

## A memória ferida em *Democracia em Vertigem*: entre o testemunho autobiográfico e a crise política brasileira

Adriano Charles da Silva Cruz\*

**Resumo:** Este artigo analisa o documentário *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, a partir das relações entre memória, testemunho e crise democrática no Brasil contemporâneo. Adota-se como metodologia a análise filmica proposta por Aumont (1999), centrada nos aspectos estéticos, discursivos e políticos da obra. A fundamentação teórica articula autores como Bosi (2009), Ricoeur (2007), Pollak (1989) e Comolli (2008). Discute-se o filme como gesto de contramemória e reinscrição da história recente por meio da narração em primeira pessoa. Conclui-se que a cineasta transforma sua experiência pessoal em um dispositivo político e simbólico de resistência, ao inscrever uma memória ferida e dissidente na esfera pública.

Palavras-chave: documentário; memória; contramemória; subjetividade; democracia.

**Resumen:** Este artículo analiza el documental *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, a partir de las relaciones entre memoria, testimonio y crisis democrática en el Brasil contemporáneo. Se adopta como metodología el análisis filmico, según la propuesta de Aumont (1999), centrado en los aspectos estéticos, discursivos y políticos de la obra. El marco teórico articula autores como Bosi (2009), Ricoeur (2007), Pollak (1989) y Comolli (2008). Se discute la película como un gesto de contramemoria y reinscripción de la historia reciente mediante la narración en primera persona. Se concluye que la cineasta transforma su experiencia personal en un dispositivo político y simbólico de resistencia, al inscribir una memoria herida y disidente en la esfera pública.

Palabras clave: documental; memoria; contramemoria; subjetividad; democracia.

**Abstract:** This article analyzes the documentary *Democracia em Vertigem* (2019), directed by Petra Costa, through the lens of memory, testimony, and democratic crisis in contemporary Brazil. The methodology employed is film analysis, following the approach proposed by Aumont (1999), focusing on the aesthetic, discursive, and political dimensions of the work. The theoretical framework draws on authors such as Bosi (2009), Ricoeur (2007), Pollak (1989), and Comolli (2008). The film is discussed as a gesture of counter-memory and a reinscription of recent history through first-person narration. It is concluded that the filmmaker transforms her personal experience into a political and symbolic device of resistance by inscribing a wounded and dissident memory into the public sphere.

Keywords: documentary; memory; counter-memory; subjectivity; democracy.

---

\* Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Programa de Pós-Graduação de Processos Institucionais, Cicult - Grupo de Pesquisa Círculo de Estudos em Comunicação e Cultura Visual. 59078-970, Natal, Brasil. E-mail: adrianocruzufn@gmail.com

**Résumé :** Cet article analyse le documentaire *Democracia em Vertigem* (2019) de Petra Costa, à partir des relations entre mémoire, témoignage et crise démocratique au Brésil contemporain. La méthodologie adoptée est l'analyse cinématographique proposée par Aumont (1999), en se concentrant sur les aspects esthétiques, discursifs et politiques de l'œuvre. Le fondement théorique s'articule autour d'auteurs tels que Bosi (2009), Ricoeur (2007), Pollak (1989) et Comolli (2008). Le film est abordé comme un geste de contre-mémoire et de réinscription de l'histoire récente par le biais d'une narration à la première personne. La conclusion est que la cinéaste transforme son expérience personnelle en un dispositif politique et symbolique de résistance, inscrivant une mémoire blessée et dissidente dans l'espace public.

Mots-clés : documentaire ; mémoire ; contre-mémoire ; subjectivité ; démocratie.

## Introdução

Este artigo propõe uma reflexão crítica sobre o documentário *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa. Produzido pela Busca Vida Filmes em parceria com a Netflix — plataforma que assegurou sua ampla circulação internacional —, o filme obteve visibilidade global e foi indicado ao Oscar de Melhor Documentário em 2020. A obra constrói uma narrativa que entrelaça a trajetória pessoal da diretora à história recente do Brasil, expondo as fraturas institucionais que culminaram no golpe jurídico-parlamentar de 2016 — responsável pela destituição da presidenta Dilma Rousseff — e na ascensão de um projeto político conservador e autoritário.

O impeachment da presidenta marcou profundamente o cenário político brasileiro. Em 17 de abril de 2016, a Câmara dos Deputados admitiu o afastamento com 367 votos favoráveis. Posteriormente, o Senado referendou a decisão, resultando na perda definitiva do mandato em 31 de agosto daquele ano.

Analisar essa obra em 2025<sup>1</sup> permite compreender como o documentário antecipa e ilumina crises que ainda atravessam o país. Desde seu lançamento, o Brasil passou por eventos decisivos: Jair Bolsonaro tornou-se réu por tentativa de golpe em 8 de janeiro de 2023; Luiz Inácio Lula da Silva retornou à presidência; Dilma Rousseff assumiu a liderança do Banco dos BRICS; e a pandemia da Covid-19 escancarou os efeitos da necropolítica na gestão da extrema-direita (Mbembe, 2018). Nesse contexto, o filme permanece atual ao denunciar o apagamento da memória e a instabilidade das instituições democráticas. Mais do que recuperar o passado, sua análise contribui para compreender as disputas simbólicas e políticas em curso no presente.

Parte-se da hipótese de que o documentário opera como um gesto de contra-memória (Foucault, 2001), ao ativar experiências silenciadas e tensionar os sentidos historicamente cristalizados dos eventos políticos recentes. Por meio de uma montagem que sobrepõe vozes íntimas e discursos públicos, imagens de arquivo e registros familiares, o filme encena uma memória vulnerável, marcada por perdas, dissonâncias e apagamentos.

---

1. Durante a escrita deste trabalho, Petra Costa lançou seu novo filme *Apocalipse nos Trópicos*, que estreou na Netflix em julho de 2025. O documentário, em certa medida, retoma e expande questões presentes em sua obra anterior, mas agora volta o olhar para a crescente influência de líderes evangélicos na política brasileira, especialmente durante a eleição presidencial de 2018 e ao longo do governo Bolsonaro (2019-2022).

Inspirados em Ricoeur (2007), propomos compreender essa construção como expressão de uma memória ferida — aquela que emerge de traumas individuais e coletivos e resiste à normatização do esquecimento. A ferida que atravessa o corpo social ressurgiu, no documentário, como narrativa em disputa: uma busca por sentido diante da fratura democrática que marca o presente.

O testemunho subjetivo que conduz a narrativa, longe de configurar um relato confessional, funciona como uma enunciação situada e politicamente implicada (Bosi, 2009). A voz da cineasta inscreve-se como escuta coletiva, articulando afetos e experiências históricas num gesto que transforma a memória em resistência simbólica. Aqui, lembrar não é recuperar o passado como algo estável, mas reconfigurar os modos de ver e significar o presente.

A abordagem proposta articula diferentes referenciais teóricos — como a memória coletiva (Halbwachs, 1990), os lugares de memória (Nora, 1993), a imagem sobrevivente (Didi-Huberman, 2015), o testemunho subjetivo (Bosi, 2009) e a noção de dispositivo (Foucault, 2006; Oliveira, 2018) — para compreender como o filme atua na constituição de uma memória pública insurgente. A estética ensaística do documentário, marcada pela sobreposição de temporalidades, imagens de arquivo e registros produzidos, transforma o gesto de lembrar em ato político.

Por fim, com base nas reflexões de Comolli (2008), interpretamos o filme como uma reescrita subjetiva do real: uma operação que desafia a suposta neutralidade da imagem documental e evidencia suas camadas ideológicas e sensíveis. A montagem torna-se, assim, um campo de disputa simbólica, no qual a democracia brasileira recente é reinscrita como trauma, mas também como possibilidade de reinvenção histórica.

Este artigo adota a análise fílmica como abordagem principal, com ênfase na dimensão discursiva, estética e política do documentário de Petra Costa. A proposta metodológica fundamenta-se na articulação entre imagem, som, montagem e enunciação, a partir de uma perspectiva histórico-informativa e discursiva (Aumont 1999), voltada a compreender como o filme constrói uma narrativa de contramemória e reinscreve afetivamente os traumas da história recente brasileira.

O corpus foi analisado por meio da observação imagética das cenas, complementada pela escuta atenta da narração e dos depoimentos, assim como pela análise dos recursos de linguagem audiovisual utilizados na construção de sentidos. A metodologia foi estruturada em três etapas complementares:

a) Contextualização filmográfica: descrição das condições de produção, recepção e circulação do documentário, incluindo suas filiações estéticas, políticas e históricas. Esta etapa permite situar o filme no panorama do cinema político contemporâneo, marcado por uma retomada da subjetividade como operador de sentido.

b) Recorte imagético-verbal: seleção de cenas, falas e sequências emblemáticas relacionadas à construção da memória e à disputa por narrativas. A análise concentrou-se em passagens que evidenciam tensões entre memória pessoal e memória coletiva, presença e apagamento, esperança e desencanto.

c) Leitura descritivo-analítica: exame detalhado dos elementos fílmicos selecionados, como direção de arte, composição visual, enquadramentos, fotografia, uso

de arquivos, montagem e paisagem sonora. O objetivo foi compreender como esses recursos operam na produção de uma memória sensível, inscrita no corpo do filme e em sua voz narradora.

A pesquisa enfatiza como o filme articula uma estética do trauma e da memória ferida (Ricoeur, 2007), performando, por meio de suas materialidades narrativas, um gesto político de resistência simbólica. O uso de imagens desfocadas, os enquadramentos intimistas, os arquivos históricos e os contrapontos entre a narração e o discurso opositor configuram um dispositivo de contramemória (Foucault, 2001), que tensiona os sentidos dominantes e reinscreve o vivido na cena pública. O documentário se constitui, assim, não apenas como documento, mas como performance crítica de uma subjetividade histórica fraturada — uma obra que não busca pacificar o passado, mas mobilizá-lo como ferida que insiste em não cicatrizar.

### **Fundamentação teórica**

A análise do documentário exige uma ancoragem teórica que contemple os atravessamentos entre memória, discurso, subjetividade e regimes de verdade na esfera pública brasileira. Como assinala Pollak (1989), a memória não é apenas um processo individual, mas uma construção social atravessada por relações de poder. Nos embates em torno do golpe de 2016, observa-se uma seleção e hierarquização de lembranças que privilegiam determinadas narrativas em detrimento de outras, num jogo de forças que define o que será lembrado, esquecido ou silenciado.

Com base nas formulações de Halbwachs (1990), compreende-se que não há memória fora de um grupo. Petra Costa constrói um testemunho atravessado pela memória familiar e pela dor coletiva de uma geração que acreditou na possibilidade de uma democracia socialmente inclusiva. A narrativa subjetiva explicita os afetos e as fraturas do tempo presente, revelando uma “memória ferida” — aquela que ressurge da dor e do trauma histórico, individual ou coletivo, marcada por interrupções e reativações do passado (Ricoeur, 2007).

É nesse ponto que os aportes de Bosi (2009) são fundamentais. Para a autora, a memória não se reduz à repetição de fatos, mas atua como “conservação viva de imagens” que se atualizam no presente e reconfiguram a experiência do sujeito. Recordar, portanto, não significa reviver de forma neutra, mas reinscrever, reconstruir e dar novos sentidos ao passado. Essa perspectiva permite compreender como a cineasta transforma lembranças íntimas — registros familiares, fotografias, vídeos caseiros — em matéria de um discurso público que entrelaça autobiografia e história coletiva. A memória afetiva, nesse caso, não é um desvio, mas um operador de elaboração crítica.

Essa memória é também midiaticizada, performada pelo audiovisual e entrecortada por imagens de arquivo, registros caseiros e discursos institucionais. A materialidade do filme mobiliza o que Didi-Huberman (2015) denomina de “sobrevivências”: imagens do passado que retornam no presente não como lembranças puras, mas como espectros que assombam e interpelam. O documentário constrói uma

estética do luto e da resistência, em que a narração em primeira pessoa assume uma postura etnográfica e posicionada, recusando a ilusão da imparcialidade (Queiroz, 2020).

Nesse gesto, aproxima-se da ideia de “reescrita subjetiva do real” proposta por Comolli (2008), segundo a qual o documentário não oculta sua enunciação, mas a assume como forma de intervenção ética e política. Essa perspectiva dialoga com a noção de filme-ensaio<sup>2</sup>, que, segundo Teixeira (2019), se caracteriza pela inscrição da subjetividade do realizador como um ato de pensamento. Tal inscrição pode ocorrer pela presença direta do ensaísta em corpo e/ou voz, pela recombinação de materiais de arquivo ou pela criação de figuras estéticas que articulam dimensões íntimas e coletivas. Nesse sentido, a diretora mobiliza esses elementos para construir um dispositivo reflexivo no qual o testemunho individual se converte em experiência compartilhada e crítica política, tensionando as fronteiras entre memória, subjetividade e história.

A cineasta insere-se na narrativa não como observadora externa, mas como sujeito encarnado que dramatiza, encena e reinscreve sua própria história como espelho da fratura nacional. Sua voz, oscilante e afetiva, inscreve-se como corpo e como memória: “Eu e a democracia temos a mesma idade”, afirma, estabelecendo desde o início uma correspondência simbólica entre sua biografia e a história recente do Brasil.

A memória, aqui, é também disputa. Ao registrar falas protofascistas do então deputado Jair Bolsonaro, exaltando torturadores, ou ao revisitar os atos da Comissão Nacional da Verdade, o documentário evidencia que a democracia brasileira se construiu sobre um pacto de silêncio. Como observa Costa (2023), *Democracia em Vertigem* atua como um documentário “lugar de fala”, no qual a subjetividade não representa um desvio da verdade, mas um modo situado e ético de intervir no presente. A vertigem, nesse contexto, não é apenas metáfora do colapso político, mas figura da crise da memória e da instabilidade simbólica.

É nesse ponto que se insere a noção de contramemória, conforme desenvolvida por Foucault (2001) e aprofundada por Bosi (2009). A contramemória não se limita à negação do passado oficial, mas configura um movimento crítico e insurgente que confronta os esquecimentos institucionalizados e propõe outras formas de narrar a história. Trata-se de uma prática discursiva que interroga os silêncios do Estado, denuncia apagamentos e reinscreve o vivido de sujeitos historicamente marginalizados. Essas disputas pela memória não são simples ajustes retrospectivos, mas gestos políticos de reconhecimento e reconfiguração simbólica. No filme, essa perspectiva se concretiza por meio da justaposição entre cenas de protestos contemporâneos e imagens de infância, da sobreposição entre discursos institucionais e registros familiares, da montagem fragmentada e da trilha sonora

---

2. Embora Teixeira (2019) diferencie o filme-ensaio do documentário, optamos por manter a classificação do filme como documentário, aproximando-o do modo participativo proposto por Nichols (2016), no qual a presença do cineasta e sua interação com os materiais e personagens tornam-se parte constitutiva da narrativa.

melancólica. Esses elementos conformam um dispositivo de contramemória audiovisual, em que o testemunho pessoal se transforma em performance coletiva e política. Como adverte Benjamin (2012), trata-se de “escovar a história a contrapelo”, ativando memórias dissidentes como forma de resistência à história oficializada.

Em diálogo com esse movimento de reinscrição crítica da memória, emerge também a noção de *dispositivo*, entendida como um princípio criativo e político que atravessa o documentário contemporâneo. Segundo Rodrigues (2015), no cinema documental, ele não se restringe ao aparato técnico, mas abarca uma série de estratégias que promovem reconfigurações do olhar, aberturas ao acaso e deslocamentos na enunciação. Inspirado em Foucault (2001) e desenvolvido por autores como Comolli (2008), o conceito de dispositivo implica instaurar zonas de instabilidade que tensionam os modos de produção de verdade e subjetividade. Em *Democracia em Vertigem*, ele não se apresenta como um experimento externo ou participativo, mas como uma prática ensaística que inscreve a própria autora na cena. A narração em primeira pessoa, a justaposição de arquivos íntimos e institucionais, e a montagem poética compõem um dispositivo que articula autobiografia e história nacional, subjetividade e discurso público, instaurando fissuras na narrativa oficial.

Essa mobilização atua como operador de contramemória e de performance política. Em vez de entregar a câmera ao outro ou provocar uma partilha direta da enunciação, Petra Costa constrói um dispositivo interno, que tensiona a estabilidade entre o eu e o mundo. Em sua forma ensaística e afetiva, o filme ativa o que Comolli (2008) chamou de “inscrição verdadeira” — uma abertura ao real que se dá não pela neutralidade, mas pela exposição de um corpo que sente, lembra e se posiciona. O efeito da câmera, nesse caso, não incide sobre o outro, mas sobre si mesma, reorganizando afetos, dores e percepções políticas. Assim, o documentário se coloca como uma máquina de subjetivação e de visibilização ética: produz imagens que performam resistência e instauram um campo de embate simbólico, no qual a memória individual se converte em linguagem coletiva de denúncia e elaboração histórica.

### **Análise fílmica**

O documentário integra um movimento mais amplo do cinema político contemporâneo em que a subjetividade deixa de ser uma instância marginal para se tornar um eixo constitutivo da narrativa. O reconhecimento internacional ampliou seu alcance, mas também acirrou a polarização de sua recepção: enquanto setores progressistas saudaram a obra como gesto necessário de denúncia e memória, grupos conservadores a atacaram como peça de propaganda ideológica.

O contexto de produção do filme é indissociável da conjuntura histórica que o permeia: a crise institucional brasileira, deflagrada com o golpe de 2016, seguida da prisão de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2018, e da ascensão da extrema direita com a eleição de Jair Bolsonaro, naquele mesmo ano. A narradora-diretora escolhe contar essa história a partir de um ponto de vista pessoal, entrelaçando sua trajetória familiar — marcada pela militância política de esquerda e pelo pertencimento às

elites econômicas — com os acontecimentos recentes do país. Trata-se, portanto, de um documentário que opta pela enunciação em primeira pessoa como forma de se posicionar politicamente, assumindo o risco da implicação subjetiva.

Essa escolha estética aproxima o filme de uma linhagem do documentarismo brasileiro que tem em Eduardo Coutinho uma de suas principais referências. No entanto, ao contrário do método dialógico de Coutinho, baseado na escuta e na interação com o outro, a cineasta opera por meio do ensaio subjetivo, do depoimento íntimo e da montagem poética. Como apontamos em outro momento, a narrativa em primeira pessoa desfaz a fronteira entre o público e o privado, reinscrevendo a história em um corpo que fala, sente e se posiciona (Cruz, 2014). No filme, esse corpo é o da narradora-diretora, que testemunha não apenas um colapso institucional, mas um trauma histórico e afetivo compartilhado por sujeitos situados no campo progressista.

Em razão disso, o filme suscitou críticas que apontam limites em sua abordagem. Para Pires (2019), o documentário constrói uma narrativa personalista, na qual a trajetória da diretora tende a se sobrepor à análise das estruturas políticas. Já Zurita (2019) argumenta que a voz íntima de Petra Costa, ao adotar um tom ensaístico, compromete a amplitude da representação histórica e política, resultando em uma interpretação situada, mas restrita.

Importa destacar que, durante e após o golpe de 2016, vários documentários brasileiros se debruçaram sobre a crise democrática brasileira, os bastidores do “impeachment” e as disputas políticas contemporâneas, configurando um ciclo documental que buscou enfrentar criticamente a narrativa dominante na mídia. Obras como *O Processo* (de Maria Augusta Ramos, 2018), *Excelentísimos* (Douglas Duarte, 2018) e *Entre os Homens de Bem* (Carlos Juliano Barros e Caio Cavechini, 2016) também ofereceram olhares críticos e plurais sobre os mesmos acontecimentos. Contudo, o documentário se distingue por fazer da subjetividade o próprio dispositivo de análise, assumindo-se como uma cartografia emocional da democracia ferida.

O filme em tela também se insere em uma genealogia do cinema de arquivo e da estética da memória, dialogando com práticas que revisitam imagens do passado para construir narrativas contra-hegemônicas. Nesse sentido, sua filiação histórica não se restringe ao cinema brasileiro, mas encontra ressonância em produções latino-americanas marcadas por processos autoritários, apagamentos e disputas simbólicas em torno da memória política. Podemos citar, entre outros, a filmografia de Patricio Guzmán, no Chile (*La batalla de Chile*, 1975–1979; *Nostalgia de la luz*, 2010; *El botón de nácar*, 2015), e de Fernando Solanas, na Argentina (*La hora de los hornos*, 1968; *Memoria del saqueo*, 2004), que constroem contra-arquivos sensíveis e politizados, articulando o testemunho e a reapropriação crítica de imagens para reinscrever feridas históricas no campo da linguagem.

Nos primeiros minutos, o filme articula imagem e voz para anunciar a vertigem que dá título à obra. A prisão iminente de Luiz Inácio Lula da Silva é apresentada como marco simbólico do fim de um ciclo político e da instabilidade democrática que o sucedeu. A câmera percorre o Palácio da Alvorada, vazio e silencioso, como

alegoria de um poder esvaziado. Entre *3min11s* e *3min29s*, a montagem justapõe cenas do palácio com uma narração que remonta à história autoritária do Brasil: repressões, golpes, silêncios.

É nesse ponto que Petra afirma: “*Eu e a democracia temos a mesma idade*” (00:04:56). A frase não apenas situa a narradora em um tempo histórico, mas inaugura a construção subjetiva da narrativa, ao fundir a trajetória individual e a memória coletiva. Por meio de arquivos familiares, registros da campanha das Diretas Já e imagens da militância de seus pais, o filme entrelaça o pessoal e o político. O gesto de lembrar adquire, desde então, um caráter genealógico e afetivo.

O passado é retomado não de forma linear, mas por meio de uma montagem ensaística que, ao alternar tempos e afetos, constrói um discurso sobre a fragilidade da democracia brasileira. Entre *9min34s* e *9min44s*, vemos a diretora e a mãe se preparando para o primeiro voto da cineasta — um rito de passagem que ecoa a euforia coletiva da eleição de Lula. Entre *17min17s* e *18min35s*, após a vitória de Dilma Rousseff, as imagens de comemoração de mãe e filha na Avenida Paulista se sobrepõem à explosão popular nas ruas, fundindo o evento político à memória afetiva.

A narrativa é atravessada por um lamento insistente: a democracia brasileira foi construída sobre apagamentos. “*Uma democracia fundada no esquecimento*” (01:07:10), diz Petra, em tom melancólico. A ausência de responsabilização pelos crimes da ditadura, a anistia, o pacto de silêncio: tudo isso, segundo o filme, corroeu os alicerces do regime democrático. Essa crítica se materializa visualmente em passagens como a que contrapõe o surgimento de Brasília ao colapso subjetivo da própria mãe: “*Enquanto minha avó via Brasília nascer do nada, minha mãe via seu mundo ruir*” (00:25:00). O progresso em pedra encobre os escombros emocionais de uma geração.

Na passagem sobre a descoberta do pré-sal, a narradora registra: “*Era uma bênção... que logo se revelaria uma maldição*” (00:15:19). Aqui, o tom da narração é ambivalente. O petróleo — símbolo de soberania e abundância — rapidamente se transforma em motivo de instabilidade política e alvo de disputas econômicas internacionais. A imagem de Lula com as mãos sujas de petróleo é símbolo do auge e, ao mesmo tempo, prenúncio da queda. O filme não sugere linearidade, mas uma espiral de promessas frustradas, inscritas no próprio corpo da narrativa.

A dimensão subjetiva dessa espiral se adensa quando a narradora diz: “*Meus pais acreditavam que podiam transformar o mundo. E eu cresci acreditando nisso*” (00:18:13). A crença na transformação social — herança da militância familiar à esquerda — molda não apenas a perspectiva da diretora, mas toda a estrutura ética do filme. O documentário não é neutro. É um posicionamento que emerge do afeto, da memória familiar e da reação aos acontecimentos. A democracia, para a diretora-narradora, não é um conceito: é uma herança incompleta.

Quando se aproxima da votação do impeachment de Dilma Rousseff, Petra observa: “*Cada parlamentar parecia não votar em Dilma, mas contra o que ela representava*” (00:34:58). A análise da narradora se apoia nos discursos parlamentares proferidos naquele dia: evocações à família, à moral, a Deus e ao anticomunismo, escancarando a ausência de argumentos jurídicos consistentes. O gesto mais explícito

de ruptura com a memória democrática ocorre quando Jair Bolsonaro dedica seu criminoso voto ao coronel Ustra:<sup>3</sup> “o pavor de Dilma Rousseff” (00:37:32). A evocação direta da figura do torturador transforma a sessão parlamentar em espetáculo revisionista, onde o golpe de 1964 ressurge como sombra sobre o presente.

À frente, a narradora-cineasta continua: “Num país onde se sabe quando a democracia termina, mas não quando ela começa, cada passo parece um abismo” (01:08:05). A memória nacional, marcada por apagamentos e pactos de silêncio, não sustenta um futuro comum. Em vez de continuidade histórica, há vertigem. O filme, assim, nomeia o sentimento que lhe dá título: não é a queda em si que o ameaça, mas o vácuo de sustentação.

Ao afirmar “Era como assistir ao país ser partido ao meio” (01:15:08), Petra dá forma à polarização afetiva e simbólica que tomou conta do Brasil. Os protestos, a prisão de Lula, os discursos de ódio e o avanço da extrema direita não são meros acontecimentos: são sintomas de uma memória social ferida, manipulada e instrumentalizada. O abismo da democracia se alarga porque o passado não foi resolvido — e retorna como fantasma. Em voice-over, a narradora enuncia: “A Comissão da Verdade investigou as violações dos direitos humanos cometidas pela ditadura militar. Ninguém foi punido. O país não puniu os responsáveis pela tortura. O passado não foi resolvido” (01:10:36 – 01:11:08).

Nesse ponto, a fala de Luiz Inácio Lula da Silva — “Eu não sou mais um ser humano. Eu sou uma ideia” (01:23:03) — se torna um símbolo potente. Na sequência da prisão de Lula, a câmera o acompanha com intimismo e delicadeza, focalizando de perto seus olhos, sua expressão contida e os gestos silenciosos de despedida. Os enquadramentos são fechados e lentos, reforçando a gravidade do momento. Em paralelo, a montagem intercala imagens de arquivo do jovem sindicalista em ato, criando um elo visual entre passado e presente, entre a figura histórica e o símbolo político. A trilha sonora adquire um tom grave e melancólico, evocando solenidade e luto, enquanto o silêncio da narradora — ausente nesse trecho — reforça o impacto emocional do gesto filmado. O silêncio da voz que até então conduzia a narrativa dá lugar ao peso da imagem: é o corpo de Lula que fala, tornando-se, ali, mais que personagem — um monumento de memória e resistência.

No outro extremo, temos o discurso de Jair Bolsonaro durante a posse: “Vamos libertar o Brasil do socialismo, da inversão de valores, do gigantismo estatal” (01:33:05). Aqui, o enquadramento é amplo e institucional, com planos fixos que o mostram em um púlpito oficial, ladeado por autoridades. O tom da cena contrasta fortemente com o intimismo das imagens anteriores. A *mise-en-scène* é composta por bandeiras verde e amarela, paletós escuros e a solenidade do protocolo presi-

---

3. Carlos Alberto Brilhante Ustra foi reconhecido oficialmente pelo Estado brasileiro como torturador durante a ditadura civil-militar. Ustra foi chefe do DOI-CODI de São Paulo e responsável por inúmeras violações de direitos humanos, incluindo a tortura da própria presidenta quando presa política. A exaltação pública de um agente da repressão em um ato institucional do Congresso Nacional violou princípios constitucionais e compromissos internacionais assumidos pelo Brasil em matéria de direitos humanos, configurando-se como apologia à prática de tortura e rompendo-se, portanto, com os fundamentos democráticos e civilizatórios do Estado de Direito.

dencial, mas o conteúdo da fala rompe com a forma solene: ela invoca um discurso de ruptura democrática, marcado por ressentimento (Schwarcz, 2019), revisionismo histórico e exclusão simbólica. A narradora-cineasta não comenta diretamente, mas a montagem que antecede a cena — com imagens do país dividido e da prisão de Lula — sugere que essa fala representa a consagração de uma virada autoritária, no qual o passado recente é recodificado como erro e a democracia é reformulada sob a lógica do inimigo. A ideia de libertação, usada no discurso bolsonarista, apaga conquistas sociais e transforma o passado em erro a ser corrigido.

Na cena final do documentário, a voz da diretora retorna em *off* para encerrar a narrativa com a frase: “*A democracia se desfaz como as memórias. Algumas se apagam. Outras resistem. E outras, como esta, doem para sempre*” (01:35:00). A imagem que acompanha essas palavras é de um Brasil em suspenso: manifestações esvaziadas, ruas silenciosas, fragmentos visuais de um país ainda em disputa. A trilha sonora é discreta, quase sussurrante, sustentando uma atmosfera de luto contido. A montagem desacelera, os planos ficam mais longos, como se o filme se recusasse a encerrar de forma definitiva. Há um predomínio de imagens esmaecidas, fantasmagorias que evocam a sensação de perda e instabilidade. A narração é pausada, afetiva, como quem deposita em ruínas uma lembrança. A cena funciona como elegia: não apenas à democracia brasileira, mas à própria possibilidade de memória plena. Ao fundir imagem e palavra num gesto poético e político, o filme encerra-se não com resolução, mas com ferida aberta — memória que insiste em não cicatrizar.

### Considerações Finais

Ao entrelaçar sua trajetória pessoal com a história política recente do Brasil, a documentarista constrói uma narrativa que confronta o apagamento da memória e se opõe às tentativas de silenciamento institucional. O documentário não apenas revisita os eventos que levaram ao impeachment de Dilma Rousseff, em 2016, e à ascensão da extrema direita, mas também propõe uma reinterpretação desses fatos a partir de uma perspectiva subjetiva e crítica.

Mais do que reconstruir cronologicamente os acontecimentos, o filme pode ser entendido como um gesto de contramemória. Ao recorrer a imagens íntimas, arquivos públicos e comentários em primeira pessoa, Petra tensiona versões oficializadas da história e evidencia a instabilidade das narrativas sobre o processo jurídico-político do *impeachment* presidencial. A abordagem sugere que a democracia brasileira não é um projeto consolidado, mas uma construção frágil, permeada por rupturas, disputas simbólicas e traumas não elaborados.

A força do documentário parece residir na maneira como articula o privado e o coletivo. Em vez de adotar uma postura de distanciamento, a cineasta se insere como sujeito da narrativa, posicionando seu corpo e sua voz como testemunhas da crise. Essa escolha, embora controversa para parte da crítica, confere ao filme um caráter performativo e político: ao tornar visível sua subjetividade, a documentarista também problematiza a pretensa neutralidade das instituições.

É importante reconhecer que, apesar do destaque internacional e da recepção calorosa em certos circuitos, o documentário também encontrou resistência, inclusive em setores da esquerda, nos quais parte da crítica aponta para possíveis limitações no recorte adotado e nas escolhas narrativas. Essas tensões evidenciam que a obra atua em um campo marcado por disputas simbólicas e por leituras divergentes sobre os rumos da democracia no país.

Dessa forma, o documentário pode ser compreendido como um objeto híbrido, situado no cruzamento entre memória, testemunho e representação. Isso sugere que as narrativas sobre o passado são constantemente disputadas. Ao adotar uma linguagem que combina elementos documentais e ensaísticos, o filme revela como a memória constrói-se de modo fragmentado, atravessada por afetos, silêncios e enquadramentos. A subjetividade, longe de ser interpretada apenas como fragilidade, pode ser lida como uma estratégia política, capaz de tensionar discursos oficiais e reabrir espaços para a pluralidade de vozes. Nesse sentido, a obra provoca o debate sobre memória, representação e democracia, convidando o espectador a confrontar as fissuras do presente.

### Referências bibliográficas

- Aragão, M. (2022). “O ‘eu’ como forma política: Subjetividade e discurso no documentário brasileiro contemporâneo.” *Revista Eco-Pós* 25(2): 9–30.
- Barros, P. C. de (2014). “A arte como experiência da ausência: Narrativas e formas de subjetivação em *Elena*, de Petra Costa.” *Revista Rebeca* 3(2): 209–222.
- Bosi, E. (2009). *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG.
- Costa, T. L. (2023). “Documentário, memória e inscrição do eu: a vertigem como estética e política.” *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 12 (1): 1–20.
- Cruz, A. C. (2014). “A identidade no documentário *Elena*.” *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 3(5): 3–16.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Marta P. Ferreira. São Paulo: Editora 34.
- Foucault, M. (2006). *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 21. ed. Rio de Janeiro: Graal.
- Foucault, M. (2001). *Dits et écrits II – 1976-1988*. Paris: Gallimard.
- Leão, L. (2024). “A memória como rua de mão dupla: Narrativas autobiográficas e disputa simbólica no cinema de Petra Costa.” *Revista Mídia e Cotidiano* 18(2): 1–18.
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário*. 3. ed. Campinas: Papirus.

- Nora, P. (1993). “Entre memória e história: A problemática dos lugares.” *Projeto História* 10: 7–28.
- Oliveira, M. T. V. de (2018). “Imagens da memória: O documentário como dispositivo de subjetivação.” Em *Memória e comunicação: Narrativas, testemunhos e dispositivos*, organizado por Cida Ferreira e Maria Thereza Viana de Oliveira, 133–153. São Paulo: Paulus.
- Pires, B. dos R. L. (2019). “Crítica | Democracia em Vertigem.” *Plano Crítico*, 25 de junho de 2019.
- Pollak, M. (1989). “Memória, esquecimento, silêncio.” *Estudos Históricos* 2(3): 3–15.
- Queiroz, Eliani de Fátima Covem. 2020. “Democracia em Vertigem: uma narrativa documental que vai além da mera representação.” *Revista Panorama – Revista de Comunicação Social* 10(1): 2–7.
- Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François e Liana Jurema. Campinas: Editora da Unicamp.
- Rodrigues, L. R. de A. (2015). “Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo.” *Galáxia* (30): 138–148. <https://doi.org/10.1590/1982-25542015220160>.
- Rossini, M. S. & Almeida, G. F. de (2020). “Democracia em vertigem: A construção de uma memória de si no documentário político contemporâneo.” *Galáxia* 44: 144–158. <https://doi.org/10.1590/1982-25542020104409>
- Schwarcz, L. M. (2019). *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Silva, L. B. da & Mousinho, V. S. (2021). “Petra Costa e a memória do trauma: Narrativas do eu no documentário brasileiro contemporâneo.” *Revista Palimpsesto* 20(32): 200–217.
- Teixeira, F. E. (2019). “Filme-ensaio e formas de inscrição da subjetividade.” *Doc On-line*, n. 26: 25–35. DOI: 10.25768/fal.doc.26.ar02.
- Traverso, E. (2017). *Melancolia de esquerda: Marxismo, história e memória*. Tradução de Horácio Ramos Candiani. Campinas: Editora da Unicamp.
- Zurita, V. (2019). “Sintomas de uma esquerda ensimesmada.” *Outras Palavras*, 28 de junho de 2019.

## Filmografia

- Entre os Homens de Bem* (2016) de Carlos Juliano Barros, e Caio Cavechini. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6T6ogD5UoG0>
- Democracia em Vertigem* (2019) de Petra Costa. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80190535>
- Elena* (2012), de Petra Costa.
- Apocalypse nos Trópicos* (2025), de Petra Costa. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/81989009> [Accessed 12 August 2025].
- Excelentíssimos* (2018), de Douglas Duarte
- El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán. Disponível em: <https://icarusfilms.com/if-button>

*La batalla de Chile* (1975–1979), de Patricio Guzmán.

*Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán.

*O Processo* (2018), de Maria Augusta Ramos. Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/oprocesso>

*La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas.

*Memoria del saqueo* (2004), de Fernando Solanas.