

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
GRADUAÇÃO EM JORNALISMO

Camila Borges de Souza

Documentário e Competências Midiáticas:
o papel das emoções na compreensão de *Democracia em Vertigem*

Juiz de Fora
Setembro de 2024

Camila Borges de Souza

Documentário e Competências Midiáticas:

o papel das emoções na compreensão de *Democracia em Vertigem*

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientadora: Profa. Dra. Leticia Barbosa Torres Americano.

Juiz de Fora

Setembro de 2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Souza, Camila Borges.

Documentário e Competências Midiáticas: o papel das emoções na compreensão de Democracia em Vertigem / Camila Borges Souza. -- 2024.

84 f. : il.

Orientadora: Leticia Barbosa Torres Americano

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2024.

1. Competência Midiática. 2. Memória. 3. Testemunho. 4. Documentário. 5. Democracia em Vertigem. I. Americano, Leticia Barbosa Torres , orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar dizendo que este trabalho tem a mão de muitas pessoas. Mesmo que eu o tenha escrito, a ideia, o interesse, a motivação e o processo de construção foi fruto de uma extensa rede de apoio e colaboração. A começar pelo incentivo da minha família desde a minha vinda para Juiz de Fora para cursar Jornalismo. Ao longo de toda a minha trajetória na faculdade, eles me trouxeram força para continuar em busca dos meus objetivos. Por isso, dedico este trabalho a eles.

A minha mãe, Ortência, ao meu pai, Nelson, e as minhas irmãs, Carolina, Ludmilla e Fernanda. Também gostaria de dedicar este agradecimento as minhas avós Maria e Eni e ao meu avô, Nilson, por representarem um lugar de acolhimento especial e necessário, mesmo que eu não tenha conseguido me fazer presente o tanto que gostaria.

Agradeço também aos meus amigos pelo apoio durante a escrita deste trabalho e pela compreensão de todas às vezes que me fiz ausente. Em especial, agradeço a minha amiga Laura, que me acompanhou de perto e ajudou no desenvolvimento deste trabalho. Para minha amiga Lorena, o meu muito obrigada por ter me incentivado a fazer a disciplina opcional Literacia, Audiovisual e Memória, de onde surgiu a ideia do tema desta monografia.

Por fim, gostaria de agradecer a minha orientadora, Leticia Torres, por toda paciência, dedicação e esforço para compreender meu trabalho e pelo tempo investido para me ajudar a ir além nas análises.

RESUMO

Desde o seu lançamento em 2019, o documentário *Democracia em Vertigem* vem ganhando holofotes. Com a indicação para a categoria de melhor documentário no *Oscar 2019*, ele se tornou uma das obras de maior destaque do período. Para a sua produção, a cineasta Petra Costa se propôs a registrar os bastidores da política brasileira durante o período de *impeachment* de Dilma Rousseff e a ascensão política de Jair Messias Bolsonaro. Na trama, a democracia é a personagem principal e, por isso, muitos outros eventos que perpassam por este ideal também são mencionados no enredo - como a construção de Brasília, a ditadura militar, a greve dos metalúrgicos e o governo Lula. De forma particular e subjetiva, todos os acontecimentos se entrelaçam com a história pessoal de Petra, que chama a cena suas emoções e ligações familiares. Nesse sentido, este trabalho tem o objetivo de analisar como se deu o processo de construção da obra, sobretudo, por seu aspecto emocional para produção de sentido e apreensão do conteúdo. Para tanto, utilizamos a metodologia de análise fílmica em articulação com as dimensões de estética e linguagem da competência midiática proposta por Ferrés e Piscitelli (2015). Através deste prisma, busca-se observar a manipulação dos elementos cinematográficos na expressão da estética e da linguagem, impactando, assim, na dimensão emocional. Nesse sentido, o trabalho visa oferecer uma contribuição para o campo de estudos em comunicação ao entender o processo de construção narrativa de um dos momentos mais conturbados da política brasileira, evidenciando, portanto, a perspectiva da Literacia Midiática e a construção da memória coletiva.

Palavras-chave: Competência Midiática. Memória. Testemunho. Documentário. *Democracia em Vertigem*.

ABSTRACT

Since its release in 2019, the documentary *The Edge of Democracy* has gained widespread attention. With its nomination for Best Documentary Feature at the *2019 Oscars*, it became one of the most prominent works of the period. In its production, filmmaker Petra Costa aimed to capture the behind-the-scenes of Brazilian politics during the *impeachment* of Dilma Rousseff and the political rise of Jair Messias Bolsonaro. In the storyline, democracy plays the central figure, and for this reason, many other events connected to this ideal are also mentioned in the narrative – such as the construction of Brasília, the military dictatorship, the metalworkers' strike, and Lula's government. In a personal and subjective manner, all these events intertwine with Petra's personal history, bringing to the screen her emotions and family ties. In this context, this study aims to analyze how the construction of the film took place, particularly focusing on its emotional aspect for the production of meaning and content apprehension. To this end, we utilize film analysis methodology in conjunction with the dimensions of aesthetics and language from media literacy as proposed by Ferrés and Piscitelli (2015). Through this lens, the study seeks to observe the manipulation of cinematic elements in the expression of aesthetics and language, thereby impacting the emotional dimension. Accordingly, the work aims to contribute to the field of communication studies by understanding the narrative construction process of one of the most turbulent moments in Brazilian politics, highlighting, therefore, the perspective of Media Literacy and the construction of collective memory.

Keywords: Media Literacy. Memory. Testimony. Documentary. *The Edge of Democracy*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Tweet Daniela Mercury.....	24
Figura 2 - Relato de Chico Buarque no Instagram.....	25
Figura 3: Palácio da Alvorada, residência presidencial.....	41
Figura 4: Aniversário de um ano de Petra.....	43
Figura 5: Golpe militar e a militância clandestina dos pais de Petra.....	45
Figura 6: Lula lidera a greve dos metalúrgicos em 1979.....	46
Figura 7: Registros de Lula e primeira votação presidencial de Petra.....	47
Figura 8: Dilma em direção a uma entrevista.....	51
Figura 9: Dilma sucessora de Lula.....	52
Figura 10: De guerrilheira contra a ditadura à Presidente da República.....	53
Figura 11: Cerimônia de posse presidencial, Dilma ao lado de Temer.....	55
Figura 12: Construção de Brasília entre 1957 e 1960.....	57
Figura 13: Protestos de 2013 e abalo na estrutura política.....	58
Figura 14: A comissão do <i>impeachment</i>	59
Figura 15: Fala do advogado de Dilma na comissão do <i>impeachment</i>	60
Figura 16: Conversa entre Dilma e Petra.....	61
Figura 17: Preparativos para receber os manifestantes durante a votação do <i>impeachment</i>	62
Figura 18: Golpe militar, os pais de Petra e o posicionamento político à esquerda.....	63
Figura 19: Divisão dos manifestantes a favor e contra o <i>impeachment</i>	64
Figura 20: Parlamentares votam o <i>impeachment</i>	66
Figura 21: Processo de <i>impeachment</i> é aprovado para seguir para o Senado.....	67
Figura 22: Aprovação do <i>impeachment</i> , comemoração para alguns e tristeza para outros.....	67
Figura 23: Em tom intimista, Dilma expõe sua visão sobre o <i>impeachment</i>	68
Figura 24: Bolsonaro ganha holofotes e lança sua candidatura para as eleições de 2018.....	69
Figura 25: QR Code para assistir ao documentário.....	81
Figura 26: Playlist <i>Democracia em Vertigem</i>	82

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Categorias e elementos da análise fílmica.....	39
Tabela 2 - Seleção das sequências Democracia em Vertigem.....	40

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. O DOCUMENTÁRIO.....	11
2.1 TIPOLOGIA E VERTENTES.....	11
2.2 REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE / O FAZER JORNALÍSTICO.....	16
3. AS EMOÇÕES EM <i>DEMOCRACIA EM VERTIGEM</i> E AS COMPETÊNCIAS MIDIÁTICAS.....	20
3.1 O FILME DE PETRA COSTA.....	20
3.2 LITERACIA MIDIÁTICA E EMOÇÕES.....	27
3.3 ESTÉTICA E LINGUAGEM.....	34
4. ANÁLISE <i>DEMOCRACIA EM VERTIGEM</i>: O OLHAR SUBJETIVO DE PETRA..	38
4.1 ELEMENTOS DA ANÁLISE FÍLMICA.....	38
4.2 SEQUÊNCIA UM (00:02:19 - 00:07:23): A DEMOCRACIA BRASILEIRA.....	41
4.3 SEQUÊNCIA DOIS (00:08:26 - 00:09:44): A POPULARIDADE DE LULA.....	47
4.4 SEQUÊNCIA TRÊS (00:15:48 - 00:18:25): A VITÓRIA DE DILMA.....	50
4.5 SEQUÊNCIA QUATRO (00:22:35 - 00:26:55): A DEMOCRACIA COMEÇA A RACHAR.....	55
4.6 SEQUÊNCIA CINCO (00:47:37 - 00:52:31): VOTAÇÃO DO IMPEACHMENT.....	58
4.7 SEQUÊNCIA SEIS (00:55:20 - 00:58:35): PAÍS DIVIDIDO ENTRE DIREITA E ESQUERDA.....	62
4.8 SEQUÊNCIA SETE (01:01:20 - 01:05:47): A VOTAÇÃO DO IMPEACHMENT E A ASCENSÃO DE BOLSONARO.....	65
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	75
ANEXO A - ACESSO AO DOCUMENTÁRIO <i>DEMOCRACIA EM VERTIGEM</i>.....	81
ANEXO B - PLAYLIST COM TODAS AS TRILHAS SONORAS DE <i>DEMOCRACIA EM VERTIGEM</i>.....	82

1. INTRODUÇÃO

Desde cedo compreendi que os documentários são importantes fontes de aprendizado. Ainda criança, tinha o costume de passar horas na frente da TV assistindo aos documentários do canal *History Channel* Brasil. Eles sempre me despertaram curiosidade e o interesse por aprofundar nos assuntos abordados - como a origem do mundo, os mitos da arca de Noé, a revolução francesa e até mesmo sobre contato extraterrestre. Apesar de hoje saber que os documentários não refletem a realidade e a verdade histórica (Ramos, 2008), é inegável que eles representem uma porta de entrada para a compreensão dela, afinal as narrativas documentais estabelecem asserções sobre o mundo histórico (Nichols, 2008).

Parte desse entendimento se explica pela própria característica intrínseca ao fazer do documentário, que é o recorte do cineasta sobre o tema (Gauthier, 2011). Assim, nenhuma construção é isenta de abarcar as ideologias e perspectivas subjetivas do documentarista, o que resulta em uma obra que pode ser valorada de diferentes formas (positiva ou negativa) pelos espectadores. Assim, o meu interesse por estudar este gênero cinematográfico se intensificou, a fim de investigar a linguagem documental neste filme e como esse aspecto particular - que é o ponto de vista do cineasta - reflete no processo de montagem (explorando emoções) e contribui para a compreensão da obra.

Além disso, a ligação entre jornalismo e documentário é outro ponto que despertou o meu interesse. A presença de imagens de arquivos e documentos históricos é um elemento marcante nos documentários e, muitas vezes, os registros provêm de coberturas jornalísticas. Dessa forma, tanto os documentários quanto o jornalismo possuem um claro compromisso com a história e com a construção da memória coletiva. Portanto, essa foi a forma que encontrei de amarrar os principais assuntos que me fascinam - história, documentário e jornalismo. Nesse contexto, o documentário torna-se um importante objeto de estudo para o campo da comunicação, a fim de investigar suas dinâmicas específicas e os reflexos na vida em sociedade.

No caso deste trabalho, o interesse por pesquisar as nuances do audiovisual, especificamente nos documentários, surgiu através da disciplina de Literacia, Audiovisual e Memória do curso de jornalismo/UFJF. O objetivo da disciplina era analisar a relação entre documentários sobre a história política do Brasil e a memória compartilhada sobre esses eventos. Durante as aulas o que chamou a minha atenção foi o poder que as emoções transmitidas nas obras tinham para retratar determinado período histórico. Dessa forma, a partir desta percepção surgiu o interesse em investigar as conexões entre as emoções e a

compreensão da linguagem documental, evidenciando o olhar do cineasta sobre o assunto tratado.

Por isso, considerando o objetivo do trabalho, a escolha pelo documentário *Democracia em Vertigem* para compor o *corpus* da análise não foi aleatória, pois se trata de uma produção que se destaca pela construção de uma narrativa pessoal, na qual a cineasta narra em primeira pessoa e não esconde seus posicionamentos. Como mencionado, embora o recorte do cineasta sobre o assunto a ser tratado seja uma característica inerente ao documentário, em *Democracia em Vertigem* essa particularidade se torna ainda mais evidente, uma vez que a cineasta faz uso de registros e imagens de seu acervo pessoal, inserindo sua própria família na narrativa. Portanto, na obra, a emoção é um elemento explorado do início ao fim do enredo. Neste contexto, tal característica se insere no entendimento de uma narrativa de testemunho, ou seja, escrita em primeira pessoa. Assim, é importante demarcar tal característica para a compreensão da linguagem empregada na obra e da aproximação feita pela cineasta em relação aos eventos retratados.

Partindo deste princípio, para alcançar a proposta do trabalho, foi preciso estabelecer um percurso de estudos a fim de construir bases teóricas para operacionalizar a análise. Em um primeiro momento, é apresentado um aprofundamento na compreensão do gênero documentário, trazendo as perspectivas de surgimento do gênero, suas tipologias e classificações. Além disso, para reforçar a contribuição do trabalho para o campo da comunicação, também é abordada a conexão entre a tradição documental e o campo jornalístico. Na sequência, o capítulo seguinte se propõe a contextualizar a obra *Democracia em Vertigem*, dessa forma apresentamos a Petra Costa, documentarista da obra e sua relação com a democracia brasileira, falamos também da repercussão que o documentário teve tanto nacionalmente quanto internacionalmente.

Ainda no capítulo 3, abordamos o campo da literacia midiática, sob o prisma das competências midiáticas. Neste momento, o objetivo é compreender a perspectiva teórica que irá conduzir a nossa reflexão sobre o documentário, tomando assim as competências midiáticas como dimensões (Férres; Piscitelli, 2015) para guiar o nosso olhar. Dentre as seis dimensões apontadas pelos autores - linguagem, tecnologia, processos de interação, processos de produção e difusão, ideologia e valores e estética -, a nossa análise terá foco em duas delas - as dimensões de estética e linguagem. Além disso, a dimensão emocional é destacada como um indício fundamental para aquisição da competência midiática. Sendo assim, as categorias de análise se estruturam a fim de mostrar como essas duas dimensões - linguagem,

estética - são manipuladas pela cineasta na construção do documentário a fim de impactar na dimensão emocional e, conseqüentemente, no entendimento da narrativa.

Nesse contexto, o último capítulo se dedica a realizar a análise de fato. Para tanto, são selecionados os critérios para a análise fílmica, ou seja, a definição dos elementos cinematográficos como guia da investigação e a seleção das sequências da obra. Ao todo são selecionadas sete sequências, contemplando 25 min e 55 s de análise sobre o documentário.

Dessa forma, ao desenvolver o tema sobre o impacto das emoções na apreensão do conteúdo documental, meu objetivo é contribuir para uma melhor compreensão das estratégias narrativas utilizadas neste gênero cinematográfico. Além disso, espero demonstrar como a abordagem emocional do documentário possibilita a construção de um diálogo mais profundo sobre questões políticas e sociais relevantes. Ainda, tal objetivo também marca a importância da interface entre o cinema e o jornalismo, uma vez que ambos se propõem a estabelecer asserções sobre a realidade e o mundo histórico.

Portanto, ao final do trabalho busco evidenciar como as particularidades da história pessoal de Petra vão ao encontro das particularidades de cada pessoa. Assim, ao utilizar de certos artifícios para a construção da obra e evocar emoções, a documentarista contribui para a apreensão de um dos momentos políticos mais complexos da história do Brasil - o *impeachment* de Dilma Rousseff, aliado a polarização política e ascensão do fenômeno do bolsonarismo.

2. O DOCUMENTÁRIO

Nesta parte, o objetivo será compreender o gênero documentário, abarcando as tipologias e vertentes dessa produção cinematográfica. Para tanto, o principal referencial teórico utilizado é a obra de Bill Nichols *Introdução ao Documentário* (2008). Esse entendimento será fundamental para entender a construção do documentário *Democracia em Vertigem*, objeto de investigação do presente trabalho. Portanto, torna-se possível analisar as possibilidades que permitem ao cineasta narrar a história com base no seu olhar subjetivo.

Dessa forma, busca-se articular a dimensão histórica do surgimento desse tipo de produção cinematográfica, analisando os modos de classificação e estilos associados a ele. O texto também discutirá a representação da realidade no documentário, tema abordado por Fernão Ramos (2008), e suas perspectivas para a formulação do pensamento crítico. Além disso, será investigado brevemente a conexão entre a tradição documental e o campo jornalístico.

2.1 TIPOLOGIA E VERTENTES

O documentário nasceu da descoberta de novas possibilidades no cinema, assim se constitui como um gênero que deriva da experimentação da forma artística cinematográfica (Nichols, 2008). A principal diferença reside no limite do que é ficção e o que é não ficção. Partindo desse princípio, o documentário se propõe a criar narrativas sobre a realidade. Nessa perspectiva, segundo Nichols, todo filme é um documentário, pois mesmo as ficções se propõem a reproduzir a cultura e aparência das pessoas que fazem parte da produção. Portanto, seria possível pensar na existência de dois tipos de filmes: “(1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social” (Nichols, 2008, p.26).

O primeiro engloba as narrativas ficcionais, expressando nossa imaginação, os desejos e medos. O segundo, por sua vez, caracteriza os filmes de não-ficção, representando aspectos do mundo em que vivemos através da montagem das cenas. Os dois modelos podem trazer novas visões de mundo para nós, só depende da interpretação de cada um.

A interpretação é uma questão de compreender como a forma ou organização do filme transmite significado e valores. A crença depende de como reagimos a esses significados e valores. Podemos acreditar nas verdades das ficções, assim como nas das não-ficções (Nichols, 2008, p.27).

Os filmes de Louis Lumière, feitos no final do século XIX, como *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière*, *A chegada do Comboio à estação*, *O regador regado* e *O almoço do bebê*, podem ser considerados como a “origem” do documentário por registrar o cotidiano, ou seja, o real (Nichols, 2008).

A capacidade que a câmera tem de se aproximar do real do objeto filmado foi o que serviu de base para o desenvolvimento do documentário, Bill Nichols afirma que: “A combinação da paixão pelo registro do real com instrumento capaz de grande fidelidade atingiu uma pureza de expressão no ato da filmagem documental” (Nichols, 2008, p. 118).

Segundo o autor, o refinamento do que é a narrativa documental ocorreu com a produção *Nanook*, o *Esquimó* (1922) de Robert Flaherty. O filme tem o objetivo de documentar a vida dos inuits e apresentar o ambiente onde vivem, no entanto, apesar de representar cenas fidedignas, algumas eram encenadas.

Sendo assim, desde os primórdios do gênero questões são levantadas no que diz respeito à representação da realidade e à intervenção ou não do documentarista na obra. Essas questões, por sua vez, são fundamentais para estabelecer as diferentes formas de classificar os documentários.

O modelo de documentário clássico, dos anos 20 e 30, se caracterizava pela combinação de imagens e uma narração impessoal, ou seja, alguém que fala em nome do filme, definida por Nichols como voz de Deus (Nichols, 2008).

O formato é fruto da escola documentarista inglesa, tendo como principais representantes Robert Flaherty e John Grierson. No Brasil, essa tradição documentária influenciou a forma como os documentários eram construídos até o final da Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, o início do documentário brasileiro foi marcado por um viés político, propagandístico e difusor da cultura nacional (Rodrigues, 2010).

No período, grande parte das produções documentárias brasileiras eram financiadas pela elite ou pelo Estado. Sendo assim, predominavam as obras que registravam o funcionamento de fazendas e fábricas, cerimônias institucionais, temas educativos, paisagens turísticas e os cine-jornais. Para a pesquisadora Hilda Machado, no Brasil “a produção de filmes de não-ficção durante os anos 30 e 40 do século XX teve caráter estatal” (Machado, 2007, p.333).

São exemplos os filmes documentários produzidos pelo cineasta Humberto Mauro durante esse período. Como diretor do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), dirigiu obras como *O Descobrimento do Brasil* (1937), no intuito de trazer o fortalecimento

da nacionalidade durante o governo de Getúlio Vargas, mais precisamente no Estado Novo (Machado, 2007). Devido a esse contexto histórico, conclui-se que a história do cinema brasileiro parte da tradição clássica do documentário.

“[...] deve partir não do longa-metragem de ficção, que é o sonho, a vontade, o “verdadeiro” cinema, mas exceção – e sim dos documentários de curta-metragem e dos jornais cinematográficos, pois é este tipo de cinema que durante décadas foi o sustentáculo da produção e comercialização de filmes brasileiros” (Catani, 1990. p. 191)¹.

No entanto, o cinema soviético impôs um contraponto à tradição clássica inglesa do documentário, trazendo os conceitos de Cinema Direto e Cinema Verdade, teorizado pelo cineasta soviético Dziga Vertov. No entendimento de Nichols (2008), o cinema direto/verdade partiu do desejo de captar a vida tal como ela é, se afastando dos roteiros e encenações. Assim, nasce a ideia do cine-olho, ou seja, o cinema seria capaz de mostrar aquilo que o olho não vê e, portanto, ajudar a construir a realidade social.

Retratar a vida de improviso é uma definição chave para a compreensão do cinema vertoviano. Nesse sentido, o cinema direto se aproxima do objeto para tentar representar com a câmera as situações como são, sem intervenções e interrupções. Já no cinema verdade, o propósito de descrever o real é mantido, porém, a intervenção do cineasta é estimulada (Ramos, 2008).

Os documentaristas do direto levavam sua câmera para uma situação de tensão e esperavam com otimismo por uma crise; a versão de Jean Rouch do *cinéma-vérité* tentava precipitar uma crise. O artista do cinema direto almejava a invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era, no mais das vezes, um participante declarado. O cineasta do direto representava o papel de um espectador descompromissado; o artista do cinema verdade adotava o comportamento de um provocador (Barnouw, 1993, p. 254-255, tradução nossa)².

Nos anos 60, Edgar Morin e Jean Rouch foram responsáveis por resgatar a tradição vertoviana, ao desenvolver o modelo do cinema direto e cinema verdade em suas obras. Contemporaneamente, esses personagens foram as principais fontes de inspiração dos

¹ Faz referência a fala de Jean Claude Bernardet durante a apresentação de sua filmografia do cinema brasileiro.

² The direct cinema documentarist took his camera to a situation of tension and waited hopefully for a crisis; the Rouch version of *cinéma vérité* tried to precipitate one. The direct cinema artist aspired to invisibility; the Rouch *cinéma vérité* artist was often an avowed participant. The direct cinema artist played the role of uninvolved bystander; the *cinéma vérité* artist espoused that of provocateur.

cineastas brasileiros. Na década de 1960, a chegada de novas inovações teológicas e a situação política, social, econômica e cultural do país impulsionaram o desenvolvimento do cinema novo. “Era o florescimento da nova mentalidade de um viram verdade que estava sendo incorporado pelos jovens que iam estudar fora do país” (Rodrigues, 2010, p.67).

De acordo com Rodrigues (2010), esse momento do cinema documentário brasileiro pode ser descrito em duas fases: a primeira com filmes seguindo o “modelo sociológico”, sem visão crítica e preocupada com os aspectos culturais e raízes brasileiras; e o segundo voltado para os problemas sociais do Brasil. No entanto, a repressão vivenciada durante a ditadura militar impossibilitou a continuidade de muitas obras. No final da década de 1970, com o início da abertura política, houve um novo ânimo nas produções cinematográficas. Sendo assim, os documentários se propunham basicamente a aprofundar-se na história política e na reconstrução do país.

Seguindo a perspectiva sobre as influências que os documentários sofreram a partir de 1960, Fernão Ramos (2008) se apropria da classificação de tipos de documentários feita por Nichols (2008), e estabelece uma relação entre o modelo observativo/Direto e participativo/Verdade. Essa contextualização, oferece bases para assimilar os seis subgêneros de documentário proposto por Nichols (2008): poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Pois, o elemento primordial que diferencia a transição de um subgênero para outro é a presença do cineasta e sua influência sobre a obra.

Para Nichols (2008), além dos períodos que marcam a história da tradição documentária, os modos de produzir também distinguem as obras. De maneiras distintas, todos eles tentam representar o mundo histórico. No modo poético, que carrega traços da vanguarda modernista, ressalta-se a fragmentação, a subjetividade, as qualidades visuais e a presença de associações vagas e ambíguas na produção.

O modo expositivo, por sua vez, valoriza mais a estrutura argumentativa e verbal do que as dimensões estéticas. O que prevalece é a história contada diretamente ao espectador mediante comentários com voz de Deus (*voz-over*). Dessa forma, a marca do estilo expositivo é a informação transmitida verbalmente. As imagens ficam em segundo plano, tendo a função de complementar o que é dito. Nesse sentido, a sensação passada é a de busca pela objetividade e neutralidade (Nichols, 2008).

A evolução tecnológica possibilitou o surgimento de um novo estilo, o observativo. As câmeras de 16 mm podiam ser carregadas mais facilmente pelos cineastas, o que permitiu que eles pudessem gravar as situações enquanto aconteciam. Assim, a composição de cena não era necessária, pois a câmera era mera observadora das experiências vividas.

Logo, nesse modo são dispensados os comentários em *voz-over*, efeitos sonoros, legendas e qualquer tipo de complementação. O que é de interesse do documentarista é observar as representações cotidianas e incentivar que o espectador assuma um papel mais ativo na obra (Nichols, 2008).

No modo participativo, há a interferência do documentarista na obra. Assim, a ideia do cineasta é mostrar como é o seu próprio encontro com o tema.

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta desce o manto do comentário com voz-over, afasta-se da mediação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos.) (Nichols, 2008, p. 154).

A presença em cena do cineasta abre um campo de possibilidades sobre a sua atuação na obra, podendo assumir um papel de “mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador” (Nichols, 2008). Essa característica retoma o estilo de Cinema Verdade, descrito neste capítulo anteriormente, devido ao compromisso com o real e por proporcionar uma construção da verdade fruto do momento do encontro.

Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro. Se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera (Nichols, 2008, p. 155).

As filmagens buscam representar questões sociais, geralmente compostas por entrevistas, imagens de arquivo e abordagens mais diretas. Por isso, no geral, o cinema no modo participativo possui perspectivas amplas, abarcando assuntos tanto pessoais quanto históricos, onde as emoções podem entrar em cena.

O documentário reflexivo é aquele em que a relação entre o cineasta e o espectador é incentivada. A ideia é que o próprio espectador desenvolva uma consciência sobre a obra e a sua construção da realidade. Portanto, o objetivo não é formular um novo conhecimento, mas que por meio da reflexão seja possível chegar a suposições sobre o mundo.

Por fim, o modo performático desvia o foco do compromisso do documentário com a representação realista do mundo histórico, e cede lugar às compreensões afetivas e emocionais. Nele é possível combinar o que é real com o que é imaginado, e, geralmente, são feitos por membros que fazem parte da comunidade que envolve o tema. Portanto, conhecemos o mundo por meio das experiências subjetivas trabalhadas na obra.

Dentro dessa classificação, o que é de interesse para o presente trabalho é a compreensão da construção no modo participativo. Nos capítulos seguintes será abordado características do documentário *Democracia em Vertigem* que se relacionam com as articulações possíveis dentro dessa classificação.

Além disso, de acordo com Nichols (2008) os modos de categorizações não são fixos. Eles servem para indicar a predominância de estilo em cada filme documentário, sendo possível ocorrer identificação com mais de uma característica. No objeto de análise desta monografia, o documentário *Democracia em Vertigem*, a correlação entre as classificações é uma possibilidade, visto que há a interferência da cineasta (modo participativo) e um aceno à consciência coletiva política (modo reflexivo).

2.2 REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE / O FAZER JORNALÍSTICO

Bill Nichols (2008) afirma que no gênero documentário, apesar de poder ter visões limitadas, seu vínculo com o mundo histórico é forte e profundo. Dessa forma, tem potencial para agregar uma nova dimensão à memória popular e à história social.

Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos (Nichols, 2008, p. 26).

No entanto, a visão de mundo apresentada é definida pelo cineasta. O roteiro, a captação, a escolha de trechos e a montagem é feito pelo cineasta e a equipe de produção. Assim, Gauthier (2011) afirma que o documentário possui um determinante, que é o recorte do diretor sobre o tema. O autor define como “cinema militante” ou “cinema engajado” quando o documentarista não camufla as suas opiniões. Dessa forma, o filme passa a ser “um ponto de vista documentado” (Queiroz, 2020).

Se o cineasta tem liberdade para assumir o controle da narrativa, como garantir que ela seja verdadeira ou que de fato atenda uma verdade, essa é uma questão discutida por Fernão

Ramos (2008). Para o autor, o documentário tem sim o objetivo de fazer asserções sobre o mundo, porém, elas podem ser manipuladas ou falaciosas.

Dessa forma, são levantados questionamentos sobre a capacidade do documentário em representar a realidade histórica. Ainda segundo o autor, o fato do documentário poder ser tendencioso não altera a sua definição enquanto documentário.

Usar qualidades ligadas a realidade, verdade ou objetividade para classificar uma obra dentro do gênero documentário pode ser superficial, uma vez que a categorização fica refém das interpretações, singularidades e crenças possíveis de cada espectador.

Existem documentários com os quais concordamos, documentários dos quais discordamos, documentários que aplaudimos e documentários que abominamos. Um documentário pode ou não mostrar a verdade (se é que ela existe) sobre um fato histórico. Podemos criticar um documentário pela manipulação que faz das asserções que sua voz (over ou dialógica) estabelece sobre o mundo histórico, mas isto não lhe retira o caráter de documentário (Ramos, 2008, p.10).

O documentário é definido pela sua capacidade de estabelecer asserções sobre o mundo histórico, e não meios de comprovar a verdade e realidade histórica. O objetivo é reconstituir e interpretar um fato, podendo ser valorada como positiva ou negativa.

A noção de verdade, muitas vezes, se aproxima de algo que definimos como interpretação. Podemos constatar que a verdade possui um leque de validade que oscila e que esse leque se relaciona ao conjunto de fatos que congregamos para servir de base à interpretação (Ramos, 2008, p.13).

O que é construído é a interpretação do cineasta, do filme e do espectador. É a caracterização da narrativa documentária que se torna passível de críticas, concordâncias ou discordâncias. No entanto, elas não alteram o compromisso do documentário de lançar questões sobre o mundo e a realidade histórica.

Dessa forma, a objetividade é uma questão frágil para manter a linguagem documental como uma representação da realidade, assim como é para o campo jornalístico. “A apreensão da realidade, ou da verdade, passa também pelo vínculo que estabelece com a objetividade, também vista como elemento caro ao jornalismo e ao documentário” (Souza, 2009, p. 168)”. Desde o início do entendimento sobre o jornalismo, o mito da objetividade está presente. A primeira teoria que buscou explicar porque as notícias são como são foi a “teoria do espelho”, por volta do século XIX, que defendia a função do jornalismo como um reflexo da realidade.

Dessa forma, os jornalistas não tinham interesses pessoais, sabiam separar fato de opiniões, para simplesmente transmitir as mensagens (Traquina, 2005).

Segundo Nelson Traquina (2005), o valor da objetividade no exercício profissional do jornalismo foi influenciado pelo método científico. Além disso, o pensamento positivista imperava na época, reforçando a validade do conhecimento científico para produção da verdade. A teoria do espelho e as outras teorias que visam entender o funcionamento da produção das notícias, apesar de variarem em alguns aspectos, descrevem o mesmo caminho em relação ao alcance da objetividade e verdade. Por mais que hoje essa discussão tenha ganhado novos rumos, o conceito de objetividade continua atrelado ao fazer jornalístico.

“[...] dificilmente os membros da comunidade jornalística aceitem qualquer ataque à teoria do espelho porque a legitimidade e a credibilidade dos jornalistas estão assentes na crença social de que as notícias refletem a realidade, que os jornalistas são imparciais devido ao respeito às normas profissionais e asseguram o trabalho de recolher a informação é de relatar os fatos, sendo simples mediadores que “reproduzem” o acontecimento na notícia” (Traquina, 2005, p.121).

No entanto, Gaye Tuchman (1993) compreende a objetividade no jornalismo como um ritual estratégico. O jornalista ao utilizar as aspas evita trazer o seu olhar para a matéria, prevalecendo a ideia de que os fatos falam por si. Do ponto de vista da autora, essa é uma forma de proteger-se das críticas. Dessa forma, a epistemologia da objetividade na profissão atende a um caráter operacional, visto que a decisão sobre o interesse em um fato, ou o grau de importância dado, parte de escolhas subjetivas do jornalista ou da política editorial da organização jornalística.

A regra segundo a qual médicos não podem operar familiares protege, supostamente, tanto o médico como os pacientes dos erros. Envolvido emocionalmente, o médico poderia não seguir os procedimentos médicos adequados. Em todos esses exemplos, a objetividade refere-se a procedimentos de rotina que podem ser exemplificados como atributos formais (aspas, níveis de significância, precedentes legais, radiografias) e que protege o profissional dos erros e dos seus críticos. Dá a sensação de que o termo “objetividade” está a ser utilizado defensivamente como ritual estratégico (Tuchman, 1993, p. 90).

Os próprios critérios de noticiabilidade são embasados em decisões que os jornalistas precisam tomar para que uma matéria seja noticiável. Eles são usados para a seleção dos acontecimentos e para construção das narrativas. Nelson Traquina (2005) define os seguintes

valores-notícia: morte, notoriedade, proximidade, relevância, novidade, tempo, notabilidade, inesperado, conflito, infração e o escândalo.

De acordo com o autor, a morte dá a chance de todos serem notícia ao menos uma vez na vida, se essa informação será altamente noticiável ou não, dependerá de outros fatores. A começar pelo valor-notícia da notoriedade, uma pessoa notável ganha mais destaque do que alguém desconhecido. Assim como, a proximidade e relevância das informações ditam o que as pessoas têm interesse em saber, ou seja, fatos que podem impactar diretamente em suas vidas.

A novidade é outro valor-notícia importante para a produção das matérias jornalísticas, afinal, a busca por algo novo, ou o “furo” da notícia, é o objetivo de toda investigação jornalística. Além disso, o tempo e o grau de notabilidade dos fatos contribuem para seleção do que é atual para as coberturas. Por outro lado, os fatos inesperados subvertem a rotina jornalística e tornam-se super-acontecimentos. Agora, as situações de conflito, infrações e os escândalos se justificam como valores-notícias pelo aumento da necessidade de repercussão dos assuntos.

Apesar de existir uma “fórmula” que permite ao jornalista determinar o que é ou não notícia, elas não deixam de ser recortes de um fato que estão relacionados às particularidades individuais, seja na produção ou recepção das informações. Assim, é possível perceber que a produção documental se aproxima em muitos aspectos da produção jornalística.

Além da questão relacionada à transcrição ou não da realidade dos fatos e as marcas da subjetividade, ambas constroem narrativas sobre o mundo histórico. “Se partirmos do pressuposto de que “narrar é contar uma história”, tanto o cinema como o jornalismo estão aptos a realizar essa tarefa; tão aptos que até já se fundiram em um mesmo produto, como demonstram os cinejornais.” (Souza, 2009, p.161).

Segundo Gustavo Souza (2009), tanto os documentários quanto as notícias jornalísticas são responsáveis por reconstruir a realidade. No que se refere a dinâmica de produção, ambos seguem um encadeamento de informações para produzir sentido. Muitas vezes, os documentários também se estruturam para responder “porquês”. Não é incomum ver, por exemplo, os documentários usando imagens de arquivo produzidas por cobertura jornalísticas.

A discussão acerca da inserção do documentário no campo jornalístico ou cinematográfico é extensa, o que vale ressaltar aqui são as semelhanças que podem surgir no âmbito de cada produto, justificando a escolha de uma obra documental para analisar o seu impacto na compreensão do tempo histórico e na promoção do pensamento crítico.

3. AS EMOÇÕES EM *DEMOCRACIA EM VERTIGEM* E AS COMPETÊNCIAS MIDIÁTICAS

Neste capítulo, o enfoque está na compreensão do que é literacia midiática para assim compreendermos de que forma ela embasou a realização das análises envolvendo duas dimensões da competência midiática, a estética e a linguagem. Antes, porém, faz-se necessário abordar o contexto em que o objeto de estudo, o documentário *Democracia em Vertigem*, foi produzido. Nesse primeiro momento, serão pontuadas as particularidades da obra, a temática narrada e a repercussão que o filme recebeu na mídia.

Ao adentrar no conceito de literacia midiática, o referencial teórico utilizado ampara-se em três principais obras: *Competência midiática: proposta articulada de dimensões e indicadores* (Ferrés; Piscitelli, 2015), *Las pantallas y el cerebro emocional* (Ferrés, 2014) e *Theory of media literacy: a cognitive approach* (Potter, 2004). Com base nessa literatura, busca-se evidenciar a importância que as emoções desempenham no entendimento da experiência dos indivíduos com as mídias.

3.1 O FILME DE PETRA COSTA

O período de impeachment de Dilma Rousseff foi um dos momentos mais conturbados da história política brasileira. Somadas as manifestações populares que levaram ao movimento Vem pra rua³ em 2013, a atuação da operação Lava Jato, que investigava esquemas de corrupção envolvendo a Petrobras, e a difícil articulação política com os partidos de oposição, o cenário tornou-se desfavorável para o governo federal. Assim, a presidente perdeu popularidade e “os chamados ‘batedores de panela’ comemoraram a abertura do processo de impeachment de Dilma no congresso” (Monteiro; Silva, 2020, p.3).

Essa ideia imperou no imaginário de parte da população, que pressionava pelo impeachment. Nesse contexto, Eduardo Cunha (PMDB-RJ), presidente da Câmara dos Deputados na época, abre o processo de impeachment alegando crime de responsabilidade devido às pedaladas fiscais⁴ por parte do governo. O processo iniciou-se no dia 2 de dezembro

³ Movimento político-social que ganhou força a partir das reivindicações populares pela redução do preço das tarifas dos transportes públicos. A mobilização se consolidou em 2014, se autodeclarando apartidária, e em defesa do combate à corrupção ajudou a pressionar os desdobramentos da operação lava jato.

⁴ Pedaladas fiscais “são operações atípicas, não previstas na legislação, utilizadas para maquiar o resultado das contas públicas” (O que é pedalada fiscal? [...], 2015, recurso *online*). Na prática,

de 2015, passou por votação na câmara dos deputados e no senado, e encerrou-se no dia 31 de agosto de 2016, com a saída da primeira presidente mulher da história e seu vice, Michel Temer, do MDB, assumindo o poder (Monteiro; Silva, 2020).

Nesse momento a história estava sendo escrita, o que levou muitos documentaristas até Brasília a fim de registrar todas as movimentações e articulações políticas. *O Muro* (2017), de Lula Buarque de Hollanda, *O Processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, *Não vai ter golpe* (2019), de Alexandre Santos e Fred Rauh e *Alvorada* (2021), de Anna Muylaert, são alguns exemplos de obras que retratam o período.

Dentre esses, o documentário *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, foi um dos que ganhou maior repercussão. A obra foi parcialmente financiada e distribuída pela plataforma de streaming Netflix, chegando a alcançar o reconhecimento internacional. Em junho de 2019, *Democracia em Vertigem* entrou para a lista de melhores filmes do ano do *New York Times*, recebeu indicações ao *Critics' Choice Documentary Awards* e *IDA Documentary Awards*, renomada premiação para documentários nos Estados Unidos (Zanetti, 2019).

Nessa sequência de destaque, o filme de Petra, que atinge uma média de 97% na *Rotten Tomatoes*⁵, chegou a maior premiação de cinema do mundo, o Oscar. Ao lado das obras *American factory*, de Steven Bognar e Julia Reichert, *The cave*, do cineasta sírio Firas Fayyad, *For Sama*, de Waad al-Kateab e Edward Watts e *Honeyland*, de Ljubomir Stefanov e Tamara Kotevska, *Democracia em Vertigem* foi em busca da estatueta dourada na categoria de melhor documentário 2020. Apesar do documentário *American Factory* ter levado a melhor, a indicação foi considerada histórica para o Brasil pela possibilidade do país vencer a premiação nesta categoria pela primeira vez, de acordo com Henri Gervaiseau em entrevista ao Jornal da USP (“Democracia em Vertigem”[...], 2020).

Apesar do alcance que a obra de Petra Costa atingiu, não foram todos os brasileiros que comemoraram essa conquista. Assim como o filme mostrou um Brasil dividido entre os apoiadores de Dilma e os opositores, as opiniões sobre a produção seguiram pelo mesmo caminho, como veremos adiante. A narrativa não se restringiu em mostrar somente o processo

trata-se de um termo popular para designar um crime de responsabilidade fiscal cometido por parte do Poder Executivo. Esse foi o crime que levou ao impeachment de Dilma, apesar de ser uma prática também vista em outros governos.

⁵ É um site renomado que reúne diversas avaliações de críticos de cinema de todo o mundo sobre filmes e séries. A nota exibida na plataforma serve como um termômetro para analisar se a produção é boa, “tomates frescos”, ruim, ou “tomates podres”. Link: <https://bit.ly/3YnUFYg>.

de impeachment da presidente, retratou também os episódios subsequentes que desenhavam o quadro das próximas eleições, em 2018.

Durante a votação do impeachment na câmara dos deputados, por exemplo, o então candidato à presidência, Jair Messias Bolsonaro, usava do espaço como palanque. Outro capítulo desse processo foi o embargo da nomeação de Lula para a Casa Civil e, posteriormente, a sua prisão, inviabilizando sua candidatura nas eleições de 2018 (Souza, 2016). Todos esses momentos foram narrados no documentário sob a ótica da cineasta, que não esconde sua posição ideológica.

Para dar conta de todas essas movimentações e imprimir a sua interpretação dos fatos no documentário, Petra retoma vários importantes momentos da história política brasileira, como o início da construção de Brasília, a ditadura civil militar, a trajetória da luta operária e outros períodos. Seguindo essa linha do tempo, a documentarista evidencia seus medos em relação à fragilidade da democracia⁶ visto a ascensão de ideologias ultraconservadoras, personificadas na figura de Jair Bolsonaro. O documentário encerra com a vitória de Bolsonaro nas eleições de 2018 e deixa um ar de incerteza em relação ao futuro do país.

A narrativa da obra será analisada no capítulo 4, antes, porém, é preciso apresentar a pessoa que produziu o documentário a fim de promover uma compreensão mais aprofundada do lugar de onde ela fala. Petra Costa é mineira, nascida em Belo Horizonte em 1983. Com formação em antropologia pela Universidade Columbia, Petra se dedica ao cinema. Na sua lista de produção e direção também estão: o curta-metragem Olhos de Ressaca (2009), Elena (2012) e Olmo e a Gaivota (2015). A cineasta ganhou maior projeção midiática com o filme Elena (2012), aclamado pela crítica e considerado o documentário mais assistido no Brasil em 2013 (Marasciulo, 2020).

Outro ponto a ser destacado são as relações familiares de Petra. Ela é neta de um dos fundadores da empreiteira Andrade Gutierrez, envolvida em escândalos ligados ao “petrolão”. Na trama, ela descreve a história de sua família e a relação com a empreiteira. Sua mãe, Marília Furtado de Andrade, é filiada ao PT e foi responsável por promover altos investimentos financeiros às campanhas do partido.

O outro lado da família, ligado ao pai da documentarista, ex-deputado federal Manoel Costa Júnior (MDB nos anos 1980), possui parentesco com Aécio Neves, personagem central em muitas movimentações políticas recentes, inclusive envolvendo corrupção. Os níveis

⁶ Pesquisa Datafolha realizada em dezembro de 2019, apontava queda no apoio à democracia por parte dos brasileiros. Na época, 22% dos entrevistados se declararam indiferentes quanto ao regime em vigor (ditadura ou democracia), enquanto 12% consideravam os regimes autoritários como uma possível solução, dependendo das circunstâncias (Magalhães, 2020).

familiares de Petra não são o que está em questão aqui, mas sim o lugar de privilégio de onde ela fala, pois estas circunstâncias oferecem base para entender algumas das críticas direcionadas a diretora e a sua produção, foco de análise deste trabalho.

Dessa forma, considerando a forma pela qual a diretora escolheu construir a narrativa, diversas críticas foram apontadas sobre a produção. Entre elas, o aspecto mais contestado se concentra no fato da alteração de algumas imagens históricas exibidas na obra. Como, por exemplo, a emblemática foto da morte de Pedro Pomar, dirigente do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), militante contra ditadura militar e mentor dos pais de Petra.

A imagem é exposta logo nos momentos iniciais do documentário e na narração é revelado que a escolha dos pais da cineasta pelo seu nome foi uma homenagem ao militante. Neste momento, é entrelaçado a vida pessoal da narradora com o momento político vivido e a construção da democracia brasileira. No entanto, as armas presentes no registro oficial anexado no laudo da morte foram retiradas na edição. De acordo com França e Machado (2020) especificamente sobre essa questão, a violação da imagem descredibiliza o caráter documental das imagens como verdade histórica, sendo considerada uma forte crítica à obra de Petra. Porém, em entrevista à Piauí, a documentarista esclarece o porquê de ter tomado essa decisão:

Há uma razão para isso, e eu estava esperando que alguém do público notasse. Como afirmei no documentário, Pedro era o mentor político da minha mãe, e foi amplamente reconhecido que a polícia plantou armas ao redor dos corpos dos ativistas assassinados, como uma desculpa para seus assassinatos brutais. Há um debate significativo sobre a veracidade das armas nesta cena, com muitos comentários. E até a própria Comissão da Verdade trouxe evidências para as alegações de que a polícia plantou as armas após a morte de Pedro, e por isso optei por remover esse elemento e homenagear a Pedro com uma imagem mais próxima à provável ‘verdade’ (Coelho, 2019, recurso *online*).

A escolha de Petra pela alteração da imagem histórica da morte de Pedro Pomar, embora esteja protegida pela liberdade que a construção narrativa proporciona, levanta importantes questionamentos a respeito da legitimidade de seu uso no documentário. Na cena em que ela é exibida não há nenhuma menção sobre a edição realizada pela cineasta, reforçando, assim, a argumentação de que o ato pode levar a distorções da própria história. Nesse sentido, para aqueles que desconhecem o registro oficial, a versão exposta na obra pode ser tomada como verdadeira. Sobre essa questão, uma outra ressalva é em relação ao uso do filme de arquivo da cerimônia da Guarda Nacional Indígena (Grin). Trata-se de um registro

raro em que um homem é carregado em um “pau-de-arara”, uma das formas de tortura da ditadura militar. No documentário *Democracia em Vertigem* a cena é exibida apenas para ilustrar a narração da cineasta, sem contextualizar de onde o arquivo foi retirado e o que representa para a história.

Por conta disso, o obra também serve para suscitar reflexões sobre o uso da imagem nos documentários e o próprio processo de montagem, ou seja, se tais fatores devem atender apenas a critérios estéticos (para cobrir/ilustrar a fala) ou devem ater-se ao compromisso com a história, uma vez que possuem influência na construção da memória coletiva.

Por outro lado, o descontentamento com o documentário parte de questões pessoais de estilo, interesses, valores e ideologias. Segundo o repórter Felipe Betim (2019) do jornal El País, *Democracia em Vertigem* serviu para reacender antigos rancores políticos. Para ele, as manifestações de repulsa à obra apenas refletem o clima de um país dividido em “verde e amarelo” e “vermelho”. Logo que o documentário foi indicado ao Oscar, houve uma mobilização por parte de artistas e figuras públicas nas redes sociais a fim de promover a obra, demonstrar apoio à narrativa e chamar atenção para a temática abordada. Caetano Veloso⁷, Chico Buarque e Daniela Mercury são algumas das personalidades que se pronunciaram.

Figura 1 - Tweet Daniela Mercury

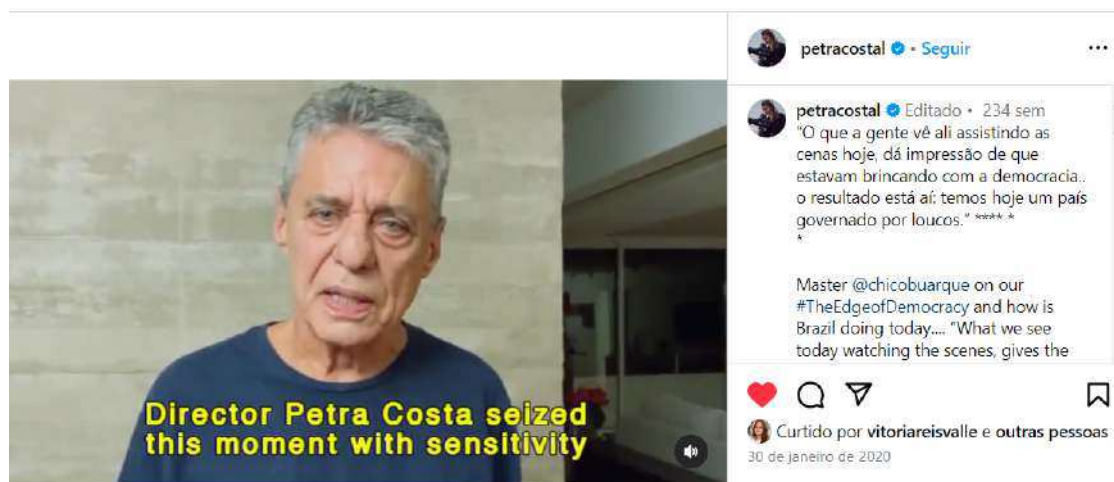


Fonte: Reprodução do perfil @danielamercury/X.⁸

⁷ Em seu relato por vídeo gravado em inglês, Caetano chama a atenção para os perigos da ascensão do fascismo em um regime democrático, relembra a censura que sofreu durante a ditadura militar e faz um apelo para que todos assistam ao filme de Petra para atender os ataques que o então governo de Bolsonaro destinava a Amazônia e a classe artística. O vídeo chegou a ser compartilhado pela atriz norte-americana Queen Latifah em sua página do twitter. Disponível em: <https://bit.ly/4fq6ymD>. Acesso em: 15 maio. 2024

⁸ “Como brasileiro, sinto-me representada e muito orgulhosa da qualidade do trabalho de @petracostal no documentário, *Democracia em Vertigem*, Vai garota. #TheEdgeofDemocracy #oscar2020 #PetraCosta” (Mercury, 2020, tradução nossa).

Figura 2 - Relato de Chico Buarque no Instagram



Fonte: Reprodução do perfil [@petracostal](https://www.instagram.com/petracostal/)/Instagram.

No campo oposto, temos figuras que alegam que o documentário se limitou a contar a “versão petista” da história ou não abordou em profundidade a crise econômica vivida durante o governo de Dilma Rousseff (Betim, 2019). Uma declaração polêmica que reforçou a série de manifestações contrárias ao filme de Petra foi a do jornalista Pedro Bial. Em entrevista à Rádio Gaúcha (2020), o apresentador global afirma que o filme “vai contando as coisas num pé com bunda danado” e que representa:

Um filme de uma menina dizendo para a mamãe dela que fez tudo direitinho, que ela está ali cumprindo as ordens e a inspiração de mamãe, somos da esquerda, somos bons, não fizemos nada, não temos que fazer autocrítica. Foram os maus do mercado, essa gente feia, homens brancos, que nos machucaram e nos tiraram do poder, porque o PT sempre foi maravilhoso e Lula é incrível (Bial, 2020, 22 min 30s, recurso *online*).

Conforme Gauthier (2011) conclui, todo documentário é marcado pelo recorte do diretor sobre o assunto a ser tratado. No caso de *Democracia em Vertigem*, Queiroz (2020) classifica o filme como um ponto de vista documentado. Nele, em nenhum momento, há a intenção de se construir uma narrativa objetiva, logo nas primeiras cenas, Petra correlaciona eventos políticos com a história de sua família. Em uma fala inicial ela afirma “Eu e a democracia brasileira temos quase a mesma idade” (Costa, 2019), costurando logo de partida a temática do documentário com a sua história pessoal.

A abordagem escolhida pela diretora para narrar os acontecimentos é tão particular que na análise Lusvarghi (2019) a própria se torna protagonista do enredo. Para Pereira (2010), o real no documentário corresponde a uma representação da realidade, ou seja, é a forma pela qual o documentarista interpreta os fatos, monta as cenas e constrói uma narrativa, dentre tantas outras possíveis.

Se o que vemos na tela é uma representação, é óbvio que a sua construção é o lugar de um sujeito, aquele que se coloca como observador e criador dessas imagens. Temos assim uma operação complexa que começa com o sujeito-realizador, a mediação de uma técnica e de uma equipe, composta de outros sujeitos, em diferentes fases de elaboração, um objeto construído ou não para a câmera, e um outro sujeito, este o espectador, que reconstrói todo o processo complexo com a sua capacidade intelectual e emotiva (Pereira, 2010, p. 30).

A crítica feita por Breno Altman (2019) à Folha de S. Paulo descreve a obra de Petra como “um golpe no estômago que estremece o espectador”. Efeito esse que ele associa ao estilo do documentarista holandês Joris Ivens. Essa analogia corrobora com o principal foco deste trabalho, pois Ivens era um defensor de explorar as emoções nas obras documentais.

Em entrevista a um trabalho de dissertação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Maciel, 2011), Silvio Tendler, importante cineasta da história política do Brasil, relata um ensinamento que recebeu de Ivens ao assistir o seu documentário *Os anos JK - Uma Trajetória Política* (1980). Segundo Tendler, para o holandês, o filme era frio e pouco envolvente, pois, o documentarista deixará de trabalhar as cenas com o que há de melhor no gênero: a emoção (Maciel, 2011). Algo que foi corrigido no documentário seguinte de Tendler, *Jango* (1984).

Voltando para *Democracia em Vertigem*, é possível observar que o que não faltou na produção foi abordar o aspecto emocional das cenas. Ainda que a emoção presente em obras audiovisuais possa ser algo intrínseco à própria técnica de produção, envolvendo a combinação de imagens, sons, cores e textos, potencializando, assim, o significado de uma mensagem, a sensibilidade não é propiciada exclusivamente por essa combinação de fatores da dinâmica operacional.

Da mesma forma, o potencial de gerar identificação também contribui para a produção de sentido dos espectadores (Azevedo, 2011). Por isso, a escolha pelo documentário *Democracia em Vertigem* para compor o objeto deste trabalho, uma vez que a peça se vale de uma construção particularmente pessoal da cineasta, evocando diferentes emoções e dividindo

opiniões condicionadas pelos valores, experiência pessoal e interesses de cada um. Portanto, as polêmicas que cercam o documentário de Petra tornam o debate ainda mais atrativo, as críticas que o julgam como parcial/ideológico partem também de um ponto de vista ideológico.

3.2 LITERACIA MIDIÁTICA E EMOÇÕES

O desenvolvimento do conceito partiu da persistente preocupação de pesquisadores e educadores na relação entre as mídias e os indivíduos. Segundo Ferrés (2014) a rápida evolução tecnológica vivenciada no período contemporâneo trouxe a falsa sensação da formação de uma sociedade informada. No entanto, para que isso aconteça, é necessário que os cidadãos desenvolvam habilidades para lidar com as mídias. Essa é a proposta apresentada pelo campo de estudos em literacia midiática, ou seja, apontar caminhos para que as pessoas assumam uma postura crítica na sua relação de interação com os meios de comunicação.

Para ficar mais clara essa definição, alguns autores adotam o termo empoderamento para se referir a autonomia dos sujeitos para lidar com os *media*. De acordo com Ferrés (2014, p. 16) “o objetivo da educação mediática seria, portanto, capacitar o cidadão para poder enfrentar, de forma autônoma, o poder das telas, e para ser capaz de transmitir mensagens poderosas através delas”. Na concepção de Sonia Livingstone, literacia midiática significa “a habilidade de acessar, analisar, avaliar e criar mensagens em uma variedade de contextos” (Livingstone, 2004, p.2).

Considerando o contexto de surgimento do termo *Literacy*, provindo do campo da pedagogia, há uma aproximação entre as áreas de educação e comunicação. Assim, seria possível adquirir habilidades para lidar com as dinâmicas dos *media*, sendo estas um parâmetro essencial para desenvolver a cidadania e a democracia dentro de uma sociedade midiaticizada (Torres, 2019). Com esse domínio, os cidadãos estariam aptos a desenvolver uma perspectiva crítica em relação às mídias para serem “consumidores sensatos e produtores de informação” (Borges, 2014).

Apesar do conceito de educação midiática estar em maior evidência por conta da intensificação dos processos de midiaticização, a discussão se faz presente desde antes do advento da internet, na década de 1980 (Portas, 2021). Uma das primeiras iniciativas que ajudou a sistematizar os estudos em educação midiática foi a Declaração de *Grünwald* (1980), em 1982, promovida pela Unesco. Com o passar dos anos, novas movimentações foram feitas até chegar a consolidação do campo de estudos em literacia midiática (Borges, 2014).

Hoje, pesquisadores de todo o mundo dialogam com o conceito sob diferentes enfoques. *Media literacy*, alfabetização midiática, competência midiática, educação para os media, literacia mediática e letramento midiático são diferentes designações adotadas por autores de diferentes países para abordar o tema (Souza, 2020).

Do ponto de vista prático, os autores Joan Ferrés e Alejandro Piscitelli (2015) definem seis dimensões como procedimentos metodológicos para a análise da relação dos indivíduos com os *media*, compreendendo as seguintes dimensões: linguagem, tecnologia, processos de interação, processos de produção e difusão, ideologia e valores e estética. Com base nisso, torna-se possível avaliar o grau de competência midiática dos indivíduos e operacionalizar a proposta da literacia midiática. Tais indicadores serão aprofundados no decorrer deste capítulo, porém cabe ressaltar um aspecto fundamental para guiar a compreensão do potencial da influência das telas sobre as pessoas, a dimensão emocional.

Os autores Ferrés e Piscitelli (2015) ressaltam a importância do desenvolvimento de uma educação midiática que considere a dimensão emocional, destacando: “deve ser considerada insuficiente a educação midiática que não atenda à dimensão emocional das pessoas que interagem com as telas” (Ferrés; Piscitelli, 2015, p.7).

As emoções ganharam importância no entendimento do conceito de literacia midiática na medida em que foram sendo desenvolvidas pesquisas acerca da importância da relação entre a mente inconsciente e consciente. Partindo desse princípio, para entender os meios é fundamental entender como as emoções operam (Azevedo, 2011).

Ferrés (2014) descreve que a década de 1990 ficou conhecida como a década do cérebro graças aos avanços dos estudos na compreensão dos mecanismos inconscientes e emocionais, ou seja, no funcionamento do cérebro límbico ou emocional. Nesse contexto, dois personagens foram fundamentais na promoção de pesquisas que atestam o papel das emoções na cognição e no processo de tomada de decisão, o neurocientista português António Damásio e o neurobiólogo americano Joseph LeDoux.

Na obra, *O cérebro emocional* (1996), LeDoux afirma que grande parte da atividade cerebral acontece no inconsciente e que muitas experiências emocionais provêm de experiências conscientes, por exemplo, o sentimento de medo necessita de uma ação consciente que o desencadeie. Portanto, assim, evidencia a relação entre o inconsciente e o consciente como base da própria comunicação e ação humana.

Considerando a importância que as emoções adquirem para o entendimento da mente e os processos de conhecimento sob a perspectiva da literacia midiática, Ferrés destaca:

A questão é especialmente relevante quando se trata de experiências de interação com telas. Por quê? A comunicação audiovisual tem um impacto direto e inevitável nas emoções e no inconsciente. (...) Em suma, é difícil adotar uma atitude autônoma, crítica e comprometida face às telas, e é difícil utilizá-los para uma comunicação eficaz, se se desconhecem os mecanismos de funcionamento da área mais extensa e influente da mente humana (Ferrés, 2014, p.19, tradução nossa)⁹.

A relativa demora para o surgimento de descobertas mais aprofundadas sobre o inconsciente deve-se a uma construção histórica de que os conhecimentos provindos das emoções estão em um nível inferior quando comparado ao conhecimento racional. Filósofos como Immanuel Kant e Platão rejeitavam a sensibilidade alegando que ela impedia o acesso à verdade absoluta (Reale; Antiseri, 2003). Outro exemplo é Descartes (1641), que na obra *Meditações sobre a Filosofia* Primeira dúvida dos conhecimentos trazidos por meio dos sentidos, reforçando a importância de conhecer o mundo através da razão e lógica matemática.

Na contramão dessa tradição, hoje é possível afirmar que as emoções desempenharam uma função primordial na tomada de decisão para sobrevivência da espécie humana. Para Rubia (2007), o organismo confia mais na emoção do que na racionalidade para reagir. De acordo com ele, o pensamento racional é lento, enquanto o comando dado pelo inconsciente é instantâneo.

Sendo assim, se as emoções podem levar à ação, o que é de interesse para literacia midiática é entender qual o potencial que as mídias (palco para despertar emoções) têm para levar as pessoas a agirem e/ou refletirem. Dessa forma é possível ilustrar essa ideia através do relato trazido no artigo da pesquisadora Ana Paulo Azevedo (2011).

A autora descreve que Youna Kim (2006) ao promover uma pesquisa para entender a relação das mulheres coreanas com a televisão, descobriu que a maioria delas sentiam prazer ao assistir novelas que reproduziam o modo como elas viviam ou gostariam de viver. Portanto, o componente emocional era o principal elo de ligação entre aquele conteúdo e seu público.

A reflexão das mulheres sobre si mesmas e sobre o mundo é o principal elemento da conversa televisiva que, como um indicador

⁹ La cuestión tiene especial relevancia cuando de lo que se trata es de hacer frente a las experiencias de interacción con las pantallas. ¿Por qué? La comunicación audiovisual tiene una incidencia directa e inevitable sobre las emociones y el inconsciente. (...) En definitiva, difícilmente se puede adoptar ante las pantallas una actitud autónoma, crítica y comprometida, y difícilmente se las puede utilizar para una comunicación eficaz, si se desconocen los mecanismos de funcionamiento del área más extensa e influyente de la mente humana.

dramático, oferece uma ilustração parcial sobre a estrutura e a substância da vida cotidiana. Nesse contexto, a conversa televisiva abre a possibilidade de se obter uma compreensão da vida cotidiana das mulheres. [...] As mulheres comentam as histórias, relacionam os incidentes e passam do drama para a discussão de suas próprias vidas e experiências, expressando seus próprios sentimentos, desejos e pensamentos (Kim, 2006, p. 235).

O trabalho desenvolvido por Kim (2006) ajuda a compreender como a emoção chama para a cena a subjetividade do espectador, guiando-os na apreensão do conteúdo a ponto de se identificar ou não concordar. Então, um meio que desperta a emoção dos indivíduos pode ser entendido como um meio que leva ao movimento e a ação, podendo ser em direção ao pensamento crítico a depender do conteúdo e dos sentimentos pessoais despertados.

Assim, Ferrés (2014) formula dois conceitos sob os quais os sentimentos trazidos através das mídias podem levar: a capacidade mobilizadora e a cognitiva. A dimensão mobilizadora das emoções, segundo o autor, pode ser explicada pela seguinte frase: “o que emociona move. Para ser mais preciso, só move o que emociona” (Ferrés, 2014, p.31, tradução nossa)¹⁰. Por isso, justifica-se o olhar direcionado à gestão das emoções quando o assunto é analisar as competências midiáticas dos cidadãos para lidar com a mídia.

Uma pessoa só é movida por aquelas realidades (pessoas, eventos, situações, ideias ou valores) que ama ou que odeia (...) As emoções não são estados, são dinâmicas relacionais. A própria etimologia da palavra emocionar (e-movere, em latim) indica que a experiência à qual o termo se refere é mobilizadora. São múltiplas e muito diversas as ações que podem derivar de uma emoção: fuga, luta, briga, desmaio, abraço, beijo, etc. Em qualquer caso, é a emoção que move (Ferrés, 2014, p.31, tradução nossa)¹¹.

Dessa forma, o autor atribui às emoções como um requisito indispensável para entender a experiência com as telas e para a aquisição da competência midiática. Nesse contexto, Ferrés (2014) descreve que desde que os produtos midiáticos passaram a ser consumidos, os efeitos gerados podem ser entendidos em um contexto paradoxal. Ao mesmo tempo, em que servem para o conhecimento, oportunidade de gerar contato, compartilhar experiências, promover intercâmbio cultural, otimizar relações comerciais, favorecer o

¹⁰ Lo que emociona mueve. Para ser más precisos, sólo mueve lo que emociona.

¹¹ A una persona sólo le mueven aquellas realidades (personas, acontecimientos, situaciones, ideas o valores) a las que ama o a las que odia (...) Las emociones no son estados, son dinámicas relacionales. La propia etimología de la palabra emocionar (e-movere, en latín) indica que la experiencia a la que se refiere el término es movilizadora. Son múltiples y muy diversas las acciones que pueden derivarse de una emoción: huida, lucha, pelea, desmayo, abrazo, beso, etcétera. En cualquier caso, es la emoción lo que mueve.

trabalho, mobilizar lutas coletivas e disponibilizar entretenimento, também podem ser utilizadas para manipulações por parte dos detentores do poder.

Não há dúvida de que as telas são uma das armas preferidas de todos aqueles que detêm algum tipo de poder: econômico, político, ideológico, religioso, etc. E que os conflitos de poder que são encenados nas telas, geralmente, não são veiculados por meio de razões e argumentos, mas pela ativação de emoções primárias, intensas, mas elementares (Ferrés, 2014, p. 25, tradução nossa)¹².

Por outro lado, a dimensão cognitiva descrita pelo autor sugere que as emoções podem intervir nas respostas que o cérebro dá a determinadas circunstâncias. Como aponta no seguinte trecho: “As emoções têm uma dimensão cognitiva, avaliativa, comportando uma valorização da realidade e, paralelamente, uma avaliação de nós mesmos em relação a essa realidade” (Ferrés, 2014, p. 54, tradução nossa)¹³.

Outro aspecto observado é o efeito que as emoções podem causar nas memórias. Elas influenciam como as pessoas se lembram de um fato, definindo-o como positivo ou negativo. Portanto, as lembranças sempre serão condicionadas pelo viés emocional, podendo causar distorções na interpretação da realidade.

Se tivermos em mente que tomamos as decisões a partir da avaliação de experiências anteriores codificadas na memória, qualquer experiência emocional que modifique a memória armazenada condicionará a maneira como nos enfrentaremos à realidade no futuro. É uma prova mais da importância que tem as experiências emocionais propiciadas pelas telas (Ferrés, 2014, p. 62, tradução nossa)¹⁴.

Assim, reconhecer a dimensão cognitiva das emoções requer o entendimento do controle que elas podem assumir, inclusive, na capacidade analítica do cidadão. Por isso, Potter (2004) ressalta a importância de compreender a literacia midiática dentro de um contexto de múltiplas literacias, afirmando que “Fazer boas avaliações requer o uso de

¹² De lo que no cabe duda es de que las pantallas son una de las armas preferidas por todos aquéllos que detentan alguna clase de poder: económico, político, ideológico, religioso, etcétera. Y que los conflictos de poder que se ponen en escena en las pantallas no se suelen ventilar mediante razones y argumentos, sino mediante la activación de emociones primarias, intensas pero elementales.

¹³ Las emociones tienen una dimensión cognitiva, evaluativa, comportan una valoración de la realidad y paralelamente una evaluación de nosotros mismos en relación con esa realidad.

¹⁴ Si tenemos en cuenta que tomamos las decisiones a partir de la evaluación de experiencias anteriores codificadas en la memoria, cualquier experiencia emocional que modifique la memoria almacenada condicionará la manera como nos enfrentaremos a la realidad en el futuro. Es una prueba más de la importancia que tienen las experiencias emocionales propiciadas por las pantallas.

estruturas de conhecimento com informações bem desenvolvidas em quatro áreas: cognitiva, emocional, estética e moral” (Potter, 2004, p. 127, tradução nossa)¹⁵.

O que corrobora com o pensamento de Azevedo (2011, p.98) quanto a essa questão: “A consciência emocional é fundamental na tomada de decisões bem-informadas e numa interpretação crítica dos media” . Sob essa direção, nasce o que Potter (2004) define como o objetivo da literacia midiática, tornar os indivíduos capacitados para assumirem o controle dos meios de comunicação para eles próprios. A consciência sobre as emoções e a capacidade de interpretar o que é exposto a eles proporciona uma autonomia e oferece opções de escolha em relação à automatização dos veículos midiáticos.

Para demonstrar de forma mais completa como o cidadão pode assumir uma postura mais crítica em relação às telas, Ferrés e Piscitelli (2015) descrevem de forma articulada os indicadores, tanto no âmbito de análise quanto da expressão, para aquisição das seis competências midiáticas propostas: linguagem, tecnologia, processos de interação, processos de produção e difusão, ideologia e valores e estética. Elas estão relacionadas ao processo de participação e interação das pessoas ao receber as mensagens (âmbito de análise) e ao processo de produção das mensagens (âmbito da expressão).

A proposta dos autores envolve as mudanças ocorridas no ambiente da comunicação durante a última década, assim estabelecem o conceito de educação midiática no contexto da cultura de convergência e cultura participativa¹⁶, conceito desenvolvido por Jenkins (2009). Dessa forma, busca-se uma associação entre a aproximação dos meios, o espírito crítico e estético e a capacidade de desenvolvimento da autonomia pessoal.

Nos âmbitos de análise e da expressão, a primeira dimensão apresentada é a da linguagem. Segundo os autores, analisando a linguagem é possível perceber as formas de expressão diante de diferentes tipos de sistemas, conteúdos e interlocutores, visando avaliar os códigos de representação, construção de sentido e a função que cumprem as mensagens (Ferrés; Piscitelli, 2015).

Diferentes perspectivas podem ser utilizadas no processo, como busca de significado e sentido e análise das estruturas narrativas, formatos e gêneros. Além disso, as pessoas também

¹⁵ Making good evaluations requires the use of knowledge structures with well-developed information in four areas: cognitive, emotional, aesthetic, and moral.

¹⁶ Ambos os termos se inserem no entendimento de Jenkins sobre o processo de convergência midiática, ou seja, o uso de diferentes mídias e a forma como elas são consumidas. Nesse contexto, os indivíduos adquirem diferentes oportunidades de participar da criação, produção e circulação dos conteúdos midiáticos.

devem ser capazes de reconhecer o fluxo das histórias, envolvendo múltiplas mídias, plataformas e intertextualidade.

A estética, por sua vez, visa o lado da sensibilidade das produções midiáticas, com objetivo de extrair a forma pela qual se comunica e pela qual as mensagens se tornam compreensíveis. Esta dimensão está muito mais preocupada em entender a forma pela qual determinados assuntos são abordados. Dessa forma, cabe ao cidadão conseguir detectar influências na estética apresentada e entender quais conexões elas geram (Ferrés; Piscitelli, 2015).

A dimensão tecnológica estabelece uma avaliação dos meios tecnológicos em adequar, criar e manipular imagens e sons a partir da construção de representações da realidade. Além disso, também envolve o acompanhamento das inovações tecnológicas, bem como a compreensão do funcionamento de ambientes hipermidiáticos, transmidiáticos e multimodais (Ferrés; Piscitelli, 2015).

Paralelamente a esse aspecto, os processos de produção e difusão constituem a dimensão que busca compreender a técnica do processo de produção dos produtos midiáticos pelos diferentes meios e destacar os modos de sua disseminação. Por conta disso, requer o conhecimento sobre questões socioeconômicas das indústrias produtoras, seja por iniciativa pública ou privada, assim como os processos de regulação que envolvem os produtos (Ferrés; Piscitelli, 2015).

Os processos de interação correspondem à dimensão que analisa o comportamento ativo na interação com as telas, envolvendo critérios conscientes e o efeito cognitivo das emoções. É nessa dimensão que se dá a capacidade dos conteúdos midiáticos em se converter em oportunidade para aprendizagem, pois, segundo Ferrés e Piscitelli (2015) é durante a interação que a pessoa assumirá uma postura crítica para selecionar, avaliar e decidir sobre os conteúdos consumidos.

Por fim, a dimensão ideologia e valores faz referência a possibilidade das representações midiáticas influírem na percepção da realidade. Dessa forma, destaca o papel fundamental de saber identificar as intenções e interesses nas produções, seja corporativa ou coletiva. Além disso, ressalta a importância de saber buscar a confiabilidade da fonte, analisar criticamente as mensagens, identificando estereótipos e omissões, e saber gerir as emoções para se abrir as oportunidades de novos conhecimentos ou evitar manipulações através delas (Ferrés; Piscitelli, 2015).

A ideia em trazer essa perspectiva mais abrangente neste capítulo, contemplando todas as dimensões, tem o propósito de oferecer bases sólidas para o entendimento da aplicabilidade

da competência midiática. Essa compreensão inicial será essencial para as análises mais detalhadas feitas no próximo capítulo. Como neste trabalho as dimensões escolhidas para fazer a análise fílmica do documentário *Democracia em Vertigem* são a estética e a linguagem, o próximo subcapítulo será dedicado exclusivamente a elas a fim de aprofundar os conhecimentos e especificar o que pretende-se investigar na obra.

3.3 ESTÉTICA E LINGUAGEM

Os conceitos de estética e linguagem são trabalhados em diversos campos de estudos. A filosofia, as artes e a comunicação, por exemplo, são áreas em que tais terminologias podem adquirir diferentes configurações. Dessa forma, a definição desses termos pode ser considerada ampla. A ideia aqui apresentada não é revisar toda a literatura disponível a fim de conceituar o que é estética e linguagem, mas sim demonstrar que a compreensão dessas duas dimensões são essenciais para captar as nuances das produções audiovisuais.

Na perspectiva do teórico Lev Vygotsky (2000), a linguagem é considerada um importante elemento para a evolução das espécies. Pois, segundo o autor, ela se constitui como um sistema simbólico comum entre os grupos, propiciando a comunicação entre os semelhantes. Partindo desse princípio, a compreensão de certos códigos são fundamentais para que ocorra o entendimento das mensagens e a comunicação propriamente dita.

No campo de estudos em semiótica, a linguagem possui um sentido ainda mais abrangente, envolvendo toda e qualquer linguagem, isto é, a linguagem verbal e não verbal (Santaella, 1984). Para a semiótica, todas as expressões podem ser entendidas como signos¹⁷, evocando assim significações. Nesse sentido, é construído o processo de produção de linguagem e de sentido.

Nessa medida, o termo linguagem se estende aos sistemas aparentemente mais inumanos como as linguagens binárias de que as máquinas se utilizam para se comunicar entre si e com o homem (a linguagem do computador, por exemplo, até tudo aquilo que, na natureza, fala ao homem e é sentido como linguagem. Haverá, assim, a linguagem das flores, dos ventos, dos ruídos, dos sinais de energia vital emitidos pelo corpo e, até mesmo, a linguagem do silêncio. Isso tudo, sem falar do sonho que, desde Freud, já sabemos que também se estrutura como linguagem (Santaella, 1984, p.2).

¹⁷ A autora Lúcia Santaella explica que a origem do termo semiótica vem da palavra em grego *semeion*, que significa signo. Dessa forma, a semiótica é a ciência que se dedica a estudar os signos. Nesse sentido, a compreensão de signos faz referência às representações dos objetos. Por exemplo, uma foto ou mesmo um desenho de uma cadeira são considerados signos do objeto cadeira.

Seguindo essa lógica, a interpretação dos signos e a atribuição de significados a eles viabiliza o processo de linguagem, estando relacionado diretamente à forma pela qual se comunica. Em uma produção audiovisual, diferentes signos podem circular em uma mesma cena, a combinação entre imagem e som, por exemplo, podem potencializar o significado de uma mensagem. Por isso, é necessário entender especificamente como se realiza o desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

No livro *A Linguagem Cinematográfica*, o autor Marcel Martin (2005) afirma que com o passar do tempo o cinema tornou-se uma linguagem. Ele atribui essa evolução ao aperfeiçoamento das técnicas de montagem, ou seja, a capacidade de um filme em construir narrativas. Dessa forma, a combinação entre os diferentes elementos de um filme, como a imagem, os enquadramentos, os planos, os ângulos, os movimentos de câmera e os recursos de iluminação, levaram à formulação da linguagem cinematográfica.

Para exemplificar a definição de linguagem cinematográfica, Martin (2005, p. 22) recorre às seguintes referências: “Para Jean Cocteau, um filme é uma escrita em imagens, enquanto que Alexandre Arnoux considera que o cinema é uma linguagem de imagens com o seu vocabulário próprio, a sua sintaxe, flexões, elipses, convenções, gramática”.

Assim, conforme o entendimento dos autores, é possível concluir que se trata de uma linguagem particular. Para a própria ideia de representação que o cinema carrega, é preciso assimilar que a imagem fílmica não é o objeto em si, restando ao espectador entender as dinâmicas da construção dessa linguagem para entender a expressão cinematográfica.

Esta ambiguidade de relação entre o real objectivo e a sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai desde a crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma linguagem (Martin, 2005, p.25).

Portanto, a linguagem é um dos aspectos centrais das produções audiovisuais e demanda por conhecimentos específicos sobre as dinâmicas operacionais para a compreensão das mensagens veiculadas.

A estética, por sua vez, segue por este mesmo caminho. Ainda que a origem do conceito seja proveniente da filosofia, as contribuições que este campo de estudo trouxe para o entendimento da experiência estética dos sujeitos com as produções artísticas é de grande utilidade para as pesquisas em cinema (Betton, 1987).

Em 1750, o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten, ao promover estudos para definir o Belo, lançou perspectivas acerca das qualidades estéticas que contribuem para o conhecimento dos processos de percepção e recepção do indivíduo sobre um objeto. O termo “estética”, fundado por Baumgarten, teve Emmanuel Kant como um dos seus principais pensadores. Para ele, o Belo deveria ser entendido de forma subjetiva, pois está ligada à sensibilidade do indivíduo na interação com o objeto, fruto da experiência estética (Nunes, 2008).

Dessa forma, a estética faz referência ao estilo pelo qual determinada obra se vale e a sensibilidade do espectador em recebê-la. Na proposta apresentada por Ferrés e Piscitelli (2015), a dimensão estética se concentra em aspectos formais, isto é, nas escolhas estéticas feitas pelo realizador para construção da obra.

Assim, ao analisar os aspectos estéticos das produções midiáticas, espera-se que seja possível reconhecer as características que as tornam originais, criativas e prazerosas na experiência com o espectador. Como mencionado anteriormente, a proposta dos autores (Ferrés; Piscitelli, 2015) também prevê a articulação das dimensões para o âmbito da expressão, ou seja, para a produção das mensagens. Deste lado da moeda, a estética também ocupa um lugar primordial para a produção de mensagens que acionem a sensibilidade, impulsionando a experimentação e a inovação das produções artísticas.

A existência dos dois âmbitos das dimensões da competência midiática expõe uma visão completa do que a literatura midiática entende como cidadão ativo, ou seja, capacitado para lidar com as mídias. Sendo assim, esses indicadores apontam todos os processos que o cidadão deve passar para alcançar tal propósito, que vai desde acessar as produções, passando pela análise e avaliação, para então estar apto a produzir (Ferrés; Piscitelli, 2015). Por isso, cada dimensão da competência midiática é importante para cumprir os pressupostos do desenvolvimento da literacia midiática.

O presente trabalho concentra-se em duas dimensões por questões de tempo e aplicabilidade metodológica. Além disso, como a proposta de investigação deste trabalho é baseada na análise fílmica, envolvendo as categorias de análise das dimensões da literacia midiática, vale ressaltar que a estética e a linguagem serão investigadas através dos aspectos presentes na obra, isto é, a expressão dos elementos cinematográficos.

Seguindo esses parâmetros, a proposta de análise que será desenvolvida no próximo capítulo ganha contornos. Pois, o material analisado está inteiramente presente dentro do que é exibido no filme documentário, ou seja, a análise será baseada em cortes de sequências da trama com intenção de evidenciar como os aspectos de estética e linguagem se manifestam.

No entanto, como as dimensões possuem articulação umas com as outras, cabe avaliar o surgimento de aspectos ligados a outros fatores, como as intenções por trás da obra, envolvendo a dimensão de ideologia e valores.

Da mesma forma, alguns elementos que serão ressaltados ao analisar as dimensões de estética e linguagem podem evidenciar características ligadas ao processo de produção e difusão, tecnologia e os processos de interação do espectador com a obra, sobretudo, pela repercussão que o documentário *Democracia em Vertigem* conquistou. Visto todas essas possibilidades e dinâmicas que as produções midiáticas geram, a proposta da competência midiática vai além das análises internas do conteúdo de uma produção, vislumbrando formas de análise para as possibilidades de interação com os produtos midiáticos em outras mídias.

Como o documentário é um gênero cinematográfico que permite diversas vias de construção, entender a singularidade dessa produção, como a linguagem empregada e as escolhas estéticas do gênero, é um passo fundamental para ter o domínio sobre a função que ele cumpre na sociedade e, a partir disso, compreender como ele pode ser utilizado para, conforme sugere Gauthier (2011), a construção da memória coletiva.

4. ANÁLISE *DEMOCRACIA EM VERTIGEM*: O OLHAR SUBJETIVO DE PETRA

O presente capítulo será destinado à análise fílmica do documentário *Democracia em Vertigem*, o objeto deste trabalho. Para tal investigação, serão selecionadas sequências específicas da obra, envolvendo os fatos políticos do período narrado e os eventos pessoais da história da cineasta. O critério de escolha, seguindo um parâmetro contextual, tem intenção de evidenciar a forma como a linguagem e a estética operam no processo de construção do documentário, conferindo assim sentido para a narrativa. Além disso, o caminho de análise busca evidenciar questões referentes ao processo de montagem e o recorte da cineasta sobre os assuntos abordados.

Assim, para compreender a dinâmica própria de um produto audiovisual, será necessário adentrar na compreensão dos elementos cinematográficos, seguindo a proposta de Betton (1987); e ampliando a discussão com o entendimento de Jullier e Marie (2009).

4.1 ELEMENTOS DA ANÁLISE FÍLMICA

No capítulo anterior, foi apresentada uma compreensão inicial do que é a linguagem cinematográfica. Esta, por sua vez, é formada pela existência dos elementos cinematográficos que a compõem. Dessa forma, para absorver a dinâmica da linguagem audiovisual é indispensável conhecer esses elementos. Diferentes autores são utilizados para classificá-los, no entanto, a abordagem adotada neste trabalho para definir os elementos cinematográficos é a proposta por Betton (1987).

Para ele, a linguagem do cinema pode ser dividida da seguinte forma: o tempo (envolvendo a câmera lenta, a câmera rápida, interrupção do movimento e a inversão do movimento); o espaço (o primeiro plano, os ângulos, os movimentos de câmera); a palavra e o som (os diálogos, a música). Além disso, também serão considerados alguns elementos não específicos ou não fílmicos, conforme afirma Metz (1980). Isto é, códigos presentes nas cenas, mas que são próprios de outras linguagens, como o cenário, o vestuário, a iluminação e a cor. Para ficar mais claro, a tabela a seguir reúne os aspectos que irão guiar a análise fílmica do documentário.

Tabela 1 - Categorias e elementos da análise fílmica

Categorias de análise	Elementos cinematográficos
Linguagem	Imagem; enquadramento; movimentos de câmera; planos; som; cores, iluminação e tempo.
Estética	Imagem; enquadramento; movimentos de câmera; planos; som; cores, iluminação e tempo.

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

A partir disso, é estabelecido o caminho percorrido para realizar a análise fílmica da obra. De acordo com Aumont e Marie (2009), não existe uma metodologia universal para estudar todo e qualquer filme, o que é construído são formas de aproximações e análises particulares. Dessa forma, o conceito de análise fílmica faz referência a um olhar analítico específico para uma obra, contemplando ferramentas de análises para compreendê-la melhor de acordo com o que se pretende investigar.

Nesse caso, é através da expressão dos elementos cinematográficos que serão observadas a maneira como a estética e a linguagem são trabalhadas na obra. A relação entre esses aspectos contribuirá para o entendimento de como a dimensão emocional está ligada a construção do documentário. Portanto, vale ressaltar que para tal objetivo, a investigação será essencialmente qualitativa, ou seja, direcionada para o conteúdo e suas significações. Embora, em alguns momentos, sejam utilizados artifícios quantitativos, como para a decomposição de planos e recortes do filme.

Sendo assim, para operacionalizar as análises, é necessário segmentar o documentário, que possui duas horas e dois minutos de duração. De acordo com Jullier e Marie (2009), a leitura analítica de um filme é feita através das sequências, ou seja, onde é possível observar os detalhes, os parâmetros técnicos, o encadeamento dos planos e o processo de montagem. Por isso, foram selecionadas sete sequências do documentário *Democracia em Vertigem* para a investigação. Ao todo, serão contemplados 25 min e 55 s da obra. Na tabela a seguir, cada uma das sequências estão listadas e com seus respectivos tempos de duração.

Tabela 2 - Seleção das sequências *Democracia em Vertigem*

Sequências	Delimitação	Duração
Sequência 1	00:02:19 - 00:07:23	5'04"
Sequência 2	00:08:26 - 00:09:44	1'18"
Sequência 3	00:15:48 - 00:18:25	2'37"
Sequência 4	00:22:35 - 00:26:55	4'20"
Sequência 5	00:47:37 - 00:52:31	4'54"
Sequência 6	00:55:20 - 00:58:35	3'15"
Sequência 7	01:01:20 - 01:05:47	4'27"

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

A apresentação das sequências do objeto de estudo segue o modelo das autoras Jullier e Marie (2009) para a disposição das imagens. Além disso, a escolha por cada uma das sequências foi realizada com base em um critério contextual, incluindo trechos que misturam planos envolvendo a história política do Brasil (como, por exemplo, a figura dos presidentes, imagens oficiais, registros de manifestações e votações no plenário da câmara) com planos de registros pessoais da cineasta. Sendo assim, esse recorte da análise demonstra uma dissonância entre a seleção das imagens e registros para compor o documentário, formando um encadeamento de planos que contemplam os fatos no cenário nacional em direção a um contexto íntimo e subjetivo.

Dessa forma, o enfoque sobre esse contraste, que é perceptível do início ao fim do filme, tem intenção de levantar questões acerca do processo de montagem definido pela cineasta. Conforme revelam Jullier e Marie (2009), é nesse momento que as metáforas audiovisuais são construídas, ou seja, a busca pela conexão e a unidade dos elementos expressos no filme para a produção de sentido, no entanto, nem sempre isto estará evidente.

Por isso, é necessário se debruçar sobre cada detalhe das sequências a fim de encontrar as relações entre os planos, os ângulos escolhidos e todo o processo de construção da narrativa. Considerando que o discurso revelado por meio da escolha das sequências consiste na união de duas histórias - a particular da cineasta e a da democracia brasileira - cabe à análise demonstrar de que maneira essas narrativas se entrelaçam e quais interpretações são evocadas.

4.2 SEQUÊNCIA UM (00:02:19 - 00:07:23): A DEMOCRACIA BRASILEIRA

Neste primeiro recorte, temos uma sequência que reúne 30 planos, combinando predominantemente imagens de arquivos e vídeos. Este trecho, situado na parte inicial do documentário, cumpre uma função introdutória clara, pois a narração desempenha o papel de contextualizar o espectador quanto ao assunto a ser tratado. A primeira imagem da sequência é a do Palácio da Alvorada, mais especificamente, a porta de entrada do gabinete presidencial.

Figura 3: Palácio da Alvorada, residência presidencial



Fonte: Fotograma de *Democracia em Vertigem* (2019).

Em um plano aberto, a câmera realiza um movimento de *travelling* para frente, aproximando-se cada vez mais da porta de entrada. Durante os primeiros minutos, a ausência de narração é notável, sendo possível apenas escutar a trilha sonora *Imagine um País*, de Rodrigo Leão e João Eleutério. A música tem um estilo característico de filmes de suspense (*thriller*), com um som grave que vai aumentando de forma gradual. O silêncio da narração, acompanhado da música ao fundo, confere ao ambiente uma certa tensão. A partir desses elementos, pode-se observar a construção de uma linguagem, sugerindo ao espectador que algo estivesse prestes a dar errado. Do ponto de vista estético, a sensação experimentada é a de suspense, ou seja, o espectador anseia pelas próximas cenas e pelo desenvolvimento da narrativa, na intenção de descobrir o que está por trás de todos os acontecimentos.

Dando continuidade à cena, a câmera segue por todos os cômodos do gabinete em um movimento *travelling* lateral. Em um plano aberto, a lente percorre a sala sem fixar-se em nenhum objeto específico, com o ângulo posicionado à altura dos olhos e o movimento lento, enfatizando, assim, a dimensão espacial do lugar. Ao passar da imagem da porta para dentro do gabinete, a narração começa com a seguinte frase dita pela documentarista em primeira pessoa:

Imagine um país que ganhou o 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 21 anos de ditadura, restabeleceu sua democracia (Costa, 2019, recurso *online*).

Essas palavras cobrem as imagens em câmera lenta do atual Palácio da Alvorada, gerando uma ambientação estética como de retrospectiva. Assim, a cineasta relembra todos os principais eventos que marcaram a história e formação do Brasil e que levam até o momento político atual (representado pelo gabinete do presidente, na biblioteca do Palácio, de onde pode partir algumas das decisões políticas).

Considerando a dimensão da linguagem, com os eventos narrados pela cineasta - repressão, escravidão e ditadura - o tema central do documentário, a democracia, parece ser apresentado como algo novo para o Brasil. Em um país cujas raízes estão fundadas na concentração de poder e no uso da força para sua legitimação, valores como a participação popular e a liberdade não seriam fáceis de serem conquistados. Na sequência, a câmera avança até a biblioteca do palácio, onde está a mesa vazia do presidente da república. Por meio de um efeito de *zoom-in*, é apresentada uma angulação em primeiro plano do espaço, colocando em evidência a cadeira presidencial, a obra “*Músicos*” de Di Cavalcanti, que decora a sala, e as duas hastes laterais com a bandeira do Brasil, situadas nas extremidades da mesa.

Nesse momento, é dita a seguinte frase pela cineasta: “E aqui estamos, com uma presidente destituída, um presidente preso e o país avançando rapidamente rumo ao seu passado autoritário” (Costa, 2019, recurso *online*). Como falado no capítulo anterior, o filme retrata o período do *impeachment* de Dilma Rousseff e as movimentações para as eleições de 2018, tendo Jair Messias Bolsonaro como um forte candidato. Dessa forma, percebe-se que todo o clima de suspense que vinha sendo construído no início desta sequência é confirmado

neste ponto. A combinação dos recursos de câmera lenta, o *zoom in* na mesa do presidente e a fala da cineasta demonstra que mesmo após uma longa trajetória de construção do país, a democracia brasileira não é algo tão sólido, e o Brasil não está livre de repetir o passado.

A partir desse momento, em que a cineasta deixa claro o assunto a ser tratado no filme - a vertigem da democracia brasileira - ela faz um corte que leva direto para um *frame* completamente diferente do que estava sendo retratado. Da cena do Palácio da Alvorada, os espectadores são conduzidos para um registro caseiro do aniversário de um ano de Petra, a documentarista da obra. O vídeo é antigo e os aspectos estéticos demonstram a qualidade de filmagem da época, com imagens pouco nítidas e baixos recursos de iluminação.

Figura 4: Aniversário de um ano de Petra



Fonte: Fotograma de *Democracia em Vertigem* (2019).

Petra completou um ano de vida em 1984 no auge do movimento “Diretas Já”¹⁸, a menção a esse fato histórico através da narração confere sentido ao processo de montagem escolhido pela cineasta, deixando claro ao espectador que apesar do contraste da passagem brusca do contexto de uma cena para outra, elas possuem um ponto de conexão. A linguagem utilizada neste trecho é carregada de sentimento, afinal a cineasta está descrevendo as suas lembranças pessoais. De acordo com ela, apesar da pouca idade, uma das primeiras

¹⁸ O movimento "Diretas Já" foi um movimento político popular no Brasil, ocorrido entre 1983 e 1984, que exigia a realização de eleições diretas, por meio do voto do povo, para a presidência da República. Em oposição à Ditadura Militar, o movimento teve grande repercussão e contou com a adesão de lideranças políticas, intelectuais e artistas (Higa, [s.d]).

recordações de sua vida é durante um ato do movimento “Diretas Já”, onde ela comenta que observa de cima do ombro de sua mãe “um mar de gente gritando” (Costa, 2019, recurso *online*).

Nesse ponto, é possível analisar muito além do que é dito na cena, pois, a documentarista revela que, para além do sentimento de afeto que guarda desse momento, seu ciclo familiar participou de forma ativa das movimentações políticas do Brasil e, portanto, é algo que esteve envolvida desde o início de sua existência. Esse vínculo contribuiu significativamente para a formação de sua ideologia, o que explica o porquê de Petra perceber a ascensão de Bolsonaro como uma “volta ao passado autoritário”.

Nas cenas seguintes, são exibidos registros das mobilizações das “Diretas Já”, acompanhado da narração em *voz off* de Petra, que afirma: “Eu e a democracia brasileira temos quase a mesma idade e eu achava que nos nossos trinta e poucos anos estaríamos pisando em terra firme” (Costa, 2019, recurso *online*). Com essa frase, a cineasta amarra a narrativa e expõe ao espectador que os acontecimentos políticos recentes do Brasil serão descritos a partir de sua perspectiva pessoal. A linguagem empregada justifica o caminho narrativo adotado, pois o discurso de Petra sugere que ela aborda um tema sobre o qual possui pleno conhecimento, uma vez que a sua história e a da democracia brasileira se confundem.

Nesse sentido, as cenas subsequentes oferecem ainda mais detalhes sobre a posição de Petra e o lugar da história de onde ela fala. Retomando o pensamento de Gauthier (2011), o determinante em um documentário é o recorte que o diretor faz sobre o assunto a ser tratado, e para Petra, esse recorte é pautado em suas memórias e visão ideológica. Na imagem a seguir, nas figuras A e B, a documentarista traz para a obra mais registros pessoais, desta vez de seus pais, revelando a vida que levaram na clandestinidade enquanto militavam contra a ditadura militar nos anos 1970.

Figura 5: Golpe militar e a militância clandestina dos pais de Petra



Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

No registro A, é exibido um vídeo de sua mãe com a câmera filmando um adesivo usado durante as manifestações das “Diretas Já”. Na figura B, está o pai e a mãe da cineasta abraçados enquanto viviam disfarçados em Londrina, no Paraná, fugindo da repressão militar. Na figura C, está presente um registro histórico do assassinato de Pedro Pomar, um dos dirigentes do Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Ele era mentor dos pais de Petra, seu nome foi escolhido para homenageá-lo. Como mencionado no capítulo anterior, a imagem foi adulterada e as armas próximas do corpo das vítimas foram removidas na edição.

Além da justificativa posteriormente fornecida pela cineasta - que afirma tratar-se de uma reparação histórica, alegando que as armas foram plantadas no local - a escolha estética dessa imagem para compor a obra dialoga com a narrativa construída. O espectador ao se deparar com o registro - e envolvido pelo discurso ao longo do documentário - terá uma visão particular sobre a represália experimentada por aqueles que desafiaram o regime militar. A ideia que o retrato transmite é apenas a de duas pessoas no chão, mortas e sem chances de se defenderem.

Em contraposição, temos na figura D, a representação da força dos militares e a sua tomada ao poder. Da perspectiva estética, essa dualidade encontrada na sucessão das imagens não é inconsciente. A relação estabelecida é a de contraste, poder X resistência, uma vez que para os militantes (personificados na figura dos pais de Petra nessa narrativa) a vitória militar significava perdas significativas para eles - como a mudança de cidade e a morte de amigos.

Portanto, as escolhas estéticas feitas pela cineasta nesta sequência reforçam a forma pela qual ela quer comunicar os acontecimentos e de qual maneira ela pretende tornar a história compreensível. Após a exposição de uma série de imagens e vídeos da perseguição da ditadura militar aos protestos de estudantes e trabalhadores, é exibido um registro da manifestação da greve de operários, o que nas palavras da cineasta representa “o momento em que os ventos começam a mudar” e desafiam a ordem do regime. No plano seguinte, é apresentada, pela primeira vez nesta sequência, a figura de Luiz Inácio Lula da Silva, personagem presente do início ao fim da narrativa documentada.

Figura 6: Lula lidera a greve dos metalúrgicos em 1979.



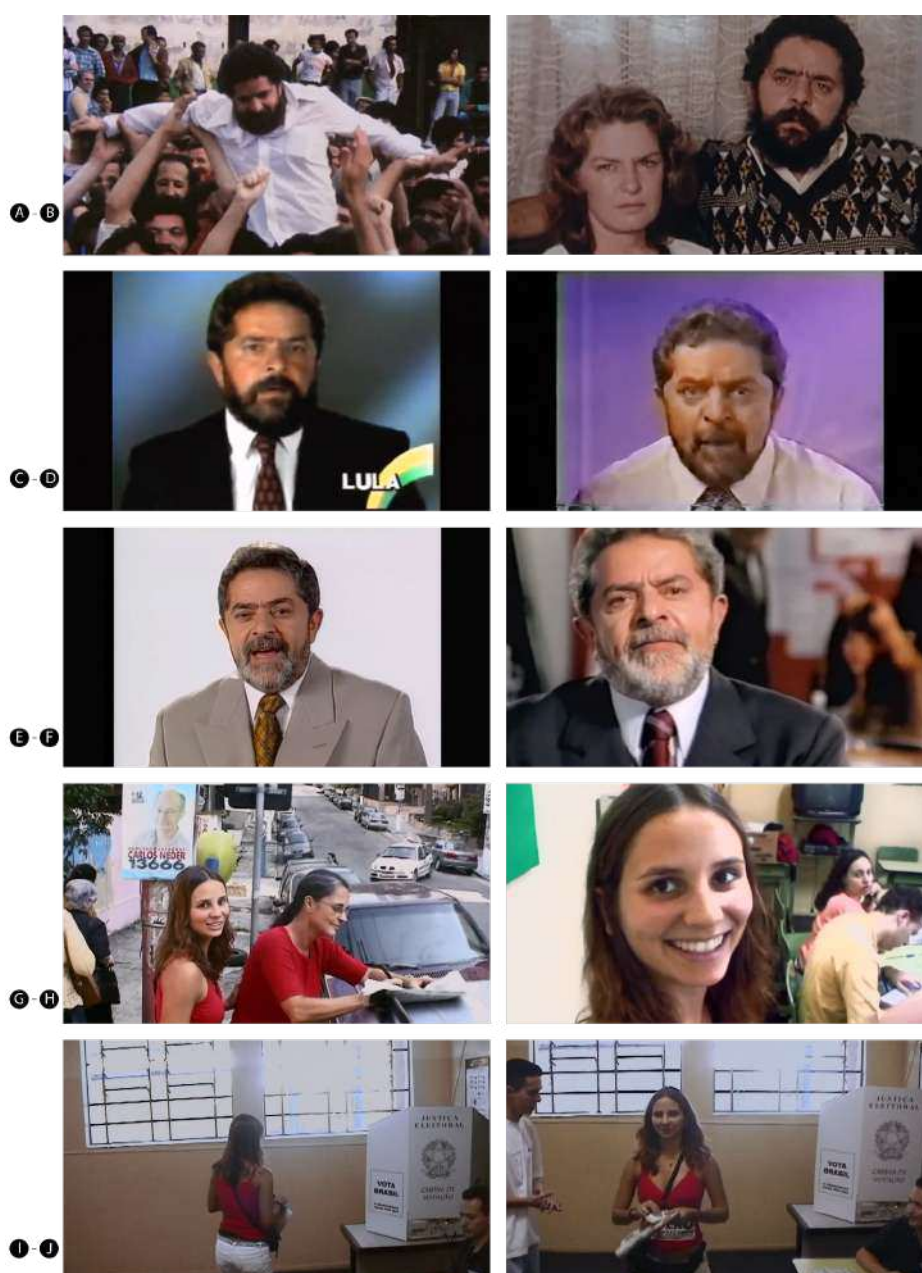
Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

Inicialmente, ele é descrito de forma distanciada, como um metalúrgico e líder sindical, sem mencionar o seu nome. Em seguida, a documentarista atribui a ele a responsabilidade de organização da greve e suas intenções políticas, somente, então, a cineasta o denomina de forma objetiva como “Lula”. Assim, a narrativa sugere que, apesar de na época do registro (1979) a figura de Lula não ter amplo reconhecimento, em 2019, período em que o documentário foi lançado, dificilmente o espectador não saberia de quem se trata. Ilustrado na figura 6, Lula aparece ao lado dos companheiros do sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo, com o resgate dessas imagens de arquivo a cineasta afirma que Lula tinha 33 anos no período. As cores preto e branco marcam a qualidade e os recursos de filmagem da época. A partir desse momento o documentário ganha um ponto de virada, passados os momentos turbulentos da ditadura militar, a narrativa faz crer que com o surgimento dessa nova figura o Brasil tomaria novos rumos.

4.3 SEQUÊNCIA DOIS (00:08:26 - 00:09:44): A POPULARIDADE DE LULA

A segunda sequência escolhida para fazer a análise contém 10 planos e se concentra em mostrar a popularidade de Lula, um dos personagens centrais da narrativa, sua ascensão ao poder e a contribuição da própria cineasta, que também é personagem nesse momento, para a eleição do candidato do PT em 2002. A seguir, é possível perceber pelo processo de montagem e o encadeamento dos planos a construção dessa narrativa.

Figura 7: Registros de Lula e primeira votação presidencial de Petra



Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

No primeiro plano temos a figura de Lula sendo erguido por uma multidão durante um ato da greve dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo, a qual ele liderava enquanto presidente do sindicato (Nascimento, 1979). O enquadramento no centro da imagem reforça essa leitura, ao ponto que Lula se sobressai na aglomeração e se diferencia dos demais (Jullier; Marie, 2009). Além disso, as mãos para cima buscando encostá-lo podem ser lidas como um sinal da importância política e o apoio popular que Lula detém. A imagem pouco nítida demonstra a efervescência do movimento, sendo o registro capturado por alguém que estava na multidão, o que provoca a oscilação da filmagem. Por meio de um efeito de *zoom-in*, o cinegrafista consegue capturar um ângulo mais próximo.

Todo esse contexto leva a crer que se trata de uma mobilização forte, mas não organizada ao nível partidário. Um dos elementos que traz esses indícios é a camisa branca¹⁹ usada por Lula, já que o vermelho torna-se a sua marca registrada apenas com a fundação do Partido dos Trabalhadores (PT). No plano seguinte, é exibida uma entrevista de Lula e sua esposa, Marisa Letícia, sobre a construção de um partido que represente a classe trabalhadora, sendo assim, mais uma vez, a sucessão dos planos orienta a produção de sentido da narrativa audiovisual.

Nos quadros C-D e E-F estão presentes arquivos das campanhas eleitorais para presidente do Brasil nas quais Lula concorreu. Em 1989 (imagem C), ele perdeu para Fernando Collor (PRN). Em 1994 (imagem D), foi derrotado por Fernando Henrique Cardoso (PSDB). Em 1998 (imagem E), perdeu novamente para Fernando Henrique Cardoso. A (imagem F) mostra a campanha da eleição que Lula venceu, em 2002. Nas cenas subsequentes, observa-se, assim como nas outras sequências analisadas neste trabalho, uma quebra no estilo dos registros trazidos no documentário.

Como afirma Nichols (2008), o gênero documentário possui um forte vínculo com o mundo histórico, dessa forma, o uso de imagens de arquivo e registros oficiais é uma característica frequentemente presente nesse tipo de obra cinematográfica. Como podemos ver nos primeiros planos desta sequência, tal recurso é utilizado pela cineasta de *Democracia em Vertigem*, mas também são explorados registros pessoais em contraste com as imagens anteriores.

¹⁹ No livro *A psicologia das cores* (2021), a cor branca é associada, de maneira geral, a “paz” “redenção” e a “pureza”. Dessa forma, dado o contexto histórico da imagem, sobretudo de mobilização de uma classe em busca de direitos durante a ditadura militar, o branco pode simbolizar a abertura ao diálogo. Assim, o principal interesse está na defesa dos direitos dos sindicalistas, por mais que em segundo plano esteja acontecendo o fortalecimento político de Lula. Com a formação do Partido dos Trabalhadores (PT) e a adoção do vermelho, a postura se torna mais combativa e orquestrada a fim de tirar seus algozes do poder.

Por exemplo, na figura G, temos Petra e sua mãe sendo filmadas pelo pai da cineasta, logo em seguida, nos quadros H, I e J ela aparece a caminho da urna para votar nas eleições de 2002. Nesse recorte, o enquadramento e os movimentos de câmera que predominam são próprios do ponto de vista chamado “câmera subjetiva”, ou seja, a câmera ocupa o lugar de visão do personagem (Jullier; Marie, 2009). Nesse sentido, é exposta uma contraposição entre a representação da figura histórica de Luiz Inácio Lula e Petra Costa. A sequência de imagens levanta questionamentos sobre qual a relação entre essas figuras e oferece pistas sobre como ambas as histórias se cruzam.

Partindo para as análises considerando a dimensão estética, o que salta aos olhos são as escolhas dos vídeos para compor a sequência. No documentário não há direção de cena e de atores da mesma maneira que nos filmes de ficção, porém também são feitas escolhas estéticas (Jullier; Marie, 2009). A começar pela cena de início da sequência, a seleção da cineasta foi por um registro emblemático da figura de Lula acompanhado por uma música instrumental chamada *Tema Das Pás*, composição conjunta de Lucas Santtana, Gilberto Monte e Rica Amabis.

O ritmo é alegre, acelerado e mistura vários instrumentos trazendo a sensação de união e vitória. Embalados pela música, a percepção gerada é a de ascensão da classe trabalhadora, especialmente pelo quadro seguinte em que Lula deixa claro os seus esforços para construir um partido político. No entanto, os planos de C a F revelam que essa conquista não foi fácil. Desde 1989, Lula tenta se eleger presidente do Brasil, algo que só conseguiu 13 anos depois. As marcas do tempo são perceptíveis entre os registros da primeira e última campanha, nela Lula está quase totalmente grisalho. Para o espectador, a experiência estética experimentada é a de persistência, o que contribui para o entendimento dos próximos planos, ou seja, a felicidade de Petra e sua família em votar no candidato e enfim ajudá-lo a conquistar a vitória.

Na dimensão da linguagem, a narrativa construída na sequência adquire ainda mais consistência. A imagem de Lula sendo ovacionado pelo público e com trilha sonora ritmada ao fundo é coberta pela seguinte fala da cineasta: “Para minha mãe ele era a expressão de um ideal, trabalhadores se tornando atores políticos, abrindo caminho em direção à democracia” (Costa, 2019, recurso *online*). Nesse momento, mais do que foi possível analisar nas leituras anteriores, ou seja, de que a classe trabalhadora estava conquistando espaço, pode-se notar a visão da documentarista e o seu entendimento por democracia.

Nos trechos que mostram as campanhas de Lula para presidente, mais uma vez, a fala traz novas possibilidades de interpretações. Em 1989, o recorte da campanha exibida revela que a intenção de Lula enquanto candidato é acabar com a inflação e atacar os grandes

empresários e banqueiros. Na segunda passagem selecionada, em 1994, Lula defende o aumento do salário dos trabalhadores. No terceiro fragmento, em 1998, a abordagem é mais ampla e ele se propõe a falar para todas as classes. Por fim, no último trecho, em 2002, a cineasta faz questão de destacar que Lula opta pela conciliação para ganhar as eleições e exibe o vídeo com a seguinte frase do candidato: “Para dizer também aos empresários que o Brasil precisa muito deles” (Lula, 2019, recurso *online*).

A linguagem cinematográfica é cercada de signos implícitos que levam os espectadores a interpretações subjetivas (Martin, 2005), a combinação dos planos desta sequência é um desses momentos. Se a compreensão do conceito de democracia explícita no início da sequência significa o protagonismo da classe trabalhadora, é possível afirmar que este ideal não foi totalmente alcançado com a vitória de Lula, que chama a cena também os grandes empresários.

Apesar disso, a cineasta evidência nos planos seguintes a sua felicidade em votar no partido que ela acredita estar mais próximo dessa concepção²⁰. Retomando o conceito de metáforas audiovisuais (Jullier; Marie, 2009), a mensagem que essa sequência carrega é a de esperança, ou seja, apesar das mudanças ao longo do tempo e a perda de certos “valores”, o sentimento é de empolgação. Paralelo a isso, a mensagem também dialoga diretamente com o título do documentário, ou seja, o espectador pode prever que esse momento histórico carrega vestígios do que acontecerá nas cenas seguintes.

4.4 SEQUÊNCIA TRÊS (00:15:48 - 00:18:25): A VITÓRIA DE DILMA

Nesta sequência estão presentes 18 planos que se dedicam a mostrar a figura de Dilma Rousseff e sua vitória nas eleições de 2010. Sendo uma continuidade do governo Lula, o PT se mantém no poder. No entanto, considerando as sequências analisadas anteriormente, é possível perceber que a abordagem adotada neste fragmento segue por uma perspectiva diferente. Assim, analisando as dimensões de estética e linguagem, essa compreensão será alcançada.

A primeira cena desta sequência mostra Dilma de costas, em primeiríssimo plano, com a câmera acompanhando seu caminho. No cinema, de maneira geral, esse recurso indica o que está por vir e tem intenção de mostrar o destino da personagem (Jullier; Marie, 2009).

²⁰ Sua posição ideológica é expressa pelo uso da blusa vermelha, tanto por ela quanto por sua mãe, deixando explícito que seu primeiro voto foi no Partido dos Trabalhadores (PT), apesar de em nenhum momento isso ser dito.

Figura 8: Dilma em direção a uma entrevista



Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

Neste caso, o processo de montagem ajuda a dar ainda mais significado para a escolha dos elementos cinematográficos utilizados. A cena que antecede esse enquadramento de Dilma é o episódio da descoberta do Pré-sal²¹, em 2006, durante o governo de Lula. As imagens são cobertas pela voz da documentarista em *voz off* que diz: “era uma benção, que logo se revelaria uma maldição” (Costa, 2019, recurso *online*). A combinação desses elementos com o contexto narrado permite uma leitura mais profunda. Do ponto de vista da linguagem, a montagem antecipa a narrativa indicando que a maldição estava prestes a explodir no governo de Dilma. Para a estética, a escolha pela representação de costas do personagem em plano fechado provoca uma sensação de suspense no espectador, sugerindo que os próximos acontecimentos levarão a uma maldição, conforme afirma o narrador, mesmo que isso não esteja dito de forma evidente. Como a obra foi divulgada em 2019, o espectador tem repertório para fazer essa analogia e entender sobre qual fato a cineasta está fazendo menção - isto é, o impeachment de Dilma em 2016. Os quadros subsequentes revelam a história de Dilma, personagem principal nesta sequência.

²¹ O pré-sal é uma reserva de petróleo e gás natural localizada no fundo do oceano, a mais de sete mil metros abaixo do nível do mar, entre os estados de Santa Catarina e do Espírito Santo, no Brasil. Anunciado pela Petrobras, a descoberta gerou expectativas para o governo (Souza, [s.d]).

Figura 9: Dilma sucessora de Lula.



Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

No início da sequência, uma fala em *voz off* faz uma descrição objetiva, elencando os cargos políticos que ela ocupou. O áudio é a apresentação de uma entrevista em que ela é a convidada, dizendo: “E agora, temos a oportunidade de conversar com uma convidada especial: a economista que começou sua carreira cedo, trabalhando desde secretaria municipal e secretaria estadual, até se tornar Ministra de Minas e Energia e Ministra-Chefe da Casa Civil” (Democracia em Vertigem, 2019, recurso *online*). Em seguida, são exibidas imagens de Lula a apresentando oficialmente como sua sucessora, conforme ilustrado nas imagens A e B da figura 7. A partir desse ponto, a narração não revela mais nenhuma característica da personagem de forma explícita. Entretanto, as escolhas estéticas feitas na seleção dos trechos e imagens presente nos próximos quadros proporcionam um conhecimento maior sobre sua personalidade.

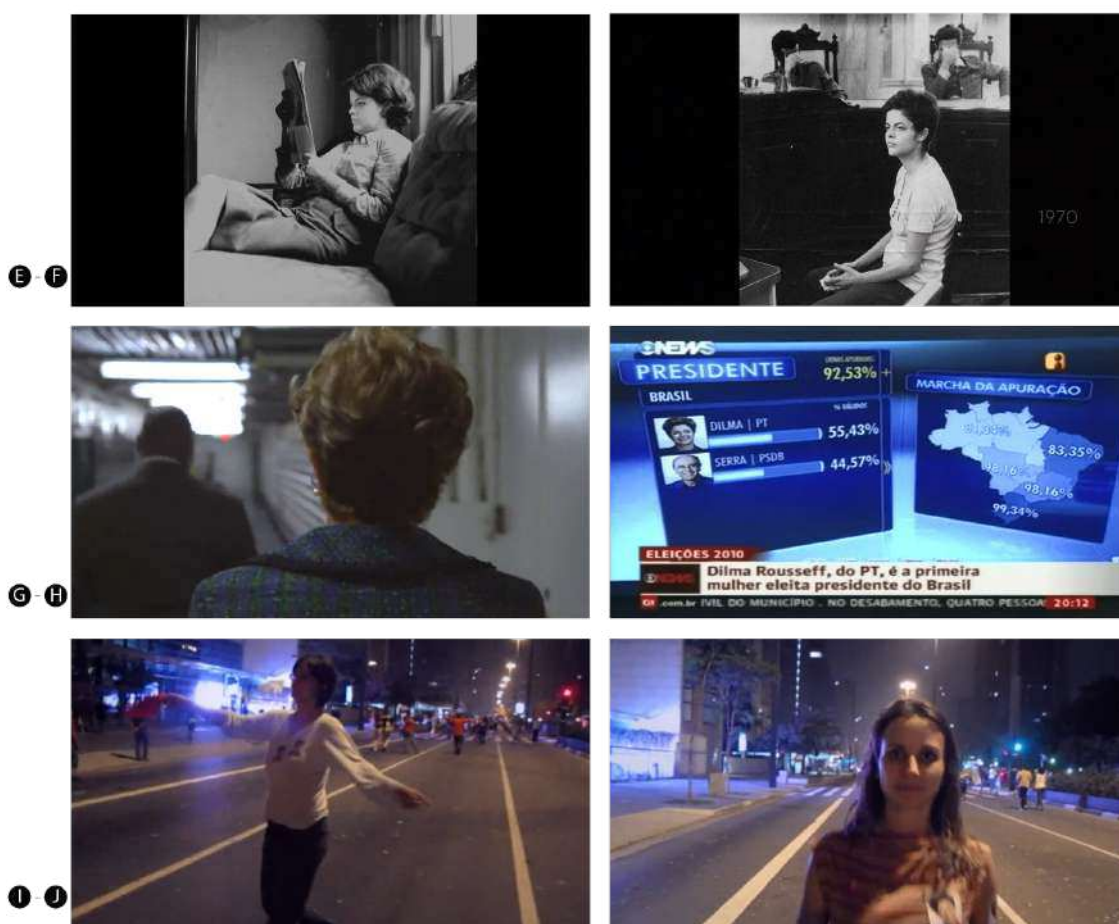
Na imagem A, a expressão de Dilma sugere certa timidez/desconforto em frente à câmera enquanto Lula (Imagem B) ao seu lado posa sorridente e com ar confiante. Esse trecho é exibido em câmera lenta e com trilha sonora ao fundo criando um leve clima de tensão. Nas imagens seguintes, a destreza de Lula em frente às câmeras em contraste com o comportamento de Dilma é novamente exposto nas imagens C e D. O registro é de 2008, Lula está em seu segundo mandato e Dilma é apresentada à imprensa como Ministra da Casa Civil (Ministra da Casa Civil [...], 2008).

Na ocasião, o presidente segura na mão de Dilma e diz: “trouxe ela aqui para sorrir para vocês” (Lula, 2019, recurso *online*). Considerandos os fatores externos a obra, a

construção da imagem de Dilma como uma pessoa fria e rude é um aspecto que permeia o imaginário social, já que a imprensa muitas vezes a retratou dessa forma²². Por isso, a seleção deste vídeo permite uma interpretação mais completa sobre a linguagem narrativa do documentário.

O sentimento construído através da linguagem nesses trechos é a de que Dilma, apesar de ser eleita como sucessora de Lula, não possui o mesmo estilo que ele para governar. Ademais, insinua-se que certos aspectos de sua personalidade seriam responsáveis por sua derrocada. Em outro momento do documentário, tal narrativa é reforçada. Após o impeachment de Dilma, Petra questiona os parlamentares sobre o motivo do processo e a resposta de alguns é pautada em valores pessoais, afirmando que Dilma era uma pessoa difícil de lidar. Nos quadros seguintes, mais uma face da história de Dilma é desvelada.

Figura 10: De guerrilheira contra a ditadura à Presidente da República.



Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

²² Um exemplo é a polêmica capa da revista *IstoÉ* que retratou a presidente como “histérica”. A edição é de 6 de abril de 2016 e tem como manchete “As explosões nervosas da presidente” (Martins, 2021).

Como guerrilheira contra a ditadura militar, ela foi presa em 1970. Na imagem F, a documentarista faz questão de chamar atenção para a postura de Dilma perante os militares, afirmando: “Nessa foto, ela está sendo interrogada depois de 22 dias de tortura. Enquanto seus interrogadores escondem seus rostos, ela mantém a cabeça erguida” (Costa, 2019, recurso *online*). Após o corte dessa imagem, Dilma aparece novamente de costas (imagem G). Como falado no início da análise desta sequência, tal angulação indica uma construção de sentido que é - o que está por vir.

Entretanto, neste momento, há um contraste entre os planos de Dilma de 1970 (imagem F) e a do momento atual de gravação do documentário (imagem G), embora em ambos os registros ela esteja de cabeça erguida, a captura da imagem por trás de seus ombros indica certo distanciamento. Nas cenas em que ela é gravada de costas não é possível ver sua feição, mas sua caminhada é firme e em direção sempre para frente. Sendo assim, a oposição em relação ao registro de 1970 envolve a dimensão emocional, ou seja, os sentimentos que podem ser interpretados a partir da comparação das imagens. Em 1970, é transmitida uma sensação de enfrentamento e combate. Na figura G, a mensagem que se quer passar é de sobrevivência, considerando o contexto de exibição da obra e a depender do repertório do espectador. O que confirma essa interpretação é a fala de Dilma em *voz off* cobrindo essa passagem: “A arte de resistir à tortura é pensar assim: é só mais um minuto. Porque, se você pensar que são mais cinco ou mais vinte, é muito difícil de aguentar. Então, você pensa: é só mais um minuto, mais dois - e vai se enganando por esses minutos afora, tentando superar algo que é eminentemente humano, que é a dor.” (Rousseff, 2019, recurso *online*).

O próximo quadro apresentado é a vitória de Dilma na eleição presidencial de 2010 (Imagem H). Derrotando seu adversário, José Serra (PSDB), Dilma se torna a primeira mulher a assumir o cargo mais alto do poder executivo. Assim, a partir desse fato, o espectador é conduzido para um momento particular e subjetivo da vida da documentarista. A vitória de Dilma é comemorada por Petra e sua mãe (imagem I e J), que dançam ao som de fogos de artifício e gritos de apoiadores na avenida.

Todo esse trecho é acompanhado pela música “*Valsa Vermelha*” do compositor Vitor Araújo. Com o ritmo lento, característico deste gênero musical, o momento ganha uma abordagem diferente, como mencionado no início desta análise. Apesar da felicidade expressa por Petra e sua mãe, durante a construção do documentário ela optou por sonorizar esse trecho com uma valsa. Dessa forma, lembrando o conceito das metáforas audiovisuais (Jullier; Marie, 2009), a lentidão da música pode sugerir a vontade de eternizar aquele momento.

Durante toda a sequência, a oposição entre felicidade X tristeza é explorada e, como o documentário aborda eventos que já ocorreram, o espectador tem consciência sobre esse jogo de sentimentos trabalhados em cena. Assim, a narrativa da sequência demonstra que a vitória de Dilma, na verdade, é o ponto de partida para os acontecimentos que colocarão a democracia em risco, na análise das próximas sequências essa visão da cineasta ficará ainda mais marcada.

4.5 SEQUÊNCIA QUATRO (00:22:35 - 00:26:55): A DEMOCRACIA COMEÇA A RACHAR

A quarta sequência selecionada para a análise possui 16 planos e todo o trecho tem objetivo de contextualizar a história para apresentar os eventos principais. Nesse caso, são abordadas a vitória de Dilma para presidente da república em 2010, a aliança com seu vice-presidente, Michel Temer, e uma reflexão sobre a construção de Brasília e a manutenção dos valores democráticos. Portanto, trata-se de um recorte importantíssimo da narrativa para entender o que levou ao impeachment e, consequentemente, segundo a documentarista, ao abalo na democracia brasileira.

O momento inicial retrata a cerimônia de posse de Dilma e de seu vice-presidente. Tradicionalmente, nesse evento, o presidente em exercício, no período Lula, se encarrega de passar a faixa presidencial para o seu sucessor. Tal episódio é conduzido com alegria, sendo possível notar a receptividade e afetividade de Lula em relação à Dilma, ambos do mesmo partido político (PT).

Figura 11: Cerimônia de posse presidencial, Dilma ao lado de Temer.



Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

Na imagem A, observa-se Lula de braços dados com sua esposa Maria Letícia, a esquerda, e Dilma, a direita. Temer está à direita, mais afastado dos três. Assim, a cineasta

utiliza desses trechos (imagem A e B) para fazer uma análise detalhada de cada personagem, com o privilégio de saber como foi o desenrolar dessa história que está prestes a começar. Em relação aos elementos cinematográficos, a passagem é exibida em câmera lenta, o ângulo varia entre normal e *plongée* (câmera alta) e uma trilha sonora no estilo suspense faz o acompanhamento ao fundo. Com esses recursos, fica ainda mais evidente a distância que Temer mantém de seus aliados políticos. Durante a narração, esse aspecto é realçado pela fala da cineasta: “Temer, 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” (Costa, 2019, recurso *online*). A cineasta continua a narração e explica que a aliança entre PMDB e PT era vista por Lula como uma articulação política necessária. Nos registros exibidos, Lula é o único a cumprimentar o vice-presidente. Nos minutos seguintes, o vídeo mostra Temer caminhando até chegar ao lado de Dilma para posar para foto (imagem B). Nesse momento, Petra afirma: “Quem mais imaginava que esse homem (Temer), que deu toda essa volta para aparecer na foto, cinco anos depois, ia querer sair na foto sem ela” (Costa, 2019, recurso *online*).

Seguindo os parâmetros da linguagem, a abordagem escolhida pela cineasta ao narrar a posse de Dilma e seu vice oferece uma prévia dos próximos acontecimentos da história. Na passagem, fica claro que o movimento para o impeachment de Dilma contará com apoio de Temer. Além disso, considerando todos os aspectos das cenas exibidas, com os movimentos de câmera lentos e o clima de suspense da música de fundo, observa-se que o espectador não é levado a partilhar do sentimento de “festividade” que a cerimônia transmite.

A experiência estética experimentada é a de tensão, como se aquele momento fosse, na verdade, trazer mais tristeza do que alegria. Sendo assim, Petra revela que a narrativa não é simplesmente sobre uma traição política, mas sim sobre “quando os alicerces da nossa democracia começaram a rachar” (Costa, 2019, recurso *online*).

Em seguida, mais uma vez a narrativa é interrompida por registros pessoais da cineasta. Assim, Petra utiliza novamente a estratégia de trazer elementos da sua história familiar para a produção de sentido da narrativa. Desta vez, as imagens trazidas são vídeos gravados pela sua avó durante a construção de Brasília. No trecho, a cineasta aborda sobre a construtora de seu avô e, sem mencionar nomes, afirma que ele preferiu não se envolver na construção da capital, temendo que o presidente perdesse o mandato antes que a obra fosse concluída. Por mais que o relato possa parecer não intencional, o momento da narrativa em que a cineasta escolhe para revelar tal relação com a construção de Brasília estabelece unidade e sentido a história.

Figura 12: Construção de Brasília entre 1957 e 1960.



Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

Na passagem anterior, o espectador se depara com os fatores que antecederam o impeachment e logo são levados ao episódio de construção de Brasília. Na dimensão da linguagem, a ordenação desta sequência sugere que a cineasta pretende mostrar a relação entre um período e outro, atestando seu olhar sobre ambos os momentos. O registro de sua mãe criança (Imagem D) reforça essa intenção. A foto é durante o governo de Juscelino Kubitschek enquanto governador de Minas Gerais, neste fragmento a cineasta revela: “Juscelino, que minha mãe, essa menininha de rabo de cavalo, viu rapidamente quando ele era governador de Minas, já sonhava com Brasília. Como a capital de sua visão de um Brasil moderno” (Costa, 2019, recurso *online*).

Após essa retomada histórica do período de construção de Brasília, são exibidas imagens atuais da cidade. Em plano aberto, com ângulo *plongée* absoluto e movimento *travelling*, a câmera percorre o Palácio do Planalto (Imagem E). A música que contempla esse momento lembra o estilo de ópera, realçando a monumentalidade do projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer. A passagem é coberta pela fala da cineasta:

“Uma cidade utópica, que abrigaria o sonho da democracia. No centro, as duas cúpulas do congresso - a da Câmara, olhando para cima, aberta aos desejos da sociedade. E a do Senado fechada, contidas em seus pensamentos. Mas a arquitetura perfeita se esqueceu do principal ingrediente da democracia: o povo, que ficou ainda mais isolado do poder” (Costa, 2019, recurso *online*).

Para a cineasta, essa configuração poderia ter funcionado por muito tempo, mas o anseio pela maior participação popular e os descontentamentos com os históricos episódios de corrupção levariam a um “*abalo sísmico*”, termo usado pela cineasta para se referir aos protestos de junho de 2013²³.

²³ Inicialmente os protestos reivindicavam o aumento das tarifas de ônibus, porém aos poucos foram ganhando novas pautas e mobilizando mais gente em prol de melhorias na área da saúde, educação e

Figura 13: Protestos de 2013 e abalo na estrutura política.



Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

Neste fragmento (figura 11), há uma comparação estética entre o caráter arquitetônico da democracia - ilustrado na representação física do Planalto, sólido e bem-planejado; e o aspecto conceitual da mesma, este não alcançado com a mesma solidez, conforme aponta a narrativa. Sendo assim, a mensagem da sequência estabelece um elo entre o impeachment de Dilma, a construção do ideal de democracia e as insatisfações da população.

Assim, a imagem F estabelece uma contraposição em relação à descrição da cineasta sobre a estrutura do Palácio do Planalto. Segundo Petra, na dinâmica da arquitetura, o povo seria o elemento mais distante do poder. Diferente do que é representado na imagem F, onde eles estão em cima do prédio em busca de serem ouvidos. Dessa forma, tal imagem poderia ser a representação do ideal democrático, porém tais movimentos populares eclodiram no *impeachment* de Dilma, descrito na obra sob um viés de golpe. Por isso, toda a passagem exprime uma certa contradição em busca de definir o que de fato é democracia.

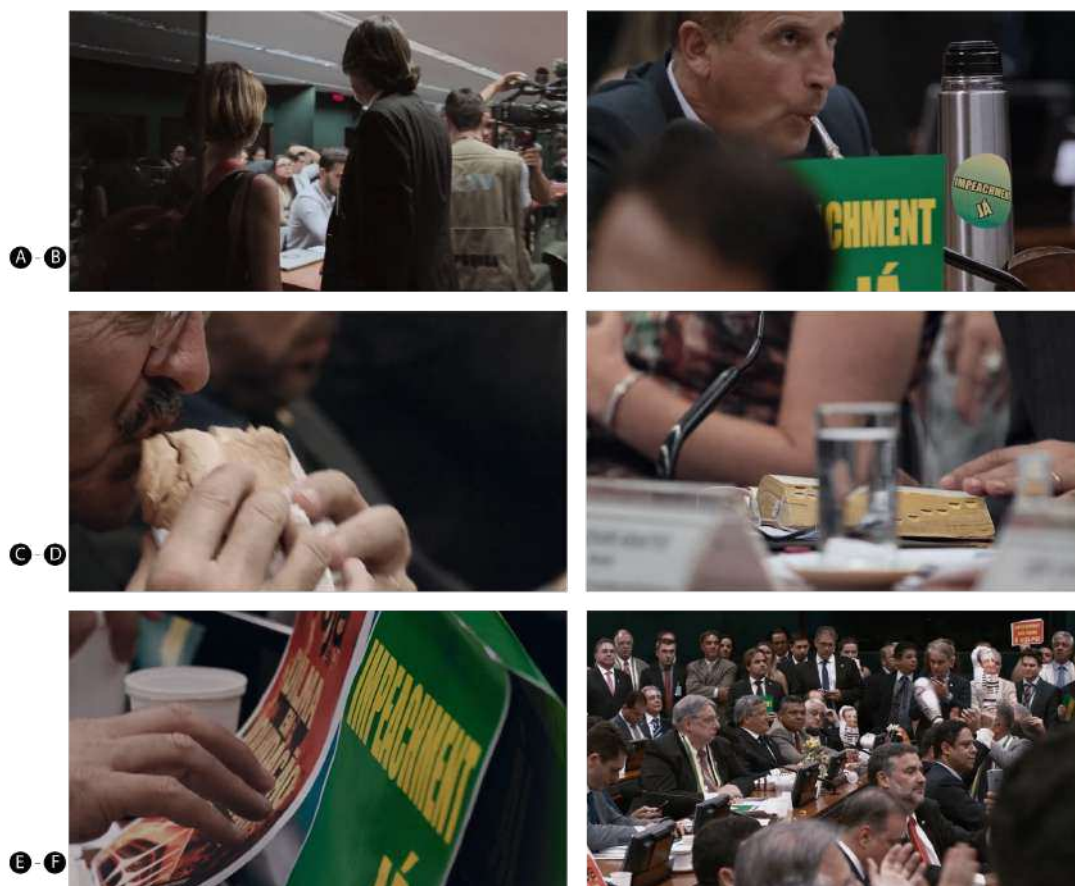
4.6 SEQUÊNCIA CINCO (00:47:37 - 00:52:31): VOTAÇÃO DO IMPEACHMENT

A quinta sequência é composta por 32 planos, com *frames* de curta duração. A ambientação se dá majoritariamente dentro do plenário do congresso para a votação do impeachment de Dilma. A cineasta comparece à votação (Imagem A) e revela que apesar de estar presente na comissão, ainda não sabia ao certo qual seria o crime a ser julgado. Com todos os olhos voltados para o congresso, o futuro do Brasil estava prestes a ser decidido. O clima no interior do plenário está dividido. Em maior evidência, são exibidos cartazes e

economia. Aproveitando o momento, as mobilizações deram força para movimentos como o *Vem pra Rua* e o MBL (Movimento Brasil Livre), com viés mais político e a favor do *impeachment* de Dilma (Mello, 2023).

adesivos com a frase “impeachment já”, mas também é possível observar alguns exemplares com a mensagem “impeachment sem crime é golpe”.

Figura 14: A comissão do impeachment.



Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

O processo se inicia e, após um longo período, a acusação contra Dilma - as pedaladas fiscais - é revelada. Nesse ponto, a narração da cineasta destaca que o momento decisório não representava, especificamente, o julgamento sobre a existência de um crime, mas sim se tal acusação seria suficiente para justificar o impeachment. A guerra de narrativas se intensifica e os trechos exibidos reforçam a ideia do tempo decorrido, sendo necessário para se chegar a uma conclusão. Nesse contexto, nas imagens utilizadas predominam o uso do plano detalhe, evidenciando o comportamento dos parlamentares durante a comissão do impeachment: alguns estão comendo e bebendo, outros com a bíblia aberta e uma parcela parece mais preocupada em posicionar bem os cartazes.

Em meio a tantos pontos de vistas expostos na comissão, a cineasta faz a opção de colocar no documentário apenas a parte da fala do advogado de Dilma, José Eduardo Cardozo, que diz:

O que se quer é o impeachment, pouco importa se eu rasgo a Constituição ou se eu violento a democracia. Eu defendo que, em um país historicamente marcado, talvez desde seu descobrimento, por uma corrupção estrutural e sistêmica, é absurdo que uma presidenta da República legitimamente eleita seja afastada por uma questão contábil que era aceita pelos tribunais, sem ser acusada, nesse processo, de ter se locupletado de um centavo sequer. Por isso, esse processo de impeachment não deve ser chamado de impeachment. Se consumado, deve ser chamado de golpe – o golpe de abril de 2016 (Cardozo, 2019, recurso *online*).

Vale ressaltar que esta sequência tem duração total de 4 min e 54 s, a fala de José Eduardo Cardozo, ocupa quase 1 min deste recorte. Dessa forma, tais recursos de construção da linguagem assumem o posicionamento próprio da documentarista sobre a história. Por mais que em nenhum momento do roteiro a palavra “golpe” seja dita por Petra, os trechos selecionados marcam seu posicionamento e a intenção narrativa a ser passada para o espectador.

Figura 15: Fala do advogado de Dilma na comissão do impeachment.



Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

Outra estratégia narrativa usada por ela para sustentar a sua argumentação da arquitetura de um golpe é a exibição de uma entrevista do presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha (PMDB-RJ), concedida ao Jornal do SBT um ano antes da abertura do processo, em que ele esclarece:

Eu acho que não pode ser usado o instrumento de impeachment como um recurso eleitoral. E me parece que é mais esse o caminho que estão tentando utilizar. Eu acho que o impeachment sem razão **beira o golpismo**. O Brasil não é uma republiqueta para tirar o presidente porque ele não tá bem popularmente; se quem votou se arrependeu do voto, vai ter que corrigir na próxima eleição - essa é a lógica da política (Cunha, 2015, recurso *online*, grifo nosso).

Dessa forma, sem precisar expor explicitamente que considera o impeachment de Dilma injusto, a cineasta utiliza as palavras do próprio responsável por abrir o processo para confirmar as intenções golpistas por trás dessa articulação. Nas cenas seguintes, ela demonstra o porquê de Cunha ter mudado de opinião. A visão trazida no documentário é a de que o presidente da câmara aceitou o pedido de impeachment em retaliação ao PT, já que membros do partido votaram a favor de sua cassação. Na cena seguinte, é apresentada uma entrevista concedida por Dilma a Petra. Elas estão em um carro e a conversa segue por um tom confidencial.

Figura 16: Conversa entre Dilma e Petra.



Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

A cineasta a questiona sobre a decepção de muitos com a aliança entre PT e PMDB. Na visão de Dilma, o acordo firmado foi fundamental para conseguir aprovação no congresso. No entanto, em perspectiva de mea-culpa, ela afirma que errou em não perceber que a hegemonia pela direita era crescente. Ainda em sua fala, Dilma detalha como foi montada a estrutura do golpe implantado por Cunha. Assim, mais uma vez, a palavra “golpe” é usada

sem precisar ser dita pela documentarista. O registro da conversa entre Petra e Dilma é casual, não segue um padrão de filmagem oficial. Sendo assim, essa captura novamente remete a interposição de imagens subjetivas e ligadas à história pessoal da cineasta. Considerando os elementos cinematográficos, percebe-se que iluminação é natural, típico de um momento comum em que a cineasta acompanha a ex-presidente.

Do ponto de vista estético, tal recurso contribui para realçar a mensagem da sequência, em que se retrata a articulação do impeachment sob um viés político. Nesse sentido, em relação à discussão sobre ter sido golpe ou não, a cineasta demonstra não ter dúvidas e se propõe a contar a história através de um posicionamento particular em relação à abertura do processo.

4.7 SEQUÊNCIA SEIS (00:55:20 - 00:58:35): PAÍS DIVIDIDO ENTRE DIREITA E ESQUERDA

A penúltima sequência a ser analisada contém 29 planos e, assim como na sequência quatro, trata-se de uma montagem com objetivo de contextualizar o espectador. Porém, neste recorte o assunto a ser apresentado tem mais a ver com a divisão política e ideológica que marca a família da cineasta do que com o compromisso de se ater às explicações dos fatos. A cena inicial mostra uma conversa entre Petra e o governador de Brasília, Rodrigo Rollemberg (PSB), durante os preparativos para receber os manifestantes pró e contra o impeachment durante a votação na Câmara.

Figura 17: Preparativos para receber os manifestantes durante a votação do impeachment.



Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

Durante o encontro, a documentarista faz a seguinte pergunta ao governador: “Então, a ‘direita’ ficará do lado direito; e a ‘esquerda’ do lado esquerdo?” (Costa, 2019, recurso online). Apesar da negativa de Rollemberg, afirmando que o posicionamento dos

manifestantes dependerá da referência geográfica tomada, a cineasta usa tal fala como gancho narrativo para introduzir a história de sua família. Para ela, a divisão entre direita X esquerda é algo bastante familiar. Seus avós maternos fazem parte da elite brasileira, sendo sócios da empreiteira Andrade Gutierrez desde a década de 1950. Segundo a cineasta, quase todos de sua família ocupariam o lado direito daquele muro se não fosse pelas mudanças trazidas pela ditadura a vida de seus pais.

Figura 18: Golpe militar, os pais de Petra e o posicionamento político à esquerda.



Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

Nesse contexto, ela recapitula os momentos que antecederam o golpe militar com o registro histórico do comício de João Goulart na Central do Brasil, em março de 1964 (Imagem A). O episódio foi interpretado como o estopim para o golpe militar, pois, em seu discurso, Jango defendeu a reforma agrária, vista pela elite brasileira como um indício da iminente ascensão do comunismo no Brasil. Esse temor permeava a família materna de Petra (imagem C), que já estaria com intenções de se mudar para Califórnia, não fosse o alívio sentido por eles com a tomada do poder pelos militares. A imagem B ilustra o momento da passagem da faixa para Castelo Branco, o primeiro presidente da ditadura. Assim, a família da mãe de Petra permaneceu no Brasil.

Por outro lado, o clima instável no país impulsionou o pai da cineasta a se mudar para os Estados Unidos. Lá, ele teve contato com os protestos contra a guerra do Vietnã, o que despertou seu interesse pelos livros de Karl Marx e pela ideologia comunista. Somente ao retornar ao Brasil, dois anos depois, é que as histórias se cruzam, representadas na imagem F.

A cineasta faz a seguinte narração em *voz off*: “minha mãe se apaixonou por ele, primeiro por ele, e depois pela revolução” (Costa, 2019, recurso *online*).

O contraste entre as imagens presentes na figura 16 é nítido. A montagem mistura imagens de arquivos oficiais com registros caseiros de pessoas comuns, no caso, parentes da cineasta. Essa é uma característica que se repete em grande parte do documentário, reforçando o viés narrativo pelo qual os acontecimentos estão sendo descritos. Assim, ainda que os fatos narrados envolvam a história política do Brasil, trata-se de uma história subjetiva e a composição estética desta sequência é essencial para se ter essa compreensão.

Do ponto de vista da linguagem, diversos trechos de fala da documentarista durante esta sequência contribuem para essa interpretação. Como é possível perceber no fragmento a seguir:

Eu não sei como isso deve ser contado. O fato é que durante a ditadura, enquanto meus pais estavam na clandestinidade, e muitos de seus amigos eram torturados e assassinados, a empresa que meu avô era sócio crescia e se tornava uma das maiores construtoras do país. Eu vejo que a história dessa crise, desse muro atravessa minha família. De um lado, a história da elite, da qual meus avós fazem parte. Do outro, é a história dos meus pais e da esquerda que eles sonharam - que tá desmoronando. Mas é também a história de um país rachado que estamos herdando (Costa, 2019, recurso *online*).

Dessa forma, ao mostrar a divisão política presente em sua família, a cineasta espera transmitir ao espectador que o que acontece no Brasil daquele momento é mais ou menos a mesma situação. A parte final desta sequência apresenta a estrutura já montada para receber os manifestantes na Esplanada dos Ministérios para assistir à votação do impeachment.

Figura 19: Divisão dos manifestantes a favor e contra o impeachment.



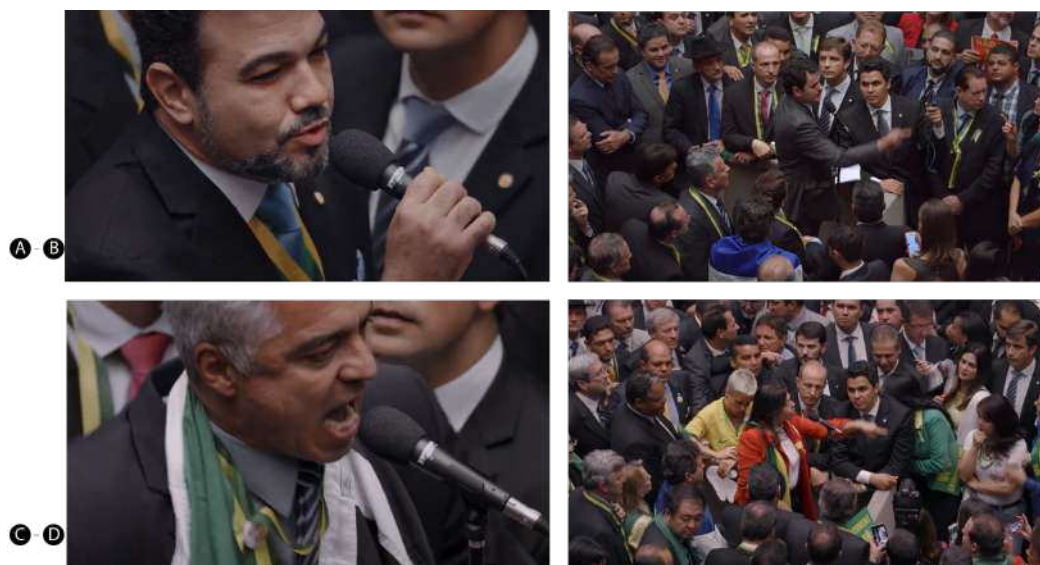
Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

A foto ilustra a capa do documentário e representa, sobretudo, o abismo entre um lado e outro. À esquerda, é possível perceber o predomínio da cor vermelha; já do outro lado, o verde e amarelo se destacam. Durante a cena, a imagem permanece alguns segundos na tela ao som de “O Muro” de Rodrigo Leão e João Eleutério. A música segue ritmo lento e exprime um sentimento de vazio. Na etimologia da palavra, o termo “democracia” provém do grego e significa “poder do povo”. Dessa forma, a construção narrativa da sequência contribui para levantar questionamentos. Na imagem, o povo, componente principal de uma democracia sólida, não seria capaz nem de ocupar o mesmo espaço - por isso a formação de uma barreira. Enquanto isso, a decisão sobre a continuidade do processo de impeachment seria feita por uma parcela dos parlamentares. Sendo assim, considerando o enfoque principal do documentário - a democracia, e que esta, por sua vez, dependeria da união e consenso entre os cidadãos. A metáfora por trás da imagem demonstra que o Brasil estava cada vez mais distante desse ideal, seguindo por um caminho cada vez mais nebuloso.

4.8 SEQUÊNCIA SETE (01:01:20 - 01:05:47): A VOTAÇÃO DO IMPEACHMENT E A ASCENSÃO DE BOLSONARO

A última sequência de análise é a que reúne o maior número de planos, são 41 ao todo que se dedicam a mostrar a votação do impeachment de Dilma de diferentes perspectivas. Em um primeiro momento, são exibidos trechos do voto de alguns parlamentares - contra e a favor do impeachment. Considerando a seleção da cineasta sobre as falas dos parlamentares durante o voto, é possível perceber um padrão. Para aqueles que votaram “sim”, a justificativa comum entre eles era a defesa “família” e de “Deus”, elementos que a cineasta fez questão de enfatizar no processo de montagem da cena. Já para os que votaram “não”, a cineasta escolheu incluir a fala dos parlamentares que enfrentavam diretamente Cunha, responsabilizando-o pelo processo. Um exemplo é o voto do deputado Glauber Braga (PSOL-RJ), que aponta o dedo em direção a Cunha e o chama de gângster (Imagem B).

Figura 20: Parlamentares votam o impeachment.

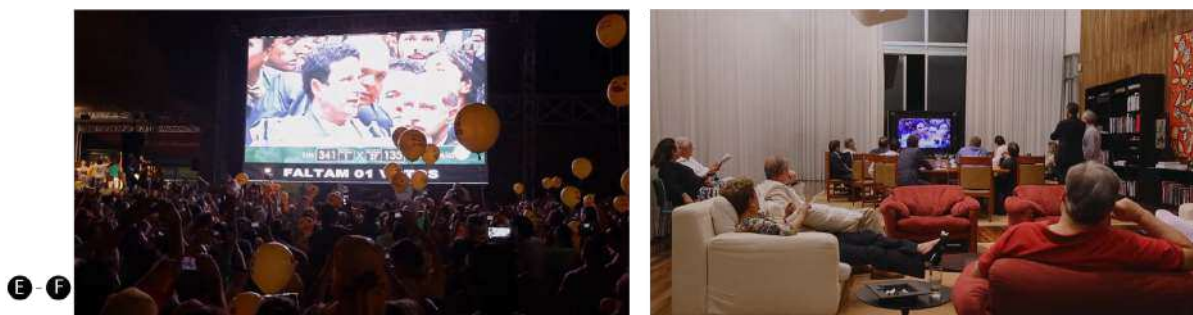


Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

Dessa forma, as escolhas estéticas da cineasta para compor a narrativa reforçam, novamente, a sua visão sobre os fatos. Outra característica que demonstra tal enviesamento é a opção por narrar a votação do *impeachment* mostrando também a reação de Dilma, alvo do processo, de forma íntima. Assim, por meio de recursos de edição audiovisual, são intercalados quadros do plenário e da Alvorada, residência oficial da presidência, onde Dilma acompanha a apuração dos votos junto a seus amigos e aliados.

Em diversos momentos, o espectador é confrontado com as reações da presidente, sendo possível identificar suas expressões que apoiam ou rejeitam as falas dos parlamentares. Por exemplo, no trecho em que é apresentada a argumentação do deputado Glauber Braga (Imagem B), Dilma expressa concordância ao balançar a cabeça. Por outro lado, em um momento decisivo, durante o 342º voto, dado pelo deputado Bruno Araújo (PSDB-PE) (Imagem E), que autorizou o prosseguimento do processo de impeachment no Senado, Dilma aparece sentada no sofá, com os pés sobre a mesa de centro, sem demonstrar qualquer reação de surpresa ou revolta (Imagem F).

Figura 21: Processo de impeachment é aprovado para seguir para o Senado.



Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

No entanto, a representação estética das imagens subsequentes evidencia comportamentos completamente distintos dos de Dilma, como podemos observar na Figura 20. No plenário, os ânimos estão exacerbados e o clima é de comemoração (Imagem G). Nas ruas, o sentimento se divide. Na imagem H, um grupo vestindo blusa da seleção brasileira solta fogos de artifício, grita e sorri. Nas imagens I e J, as pessoas, vestidas de vermelho - cor que simboliza o partido dos trabalhadores (PT) - demonstram apreensão e tristeza pelo resultado.

Figura 22: Aprovação do impeachment, comemoração para alguns e tristeza para outros.



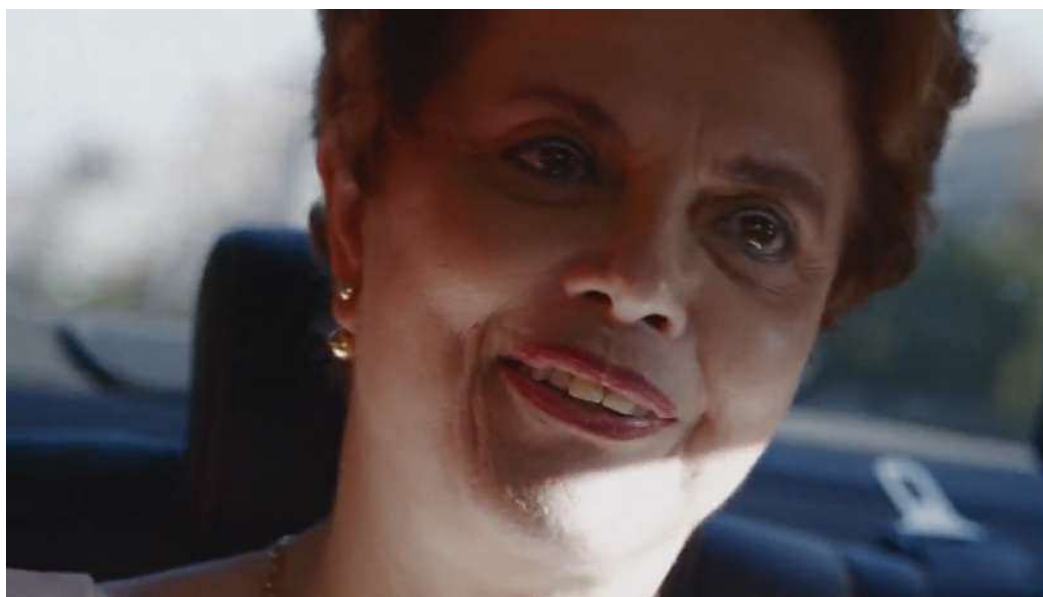
Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

A votação foi encerrada com 367 votos favoráveis contra 137 contrários. Houve sete abstenções e somente dois ausentes dentre os 513 deputados. Partindo para as análises na dimensão da linguagem, o contraste, artifício tão utilizado na narrativa, da reação de Dilma em relação às dos demais revela a sua impossibilidade de ação perante os fatos. Diferentemente dos 367 parlamentares que estavam com o poder em suas mãos para decidir o

futuro do país. Para os manifestantes favoráveis, o resultado foi além de uma decisão pelo impeachment - os aspectos de festividade, com fogos de artifício, bandeiras e adesivos de Dilma na cadeia, fomentam a narrativa de vitória pessoal. Do outro lado do muro, as feições de tristeza também podem ser lidas para além daquele momento - é nítida a preocupação com o futuro.

Nesse contexto, o espectador é surpreendido por mais um momento de conversa descontraído entre a cineasta e Dilma. O registro é casual. Dentro do carro estão: Dilma, seu advogado José Eduardo Cardozo, Petra e o motorista. A cena se passa após a decisão do impeachment, e traz a visão de Dilma em primeira mão sobre o acontecimento. Ela está sorridente e de forma espontânea comenta: “É kafkiano...eu sou o próprio Joseph Kafka... e eu ainda tenho sorte porque tenho advogado, Joseph Kafka não tinha”²⁴ (Dilma, 2016).

Figura 23: Em tom intimista, Dilma expõe sua visão sobre o impeachment.



Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

Assim, considerando a estética da cena, a intenção da cineasta em escolher este registro de Dilma, após todos esses embates, é demonstrar, sobretudo, a sua força. Para além da mensagem em torno da democracia, a obra se propõe a construir uma imagem firme da presidente, representação contrária à que circulava na mídia hegemônica. Do ponto de vista da linguagem, a mensagem passada ao espectador é a de resistência, tomando a figura de Dilma como personagem, mesmo sofrendo com repressão e tortura durante a ditadura e ser a

²⁴ Faz referência ao romance "O Processo" do escritor Franz Kafka. No livro, o personagem principal, Josef K., é preso e processado por uma autoridade desconhecida por um crime que nunca é explicado.

primeira presidente a sofrer um *impeachment*, ela sorri e demonstra bom humor para lidar com as circunstâncias.

Nos próximos quadros, predomina a voz em off da cineasta, fazendo uma reflexão sobre todo o desenvolvimento do processo. Em determinado ponto ela afirma: “Para mim a cara do Brasil mudou na noite dessa votação”. O trecho é coberto por um registro do Congresso, a noite e com pouca iluminação, quase não dá para ver a estrutura do prédio. A câmera está alta e se movimenta lentamente em *travelling*, de fundo é possível ouvir uma música instrumental criando uma sensação de melancolia.

Jair Messias Bolsonaro é apresentado pela primeira vez no documentário. Na sequência, são exibidos trechos dele, enquanto deputado na Câmara, enfatizando seus trejeitos. Na fala da cineasta, ela não se preocupa em fazer uma apresentação robusta sobre sua trajetória política, deixa apenas que as imagens selecionadas formem a visão do espectador.

Figura 24: Bolsonaro ganha holofotes e lança sua candidatura para as eleições de 2018.



Fonte: Fotogramas de *Democracia em Vertigem* (2019).

Em relação às características atribuídas a ele, a documentarista se atém apenas a defini-lo como “um capitão reformado do exército” e que ele havia acabado de se lançar candidato a presidente nas próximas eleições. Em determinado ponto, ela faz questão de realçar o seu discurso durante a votação do impeachment de Dilma. No episódio, ele exalta o torturador Carlos Alberto Brilhante Ustra e o chama de “o pavor de Dilma Rousseff” (imagem M). Na imagem seguinte, Bolsonaro aparece em um ângulo contra-plongée (câmera baixa), elemento cinematográfico frequentemente utilizado no cinema para conferir grandeza e poder

ao personagem (imagem N). Dessa forma, a construção estética desta passagem denota a força que o futuro candidato à presidência detém, sugerindo que suas chances de tornar-se presidente são reais. Além disso, não só uma vitória iminente de Bolsonaro estava sendo desenhada, como também o fortalecimento dos valores proferidos por ele.

Neste ponto da história, o espectador compreende o sentido narrativo construído desde o início do documentário. Todos os eventos, desde a vitória de Lula para presidente, se entrelaçam, sendo possível concluir que a democracia, que foi se estabelecendo aos poucos após a ditadura, agora estava prestes a presenciar a ascensão de uma figura que representa a retomada do passado ditatorial. Assim, a construção do documentário segue uma perspectiva de alerta aos espectadores, denunciando que o discurso que está se formando em torno da eleição de Bolsonaro em 2018 pode ser caro demais à democracia brasileira.

Dessa forma, ao longo da análise das 7 sequências foi possível observar a maneira como as dimensões de linguagem e estética foram manipuladas para a construção de uma narrativa subjetiva. Em todos os recortes foi evidenciado que, ao mesmo tempo em que a cineasta se propunha a descrever um marco político, ela também trazia uma correlação com a sua história pessoal. Ainda que tal fator seja o critério de seleção das sequências, em todo o documentário há o predomínio deste viés narrativo. Sendo assim, o processo de montagem e o recorte da cineasta sobre o tema demonstram uma intenção emocional/pessoal de retratar um determinado momento histórico e, ainda, de dialogar com a memória coletiva, trazendo uma contribuição sob o seu ponto de vista.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo o caminho percorrido neste trabalho se estruturou em torno da pergunta: “Como a emoção trabalhada no documentário contribui para a apreensão do conteúdo?”. A resposta, no entanto, envolve uma série de nuances e aspectos a serem considerados, como a dinâmica cinematográfica e a relação dos indivíduos com as mídias. Para além do estudo da *mise en scène* própria do gênero, foi preciso também abarcar a relação entre o espectador e o documentário. Do ponto de vista da literacia midiática, essa mediação é pautada nas competências midiáticas, ou seja, nas habilidades que os indivíduos adquirem para lidar com as mídias.

Seguindo a proposta de Ferrés e Piscitelli (2015), dentre as seis dimensões da competência midiática (linguagem, tecnologia, processos de interação, processos de produção e difusão, ideologia e valores e estética), foram exploradas neste trabalho as dimensões de linguagem e estética. Por meio da expressão dos elementos cinematográficos, conforme o entendimento de Betton (1997), foi possível entender como as duas dimensões operam para a produção de sentido da narrativa e, ainda, para acionar a sensibilidade do espectador através das emoções que são trazidas às cenas.

Como mencionado no capítulo quatro, a comunicação audiovisual tem um impacto inevitável nas emoções e no inconsciente humano (Ferrés, 2014). Sendo assim, o desenvolvimento de habilidades para lidar com os *media* passa necessariamente pela dimensão emocional (Ferrés; Piscitelli, 2015). Retomando o conceito abordado por Ferrés (2014), as experiências emocionais provindas da interação com as telas podem impactar em três aspectos: na capacidade mobilizadora, cognitiva e de memória dos indivíduos.

O viés mobilizador indica ação, ou seja, a depender do sentimento despertado, determinada reação será acionada. A parte cognitiva diz respeito a capacidade avaliativa do cidadão, isto é, da emoção influenciar inclusive na capacidade analítica do cidadão. O efeito na memória está ligado ao condicionamento que as emoções impõem nas lembranças, ou seja, na forma como as memórias são construídas. Dessa forma, se as emoções influem na ação, no discernimento e na forma como nos lembramos de algo, é possível compreender o papel que elas cumprem ao serem exploradas em uma narrativa documental. Quando determinada narrativa se vale de uma construção subjetiva/emocional, ela também dialoga com a subjetividade do espectador, provocando reações que guiam, assim, a forma pela qual o conteúdo será apreendido.

Nesse contexto, com a análise foi possível perceber que a narrativa do documentário *Democracia em Vertigem*, para além da abstração da dinâmica audiovisual e do conteúdo, possibilita também uma compreensão do período histórico representado, sobretudo, por se tratar de um gênero que permite a aproximação com a realidade do mundo (Nichols, 2008). Por isso, vale reforçar que o resultado deste trabalho não se preocupa em estabelecer como se dá a análise da recepção do filme, mas, sim, em evidenciar os elementos mobilizados para um entendimento mais acessível da obra, e consequentemente, do período representado.

Além disso, a obra também fornece subsídios para moldar a memória coletiva. Conforme aponta Gauthier (2011), o documentário tem um lugar de destaque na construção do passado, se caracterizando como mídia de memória. No filme, a memória é explorada sobretudo pelos diversos registros de arquivo trazidos ao longo da narrativa. Dessa forma, tal característica marca a importância dos arquivos para compor as obras documentais. Ao analisar especificamente o documentário *Democracia em Vertigem*, percebe-se um hibridismo no uso dos registros, pois, ao mesmo tempo em que são utilizados arquivos oficiais, também são contemplados os registros amadores/domésticos. Mais uma vez, essa presença é justificado pelo viés da narrativa construída, ou seja, do relato testemunhal oferecido pela cineasta. Sendo assim, ela mobiliza vídeos caseiros de convívio com sua família para contar a história da democracia brasileira segundo o seu olhar.

Ainda, durante as análises foi possível observar o claro posicionamento ideológico da cineasta sobre os fatos narrados. Dentre os episódios, os eventos que se tornaram mais marcantes na obra, considerando as sete sequências selecionadas, foram: a construção da figura de Dilma, o seu impeachment e a ascensão política de Jair Messias Bolsonaro.

Para aqueles que assistem ao filme, a mensagem transmitida é a de que o impeachment de Dilma foi fruto de um golpe, apesar de tal termo não ser dito pela cineasta em nenhuma passagem do documentário. No entanto, o processo de montagem e as escolhas estéticas seguidas pela documentarista evidenciam tal estratégia narrativa. Assim, diversos elementos envolvendo a estética e a linguagem marcam o ponto de vista da documentarista de que o impeachment de Dilma foi um golpe - como o recurso de câmera lenta e as trilhas sonoras utilizadas durante a vitória de Dilma nas eleições de 2010.

Dentre os trechos selecionados para a análise, alguns momentos induzem esse entendimento. Ao retratar a cerimônia de posse de Dilma, como presidente, e Temer, como vice, Petra faz questão de conduzir o momento com calma, analisando cada detalhe e movimento dos personagens, até o ponto em que a narração revela que anos depois “Temer ia querer sair na foto sem ela [Dilma]” (Petra, 2019, recurso online). Assim, para a dimensão da

linguagem, tal construção anuncia ao espectador o viés da mensagem passada, ainda que de forma indireta, sugerindo que o vice de Dilma participaria das articulações que a tiraram do poder. Outra característica que confirma tal interpretação, agora na dimensão estética, é o uso de trilhas sonoras de fundo que denotam melancolia durante os momentos da vitória de Dilma. Como, por exemplo, a música “Valsa Vermelha” que acompanha a cena de Petra e sua mãe comemorando nas ruas a vitória de Dilma, apesar de ser um episódio festivo (expressos na feição de ambas que sorriem e dançam), o ritmo lento da valsa traz um ponto contrastante para a trama, sugerindo ao espectador que aquele momento, em breve, não será tão feliz assim.

Ainda na perspectiva da dimensão estética, é possível observar que o contraste se repete em todas as sequências selecionadas para a análise da obra. Tal fator é expresso na contraposição de cenas envolvendo o cenário político nacional brasileiro e a história pessoal da documentarista. Em um primeiro momento, o espectador pode estranhar a falta de conexão entre um registro e outro, mas a linguagem trabalhada por Petra reforça a todo momento o elo de ligação que ambas as histórias possuem - um exemplo claro é na narração em voz *off* em que Petra faz uma analogia evidenciando que ela e a democracia brasileira tem quase a mesma idade. Ao longo da análise das sete sequências, foi observado que a escolha da cineasta por essa montagem (pessoal), na verdade, é baseada em uma estratégia narrativa, em mostrar o domínio que ela detém sobre a temática principal da obra - a democracia, e assim conduzir o espectador através deste determinante a compreender o porquê dela está em vertigem. Nesse contexto, todo fato histórico trazido é amarrado a alguma história pessoal de sua família e que, indiretamente, envolve o cineasta. Assim, ao mesmo tempo que o espectador vai entendendo a história de Petra, vai entendendo também sobre o Brasil de Petra. Dessa forma, na interpretação de Petra, a derrocada de Dilma foi um golpe que levou o Brasil a possibilidade de retomada de valores ditatoriais (simbolizados no documentário na figura de Bolsonaro através de gestos e falas polêmicas deste personagem).

Outra contribuição do documentário em relação a forma como o período histórico é registrado, é o modo de construção de Dilma como personagem. Diferente do que circulava na mídia hegemônica, Dilma é retratada em momentos de intimidade com a cineasta com bom-humor e serenidade, aproximando-se do espectador e permitindo que ele possa simpatizar com ela. Pelo próprio encadeamento das imagens no capítulo 4, é possível observar que os registros de Dilma se diferem do clima representado durante a votação do impeachment na Câmara, com parlamentares com ânimos exaltados; da comemoração nas ruas pelo impeachment e da expressão de indignação de seu advogado José Eduardo Cardozo.

Apesar de todas essas sensações estéticas provocadas, a cineasta opta por retratá-la com leveza e sorridente, como se observa na figura 23. Desse modo, o documentário oferece o registro histórico de uma Dilma triunfante. Apesar da derrota política representada pelo *impeachment* - e tema principal da obra - a cineasta conseguiu construir uma contra-narrativa em relação ao fato para essa personagem.

Por fim, as análises indicaram que na visão da cineasta a ascensão do Bolsonaro representava uma volta ao passado ditatorial com o risco iminente de sua vitória nas eleições de 2018, para além do enredo que a trama seguiu, também foi possível constatar tal enviesamento pelos recursos cinematográficos escolhidos para a montagem das sequências - como a angulação contra *plongée* para retratar Bolsonaro, a exibição de seu voto enquanto deputado durante a decisão do impeachment de Dilma (momento em que ele enaltece o torturador Ustra), os movimentos de câmera lento e outros recursos cinematográficos explorados. Portanto, todo o processo de pesquisa e análise foi fundamental para aprofundar os conhecimentos no cenário da política brasileira, com maior foco nos acontecimentos vividos desde a ditadura em 1964 até a eleição de Bolsonaro em 2018.

O campo da comunicação envolve diferentes meios e mídias, sendo o documentário uma dessas possibilidades de estudo. Dessa forma, o presente trabalho busca contribuir para a compreensão sobre a importância de se conhecer os elementos cinematográficos para entender a produção de sentido e as sensações geradas através dos produtos midiáticos, em especial pelo documentário. Da mesma forma, o material estabelece um diálogo com o campo de estudos em literacia midiática na medida em que mostra uma interface entre a estética, linguagem e a sensibilidade do espectador.

Assim, trata-se de uma investigação com intenções de abrir caminho para projetos futuros com enfoque na gestão das emoções como requisito para alcançar a competência midiática. Por fim, vale ressaltar a relevância da pesquisa para a consolidação da importância do gênero documentário, não só para o cinema, como também para a história e a comunicação, cumprindo um papel essencial na promoção de reflexões críticas sobre questões de interesse social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, Breno. Cada pedaço de 'Democracia em Vertigem' é um golpe no estômago que estremece o espectador. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 jun. 2019. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/06/cada-pedaco-de-democracia-em-vertigem-e-um-golpe-no-estomago-que-estremece-o-espectador.shtml>. Acesso em: 04 jul. 2024.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- AZEVEDO, A. P. M. Aprender com o coração: o papel das emoções na literacia mediática. **Congresso Nacional “Literacia, Media e Cidadania”**. Braga, p. 92-98, março 2011. Disponível em: 455-1847-1-PB aprender com o coraçãoa.pdf. Acesso em: 25 de julho de 2023.
- BARNOUW, E. Documentary: a history of the non-fiction film. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge (orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.
- BETIM, Felipe. 'Democracia em vertigem' reacende rancores que se arrastam desde 2014. El País, São Paulo, 07 fev. 2020. Cultura. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-02-07/indicacao-ao-oscar-de-democracia-em-vertigem-r-eacende-rancores-politicos-que-se-arrastam-desde-2014.html>. Acesso em: 05 ago. 2024.
- BETTON, G. Estética do cinema. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BIAL, Pedro. **Timeline Gaúcha**. Entrevistadores: Kelly Mattos e Luciano Potter. [S. l]: Rádio Gaúcha, 03 fev. 2020. 1 vídeo (52min e 40s). Publicado pelo canal GZH. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gDMcdjQRVyE>. Acesso em: 30 maio de 2024.
- BORGES, G. Competências midiáticas em cenários brasileiros e euroamericanos. Universidade Federal de Juiz de Fora, Projeto CNPq, 2014.
- CARNEIRO, Vânia Quintão. Competências midiáticas como eixo de articulação pesquisa e educação midiática: contextualizando resultados e desafios. In: SOARES, Ismar de Oliveira; VIANA, Claudemir Edson; XAVIER, Jurema Brasil (org.). **Educomunicação e suas áreas de intervenção: novos paradigmas para o diálogo intelectual**. São Paulo: ABPEducom, 2017. Disponível em: <https://abpeducom.org.br/publicacoes/index.php/portal/catalog/book/1>. Acesso em: 09 de dezembro de 2023.
- CATANI, Afrânio Mendes. “A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)”. In RAMOS, Fernão (org.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1990.
- COELHO, Tiago. Memória desarmada: Diretora de Democracia em Vertigem retira armas de foto histórica e abre discussão sobre alteração de imagens em documentários. **Piauí**, 30 jul. 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/memoria-desarmada/>. Acesso em: 02 ago. 2024.

COSTA, Petra. *In: Democracia em Vertigem*. Netflix, 2019, on-line. Disponível em: <https://bit.ly/3UlihKw>. Acesso em: 20 jul. 2023.

DEMOCRACIA em Vertigem. Direção de Petra Costa. Netflix, 2019, on-line (2h 2min). Disponível em: <https://bit.ly/3UlihKw>. Acesso em: 20 jul. 2023.

“DEMOCRACIA EM VERTIGEM” é um filme notável que ficará para a história. **Jornal da USP no AR**, São Paulo, 1ª edição, 06 fev. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/democracia-em-vertigem-e-um-filme-notavel-que-ficara-para-a-historia/>. Acesso em: 05 ago. 2024

FERRÉS, J; PISCITELLI, A. Competência midiática: proposta articulada de dimensões e indicadores. *Lumina*. Juiz de Fora, Vol.9, nº1, p. 1-16, junho 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3xE7kLj>. Acesso em: 28 julho 2023.

FERRÉS, Joan. **Las Pantallas y el cerebro emocional**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2014. Disponível em: Las pantallas y el cerebro emocional (Comunicación Educativa) (Spanish Edition) -- Joan Ferrés i Prats [Prats, Joan Ferrés i] -- 2014 -- Gedisa Editorial -- 08a6917942f6de91afad4e4cc3681b87 -- Anna's Archive.pdf. Acesso em: 11 de dezembro de 2023.

FREIRE, Marcius. Perrault, Rouch: derivas entre o “cinema direto/verdade” e o “cinema vivido”. **Significação**. USP, São Paulo, n. 38, p. 27-39, 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/camil/Downloads/FREIRE%202012.pdf>. Acesso em: 09 de dezembro de 2023.

FRANÇA, A.; MACHADO, P. História de imagens tóxicas: Democracia em vertigem. *In: XXIX Encontro Anual da Compós*, 2020, Campo Grande. **Anais [...]**. Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 23 a 25 jun. 2020. p. 1-18. Disponível em: <https://bit.ly/3MC5sGZ>. Acesso em: 16 jul. 2024.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2011.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Barcelona: Editora G. Gili, Ltda, 2014.

HIGA, Carlos César. "Diretas Já"; Brasil Escola, [s.d.]. Disponível em: <https://brasilestela.uol.com.br/historiab/direta-ja.htm>. Acesso em 31 de agosto de 2024.

JENKINS, H. & AL. *Confronting the Challenges of Participatory Culture, Media Education for the 21st Century*. Massachusetts: The MIT Press, 2009.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 1999.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KIM, Y. The Body, TV Talk, and Emotion: Methodological Reflections. *Cultural Studies & Critical Methodologies*, 6(2), 2006, p. 226-244.

LIVINGSTONE, Sonia. What is media literacy? LSE Research Online, 2004. Disponível em: [https://eprints.lse.ac.uk/1027/1/What_is_media_literacy_\(LSERO\).pdf](https://eprints.lse.ac.uk/1027/1/What_is_media_literacy_(LSERO).pdf). Acesso em: 04 maio de 2024.

LUSVARGHI, Luiza. O Processo e Democracia em Vertigem: cinema-direto e cinema-verdade sob um olhar feminino no documentário brasileiro. In: 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom, 2019, Belém - Pará. **Anais [...]**. Belém, 2 a 7 set. 2019. p. 1-14. Disponível em: <https://bit.ly/3APcZ2A>. Acesso em: 20 jun. 2024.

MACIEL, F. O. O. **Jango, de Silvio Tendler: o cinema documentário e a memória como bandeira política**. 2011. Dissertação (Mestrado em Memória Social)- Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3QMCPJY>. Acesso em: 28 jul 2023.

MACHADO, Hilda. Além da ficção: cinema de não-ficção no Brasil. **Revista Alceu**, v. 8, n. 15, p. 331 a 339, jul./dez. 2007.

MARTINS, T. F. A construção da imagem de Dilma Rousseff (PT) na esfera midiática: dissonâncias e convergências narrativas entre a presidente e a candidata à reeleição. [Dissertação de Mestrado]. Porto Alegre: Simplíssimo, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/4cWc0uL>. Acesso em: 31 ago. 2024.

MAGALHÃES, Guilherme. Apoio à Democracia cai no primeiro ano do governo Bolsonaro, diz Datafolha. Folha de S.Paulo, São Paulo, 1 jan. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/01/apoio-a-democracia-cai-no-primeiro-ano-do-governo-bolsonaro-diz-datafolha.shtml>. Acesso em: 31 de jul. 2024.

MARASCIULO, Marília. Quem é Petra Costa, cineasta brasileira indicada ao Oscar. Revista Galileu, 04 fev. 2020. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2020/02/quem-e-petra-costa-cineasta-brasileira-indicada-ao-oscar.html>. Acesso em: 12 ago. 2024.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. Tradução: Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MENEZES, Antonio Simões. Discurso ideológico da objetividade jornalística: manipulação dos enunciados das fontes. In: XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – INTERCOM, 2009, Teresina. Disponível em: <https://bit.ly/4cSnuzH>. Acesso em: 10 de dezembro de 2023.

MERCURY, Daniela. **As a Brazilian I feel represented and very proud of the quality of @petracostal work in the documentary the edge of democracy! go, girl. #TheEdgeofDemocracy #oscar2020 #PetraCosta**. 03 fev. 2020. Twitter: @danielamercury. Disponível em: <https://twitter.com/login>. Acesso em: 20 ago. 2024.

MELLO, Daniel. Junho de 2013: entenda o cenário de insatisfação que levou a protestos. Agência Brasil, São Paulo, 04 jun. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-06/junho-de-2013-entenda-o-cenario-de-insatisfacao-que-levou-a-protestos>. Acesso em: 17 ago. 2024.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MINISTRA da Casa Civil apresentará balanço do PAC na terça. Agência Brasil, 2008.

Disponível em:

https://www.gov.br/pgfn/pt-br/assuntos/noticias/2008/ministra-da-casa-civil-apresentara-balanco-do-pac-na-terca-22/@@slideshow_view?ajax_include_head=1&ajax_load=1. Acesso em: 25 ago. 2024.

MONTEIRO, J. H. L; SILVA, A. C. Democracia em Vertigem. **Holos**, Ano 36, v. 2, e9514, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/4cZouC6>. Acesso em: 27 jul. 2024.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2008.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo : Ática, 2008.

OSCAR 2020: Democracia em Vertigem [...]. Edição: Rede Brasil Atual. **Brasil de Fato**. 09 fev. 2020. Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2020/02/09/oscar-2020-democracia-em-vertigem-vai-ficar-na-historia-diz-professor-da-usp>. Acesso em: 27 jul. 2024.

O QUE é pedalada fiscal? Um manual para não-economistas. **Jusbrasil**. 2015. Disponível em:

<https://www.jusbrasil.com.br/artigos/o-que-e-pedalada-fiscal-um-manual-para-nao-economistas/241550408>. Acesso em: 10 jul. 2024.

PEREIRA, Miguel. A representação política no documentário brasileiro. *In*: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**. E52. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. Disponível em:

https://www.academia.edu/30538230/Ensaio_no_real_o_documento%C3%A1rio_brasileiro_hoje_pdf. Acesso em: 25 maio de 2024.

PORTAS, I. A. Literacias para a mídia: um estudo bibliográfico sobre a fundamentação do conceito de educação midiática. *In*: **COMUNICON 2021**: congresso internacional comunicação e consumo. São Paulo: ESPM, 13 a 15 de out. 2012. p. 1-15. Disponível em:

<https://comunicon.espm.edu.br/wp-content/uploads/2021/11/AFONSO-PORTAS.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2024.

PINTO, J. P. S.; ALVES, P. S.; O papel das emoções no jornalismo: um estudo da série de reportagens “O Brasil na Copa da Rússia” do Jornal Nacional. **Intercom**. São Luís, p. 1-15, junho de 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3zdnzA7>. Acesso em: 02 ago. 2023

POTTER, W James. **Theory of Media Literacy: a cognitive approach**. Califórnia: SAGE Publications, 2014. Disponível em: Theory of Media Literacy _ A Cognitive Approach -- W. James Potter -- 1, 2004 -- SAGE Publications, Incorporated -- 9780761929512 -- ddaa83a53ec41b78fedcb952fdaa3aba -- Anna's Archive (1).pdf. Acesso em: 11 de dezembro de 2023.

QUEIROZ, E. F. C. Democracia em Vertigem: uma narrativa documental que vai além da mera representação. **Revista Panorama**. Goiânia, v. 10, n. 1, p. 02-07 jan/jun. 2020.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008. Disponível em: <file:///C:/Users/camil/Downloads/MAS%20AFINAL...%20O%20QUE%20%C3%89%20MESMO%20DOCUMENT%C3%81RIO.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2023.

RODRIGUES, Flávia Lima. “UMA BREVE HISTÓRIA SOBRE O CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO.” **CES Revista**, vol. 24, 1, p. 61–73, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3xGKUUsU>. Acesso em: 11 de dezembro de 2023.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia* v. 1. São Paulo: Paulus, 2003.

RUBIA, F.J. *El cerebro nos engaña*, Ediciones Temas de Hoy, S.A., 2007, Madrid.

SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Coleção Primeiros Passos, v. 103.

SOUZA, Gustavo. Fronteiras (in)definidas: aproximações e divergências entre documentário e jornalismo. **Doc On-line**. USP, São Paulo, n.6, p. 158-172, 2009.

SOUZA, Jessé. **A radiografia do golpe: entenda como e por que você foi enganado**. Rio de Janeiro: LeYa, 2016.

SOUZA, L. S. Educação midiática na era das competências: conceitos e correntes no fazer educacional. *In*: 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL, 2020. **Anais [...]**. Intercom, 1 a 10 dez. 2020. p. 1-15. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-2303-1.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2024.

SOUZA, Rafaela. "Pré-sal no Brasil"; Brasil Escola, [s.d]. Disponível em: <https://brasilestola.uol.com.br/brasil/presal.htm>. Acesso em 31 de agosto de 2024.

TORRES, L. *A Construção Colaborativa da Comunicação das Marcas nas Redes Sociais: engajamento, interação e literacia dos media*. [Tese de Doutorado em Comunicação, Universidade do Algarve], 2019.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo: porque as notícias são como são**. 2. ed. Florianópolis: Insular, v. I, 2005

_____. **Teorias do Jornalismo: a tribo jornalística - uma comunidade interpretativa transnacional**. Florianópolis: Insular, v. II, 2005.

TUCHMAN, Gaye. A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas. *In*: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Veja, 1993.

VYGOTSKY, L. S. *A construção do pensamento e da linguagem*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Título original: Michliênne I. Rietch. Inclui índice. ISBN 85-336-1361-X. Disponível em: <https://bit.ly/3z0eF99>. Acesso em: 03 ago. 2024.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2015.

ZANETTI, Laysa. Democracia em Vertigem, de Petra Costa, é indicado ao Critics' Choice Awards. **Adorocinema**. 15 out. 2019. Disponível em:

<https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-151257/> . Acesso em: 27 jun. 2024.

ANEXO A - ACESSO AO DOCUMENTÁRIO *DEMOCRACIA EM VERTIGEM*

Figura 25: QR Code para assistir ao documentário



Fonte: Elaborado pela autora.

ANEXO B - *PLAYLIST* COM TODAS AS TRILHAS SONORAS DE *DEMOCRACIA EM VERTIGEM*

Figura 26: Playlist *Democracia em Vertigem*



Fonte: Elaborado pela autora.