sua homenagem. Mais uma vez, ela promove por meio do ato de narração da memória o elo público e privado que, de acordo com Baltar (2019): “estabelece-se a partir (...) de engajamento afetivo; sustentado, portanto, pela comoção evocada nos atos de memória [e que encontramos] (...) ainda que subterraneamente, os procedimentos, a contaminação da imaginação melodramática”. (p.160).

Finalmente, gostaríamos de encerrar a discussão deste capítulo com uma reflexão sobre os motivos que nos levam a apoiar, pelo menos parcialmente, a alteração da imagem de arquivo em *Democracia em Vertigem* (2019) e a condenar o comportamento “aproximado” de *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017).

Em entrevista concedida à revista *Piauí* em 2019, Petra Costa alegou que ainda existe um debate significativo sobre a veracidade das armas na cena. Segundo ela, a própria Comissão da Verdade trouxe evidências ²¹ para as alegações de que a polícia havia plantado as armas no local após o crime. Isso fez com que ela optasse pela remoção dos objetos – “uma imagem mais próxima à provável ‘verdade’”, ²² segundo a mesma.

Adulterar uma imagem e fazer com ela se passe por algo que não corresponde ao original é um procedimento equivocados e que suscita grande debate. Por mais que não tenha aberto de imediato a questão ao público, a diretora conta com o respaldo social da própria Comissão da Verdade para fundamentar sua conduta, que aqui classificamos como, no mínimo, controversa. Em contrapartida, qual argumento a produção da *Brasil Paralelo* pode alegar em sua defesa quando deturpa a imagem pública de Lula da Silva ao retirá-la indevidamente do contexto proposto por *Entreatos* (2002), de João Salles? O limite ético é transposto para que a coerência diegética sustente a trama conspiratória.

²¹Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/todos-volume1/651-familiares_de_vitimas.html/
Acesso em: 02 mar. 2024.

²² Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/memoria-desarmada/> Acesso em: 02 mar. 2024.

4. Considerações finais

Os estudos sobre melodrama compõem uma área de pesquisa tradicionalmente associada aos estudos de gênero literário e cinematográfico. Contudo, como esta pesquisa fez questão de mostrar, também está gradativamente sendo empregada em contextos de análise sociológica que abrange fenômenos culturais e eventos históricos, como propõe Elisabeth Anker no livro *Orgies of Feelings* (2014) e Amos Goldberg, Scott Loren, Jörg Metelman, entre outros, no livro *Melodrama After the Tears* (2016).

O melodrama também é compreendido por autores como Peter Brooks (1995) e Thomas Elsaesser (1987) como uma percepção de mundo que ultrapassa os limites impostos pelas fronteiras dos estudos de gênero. O conceito de *imaginação melodramática* desenvolvido por Brooks é fundamental para que compreendamos não apenas sua importância histórica e permanência narrativa, mas também seu modo de funcionamento enquanto um sistema de códigos morais que dramatiza a banalidade dos conflitos cotidianos de modo a lhes restituir um elo metafísico que pareceria estar oculto em um mundo pós-sagrado.

A principal contribuição desta pesquisa se dá no sentido de compreender as narrativas documentais sobre o impeachment de Dilma Rousseff a partir do prisma de análise da imaginação melodramática. Utilizar o melodrama como principal aporte metodológico de investigação contribui para que pensemos as disputas políticas a partir de diferentes estratégias de mobilização afetiva que podem ser articuladas pelo discurso cinematográfico. Não se trata de uma questão partidária ou ideológica de esquerda ou de direita, mas sim de uma batalha entre as forças do Bem e do Mal. Esse maniqueísmo político fica evidente nos três documentários abordados, uma vez que as narrativas apostam reiteradamente no uso de símbolos visuais e sonoros como instrumentos que traduzem, metaforicamente, o impeachment em termos de polarização moral absoluta.

Nessa articulação revelatória do drama universal que se desenrola sob a superfície do momento histórico, o campo de significação do discurso político é ampliado para além do limite semântico possibilitado pela mediação verbal dos narradores e personagens. Embora o impeachment de Dilma Rousseff se configure enquanto um episódio público socialmente compartilhado, a maneira de lhe atribuir um sentido político “elevado” passa necessariamente pelo engajamento emocional

típico da imaginação melodramática configurado num produto midiático concreto. O fato de Rousseff ter sido representada de maneira diametralmente oposta nos documentários progressistas e conservadores reafirma a importância estratégica do melodrama como uma prática discursiva que permite legitimar moralmente diferentes projetos políticos de poder em conflito na sociedade contemporânea.

A esfera pública, espaço historicamente marcado pela racionalidade e importância nos processos de tomada de decisão coletiva, acaba sendo dominada por uma lógica de funcionamento privada, em que um *pacto de intimidade* (BALTAR, 2019) se estabelece entre os cidadãos e seus representantes políticos. Por meio da matriz popular do melodrama, os atores sociais se transformam em personagens que dramatizam na esfera pública os valores morais preconizados por diferentes grupos de interesse político. Estes valores, devemos lembrar, não são determinados biologicamente, mas sim socialmente construídos e reafirmados por discursos pautados em uma pedagogia moralizante que sobrevive em virtude de artefatos culturais como o teatro e o cinema.

Em *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (MBL, 2019) e *Impeachment: do Apogeu à Queda* (Brasil Paralelo, 2017) temos, por exemplo, a representação de Dilma Rousseff e Lula da Silva como os *traidores* da pátria. Os personagens petistas concentram em suas figuras políticas o polo do vício na estrutura melodramática. A moralidade conservadora é simbolizada em componentes visuais, como a bandeira nacional, uma placa de sinalização rodoviária (que retoma a “marcha pela liberdade”), espaços de entrevista bem iluminados, entre outros. No caso de *Não vai ter golpe! O Nascimento de um Brasil Livre* (2019), o polo da virtude recai sobre os membros do MBL e sua “marcha pela liberdade democrática”. É com os personagens heróicos de Kim Kataguirí, Fernando Holiday, Alexandre Santos e Renan Santos que o espectador deve se identificar. Por sua vez, *Impeachment: do Apogeu à Queda* (2017) vai posicionar o “povo brasileiro” como o grande protagonista pela deposição de Dilma Rousseff e da frustração do plano de dominação comunista promovido pelo Partido dos Trabalhadores. O potencial melodramático desses documentários está diretamente relacionado à maneira como as ideologias políticas são formatadas a partir de valores morais conservadores.

Através da gramática do melodrama, a direita brasileira constrói nessas narrativas a ideia de que o Brasil está em perigo de se tornar vítima de uma grande conspiração comunista promovida pelo campo progressista. A urgência de seu clamor

defensivo é evidenciada pela velha retórica conservadora: não é uma questão política, mas de vida e morte. A “verdade” sobre a ameaça comunista precisa ser exposta, pois se esconde por trás da aparência de todo regime democrático.

Por outro lado, *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019), como representante da esquerda brasileira, investe nas figuras de Dilma Rousseff e Lula da Silva no seu esforço de identificação dos petistas com a figura melodramática da *inocência perseguida* (THOMASSEAU, 2019). Em contrapartida, personagens como Eduardo Cunha e Michel Temer encarnam, por meio de seus “gestos vilanescos”, o polo da Maldade e dos interesses escusos de uma elite política vingativa e golpista. Os símbolos que permitem a autenticidade dos valores progressistas estão representados no documentário, por exemplo, pelas lágrimas da população brasileira no discurso de Lula da Silva antes de ser preso, pelo encontro entre Dilma Rousseff e Marília de Andrade (mãe de Petra), ambas presas políticas no regime militar brasileiro, e pelos depoimentos dos entrevistados nos trajetos de carro. A comoção pública é peça-chave na caracterização do impeachment como um golpe político que abalou os pilares da Democracia brasileira.

Deste modo, torna-se evidente que, embora existam divergências quanto ao posicionamento político dos documentários, há uma convergência na estratégia melodramática adotada pelas narrativas. Cada obra buscou interpretar o impeachment de Dilma Rousseff não apenas como um evento político, mas como um sintoma revelador de uma crise social mais profunda que dividiu a população brasileira em campos opostos de uma guerra cultural ainda em curso no país. O melodrama, ao articular grandiosidade moral em termos dramáticos, opera como uma poderosa ferramenta de construção e legitimação de visões políticas conflitantes.

Logo, a compreensão do conceito de oculto moral (BROOKS, 1995) não apenas enriquece a análise crítica dessas produções cinematográficas, mas também lança luz sobre a complexidade da dinâmica política brasileira e sua busca pela construção de significados metafísicos moralmente elevados que não renunciam às estratégias de mobilização afetiva da imaginação melodramática.

A categoria da vítima, impulsionada pelo melodrama, emerge também como uma força ideológica central na construção de significados políticos e na mobilização do apoio público contrário ou a favor do impeachment de Dilma Rousseff. No caso dos documentários investigados, vemos a polarização ideológica refletida na representação melodramática, onde os polos morais são claramente definidos em

termos de Comunismo versus Liberalismo, Democracia versus Totalitarismo ou Esquerda versus Direita.

A retórica melodramática, conforme destacado por Peter Brooks, cria uma "arquitetura de significadores puros", onde as noções de Bem e Mal são delineadas de maneira inequívoca. A representação cinematográfica do impeachment segue esse "protocolo moral", iluminando o universo político com uma visão maniqueísta que deixa pouco espaço para interpretações alternativas. A figura da vítima desempenha um papel fundamental nesse contexto, sendo usada como ponto de ancoragem para estabelecer o polo da virtude na trama melodramática. A análise das estratégias adotadas nos documentários mostra como a representação de Dilma Rousseff, seja como vítima perseguida, seja como uma ameaça comunista, é essencial para legitimar perspectivas ideológicas opostas.

A compreensão do papel da vítima como uma categoria ideológica e discursiva destaca a importância de examinar de perto as estratégias narrativas que moldam a percepção pública e política, desafiando-nos a questionar a simplificação excessiva de debates cruciais na sociedade brasileira. A ideia de "vitimização" e "vitimismo" reafirma a importância do reconhecimento do status político da vítima em termos que refletem não apenas a experiência de sofrimento injusto, mas também as estratégias de manipulação emocional e responsabilização de terceiros pelo próprio sofrimento. A retórica melodramática, ao distribuir a visibilidade do sofrimento na esfera social, desempenha um papel fundamental na construção dessas narrativas sobre o impeachment.

Em síntese, ao adotar a lente da imaginação melodramática como principal instrumento de análise, esta pesquisa se propôs a desvelar as complexidades e estratégias discursivas que permeiam as narrativas documentais sobre o impeachment de Dilma Rousseff. O melodrama, longe de ser uma abordagem limitada ao campo artístico, emerge como uma poderosa ferramenta de compreensão das dinâmicas políticas contemporâneas, reconfigurando a esfera pública em um palco onde se desenrolam intensas batalhas morais.

A dicotomia entre o Bem e o Mal, fundamental no melodrama, manifesta-se vividamente nos documentários analisados, refletindo as diferentes visões ideológicas que polarizaram a sociedade brasileira durante aquele período. As representações de Dilma Rousseff, Lula da Silva e outros protagonistas políticos como heróis ou vilões revelam a plasticidade do melodrama como uma linguagem

capaz de conferir significado moral aos eventos históricos.

Além disso, a pesquisa demonstra que a imaginação melodramática não é apenas um reflexo passivo das disputas políticas, mas uma força ativa que molda e legitima discursos ideológicos. Ao transformar a política em uma narrativa épica de virtude e vício, os documentários estudados engajam emocionalmente o espectador, mobilizando afetos e construindo identidades políticas.

A escolha pelo discurso melodramático não se restringe somente a uma técnica narrativa, mas parece refletir em um sentido macro, o fazer político na América Latina. O continente é historicamente reconhecido pela presença de líderes políticos populistas que frequentemente empregam retóricas emocionais e maniqueístas para construir suas imagens como salvadores do povo contra inimigos claramente identificados.

O uso do melodrama contribui para o processo de identificação emocional e a fidelidade dos eleitores, que se percebem enquanto participantes ativos na esfera pública. Assim, os documentários investigados não só espelham, mas também reforçam essa dinâmica, contribuindo para a perpetuação de um cenário político em que a mobilização sensório-sentimental desempenha um papel central na formação da opinião pública e na ratificação de diferentes valores morais em constante disputa.

Assim, a análise dos documentários evidenciou que o melodrama não é meramente uma estratégia estilística, mas uma linguagem moral que transcende as fronteiras da representação artística, infiltrando-se na esfera pública e influenciando a percepção coletiva. Ao ressaltar a importância da imaginação melodramática na construção de significados políticos, acredito que esta pesquisa contribui para uma compreensão mais profunda das complexidades envolvidas no processo de formação e contestação de discursos políticos na sociedade contemporânea.

5. Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. **Antissemitismo e propaganda fascista** in *Ensaio sobre Psicologia Social e Psicanálise*. Editora Unesp, 1ª edição, 2015.

ALMEIDA, Rafael; CAIXETA, Ana. **Para pensar em voz alta: voz-over heteroglóssica no filme-ensaio**. Revista Comunicação e Inovação. PPGCOM/USCS, v.21, n.46, p.165-179, mai/ago. 2020.

ALVARADO, Xavier; ÁLVAREZ, José. **El melodrama como discurso histórico, político y mediático em América Latina, la otra modernidad**. ACADEMO (Asunción): Revista de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, v.6, n.2, p.192-203, jul/dic. 2019.

ALVES, Fernando. **Melodrama no cinema norte-americano**. Ribeirão Preto, SP: Ed. do Autor, 2020.

ANKER, Elisabeth. **Orgies of feeling: melodrama and the politics of freedom**. Duke University Press, North Caroline, United States, 2014.

ANTONIO, Jair; SILVA, Anderson; PELINSON, Fabiana. **A imaginação melodramática e a narrativa jornalística: a realidade como ficção**. Revista Pauta Geral-Estudos em Jornalismo, Ponta Grossa, vol.1, n.1, p.105-119, ago/dez, 2014.

BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro**. Niterói: Eduff, 2019.

BALTAR, Mariana; AMARAL, Carolina. **Antecipação, complexidade narrativa e o melodrama paternal em This is Us**. Ilha do Desterro – Revista de Língua Inglesa, Literaturas em Inglês e Estudos Culturais, v.74, n.1, p.639-658, 2021.

BAZIN, André. **Chris Marker**. In *Le Cinéma français: de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. Paris: Cahiers du Cinéma, p.257-260, 1998.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Documentários de Busca: 33 e Passaporte Húngaro**. In: Mourão, D.M.; LABAKI, A. (Org.). *O cinema do real*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005.

BEZERRA, Cláudio. **A Personagem no Documentário** in *Atas do IV Encontro Anual da AIM*, editado por Daniel Ribas e Manuela Penafria, 297-306, 2015.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema, Film Style & Mode of Production to 1960**. Columbia University Press, Routledge & Kegan Paul, New York, 1985.

BUSCOMBE, Edward. **The idea of Genre in the American Cinema**, in *Film Genre Reader IV*, Texas, University of Texas Press, 2012.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and Mode of Excess.** Yale University Press, New Haven and London, 1976.

CAMILO, Rodrigo. **A Teologia da Libertação no Brasil: Das Formulações Iniciais de sua Doutrina aos Novos Desafios da Atualidade.** II Seminário de Pesquisa da Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces.** São Paulo: Pensamento, 2007.

CAVALCANTI, Jaques. **Democracia em Vertigem: entre o Ensaio Fílmico e o Cinema Subjetivo.** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2020.

CAVALCANTI, Jaques. **Democracia em Vertigem: Entre o Filme de Família e o Found Footage.** Disponível em: <<https://polytheama.com.br/produto/estudos-de-cinema-visualizando-as-diferencas-vol-ii/>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

CHION, Michel. **A Audiovisão: som e imagem no cinema.** Edições Texto & Grafia, Lda, 3ª edição, set. 2016.

COELHO, Thiago. **Memória desarmada.** Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/memoria-desarmada/>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

COLLAS, Gérald; NINEY, François; GIULY, ANNICK; COMOLLI, Jean-Louis. **Filmer l'ennemi?** In *Images Documentaries* 23. 4ème trimestre 1995.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção e Documentário.** Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

ELSAESSER, Tomas. **Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama** in GLEDHILL, Christine (org.), *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman.* London: British Film Institute: [1972] 1987.

FERRARI, Maria. **O Drama na Política: o melodrama como olhar interpretativo das campanhas eleitorais.** Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2012.

FILHO, João. **Comoção pública, modos de usar: A gênese do conceito e a estrutura do Dossiê.** Revista ECO-Pós, v.25, n.2, 2022.

FINGER, Vinícius. **História, Mídia Digital e Anti-Ciência: A Quimera Narrativa do Canal Brasil Paralelo.** *Historiæ*, Rio Grande, v.12, n.2, p.83-104, 2021.

FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patrícia. **Imagens que assombram – o efeito impeachment no cinema documental.** Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/impeachment-andrea-patricia/>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

GALVÃO, Emília. **Cena e Sentimento: um Estudo sobre Estratégias de Produção de Efeitos Emocionais no Cinema**. Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2011.

GIRARDET, Raul. **Mitos e Mitologias Políticas**. Editora Companhia das Letras, 1987.

HAN, Byung-Chul. **Entretenimento Moral** in *Bom entretenimento*. Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: O Gênero e sua Permanência**. Ateliê Editorial, 2000.

ISTOÉDINHEIRO. **A diferença entre Lula e Walesa**. Disponível em: <<https://istoedinheiro.com.br/a-diferenca-entre-lula-e-walesa/>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

LESSA FILHO, Ricardo. **Da emoção às lágrimas: notas sobre Georges Didi-Huberman e a viragem política e epistemológica de seu olhar**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v.12, n.26, set-dez. 2022.

LINS, Consuelo; BLANCK, Thais. **Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo**. Rio de Janeiro, RJ: Significação: Revista De Cultura Audiovisual, ano 39, n.37, p.52- 74, 2012.

LOREN, Scott; METELMANN, Jörg (eds.). **Melodrama after the tears**. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2016.

MESQUITA, Cláudia.; LINS, Consuelo. **Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro - RJ, 2008.

JÚNIOR, Luiz. **Em defesa do melodrama**. In CARLOS, C; GUIMARÃES, P. (Org.). *Douglas Sirk, o Príncipe do Melodrama*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Melodrama: o grande espetáculo popular**. In *Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

MAYER, Geoff. **Hollywood's Melodramatic Imagination: Film Noir, the Western and Other Genres from 1920s to the 1950s**, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2022.

MOTORYN, Paulo. **Quem inventou a “pedalada fiscal”? Origem do termo ajuda a entender golpe contra Dilma**. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2022/05/12/quem-inventou-a-pedalada-fiscal-origem-do-termo-ajuda-a-entender-golpe-contradilma>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

MOURÃO, Mônica; LEPRI, Adil. **A política narrativa do Movimento Brasil Livre no documentário Não vai ter golpe! O Nascimento de uma Nação Livre (2019)**. Doc on-line – Revista Digital de Cinema Documentário, n.28: Política e Ideologia, 2020.

NACACHE, Jacqueline. **O Cinema Clássico de Hollywood**. Edições Texto & Grafia, Lda. 1ª edição, jan. 2005.

NEALE, Steve. **Melodrama and Tears**. University of Glasgow, *Screen*, V.27, Issue 6, p.6-23, November-December, 1986.

NEGRINI, Márcio; ALMEIDA, Guilherme. **Reconfigurar as imagens e filmar o inimigo: aspectos das emoções no documentário *Excelentíssimos***. Revista ECO-Pós, v.25, n.2, 2022.

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

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

ODIN, Roger. **As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão**. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, 17(2): 159-172, 2003.
OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

PENAFRIA, Manuela. **Tradição e Reflexões: Contributos para a teoria e estética do documentário**. Livros LabCom, 2011.

PODER360. **Relembre as disputas de Lula pela Presidência**. Disponível em: <<https://www.poder360.com.br/eleicoes/relembre-as-disputas-de-lula-pela-presidencia/>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária, 2001.

RABINOWITZ, Paula. **Sentimental contracts: dreams and documents of American Labor**. In: WALDMAN, Diane; WALKER, Janet (Org.). *Feminism and documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. (Collection Visible Evidence, v.5).

RAMOS, Fernão. **Mas Afinal... O que é mesmo Documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RIBEIRO, Renato. **Ideia de um salvador da pátria foge da racionalidade**. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/atualidades/ideia-de-um-salvador-da-patria-foge-da-racionalidade/>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

RODRIGUES, Leandro. **O Processo – a construção de uma culpa**, in *O Processo*, de Franz Kafka. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

SANTEIRO, Sérgio. **A voz do dono**. Rio de Janeiro, mimeo., *circa* 1974.

SANTEIRO, Sérgio. **Conceito de dramaturgia natural**. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 30, p. 80-85, ago. 1978.

SCHATZ, Thomas. **The Family Melodrama**, in *Hollywood Genres*, Random House, Nova York, 1981.

SENADO NOTÍCIAS. **Pedalada Fiscal**. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/entenda-o-assunto/pedalada-fiscal>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

SILVA, Silva. **Melodrama, excesso e narrativas midiáticas: uma sistematização baseada na abordagem do parentesco intelectual**. *MATRIZES*, v. 16, n.1, p. 181-207, jan/abr. 2022.

SINGER, Ben. **Melodrama and modernity: early sensational cinema and its contexts**. New York: Columbia University Press, 2001.

STAM, Robert. **Alguns interrogantes sobre autoria e gênero**. In *Introdução à Teoria do Cinema*, Papirus Editora, 2003.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

URE, Michael; FROST, Mervyn (eds.). **The Politics of Compassion**. New York: Routledge, 2014.

VEJAPONTOCOM. **Foro de São Paulo: o encontro dos dinossauros**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=chrxeZh5j04>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. **História das lágrimas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. São Paulo: Aleph, 2015.

XAVIER, Ismail. **Melodrama, ou a sedução da moral negociada**, in *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues, Cosac e Naify*, São Paulo, 2003.

XAVIER, Ismail. **Melodrama, ou a sedução da moral negociada**. Novos estudos CEBRAP, n.57, p.81-90, julho, 2000.

WEIRINCHTER, Antonio. **Metraje Encontrado: la Apropiación en el Cinema Documental y Experimental**. Colección Punto de Vista, Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, n.4, 2009.

WILLIAMS, Linda. **Melodrama Revised**, in *Refiguring American Film Genres*, University of California Press, 1998.

6. Filmes

ALVORADA. Direção: Anna Muylaert e Lô Politi. Produção: Cup Filmes e Vitrine Filmes. Distribuição: Vitrine Fimes, 2021. Cor. 90 min.

CAMINHANDO com os Dinossauros (*Walking with Dinosaurs*). Direção: Tim Haines, Mary Clare Bacquet e Jasper James. Produção: British Broadcasting Corporation (BBC), Discovery Channel, France 3, ProSieben e TV Asahi. Distribuição: 2 Entertain, 20th Century Fox Home Entertainment, Amuse Video, BBC DVD, 1999. Cor. 30 min (6 episódios).

CARTA da Sibéria (*Lettre de Sibérie*). Direção: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. Distribuição: New Yorker Films, 1957. Cor. 62 min.

DRÁCULA. Direção: Tod Browning. Produção: Universal Pictures. Distribuição: Universal Pictures, 1931. P&B. 75 min.

DEMOCRACIA em Vertigem (*The Edge of Democracy*). Direção: Petra Costa. Produção: Busca Vida Filmes. Distribuição: Netflix, 2019. Cor. 120 min.

ELENA. Direção: Petra Costa. Produção: Busca Vida Filmes. Distribuição: Espaço Filmes. 2012. Cor. 82 min.

ENTREATOS. Direção: João Moreira Salles. Produção: Raquel Freire Zangrandi. Distribuição: VideoFilmes, 2004. Cor. 117 min.

EXCELENTÍSSIMOS. Direção: Douglas Duarte. Produção: Esquina Filmes. Distribuição: Vitrine Filmes, 2018. Cor. 152 min.

IMPEACHMENT: do Apogeu à Queda. Direção: Lucas Ferrugem, Filipe Valerim e Henrique Viana. Produção: Lucas Ferrugem, Filipe Valerim e Henrique Viana. Distribuição: Brasil Paralelo, 2017. Cor. 68 min. (Congresso Brasil Paralelo – 6 episódios).

IMPEACHMENT: O Brasil nas Ruas. Direção: Paulo Moura e Beto Souza. Produção: Paulo Moura e Beto Souza. Distribuição: Paulo Moura e Beto Souza, 2017. Cor. 60 min.

MINDHUNTER. Direção: David Fincher, Carl Franklin, Andrew Douglas, Asif Kapadia, Tobias Lindholm e Andrew Dominik. Produção: Denver and Delilah Productions, Netflix e Panic Pictures. Distribuição: Netflix, 2017-2019. Cor. 1014 min. (2 temporadas, 19 episódios).

NÃO Vai ter Golpe! O Nascimento de um Brasil Livre (*March for Freedom*). Direção: Fred Rauh e Alexandre Santos. Produção: Jenifer Cabral. Distribuição: Prime Video, 2019. Cor. 134 min.

O MURO. Direção: Lula Buarque de Hollanda. Produção: Espiral. Distribuição: Espiral, 2017. Cor. 87 min.

O PROCESSO. Direção: Maria Augusta Ramos. Produção: Wout Conijin e Leonardo Mecchi. Distribuição: Grasshopper Film, 2018. Cor. 140 min.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Thomaz Farkas. Distribuição: Difilm – Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda, 1965. P&B. 37 min.