



Ditadura, família: memórias e esquecimentos em *Democracia em vertigem*

Memories and obliviation of the military dictatorship and private history in *The Edge of Democracy*

Daniel Leão¹

Resumo

Este artigo analisa os modos como Petra Costa aborda a ditadura e a família em *Democracia em vertigem*. O filme é situado dentro da filmografia de Petra, do giro subjetivo latino-americano e relacionado a outras obras que abordam o mesmo evento. Procuramos delinear as estratégias narrativas e estéticas operadas pela diretora para traçar pontos de permanência entre os golpes de 1964 e 2016. De forma minuciosa, operamos as passagens em que Petra rememora de forma enunciativa sua história familiar, situando estas lembranças dentro de suas funções narrativas e problematizando algumas de suas escolhas.

Palavras-Chave: Democracia em vertigem. Petra Costa. Dilma Rousseff. Documentário brasileiro contemporâneo. Cinema documentário.

Abstract

This essay analyzes the ways in which Petra Costa approaches dictatorship and the family in *The Edge of Democracy*. Throughout the essay, the film is situated within Petra's filmography, in the Latin American subjective turn, and is related to other works that address the same event. We seek to outline the narrative and aesthetic strategies operated by the direct-to-trace points of permanence between the coups of 1964 and 2016. In detail, we scrutinize the passages in which Petra enunciatively recalls her family history, placing these memories within their narrative and problematizing some of their choices.

Keywords: *The Edge of Democracy*. Petra Costa. Dilma Rousseff. Contemporary Brazilian documentary. Documentary cinema.

¹ Daniel Leão é documentarista e professor de cinema da Universidade Federal Fluminense. É graduado em cinema pela UFF (2010) e doutor em Artes Visuais pela UDESC com período sanduíche na New York University (2020). Entre 2023 e 2024, realizou pesquisa pós-doutoral com apoio do CNPq a respeito da representação dos eventos políticos contemporâneos no documentário brasileiro.

Introdução

Uma representação é “um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (AUMONT, 2006, p. 103). A imagem representativa, “um objeto produzido pela mão do homem, em um determinado dispositivo, e sempre para transmitir a seu espectador, sob forma simbolizada, um discurso sobre o mundo real” (AUMONT, 2006, p. 260), cuja produção é motivada pela analogia (de realidade empírica).

Podemos distinguir a imagem documentária das imagens dos filmes românticos por portar uma “inscrição verdadeira” na realidade (COMOLLI, 2008, p. 111), isto é, imagens que carregam “um traço autêntico do mundo histórico” (NICHOLS, 1991, p. 118). Para que seja apreendida pelo espectador enquanto tal, é necessário que este saiba estar diante de uma imagem deste tipo, o que é comum que ocorra antes de assisti-las por conta de sua indexação social (Cf. ODIN, 2000, p. 33-34, RAMOS, 2008, p. 90). Filmes documentários têm a especificidade de, ainda que de forma parcial, dar conta da realidade (cf. GAUTHIER, 1995) ao mesmo tempo em que realizam asserções sobre ela, asserções que devem ser tomadas pelo espectador como um conteúdo propositivo (cf. CARROLL, 1997, p. 73, 94 e 97) o que conduz a construção de um enunciador real: documentário não representam *a verdade*, mas “uma verdade (ou melhor, um modo de ver as coisas)” (NICHOLS, 1991, p. 118).

Guy Gauthier, Jean-Louis Comolli e Bill Nichols abordaram essa questão. Gauthier afirma que a criação individual tem uma “quota essencial” na representação documentária, já que o documentarista não pode ter um privilégio “incompreensível” de acesso ao real, um olhar nulo e impassível, mas, ao contrário, “traz sua experiência, seu saber e, talvez até, seu imaginário mistificador” (GAUTHIER, 1995, pp. 112-122)². Comolli, por sua vez, afirma que “Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário” (2008, p. 173) que se distingue do jornalismo justamente quando afirma:

[...] seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativas, portanto, o de reescrever o mundo, mas *do ponto de vista de um sujeito*, escritura aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio. (COMOLLI, 2008, pp. 173-174)

² Conforme Ernest Gombrich: “A própria ideia de que seja possível observar sem uma expectativa, que se possa fazer da mente um vácuo inocente em que a Natureza inscreva os seus segredos, tem sido objeto das críticas mais severas. Toda observação, como acentua Karl Popper, é o resultado de uma pergunta que fazemos à Natureza, e toda pergunta implica uma hipótese tentativa. Esperamos alguma coisa porque a nossa hipótese nos faz esperar certos resultados” (GOMBRICH, 2007, p. 271).

Entre os documentários produzidos a partir da queda de Dilma Rousseff, *Democracia em vertigem*, de Petra Costa (2019), é o que mais questões relevantes nos coloca sobre os processos de memória e esquecimento. Não foram poucos: entre 2016 e 2020 ao menos 14 documentários de longa-metragem foram realizados tendo por tema principal, epicentro ou abordando de forma enfática os significados e/ou as consequências da destituição de Dilma Rousseff da presidência do Brasil.

Trata-se de um fenômeno raro, ainda mais se pensarmos que, desde a redemocratização, o cinema documentário brasileiro poucas vezes se dedicou a acompanhar políticos ou processos políticos contemporâneos (dentro do âmbito institucional, bem entendido). A única exceção parece ter sido a eleição de Lula, um acontecimento de proporções históricas que gerou um diptico: *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004) e *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004). O impeachment de Fernando Collor, o *modus operandi* do congresso sobre Fernando Henrique ou Lula, a eleição da primeira mulher presidente do país – nada disso gerou, em seus dias, algum documentário. Como já discutimos em outros ensaios, é possível atribuir essa profusão aos seguintes fatores: a relevância histórica e social do tema; a narrativa intrínseca do processo de impeachment; a obstinada e espraiada polarização a seu respeito; o desejo de esclarecer e/ou contribuir para a disputa de narrativas; o vigor da atividade audiovisual; a reação solidária Dilma Rousseff frente aos ataques misóginos e autoritários (LEÃO, 2021).

Além dos mais conhecidos destes filmes, que incluem *O muro*, de Lula Buarque de Holanda, *O processo*, de Maria Augusta Ramos (2018), *Excelentíssimos*, de Douglas Duarte (2018), *O mês que não terminou*, de Francisco Bosco e Raul Mourão (2019), *Alvorada*, de Anna Muylaert e Lô Politi (2020), e *Democracia em vertigem*, de Petra Costa (2019), podemos listar ao menos *Filme manifesto - o Golpe de Estado*, de Paula Fabiana (2016), *Brasil, o grande salto para trás* (2017), de Mathilde Bonnassieux e Frédérique Zingaro, *Um domingo de 53 horas*, de Cristiano Vieira (2017), *Já vimos esse filme*, de Boca Migotto (2018), *GOLPE*, de Guilherme Castro e Luiz Alberto Cassol (2018), *Tchau, querida*, de Gustavo Aranda (2019), *Não vai ter golpe!*, de Fred Rauh e Alexandre Santos (2019) e *Esquerda em transe*, de Renato Tapajós (2019).

A abordagem subjetiva, a partir de sua família, de Petra Costa é singular em relação aos demais filmes a respeito do golpe. Em relação à sua cinematografia, entretanto, o que há de surpreendente é antes o tema. Sua família está no centro de dois de seus filmes anteriores: seus avós no terno e delicado curta-metragem *Olhos de ressaca* (2009); e seus pais, si mesma e especialmente sua irmã no onírico, íntimo e ensaístico *Elena* (2012). Como *Democracia em vertigem*, estas duas obras se valem

de materiais de arquivo, filmagens e entrevistas realizadas especificamente para o filme, cinematografias que exploram a imagem para além de seus índices realistas e bandas sonoras não síncronas em que a voz é aspecto predominante. Se no primeiro filme esta banda é constituída por vozes de seus avós, em *Elena*, Petra assume narração – em mais um traço de continuidade com seu filme político. Um filme político que não deixa de abordar sua própria família: não mais o amor e a vida comum dos avós paternos, a dor e o suicídio da irmã, mas o engajamento dos pais na militância política e as relações entre os governos e os avós maternos, parte das elites conservadoras do país. Quando vira sua câmera para o país, Petra Costa leva consigo seus artefatos, seus instrumentos, suas técnicas, sua forma de fazer cinema e sua forma de ver o mundo.

A ditadura em *Democracia em Vertigem*

Além das obras baseadas em entrevistas que incontornavelmente abordam as relações de proximidade e diferença entre 2016 e 1964, *Filme-manifesto*, *O processo*, *Alvorada* e *Democracia em vertigem* traçam aproximações entre as duas violações democráticas. Esta abordagem reflete uma percepção de parte da sociedade, e encontra expressão no discurso de Dilma Rousseff em 29 de agosto de 2016 diante dos senadores que dias depois iriam condená-la.

As acusações dirigidas contra mim são injustas e descabidas. Cassar em definitivo meu mandato é como me submeter a uma pena de morte política. Este é o segundo julgamento a que sou submetida em que a democracia tem assento, junto comigo, no banco dos réus. Na primeira vez, fui condenada por um tribunal de exceção. Daquela época, além das marcas dolorosas da tortura, ficou o registro, em uma foto, da minha presença diante de meus algozes, num momento em que eu os olhava de cabeça erguida enquanto eles escondiam os rostos, com medo de serem reconhecidos e julgados pela história. Hoje, quatro décadas depois, não há prisão ilegal, não há tortura, meus julgadores chegaram aqui pelo mesmo voto popular que me conduziu à Presidência. Tenho por todos o maior respeito, mas continuo de cabeça erguida, olhando nos olhos dos meus julgadores. Apesar das diferenças, sofro de novo com o sentimento de injustiça e o receio de que, mais uma vez, a democracia seja condenada junto comigo. E não tenho dúvida que, também desta vez, todos nós seremos julgados pela história. Por duas vezes vi de perto a face da morte: quando fui torturada por dias seguidos, submetida a sevícias que nos fazem duvidar da humanidade e do próprio sentido da vida; e quando uma doença grave e extremamente dolorosa poderia ter abreviado minha existência. Hoje eu só temo a morte da democracia, pela qual muitos de nós, aqui neste plenário, lutamos com o melhor dos nossos esforços. Reitero: respeito os meus julgadores. Não nutro rancor por aqueles que votarão pela minha destituição. (ROUSSEFF, 2016)

O paralelo com a ditadura não é despropositado. Rodrigo Nunes observa, no entanto, que “essa escolha também pode incorrer em problemas se não for tomada de modo autorreflexivo.

Pode-se criticar o resultado do impeachment por ter violado a democracia representativa, o que é verdade, sem no entanto ser suficientemente crítico quanto à qualidade da democracia que ele interrompeu” (NUNES, 2023, p. 145).

Em *O processo* isso se dá, sobretudo, por meio da seleção de trechos deste mesmo discurso. Em *Alvorada*, em passagens da entrevista Dilma às diretoras. *Filme-manifesto* realiza esta abordagem de forma explícita em dois momentos. Primeiro, aos 66 minutos, quando a câmera capta em uma das manifestações um “FORA COMUNISTAS!”, e o filme corta, então, para um dos filmes de propaganda anticomunista produzidas pelo IPES antes do Golpe de 1964. No final da obra, quando vemos tanques e soldados nas ruas do Rio de Janeiro já sob intervenção militar e ouvimos *Amanhã vai ser outro dia*, de Chico Buarque.

O passado militar e a ameaça de um futuro autoritário também balizam *Democracia em vertigem*. São na verdade as duas faces de uma força constante, um vetor fundamental da obra. O outro vetor fundamental são os ataques ao Partido dos Trabalhadores (os processos de destituição de Dilma e de prisão de Lula). Juntos, eles co-estruturam o filme. Deve-se notar que as referências ao passado autoritário, assim como ao futuro, costumam partir sempre de suas relações familiares. Na verdade, estes ataques são componentes do primeiro vetor, mas aqui ocupam a maior parte do filme e é precisamente ele que aponta para o passado e o futuro, como se neste evento (tomado como imagem) se percebesse uma força dialética.

A “iluminação profana” do despertar da imagem dialética é o “ato revolucionário como a redenção retroativa de atos fracassados do passado” (ZIZEK, 2017, p. 109), momento de ruptura com o contínuo da história, que explicita suas contradições e produz “imagem dialética”. A constelação se forma quando duas ou mais imagens se conectam. Uma imagem é ruptura, abertura e potência, universais e emancipatórias, sem totalização. O movimento da crítica consiste em rememorar para depois esquecer e assim se redimir, salvando outra história, a história verdadeira, “contracultural”, já que toda cultura é produto da história e a história é opressão. (ABDALA, 2018, p. 31)

Logo no prólogo, a narradora nos fala da fragilidade da democracia. Pouco depois, caracteriza essa fragilidade ao compará-la a si mesma enquanto criança. Em poucos minutos, fala das mortes, violências e torturas da ditadura — sempre associada a militância de seus pais e a si mesma. Voltará a isso aos 24 minutos ao falar que seu avô “não quis se envolver na construção da cidade [Brasília] temendo que o presidente [JK] caísse antes que a obra terminasse”. E, outra vez, pouco depois de uma hora de filme, quando apresenta o já candidato Bolsonaro exaltando a tortura e os presidentes militares. Neste momento, a ouvimos dizer: “Grande parte da minha família decidiu votar nele” e continua:

Na cosmologia de Bolsonaro, militantes como meus pais deveriam ter sido assassinados. Era a cara de um país que nunca puniu os crimes cometidos no regime militar. Um país moldado pela escravidão, por privilégios, por golpes. Uma democracia fundada no esquecimento. (COSTA, 2019, 1h6min)

Ao longo deste trecho, o filme é feito também de imagens antigas de um protesto sendo reprimido pela cavalaria na candelária — e apresenta um corte para a cavalaria avançando sobre manifestantes em nosso tempo, na Esplanada dos Ministérios. Nesta mesma manifestação, um manifestante negro, que traz a imagem do continente africano contendo o rosto de um leão, é brutalmente atacado por um policial branco. Voltará a isso uma última vez, no final do filme, quando retornam as imagens de drone desta manifestação:

Somos uma república de famílias. Umas controlam a mídia, outras, os bancos. Elas possuem a areia, o cimento, a pedra e o ferro. E de vez em quando acontece delas se cansarem da democracia, do Estado de Direito. Como lidar com a vertigem de ser lançado em um futuro que parece tão sombrio quanto o nosso passado mais obscuro? O que fazer quando a máscara da civilidade cai e o que se revela é uma imagem ainda mais assustadora de nós mesmos? De onde tirar forças pra caminhar entre as ruínas e começar de novo? (COSTA, 2019, 1h54min)

Não é à toa, portanto, que a ditadura também será abordada ao longo do filme a partir da história e das imagens de arquivo de sua família.

Memória e esquecimento: a família em *Democracia em vertigem*

As imagens familiares são igualmente numerosas: diferentes sujeitos mostram desde a construção de Brasília até a celebração pela eleição de Dilma em 2014, passando por aniversários infantis, por momentos íntimos em um jardim e uma praia, por autorretratos no espelho. Se seu número chama atenção, sua presença não é de todo incomum:

Em um mapeamento do cinema ensaístico brasileiro contemporâneo, mostramos como a expressão da subjetividade tem sido uma opção constante de jovens cineastas nesse processo que demanda a busca e o exame de imagens e documentos recolhidos sobre acontecimentos pessoais e históricos do período da Ditadura. Entendemos que cineastas como Flávia Castro, Petra Costa, Carol Benjamin, Maria Clara Escobar, entre outras, quando se engajam nessa via subjetiva do documentário “lançam mão da combinação entre a retomada de imagens preexistentes e a narração em voz over para revigorar o que chamamos de uma ‘linha menor’ do

documentário brasileiro, presente na nossa cinematografia desde os anos 1960”³. (MACHADO, 2023, p. 95)

Abordamos antes que *Democracia em vertigem* é um filme composto por uma narração em primeira pessoa. Já mencionamos também, de passagem, algumas imagens de arquivo realizadas por sua família. Estas são numerosas.

Petra Costa se forja à condição do arauto no que experimenta ver, e de pronto, ao contar o de que vê, ela testemunha. Não o relato distante, isento, incólume, descarnado. É do desequilíbrio de que trata a matéria móvel de seu testemunho. Porque Petra não mira de revés aquilo de que toma a seu exame. Ela se põe ao centro, de entre os sacolejos da tormenta, em simulação de repouso. (...) Petra se confunde à meada do cenário político no que costura sua estratégia narrativa. São pedaços de sua vida que ela reconhece indistintos e pavimentados por este vir a ser coletivo e social. (QUEIRÓZ, 2020, p. 548-549)

Sua história familiar nos é dada aos golpes.

Após a cartela com o título, a imagem que se segue é uma filmagem caseira. Em um plano escuro, um bebê é iluminado pela vela que celebra alguma passagem temporal — uma voz feminina se sobressai em meio às falas e pequenos ruídos (e da límpida música ligeira, acolhedora), incentivando: “Sopra, Petra!”.

Essa imagem logo dará lugar a outras, todas realizadas no âmbito privado, familiar. Até que um zoom fecha-se sobre uma televisão onde vemos, em cores esmaecidas, uma manifestação de rua: um corte nos leva para vívidas imagens das Diretas Já. Tudo isso se desenrola em 34 segundos. Toda essa sequência é acompanhada e regida pela narradora que, 35 anos depois de ter aquela luz do fogo sobre seu rosto, nos conta:

Quando eu nasci, a gente nem podia votar pra presidente. A ditadura militar completava seu vigésimo ano. Numa das minhas primeiras lembranças, eu tô em cima dos ombros da minha mãe vendo um mar de gente gritando. [Imagens da manifestação] Eu e a democracia brasileira temos quase a mesma idade. Eu achava que nos nossos trinta e poucos anos estaríamos pisando em terra firme. (COSTA, 2019, 4min)

Pouco depois dos cinco minutos, vemos a imagem de uma mulher filmando seu reflexo no espelho.

³ As aspas remontam à citação de: LINS, Consuelo; MACHADO, Patricia. Archives, Memory and Essay Film in Brazil. In: CONDE, M.; PROCOPIO, G. (Ed.) The Oxford Handbook of Brazilian Cinema. Oxford University Press, no prelo.

Essa é minha mãe. Ela e meu pai tinham passado os anos setenta na clandestinidade, militando contra a ditadura. Depois de uma rápida passagem pela prisão [vemos uma fotografia policial de cada um deles], eles se mudam para Londrina [fotografia posada com outras pessoas]. Por uma década, a família não fazia ideia de onde eles moravam [imagem de filme feito por terceiros, em *plongée*]. Disfarçados de caixeiros viajante e professora, eles tentavam organizar movimentos [fotografia de urna, com pessoas dos dois lados] de estudantes e trabalhadores. Muitos militantes foram torturados, outros mortos [filmes: um jovem homem estendido no chão/um homem carregado em pau de arara por militares/um homem é erguido do chão, os olhos virados]. Entre eles, o mentor dos meus pais. [Foto de dois corpos em uma sala com sangue e desordem]. Pedro Pomar [close do rosto de Pomar morto: seus óculos caídos no rosto, seu corpo caído ao lado de uma folha de papel onde se lê “Comunicado”]. Eu me chamo Petra em sua memória. [A mesma foto]. [Filme a cores de Geisel subindo a rampa]. E a revolução, nunca aconteceu. [Distintas filmagens em preto e branco mostrando manifestantes]. (COSTA, 2019, 5min)

Depois de uma sequência que mostra a ascensão de Lula, a fundação do PT e as suas campanhas derrotadas à presidência, somos dados a ver e a ouvir um material familiar síncrono em som e imagem. É o segundo: o primeiro foi o soprar da vela. Inicia aos 9 minutos, a sequência dura cerca de um minuto. Petra e sua mãe estão vestidas de vermelho, esta com papeis na mão.

O homem com a câmera diz: “Marília tá dando instruções para Petra. Feminist vote here. Educação política da filha”.

Petra mostra o adesivo que tem colocado na blusa, na altura da barriga: “Quero Lula presidente.”

Corte para filmagem da sessão eleitoral mostrando Petra após seu voto.

O homem com a câmera diz: “The first time voting in a historical election.”

Aos 17 minutos, a celebração da vitória de Dilma Rousseff tem início no Palácio da Alvorada e passa para imagens de pessoas nas ruas. Outro corte nos mostra Marília celebrando nas ruas; a câmera troca de mãos, e agora é Petra quem vemos celebrar. Sobre sua imagem, ela diz: “Eu nasci num mundo que meus pais queriam transformar e tava me tornando adulta num mundo mais próximo do que nós sonhávamos”. Aproxima seus olhos da lente da câmera da mãe e temos um corte para uma imagem familiar, em que vemos sua mãe em uma praia, talvez trinta anos antes, com uma camisa em que se lê *give me democracy or give me death*. “Parecia uma mudança de símbolos”, diz a narradora. Há um outro corte, agora em direção ao futuro: Marília, mãe de Petra, é filmada dentro do carro. A legenda informa: 7 anos depois. Petra entrevista sua mãe.

“Ô mãe, como é que você se sentiu quando ela foi eleita? ou escolhida?”

“Senti... uma identidade. Cada vez maior, porque... Mulher, mineira, militante... Em épocas diferentes, estudamos nas mesmas escolas. E fomos presas no mesmo presídio: Tiradentes. Eu por menos tempo, claro. E, acima de tudo, ela lá, por mim, sem eu ter o ônus de aguentar tudo que ela ia aguentar.”

Temos um corte para Dilma colocando um CD em um aparelho de som. Responde às palavras indiscerníveis de sua filha: “Pode deixar minha filha, eu já liguei.”

E então passamos a um diálogo entre Dilma e Marília sobre o momento em que cada uma foi presa. A narradora contextualiza: “Um ano depois da minha primeira entrevista com a Dilma, levei minha mãe pra encontrá-la já que elas tinham muito em comum, mas não se conheciam”. O encontro é mostrado de forma bastante econômica. Além daquele breve momento na biblioteca em que apontam a circunstância e o ano da prisão de cada uma, vemos outro diálogo. Desta feita, na garagem da casa. Como antes, as duas estão de pé. Dilma parece ter alguma intimidade, ao contrário da mãe, que apoia suas costas em uma parede. Olhando para a câmera, como se a se certificar que estava sendo filmada, Dilma se recorda com nostalgia dos tempos da clandestinidade:

“Tem certas coisas que pra mim é dificílimo. Porque o que acontece com a gente é que nunca mais se pode ser inteiramente... anônimo. E tem uma imensa liberdade em ser anônimo. Imensa. Que a gente tem quando a gente está na clandestinidade, diz tocando em seu antebraço. E continua: Que é isso: a imensa sensação de liberdade, que nunca mais eu tive igual.”

“Por pouco tempo”, diz Marília, que até então apenas consentia com a cabeça.

“Por pouco tempo”, repete Dilma. “Mas é imensa, não é?”

“Quando você percebeu que o Lula tava te escolhendo?”, intervém Petra.

A conversa prossegue por esse lado e logo passamos às imagens de Lula deixando a Alvorada.

Essas quatro primeiras referências, todas acontecidas nos primeiros vinte minutos do filme, abordam seus pais como militantes contra a ditadura militar (seja como militantes clandestinos, seja como apoiadores das Diretas Já).

Aos 24 minutos, vemos imagens aéreas da construção de Brasília. “Minha avó filmou essas imagens de Brasília em construção. Uma década antes, meu avô tinha começado uma construtora, mas ele não quis se envolver na construção da cidade, temendo que o presidente caísse antes que a obra terminasse”. Já com imagens realizada ao rés-do-chão, observa: “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”. Trata-se de uma referência dúbia: embebida de afeto, a narração faz referência às imagens terem sido filmadas pela avó, à recusa do avô em participar da construção de Brasília por receio que ele fosse derrubado antes do final das obras e a uma criança na imagem (sua mãe).

Aos 32 minutos, outra menção à família. Vemos Aécio Neves. “Este é Aécio Neves. Neto de um ex-presidente, principal adversário de Dilma na eleição de 2014. Nossas famílias têm uma ligação. Sua mãe se casou com um primo de meu avô. Nos bastidores, parte das empreiteiras e do PMDB

apoaram Aécio acreditando que seus interesses estariam mais alinhados. Mas por uma pequena margem, Dilma ganha a eleição". A referência, brevíssima, apenas aponta uma relação de proximidade que tem importância dramática (além de criar uma maior coesão entre as personagens – um antagonista próximo à sua família) e encobre, talvez, uma proximidade maior.

Por volta de 55 minutos, vemos a colocação da estrutura erguida na esplanada central para separar manifestantes favoráveis e contrários à abertura do processo de impeachment na câmara. Petra entrevista o governador do Distrito Federal, Rodrigo Rollemberg (PSD).

Minha família inteira taria do lado direito desse muro... não fosse por uma pequena mutação que aconteceu em 1964. O governo tinha acabado de declarar que faria a reforma agrária nas margens das rodovias federais. A família da minha mãe fica em polvorosa. Chega a preparar as malas pra mudar pra Califórnia e escapar da ameaça comunista. Mas, pra alívio deles, os militares tomam o poder apoiados pelos Estados Unidos e celebrados pela mídia nacional. Do outro lado da cidade, o meu pai decide ir pros Estados Unidos com uma passagem só de ida.

Os protestos contra a Guerra do Vietnã são a primeira faísca a despertá-lo. Depois, uma pequena livraria no Village cheia de livros de Marx e Erich Fromm. Dois anos depois, ele volta e minha mãe se apaixona por ele. Primeiro por ele, e depois pela revolução. E aquele golpe, que era pra ter durado um ano, acaba durando mais de 20.

Eu não sei como isso deve ser contado. O fato é que durante a ditadura, enquanto os meus pais estavam na clandestinidade, e muitos dos 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, 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, 55min)

Ao longo da fala, vemos distintas imagens de arquivo – ao final dela, estamos de volta à Esplanada dos Ministérios em 2016: em um plano aéreo, vemos a emblemática imagem que compõe o cartaz do filme, com os manifestantes distintos em cada lado da estrutura erguida diante do parlamento. A transição se dá por uma imagem aérea mostrando o congresso recém-construído e seus arredores ainda em construção.

Esta referência atualiza as primeiras e engrandece a quinta. Partindo do contemporâneo, Petra observa que não fosse por uma pequena mutação toda sua família estaria do lado direito do muro. Fala do pavor da família diante das ameaças de Jango, de sua adesão ao golpe militar e de como a empreiteira se tornou uma das maiores do país — ainda sem afirmar ou mesmo sugerir os vínculos que a ligavam diretamente ao poder. A pequena mutação é o encontro de sua mãe com seu pai após o breve autoexílio deste em Nova York — ela se apaixona primeiro por ele, depois pela revolução. É apenas agora, portanto, quando vemos um muro a dividir a esplanada do ministério que Petra afirma a divisão.

E, outra vez, pouco depois de uma hora de filme, quando apresenta o já candidato Bolsonaro exaltando a tortura e os presidentes militares. Neste momento, a ouvimos dizer: “Grande parte da minha família decidiu votar nele” e continua na passagem já anteriormente citada:

Na cosmologia de Bolsonaro, militantes como meus pais deveriam ter sido assassinados. Era a cara de um país que nunca puniu os crimes cometidos no regime militar. Um país moldado pela escravidão, por privilégios, por golpes. Uma democracia fundada no esquecimento. (COSTA, 2019, 1h6min).

Esta referência reafirma a divisão familiar e novamente associada ao passado e a permanência das divisões familiares: mencionando que parte de sua família votou em Bolsonaro, o homem para quem seus pais deveriam ter sido mortos.

Pouco depois outro trecho que faz referência à família — mas a referência demora a aparecer. Vemos a posse de Temer. Sobre a imagem de seus correlegionários, ouvimos:

Essa noite, as regras do palácio são suspensas. É uma festa. A fauna do Planalto muda radicalmente em poucas horas. A chegada de Temer enche os corredores de representantes da direita do Congresso, as bancadas do boi, da bala, da Bíblia. Esses homens entram ávidos pelos salões depois de anos tendo que pedir permissão para entrar. (COSTA, 2019, 1h9min)

Passamos às imagens do Alvorada noturno, com uma música clássica ao fundo.

É claro que havia também aqueles que nunca tinham saído. Em uma festa no Palácio dos Bandeirantes, um político pergunta pra um empresário: “Você por aqui?” E o empresário responde: “Eu tô sempre aqui, vocês políticos que mudam”. Depois de algumas horas filmando no Alvorada, encontro duas placas. Uma em cada lado do palácio. De um lado uma placa colocada num governo Collor, um presidente de direita, dizendo que este palácio foi restaurado por ação voluntária destas empresas. E do outro, uma placa colocada no governo Lula, um presidente de esquerda. Andrade Gutierrez é o nome da empresa que meu avô foi um dos fundadores em 1947. Em 2015, o presidente da empresa e vários executivos da empresa foram presos, assim como os dirigentes das maiores empreiteiras. A relação promíscua do dinheiro com a política era um segredo que todos sabiam e quando investigado nunca dava em nada. Até que veio a Lava Jato. Era triste ver um partido que elegemos na promessa de mudar o sistema se embrenhando numa estrutura promíscua de financiamento de campanha desenha para tornar qualquer mudança impossível.

Em seguida, vemos novamente sua mãe sendo entrevistada no carro.

“Ô mãe, o que você sentiu quando começaram a revelar os esquemas de corrupção entre o governo e as empreiteiras?”

“Esquema de corrupção entre governo e empresa é regra geral na história do Brasil. A grande novidade é a Lava Jato prender e fazer delatar, empresário, político,

inclusive executivos da empresa ligada à minha família foram presos. Isso é a grande novidade. Nunca aconteceu antes no país. E eu até achei que pudesse ter efeito. Mas foi ficando muito partidizado. E acima de tudo, parece que é uma política da elite, do Estado, de... eliminar a ameaça da esquerda. Tirar o Lula, derrubar a Dilma, acabar com o PT... Nem que, pra isso, fosse necessário... tirar esse... Eliminar uma parte da elite, que são os empreiteiros. Então, corta esse braço e mantém o resto.”

Voltará à família uma última vez, no final do filme, aos 114 minutos. Quando volta às imagens de drone desta manifestação, sobre as quais a diretora narra a já citada passagem sobre sermos “uma república de famílias”. Essa nova referência enlaça a família de sua empresa aos governos do Brasil, observando que nos governos Collor e Lula o Alvorada foi reformado voluntariamente por algumas empresas, entre elas a de seu avô: agora, por fim nomeada. A referência prossegue abordando as relações entre empresários e governos, de todos os matizes ideológicos. Pessoas de sua família foram presas.

Por fim, a última referência não é a respeito de sua família. Mas ecoa todas essas referências, em especial as cinco últimas. Ecoa, ainda, uma fala de Lula à 1h24min de filme:

“Se arrepende de alguma coisa?”

“Eu não devo me arrepender de muita coisa, querida. Mas um arrependimento eu tenho: de não ter feito mais, de não ter mandado pro Congresso, no meu mandato, a regulação dos meios de comunicação. E... Nove famílias que comandam os meios de comunicação no Brasil. Temos séculos de preconceito, sabe? Tem... Tem... séculos de dominação, da casa grande, a senzala sempre foi muito maltratada...”
(COSTA, 2019, 1h24min)

Todas essas referências habilitam Petra Costa a dizer e enunciar sua tese, segundo a qual “Somos uma república de família. Umas controlam a mídia, outras, os bancos. Elas possuem a areia, o cimento, a pedra e o ferro. E de vez em quando acontece delas se cansarem da democracia, do Estado de Direito” (COSTA, 2019, 1h54min).

A família

A maior parte das memórias que Petra nos conta, no contínuo de seu filme, são *memórias declarativas* — isto é, aquelas constituídas por fatos, eventos ou conhecimentos “que podemos declarar que existem e podemos relatar como as adquirimos” (IZQUIÉRDO, 2011, p. 30). As memórias declinativas se compõem tanto do que sabemos de eventos cuja existência não assistimos/participamos (*memórias semânticas*) quanto de *memórias autobiográficas*. A distinção é interessante se entendermos sua distinção com base na participação afetiva — é o que sugere Michel Pollak quando afirma que nossa memória pode ser composta por herança, quando resultam de nossa

projeção ou identificação com certo passado, por contato direto quando ocorrem em nosso tempo e nos dizem respeito intimamente (POLLAK, 1992, p. 2). Nestes dois casos, é possível perceber componentes sociais e coletivos afetando a memória individual — seja “por herança” ou semântica, seja porque, como lembra Maurice Halbwachs, toda pessoa não deixa nunca de se comportar de acordo com “*sa nature d'être social (....) qu'il n'a pas cessé un instant d'être enfermé dans quelque société*” (HALBWACHS, 2001, p. 14).⁴

Se toda memória deve passar por um circuito neurológico e psíquico, sua enunciação obedece ainda a critérios francamente históricos que muitas vezes embaçam a própria lembrança — e tantas outras vezes, reprimem-na e criam outras em seu lugar.

A construtividade da memória é uma de suas características centrais: é através de um “trabalho de organização” que a memória se constrói, algo bastante “evidente na memória de organizações constituídas, tais como as famílias políticas ou ideológicas” (POLLAK, 1992, p. 6). Uma camada a mais desta constitutividade é encontrado nas variações a que a memória está sujeita de acordo com as relações que estabelece com sua sociedade — muitas de suas flutuações se dão em “função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa” (POLLAK, 1992, p. 4). Afinal, “*el tiempo propio del recuerdo es el presente*” (SARLO, 2005, p. 10). Mesmo neste âmbito, tão distante daquele em que se situa a filosofia de Henri Bergson, a memória se impregna do presente (BERGSON, 2005).

Del pasado se habla sin suspender el presente y, muchas veces, implicando también el futuro. Se recuerda, se narra o se remite al pasado a través de un tipo de relato, de personajes, de relación entre sus acciones voluntarias e involuntarias, abiertas y secretas, definidas por objetivos o inconscientes. (SARLO, 2005, p. 13).⁵

Há ainda uma questão relevante e incontornável: a transformação da recordação em relato. Nestes casos, observa a socióloga argentina, a referência ao passado se dá “*mediante los procedimientos de la narración y, por ellos, de una ideología que ponga de manifiesto un continuum significativo e interpretable de tiempo*” (SARLO, 2005 p. 13).⁶ E devemos lembrar que, afora por

⁴ “sua natureza de ser social (...) que em nenhum instante deixou de estar confinado dentro de alguma sociedade” (tradução de Laurente Léon Schaffter, em: HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Apulo: Vértice, 1990, p. 37).

⁵ Fala-se do passado sem suspender o presente e, muitas vezes, implicando também o futuro. Lembra-se, narra-se ou se remete ao passado por um tipo de relato, de personagens, de relação entre suas ações voluntárias e involuntárias, abertas e secretas, definidas por objetivos ou inconscientes” (tradução de Rosa Freire d’Aguiar, em: SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 12)

⁶ “na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um *continuum significativo e interpretável do tempo*” (idem).

experiências como *Empire* (Andy Warhol, 1965), *A walk* (Jonas Mekas, 1990) e *A arca russa* (Alexandr Sokurov, 2002), o cinema é a arte do descontínuo — e *Democracia em vertigem*, com todos os seus materiais de arquivo (quase uma dezena de filmes), seu amplo arco histórico, suas músicas, sua equipe de edição de quinze pessoas, talvez esteja entre os documentários mais descontínuos sobre o período.

Esquecendo-se por um momento os imperativos do documentário, isto é, sua relação com a veracidade a partir de suas próprias regras, as memórias familiares de Petra Costa servem para a criação de dois grupos de personagens antagônicos. De um lado, a si mesma, seus pais, os militantes torturados e mortos, Lula, os trabalhadores, Dilma, a esquerda, a democracia, o Bem. Do outro, seus avós, o restante de sua família, os assassinos, os torturadores, Aécio Neves, Eduardo Cunha, Michel Temer, a ditadura, o autoritarismo, o Mal. Assim como Michel Temer, seus avós e o restante de sua família aparecem como as pessoas que transitam: mudam-se os governos, eles estão ali: por pragmatismo, apoiam tanto a direita quanto a esquerda, mas preferem não pedir licença para entrar e tomar de pronto aos corredores do poder. Seus pais, ao contrário, são puros: eles não transitam. Mantém-se ao longo de todo o filme sem qualquer mácula. O papel de sua família serve para dotar o filme de uma estrutura afetiva e valorativa para além dos conflitos visíveis entre Dilma/Lula e Aécio/Temer/Bolsonaro.

O objetivo deste artigo não é realizar um escrutínio da veracidade das informações autobiográficas que compõe *Democracia em vertigem*. Entretanto, não é possível ignorar as críticas e suspeitas levantadas. Se a memória é construtiva e flutuante, variando de acordo com as circunstâncias, isto não quer dizer, entretanto, que possamos dispor livremente do passado e atribuí-lo um sentido qualquer; sem dúvida, há muito de arbitrário aí, mas há certas exigências que precisam ser alcançadas para que essa organização seja bem-sucedida (cf. POLLAK, 1989, p. 11).

Em uma das críticas mais contundentes, por vezes francamente rancorosas, ao filme Astier Basílio (2019) aponta algumas fragilidades na história narrada. Refere-se, por exemplo, ao silêncio da narradora sobre seu pai ter sido deputado do PMDB durante as Diretas Já, a omissão de informação a respeito de sua participação no governo Aécio Neves em Minas Gerais e questiona o passado militante de seus pais. Se a primeira omissão não é de todo grave, a segunda salta aos olhos por conta da breve menção que a narradora faz às relações entre Aécio Neves e sua família: os laços, ali, são de união conjugal entre parentes distantes, e não políticos. Certamente, mencionar que seu pai e Aécio tiveram afinidade em algum momento envolveria abordar acontecimentos fora da dicotomia proposta. Envolveria, também, a criação de uma imagem menos idealizada — e menos etérea — de seu pai.

A crítica mais pontiaguda se refere ao questionamento do passado militante de seus pais. Além de basear-se em livros e entrevistas da mãe de Petra, Basílio faz referência a um vídeo publicado como complemento à *Elena* no YouTube. Ele cita o seguinte trecho: “Nós não ficamos propriamente na clandestinidade, porque nós nem mudamos de nome. Nós ficamos numa coisa que chama *stand-by*. A gente ficou clandestino para nossa família”. Demonstrando sua intenção, Basílio interrompe a citação antes de informar que, ato contínuo, o pai de Petra (Manoel Costa Júnior) complementa: “e para a polícia de Belo Horizonte”. Marília continua: “É, [por]que se eles quisessem torturar nossa família, eles não saberiam aonde a gente tava” (COSTA, 2012). Outras relações, não possíveis de verificações, apontam para uma relação mais estreita do que a sugerida por Petra entre seus pais e seus avós.

Conclusão

Sob muitos aspectos, o filme de Petra se aproxima dos documentários *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2012), três filmes que ao retratar as consequências da ditadura militar na vida privada de famílias de exilados abordam à sua maneira a influência dos pais nos destinos de suas filhas. São diretoras que se afirmam aqui como “Representantes do trauma da segunda geração, a de filhos de militantes que, como personagens secundários na vida dos pais diante das grandes utopias políticas, cresceram marcados pela ausência e pelo exílio” (FELDMAN, 2017). Ao se referir a *Diário de uma busca*, por exemplo, Ilana observa que “narrando na primeira pessoa, [Flávia] faz do cinema um instrumento de reconstrução e reencontro entre a memória pessoal e a coletiva, a memória de seu pai e de seu país” (FELDMAN, 2017).

Há, no entanto, diferenças fundamentais que talvez provoquem uma inversão na “passagem do pai ao país, do privado ao político, da autobiografia a uma escrita marcada por forte presença da alteridade” (FELDMAN, 2017). Ainda que de forma sutil, essa inversão é perceptível já no prólogo do filme. Sobre lentos e precisos deslocamentos de câmera no Palácio da Alvorada, ouvimos a voz da diretora:

Um país que depois de vinte e um anos de ditadura restabeleceu sua democracia e se tornou uma inspiração pra muitas partes do mundo. Parecia que o Brasil tinha finalmente quebrado a sua maldição. Mas aqui estamos... o país avançando novamente rumo a seu passado autoritário. Hoje, enquanto sinto o chão se abrir debaixo dos meus pés, temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero. (COSTA, 2019, 3min)

A partir do trecho, as pesquisadoras Andréa França e Patrícia Machado realizam a seguinte análise:

Esse prólogo é sintomático das questões que o documentário traz e de sua posição ideológica. É do interior inabitado do Palácio do Alvorada que o filme se posiciona, declarando que a ditadura foi uma “maldição” do passado. Afirma que o país “avança novamente rumo ao seu passado autoritário” e deixa em suspenso a pergunta que não faz: “como isso aconteceu?”. Questionamento que abriria o filme para um lugar de investigação efetiva diante da alteridade que ele mesmo oferece – ao cineasta e ao espectador. Petra Costa, no entanto, traz para o centro dos problemas anunciados sua sensação íntima. Associa a democracia a um “sonho”, a ditadura a uma “maldição” e o sentimento de temor ao “chão que se abre debaixo dos pés”. Infantiliza assim a rica alteridade que se apresenta. (FRANÇA & MACHADO, 2019)

Um dos efeitos mais problemáticos da inversão deste movimento do pai ao país (agora do país para o pai), é que processos sociais complexos são reduzidos à movimentação de poucas pessoas. Isso é particularmente evidente na elipse em que o filme une, com um corte seco, a prisão de Lula à eleição de Bolsonaro, numa construção de sentido que remete aos experimentos do pioneiro da montagem, Lev Kuleshov. Referindo-se ao cinema ficcional, ele escreve:

I have already said that it is necessary to think in shots, that is, in conceptions of the to-be-photographed objects and actions, edited and arranged in a story. If one has an idea-phrase, a fragment of the story, a link in the entire dramatic chain, then this idea is expressed, laid out in shot-signs, like bricks. A poet places one word after another, in a definite rhythm, as one brick after another. Cemented by him, the word-images produce a complex conception as a result. So it is that shots, like conventionalized meanings, like the ideograms in Chinese writing, produce images and concepts. The montage of shots is the construction of whole phrases. Content is derived from shots. (KULESHOV, 1975, p. 91).⁷

É difícil discordar que o destino da eleição seria outro sem a prisão do ex-presidente. Muito além de afirmá-lo, no entanto, essa elipse expressa de forma dramaticamente potente que a eleição de Bolsonaro realizou-se ali. Deste modo, são ignorados fatores significativos para esta eleição e para a avaliação da vertigem da democracia brasileira, desde os disparos em massa de mensagens eleitorais com o financiamento ilegal de empresários até a ressentida fragmentação da centro-esquerda, sem falar do afastamento do Partido dos Trabalhadores das bases populares de sua origem

⁷ Em tradução livre: “Já disse que é necessário pensar em planos, isto é, em concepções dos objetos e ações a serem fotografados, editados e organizados em uma narrativa. Se alguém tem uma ideia-frase, um fragmento da história, um elo em toda a cadeia dramática, então essa ideia é expressa, disposta em planos-signos, como tijolos. Um[a] poeta coloca uma palavra após a outra, em um ritmo definido, como um tijolo após o outro. Cimentadas por ele[a], as palavras-imagens produzem, como resultado, uma concepção complexa. Assim, os planos, como significados convencionais, como os ideogramas na escrita chinesa, produzem imagens e conceitos. A montagem de planos é a construção de frases completas. O conteúdo é derivado dos planos”.

política, da comoção popular com a repercussão da notícia de um atentado à vida de Bolsonaro. Tudo é obliterado na potência expressiva daquela elipse. A este respeito, é preciso lembrar a antiga máxima godardiana de que o travelling é uma questão moral, máxima que Maria Augusta Ramos diretora de *O processo* formulou com as seguintes palavras: “Cada corte é um corte estético e ético” (RAMOS, 2018).

A crítica aqui não se firma no território de uma possível representação ideal da crise democrática brasileira; que o processo de representação resulte necessariamente em uma simplificação de alguns aspectos da realidade é uma contingência. Nem por isto, todas as simplificações equivalem.

Bibliografia

ABDALA, Bianca Ardanuy. IMAGEM DIALÉTICA E IMAGEM CRÍTICA: CONCEITOS BENJAMINIANOS PARA PENSAR ARTE E EMANCIPAÇÃO. *Revista Estética e Semiótica*, [S. I.], v. 8, n. I, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/12246>. Acesso em: 15 abr. 2024.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas, SP: Papirus, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Willy Bolle (org.). São Paulo e Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.

BERGSON, Henri. **Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps á l'esprit**. Paris: Quadrige/PUF, 2007.

CARROLL, Noel. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema volume II – Documentário e narratividade ficcional**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Seleção e organização: César Guimarães, Ruben Caixeta. Tradução Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Petra. *Infância na clandestinidade*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LuNJhhkhXCE>. Acesso em: 16 dez. 2024.

FELDMAN, Ilana. Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil. Holanda, K. & Tedesco, M. C. (Ed.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papirus, 2017. [Recurso eletrônico]

GAUTHIER, Guy. **Le documentaire un autre cinéma**. Paris: Éditions Nathan, 1995.

IZQUIERDO, Iván. **A arte de esquecer: cérebro e memória**. 2ª edição, revista e ampliada. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2010.

KULESHOV, Lev (org.). **Kuleshov on film – writings of Lev Kuleshov**. Translated by Ronald Levaco. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1975.

LEÃO, Daniel. O Impeachment e os filmes: a derrubada de Dilma Rousseff em três narrativas femininas. **Cinema & Território** (Funchal, Online) v. 6, p. 40-54, 2021.

MARTINS, Andrea França.; MACHADO, Patrícia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 28, p. 70-82, dez. 2014.

NUNES, Rodrigo. **Do transe à vertigem**. São Paulo: Ubu, 2023.

NICHOLS, Bill. **Representing reality: issues and concepts in documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. In: **Projeto História**. Revista do Programa de Pós-Graduados em História e do Departamento de História. São Paulo, PUC/SP, 10, nov/93, pp. 7-28.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. Tradução de Dora Rocha Flaksman. In: **Estudos Históricos**, 2 (3). Rio de Janeiro, 1989.

POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. Tradução de Monique Augras. In: **Estudos Históricos**, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.

QUEIRÓZ, André. O testemunho de Petra Costa em Democracia em vertigem: cinema e lanterna mágica. **REBELA**, v.10, n.3. set./dez. 2020

ROUSSEFF, Dilma. Discurso no senado em 29 de agosto de 2016. Disponível em: <https://ptnosenado.org.br/dilma-pela-segunda-vez-eu-e-a-democracia-estamos-no-banco-dos-reus/>. Acesso em 15 fev. 2025.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo**. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.