UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

LUCAS HENRIQUE DE SOUZA

ESTÉTICAS MNEMÔNICAS

memória e ensaísmo no cinema de Petra Costa e Adirley Queirós

Araraquara
2025

LUCAS HENRIQUE DE SOUZA

ESTÉTICAS MNEMÔNICAS

memória e ensaísmo no cinema de Petra Costa e Adirley Queirós

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Relações Intersemióticas

Orientador(a): Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

Araraquara

2025

S729e

Souza, Lucas Henrique
Estéticas Mnemônicas : memória e ensaísmo no cinema de Petra Costa e Adirley Queirós / Lucas Henrique Souza. -- Araraquara, 2025
192 f. : fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Renata Soares Junqueira

1. Documentário. 2. Memória. 3. Ensaio. 4. Filme-ensaio. 5. Estilística. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A proposta de pesquisa tem como objetivo investigar a relação entre memória e ensaísmo na cinematografia de Adirley Queirós e Petra Costa, dois cineastas fundamentais para a compreensão do cinema brasileiro contemporâneo.

Do ponto de vista científico, a pesquisa contribui para a consolidação de um campo ainda em expansão: o estudo do ensaísmo no cinema. A originalidade da proposta reside na articulação entre estética, política e memória, com base em referenciais interdisciplinares que envolvem o cinema, a história, a sociologia, a filosofia e os estudos culturais. A abordagem comparativa entre duas filmografias de origem e linguagem distintas amplia o escopo teórico dos estudos fílmicos e oferece novas chaves interpretativas para o audiovisual brasileiro.

Em termos técnicos, o projeto desenvolve uma metodologia analítica voltada para a identificação de procedimentos ensaísticos na linguagem cinematográfica, o que poderá ser útil tanto em contextos acadêmicos quanto em processos formativos no campo do audiovisual. A sistematização dessas estratégias também contribui para o desenvolvimento de materiais didáticos e para a formação crítica de novos pesquisadores e realizadores.

No plano social, a pesquisa enfatiza produções que tornam visíveis memórias silenciadas e sujeitos historicamente marginalizados. A obra de Adirley Queirós, com foco na Ceilândia e em experiências periféricas, e a de Petra Costa, com forte ancoragem na memória política e afetiva, oferecem narrativas fundamentais para pensar a história recente do Brasil. Nesse sentido, a pesquisa contribui para o debate público sobre identidade, pertencimento, desigualdade e democracia.

A inovação está na construção de um diálogo entre estéticas e contextos sociais diversos, permitindo refletir sobre como diferentes formas de subjetividade e posicionamento político produzem modos distintos de resistência fílmica. A pesquisa também propõe uma leitura do cinema como ferramenta de intervenção crítica, oferecendo contribuições relevantes para as discussões sobre estética e política no século XXI.

Por fim, o impacto cultural e simbólico da pesquisa é significativo. Ao valorizar cinematografias que rompem com padrões dominantes de representação e propõem outras formas de narrar o país, a pesquisa contribui para o fortalecimento de uma cultura audiovisual plural, crítica e comprometida com a memória. A pesquisa

reafirma o papel do cinema como linguagem que pensa, recorda e transforma, tanto no plano individual quanto coletivo.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

The research proposal aims to investigate the relationship between memory and essayism in the cinematography of Adirley Queirós and Petra Costa, two filmmakers who are fundamental to the understanding of contemporary Brazilian cinema.

From a scientific point of view, the research contributes to the consolidation of a field that is still expanding: the study of essay writing in cinema. The originality of the proposal lies in the articulation between aesthetics, politics and memory, based on interdisciplinary references that involve cinema, history, sociology, philosophy and cultural studies. The comparative approach between two filmographies of different origins and languages broadens the theoretical scope of film studies and offers new interpretative keys for Brazilian audiovisual.

In technical terms, the project develops an analytical methodology aimed at identifying essayistic procedures in cinematographic language, which could be useful both in academic contexts and in training processes in the audiovisual field. The systematization of these strategies will also contribute to the development of teaching materials and the critical training of new researchers and filmmakers.

On a social level, the research emphasizes productions that make silenced memories and historically marginalized subjects visible. The work of Adirley Queirós, focusing on Ceilândia and peripheral experiences, and that of Petra Costa, with a strong anchoring in political and affective memory, offer fundamental narratives for thinking about the recent history of Brazil. In this sense, the research contributes to the public debate on identity, belonging, inequality and democracy.

The innovation lies in the construction of a dialogue between different aesthetics and social contexts, allowing us to reflect on how different forms of subjectivity and political positioning produce distinct modes of filmic resistance. The research also proposes a reading of cinema as a tool for critical intervention, offering relevant contributions to discussions on aesthetics and politics in the 21st century.

Finally, the cultural and symbolic impact of the research is significant. By valuing cinematographies that break with dominant patterns of representation and propose other ways of narrating the country, the project contributes to the strengthening of a plural, critical audiovisual culture committed to memory. The

research reaffirms the role of cinema as a language that thinks, remembers and transforms, both on an individual and collective level.

LUCAS HENRIQUE DE SOUZA

ESTÉTICAS MNEMÔNICAS

memória e ensaísmo no cinema de Petra Costa e Adirley Queirós

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração:

Data da defesa: 29/05/2025

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Profa. Dra. Renata Soares Junqueira
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

_____

Prof. Dr. Prof. Dr. Brendon de Alcântara Diogo
Colégio Quarup

_____

Prof. Dr. Profa. Dra. Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva
Colégio Asther

_____

Prof. Dr. Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães Júnior
Universidade Estadual de Campinas

_____

Prof. Dr. Prof. Dr. William Pianco dos Santos
Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas

Dedico este trabalho à Polianna e Aurora.
A flor e a semente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço toda a dedicação de minha orientadora, Renata Soares Junqueira, sobretudo, pela correção atenta de toda pesquisa, dos conceitos aos erros bobos e sérios de minha escrita.

Aos professores que participaram da minha banca de qualificação, Mariana e Willian, por suas leituras críticas e preciosos apontamentos que clarearam os caminhos da investigação.

A todos os professores do programa de pós-graduação da Unesp, Araraquara. As aulas foram momentos inspiradores e de alento em um período tão incerto.

Ao meu irmão Bruno Fernando pela leitura precisa e críticas necessárias que contribuíram para a formatação final do texto.

E, finalmente, agradeço a pessoa que esteve presente em todos os momentos, que me impulsionou quando a conjuntura me segurava e juntos ultrapassamos barreiras que pareciam intransponíveis, minha companheira de vida, Polianna.

Muito obrigado a todos!

RESUMO

Nas últimas décadas, o cinema documentário latino-americano tem apresentado obras de forte cunho experimental, nas quais o tema da memória se revela como lugar-comum de figuração, exibindo uma sensível interlocução com outros domínios do cinema. Esta pesquisa ancora-se no cinema documentário brasileiro e suas inovações estilísticas que edificam a memória como matéria-prima para o ensaísmo. O *corpus* principal da pesquisa compreende as filmografias de Petra Costa e Adirley Queirós até o ano de 2019. Os filmes analisados são: *Elena* (2012), *Olmo e a Gaivota* (2014) e *Democracia em Vertigem* (2019) de Petra Costa; *A cidade é uma só?* (2011); *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017) de Adirley Queirós. A metodologia baseia-se em bibliografia adequada acerca da memória, documentário, ensaísmo cinematográfico e análise fílmica. Passamos, com efeito, por debates do conceito de *memória,* guiados pela perspectiva de Assmann (2008 e 2011), Halbwachs (2013), Izquierdo (2004), Pollak (1989), Weinrich (2001) e Yates (2007). Também sobre o *gênero ensaístico*, estudamos os pressupostos de Adorno (2003), Bense (2014) e Lukács (2017). Já o *cinema documentário* refletimos com Bernardet (2003), Gauthier (2011), Machado (2011), Nichols (2005), Piedras (2010), Ramos (2008) e Teixeira (2004). Por fim, sobre o *filme-ensaio* lemos Blümlinger (2007), Corrigan (2015), López (2007), Pizzini (2015), Quintana (2007) e Teixeira (2015). A nossa investigação conceitual tem o intuito de balizar as possibilidades estéticas das estilísticas e a aderência das obras e diretores à discussão. Já na análise fílmica busca-se pormenorizar os elementos específicos que constituem as obras, tendo em vista os mecanismos que evidenciam o ponto de intersecção entre o documentário, a memória e o filme-ensaio. Essa ênfase nos mecanismos estilísticos de cada filme se faz necessária, uma vez que os diretores têm estilísticas díspares e obras com pouca similaridade temática e estética. O ponto de convergência se dá pelo uso da memória de forma ensaística, mas a manifestação é de acordo com a temática, os materiais e a estilística dos diretores. As análises tomam autores específicos para cada discussão conceitual e todas utilizam a proposta de análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (1994). Esperamos, assim, gerar contributo para novas reflexões sobre a forma documental no cinema brasileiro contemporâneo.

Palavras – chave: documentário; memória; ensaio; filme-ensaio; estilística.

RESUMEN

En las últimas décadas, el cine documental latinoamericano ha presentado obras de fuerte carácter experimental, en las que el tema de la memoria se revela como un lugar común de figuración, mostrando un diálogo sensible con otros dominios del cine.Esta investigación tiene sus raíces en el cine documental brasileño y sus innovaciones estilísticas que construyen la memoria como materia prima para el ensayismo. El corpus principal de la investigación comprende las filmografías de Petra Costa y Adirley Queirós hasta 2019. Las películas analizadas son: *Elena* (2012), *Olmo e a Gaivota* (2014) y Democracia *em Vertigem* (2019) de Petra Costa; *A cidade é uma só?* (2011); *Branco sai, preto fica* (2014) y *Era uma vez Brasília* (2017) de Adirley Queirós. La metodología se basa en bibliografía adecuada sobre la memoria, documentales, ensayos cinematográficos y análisis cinematográficos. En efecto, atravesamos debates sobre el concepto de memoria, guiados por la perspectiva de Assmann (2008 y 2011), Halbwachs (2013), Izquierdo (2004), Pollak (1989), Weinrich (2001) e Yates (2007). También en cuanto al género ensayístico, estudiamos los supuestos de Adorno (2003), Bense (2014) y Lukács (2017). En cuanto al cine documental, reflexionamos con Bernardet (2003), Gauthier (2011), Machado (2011), Nichols (2005), Piedras (2010), Ramos (2008) e Teixeira (2004). Por fim, sobre o *filme-ensaio* lemos Blümlinger (2007), Corrigan (2015), López (2007), Pizzini (2015), Quintana (2007) e Teixeira (2015). Nuestra investigación conceptual tiene como objetivo delinear las posibilidades estéticas de las estilísticas y la adhesión de obras y directores a la discusión. El análisis fílmico busca detallar los elementos específicos que constituyen las obras, teniendo en cuenta los mecanismos que resaltan el punto de intersección entre el cine documental, la memoria y el ensayo. Este énfasis en los mecanismos estilísticos de cada película es necesario, ya que los directores tienen estilísticas dispares y obras con poca similitud temática y estética. El punto de convergencia es el uso de la memoria de manera ensayística, pero la manifestación está acorde con la temática, los materiales y el estilo de los directores. Los análisis toman autores específicos para cada discusión conceptual y todos utilizan la propuesta de análisis cinematográfico de Vanoye y Goliot-Lété (1994). Esperamos, por tanto, generar una contribución a nuevas reflexiones sobre la forma documental en el cine brasileño contemporáneo.

Palabras clave: documental; memoria; ensayo; película de ensayo; estilística.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cartaz oficial *Branco sai, Preto fica* (2014). 113

Figura 2 – Propaganda da Campanha da Erradicação de Invasões no Jornal Correio Braziliense. 118

Figura 3 – Marquim, Locutor e MC. 125

Figura 4 – Trabalhando na bomba sonora. 126

Figura 5 – Sartana, o mecânico de corpos. 127

Figura 6 – A chegada de Dimas Cravalanças ao passado. 128

Figura 7 - A bomba sonora lançada em Brasília. 128

Figura 8 - A nave de Dimas atacando Brasília. 129

Figura 9 - Dimas Cravalanças observa a destruição causada pela bomba e por sua nave. 130

Figura 10 - Cartaz oficial *Olmo e a Gaivota* (2014). 131

Figura 11 - Arkadina . 135

Figura 12 - Trigorin e Nina. 135

Figura 13 - Serge e Olivia. 137

Figura 14 - Cartaz oficial *Elena* (2012). 146

Figura 15 - A citação de Ofélia. 148

Figura 16 - Pintura Ofélia de John Everett Millais. 148

Figura 17 - Adaptação de Elena. 152

Figura 18 - Transição da euforia para a frustração. 152

Figura 19 - O início do fim. 153

Figura 20 - Cartaz oficial *A cidade é uma só?* (2011). 155

Figura 21 - Nancy, em plano clássico de entrevista. 157

Figura 22 - Dildu, em meio a vida como no documentário direto. 157

Figura 23 - Planta baixa do Plano Piloto estilizada e incendiada com efeitos de computação gráfica. 158

Figura 24 - Propaganda institucional do governo do Distrito Federal em 1972. 160

Figura 25 - Zé Antônio. 162

Figura 26 - Dildu. 163

Figura 27 - A refilmagem do *jingle.* 166

Figura 28 - Cartaz oficial *Era uma vez Brasília* (2017). 169

Figura 29 - Cartaz Oficial *Democracia em Vertigem* (2019). 170

Figura 30 - Andreia e Marquim. 176

Figura 31 - WA4. 177

Figura 32 - A polarização. 181

Figura 33 - A memória individual, cultural e a história. 182

Figura 34 - Horizonte político limitado. 184

Figura 35 - Final de *Era uma vez Brasília* (2017): o chamado para revolta. 185

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO 15
2. DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO - DO MODO SOCIOLÓGICO AO FILME-ENSAIO 26
3. PROBLEMA E AUTORES 29
3.1 FILMES, MEMÓRIA E ESTILO 35
4. MEMÓRIA: do mito à técnica de memorização 41
4.1. ARTE E POTÊNCIA 44
4.2. MEMÓRIA E MINORIAS 46
4.3. OS TIPOS DE MEMÓRIA: cultural, coletiva, individual e subterrânea 49
4.4. O CINEMA COMO MEMÓRIA E DURAÇÃO 53
4.5. A DURAÇÃO NOS FILMES DE PETRA COSTA E ADIRLEY QUEIRÓS 56
4.6. DURAÇÃO, MEMÓRIA E CLASSE: os trabalhadores de Adirley Queirós e a elite Petra Costa 61
4.7. OS TRABALHADORES DE ADIRLEY QUEIRÓS 63
4.8. A ELITE DE PETRA COSTA 67
4.9. BERGSON E O CINEMA POR DELEUZE: os regimes de imagens e a filmografia de Petra e Adirley 70
5. MEMÓRIA TRAUMÁTICA, TESTEMUNHO E CINEMA DOCUMENTÁRIO 75
5.1. O TESTEMUNHO NO CINEMA 80
5.2. RESSONÂNCIAS DO CINEMA DIRETO E DO CINEMA VERDADE NO CINEMA DE COSTA E QUEIRÓS 85
6. O ENSAÍSMO NA FILMOGRAFIA DE PETRA COSTA E ADIRLEY QUEIRÓS: os modos de representação do cinema documental e do cinema-ensaio 87
6.1. OS MODOS DE REPRESENTAÇÃO DO FILME DOCUMENTÁRIO SEGUNDO NICHOLS (2005) 87
6.2. OS MODOS DE REPRESENTAÇÃO NAS FILMOGRAFIAS DE PETRA COSTA E ADIRLEY QUEIRÓS 91
6.3. O ENSAIO COMO FORMA NO CINEMA DOCUMENTAL: do ensaio aos modos de representação do filme-ensaio 93
6.4. BALIZANDO O CONCEITO DE FILME-ENSAIO 96
6.5. O ENSAÍSMO DOS DOCUMENTÁRIOS DE PETRA COSTA E ADIRLEY QUEIRÓS 101
7. OS MECANISMOS DA FORMA: as particulares estilísticas de cada filme em relação ao ensaísmo 107
7.2. BRASÍLIA, A CIDADE DO FUTURO 108
7.3. CEILÂNDIA, EXCLUSÃO E RESISTÊNCIA 110
7.4. RAP DE CEILÂNDIA: uma estética da violência, de pertencimento e de luta 113
7.5. IMAGINÁRIO, MÍDIA E RESISTÊNCIA EM BRANCO SAI, PRETO FICA (2014) 116
8.2. DO DOCUMENTÁRIO AO FILME-ENSAIO: distanciamento e memória 127
9. O ENSAÍSMO PELA BANDA SONORA: a voz em Elena (2012) e a música em

A cidade é uma só? (2011) **136**
9.1. A VOZ EM ELENA (2012) 140
9.2. A MÚSICA EM A CIDADE É UMA SÓ? (2011) 149
10. ENSAÍSMO E LUTA DE CLASSES EM ERA UMA VEZ BRASÍLIA (2017) E DEMOCRACIA EM VERTIGEM (2019): memória, encenação e materiais de arquivo **162**
10.1. ESTÉTICA E POLÍTICA 164
10.2. A EDIFICAÇÃO DO ENSAIO FÍLMICO: A MONTAGEM DE ERA UMA VEZ BRASÍLIA (2017) E DEMOCRACIA EM VERTIGEM (2019) 167
11. CONSIDERAÇÕES FINAIS **179**
REFERÊNCIAS **181**
FILMOGRAFIA CONSULTADA **190**

1. APRESENTAÇÃO

A crescente acessibilidade aos equipamentos de filmagem e edição, bem como a proliferação de plataformas de exibição online, têm ampliado a produção de documentários e possibilitado a criação de obras cada vez mais pessoais, autorais e inovadoras, que nos convidam a repensar a nossa relação com o mundo e com a nossa própria história.

Nesse contexto, a memória e o ensaísmo são dois conceitos interligados que se influenciam mutuamente na produção de documentários no período contemporâneo. O campo documental tem se mostrado um poderoso instrumento de preservação da memória ao narrar histórias de indivíduos, comunidades ou eventos, permitindo que suas experiências sejam documentadas.

Por sua vez, a memória, tanto individual quanto cultural, é um elemento fundamental na construção da identidade e na compreensão do passado. Os cineastas, ao resgatarem memórias, possibilitam a reflexão sobre o presente e a construção de futuros conscientes.

Já o ensaísmo se manifesta como reflexão pessoal, caracterizada pela alta carga de subjetividade do diretor e liberdade formal desenvolvidas em suas interpretações e questionamentos sobre o tema abordado. O documentário ensaístico, portanto, não se limita a registrar a realidade, mas também a interpretá-la, a questioná-la e a provocar o espectador a refletir sobre os temas apresentados.

Assim, a relação entre esses campos é dinâmica e complexa, gerando diferentes formas de expressão audiovisual, uma vez que esta mistura tem resultado em obras inovadoras e impactantes, que desafiam as convenções tradicionais do gênero documental e exploram novas formas de expressão audiovisual.

Entrei nessa discussão que congrega o documentário, a memória e o ensaísmo em 2012. Era meu primeiro ano do curso de Cinema e a presidenta Dilma Rousseff instituiu a Comissão Nacional da Verdade brasileira[1]. Embaladas pelos acontecimentos da Comissão, as discussões sobre a memória da ditadura e outras memórias traumáticas ecoavam em todos os lugares de minha rotina acadêmica. No curso de cinema os filmes sobre as diversas ditaduras latino-americanas e os

[1] A Comissão Nacional da Verdade foi constituída no dia 16 de maio de 2012 por meio da Lei 12528/2011, e encerrou suas atividades em dezembro de 2014.

movimentos de resistência pipocavam em exibições oficiais e alternativas, respiravamos o chumbo, incertos com o *nunca más*.

Posteriormente, passei a compreender esse fenômeno por meio da leitura de Andreas Huyssen, especialmente no que diz respeito à “Cultura da Memória” (2014). Esse conceito evidencia a tendência obsessiva do período atual pelo passado, enquanto que o esquecimento é considerado abominável. Segundo Huyssen, o ato de esquecer “é descrito como uma falha da memória: clinicamente, como disfunção; socialmente, como distorção; academicamente, como uma forma de pecado original; em termos de vivência, como um subproduto lamentável do envelhecimento” (HUYSSEN, 2014, p. 155). Como forma de forçar a extinção do esquecimento,,

> as indústrias ocidentais da cultura juntaram um número cada vez maior de passados num presente simultâneo e sempre mais atemporal: modas retrô, móveis retrô autênticos, museologização da vida através das câmeras filmadoras, Facebook e outras mídias sociais, reencontros saudosistas de músicos de rock mais velhos, etc. (HUYSSEN, 2014, p. 16)

Segundo Sarlo (2007), a “cultura da memória refere-sere à “tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva” (SARLO, 2007, p. 18).

Nesse sentido, quando o Estado realiza uma Comissão Nacional da Verdade, ele consegue impulsionar as indústrias culturais e uma série de manifestações do passado, orquestradas pela própria sociedade civil organizada. Dessa maneira, a mostra "Silêncios Históricos e Pessoais”, realizada em São Paulo, em 2014, corrobora com a Comissão e apresenta dezessete documentários em primeira pessoa sobre as ditaduraslatino-americanas, reunindo relevantes cineastas de Argentina, Brasil, Chile, México, Paraguai e Uruguai.

Os realizadores da mostra foram Natalia Barrenha e Pablo Piedras. Na época, Pablo Piedras era meu professor de Realização Documental no curso de Cinema, de modo que, apesar de não ter ido às exibições, tive acesso aos filmes e às discussões realizadas pelos curadores sobre a filmografia.

Alguns desses filmes fizeram parte do *corpus* da tese de doutoramento de Piedras sobre o documentário em primeira pessoa na América Latina. Para o autor argentino, nos filmes concebidos nesta estilística, o realizador é o organizador do

relato por meio do trabalho com o seu eu e suas memórias. Assim, ele aborda a temática por meio das interseções entre o eu e o social, assumindo a figura de provocador, de catalisador ou testemunha, afastando-se de um viés totalizante do relato.

Para Barrenha e Piedras, o documentário em primeira pessoa se manifesta como

> uma nova forma de cinema documental que indaga as tensões entre história e memória, entre o familiar e o social, o público e o privado, o íntimo e o coletivo, através do prisma subjetivo de um autor que interpela a realidade, o passado e os outros, expondo sua voz e seu corpo em primeira pessoa. (BARRENHA; PIEDRAS, 2014, p. 9)

O trabalho de Piedras consegue balizar a crescente leva de documentários constituídos sobre a perspectiva da primeira pessoa cada vez mais utilizada na América Latina. No entanto, quando assisti aos filmes da mostra e passei a refletir a partir da "cultura da memória" (HUYSSEN. 2014);(SARLO, 2007), a volta ao passado ditatorial tendo como ponta de lança a Comissão da Verdade, me possibilitaram identificar que era necessário adensar as discussões acerca da memória para compreender as transformações estéticas do cinema documental latino-americano.

A memória no cinema documentário contemporâneo não se reduz à vontade dos documentaristas em trabalhar memórias individuais ou coletivas explorando abordagens menos convencionais, mas está ligada ao processo social e político da comunicação e da cultura na sociedade atual.

A cultura da memória promove o surgimento vertiginoso de "documentários de memória" (GAUTHIER, 2011) e, nesse sentido, muitos cineastas elaboram formas singulares para a utilização de memórias individuais ou coletivas em seus documentários "não para representar passados traumáticos, mas para criar um lampejo de reconhecimento no agora" (HUYSSEN, 2014, p. 59). Nestes tipos de documentários a subjetividade do autor se manifesta abertamente, e as fronteiras que delimitam o gênero são diluídas, abrindo possibilidades criativas para representar, figurar, criar ou destruir memórias.

Ainda em 2014, uma amiga do curso de cinema foi ao Festival de Mar del Plata, na Argentina, e assistiu à estreia de *Branco sai e Preto fica* (2014). Quando regressou, encontrei-a no PTI (Parque Tecnológico Itaipu) muito animada com a viagem, os filmes e diretores que tinha conhecido. Em certo momento da conversa,

me disse que tinha assistido a um filme que correspondia a minha forma de pensar a sociedade e a produção cinematográfica no Brasil do último período, era o *Branco sai e Preto fica* (2014).

Ela me contou a sinopse e as características formais; achei um pouco estranho o modo como ela descrevia o estilo do filme, o que aguçou minha curiosidade, mas naquele momento era impossível assisti-lo, já que o filme iniciava sua jornada nos festivais. Então, resolvi procurar as outras obras de Adirley Queirós.

Ao procurar a obra, deparei-me com sua trajetória, o que me motivou a conhecer mais sua estética. Consegui encontrar rapidamente as produções anteriores. O primeiro, *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), na época, achei bem interessante, necessário, formal e pouco criativo. O segundo, *Dias de greve* (2009), uma ficção em estilo neorealista sobre os dilemas de serralheiros da periferia de Ceilândia, identifiquei-me com o filme, mas não percebi nada relevante esteticamente.

Porém, assistindo o documentário *Fora de Campo* (2010), percebi que a estética havia mudado; não era um estilo clássico como *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), mas parecia misturar os vários modos de representação documental e os combinava com a ficção em estilo neorealista do *Dias de greve* (2009).

Em seguida, assisti ao filme *A cidade é uma só?* (2011), e a obra seguiu a tendência do anterior, consolidando a hibridação como marca do estilo de Adirley. Todavia, a abordagem temática, a atuação dos personagens e a hibridação equilibrada entre o documentário e a ficção solidificaram minhas expectativas quanto ao diretor.

Depois de pouco tempo, assisti ao filme *Branco sai, Preto fica* (2014). A experiência de estranhamento, pois era diferente de *A cidade é uma só?* (2011) e dos outros filmes. Isso porque havia um aprofundamento na ficcionalização da memória e um investimento em cenários e nas performances dos atores. Ao mesmo tempo, *Branco sai, Preto fica* (2014) ampliou minhas expectativas sobre as possibilidades estéticas da memória e do ensaísmo no cinema documentário.

Refletindo sobre os filmes de Adirley Queirós, os da mostra Silêncios Históricos e Pessoais (2014) e os de outros diretores, como, por exemplo, *Jogo de Cena (2007),* de Eduardo Coutinho; Santiago (2007), de João Salles; *Terra Dura, Terra Come* (2010), de Rodrigo Siqueira; ou *Elena* (2012), de Petra Costa, que tratam de memórias e memórias traumáticas de modo não convencional, percebo

que a memória impulsionada pela “cultura da memória” (2014) podia ser o vetor da transformação estética do cinema documentário latino-americano.

Enquanto escrevia meu trabalho de conclusão de curso, estudei o que mais chamava a atenção na discussão sobre o documentário e a memória: a questão da ficção. Dessa forma, propus investigar no mestrado as relações entre memória, documentário e a ficção no cinema argentino e brasileiro, por meio dos filmes *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, e *Branco sai, Preto fica* (2014), de Adirley Queirós.

Na dissertação, “Desvios pela memória: as relações entre testemunho, ficção e documentário em *Los rubios* e *Branco sai, Pretofica”* (2018), foquei na ficcionalização da memória com efeito *mise-en-scène*,e, uma vez que é uma característica que desponta nesses dois filmes, como, na filmografia dos diretores. O processo de pesquisa foi interessante e enriquecedor, ao final, senti-me satisfeito com o resultado.

Porém, com o passar do tempo, percebi que não havia terminado a discussão; ao contrário, ainda havia um longo percurso investigativo a percorrer. Era necessário pensar para além do fenômeno da “cultura da memória” (2014) e da ficcionalização, investindo assim na ideia de que a memória é a matéria-prima para transgredir os modos de representação documental. Seguindo essa perspectiva, cheguei ao campo do cinema-ensaio.

Embora exemplos de filmes-ensaio sejam encontrados em manifestações pontuais desde o início da história do cinema, essa rara produção não conseguia estruturar um domínio. Contudo, segundo Teixeira, no período atual está em curso a “formação de um um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual" (2015), o ensaio.

A partir das discussões sobre o cinema-ensaio e o filme-ensaio, iniciei uma pesquisa sobre ensaísmo e memória no cinema de Adirley Queirós. No processo, achei conveniente realizar um estudo comparativo com algum diretor que utiliza a memória em toda sua filmografia, mas com uma estilística ensaística mais usual, em primeira pessoa, com reflexões, depoimentos em voz *over/off* e imagens de arquivo, isto é, o filme-ensaio já canonizado.

Pensando nessas características, cheguei à filmografia de Petra Costa. Eu já tinha assistido ao filme *Elena* (2012) em 2013, numa exibição pública, em Foz do Iguaçu, PR. Na época, achei interessante, mas não procurei assistir outro filme da diretora até 2019, no lançamento de *Democracia em Vertigem.*

Assim que assisti ao filme, tive certeza de que, assim como *Elena* (2012), *Democracia em Vertigem* (2019) também possuía algumas características do filme-ensaio, o que me levou a procurar o penúltimo filme de Petra Costa, *Olmo e a Gaivota* (2014). Este filme destoava dos outros dois da diretora, por se apresentar mais como uma ficção do que como um ensaio ou um documentário, porém, ao analisar em profundidade, o ensaísmo emergiu quase que instantaneamente.

Portanto, fechei os objetos de minha futura pesquisa nos longa-metragens de Petra Costa e Adirley Queirós produzidos até o ano de 2019, sendo os filmes: *Elena* (2012), *Olmo e a Gaivota* (2014) e *Democracia em Vertigem* (2019) de Petra Costa; *A cidade é uma só?* (2011); *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017) de Adirley Queirós.

Tanto Costa quanto Queirós pensam seus documentários por um viés ensaístico, híbrido, explorando as possibilidades da memória individual e coletiva, desde suas estreias no cinema como diretores. Embora os dois diretores tenham carreiras distintas, bem como diferentes abordagens estéticas, metodológicas e temáticas, a intensa utilização da memória, orquestrada em seus documentários expressa um ponto de interseção sólido, uma ligação que nos permite comparar tanto suas estéticas quanto suas estilísticas, quanto investigar a maneira como cada um lida com a memória individual e coletiva em suas narrativas documentais.

Por exemplo, o primeiro longa-metragem de Petra Costa, *Elena* (2012), é um convite à construção de uma memória individual. Construído através do método primeira pessoa, Costa apura a breve vida de Elena Andrade, sua irmã, que cometeu suicídio. Na narrativa do documentário, Costa reflete e investiga as memórias, sonhos e angústias de Elena.

Diferente do viés íntimo do documentário de Costa, mas, ao mesmo tempo, similar ao processo de construção da memória, Adirley Queirós, em seu primeiro longa-metragem, *A cidade é uma só?* (2011), ensaia uma tímida construção narrativa em primeira pessoa, ponderando sobre o mito fundador de Ceilândia-DF e desconstruindo a memória oficial da cidade para construir uma narrativa fundacional do Distrito Federal de acordo com as perspectivas de seus moradores.

O próximo filme de Petra Costa, intitulado *Olmo e a Gaivota* (2014), apresenta o dilema da atriz Olivia Corsini, que se vê impossibilitada de atuar devido a uma gravidez inesperada. Embora este filme não apresente de forma explícita o uso da

memória, dada a estilística da diretora, ela se manifesta em certos momentos, evidenciando o contraste entre o antes e o depois da gravidez.

O próximo documentário de Adirley Queirós aprofunda o uso da memória, explorando a figurativização de uma memória traumática e de suas consequências na vida dos atores que participam do filme. Em *Branco sai, Preto fica* (2014), o diretor aborda uma noite na década de 1980, no baile black Quarentão, em Ceilândia. Na ocasião, a polícia encerrou o baile e disseminou a esmo humilhações, mutilações e traumas. As memórias desta noite de baile compõem a narrativa do filme em uma ficção científica documental performática.

Para finalizar, em *Democracia em Vertigem* (2019), Petra Costa apresenta sua narrativa do cenário político brasileiro, que envolve os quatro últimos presidentes: Lula, Dilma, Temer e Bolsonaro, por meio da interlocução entre a sua memória, a de sua família e a história do país. E, em *Era uma vez Brasília* (2017), Adirley Queirós mescla o contexto político brasileiro contemporâneo ao passado épico de Brasília e produz uma distópica ficção científica do Brasil atual. Esses filmes percorreram um longo caminho por festivais nacionais e internacionais, conquistando prêmios ao redor do mundo.

Sendo assim, enquanto na filmografia de Petra Costa suas memórias individuais se misturam com a memória coletiva e a história nacional em narrativas documentais ensaísticas, reflexivas e muitas vezes performáticas, na filmografia de Adirley Queirós, as memórias locais e regionais são trabalhadas alegoricamente, em diálogo com a história nacional, seguindo uma inflexão territorial que une a cultura popular produzida em Ceilândia-DF e a performance do relato de memória dos atores.

Estes diretores representam discussões importantes no campo do cinema documentário e, em suas experimentações de linguagens, exploram a diluição das fronteiras do documentário empregando a memória sob um viés ensaístico. Nesse sentido, Petra Costa e Adirley Queirós, cada um à sua maneira, experimentam as possibilidades da memória com estilos diferentes para documentá-la.

Em meio a este debate, apoiando-se nas filmografias de Petra Costa e Adirley Queirós, podemos refletir sobre as continuidades e descontinuidades históricas que se manifestam na intersecção do domínio do filme documentário, da memória e do ensaio?

No final de 2019, minha filha nasceu. Portanto, guardei o rascunho do projeto para me dedicar à paternidade. Logo, em seguida, eclodiu a pandemia de covid-19 e só em 2021 consegui iniciar a pesquisa de doutoramento sob a orientação da Profa. Dra. Renata Soares Junqueira.

Fechamos a investigação sobre o cinema documentário brasileiro contemporâneo, com o objetivo de analisar o ensaísmo que se manifesta por meio do trabalho com a memória nas filmografias de Petra Costa e Adirley Queirós até o ano de 2019.

Iniciamos a investigação com a discussão sobre a renovação estilística do cinema documentário latino-americano, apontando algumas diferenças entre os documentários produzidos sob o espectro do documentário sociológico e o documentário contemporâneo no capítulo “2**.** Documentário brasileiro – do modo sociológico ao filme-ensaio”. As principais referências foram os autores Bernardet (2003), Machado (2011), Nichols (2005) e Piedras (2010).

Colocada a discussão estética em pauta, as subseções **“**3. Apresentação do problema e dos autores, bem como a seção 3.1 -1 Filmes, memória e estilo”, indicam os aspectos gerais da pesquisa apresentando os diretores e os filmes.

Já no capítulo “4. Memória: do mito a técnica de memorização”, entramos nas discussões que envolvem o campo em questão. Nesse sentido, abordamos o surgimento mitológico da memória, segundo a Teogonia de Hesíodo (2007), e seu desenvolvimento como técnica anti-esquecimento, por meio de duas anedotas de Simônides de Ceos (aprox. 557a.C. - 467 a.C.).

Na sequência, discutimos duas formas de atuação da memória: como *ars*, arte, como *vis* potência (ASSMAN, 2011), além de suas relações com as obras estudadas na subseção “4.1 Arte e potência”. Em todos os filmes, as memórias trabalhadas estão relacionadas às minorias sociais, nesse sentido, a subseção “4.2 Memória e minorias” aborda os grupos predominantes na filmografia de cada diretor.

Estabelecidos os grupos e as formas gerais dos filmes, a próxima subseção versa sobre “4.3 Os tipos de memória: cultural, coletiva, individual e a subterrânea”. Esta discussão é necessária para diferenciar e refletir sobre as diversas manifestações da memória e sua aplicação estética, social e política.

Da reflexão social da memória, partimos para uma abordagem mais interior e filosófica, discutindo alguns postulados de Henri Bergson no tocante a duração nas subseções “4.4 O cinema como memória e duração”, “4.5 A duração nos filmes de

Petra Costa e Adirley Queirós” e “4.6 Duração, memória e classe: os trabalhadores de Adirley Queirós e a elite de Petra Costa”.

Depois, conectamos e ampliamos a discussão sobre Bergson, memória e cinema, através da perspectiva cinematográfica de Deleuze, no que diz respeito aos regimes de imagens, na subseção “4.9 Bergson e o Cinema por Deleuze – os regimes de imagens e a filmografia de Petra e Adirley”.

Como boa parte das memórias utilizadas na filmografia estudada é oriunda de traumas pessoais e/ou sociais, o capítulo “5. Memória traumática, testemunho e cinema documentário”, trata da questão por meio da introdução do testemunho no cinema, relacionando-o à constituição da história oral e aos dois primeiros movimentos de renovação estética do documentário, nas subseções “5.1 O testemunho no cinema” e “5.2 Ressonâncias do cinema direto e do cinema verdade no cinema de Costa e Queirós”.

Os principais autores utilizados para delimitar as discussões em torno da memória no cinema foram: Hesíodo (2007), Assman (2011), Bergson (1984, 1988, 1999, 2006), Dosse (2003), Weinrich (2001), Yates (2007), Seligmann-Silva (2016), Halbwachs (2006), Pollak (1989) e Hamburger (2022). Assim, os autores e conceitos apresentados até aqui constituem o referencial do campo da memória na pesquisa.

O próximo passo foi discutir a forma documental e o ensaísmo no capítulo “6. O ensaísmo na filmografia de Petra Costa e Adirley Queirós: os modos de representação do cinema documental e do cinema-ensaio”. Partimos dos estudos sobre o documentário no que diz respeito aos modos de representação e suas composições estilísticas norteadoras, e os relacionamos com os objetos de pesquisa nas subseções “6.1 Os modos de representação do filme documentário segundo Nichols (2005)” e “6.2 Os modos de representação nas filmografias de Petra Costa e Adirley Queirós”.

Em seguida, discutimos a forma ensaio no cinema documentário, o conceito de filme-ensaio e o ensaísmo dos diretores, nos subcapítulos “6.3 O ensaio como forma no cinema documental: do ensaio aos modos de representação do filme-ensaio; “6.4 Balizando o conceito de filme-ensaio”; e “6.5 O ensaísmo dos documentários de Petra Costa e Adirley Queirós”.

Uma característica importante do filme-ensaio é a diversidade de estilos, de modo que cada obra se torna uma experiência muito particular, com as mais variadas singularidades. Nesse sentido, para compreender o ensaísmo dos

diretores, foi necessário detalhar suas obras, investigando e refletindo sobre formas tão diversas quanto as apresentadas no capítulo “7”. Os mecanismos da forma: as particularidades estilísticas de cada filme em relação ao ensaísmo”.

Assim, na subseção “7.1 *Branco sai, Preto fica* (2014): imaginário, mídia e resistência”, tratamos de uma temática e personagem recorrente em toda a obra de Adirley Queirós: a cidade de Ceilândia. De fato, Ceilândia aparece constantemente nos filmes do diretor, seja direta ou indireta. Para compreender a estilística construída pelo diretor, foi necessário refletir sobre a constituição do imaginário da cidade, uma vez que, no universo estético de Adirley Queirós, as imagens e memórias de Ceilândia são a matéria-prima dos filmes.

Por isso, ponderamos, a seguir, sobre a constituição do imaginário de Ceilândia e sobre como o filme *Branco sai, Preto fica* (2014) pode ser entendido como uma alegoria da memória cultural da cidade. Para reconstruir o imaginário do Distrito Federal (DF), baseamo-nos em filmes e músicas que retratam a região. A nossa intenção é demonstrar como Adirley Queirós, em *Branco sai, Preto fica* (2014), propõe uma revisão crítica desse imaginário por meio de uma história futurista de resistência da cultura *hip hop* de Ceilândia. A análise será concentrada nos três personagens de maior destaque no filme: Marquim do Tropa, Sartana e Dimas Cravalanças.

A primeira parte trata, especificamente, da constituição do imaginário do Distrito Federal, desde a fundação de Brasília até a criação de Ceilândia, com o objetivo de reconhecer as imagens que são geradas no processo histórico da região, de acordo com os aportes teóricos de Wunenburger (2003), e os documentários *Conterrâneos velhos de guerra* (1992), de Vladimir Carvalho, *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) e *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós.

A partir da constituição do imaginário do Distrito Federal, na segunda parte, discute-se a produção jornalística que associa Ceilândia à violência e ao subdesenvolvimento. Nesse ponto, seguiu-se as indicações das pesquisas de Tavares (2010) e Andrade (2007), sobre as gangues e a geração *hip hop* do Distrito Federal.

Na abordagem de Adirley Queirós em *Branco sai, Preto fica* (2014), uma crítica radical à exclusão territorial, ao preconceito racial e à violência policial. O diretor utiliza uma alegoria para encorajar os moradores das cidades-satélites a

produzir formas de resistência cultural e política contra as representações estereotipadas dos grupos dominantes.

O próximo capítulo, “8. *O Olmo e a Gaivota* (2014) de Petra Costa e Lea Glob: memória, distanciamento e ensaísmo”, reflete sobre o uso da teatralidade para promover o ensaísmo. Por esse viés, demonstrou-se como as realizadoras utilizam aspectos da linguagem teatral para compor uma narrativa ensaística, na qual a arte da encenação funciona como um condutor para o ensaio fílmico.

Iniciamos a análise discutindo linguagem e comunicação no teatro e no cinema. A seção “8.1,1 Do teatro ao cinema: linguagem e comunicação” tem o objetivo de apresentar as afinidades e diferenças entre as duas expressões artísticas. Julgou-se pertinente realizar tal percurso teórico-reflexivo, uma vez que a análise se concentra, de certa forma, no percurso da personagem Olivia, que vive o dilema de não poder atuar no teatro, mas está atuando para o cinema, representando e vivendo algumas frustrações nesse processo.

Para esta seção, utilizamos como base referências bibliográficas do cinema, do teatro e da linguagem: Ubersfeld (2005); Metz (1980); Bazin (1991) e Xavier (2005).

Já na seção “8.2 Do documentário ao filme-ensaio: distanciamento e memória”. Dedicamo-nos à análise do movimento da montagem, da técnica de distanciamento e da reflexão ensaística pelo viés das imagens de arquivo e da voz *off*. Dessa maneira, utilizamos as seguintes referências bibliográficas: Brecht (2005); Rosenfeld (1985); Szondi (2001) e López (2007).

Nos próximos capítulos abordamos características pontuais do ensaísmo no que se refere a banda sonora, no capítulo “9. O ensaísmo pela banda sonora: a voz em *Elena* (2012) e a música em *A cidade é uma?* (2011)”.

A voz *off/over* é uma constante na filmografia de Petra Costa é uma característica singular do filme-ensaio, de modo que foi necessário discutir seus traços principais por meio do filme *Elena* (2012), no qual a voz *off/over c*onduz a narrativa e manifesta o ensaísmo. Adirley Queirós quase não usa o recurso da voz *off/over* em seus filmes; contudo, em alguns deles, a música possui uma expressividade ensaística que questiona a história oficial por meio de uma perspectiva particular, como é o caso de *A cidade é uma só?* (2011). As principais referências utilizadas neste capítulo são Bazin (2017), XAVIER (1983), Machado (2019) e Chion (2008).

E finalizando, no capítulo “10. Ensaísmo e luta de classes em *Era uma vez Brasília* (2017) e *Democracia em vertigem* (2019): memória, encenação e materiais de arquivo”, discutimos a vocação ensaística de ambos os documentários no que se refere à crítica da conjuntura política brasileira. Esses filmes abordam, de diferentes formas, os principais eventos políticos do cenário brasileiro desde o início do segundo mandato da presidenta Dilma Rousseff.

Assim, na primeira seção do capítulo, 10.1 “Estética e política em *Era uma vez Brasília* e *Democracia em Vertigem”*, apresentamos o contexto social, político e estético em que as obras foram construídas buscando a localizar o conflito social entre as classes e suas manifestações nos documentários.

E a segunda seção “10.2 A edificação do ensaio fílmico: a montagem de *Era uma vez Brasília* e *Democracia em Vertigem”*, analisamos a montagem das obras de modo a solidificar as discussões tratadas na seção anterior.

A metodologia proposta para as análises segue a abordagem de Vanoye e Goliot-Lété (1994), que consiste em fragmentar o filme em sequências e cenas, descrevê-las, analisá-las e interpretá-las. Nas palavras dos autores, “a desconstrução equivale à descrição. Já a reconstrução corresponde ao que se chama com frequência de interpretação”, uma vez que “o filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

Nessa perspectiva, decompomos algumas sequências dos filmes e as descrevemos, a fim de interpretar as imagens e sons de modo a “[...] compreender como [os elementos isolados] se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante”. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

2. DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO - DO MODO SOCIOLÓGICO AO FILME-ENSAIO

A máxima atribuída a Michel de Montaigne, “Dar a medida de minha visão, não a medida das coisas”, pode caracterizar o desenvolvimento do cinema documentário brasileiro. Ao colocarmos em perspectiva a produção do século XXI, perceberemos que ela promove a medida da visão, enquanto que na produção documental da segunda metade do século XX houve uma tentativa de dar a medida

das coisas, de modo que se percebe uma mudança de posicionamento estilístico e ético no documentário brasileiro contemporâneo.

Embora haja cineastas do século passado que experimentam e questionam as várias possibilidades da forma e do conteúdo no cinema documental, expandindo suas fronteiras, as produções tinham certo “dever” ético de objetividade. Mesmo sabendo que seus realizadores não consideravam o dever alcançável, apoiavam-se no direito de fala das diversas minorias sociais que compunham, e ainda compõem, a conflituosa sociedade brasileira.

O assim chamado “documentário sociológico” (BERNARDET, 2003) foi um grande propulsor da estilística documental brasileira da segunda metade do século XX, possibilitando filmes com verdadeiras teses sobre as mazelas sociais do país. Eram obras que se situavam entre a experimentação, o educativo, a denúncia jornalística e a documentação para encorajar os espectadores a consciência crítica e a revolta.

Nessa estilística, a voz do documentarista que fala pelo outro se manifesta, sobretudo, por meio do recurso de voz *over*, isto é, uma narração extradiegética que na maioria das vezes, revela, segundo Bernardet, a “voz do saber” (BERNARDET, 2003, p. 17) justaposta à voz do outro, que seria a “voz da experiência” (BERNARDET, 2003, p. 16).

O conjunto dos documentários produzidos por Thomas Farkas, entre 1964 e 1969, denominado Caravana Farkas e congregando vários diretores como Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz, articula obras seminais desse posicionamento estilístico e ético, assim como os documentários *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman; *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade; *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, entre muitos outros que podem aderir ao mesmo escopo conceitual.

No século XXI, a estilística documental sociológica não possui a mesma aderência que tinha no passado. De modo geral, tanto os realizadores quanto o público contemporâneo negam a sabedoria da “voz do saber” e se interessam pela “voz da experiência”. Assim, proliferam narrativas de cunho pessoal, íntimo, com um viés híbrido, experimental ou ensaístico, nas quais se demonstra uma alta carga de subjetividade do realizador, em oposição à pseudo-objetividade do documentário sociológico.

Segundo Machado, a diferença é tamanha que “nos festivais e mostras de documentários há uma crescente dúvida sobre o que cabe ou não nessa categoria, entre outras razões pela contaminação cada vez maior do documentário pela ficção, a ponto de muitos trabalhos exibidos nesses eventos serem visivelmente obras de ficção” (MACHADO, 2011, p. 5).

Para Piedras (2010), o que ocorre é uma renovação do cinema documentário latino-americano, com ênfase nas diversas formas da primeira pessoa, nos falsos documentários e nas hibridações entre o documentário e a ficção, ampliando as fronteiras da estilística documental.

Essa renovação estilística demonstra o surgimento de temáticas particulares, relacionadas a personagens individuais, bastante distintas dos personagens coletivos abordados pelo modo sociológico. Segundo Nichols (2005),

> Desde a década de 1970, uma tendência importante no documentário tem sido a mudança de foco dessas estratégias, que passam do apoio a representações do mundo histórico, feitas por especialistas e autoridades, para o apoio a representações que transmitam perspectivas mais pessoais, mais individuais. Isso reduz ao mínimo a exigência de que o cineasta produza provas artísticas efetivas. (NICHOLS, 2005, p. 82)

Nesse sentido, considera-se que muitos documentários produzidos no período contemporâneo trazem consigo a gênese reflexiva do ensaio e podem ser reconhecidos como filmes-ensaios, devido ao seu enfoque parcial, íntimo, subjetivo e híbrido. Nossa intenção aqui é trazer à tona a discussão sobre o documentário contemporâneo brasileiro e seu viés ensaístico, tomando como fio condutor a maneira como Petra e Adirley utilizam a memória para abordar as suas temáticas de modo ensaístico. Com efeito, tais documentários abordam seus temas de maneira sociológica, mas também ensaística e pessoal, operando de forma criativa a memória, a encenação e o material de arquivo.

A memória nos filmes corresponde ao ato de narrar o passado das personagens; isto é, o depoimento de uma experiência individual vivida em determinado grupo social. Ao mesmo tempo, os materiais de arquivo correspondem à memória documentada em fotos, vídeos, pôsteres, documentos, entre outros utilizados na construção das cenas. A encenação da memória remete a enredos, personagens, cenários e cenas suscitados pela exploração de lembranças. Tomaremos como base essas características estilísticas para refletir sobre a forma documental no cinema brasileiro contemporâneo.

3. PROBLEMA E AUTORES

> Em seu sentido mais amplo, então, a palavra “memória” abrange desde os ignotos mecanismos que operam nas placas de meu computador até a história de cada cidade, país, povo ou civilização, incluindo as memórias individuais dos animais e das pessoas. Mas a palavra “memória” quer dizer algo diferente em cada caso, porque os mecanismos de aquisição, armazenamento e evocação são diferentes. (IZQUIERDO, 2011, *E-book*)

Nos documentários escolhidos para compor o *corpus* desta pesquisa, transborda uma diversidade estilística que se edifica a partir das potencialidades da memória em sua dimensão estética e política. Ao trabalhar criativamente a memória, esses filmes tensionam os limites do cinema documentário em direção ao campo do filme-ensaio ou da ficção. Entretanto, convém salientar previamente que esta tese não tem por objetivo discutir os gêneros cinematográficos ou comparar as características de paradigmas do filme-ensaio, do documentário e da ficção. Nosso objetivo é aprofundar a análise da forma documental contemporânea, da estilística dos diretores, dos usos e abusos da memória no âmbito estético e político, dos recursos estilísticos que edificam a experimentação de linguagem nesses filmes, das hibridações de estilos e, por fim, investigar as contribuições estéticas que essas obras trazem para o panorama do cinema brasileiro.

A cineasta Petra Costa nasceu em Belo Horizonte em 8 de julho de 1983 e se mudou com a família para São Paulo quando ainda era criança. Na adolescência, estudou teatro e, em 2001, ingressou no curso de Comunicação e Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Logo, iniciou uma pesquisa sobre arte e saúde mental com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

No entanto, em 2002, Costa interrompeu o curso e a pesquisa para ir estudar antropologia na *Barnard College*, faculdade livre de artes da Universidade de Columbia, em Nova York. Por meio da antropologia, Costa entra em contato com as discussões sobre a alteridade e participa de etnografias com minorias sociais, utilizando a câmera como ferramenta de trabalho. Conta a diretora que: “a gente visitava diferentes cidades nos Estados Unidos para fazer pesquisas sobre a segregação, tensões raciais e sociais, e a câmera me permitia entrar na vida das pessoas que eu nem conhecia. Eu me apaixonei por isso e, assim, pelo documentário” (COSTA, 2019).

Assim, Costa ensaiava a sua entrada na estilística documental, na observação do outro e nos dilemas que essa relação manifesta. Como trabalho de conclusão de curso, apresentou um estudo sobre os “Efeitos Psico-Sociais da Revitalização Urbana de Harlem” (2006), sob a orientação do antropólogo Bryan Larkin.

Após a graduação, a recém-formada antropóloga vai a Londres cursar mestrado em Comunidade e Desenvolvimento na *London School of Economics*. Em sua pesquisa, debruça-se sobre a questão do trauma e estuda "Auxílio a Jovens de Baixa Renda” (2008), sob a orientação da psicóloga Sandra Jovchelovitch. A partir de então, a questão do trauma passou a ser uma constante na filmografia da diretora: "Todos os meus filmes são, de certa forma, sobre a questão do trauma, seja um trauma íntimo ou um trauma político, o trauma em todas as dimensões", afirma Costa. (COSTA, 2019, online).

Depois da defesa da dissertação, Costa volta ao Brasil e decide investir na produção cinematográfica. Assim, roteiriza, produz e dirige o seu primeiro filme, o curta-metragem *Olhos de Ressaca* (2009). Este estabelece as bases do que viria a ser o universo temático e estilístico da diretora, ou seja, filmes intimistas e pessoais, concebidos de uma perspectiva estética documental que não esconde a subjetividade e articula características dos domínios experimental, documentário, ficção e ensaio.

É assim que Petra elabora uma espécie de ensaio fílmico experimental que combina materiais de arquivo, testemunhos, encenações e imagens estilizadas e editadas, empenhando-se numa montagem criativa que compõe uma sinopse dos 60 anos de casamento de Vera e Gabriel, seus avós. É um filme poético que flui diante do espectador como um sopro de vida.

Dada a riqueza estética do curta-metragem, *Olhos de Ressaca* (2009) foi condecorado com prêmio de melhor curta-metragem pelo Júri Especial e pelo público do Festival de Gramado, melhor curta-metragem no Festival do Rio, no London International Documentary Festival, no Festival Internacional Cine Las Américas e na Mostra São Paulo, além de ter sido indicado em diversos festivais no Brasil e no mundo.

Já Adirley Queirós pertence à geração anterior à de Costa. Nascido em 18 de julho de 1970, em Morro Agudo de Goiás-GO, ele não tinha como objetivo tornar-se

cineasta, não era cinéfilo e não mantinha qualquer relação com modalidades artísticas.

Aos sete anos, mudou-se com a família para Ceilândia. Queirós tinha um ano a mais que a cidade, mas ambos estavam em construção, de modo que, enquanto crescia, percebeu logo os problemas da cidade. A primeira ocupação formal do futuro diretor ceilandense foi a de jogador de futebol, tendo atuado em times de pequeno porte da segunda e terceira divisões do futebol profissional. De acordo com ele:

> Eu vivia disso, […] fazia parte da minha vida o hábito de jogar bola. Eu nem estudava mais. Eu voltei a estudar depois, no supletivo. […]. Como é a trajetória de todo jogador de futebol, […] ele chega aos trinta anos desempregado e sem uma "profissão". (QUEIRÓS, 2015)

O tema da precarização do futebol brasileiro na segunda e terceira divisões foi tratado por Queirós no documentário *Fora de Campo* (2009). Ali, o diretor revela o lado oculto do futebol da primeira divisão: por meio das memórias de Maninho, jogador de 32 anos que luta por melhores condições de trabalho ao denunciar os baixos salários e o trabalho precário.

No período pós-futebol, Queirós viveu na pele o que denunciou posteriormente. Desempregado e sem formação, passou a lecionar aulas particulares de reforço nas disciplinas de Matemática, Física e Química. Nesse contexto, submeteu-se a um concurso realizado na Universidade de Brasília, o qual mudaria os rumos de sua vida. Conforme palavras do diretor,

> […] eu lembro que passei na Universidade de Brasília e achei aquilo incrível, todo mundo fumando, as *minas* fumando, os *caras* fumando, segunda-feira, o sol batendo e todo mundo fumando. Eu quero ficar aqui! E era um curso de comunicação. Então, eu tinha toda essa história meio…, um fetiche […], era um fetiche com jornalista, futebol tem muito isso, o jogador de futebol tem um fetiche incrível com jornalista…. Então, eu tinha esse fetiche todo na minha cabeça e tinha vontade de entrar na Universidade de Brasília, e a primeira coisa que eu vejo é um curso de comunicação. Todo mundo moderno, os cabelos massa, o corpo massa, eu falei: "pô, eu também vou fazer isso aí". E me inscrevi em um curso de Comunicação, que eu não tinha noção nenhuma do que era aquilo. O curso de Comunicação tinha três cortes. O maior era, Jornalismo, o do meio publicidade e baixo era Cinema. Eu falei: "vou entrar em Cinema que deve ser o mais fácil de entrar". Então, eu entrei no curso de Cinema sem ter noção nenhuma do que era o curso, eu queria aprontar, beber. Eu queria era aprontar […]. (QUEIRÓS, 2015)

Adirley foi admitido na Universidade de Brasília e passou oito anos no curso de Cinema. Segundo o diretor, ele nunca sonhou que poderia sair do curso como cineasta e, literalmente, viver de cinema:

> Eu não tinha contato nenhum com nada que fosse referente a ideia de cinema, nem nada que tivesse uma relação com um lugar tradicional do que é ser artista, vamos dizer assim. Então eu não ia à galeria, eu não ia ao cinema, não tinha amigos que iam até lá. Pra você ter uma ideia eu nunca tinha ido no cinema de Brasília, eu fui no cinema de Brasília em 2005, com trinta e cinco anos, a primeira vez que eu pisei no cinema de Brasília. Não fazia parte do meu cotidiano, não fazia parte das minhas relações de amizade, das minhas relações sociais ir a estes lugares, entendeu? [...] (QUEIRÓS, 2015)

Após a inesperada entrada no mundo do cinema, em 2004, Queirós apresenta o seu trabalho de conclusão de curso, um curta-metragem de 30 minutos *Rap, o canto de Ceilândia* (2005).

O filme tem uma construção tradicional: apresenta os dilemas dos ceilandenses segundo as memórias e canções de *rappers* consagrados da região: X, Jamaika, Marquim e Japão. As entrevistas são em tom de conversa nas casas dos personagens e abordam temas relacionados ao preconceito social e territorial em Brasília e Ceilândia, bem como às suas formas de resistência. Somadas a isso, imagens de arquivo e *travelling* pela cidade criam uma narrativa de luta. Um relato íntimo, acessível apenas àqueles que vivenciam na pele as desigualdades do Distrito Federal.

Adirley apresenta uma narrativa estruturada em quatro blocos temáticos: fundação de Ceilândia e sua relação com Brasília; o *rap* como manifestação cultural da cidade; a discriminação territorial, social e racial vivenciada pelos moradores das cidades-satélites e sua resistência; e a realidade do *rapper* nas periferias.

Com o TCC pronto em digital, foi publicado um edital com recursos do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual - Forcine 77, o qual previa a conversão de um filme digital em película em até 15 minutos. Conta Adirley: “eu tinha um filme de 30 minutos na minha mão, aí eu escrevi esse projeto e ganhei no Brasil com esse projeto. A meta era pegar esse filme e fazer ele virar quinze minutos. Porque o preço de transferência para a película era de exatamente quinze minutos” (QUEIRÓS, 2015).

O esforço foi recompensado, e o filme caiu nas graças da crítica e do público, tendo recebido diversos prêmios. Mas, segundo o diretor, “era muita sorte, né? Uma

película sem pretensão nenhuma ganhar Brasília. […] Pronto, mesmo quando eu fiz *Rap, o canto da Ceilândia*, eu ainda não tinha a mínima ideia de que poderia ser cineasta. Tanto é que eu fiquei dois anos sem filmar" (QUEIRÓS, 2015).

O filme recebeu o prêmio de melhor filme do júri oficial e do júri popular para filme em 35mm curta-metragem no 38º Festival de Cinema de Brasília e no [Festival] de Cinema Brasileiro de 2005. Foi o melhor documentário em 35mm de curta-metragem no Festival do Audiovisual do Mercosul em Florianópolis, em 2006. Também recebeu o Grande Prêmio Curtas e foi o melhor filme na Competição do Festival Ibero-Americano de Cinema de Aracaju (SE), também em 2006. Ele foi vencedor do prêmio aquisição do Canal Brasil para o melhor filme no Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade, de 2006, e ganhou o Prêmio Destaque da Realidade Nacional e Menção Honrosa pela Abd-Rio no Festival do Cinema Universitário do Rio de Janeiro.

Os diretores aqui estudados são oriundos de classes sociais contrárias, o que os levou a seguir caminhos antagônicos e a construir carreiras, abordagens estéticas, metodológicas e temáticas que pouco se assemelham. Essas distinções, primordialmente, envolvem os usos políticos da memória que cada diretor incorpora em suas obras.

Adirley Queirós se empenha em reconstruir o passado, colocando em evidência memórias marginalizadas e propositalmente esquecidas; ou seja, "memórias subterrâneas" que provocam rachaduras na imagem límpida da missão civilizadora do Distrito Federal.

Petra, por sua vez, usa a memória da elite contra a elite, descortinando seu passado conservador para, em seguida, confrontá-lo com sua memória individual e familiar no presente progressista. Tal dualidade, ou seja, o passado conservador e o presente progressista, possibilitam-na, a partir de questionamentos e reflexões, identificar as inconsistências dos discursos das elites e a propor outras abordagens à história já escrita.

É claro que, ao colocar em cena novas memórias para oxigenar o imaginário coletivo do Distrito Federal, em perspectiva crítica a história oficial, ele também reflete e se posiciona sobre a escritura da história. Cabe a ele a documentação e a invenção, quer dizer, cabe produzir documentos que "evidenciam os crimes cometidos pelo Estado" pois,e, "da nossa memória fabulamos nós mesmos", como diz a frase final de *Branco sai, Preto fica* (2014).

Por outro lado, Petra tenta reorganizar os fragmentos de memória, tanto pessoais quanto oficiais, de modo a conectar passados que, à primeira vista, parecem incomunicáveis e incongruentes, mas que, devido ao seu corpo, sua voz, seu pensamento em cena, sua subjetividade escancarada, novas formas de olhar o passado aparecem.

A perspectiva estética também é um divisor. A memória nos filmes de Petra Costa está intimamente ligada à persona da diretora, e a condução desses materiais de arquivo e depoimentos é feita por meio de sua voz em *off/over* e da montagem. Essa forma de relacionar a memória particular a coletiva se manifesta não só através da compilação e reflexão dos arquivos familiares, mas também pela peculiar aproximação entre o objetivo do filme e a intimidade da diretora; pela sobreposição de olhares femininos que seguem um curso sinuoso entre o público e o privado; e pela incansável necessidade de escavar os vestígios do passado para se compreender o presente.

Adirley, em seus filmes, une a necessidade estética à necessidade prática, uma vez que sua obra edifica memórias calcadas na experiência de vida dos moradores de Ceilândia. O diretor seleciona e extrai as narrativas de memória que melhor se relacionam com seus objetivos narrativos e estéticos, bem como aquelas que se identificam com suas exigências políticas.

Essas memórias são a base da criação ficcional dos filmes, pois possibilitam a invenção de mundos cenográficos, personagens, equipamentos, figurinos e, sobretudo, a esperança de novos horizontes estéticos e políticos.

Dessa maneira, Adirley Queirós vem construindo um estilo de formato popular, que dialoga com o cinema de gênero da cultura de massa, mas que também evidencia a subjetividade, lutas e dilemas da classe trabalhadora. O diretor não expõe a sua subjetividade e nem sua imagem; a expressão da subjetividade do autor se manifesta de maneira diluída nos personagens, histórias reais e ficcionais, manifestações culturais, memórias e objetos de memória, símbolos que sustentam a subjetividade de uma cidade, de uma região.

Nesse sentido, o diretor não é um documentarista que fala em nome de um grupo, expõe uma contradição ou explora o "exótico" de uma comunidade; ao contrário, Adirley faz é parte da construção da cidade, dos temas abordados e das formas de resistência.

Petra Costa constrói um estilo que aposta em sua presença, sua voz e subjetividade, de modo a torná-los expressões de seus pensamentos na tela. Essas características podem ser encontradas em diretores canônicos do filme-ensaio, como Chris Marker, Agnes Varda ou Jonas Mekas, em obras que trabalham materiais de arquivo pessoal em relação ao coletivo, à colagem de diferentes formatos, à expressão da subjetividade e à voz *off* reflexiva. Dessa forma, o estilo de Petra segue uma linha já canonizada de ensaio audiovisual.

Sendo assim, embora os dois diretores tenham projetos estéticos e políticos distintos, a intensa utilização da memória, orquestrada de modo ensaístico por ambos em seus documentários, expressa um ponto de convergência, uma ligação que permite comparar as suas estéticas e estilísticas na maneira como cada um lida com a memória em narrativas documentais.

3.1 FILMES, MEMÓRIA E ESTILO

Petra Costa e Adirley Queirós, desde suas estreias no cinema como diretores, elaboram seus documentários explorando as possibilidades da memória, principalmente como matéria-prima para a construção de seus estilos próprios. A memória, em suas narrativas, às vezes assume um aspecto temático; outras vezes, é o roteiro do personagem, ao mesmo tempo em que funciona como documento de um passado idílico, sombrio ou ambos.

Os filmes analisados nesta tese correspondem ao primeiro longa-metragem de cada diretor e aos dois subsequentes. São diretores do cinema documentário brasileiro de uma geração já consolidada e antenada às mudanças de paradigmas da forma documental.

Elena (2012) é um convite ao âmago da personagem que dá nome ao filme, a atriz Elena, irmã da diretora, que cometeu suicídio muito cedo. O filme aborda um tema polêmico e necessário, pois, na época de estreia, e ainda hoje, os índices de suicídio no Brasil e no mundo são bastante preocupantes.

Petra aborda a temática de maneira íntima e subjetiva, revelando a essência do turbilhão de emoções que Elena carregava em sua existência. Com uma vasta quantidade de materiais de arquivo, incluindo diários, cartas, vídeos e áudios, a diretora constrói um diálogo com Elena que torna a personagem quase palpável. É

Petra quem assume a personagem Elena e interpreta a irmã, dando vida à atriz pela última vez.

Assim, no filme, há uma mistura de subjetividade, ficção e documentário, num entrelaçamento de várias manifestações da memória com a encenação, o que resulta em uma obra com forte traço ensaístico.

O filme também foi muito bem recebido pela crítica. *Elena* teve a sua estreia no 45º Festival de Brasília (2012) e foi agraciado com os prêmios de melhor documentário pelo Júri Popular, melhor montagem, direção de arte e direção. No Festival Internacional de Films de Femmes e no Havana Film Festival, de 2013, recebeu o prêmio de melhor documentário e uma menção especial no Festival Internacional de Cinema de Guadalajara.

O filme seguinte de Petra Costa, intitulado *Olmo e a Gaivota* (2014), apresenta o dilema da atriz Olivia Corsini, que se vê impossibilitada de atuar por causa de uma gravidez inesperada. Embora este filme não apresente de forma latente o uso da memória, ela se manifesta em certos momentos, evidenciando o contraste entre os tempos anterior e posterior à gravidez.

Olmo e a Gaivota (2014) surge por acaso. Em 2011, a companhia *Théâtre du Soleil* estava em turnê pelo Brasil, e, por intermédio de uma amiga, Petra conheceu Olivia Corsini e Serge Nicolai, atores na companhia. A química entre os três foi tamanha que logo aflorou o desejo de realizar um filme juntos.

Poucos meses depois, Petra foi convidada pelo Festival de Copenhague para realizar um filme em parceria com a cineasta dinamarquesa Lea Glob. Segundo Petra, “depois de uma semana procurando inquietações comuns, descobrimos que nosso desejo era fazer um filme em que pudéssemos usar uma estrutura ficcional para olhar para a vida de uma personagem real” (OLMO E A GAIVOTA, 2014).
Rapidamente, Petra pensou na atriz Olivia Corsini para realizar o longa-metragem, cuja proposta inicial era filmar um dia na vida de uma atriz. No entanto, Olivia descobre a gravidez, e o que seria apenas vinte e quatro horas de gravação se tornou uma filmagem de nove meses.

Para compor o viés ficcional, as diretoras criam a seguinte trama. A Companhia francesa *Théâtre du Soleil* se prepara para a estreia da peça “A gaivota”, de Anton Tchekhov. Olivia interpreta Arkadina, atriz de meia-idade, cuja fama e beleza já passaram do auge, enquanto Serge interpreta Trigorin, um famoso escritor entediado com a vida. Entretanto, durante os ensaios da peça, Olivia descobre uma

gravidez não planejada que, no desenvolvimento da narrativa, torna-se arriscada, impondo à atriz repouso e clausura em seu apartamento durante toda a gestação.

Petra Costa e Lea Glob criam, assim, uma narrativa ficcional para acompanhar o processo de gestação da atriz. As diretoras não elaboraram um documentário direto sobre esse momento singular, quer dizer, não há um "documento" elaborado com o rigor do distanciamento observador, de modo a evidenciar as dificuldades materiais desse solitário processo; muito menos há uma ficção rigidamente estabelecida, pautada por um roteiro clássico, de viés aristotélico, no qual Olivia e Serge lutariam contra os diversos obstáculos do processo e, ao final, receberiam uma criança como prêmio, a fim de constituir a família perfeita, como um "comercial de margarina". Ao contrário, Costa e Glob concebem uma narrativa fronteiriça, que se edifica no limiar entre a ficção e o documentário, seguindo um modo reflexivo e ensaístico que tem no teatro e na memória os vetores de sua contaminação.

Na narrativa de *Olmo e a Gaivota* (2014), é o espectro do fato teatral na vida e na memória de Olivia que conduz o filme a uma região fronteiriça que mescla elementos de documentário, ficção e ensaio. Enquanto a ficção se manifesta como representação de uma trama teatral, o documentário se sustenta na memória da atriz, o seu corpo, as suas reflexões e experimentações com a encenação da peça. Além disso, dada a especificidade da gravidez de Olivia, que a obriga à clausura em casa, longe dos palcos, o que sobressai é a sua meditação sobre a vida, o trabalho, a arte e a maternidade, constituindo-se assim o ensaio.

O Olmo e a Gaivota (2014) é uma coprodução de Brasil, Dinamarca, Portugal, França e Suécia, dirigida por Lea Glob e Petra Costa, em cooperação com Olivia Corsini e Serge Nicolai – os atores principais. O filme estreou no Festival Internacional de Cinema de Locarno, em 2015, tendo recebido o troféu Júnior. No Festival do Rio de Janeiro, em 2015, ganhou o prêmio de melhor longa-metragem documentário. No CPH: DOX recebeu o troféu Nordic Dox.

O último filme da diretora que compete aqui analisar é o documentário *Democracia em Vertigem* (2019). Nesta obra, a diretora analisa a história política do Brasil em paralelo com a história de sua família, explorando os diversos aspectos da prática política. De fato, Petra constrói sua narrativa sobre o cenário político brasileiro, marcado pelos quatro últimos presidentes — Lula, Dilma, Temer e Bolsonaro —, articulando sua memória, a de sua família e a história do país.

Como nos seus filmes anteriores, o olhar subjetivo e intimista mira questões polêmicas e feridas pessoais, mas agora elas se espalham para um drama coletivo. Com um olhar crítico à ditadura e uma fé resiliente nas esquerdas, lançado sobre um clima de desgaste do sistema democrático e o aceno de alguns grupos partidários ao autoritarismo, o filme recebe diversas críticas e há tentativas de apagamento da obra e da diretora.

Democracia em Vertigem (2019), polêmico e muito comentado na mídia, teve grande receptividade nos festivais, mas não conquistou muitos prêmios. Recebeu o prêmio de melhor documentário da Associação Paulista de Críticos de Arte, foi selecionado para concorrer a melhor documentário no Prêmio Guarani de Cinema, no Festival Sundance, no CPH:DOX, no Gotham, na Associação Internacional de Documentários, em 2019, e no Oscar em 2020.

Diferente do curta-metragem de estreia de Adirley Queirós, o primeiro longa-metragem do cineasta ceilandense, *A cidade é uma só?* (2011) torce as estruturas de estilísticas tradicionais do cinema documentário e as combina com a ficcionalização da memória de modo sarcástico, esculhambado e alegre, como relata o diretor: “Daí eu pensei em como fazer um filme agradável, legal e gângster: Brasília, *I Love You,* diz a sinopse, *A cidade é uma só?* (2011).

O filme aborda o processo de fundação da cidade de Ceilândia, que data de 1971. O plano foi elaborado na gestão do então governador Hélio Prates e executado por meio da Campanha de Erradicação das Invasões, presidida pela primeira-dama, Vera de Almeida Silveira.

A campanha prometia remover os moradores da região da Vila do IAPI e outras comunidades sem infraestrutura básica, localizadas próximas ao aeroporto internacional de Brasília, para um local onde teriam as suas necessidades atendidas. Com o intuito de envolver as comunidades no empreendimento, foi criado um *jingle* – “A cidade é uma só” – que dá título ao filme em forma de pergunta.

O filme aborda a questão por meio das perspectivas e memórias dos antigos moradores das comunidades removidas. Para abordar esse tema, Adirley cria um documentário permeado pela ficção. A memória histórica é apresentada segundo as convenções do documentário de testemunho, enquanto as cenas de ficção são filmadas em locações, em contato próximo com os passantes, de acordo com as características do documentário direto.

As indagações que o filme propõe, através de uma variedade de vozes, revelam um ensaísmo potente que reflete sobre a forma e o discurso. Enquanto as cenas do documentário clássico exibem o rigor estético da tradição, as ficcionais também se apresentam como documentais, sugerindo uma representação objetiva do mundo ao acaso.

Já em *Branco sai, Preto fica* (2014), Adirley Queirós aprofunda as imbricações entre documentário, ficção e memória, apresentando uma obra que pode ser considerada uma ficção científica documental. O filme trata de um fato famoso na cidade de Ceilândia, ocorrido em meados da década de 1980, no baile *black* Quarentão. Como foi noticiado, em uma típica noite de baile, a polícia foi chamada para encerrar a festa e promoveu cenas horríveis, disseminando a esmo humilhações, mutilações e traumas. Segundo Marquim, personagem do filme, a polícia chegou ao Quarentão advertindo: *Branco sai, Preto fica!*

O enredo foi construído com base em dois pilares: um documentário, que se apoia no cotidiano e nas memórias traumáticas de dois jovens que estavam no baile, Marquim e Sartana; e o outro ficcional, sustentado pelas fantasias e fabulações da memória dos personagens e por um personagem inteiramente fictício, um agente intergaláctico enviado para juntar provas dos crimes com o objetivo de processar o Estado. A ficção permite aos personagens possibilidades inatingíveis na realidade, dá asas e materializa as fabulações do pensamento.

A narrativa de *Branco sai, Preto fica* (2014) concentra uma intensa carga de subjetividade que revela uma abordagem ensaística, uma vez que reelabora o olhar do documentarismo sobre a violência social e territorial vivenciada no Distrito Federal.

O caráter inovador de usar a ficção ao extremo, sem mais equilíbrio, como se tudo fosse documentário, agradou à crítica e rendeu ao filme diversos prêmios: melhor filme no Festival Internacional de Cinema do Uruguai e Festival de Mar del Plata, assim como na Mostra Latino-Americana e no Festival de Cinema da Fronteira, em 2014. No 47º Festival de Brasília, acumulou vários prêmios: melhor filme, melhor ator e melhor direção de arte, segundo o júri oficial. Na Mostra Brasília ganhou prêmios de melhor filme, melhor ator, melhor montagem, melhor captação de som direto e melhor edição de som.

Ainda ganhou o Prêmio de Exibição da TV Brasil, o Prêmio ABRACCINE e o Prêmio Saruê. Obteve menção honrosa no Festival Internacional de Cinema da

UNAM e, no Festival Internacional de Cinema de Cartagena, recebeu o prêmio FIPRESCI e o prêmio especial do júri. Na Mostra Internacional de Tiradentes, recebeu a menção honrosa do júri oficial e do júri popular. No Festival de Curitiba – Olhar de Cinema, recebeu o prêmio Olhares Brasil, prêmio especial do júri. No Cachoeira DOC, foi o melhor filme, segundo o júri oficial e o júri jovem. No Vitória Cine Vídeo, ganhou como melhor roteiro e melhor desenho de som.

Dando continuidade ao seu projeto estético, Adirley Queirós apresenta o filme *Era uma vez Brasília* (2017), apostando nas contaminações entre documentário, memória e ficção, mas agora pode-se dizer que a ficção é a dominante. O roteiro assemelha-se ao de *Branco sai, Preto fica* (2014), também utilizando um viajante intergaláctico que chega a Ceilândia. Entretanto, se o primeiro viajante vem à terra para apurar os crimes do Estado, o segundo vem com o objetivo de matar o presidente Juscelino Kubitschek. O viajante sofreu um desvio temporal e aterrissou em Ceilândia, em 2016. Com este mote, Adirley Queirós mescla o contexto político brasileiro contemporâneo ao passado épico de Brasília e produz uma distópica ficção científica do Brasil atual.

Este enredo está entrelaçado às memórias traumáticas de dois personagens principais: o viajante intergaláctico WA4 e Andreia. Com efeito, o diretor combina as memórias pessoais desses personagens ao enredo ficcional, criando uma crítica social única que também revela um caráter ensaístico.

O filme não obteve sucesso na crítica especializada nem conquistou muitos prêmios, mas foi indicado a diversos festivais no Brasil e no mundo. Foi premiado com uma menção honrosa no Festival de Locarno, em 2017, e Adirley conquistou a melhor direção no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

O ensaísmo se manifesta na filmografia dos dois diretores. Primeiro, por serem filmes em que suas configurações são pensadas a partir de uma zona intermediária entre o cinema documentário, o cinema de ficção e o experimental, uma vez que, de acordo com Català, “la estructura característica del film-ensayo es híbrida, una estructura que va de lo personal-biográfico (dividido en experiencias personales, sueños, opiniones) a lo reflexivo, filosófico, artístico, etc” (CATALÀ, 2005, p. 145).

Depois, por meio de uma dialética do material de arquivo empregada de forma crítica e reflexiva, já que, “la utilización de material de archivo tiene siempre una deriva ensayística (o cuando menos analítica) pues propone un ‘volver a mirar’

que arranca a la imagen de su contexto y sentido originales, con lo cual modifica su carácter literal de representación.” (LOPEZ, 2015, p. 40).

E, finalmente, o ensaísmo se manifesta devido à alta carga de subjetividades dos personagens e dos diretores, que permitem “explorar una nueva forma de pensar, de organizar el conocimiento.” (CATALÀ, 2005, p. 142).

No entanto, enquanto nos filmes de Petra Costa o ensaio aparece por meio de memórias pessoais fartamente documentadas, através de temáticas polêmicas e intimistas, na filmografia de Adirley Queirós, as memórias pessoais constroem memórias locais e regionais de forma alegórica, seguindo uma inflexão estética que une a cultura popular produzida em Ceilândia e a performance do relato de memória dos atores.

Tratamos, pois, de documentaristas brasileiros que edificam as suas linguagens explorando as potencialidades da memória de modo ensaístico. Veremos, a seguir, quais serão as continuidades e descontinuidades históricas da estética documental e do ensaísmo, que se manifestam nas estilísticas de Petra Costa e Adirley Queirós, tendo como foco os usos da memória.

4. MEMÓRIA: do mito à técnica de memorização

Muito antes do ser humano nomear e sistematizar todos os processos da memória, essa capacidade era considerada uma divindade importante no panteão grego. A memória surge como mito e se desenvolve como técnica.

De acordo com a Teogonia de Hesíodo (2007), que trata do surgimento dos deuses na tradição grega, primeiro existiram o Caos, progenitor de Eros, o amor e/ou desejo, o Tártaro ou o mundo subterrâneo, e Gaia, a terra fecundadora, marcada pela abundância, pela beleza e pelos seios fartos, que, sem intervenção masculina, concebeu Urano, o Céu, os Montes e Pontos, o mar.

Juntos, Gaia e Urano conceberam os titãs: Cronos, Oceano, Ceos, Crio, Hipérion, Jápeto, Tétis, Febe, Têmis, Reia e Mnemósine. Cada Titã representa as forças da natureza, e a titânida Mnemósine personifica a memória.

Cronos destronou e castrou o pai opressor, Urano, instaurando um governo ainda mais tirânico, que, por sua vez, foi deposto pelo filho Zeus em um violento combate. Para comemorar a vitória e o início de sua supremacia, Zeus passa nove

noites consecutivas com Mnemósine, e dessa comemoração nasceram nove filhas, cantoras esplêndidas que receberam a função de comandar as diferentes formas do pensamento: Polímnia, musa da poesia sagrada; Clio, musa da história; Érato, musa da poesia lírica e erótica; Euterpe, musa da música; Calíope, musa da eloquência e da poesia heroica; Melpômene, musa da tragédia; Tália, musa da comédia e da festividade; Terpsícore, musa da dança; Urânia, musa da astronomia.

Além da teogonia, a memória, num sentido prático e técnico, aparece na cultura grega por meio das anedotas do poeta epigramático Simônides de Ceos (aprox. 557 a.C. - 467 a.C.), que funda a pedra angular do conceito de memória, sobretudo no que diz respeito à mnemotécnica, isto é, “a arte da memória, e aqui “arte” deve ser entendida no seu antigo sentido de “técnica” (ASSMANN, 2011, p. 31).

Para a discussão, convém lembrar duas anedotas envolvendo o poeta Simônides. Uma inaugurou a arte da mnemotécnica, estabelecendo-a como “a memorização por meio de uma técnica de imprimir “lugares” e “imagens” na memória” (YATES, 2007, p. 11), de modo que há “sempre uma paisagem da memória na qual age essa arte, e, nessa paisagem, tudo o que deve ser confiavelmente lembrado tem seu lugar determinado. Só o esquecimento não tem lugar ali” (WEINRICH, 2001, p. 31).

De acordo com Assmann (2011), Simônides é conhecido por ser o primeiro poeta pago, que, além de fazer composições para os deuses e heróis, também compunha para os homens. Nesse pano de fundo, passa-se a anedota mais conhecida, que “Cícero tomou como lenda fundadora da mnemotécnica” (ASSAMN, 2011, p. 39).

A anedota remete ao louvor aos grandes feitos e conta que Simônides foi contratado pelo nobre Scopas da Tessália para homenagear suas proezas em um poema lírico, honrando-o em uma festa em sua casa. No entanto, o poema não encantou Scopas, pois Simônides havia dedicado uma longa passagem aos deuses irmãos, Castor e Pollux, como era o costume na tradição lírica. Scopas disse a Simônides, de maneira sarcástica e mesquinha, que pagaria somente a metade do poema, e o restante, ele que cobrasse dos deuses irmãos.

Neste momento, o poeta é chamado por dois desconhecidos do lado de fora da casa. Simônides vai ao exterior, mas não há ninguém. Concomitantemente, ocorreu o desabamento do telhado do salão de festas, resultando na morte de todos

os convidados. Castor e Polideuces haviam ido à festa e pagaram a sua parte a Simônides, pois ele foi o único sobrevivente da catástrofe.

O desabamento deixou os corpos irreconhecíveis, tornando impossível o sepultamento dos mortos com as honras devidas, mas Simônides havia memorizado os lugares que os homens ocupavam no banquete, identificando os cadáveres. Dessa forma, os familiares puderam honrar seus mortos e enterrá-los devidamente.

Portanto, para a mnemotécnica, “essa história catastrófica tem um *happy end*: Simônides exerceu pela primeira vez uma atividade que poderia ser, no futuro, sistematicamente ensinada e aprendida. Sua contribuição foi eternizada na lenda como poder que a memória teria sobre a morte e a destruição” (ASSAMN, 2011, p. 40).

A anedota destaca o método de memorização, mas seu objetivo é a produção da fama, a tentativa de Scopas alcançar a imortalidade. Dessa maneira, a anedota está ligada “ao louvor aos grandes feitos (e aqui deveríamos pensar evidentemente no conceito de ‘fama’)” (SELIGMANN-SILVA, 2016, p.49), isto é, “uma forma secular da autoeternização, que tem muito a ver com a autoencenação” (ASSMANN, 2011, p 37). Contudo, por outro lado, a fama também é alcançada graças aos pequenos feitos, aos atos cruéis ou deploráveis, sendo realizada de forma deliberada ou por feitos involuntários, acidentais, como o de Scopas, que pagou pela glória, mas sua fama recai como miserável e mesquinho.

Já a outra anedota trata da memória em relação ao “culto dos mortos (lembremos a noção de ‘piedade’)” (SELIGMANN-SILVA, 2016, p.49), isto é, da última obrigação destinada àqueles que não habitam mais o mundo terreno. Nela, Simônides está fazendo uma viagem por terras estrangeiras e se depara com um cadáver insepulto. Imediatamente, o poeta suspendeu a sua viagem para realizar o sepultamento do morto desconhecido. Na noite seguinte, o cadáver aparece em um sonho de Simônides, alertando-o para que não realizasse a viagem de barco planejada para o dia seguinte. Simônides seguiu o conselho do cadáver e não embarcou; o barco afundou no mar, levando toda a tripulação.

Nesta anedota, a piedade pela memória dos mortos de Simônides “responde a um tabu cultural universal: os mortos devem ser sepultados e levados ao repouso, pois de outra forma eles vão incomodar o descanso dos vivos e pôr em perigo a vida da sociedade” (ASSMANN, 2011, p. 42).

A teogonia e as anedotas envolvendo Simônides evidenciam a importância da memória na cultura grega e estabelecem as bases para o que viria a ser a arte da mnemotécnica, preconizando a memória como procedimento que relaciona os “lugares” e “imagens”, ao mesmo tempo em que sustenta a ideia de louvor aos grandes feitos do homem e o cuidado com os mortos.

De forma geral e alegórica, os domínios do cinema documentário e do filme-ensaio, no mundo contemporâneo, são os campos mais inspirados pelo espírito da deusa Mnemosine e de suas filhas, as musas, personificações das artes, das ciências e da poética, pois estão todas presentes e interconectadas nas diversas estilísticas do documentário e do filme-ensaio.

Os objetos de estudo desta pesquisa expressam essa inspiração, enquanto as produções investem na memória de forma criativa, explorando a ideia de lembrar, recordar e fabular. Elas, geralmente, estão alinhadas ou amparadas em princípios e preceitos científicos do campo da História, da Antropologia e da Sociologia, e trazem uma poética da singularidade do sujeito que envolve as estruturas narrativas e as transforma em formas encantadoras.

Aos cineastas e pensadores que se dedicaram a produzir asserções sobre o mundo histórico com seus filmes, distantes de um modelo puramente ficcionalizante, coube a tarefa iniciada por Simônides, e agora atualizada, de guardar pedaços necessários do passado, bem como de examinar e criticar os feitos do homem, duvidando do excesso de cuidado com alguns mortos ou do apagamento de outros. Dessa forma, cabe aos documentaristas e cineastas-ensaístas colocar em discussão a memória, o passado, negá-los ou exaltá-los, sobre a mesma dinâmica dos lugares e das imagens.

Sendo assim, não cabe nesta tese uma construção exaustiva do processo histórico das diferentes concepções de memória ao longo da existência humana, mas sim uma síntese das discussões mais relacionadas ao estudo dos filmes incluídos no *corpus* da pesquisa.

4.1. ARTE E POTÊNCIA

O poeta Simônides de Ceos dá início à sistematização da arte da memória, mas ela se desenvolve atrelada à retórica, como uma técnica que permitia ao orador

pronunciar grandes discursos de forma eloquente e argumentativa. De fato, a arte da memória servia à retórica e possibilitava aos oradores ampliar suas capacidades na arte do bem dizer.

Embora não haja resquícios de qualquer tratado sobre a arte da memória, existe um manual de retórica que expõe sua importância, denominado *Ad Herennium,* elaborado em Roma, 86-82 A.C., por um professor de nome desconhecido que almejava ajudar os seus alunos. No manual, o professor discute os cinco elementos que compõem a retórica: "*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*" (YATES, 2007, p. 21). Segundo Yates (2007),

> ao tratar da memória como parte essencial do conhecimento do orador, inicia sua análise do tema com as seguintes palavras: "Agora, voltemo-nos para a sala do tesouro das invenções, a guardiã de todas as partes da retórica, a memória". Há dois tipos de memória, uma natural e outra artificial. A natural é aquela inserida em nossas mentes, que nasce ao mesmo tempo que o pensamento. A memória artificial é aquela reforçada e consolidada pelo treinamento. Uma boa memória natural pode ser aprimorada por essa disciplina, e pessoas menos dotadas podem ter suas memórias fracas melhoradas por tal arte. (YATES, 2007, p. 21)

Essa distinção entre uma memória artificial e uma natural, sublinhada na *Retórica Ad Herennium*, também foi discutida por Aleida Assmann (2011, p. 190-191), para quem,

> enquanto a mnemotécnica e os procedimentos técnicos de armazenamentos estão preocupados em garantir que o conteúdo da memória armazenada seja idêntico ao conteúdo que será resgatado depois, no caso da memória natural há uma desvinculação desses dois atos. Experiência e recordação nunca se deixam harmonizar em conformidade plena. Entre ambas há um hiato em que o conteúdo da memória será deslocado, esquecido, obstruído, repotencializado ou reconstruído. (p. 190-191)

Assmann desenvolve mais uma distinção entre as duas formas de manifestação da memória: a memória como *ars,* arte, e a memória como *vis*, potência. Nessa perspectiva, ars corresponde à arte da memória, a mnemotécnica, enquanto *vis* remete à memória natural, o que quer dizer, "nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força imanente, como uma energia com leis próprias" (ASSMANN, 2011, p. 34).

A partir daí a autora sustenta que se podem definir duas tradições discursivas e independentes da memória por meio dessas formas, já que, ao estabelecer essa

distinção, coloca-se em questão o antagonismo entre “acumular” e “recordar”. De acordo com a autora,

> De um lado, há a conhecida tradição da mnemotécnica retórica; do outro, a tradição psicológica, que identifica a memória como uma das três faculdades da alma, também chamadas de sentidos internos. Enquanto a primeira dessas tradições objetiva a organização e ordenação formal do conhecimento, a segunda delas trata da interação da memória com a imaginação e a razão. (ASSMANN, 2011, p. 22)

Segundo a nossa leitura, os filmes aqui analisados não empregam a memória no sentido de *ars*, da mnemotécnica, mas de *vis*, como potência, isto é, eles expandem a linguagem do documentário, articulando razão e imaginação. *Elena* (2012), *Olmo e a Gaivota* (2014), *Democracia em Vertigem* (2019), *A cidade é uma só?* (2012), *Branco sai, Preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017) são filmes cujas linguagens são trabalhadas na interseção entre razão, imaginação e memória. Para compreendê-los, é necessário ampliar o espectro conceitual da memória natural, de modo a atender à manifestação da memória nos documentários.

4.2. MEMÓRIA E MINORIAS

Petra e Adirley participam ativamente da luta pela memória das minorias. Por minorias, entendemos os grupos sociais marginalizados, parcial ou totalmente excluídos das dinâmicas de poder que estruturam uma sociedade.

No Brasil, os afrodescendentes e indígenas são as minorias étnicas que se constituíram ao longo do processo de formação da identidade nacional como grupos excluídos. Ainda assim, dada a dinâmica repleta de antagonismos na sociedade brasileira, a ideia de minoria passa a incluir outros grupos em situação de vulnerabilidade, como idosos, mulheres, crianças e adolescentes, população LGBTQIA+, deficientes, moradores em situação de rua, entre outros.

Petra Costa, em seu primeiro curta-metragem, aborda a história de amor de seus avós, idosos, mas não realiza nenhuma problematização sobre os dilemas dessa fase da vida, pois o filme, desde o início, se apresenta como uma celebração da vida a dois. No entanto, em *Elena* (2012), passando por *Olmo e a Gaivota* (2014) e *Democracia em Vertigem* (2019), a diretora empenha-se em demarcar uma visão

feminina que se estrutura nos dilemas e lutas implicadas no vir a ser mulher de classe média e alta.

Em *Elena* (2012), esse foco é explícito, pois a mentalidade feminina que não contempla a classe trabalhadora é potencializada pelas interconexões entre as memórias e as subjetividades de Elena, Marília (Li An), e Petra. A narrativa, a voz *off,* os depoimentos, as encenações e referências (caso explícito de Ofélia, Shakespeare), a música, os ruídos, as imagens turvas e cheias de reflexos dão vazão às limitações sociais impostas ao grupo, ao mesmo tempo em que colocam em cena as angústias, aflições e as formas de defesa e resistência no processo edificação do ser feminino em meio a sociedade patriarcal.

Já em *Olmo e a Gaivota* (2014), a problemática aborda um tabu do universo feminino contemporâneo: a necessidade de conciliar a carreira e a maternidade. Aqui se configura um dilema histórico da mulher no mundo do trabalho, que, por muitos anos, esteve circunscrito à mulher da classe trabalhadora, uma vez que a realidade empírica as obrigava a duas condições: cuidar dos filhos e dos afazeres domésticos, fazendo pequenos trabalhos sazonais, dependendo exclusivamente da renda do marido, o que reforçava a estrutura patriarcal e machista da sociedade brasileira; ou trabalhar em algum subemprego que a explorava, sobretudo pelo fato de ser mulher, legar parte da educação dos filhos a um parente, vizinho ou instituição pública (quando há), enfrentar a invisível tripla jornada, os julgamentos da comunidade etc.

Contudo, o dilema de Olivia não chega a esse nível de contradição empírica; a questão se manifesta onde as necessidades básicas estão asseguradas, mas fundamentam-se nos anseios de boa parte do universo feminino, ou seja, ter e manter uma carreira profissional. Portanto, é como se toda a luta por uma carreira sólida fosse abalada pela possibilidade de um fim, devido a uma condição única, que muitas vezes é desejada e esperada: a gravidez.

No filme *Democracia em Vertigem* (2019), a diretora, ao tratar da construção da democracia brasileira, aborda a luta política e a atuação feminina nesse percurso. Através da militância da mãe Li An, Petra aborda, ainda que de forma tangencial, os impasses enfrentados por mulheres de classes média e alta que decidem ingressar na luta política em meio ao acirramento da ditadura militar de 1964.

As memórias de Li An, seus depoimentos e reflexões, acrescentam camadas pouco exploradas sobre o período, como a ânsia de mulheres em lutar contra o

governo ditatorial e os anos na clandestinidade. Todavia, é a mirada de Li An e de Petra que vai imprimir os anseios e sonhos da transição democrática, bem como os medos e traumas da vertigem da democracia pós-impeachment da presidenta Dilma Rousseff.

Petra Costa marca seu estilo e o viés político de seus filmes, ancorado em questões que afetam o universo feminino, sobretudo as problemáticas ligadas às classes média e alta. Adirley Queirós, por sua vez, estrutura e direciona a luta pela memória da classe trabalhadora, ainda que com uma perspectiva excessivamente masculina, sobretudo nos filmes realizados até a estreia de *Era uma vez Brasília* (2017). Isso porque, devido a várias críticas, Adirley lançou em 2022, co-dirigido com Joana Pimenta, o filme *Mato Seco em Chamas, que conta com a* maioria do elenco composto por mulheres, trazendo suas histórias, memórias e dilemas.

Ainda, desde seu primeiro curta-metragem *Rap, o canto de Ceilândia* (2005), passando por *Dias de greve* (2009), *Fora de campo* (2010), *A cidade é uma só?* (2012), *Branco sai, Preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017), a classe trabalhadora do Distrito Federal é representada atuante e combativa em diferentes formas de ação: a cultura regional e a construção identidade local; a greve e as pequenas alegrias do ócio; a precarização do mundo do futebol; a luta pela terra e pela cidade; o *apartheid* social e racial; a luta política em um futuro sem horizontes são alguns dos pontos que associam a classe trabalhadora, muitas vezes vista como minoria, conforme aborda Adirley Queirós aborda em sua trajetória.

Assim, as temáticas e personagens trabalhados pelo diretor ceilandense nestas narrativas explicitam um embate social em que os usos políticos da memória de um grupo que não participa ou pouco participa das decisões do poder são importantes ferramentas para a reflexão social e sua transformação.

Portanto, o posicionamento estético de Petra e Adirley reflete o posicionamento político de suas linguagens, que efetiva a memória como princípio estético e político. Nesse sentido, trataremos aqui de diversas concepções de memória que auxiliarão no processo de reflexão sobre as dinâmicas mnemônicas dos filmes documentários que compõem o nosso *corpus*. Entretanto, antes de explorar a questão da memória no cinema dos dois diretores, faremos uma síntese das principais discussões no campo da memória, matéria que muito nos interessa.

4.3. OS TIPOS DE MEMÓRIA: cultural, coletiva, individual e subterrânea

A memória é uma forma de pensamento, mas também é o seu resultado. Ela se exterioriza por meio de várias práticas sociais, como depoimentos, cinema, literatura, narrativas históricas, em memórias pessoais, em arquivos, videotecas, entre outras. Embora muito importante, de acordo com Peter Burke, e consensual entre os pesquisadores da memória no âmbito das ciências humanas, “o primeiro pesquisador sério da ‘estrutura social da memória’ [...] foi o sociólogo ou antropólogo francês Maurice Halbwachs” (BURKE, 2000, p. 70), na primeira metade do século XX.

Halbwachs estabeleceu o conceito de “memória coletiva” afirmou que a lembrança se concretizava como memória individual por meio do convívio social dos indivíduos nos grupos.

As relações estabelecidas no âmbito familiar, na igreja, no trabalho e na escola influenciam a lembrança individual, que só pode ser construída com base nas memórias dos grupos aos quais os indivíduos pertencem. Isso porque “são os indivíduos que lembram, no sentido literal, físico, mas são os grupos sociais que determinam o que é ‘memorável’, e também o que será lembrado” (BURKE, 2000, p. 70).

Assim, o indivíduo participa de dois tipos de memória: a individual e a coletiva. De acordo com Halbwachs,

> nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2006, p. 30)

O egiptólogo e pesquisador da memória Jan Assmann (2008) toma o conceito de Halbwachs (2006) como paradigma, especificando-o ao fragmentar e ampliar a memória coletiva em duas formas de manifestação: a “memória comunicativa” e a “memória cultural”.

Segundo Assmann (2008), a memória cultural assemelha-se, em certo aspecto, à memória coletiva, pois também é compartilhada pelo grupo e possibilita a construção da identidade coletiva. No entanto, em seu conceito de memória cultural,

o teórico desenvolve um leque de manifestações e congrega aspectos não utilizados por Halbwachs:

> Halbwachs, todavia, o inventor do termo “memória coletiva”, foi cuidadoso em manter seu conceito de memória coletiva à parte do campo das tradições, transmissões e transferências, que nós propomos incluir no termo “memória cultural”. Preservamos a distinção de Halbwachs, dividindo esse conceito de memória coletiva em “memória comunicativa” e “memória cultural”, mas insistimos em incluir a esfera cultural, que ele excluiu, no estudo da memória. Não estamos, por isso, argumentando em prol da substituição de sua ideia de “memória coletiva” pela de “memória cultural”; em vez disso, caracterizamos ambas as formas como *modi memorandi*, dois diferentes modos de lembrar. (ASSMANN, 2008, p. 118)

A “memória comunicativa”, como salientou Assmanncaracteriza-seza como um *modi memorandi* que não possui amplitude institucional e baixa perpetuação no aspecto social, isto é,

> a memória comunicativa não é institucional; não é mantida por nenhuma instituição que vise ensinar, transmitir ou interpretar; não é cultivada por especialistas e não é convocada ou celebrada em ocasiões especiais; não é formalizada ou estabilizada por nenhuma forma de simbolização material; ela vive na interação e na comunicação cotidiana e, por essa única razão, tem uma profundidade de tempo limitada, que normalmente alcança retrospectivamente não mais que 80 anos, o período de três gerações que interagem. Há ainda estruturas, “gêneros comunicativos”, tradições de comunicação e tematização e, acima de tudo, laços afetivos que ligam famílias, grupos e gerações. (ASSMANN, 2008, p. 119)

Outro pensador dos estudos da memória que propõe discutir o conceito de “memória coletiva” de Halbwachs é Michael Pollak. O sociólogo austríaco radicado na França também diferencia as formas de expressão da memória coletiva, voltadas para a memória dos excluídos. Nesse sentido, Pollak infere sobre as possíveis lacunas do conceito e afirma que “Maurice Halbwachs insinua não apenas a seletividade de toda memória, mas também um processo de "negociação" para conciliar memória coletiva e memórias individuais” (POLLAK, 1989, p. 1).

Dessa maneira, Pollak sustenta que a seleção de memórias para a constituição de uma memória coletiva exclui justamente aquelas que estão marginalizadas, ou seja, indivíduos que, no processo histórico, foram silenciados por grupos dominantes. Nessa perspectiva, o autor estabelece o conceito de “memórias subterrâneas” com o objetivo principal de trabalhar as memórias dos excluídos. De acordo com Pollak (1989),

> ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "Memória oficial", no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. Ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. (POLLAK, 1989, p. 2)

A memória dos subterrâneos revela a voz dos excluídos, evidencia as contradições da memória coletiva e dinamiza a disputa pela memória, quer dizer, as memórias dos subterrâneos emergem das margens e expõem as contradições da memória coletiva, ao mesmo tempo em que disputam visibilidade e aceitação.

As obras aqui analisadas empregam a memória nas mais variadas formas possíveis, de modo que se podem relacionar, sem muito esforço, os conceitos de memória coletiva, comunicativa, cultural e dos subterrâneos às discussões propostas. No entanto, discutiremos apenas os conceitos de memória comunicativa, cultural e dos subterrâneos, uma vez que as características do conceito de memória coletiva estão implícitas nos três.

Como veremos, em alguns filmes analisados, os conceitos se entrecruzam, enquanto em outros apenas um tipo de memória é usado, à exaustão. Por exemplo, *Elena* (2012) e *Olmo e a Gaivota* (2014), por serem narrativas baseadas em dramas íntimos, utilizam memórias individuais e familiares, fazendo referência à memória comunicativa, já que ela é “que normalmente liga três gerações consecutivas e se baseia nas lembranças legadas oralmente” (ASSMANN, 2011, p. 17).

Sobretudo em *Elena* (2012), a memória comunicativa se materializa na narração em primeira pessoa que Petra conduz ao longo de todo o processo narrativo. Assim, o material de arquivo, os depoimentos de Elena deixados em fitas cassete e os depoimentos de Li An, revelam a memória comunicativa plasmada na *mise-en-scène.* A memória cultural também é utilizada, mas como coadjuvante, para contextualizar e iluminar o passado nublado da ditadura militar de 1964 e a presença de Li An nesse contexto.

No filme *Olmo e a Gaivota* (2014), embora também haja predominância da memória comunicativa, não há o uso da primeira pessoa, que força o uso e o abuso desse tipo de memória. Por um lado, a memória comunicativa se manifesta nos depoimentos e reflexões de Olivia; por outro, a memória do grupo *Théâtre du Soleil*

também é empregada, ultrapassando as fronteiras da memória individual e comunicativa em direção à memória cultural do grupo ao qual a personagem pertence.

Já em *Democracia em Vertigem* (2019), é possível visualizar os dois tipos de memória também. Há a memória comunicativa, sobretudo em relação a Petra, pelo dispositivo da primeira pessoa também empregado neste documentário, e os depoimentos de Li An sobre a ditadura militar de 1964. Simultaneamente, a memória comunicativa de Petra e Marília evoca a memória cultural da ditadura militar, que é empregada por depoimentos, fotos, vídeos institucionais e familiares, fragmentos de jornal, entre outros, oferecendo um panorama visual e sonoro do passado ditatorial do Brasil.

Nos filmes de Adirley Queirós, os três tipos de memória são utilizados. Tanto em *A cidade é uma só?* (2011) quanto em *Branco sai, Preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017) emprega a memória comunicativa, a cultural e a dos subterrâneos com o objetivo de produzir documentos e edificar memórias/histórias de Ceilândia condizentes com a sua realidade social, isto é, segundo Hamburger, "usando de recursos de encenação para fazer do próprio filme documento da história que vive na memória de pessoas que habitam um lugar carente de arquivos" (HAMBURGER, 2022, p. 91).

Assim, *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, Preto fica* (2014), que estão relacionados diretamente com a fundação de Ceilândia e sua identidade coletiva, evidenciam de maneira latente os três tipos de memória, mas se aprofundam na memória cultural, já que "o termo compreende todas as formas simbólicas de expressão que se prestam a delinear uma identidade coletiva" (ASSMANN, 2011, p. 152), enquanto *Era uma vez Brasília* (2017) revela principalmente o uso da memória cultural e dos subterrâneos.

A cidade é uma só? (2011) propõe-se recontar a fundação de Ceilândia, evidenciando novos olhares sobre o passado e apontando as contradições do processo. Queirós constrói uma narrativa combativa que, por meio da memória de Nancy Araújo, questiona constantemente a narrativa oficial da constituição de Ceilândia. As memórias de Nancy são referenciadas como memória comunicativa, ao mesmo tempo em que é também cultural e dos subterrâneos, ou seja, a sua memória comunicativa, que alcança, no máximo, três gerações, ganha *status* de cultural, pois busca edificar uma memória coletiva na região, apontando justamente

as contradições da memória oficial, o que também a torna uma memória dos subterrâneos.

Branco sai, Preto fica (2014) segue na mesma linha. Queirós utiliza a memória comunicacional de Marquim e Sartana, que também é uma memória dos subterrâneos, uma vez que os seus portadores são marginalizados: homens negros que sobreviveram, mutilados, a uma ação violenta da polícia. Aliás, a memória, nesse caso, também é cultural, visto que as suas recordações preservam uma herança simbólica de toda uma geração.

Em *Era uma vez Brasília* (2017), Queirós usa principalmente dois tipos de memória: a cultural e a dos subterrâneos. A memória dos subterrâneos pertence às personagens principais, WA4 e Andréia, que sustentam a trama, enquanto a memória cultural revela e preserva as imagens dos acontecimentos políticos de 2015 a 2017, compondo um imaginário da polarização política e dos absurdos vividos nesse período.

Enfim, tanto Petra Costa quanto Adirley Queirós aplicam diferentes tipos de memória para iluminar temas polêmicos e essenciais à discussão sobre a sociedade brasileira, de modo que, em todos os filmes, fragmentos de memórias são resgatados, selecionados e potencializados pelas respectivas estilísticas.

4.4. O CINEMA COMO MEMÓRIA E DURAÇÃO

Com um olhar diferenciado e visionário, distante da mnemotécnica e da fama, mas também de certa forma deslocado da tipificação social da memória, o filósofo Henri Bergson entra na discussão por meio de um objeto muito caro à filosofia, o tempo. Mas a entrada do filósofo francês na discussão sobre o tempo não foi deliberada; ao contrário, ocorreu de maneira despretensiosa e imprevista.

Na sua juventude, Bergson foi entusiasta do pensamento filosófico evolucionista de Herbert Spencer, sobretudo o que se manifesta na obra *Primeiros Princípios* (2015). Para Bergson, os filósofos concebiam os seus sistemas filosóficos para sociedades idealizadas, e a proposta spenceriana pretendia apresentar-se de forma inerente à realidade. Assim, embora o pensamento de Spencer portasse um conjunto de generalidades vagas, Bergson considera aprofundar as “ideias últimas” da mecânica, com o intuito de completá-las e consolidá-las.

Em seus estudos, o filósofo percebeu que a concepção de tempo sustentada pelo pensamento spenceriano era a mesma que a física mecânica utilizava para determinar o movimento de objetos no espaço, o que, na visão de Bergson, representava um problema, uma vez que,

> Estabelecer que um acontecimento irá se produzir ao cabo de um tempo é simplesmente exprimir que, até lá, teremos contado um número *t* de simultaneidades de um certo tipo. Entre as simultaneidades, ocorrerá tudo o que se quiser. O tempo poderia acelerar-se enormemente, e mesmo infinitamente: nada teria mudado para o matemático, para o físico, para o astrônomo. Profunda, no entanto, seria a diferença do ponto de vista da consciência (refiro-me, naturalmente, a uma consciência que não fosse solidária dos movimentos intracerebrais); já não seria mais, para ela, de um dia para o outro, de uma hora para a hora seguinte, a mesma fadiga de esperar. Essa espera determinada, assim como sua causa exterior, a ciência não pode levar em conta: mesmo quando versa sobre o tempo que se desenrola ou que irá se desenrolar, trata-o como se estivesse desenrolado. (BERGSON, 2006, p. 5)

Bergson passa a refletir sobre o tempo a partir de duas vertentes: o tempo mecanizado e espacializado que “entra nas fórmulas da mecânica, nos cálculos do astrônomo e até do físico, sob a forma de quantidade. Mede-se a velocidade de um movimento, o que implica que também o tempo é uma grandeza” (BERGSON, 1988, p. 77); e o tempo real, o tempo da experiência concreta, que seria “uma sucessão de mudanças qualitativas que se fundem, que se penetram, sem contornos precisos, sem qualquer tendência para se exteriorizarem relativamente uns aos outros” (BERGSON, 1988, p. 75).

Ao tempo da experiência concreta, Bergson denominou “duração”. Esta seria “a sucessão que nossos estados de consciência adquirem quando o nosso eu se deixa viver, quando não se estabelece uma separação entre o estado presente e os anteriores” (BERGSON, 1988, p. 72). Assim, a duração abrange o tempo de vida, a extensão real da consciência que o eu vivencia ao longo do tempo, sobrepondo e interligando passado e o futuro ao presente. Por meio dela, nas palavras de Bergson, é possível notar que “minha memória está aí, empurrando algo desse passado para dentro desse presente. Meu estado de alma, avançando pela estrada do tempo, infla-se continuamente com a duração que ele vai juntando; por assim dizer, faz bola de neve consigo mesmo ” (BERGSON, 2005, p. 2).

Assim, o conceito de duração é assentado na relação psicológica do eu no espaço-tempo da extensão da consciência, uma vez que para Bergson, a consciência é a memória, pois “uma consciência que nada conserva de seu

passado, que incessantemente esquece de si mesma, pereceria e renasceria a todo instante [...] Portanto, toda consciência é memória — conservação e acumulação do passado no presente (BERGSON, 2009, p. 5).

No livro *Matéria e Memória* (1999), Bergson aprofunda-se nas relações entre o corpo e o espírito por meio da memória. No prefácio à sétima edição, logo nas primeiras páginas, o filósofo propõe que "a matéria [...] é um conjunto de 'imagens'" (BERGSON, 1999, p. 1) e "portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho" (BERGSON, 1999, p. 11). Desta forma, o corpo, enquanto matéria, encontra-se em "uma existência situada a meio caminho entre a 'coisa' e a 'representação'" (BERGSON, 1999, p. 2).

Bergson conduz um debate que "procura articular a metafísica com as descobertas mais recentes da ciência, esforça-se por acolher o que aparece de novo sobre o psiquismo humano, evitando toda forma de reducionismo" (DOSSE, 2003, p. 278). De fato, partindo de uma metafísica em diálogo crítico com as inovações científicas de sua época, Bergson questionou o reducionismo empregado pelas ciências duras, que enviesavam a produção do conhecimento científico.

Segundo Dosse (2003), "trata-se então de reagir aos trabalhos de Théodule Ribot, autor de *Doenças da memória*, que considera, em 1881, que as ciências do cérebro demonstram a localização precisa das lembranças. O confronto com essa tese é que conduz Bergson a diferenciar dois tipos de memória" (DOSSE, 2003, p. 278-279): a "memória pura" e "memória hábito".

A "memória pura" corresponde às lembranças dos acontecimentos vivenciados. Já a "memória hábito" está ligada às ações práticas do corpo, a parte sensório-motora. Dessa maneira, Bergson demonstra que "o passado sobrevive de duas maneiras distintas: 1) nos mecanismos motores; 2) nas lembranças independentes. Ele chega até a considerar que se poderia representar duas memórias teoricamente independentes" (DOSSE, 2003, p. 279).

Bergson entra assim na discussão filosófica sobre o tempo, servindo-se das inovações do pensamento científico da época, ao mesmo tempo em que critica o caminho determinista que vinha seguindo. Ele apresenta ponderações sobre a memória que ampliam as possibilidades de entendimento da consciência humana em função da *duração*.

4.5. A DURAÇÃO NOS FILMES DE PETRA COSTA E ADIRLEY QUEIRÓS

Embora a filosofia de Henri Bergson seja passível de uma conexão com o cinema e o próprio autor argumente que “o mecanismo de nosso conhecimento usual é de natureza cinematográfica” (BERGSON, 2005, p. 331) é importantere notar que ele não cultivou nenhum apreço especial pela arte cinematográfica, pois o filósofo via no cinema a manifestação do tempo quantitativo, passível de ser calculado e, divisível, que referenda o transcorrer como um acúmulo de instantes e não como experiência, como duração.

Para o filósofo, o cinematógrafo de sua época capturava fragmentos de tempo, e os diretores e montadores justapunha esses fragmentos em sequências evolutivas, construindo uma ilusão de movimento e mudança, mas nunca a experiência da duração.

> O filme poderia passar dez, cem, mil vezes mais depressa sem que nada fosse modificado; se ele se desenrolasse a uma velocidade infinita, se o desenrolar (desta vez fora do aparelho) se tornasse instantâneo, seriam ainda as mesmas imagens. A sucessão assim entendida não acrescenta nada; ao contrário, ela suprime alguma coisa; marca um déficit; traduz uma deficiência de uma percepção, condenada a detalhar o filme, imagem por imagem, em vez de aprendê-lo globalmente. Em suma, o tempo assim considerado não é mais que um espaço ideal onde supomos alinhados todos os acontecimentos passados, presente e futuros, que estão, ainda mais, impedidos de aparecer-nos em bloco: o fluir da duração seria esta própria imperfeição, a adição de uma quantidade negativa. (BERGSON, 1984, p. 105)

Na fantasia criada pelo cinema, o espectador enxerga o filme como movimento e passagem do tempo, em que os personagens estão se movimentando, em um espaço e um tempo que se transformam. Nesse sentido, infere-se que o filme, em algum nível, participa da duração real, e a arte cinematográfica localiza-se em uma zona de intersecção entre o tempo quantitativo e a duração. Contudo, mesmo negando a duração no cinema, Bergson aponta na mesma direção:

> Em teoria, o filme no qual estão impressos os estados sucessivos de um sistema inteiramente calculável poder-se-ia desenrolar a qualquer velocidade, sem que nada fosse modificado. De fato, esta velocidade é determinada, já que o desenrolar do filme corresponde a uma certa duração de nossa vida interior - e não a qualquer outra. O filme que se desenrola está, pois, provavelmente relacionado à consciência que dura e regula o movimento. (BERGSON, 1984, p. 107)

Esta reflexão foi pouco explicitada pelo filósofo, com o ponto final na última frase, ele parte para outra reflexão. Ainda assim, acreditamos que a “consciência que dura e regula o movimento”, na situação descrita por Bergson, pode estar associada a dois indivíduos: o diretor e o espectador. No caso do espectador, o ato de assistir ao filme faz parte da experiência temporal do indivíduo, o que depende de sua consciência para se tornar parte da duração.

Em relação ao diretor, a atuação é um pouco mais complexa, pois ele é quem elabora a composição da narrativa do filme, promovendo uma ilusão de duração. Ou seja, o diretor manipula fatias de tempo ao confeccionar personagens em processo de movimento e mudança, que o espectador interpreta como duração.

Filmes que utilizam o material de arquivo trabalham com fragmentos de tempo que compõem uma parte da duração real do ser filmado, e a manipulação desses materiais corrompe o desenvolvimento original da duração, construindo uma temporalidade diferente para o material de arquivo, ou seja, combina a experiência temporal da duração e a duração cinematográfica.

Os filmes que enfatizam a memória e o material de arquivo, como os analisados nesta pesquisa, elaboram suas narrativas a partir do tempo experimentado, vivido, em uma dinâmica que intersecciona passado, presente e futuro no movimento da vida. Assim, eles trazem a duração para o centro de suas composições, evidenciando que o presente é um prolongamento do passado que se estende até o futuro.

Elena (2012), por exemplo, o conceito de duração pode ser observado em cada quadro. Petra constrói uma narrativa que explora a duração por meio de pistas do passado: áudio, imagens fixas e em movimento, vídeo, cartas e reflexões em off. O centro da história é Elena Andrade. Com efeito, Petra e Marília expõem as formas de lidar com a memória de Elena, com a duração que preenche as suas consciências.

Petra aparece no ecrã ao lado da mãe, como uma espécie de dupla de detetives investigando as pistas de Elena, refletindo sobre os seus motivos, sobre a falta e a saudade, mostrando, no corpo a corpo com a realidade, cena após cena, como é viver com o passado presente que se projeta no futuro. A diretora parece entender que, para trabalhar a memória de sua irmã, deve fazer “bola de neve de si mesma” e rolar o passado para o presente. Por isso, as várias reflexões em voz off, o uso de imagens e áudios de arquivos da família ao longo do filme, constituem

lembranças de uma memória comum a mãe e filha, evidenciando a duração com a permanência da memória no presente.

A cidade é uma só? (2011) assemelha-se ao processo narrativo de Elena (2012), uma vez que, tal como no filme de Petra, Adirley também empreende uma investigação de algo no passado. Contudo, enquanto Petra explora uma abordagem em primeira pessoa através da performance no ecrã, refletindo em função de uma memória particular, Adirley investe na investigação de um passado coletivo, gradualmente apagado da história oficial, mas que permanece impresso na memória das dezenas de milhares de pessoas que foram expulsas de Brasília.

Ainda assim, a forma híbrida utilizada na composição do filme permite ao diretor explorar as contradições do passado e suas consequências. Neste caso, enquanto os personagens fictícios Dildu, Marquim, Zé Bigode e Dandara apresentam os dilemas dos moradores de Ceilândia, temos acesso ao longo processo que deu origem à cidade-satélite por meio das memórias de Nancy Araújo, cantora, moradora da cidade de Ceilândia desde a fundação e integrante do grupo de meninas que cantaram o jingle da campanha de erradicação de invasões que originou a cidade. Nancy descreve o processo com uma riqueza de detalhes, ao mesmo tempo em que expõe a simultaneidade do passado e do presente.

A composição da personagem Nancy, as canções e depoimentos revelam a duração como experiência do tempo que não pode ser fragmentada ou quantificada, na medida em que ela carrega o passado consigo em cada ato, palavra ou olhar, assim como Bergson definiu a duração: “é igualmente um enrolamento contínuo como o de um fio no novelo, pois nosso passado nos segue, avoluma-se incessantemente com o presente que recolhe pelo caminho”. (BERGSON, 2006, p. 190)

Em *Olmo e a gaivota* (2014), às lembranças de Olivia Corsini e a sua situação atual estão interligadas ao material de arquivo referente à companhia *Théâtre du Soleil*, evidenciando a influência do passado na experiência do presente e potencializando as frustrações de um futuro incerto em cada cena. Olivia vagueia pelo apartamento, pensa, cria personagens, encena, se reinventa, enquanto as transformações em seu corpo demonstram o transcorrer do tempo, fabricando a duração de seu interior ao exterior, que se metamorfoseia na futura mãe-atriz.

Branco sai, Preto fica (2014) segue uma linha semelhante em relação à duração que uma personagem pode expressar. Marquim e Sartana, sobreviventes

do atentado policial contra os frequentadores do Baile *Black* Quarentão, assim como Olivia Corsini, carregam o seu passado em todas as cenas, tristes e alegres: as memórias dos tempos de Quarentão ecoam na mise-en-scène. Há uma cena muito característica com o personagem Marquim que evidencia a duração nesse sentido: é quando ele está na rádio, tocando as músicas da época, falando ao microfone, fumando, feliz, com um sorriso ao falar. É um plano-sequência composto por um único plano médio estático que destaca a expressão do personagem, até que ele diz:

> Eu curto essa *lombra* mesmo, minha rádio é desse esquema, aqui não tem isolamento de nada, barulho de portão, é motinha passando. De dia que é *loko,* os meninos jogando bola ali na quadra e você fica curtindo o meu som e ao mesmo tempo o ruído lá de fora. Quando não é isso, aqueles caras lá em cima voando com o Besouro, enchendo o saco, mas… Tô nem aí, é *lombra*, eu gosto de curtir essa *lombra,* então é por isso que eu ligo o som à noite, de manhã, à tarde, a hora que eu quero. Viajo na *fita,* me lembro… viajo muito no Quarenta, não esqueço, não esqueço mesmo, então vou levar o Quarenta comigo. (23:30/24:19)

Já em *Democracia em Vertigem* (2019), a diretora participa do processo narrativo do documentário, exposta no ecrã, também por voz *off* e *over*, ao mesmo tempo em que utiliza uma variedade de materiais de arquivo que personificam a sua memória e a memória cultural.

O dispositivo em primeira pessoa, as tomadas no corpo a corpo com o real, a escavação e reflexão sobre o material de arquivo público e privado, as associações, as reflexões em *off,* e o mote narrativo tecem uma linha entre o passado, presente e o futuro. Esses elementos, articulados com os indivíduos e o sistema político brasileiro, produzem efeitos que se assemelham a duração em sua unidade e multiplicidade.

Assim, a diretora faz um paralelismo entre as suas memórias, as memórias de sua mãe e a memória cultural da geração que lutou contra a ditadura militar de 1964. Dessa maneira, ao invés de tratar de uma memória pessoal e familiar que manifesta a duração de um pequeno grupo, agora ela parte de uma memória familiar e se expande para uma memória cultural, colocando em evidência um passado com o qual toda uma geração convive no presente.

Em relação a *Era uma vez Brasília* (2017), a memória dos atores é quem evidencia a duração e estabelece o enredo das personagens na narrativa,

> a partir das histórias reais de Wellington (preso por invadir um lote para construir uma casa), do Marquim da Tropa (personagem também de Branco Sai…, que levou um tiro após uma violenta batida policial e ficou paraplégico) e de Andreia (uma ex-presidiária em liberdade condicional) a ficcionalização de uma distopia que coincide também com o cenário macropolítico nacional. (FREITAS, 2017, s/p)

A partir dessa estrutura, o ator Wellington Abreu é o agente intergaláctico WA4, preso por ocupar um terreno em seu planeta natal, Kaspenthall, a fim de construir uma casa para a sua família. A pena para o crime é uma missão: ir à Terra para assassinar o então presidente Juscelino Kubitschek durante a inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960. Contudo, uma falha no espaço-tempo o desloca para Ceilândia, em 2016, no momento do processo de *impeachment* de Dilma Rousseff.

O passado com que o ator Wellington Abreu convive é o passado que também pertence ao personagem, que condiciona seu presente e o prolonga no futuro narrativo, já que se WA4 concluir a missão, conseguirá uma casa para viver com sua família. Entretanto, ele chega em 2016, um ano caótico, sobretudo para quem vive na capital do país, onde o ator reside.

Dessa forma, nas cenas concebidas neste espaço e tempo, no corpo a corpo com o real, mas entrelaçadas com a ficção, a duração do personagem e a duração interna de Wellington, aquele que dura, são produzidas em simbiose. Em uma cena que se aproxima do fim, Marquim está no carro com WA4 e Franklim. Eles falam do frio e das dificuldades da noite, pois estão fugindo das forças de segurança do estado, até que Marquim pergunta a WA4:

> [Marquim] Tu veio de onde mesmo, tu falô?
> [WA4] Kaspenthall.
> [Marquim] Como que é esse bagulho?
> [WA4] Tipo isso aqui, ó.
> [Marquim]Como assim, do mesmo jeito, assim da quebrada?
> [WA4] Sim. A galera aí me lembrou do meu lote… Invadi um lote lá fui preso, os caras me chamaram de delinquente, de *loco*, de formador de quadrilha e me mandaram pro espaço. (01:19:48/01:20:16)

Nesta cena, o diálogo revela a simbiose das durações. Primeiro, o personagem WA4 faz algumas aproximações territoriais, abordando a semelhança entre a ocupação do espaço em Kaspenthall e Ceilândia. Depois, o personagem narra seu crime em Kaspenthall, isto é, o crime cometido por Wellington no Distrito

Federal. Dessa maneira, personagem e ator compartilham decisões e suas consequências no desenvolvimento contínuo da duração.

Portanto, se a duração é a consciência e a consciência é a memória, Petra e Adirley estão elaborando a própria consciência por meio de uma construção estética e narrativa que evidencia a duração em seus filmes. Todavia, as diferentes formas de utilização da memória desencadeiam formas distintas de confeccionar a duração.

4.6. DURAÇÃO, MEMÓRIA E CLASSE: os trabalhadores de Adirley Queirós e a elite Petra Costa

Nossa experiência em uma sociedade capitalista está intimamente conectada à classe social à qual pertencemos, pois integrar uma ou outra classe define quase que de maneira determinista a experiência do indivíduo no mundo. Desse modo, o desenvolvimento das subjetividades resulta das relações econômicas, sociais, políticas e culturais que condicionam as classes sociais, as quais, por sua vez, influenciam os indivíduos. Assim, nossos comportamentos, pensamentos, compreensão do mundo, práticas e hábitos são expressões singulares das classes sociais e do processo de lutas entre as classes.

Considerando a proposta de Halbwachs (2013), em que a memória individual é produzida em íntima relação com a memória coletiva, referente ao grupo social ao qual pertence o indivíduo, a memória individual é sempre construída em grupo, em razão de todo quadro societário resulta de ações coletivas definidas por um grupo.

Esta experiência de classe, que define a memória individual e coletiva, é o que forma e alimenta a duração, isto é, a busca permanente de si mesmo de acordo com os condicionantes da classe social. Dessa maneira, a memória é a faculdade central na ideia de duração, pois é o alicerce que sustenta o transcorrer do tempo, uno e diverso, no interior do indivíduo. Ela comporta todos os momentos temporais ligados uns aos outros, formando um todo inseparável que fundamenta a própria consciência humana.

Posto isto, os diretores analisados nesta pesquisa, ao trabalharem seus temas explorando as possibilidades de memórias próprias e alheias, revelam sua experiência de classe na substancialidade de seus estilos. Como já foi exposto em seção anterior, eles compõem classes antagônicas: Adirley Queirós pertence a

classe trabalhadora e Petra Costa à burguesia, de modo que suas obras manifestam visões de mundo desses espectros sociais.

Com isso, suas obras, as escolhas estéticas com as quais os diretores significam suas produções e representações, manifestam visões de mundo que expressam seus respectivos espectros sociais. Nesse sentido, os filmes de Petra trazem a marca de uma cultura cosmopolita, com referências a obras clássicas, uso de música erudita instrumental e diálogos com diversos ramos artísticos, ao passo que os filmes de Adirley apresentam o inverso, há referências aos clássicos da cultura de massa hollywoodiana, da música popular, não a do mainstream, e sim, as músicas orgânicas, cantadas nos recôncavos do Brasil profundo.

A diferença entre os dois referenciais culturais não implica nenhuma superioridade de um para o outro, mas convém destacar essa disparidade, pois são esses referenciais que sedimentam suas experimentações estéticas e nos permitem compreender as obras e os autores em suas estruturas.

A simples existência de representantes dessas duas classes no campo cinematográfico brasileiro já evidencia uma mudança significativa na produção de imagens do período contemporâneo. Jean-Claude Bernardet, em sua tese de mestrado, “Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966” (1967), afirmava que

> é a classe média a responsável pelo movimento cultural brasileiro. Não há grupos aristocráticos ou da grande burguesia que possam sequer manter uma forma qualquer de parnasianismo. Quanto às classes que trabalham com as mãos, operários e camponeses, ainda lhes faltam consistência e bases suficientes para elaborar uma cultura que não seja folclórica. Pode acontecer que elementos das classes operária ou camponesa se tornem artistas, mas são sempre indivíduos isolados, cuja produção é sempre consumida pela classe média à qual passam se a dirigir e pela qual são absorvidos. (BERNARDET, 2007, p. 23)

A visão de classe exteriorizada no conjunto dos filmes analisados levou o autor a afirmar que a produção cultural brasileira é realizada majoritariamente pela classe média, enquanto que as camadas populares, na época, não dispunham das condições materiais, logísticas, técnicas e operacionais para sistematizar sua criação estética, bem como manifestar sua compreensão da sociedade e expor projetos culturais contra hegemônicos.

4.7. OS TRABALHADORES DE ADIRLEY QUEIRÓS

Desde a pesquisa de Bernardet (2007), a sociedade brasileira passou por transformações sociais, políticas e educacionais significativas que a partir dos anos 2000, reverberaram no campo cinematográfico, como a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), em 2001. Concomitantemente a essas mudanças, houve o barateamento dos equipamentos eletrônicos e audiovisuais, como câmeras digitais, notebooks, celulares, entre outros; esses dispositivos, pela primeira vez, facilitaram a produção de narrativas audiovisuais pela classe trabalhadora.

Adirley Queirós surge na cena cinematográfica nesse contexto e marca sua chegada com uma abordagem realista, com o objetivo de produzir uma visão não estereotipada da classe trabalhadora e da classe artística da periferia de Brasília. Portanto, com o diretor ceilandense, finalmente temos a produção de uma estética e um estilo da classe trabalhadora, uma vez que trata-se de um indivíduo oriundo dessa ambientação periférica, "da quebrada", trabalhador, com consciência de classe e dimensão do valor da luta de seus iguais, utilizando os caminhos explorados por eles, para a produção de narrativas e de uma estética autoral de viés popular.

No início de sua carreira, em uma entrevista para o filme *Encontro com Milton Santos ou a Globalização vista do lado de cá* (2006), de Silvio Tendler, Adirley afirma:

> O cinema que a gente quer mostrar é o cinema que a gente experimenta. É a nossa experiência de vida, nada mais que isso. É o nosso ponto de vista, é a experiência de ser morador de Ceilândia, morador de periferia, é a indignação de não se ver nas telas, vamos dizer assim […]. (48:53/49:05)

Em 2006, Adirley e alguns dos membros do grupo que realizou o curta *Rap, o canto de Ceilândia* (2005) se juntaram para formar o coletivo de cinema de Ceilândia, CEICINE, com o objetivo de refletir sobre a forma e a prática do cinema de periferia. Nesse processo, refletindo sobre o fazer cinematográfico e experimentando as formas, o diretor criou um estilo singular de trabalhar a memória de Ceilândia, livrando-a da imposição excessiva de documentar o real e expandindo-a em uma ficção que documenta a fabulação, o real e a criação.

Os filmes de Adirley Queirós posteriores ao *Rap, o canto de Ceilândia* (2005), se distanciam bastante da proposta estética inicial do diretor. A ideia “é a nossa experiência de vida, nada mais que isso”, não se materializa mais e dá lugar ao “da nossa memória fabulamos nóis mesmo”. Aos poucos, o diretor foi se libertando de uma representação da classe trabalhadora alinhada ao realismo, passando a uma representação que transforma a concretude das memórias, dos personagens e dos cenários com fantasia e fabulação. Dessa transição se estabelece a hibridização com o estilo do diretor.

Por ser contemporâneo à entrevista de Adirley a Silvio Tendler e expressar a ideia de documentar a experiência de vida em Ceilândia, o filme, *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) foi construído em formato clássico, dividido em quatro blocos que compõem um panorama histórico da cidade e de seus moradores, com foco em alguns grupos de rap.

O quarto bloco é o que mais segue a proposta estética e política inicial do diretor, pois demonstra a vida como ela é na periferia para um rapper. Nas imagens e relatos, não se vê a ostentação ou luxo, mas trabalhadores precarizados que vivem da música, distantes dos editais de prefeituras ou das grandes gravadoras.

Mesmo com todo o sucesso de *Rap, o canto de Ceilândia* (2005), a questão de classe se afirma com Adirley. A realização de uma obra cinematográfica requer recursos elevados; até mesmo as de baixo orçamento ainda exigem um montante financeiro que indivíduos sozinhos da classe trabalhadora, sozinhos, não possuem. Todavia, viver de arte no Brasil é, historicamente, um privilégio para poucos. Em entrevista, o diretor comenta a questão: […] Pronto, mesmo quando eu fiz *Rap, o canto da Ceilândia*, eu ainda não tinha a mínima ideia de que poderia ser cineasta. Tanto é que eu fiquei dois anos sem filmar.”

O próximo filme, *Dias de greve* (2009), é uma adaptação do conto “Os mudos” de Albert Camus. No conto, operários recorrem ao silêncio após uma greve fracassada. Em meio ao custoso processo de resistência dos trabalhadores, a filha do patrão está com uma doença grave, e um dos operários sente empatia pelo drama do burguês, o que revolta o grupo.

Na adaptação, não há a doença da filha do patrão, e a narrativa leva o enredo para a discussão sobre o tempo perdido pelos operários, que trabalham horas a fio, seis dias por semana, a vida toda. Logo, a greve se torna uma pausa na exploração do trabalho, um suspiro de alegria, mais do que uma luta de classes.

Fora de campo (2009), filme de Adirley Queirós em co-direção com Thiago Mendonça, também aborda a questão da exploração do trabalhador, especialmente no contexto do futebol como trabalho, e não apenas como esporte.

Esta é uma área e uma situação que Adirley vivenciou, de modo que muitos dos personagens do filme são amigos do tempo em que ele era jogador. O personagem principal é Maninho, um jogador de 30 anos ainda em atividade, que trabalha em condições precárias, com salário baixo, mas possui um pensamento crítico e trabalhista em relação à classe dos jogadores de futebol.

A cidade é uma só? (2011), apresenta quatro trabalhadores, que atuam em áreas diversificadas e em empregos precarizados. Os personagens narram a história de Ceilândia, suas experiências e vivências. Além da vida difícil, eles compartilham um pensamento crítico sobre o uso eugenista do território do Distrito Federal.

Nancy é uma cantora. Não se sabe se essa é sua única ocupação; ela é encarregada de tornar factível a crueldade da desapropriação, de modo que seu personagem está atrelado a esse processo histórico.

O restante dos personagens, que são ficcionais, Zé Antônio, especulador imobiliário em Ceilândia; Dildu, faxineiro em Brasília e candidato a Deputado Distrital pelo PCN, o Partido da Correria Nacional, e Marquim PP, um rapper e produtor campanha de Dildu.

Os personagens que mais representam os dilemas da classe trabalhadora são Zé Antônio e Dildu. Zé Antônio é um especulador imobiliário em uma cidade construída pela especulação. O personagem é quase como uma representação da máxima de Marx e Engels, no Manifesto do Partido Comunista, em que os autores afirmam que “ela [burguesia] produz em primeiro lugar seu próprio coveiro” (MARX & ENGELS, 2017, p. 30). Ou seja, a imobiliária burguesa produziu uma cidade excludente e ao mesmo tempo um especulador que tomará todo o DF para a classe trabalhadora?

Essa é uma possibilidade, mas a realidade é outra. Zé Antônio é um liberal, e participamos do dia a dia dele e o que vemos é muito trabalho, pouco reconhecimento, esforço intenso e pouco lazer. O personagem só usa óculos escuros e roupas sociais, reforçando, assim, o estereótipo de empresário bem-sucedido; entretanto, ao contrário disso, sua vida é marcada pela precarização e dificuldades.

Dildu traz a baila a vida cotidiana dos ceilandenses; com ele, acompanhamos a rotina da maioria dos trabalhadores do Distrito Federal: viagens diárias de ônibus e trem para trabalhar em Brasília. Além de ocupar o cargo de faxineiro no Plano Piloto, Dildu é candidato por um partido fictício cuja sigla reflete a vida do trabalhador: o Partido da Correria Nacional. Assim, ao mesmo tempo em que a realidade se afirma pela rotina intensa de deslocamento e trabalho, a utopia se manifesta na candidatura de um político totalmente popular, com propostas que representam as necessidades concretas dos moradores do Distrito Federal.

Branco sai, Preto fica (2014), possui personagens reais, com suas memórias e ocupações, mas explorando, através da ficção, possibilidades de sobrevivência, resistência e luta. Os dois personagens principais são Marquim, um radialista de uma rádio pirata precarizada, sem acústica ou os equipamentos necessários ao seu funcionamento. E Sartana é um mecânico de ciborgues que conserta pernas e braços de pessoas amputadas.

Marquim, mesmo com todas as dificuldades técnicas e sociais, trabalha com alegria, toca as músicas que lhe agradam e manda mensagens para os ouvintes, relembrando momentos sem opressão. Sartana já vive isolado, procurando pernas e braços nos depósitos de reciclagem, fazendo manutenções em membros de outras pessoas e vivendo apartado das pessoas e da sociedade. Contudo, mesmo incomunicáveis, os dois se encontram para fazer um atentado contra o Estado opressor que governa o Distrito Federal.

Já em *Era uma vez Brasília* (2017), é o filme em que a classe trabalhadora é a mais explorada e, ao mesmo tempo, a que menos se motiva para a ação. Os dois personagens principais podem ser associados ao lumpenproletariado, uma vez que essa categoria marxista engloba aqueles indivíduos sem consciência de classe, que não contribuem para o processo produtivo e, para sobreviver, dedicam-se a atividades marginais como furtos, roubos, prostituição, jogos de azar, entre outros.

Não que as personagens sobrevivem de crimes, mas os dois são ex-presidiários, vivem fugindo ou se dedicam a atividades singulares; quando se encontram, não se organizam, mesmo vivendo em um Estado de exceção.

Sendo assim, Adirley Queirós constrói uma ampla constelação de arquétipos da classe trabalhadora, explorando suas dificuldades e potencialidades, sempre com produções de baixo orçamento.

4.8. A ELITE DE PETRA COSTA

A ausência de representantes da elite na produção cinematográfica nunca se deveu à dificuldade material, mas, possivelmente, à falta de vontade dos membros dessa classe. Quer dizer, para a elite, nunca houve um entrave financeiro, talvez por desconsiderar a produção cinematográfica no Brasil ou por ser uma arte associada à massa.

No período contemporâneo, há diretores provenientes das classes dominantes que alcançaram reconhecimento internacional. Por exemplo, os irmãos João e Walter Moreira Salles, assim como Petra Costa, são descendentes de famílias tradicionais da elite mineira que produziram obras conectadas às inovações estéticas do campo cinematográfico e desenvolveram seus estilos, plasmando suas visões de classe em seus filmes.

João Salles e Petra Costa são mais explícitos nesse sentido por produzirem obras entre o documentário e o filme-ensaio, abordando questões familiares. O filme *Santiago* (2007), de Salles, constrói sua visão de mundo a partir da elite brasileira e a coloca diante do espelho, questionando-se sobre os problemas de sua forma de ver e estar no mundo.

Iniciado em 1992, o filme tinha o objetivo de contar a história de Santiago, mordomo da casa de sua família na Gávea, zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Graças a sua incapacidade de filmar a imagem idealizada de Santiago, Salles nunca conseguiu concluir o projeto original. Entretanto, em 2005, o diretor retoma o filme por outra perspectiva, refletindo sobre as contradições do projeto, a partir de uma leitura crítica do filme inacabado. Assim, o diretor analisa as imagens e diálogos captados em 1992 e os organiza de modo a evidenciar a contraditória relação entre patrão e empregado, documentarista e documentado. Nas palavras de Migliorin (2007):

> Ao poder do documentarista se somava o poder do filho do patrão. Em uma das cenas mais reveladoras e afirmativas, Salles é chamado de “maravilhoso Joãozinho” por Santiago. Cena que na época João Salles pede a Santiago para repetir sem mencionar seu nome e que hoje é parte do filme. Durante as filmagens a hierarquia deveria ser apagada, hoje ela é tema do filme. (MIGLIORIN, 2007, on-line)

Petra Costa segue o mesmo caminho de João Salles. Toma o filme como um dispositivo que a permite falar de si e de seus, mas também de sua classe. Em *Elena* (2012) e *Olmo e a Gaivota* (2014), a narrativa e os dilemas das personagens estão mais associados ao universo da classe média.

No caso de *Olmo e a Gaivota* (2014) a trama é essencialmente de classe média; Olivia, uma atriz de teatro com carreira consolidada em uma companhia importante, luta para manter sua carreira após a descoberta de uma gravidez de risco. Cabe a ela conservar a gravidez e refletir sobre o futuro.

A mulher da classe trabalhadora não tem essa possibilidade, pois a licença-maternidade que não sai no tempo previsto por lei, o exaustivo trabalho doméstico e o cuidado de familiares idosos atuam como obstáculos a vida da mulher da classe trabalhadora, uma realidade que Olívia não vivencia; por isso, trata-se de uma trama de classe média.

Ao mesmo tempo, a atriz passa por um momento de incertezas, pois a gravidez avançada a impede de realizar movimentos complexos e esforços físicos. Esse impasse traz inquietação, tédio e angústias, assim, os temores apenas se resolverão após a gestação.

A composição de todos os personagens que configuram a trama, a atmosfera artística, a banda sonora e as referências literárias manifesta uma cultura erudita consumida historicamente e majoritariamente pelas elites e pela classe média. Há poucas referências a obras da cultura popular ou de massa.

Diferente do filme *Elena* (2012), em que a diretora, logo no início, usa um clássico musical da cultura de massa mundial, o hit “This is dedicated to the one i love”, do grupo The Mamas And The Papas. Contudo, a história de Elena apresenta alguns pontos de convergência com os de Olivia. As duas personagens principais são atrizes; uma luta para iniciar uma carreira no cinema e a outra, por manter sua carreira no teatro. Concomitantemente, ambas lutam para fazer o que amam e alimenta suas almas.

Os dilemas da classe média e da elite com consciência social são evidentes nas memórias de Li An. No início do filme, Petra narra que sua mãe, para angariar recursos para custear seu projeto de ingressar na militância política quando jovem, chegou a vender os cabelos e a televisão de seus avós. Depois de anos na clandestinidade e aproveitando a abertura política, sua mãe voltou ao Brasil,

ajudando, inclusive, na reconstrução do país, mas certa de que seus privilégios de classe continuariam garantidos, algo impensável para a classe trabalhadora.

Mas, em *Democracia em Vertigem* (2019), Petra Costa aponta a ferida, questiona sua classe e expõe uma narrativa que entende a manutenção dos privilégios da elite brasileira como algo deletério para o desenvolvimento da democracia no país.

Petra constrói um filme que enfoca sua perspectiva privilegiada. Ela conhece e/ou sua família mantém ou manteve relações com boa parte dos personagens e empreiteiras envolvidas nos escândalos de corrupção da Petrobrás, explorados pela mídia a partir de 2014, cujo resultado foi o impeachment da presidenta Dilma Rousseff. Dessa maneira, Petra conecta sua família às investigações sobre corrupção do período, já que seu avô foi um dos sócios que criou a empreiteira Andrade e Gutierrez, envolvida nos escândalos.

À vista disso, Petra escancara seu lugar de fala. Ela está na tela, nos bastidores, em entrevistas privadas e coletivas, demonstrando sua compreensão dos fatos, seu rosto, suas memórias e as de sua família, questionando as ações da classe por dentro, das entranhas de uma camada que pouco aparece em público ou responde por suas ações. Desse modo, a construção do discurso por esse viés pessoal imprime um efeito de verdade à locução, e as reflexões feitas ao longo do filme criam na diretora uma aura de autoridade ao tratar desses assuntos e temas da trama.

O fato de Petra se materializar no ecrã em *Elena* (2012) e *Democracia em Vertigem* (2019), falando de si, revela a ética da diretora em expor sua perspectiva de classe sobre temas polêmicos e importantes de serem discutidos pela sociedade. Nesse sentido, cabe ressaltar que nos três filmes, o olhar e as intenções da classe não inviabilizam os dilemas femininos enfrentados. Eles conseguem congregar e representar os dilemas essenciais das mulheres.

Petra e João Salles, como representantes da elite, sugerem que existe uma pequena parcela dessa classe que está disposta a discutir o passado e, em certa medida, mais comprometida com um projeto de país justo do que com os lucros, juros e dividendos.

Sendo assim, pensar o cinema dos dois diretores por meio da duração, da memória e da classe revela suas projeções de identidades, suas visões de mundo, explorando as falhas e potencialidades de suas classes.

4.9. BERGSON E O CINEMA POR DELEUZE: os regimes de imagens e a filmografia de Petra e Adirley

O filósofo Gilles Deleuze estabelece uma relação interessante entre o pensamento bergsoniano e o cinema, nas obras “Cinema 1: a imagem-movimento” (1985) e “Cinema 2: a imagem-tempo” (2005). Aqui, o autor explica a associação:

> La posición de Bergson en *Materia y memoria* es única. O quizás es que *Materia y memoria* es un libro único, extraordinario en la propia obra de Bergson. Ya no ubica el movimiento del lado de la duración sino que, por una parte, plantea una identidad absoluta entre movimiento, materia e imagen y, por otra, descubre un Tiempo que es coexistencia de todos los niveles de duración (de los cuales la materia sería únicamente el nivel más bajo). Fellini decía hace poco que somos al mismo tiempo niños, ancianos y adultos: es completamente bergsoniano. En *Materia y memoria* se dan un espiritualismo puro y un materialismo radical. Podríamos decir que se trata de Vertov y Dreyer a un mismo tiempo, en las dos direcciones a la vez. Pero Bergson no proseguirá por este camino. ¿Por qué renuncia a estos dos hallazgos fundamentales acerca de la imagen-movimiento y de la imagen-tiempo? Pienso que se debe a que Bergson estaba elaborando nuevos conceptos filosóficos relacionados con la teoría de la relatividad: estaba convencido de que la teoría de la relatividad implicaba una concepción del tiempo que no podía establecerse por sí sola, y que era la filosofía la encargada de construirla. Lo que pasó es que dio la impresión de que Bergson se oponía a la teoría de la relatividad, de que la estaba criticando com tal teoría física. A Bergson le pareció que el malentendido había sido demasiado grave como para pretender deshacerlo, y se replegó hacia una concepción más simple. A pesar de ello, en *Materia y memoria* (1896) concibió una imagen-movimiento y una imagen-tiempo que, más tarde, habrían podido encontrar su aplicación en el cine. (DELEUZE, 1992, p. 41)

Nesta aplicação no cinema, Deleuze realiza a partir da conceitualização, reflexão e diferenciação entre dois regimes de imagens. Essa distinção não se determina por meio do encadeamento histórico, ou por um processo evolutivo das imagens, tampouco trata de gêneros em suas reflexões, mas, tal como Bergson, através das relações entre a imagem, o movimento e o tempo. Assim, os regimes de imagens são balizados por “um orgânico e um cristalino, ou, de modo mais geral, um regime cinético e um regime crônico” (DELEUZE, 2005, p. 155). Segundo Deleuze,

> un régimen que podríamos llamar orgánico, el de la imagen-movimiento, que opera mediante conexiones racionales y encadenamientos y que proyecta en cuanto tal un cierto modelo de verdad (la verdad es el todo…); por otra parte, un régimen cristalino, el de la imagen-tiempo, que opera

> mediante conexiones irracionales y reconstrucción de los encadenamientos, un régimen que sustituye el modelo de lo verdadero por el poder de lo falso como devenir. Justamente porque el cine pone en movimiento la imagen, posee medios propios para reelaborar la problemática de estos dos regímenes. (DELEUZE, 1992, p. 58)

No regime da imagem-movimento, o regime orgânico, o elo entre as imagens, na montagem fílmica, segue o padrão sensório-motor da percepção humana, sugerindo uma representação indireta do tempo:

> Se assimilarmos a imagem-movimento ao plano, chamaremos de enquadramento à primeira face do plano, voltada para o objeto, e de montagem à outra face, voltada para o todo. Daí uma primeira tese: é a própria montagem que constitui o todo e nos *dá* a imagem do tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra. Por isso a ligação não pode ser uma mera justaposição: o todo não é uma adição, tampouco o tempo uma sucessão de presentes. (DELEUZE, 2005, p. 48)

Aliás, embora a câmera não possa copiar a percepção humana, há uma tentativa de produzir uma imagem que pareça natural ao espectador. Dessa maneira, “a narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação” (DELEUZE, 2005, p. 157). Ou seja, é “o esquema sensório-motor se manifesta concretamente num ‘espaço hodológico’ (Kurt Lewin), que se define por um campo de forças, oposições e tensões entre essas forças, resoluções das tensões de acordo com a distribuição dos objetivos, obstáculos, meios, desvios” (DELEUZE, 2005, p. 157).

No regime orgânico, as descrições feitas pela câmera devem ser autônomas relativamente ao seu objeto. Não é necessária a indubitabilidade do objeto, nem interessa se ele é realmente independente, nem mesmo se são cenas filmadas em cenários montados em estúdio ou em locação externa. O essencial é que o objeto descrito seja posto em evidência, como se fosse livre da descrição que a câmera faz dele, e que essa imagem tenha o valor de uma realidade preexistente, já que “a imagem-movimento não reproduz um mundo, mas constitui um mundo autônomo, feito de rupturas e desproporções, privado de todos os seus centros, dirigindo-se como tal a um espectador que já não é o centro de sua própria percepção” (DELEUZE, 2005, p.51).

No campo documental, casos emblemáticos localizados no regime orgânico podem ser encontrados nas obras de Robert Flaherty e dos realizadores da Escola Britânica. Por exemplo, os documentários *Nanook, o esquimó* (1922) e *Drifters* (1929), entre outros, manifestam que “o cinema de realidade queria ora fazer ver objetivamente meios, situações e personagens reais, ora mostrar objetivamente as maneiras de ver da própria personagem, a maneira pela qual elas viam sua situação, seu meio, seus problemas” (DELEUZE, 2005, p. 181).

Nesse sentido, o regime orgânico se sustenta por meio do paralelo entre a identidade das imagens e a verdade, ou seja, a identidade do personagem que é visto e que vê é preservada, enquanto a identidade da câmera simultaneamente foca o personagem e o que ele vê.

Já no regime cristalino, da imagem-tempo, a “descrição vale por seu objeto, [...] o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo, como diz Robbe-Grillet, e sempre está dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes” (DELEUZE, 2005, p. 155). Assim, o regime cristalino se sustenta no falseamento, e nele a transformação da personagem coloca em evidência uma constante multiplicidade de descrições. As imagens objetivas e subjetivas se contaminam e imbricam-se umas às outras, criando uma narrativa original que se contrapõe ao modelo de tempo estabelecido pelo regime orgânico, pois a narração no regime cristalino rompe com a ideia de tempo concebida pela união evolutiva dos planos na montagem. Isso ocorre devido a uma mudança na forma de conceber a imagem, uma vez que

> a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar a verdade para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum “cada um com a sua verdade”, uma variabilidade que se referiria ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes incompatíveis, ou a existência de passados não-necessariamente verdadeiros. (DELEUZE, 2005, p. 161)

Tendo em vista as características antagônicas dos dois regimes, podemos classificar as filmografias de Petra Costa e Adirley Queirós no regime cristalino, uma vez que seus filmes refletem as características desse regime.

Os filmes expressam uma diversidade temporal, por meio de uma riqueza de recursos, de modo que se pode notar a transformação das personagens em meio a

um tempo que não se rege segundo a causa e o efeito, nem pelo desenvolvimento de tensões e resoluções. Nas obras analisadas de Costa e Queirós,

> é no tempo que mergulhamos, não a mercê de uma memória psicológica que nos daria apenas uma representação indireta, não a mercê de uma imagem-lembrança que nos remeteria ao antigo presente, mas segundo uma memória mais profunda, memória do mundo que explora exatamente o tempo, alcançando no passado o que te furta à lembrança". (DELEUZE, 2005, p. 53)

Todavia, ao trabalhar a memória de um indivíduo, grupo ou nação, os diretores frequentemente elaboraram e questionaram memórias individuais e coletivas, motivados por elementos falsificantes que desempenham a "função de fabulação". Isto é, colocam em cena "o devir da personagem real quando ela própria se põe a 'ficcionar', quando ela entra 'em flagrante delito de criar lendas', e assim contribuir para a invenção de seu povo" (DELEUZE, 2005, p. 183).

A função fabuladora é claramente observada na filmografia de Adirley Queirós. Em *A cidade é uma só?* (2011), *Branco sai, Preto Fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017), nota-se que há um projeto de edificação de uma memória da região ao redor de Brasília, o que certamente contribui para a invenção de uma identidade ceilandense ou mesmo do Distrito Federal.

Ao mesmo tempo, as personagens de seus documentários são encorajadas a fabular suas memórias, a fim de elaborar enredos fictícios que contribuem para a execução da narrativa do filme. Acerca disso, em *A cidade é uma só?* (2011), o relato de Nancy Araújo evidencia a crueldade do processo dito civilizador sob a perspectiva dos excluídos. A partir daí, personagens reais são convidados a fabular suas histórias. Dilmar Durães, conhecido como Dildu, é faxineiro e candidato a deputado distrital, com a meta de lutar por uma indenização para os moradores removidos de Brasília para Ceilândia.

Marquim do Tropa é um produtor musical e proprietário de uma produtora responsável pela campanha de Dildu. Wellington Abreu é um corretor de imóveis. Todos esses personagens, por um lado, contextualizam a história narrada por Nancy Araújo na realidade dos anos 2010; por outro, compõem a diversidade do povo da periferia do Distrito Federal.

Branco sai, Preto fica (2014) também contribui para a formação da memória de Ceilândia ao tratar de um episódio de violência policial. Entretanto, isso acontece

pelo viés da ficção científica, o que possibilita aos personagens refletirem sobre seus passados, reinventarem seus presentes e tornarem possíveis outros futuros.

Em *Era uma vez Brasília* (2017), Queirós joga novamente com as relações entre ficção científica e documentário, utilizando a fabulação da memória das personagens. Assim como ressalta Deleuze, executam a função fabuladora na medida em que "a narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecidíveis entre o verdadeiro e o falso" (DELEUZE, 2005, p. 161).

Já na filmografia de Costa, a obra que mais apresenta características falsificantes é *Olmo e a Gaivota* (2014). As diretoras partem de uma narrativa em documentário direto, mas o uso do direto se configura como artifício para o falso, pois boa parte das cenas foram criadas e encenadas especificamente para o filme, gerando a impressão de que são os dilemas da vida cotidiana.

No entanto, a tônica do regime cristalino nas obras aqui estudadas de Petra Costa aparece na representação direta do tempo, que estabelece um "limite de antes e depois do filme [...]", apreendendo "[...] na personagem o limite que ela própria transpõe para entrar e sair do filme, para entrar na ficção como um presente que não se separa de seu antes e seu depois" (DELEUZE, 2005, p. 52).

Nos filmes *Elena* (2012) e *Democracia em Vertigem* (2019), a materialização de Petra na tela, refletindo sobre o passado e o futuro, acompanhada de um vasto material de arquivo pessoal e nacional, evidencia a forte ligação entre passado, presente e futuro, que se mesclam e constituem as cenas. Por exemplo, em *Elena* (2012), a peregrinação pelos locais que Elena frequentava em Nova York, empreendida por Petra e sua mãe, concretiza o elo com o passado, mas, ao mesmo tempo, as diversas divagações da diretora em relação ao futuro de sua irmã e de sua família estabelecem o limite transposto para entrar e sair do filme.

Em *Democracia em Vertigem* (2019), reflexões em *off* sobre o passado, o presente e o futuro dialogam com uma rica diversidade de materiais de arquivo que evidenciam o presente inseparável de seu antes e depois, de modo que essa questão pode ser resumida com uma das frases finais do documentário: "Como lidar com a vertigem de ser lançado a um futuro que parece tão sombrio quanto seu passado mais obscuro?".

Assim, os filmes estão todos situados no regime cristalino, pois todos manifestam a representação direta do tempo, tornando a narração se torna falsificante e colocando a verdade em constante crise.

5. MEMÓRIA TRAUMÁTICA, TESTEMUNHO E CINEMA DOCUMENTÁRIO

O trabalho com a memória constitui-se como um ponto de interseção entre as filmografias de Petra Costa e Adirley Queirós. Nos filmes estudados aqui, as temáticas são construídas a partir do uso e abuso da memória em diversas formas de manifestação. Assim, a memória aparece como recordação e lembrança pelo testemunho dos diretores ou dos atores envolvidos na trama; em fotografias, vídeos e áudios de arquivo pessoal e nacional; em reflexões em *off*; em encenações ou experimentações de linguagem. Em outras palavras, a memória, em toda dimensão possível no ecrã, é a matéria-prima da filmografia de Petra Costa e Adirley Queirós.

Ao mesmo tempo, nas duas filmografias, essas memórias geralmente estão relacionadas a traumas coletivos e/ou pessoais, o que torna ainda mais o vínculo entre elas por esse viés. Nesse sentido, cabe à pesquisa refletir sobre a conceituação do trauma e como ele se relaciona com os filmes analisados.

A palavra trauma tem sua origem no grego “trauma” e significa ferida. Aliás, no período contemporâneo, o trauma está intimamente ligado ao campo da medicina, com diversos significados, embora todos eles façam menção a acontecimentos imprevistos e inoportunos que atingem os indivíduos, produzindo alguma forma de lesão corporal ou dano psicológico. Assim, para os objetivos das reflexões que convêm a esta pesquisa, o trauma “se emplea para designar los efectos psicológicos de cierto suceso (separación, pérdida, accidente, enfermedad, etcétera), que constituyen una experiencia afligente para el sujeto que lo padece” (BOKANOWSKI, 2005, p.11).

Para Freud, os traumas são “esas impresiones de temprana vivencia, olvidadas luego, a las cuales atribuimos tan grande significatividad para la etiología de las neurosis” (FREUD, 1986, p. 70).

O trauma pode resultar de desastres naturais, como terremotos, avalanches, rompimento de barragens e tornados, ou de ações humanas, como conflitos bélicos, atentados terroristas, abusos sexuais, acidentes individuais ou coletivos. Em

essência, o trauma se manifesta por meio de experiências que provocam a dor física ou a violência psicológica sobre o indivíduo.

No entanto, a experiência dolorosa em si não produz necessariamente o trauma, já que nem todos os indivíduos que vivenciam experiências traumáticas se tornam traumatizados. Em um acontecimento doloroso e coletivo, algumas pessoas do grupo podem se sentir traumatizadas, enquanto outras não. Ou seja, o trauma "está mais no sujeito que no acontecimento e, portanto, só pode ser localizado *a posteriori*, retroativamente" (VASCONCELOS; FERREIRA, 2021, p. 24-25). Logo, existem algumas características implicadas na concretização do trauma: "por um lado, a intensidade do golpe que atinge o sujeito e, por outro, a condição de fragilidade em que ele o encontra" (MEZAN, 2006, s/p.).

Como se sabe, o trauma pode ser oriundo de experiências coletivas ou individuais, sendo denominado de trauma coletivo aquele que se manifesta sobre um grupo de pessoas, e trauma individual aquele que se manifesta em circunstâncias privadas, em um indivíduo.

Na história mundial e nacional, há uma grande variedade de catástrofes que se tornaram traumas coletivos. Os mais conhecidos estão ligados às guerras, como os traumas relacionados à Primeira e Segunda Guerras Mundiais, ou às guerras da Coreia e do Vietnã, entre outras. No Brasil, como não há histórico farto de guerras ou conflitos bélicos, além dos limites do seu território, o trauma coletivo é orquestrado pelo Estado por meio da repressão violenta contra a população.

Os casos mais emblemáticos são o da Ditadura do Estado Novo, de 1937 a 1945, e da ditadura militar, de 1964 a 1985. Nesses períodos, mas com maior intensidade no segundo, os militares perseguiram, prenderam, torturaram, executaram e sumiram com os corpos de divergentes políticos de maneira sistemática. Essas ditaduras promoveram um trauma coletivo por meio da tortura e do massacre de sua própria população.

O filme *Democracia em Vertigem* (2019) aborda esse trauma coletivo por meio das memórias de Marília Andrade, mãe de Petra, Marília Andrade, que foi militante de esquerda ligada ao PCdoB durante o período militar. Segundo Petra, os pais passaram os anos 1970 "na clandestinidade, militando contra a ditadura". Os dois foram presos em 1968, na famosa ação no Congresso da UNE, em Ibiúna, e, logo depois, foram para Londrina (PR) e "por uma década, a família não fazia ideia

de onde eles moravam; disfarçados de caixeiro viajante e professora, tentavam organizar movimentos de trabalhadores e professores.” (05:47).

Assim, ao mesmo tempo que o filme evoca um passado traumático e traumas individuais relacionados à ditadura, Petra estabelece um paralelo com a conjuntura política do Brasil contemporâneo e os rumos que então se delineavam para a democracia brasileira. Segundo a diretora, a ideia era o “desabafo de um trauma”:

> Eu quis entender essa relação do indivíduo com o sistema de governo. Muitas pessoas estão sofrendo um luto com a democracia. Eu sofri um trauma. A sociedade está traumatizada. Quando a gente sofre isso, a gente perde a noção de quem a gente é. Por isso, quis recontar os acontecimentos para começar a lidar com o trauma. (MATIELO, 2019, s/p)

Segundo Petra, o filme apresenta duas temáticas principais que se relacionam e retroalimentam. Uma sustenta que o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff e os acontecimentos subsequentes estavam colocando em xeque a democracia brasileira. A outra apresenta um trauma coletivo e desenvolve uma reflexão que relaciona passado e presente. Nas palavras da diretora:

> Eu e a democracia brasileira temos quase a mesma idade e pensei que nos nossos 30 e poucos anos estaríamos pisando em terra firme. Veio um dia e nela encontrei a semente da história que queria contar. A história da relação de um indivíduo com a democracia e o trauma e a dor que vêm de perceber o quanto essa democracia é frágil. Numa narrativa política em um país tão polarizado, a única coisa que posso oferecer é a minha perspectiva pessoal deste processo. A dor de ver a minha própria família dividida. Uma divisão que refletia conflitos históricos que pareciam superados e no entanto irrompiam como chagas abertas. (COSTA, 2019)

A questão do trauma é uma constante na filmografia de Petra Costa. Dos filmes aqui analisados, só *Olmo e a Gaivota* (2014) não trabalham memórias traumáticas nem têm uma relação direta com as incidências do trauma; por isso, não serão incluídos nesta discussão. Diferente do documentário *Elena* (2012), que foca no drama pessoal de caráter traumático de Petra e de sua mãe, devido à perda precoce da irmã.

O filme acompanha uma trajetória que busca conhecer e explorar as histórias e as memórias de Elena. Assim, os sentimentos da diretora e de sua mãe tornam-se evidentes, revelando as tensões do trauma em suas vidas, por meio de testemunhos e das performances em cena.

Esse percurso narrativo segue um processo que apresenta, discute e ultrapassa o trauma; isto é, com início no suicídio, e, posteriormente, através das

reflexões, conversas e caminhos percorridos por Elena, Petra e Marília, reflete sobre a depressão e o trauma, até a sua superação no final do documentário. Petra comenta:

> A arte me deu a possibilidade de compartilhar a minha história e com isso ver como essa história produz ecos nas de outras pessoas, como ela pode inspirá-las a re-significar traumas e memórias inconsoláveis, como falamos no filme. Quando falo que "Elena é minha memória inconsolável e que é disso que tudo nasce e dança", quero dizer que ela me inspira, que me ensina sobre a morte e, portanto, sobre a essência da vida. (COSTA, 2013, s/p)

A maneira como Petra emprega as memórias traumáticas e o trauma integra uma composição intimista, na qual a subjetividade se apresenta nas relações entre o outro e o eu, expondo seus sentimentos, angústias, críticas, prazeres e desgostos, enfim, "para escapar do recurso da objetividade, é preciso expor que o que você está fazendo é a interpretação dos fatos. A rachadura me interessa muito" (MATIELO, 2019, s/p), afirma a diretora.

Bem diferente é Adirley Queirós, que também trabalha com memórias traumáticas e traumas, expõe subjetividades e as mistura com fantasias, mas com um estilo distinto do de Petra Costa.

Todos os filmes de Adirley Queirós aqui analisados tratam de traumas coletivos e suas consequências sob perspectivas individuais, de modo que se pode inferir que a memória traumática da expulsão de Brasília pode ser discutida em cada filme. Em *A cidade é uma só?* (2011), por exemplo, o diretor aborda o trauma fundacional por meio de indivíduos "que foram abortados para Ceilândia sem indenização", como diz o personagem Dildu. Em outras palavras, segundo Adirley, a "Ceilândia é um aborto de Brasília" (MENA; REIS & IMANISHI, 2015, p. 60).

Esta é uma história repleta de dificuldades, tristezas e traumas, que tende a ser romantizada como heroica. O documentário *A cidade é uma só?* (2011) segue outro caminho, explora outros personagens, perspectivas e memórias. Adirley comenta:

> Na minha cabeça, a memória tradicional tende a ser reacionária. Pensando na história de Ceilândia. Essas pessoas que sofreram todo o massacre que aconteceu para que houvesse a construção de Ceilândia narram essa memória como se aquele tempo tivesse sido "o tempo bom". Criamos todo um mecanismo perverso pra afirmar que o passado foi bom, embora o passado tenha sido horrível. Passamos fome, frio, nossos pais morreram de

> diabetes, hipertensão, assassinados. A gente tem que se livrar daquele tempo. (QUEIRÓS, 2015)

Branco sai, Preto fica (2014) também trabalha uma memória traumática coletiva e suas manifestações em traumas individuais. A narrativa é construída explorando essas memórias e ficcionalizando-as, como observa o diretor:

> Era um trauma fortíssimo na vida desses meus dois amigos: Marquinhos e João Vitor, que sofreram amputações no próprio corpo. Um trauma de toda uma cidade, uma comunidade que é a Ceilândia. Cidade formada de imigrantes nordestinos que vieram construir Brasília. Cidade periférica mesmo. Sem autoestima. Mas que nos anos oitenta viu sua identidade ganhar força com o movimento negro, os bailes de *black music*, que foram em seguida fortemente reprimidos. *Branco sai, Preto fica* é sobre isso: dois amigos de infância que tiveram seus corpos amputados realmente. Nós fizemos este filme, foi uma conjunção de muitos desejos. Mas agora, como falar desse trauma sem cair na nostalgia, no melodramático, no oprimido coitadinho. Não queríamos fazer um documentário tradicional, queríamos todos fazer uma ficção científica! Uma ficção científica muito estilizada. Uma vez decidido ir por esse caminho, tivemos muito cuidado na construção dos ambientes, sua luz, a composição dos enquadramentos. (QUEIRÓS, 2014, p. 2)

Era uma vez Brasília (2017) também aborda traumas coletivos e individuais por meio da encenação da memória traumática sob o formato de ficção científica.

Dessa maneira, a linguagem documental, revestida pela ficção científica, trabalha a memória traumática coletiva da expulsão de Brasília, bem como os traumas individuais das personagens centrais, WA4 e Andreia. Os dois foram presos e comentam esse passado no filme, como parte do enredo dos personagens. Segundo Hamburger, nos dois filmes, “esse lugar entre gêneros constrói um cinema original que dialoga com a reflexão internacional sobre o cinema e a produção de evidências que ajudam a enfrentar o trauma causado por diversas formas de violência de estado” (HAMBURGER, 2022, p. 92).

Assim, tanto Petra como Adirley parecem usar a narração do trauma para poder superá-lo. No caso de Petra, é ela, principalmente, que expõe os dilemas do trauma com o intuito de digerir as angústias e frustrações, a fim de superar o passado doloroso. Já Adirley trabalha traumas individuais dos atores, todos residentes na cidade de Ceilândia, e os mescla com o trauma coletivo histórico que envolve todos os moradores do Distrito Federal.

5.1. O TESTEMUNHO NO CINEMA

Para Izquierdo (2002, p. 9), “memória” significa aquisição, formação, conservação e evocação de informações”, sendo a aquisição e a evocação de informações os dois componentes que mais interessam ao documentarista no processo de reminiscência.

A aquisição corresponde ao aprendizado com as situações cotidianas, ou seja, a experiência que será apreendida e se tornará memória, já que o sujeito só lembra aquilo que aprende. A evocação é a recuperação do passado no presente, de forma oral ou, em outras palavras, uma lembrança evocada na forma de depoimento. Assim, o relato de memória, a memoração e o depoimento têm peso central nas discussões sobre as interseções entre memória e cinema documentário.

Entretanto, foi só a partir da década de 1950 que a memória passou efetivamente a fazer parte da linguagem documental, com a possibilidade de captação do som direto, por meio do gravador portátil Nagra I, criado pelo polonês Stefan Kudelski, e o desenvolvimento de câmeras menores e mais leves, que promoveram o depoimento, a entrevista, a observação e a interação com o outro na estilística documental. Ramos (2008) assinala as inovações tecnológicas deste momento:

> uma nova máquina-câmera, móvel, pequena, ágil, leve, concebida para ser sustentada longe do tripé, a maioria das vezes em 16 mm, dotada de negativos com sensibilidade aguçada à luz, com um novo e potente zoom (12/120’) para tomadas em primeiro plano a distância, além de lente grande-angular e visores reflex que liberam o olho do fotógrafo. Uma câmera feita para ser companheira do gravador magnético, em condições de luz adversas na tomada, adquirindo o direito de permanecer nos ombros ou nas mãos do fotógrafo (um avanço tecnológico considerável). (RAMOS, 2008, p. 280)

> As principais novidades tecnológicas ocorreram no campo sonoro, aproveitando as potencialidades da gravação sonora magnética introduzida no mercado cinematográfico a partir de 1949. O som magnético progressivamente domina a pista sonora, principalmente no suporte 16mm, permitindo o desenvolvimento de aparelhos portáteis de gravação, descritos inicialmente como “um caminhão de som dentro de uma mala”. […] é conquistada assim não só a sincronia com o correr do suporte fílmico na câmera, mas também a liberdade de movimento, através de engenhosos sistemas de sincronicidade câmera/magnetofone (ou gravador) que liberam ambos dos fios, promovendo maior liberdade de ação para o fotógrafo e para o operador de som direto. (RAMOS, 2008, p. 281)

Nesse contexto de efervescência, a história oral se consolidava como metodologia científica capaz de dar voz aos silenciados da história, utilizando as mesmas ferramentas – o gravador portátil e as câmeras mais leves –, de modo que os depoimentos, as entrevistas e as imagens se tornaram documentos capazes de questionar a história dos vencedores. Nesse viés, Alberti esclarece os fundamentos da história oral:

> A história oral é uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo da história contemporânea surgida em meados do século XX, após a invenção do gravador a fita. Ela consiste na realização de entrevistas gravadas com indivíduos que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos e conjunturas do passado e do presente. (ALBERTI, 2005, p. 155)

Assim, a verdade científica promovida pela história oral, apoiada no testemunho, na entrevista e no depoimento sobre os acontecimentos e a conjuntura, efetivada na narrativa verbalizada pelos atores sociais, também confere credibilidade ao campo documental que utiliza depoimentos e entrevistas para validar as suas proposições.

Portanto, a chegada do gravador portátil e das câmeras mais leves permitiu ao cinema documentário utilizar alguns recursos da história oral e, em muitos casos, conceder voz aos atores sociais, dinamizando a viabilidade política da memória. Pollak faz até um elogio ao filme como um meio para a memória e a história oral:

> Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. Basta pensar no impacto do filme *Holocausto*, que, apesar de todas as suas fraquezas, permitiu captar a atenção e as emoções, suscitar questões e assim forçar uma melhor compreensão desse acontecimento trágico em programas de ensino e pesquisa e, indiretamente, na memória coletiva. A obra monumental de Lanzinann, Shoah, sob todos os aspectos fora de comparação com o filme de grande público Holocausto, quer impedir o esquecimento pelo testemunho do insustentável. O filme-testemunho e o documentário tornaram-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional. (POLLAK, 1989, p. 9)

Esses rearranjos na memória coletiva provocados pelo cinema se materializaram no surgimento de dois novos modos de representação, concebidos a partir das novas tecnologias: o “documentário direto” e o “cinema verdade”.

As novas tecnologias proporcionaram muitas facilidades de interação entre o documentarista e a situação documentada, de modo que uma intimidade até então inexistente transformou radicalmente a produção de imagens oriundas da estilística documental. Tanto o documentário direto, quanto o cinema verdade foram os modos de representação agentes da primeira grande renovação estilística do cinema documentário.

De acordo com Pincus, “as novas tecnologias tornaram possível, pela primeira vez, a filmagem portátil com som sincronizado. [...] Com o acréscimo de um botão start/stop acessado por controle remoto, era possível filmar com verdadeiro som sincronizado e de modo portátil, com apenas uma pessoa – o cineasta.” (PINCUS, 2010, p. 291).

Contudo, apesar de os movimentos estilísticos nascerem no mesmo contexto e utilizarem as mesmas tecnologias, eles fazem usos diferentes dos recém-chegados aparatos tecnológicos que, por sua vez, manifestam diversas formas de se envolver com a realidade, refletindo-se em estilos completamente distintos. Sobre essa questão, Nichols (2005) comenta:

> Os anos 60 assistiram à introdução das câmeras portáteis leves com som direto. Os cineastas adquiriram uma mobilidade e uma receptividade que lhes permitiram acompanhar o cotidiano dos atores sociais. As opções de observar a distância comportamentos íntimos ou críticos ou de interagir de maneira mais diretamente participativa com as pessoas que representavam seus temas se tornaram, ambas, bem possíveis. Portanto, a década de 1960 foi um período em que predominaram as ideias de um cinema rigorosamente observativo e muito mais participativo. (NICHOLS, 2005, p. 60)

O cinema direto, como novo formato da estilística documental, manifesta-se através da observação e da não intervenção na realidade filmada. A estilística do cinema direto se coloca como herdeira de Vertov e propõe executar a máxima vertoviana de captar “a vida como ela é”, ou seja, captar a vida sem retoques, manipulação na montagem e sem a intervenção do realizador na circunstância da tomada, já que “la modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador” (NICHOLS, 1997, p. 72), com uma “[…] posição ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo-a-corpo com o mundo” (RAMOS, 2008, p. 270).

Assim, no cinema direto, em sua forma mais pura, não existe “el comentario en *voice-over*, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados.”

(NICHOLS, 1997, p. 72). São exemplos canônicos desta estilística os documentários *Don't look back* (1969), de Alan Pennebaker, *Gimme Shelter* (1970), de Albert Maysles e David Maysles, *High School* (1970), de Frederick Wiseman, entre outros.

No entanto, Comolli (2010, p. 296) questiona o princípio de não intervenção, afirmando que a câmera e o documentarista sempre interferem na realidade filmada no momento em que a câmera é ligada e se iniciam as operações técnicas básicas para o desenvolvimento da tomada, quer dizer, ligar a câmera ou mudar seu ângulo já constitui uma manipulação da realidade. Segundo o autor,

> A mentira fundamental do cinema direto é, na verdade, que pretende-se verdadeiramente transcrever a verdade da vida, que nos colocamos como testemunhas e colocamos o cinema como de gravação mecânica dos fatos e das coisas. Enquanto que, claro, o fato de filmar constitui uma intervenção produtora que altera e transforma a matéria gravada. A partir do momento que a câmera intervém começa uma manipulação; e cada operação – mesmo limitada a seu motivo mais técnico: ligar a câmera, desligá-la, mudar de ângulo ou de lente, escolher os rushes, montá-los –, constitui, queira-se ou não, uma manipulação do documento. Mesmo que se queira respeitar o documento, não se pode evitar de fabricá-lo. Ele não existe antes da reportagem, mas é produto dela. (COMOLLI, 2010, p. 296)

Assim, Comolli infere que todo acontecimento filmado, colocado em perspectiva cinematográfica, estabelece "uma realidade fílmica que se acrescenta ou se subtrai à realidade inicial própria deles (de seu valor "vivido"), des-realizando-a ou super-realizando-a, mas, nos dois casos, "falseando-a" levemente, colocando-a do lado da ficção" (COMOLLI, 2010, p. 297).

De maneira distinta das produções do cinema direto, cujas narrativas se desenvolvem objetivando a não interferência do documentarista e do aparato cinematográfico sobre a realidade, aspirando à livre observação dos acontecimentos, o Cinema Verdade faz exatamente o contrário, empregando o choque do aparato cinematográfico e a intervenção do documentarista na circunstância da tomada como possibilidade criativa.

Entrevistas, conversas e depoimentos performáticos edificam uma estilística baseada na relação entre o documentarista, o aparato cinematográfico e os personagens, muitas vezes objetivando a reflexividade da forma, de modo a manifestar não a realidade em si, mas a realidade do cinema, a verdade do cinema. Essa proposta estética estende os questionamentos sobre o paradigma da verdade cinematográfica e sobre o discurso de sobriedade na estilística documental.

Jean Rouch e Edgar Morin fundaram o Cinema Verdade com o documentário *Crônicas de um verão* (1961). No filme, os autores transformam seus corpos e as novas tecnologias em instrumentos de intervenção na tomada, agindo como "agentes catalisadores" (BARNOUW, 1996) na construção narrativa. Assim, eles entrevistaram pedestres, operários e estudantes sobre os seus anseios, dúvidas, opiniões e emoções relativamente a temas delicados como política e racismo.
Os dois cineastas-antropólogos destacam situações previamente preparadas, como jantares e encontros entre os personagens. Nessa perspectiva, segundo Teixeira (2004, p. 16),

> o Cinema Verdade propôs um dispositivo intervencionista que cria, recorta e se inclui no acontecimento em curso, picotando espaços e tempos, falas e ruídos que se amalgamam numa montagem reflexa, vem expor o labiríntico trabalho de construção que jaz por sob qualquer verdade que venha à tona, mais ainda quando ela se faz no campo audiovisual. (TEIXEIRA, 2004, p. 16)

Esse viés do Cinema Verdade relaciona-se às discussões do campo da antropologia visual, sobretudo no tocante à representação do outro no cinema. Como nota Ramos,

> A relação entre a chamada antropologia visual e o novo cinema documentário é forte, a começar pela formação e pelas atividades institucionais de um de seus principais expoentes, Jean Rouch. Questões metodológicas envolvendo representação com câmeras, levantadas pela antropologia, têm provocado uma série de deformações na análise da tradição documentária, que possui boa parte de sua história desenvolvida ao largo dessas preocupações. (RAMOS, 2005, p. 15)

Assim, a relação estabelecida entre documentarista e personagem no Cinema Verdade dinamiza o encontro entre o sujeito da representação e a equipe que a constrói, enquanto que no Cinema Direto há a negação do aparato cinematográfico. Nas palavras de Barnouw,

> El documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el cinéma vérité de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del cinéma vérité de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. El artista del cine directo era un circunstante que no intervenía en la acción; el artista del cinéma vérité hacia la parte de un provocador de la acción. (BARNOUW, 1996, p. 223)

Portanto, as relações entre as novas tecnologias e as discussões no campo da história oral e da antropologia visual auxiliaram o emergência do Cinema Direto e do Cinema Verdade, que têm vocação para observar e questionar. São movimentos que consolidam, respectivamente, a ideia de verdade do cinema documental e a consciência do real filmado, por outro.

5.2. RESSONÂNCIAS DO CINEMA DIRETO E DO CINEMA VERDADE NO CINEMA DE COSTA E QUEIRÓS

Seguindo a proposta da teórica e historiadora Maria Luiza Ortega, Pablo Piedras afirma, acerca do cinema documentário latino-americano contemporâneo, que

> debe reconocerse la influencia de dos movimientos: el *Direct Cinema* y el Cinéma Vérité. Surgidos ambos hacia fines de la década de los cincuenta en Norteamérica y Francia respectivamente, liberan ao cine documental de sus férreas estructuras promoviendo la experimentación formal y un mayor acercamiento entre el cineasta y la realidad que lo circunda. (PIEDRAS, 2010, on-line)

Traços estilísticos desses dois movimentos podem ser notados na produção documental brasileira contemporânea, e as reverberações do passado nos ajudam a entender as contribuições estéticas, sobretudo no que diz respeito às relações entre memória e documentário.

As filmografias de Petra Costa e Adirley Queirós revelam características de ambos os movimentos. Tanto a observação quanto a alta carga de subjetividade na circunstância da tomada são implementadas de acordo com as necessidades estéticas dos diretores em relação à temática abordada.

Em seus filmes, Petra constrói narrativas utilizando, sobretudo, o recurso da observação e da entrevista. Em *Elena* (2012), por exemplo, muitas cenas são edificadas a partir da observação em plano ponto de vista. No entanto, essa observação não se limita à ausência de intervenção; pelo contrário, a câmera que observa também interage com a personagem filmada. Há uma cena que evidencia bastante o uso da observação nesses termos: é quando Petra, com a câmera na mão, foca o rosto de Marília, sua mãe, em primeiro plano, caminhando pelas ruas de

Nova York em busca do último lugar onde Elena viveu quando morou na cidade. A cena é composta por uma série de primeiros planos longos, acompanhando as reações do rosto de Marília enquanto ela desbrava um passado distante. No caminho, Marília relata o que lembra, e Petra faz perguntas pontuais.

Já *Olmo e a Gaivota* (2014) é uma ficção construída a partir da observação típica do Cinema Direto e de algumas cenas com intervenções da diretora. Embora o roteiro do filme seja baseado na vida real, Petra constrói uma trama com dilemas cotidianos fictícios e os filma por meio das convenções do cinema direto.

Democracia em Vertigem (2019) segue na mesma linha de *Elena* (2012), com várias cenas que denotam a observação e a não intervenção, assim como nos clássicos do Cinema Direto, ao mesmo tempo em que há várias entrevistas com intervenções pontuais da diretora. Contudo, tanto em *Elena* (2012) quanto em *Democracia em Vertigem* (2019), Petra faz da narração *em off* um espaço de reflexão e performance que a coloca como agente catalisador da narrativa, sugerindo assim o Cinema Verdade.

Adirley Queirós constrói os seus filmes de modo semelhante ao de *Olmo e a Gaivota* (2014), edificando as suas tramas sobre o terreno fértil da atuação performática, na qual os personagens, por meio da fabulação da memória, isto é, "personagens que protagonizaram os eventos abordados conduzem a narrativa em um misto de depoimento pessoal e performance que subverte as convenções do gênero documentário" (HAMBURGER, 2022, p. 91).

Branco sai, Preto fica (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017) são construídos nesse mesmo sentido: os depoimentos são ficcionados e proferidos durante as performances dos atores, e captados segundo as características do Cinema Direto, o que gera um filme híbrido, reconhecido como ficção científica, mas também como documentário e filme-ensaio.

Já *A cidade é uma só?* (2011) distingue-se um pouco. Embora boa parte das cenas do filme sejam ficcionais, filmadas através das lentes do Cinema Direto, há também entrevistas e depoimentos da personagem Nancy, sempre em plano médio frontal, com o objetivo de conferir certa sobriedade e veracidade à história da cidade narrada por ela.

A filmografia de Adirley Queirós, assim como a de Petra Costa, faz mais referência ao Cinema Direto, porém, as reverberações do Cinema Verdade podem ser notadas na figura do diretor como elemento catalisador, no caso de Petra, e na

ficcionalização com alta carga de subjetividade, em ambos. No entanto, esses não são os únicos recursos que os diretores utilizam para elaborar as suas narrativas: há outros traços estilísticos que são manejados na elaboração das tramas.

6. O ENSAÍSMO NA FILMOGRAFIA DE PETRA COSTA E ADIRLEY QUEIRÓS: os modos de representação do cinema documental e do cinema-ensaio

As filmografias de Petra Costa e Adirley Queirós se identificam com os princípios estilísticos do cinema direto e, em menor medida, com o cinema verdade. Porém, também congregam outros modos de representação de campos estéticos diferentes, embora não sejam antagônicos. A reflexividade, os materiais de arquivo, a performance dos atores e dos diretores, a ficcionalização e a intensa carga de subjetividade das narrativas aproximam os documentários do filme-ensaio.

Para entendermos melhor os filmes aqui considerados, é necessário mapear os seus modos de representação e os efeitos estéticos que eles provocam. Na discussão que propomos a seguir, usamos os conceitos de Nichols (2005) sobre as convenções e os modos de representação do cinema documentário, e os de Corrigan (2015) para balizar os pressupostos estéticos e as convenções referentes ao filme-ensaio.

6.1. OS MODOS DE REPRESENTAÇÃO DO FILME DOCUMENTÁRIO SEGUNDO NICHOLS (2005)

Desde o seu surgimento até os dias atuais, o campo do cinema documentário tem sido um espaço de discussão, reflexão, crítica social e estética, no qual se estabeleceram diversas estilísticas associadas à forma documental. Para compreender essas estilísticas, o trabalho mais utilizado e abrangente é o do pesquisador norte-americano Bill Nichols (2005). Em seus estudos, o autor caracterizou essas estilísticas ao longo da história e as definiu como “modos de representação” do cinema documentário.

A forma como o espectador toma consciência da temática abordada constitui o cerne do modo de representação, ou, noutros termos, o modo de representação é a voz do documentário:

> O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer. (NICHOLS, 2005, p. 73)

O conceito condensa as características estilísticas que definem os aspectos formais do filme documentário, de modo que o modo de representação se manifesta em toda a sua estrutura. Um único documentário pode incorporar diversos modos de representação intercalados, mesclando os seus traços estilísticos para expressar a temática abordada. Segundo o autor,

> a identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total. Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos. As características de um dado modo funcionam como dominantes num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade. (NICHOLS, 2005, p. 136)

Ainda segundo Nichols (2005), “podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático” (NICHOLS, 2005, p. 135). Esses métodos são eficazes para caracterizar as nuances estilísticas do cinema documentário ao longo de sua história. Eles não seguem uma linha temporal evolutiva; ao contrário, “uma vez estabelecido por um conjunto de convenções e de filmes paradigmáticos, um determinado modo fica acessível a todos os outros” (NICHOLS, 2005, p. 136). Todavia, Nichols (2005) ainda sustenta que, “até certo ponto, cada modo de representação documental surge, em parte, da crescente insatisfação dos cineastas com um modo prévio. Assim, os modos realmente transmitem uma certa sensação de história do documentário” (NICHOLS, 2005, p. 136).

O “modo poético” se manifesta com maior eloquência nos anos 1920durante ono florescimento das vanguardas artísticas europeias. Os filmes construídos no modo poético são elaborados principalmente por associações visuais, espaciais,

rítmicas e temporais, em detrimento da continuidade e das convenções de montagem de estilo realista. “O modo poético começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas” (NICHOLS, 2005, p. 140).

Os documentaristas que edificam os seus filmes seguindo as convenções estéticas do modo poético captam os seus elementos na concretude do mundo histórico, porém compondo as narrativas de forma lírica, evidenciando “o potencial poético do documentário para ver o mundo histórico de novas formas” (NICHOLS, 2005, p. 140). São exemplos *A ponte* (1928), de Joris Ivens, *Song of Ceylon* (1934), de Basil Wright, *Listen to Britain* (1941), de Humphrey Jennings e Stewart McAllister, *Nuit et brouillard* (1955), de Alain Resnais, *Koyaanisqatsi* (1983), de Godfrey Reggio, entre outros.

O “modo expositivo” resume as convenções estéticas que fundaram o campo do cinema documentário como região autônoma, isto é, quando o espectador passa a dissociar o documentário do experimental e as engenhosas experimentações dos realizadores da Escola Britânica de Documentário se estabelecem.

Devido à sua facilidade de expressão, esse modo de representação é bastante utilizado em documentários educativos e televisivos até os dias de hoje, atingindo o grande público, uma vez que “esse é o modo que a maioria das pessoas identifica com o documentário em geral” (NICHOLS, 2005, p. 62).

Segundo Nichols (2005), “o modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história” (NICHOLS, 2005, p. 142). A sua principal característica é o uso da narração em *over* masculina de tom incisivo e afirmativo, a famosa voz de Deus, com viés de autoridade, estabelecendo uma estrutura narrativa argumentativa e utilizando a banda de imagens e a sonora como ilustração.

Os documentários localizados nas convenções do modo expositivo “dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito” (NICHOLS, 2005, p. 143).

De acordo com Nichols (2005), são exemplos do modo expositivo os documentários *The plow that broke the plains* (1936), de Pare Lorentz, *Trance and*

dance in Bali (1952), de Margaret Mead e Gregory Bateson, *A terra espanhola* (1937), de Joris Ivens.

O “modo observativo” é oriundo das experimentações estéticas do Cinema Direto. Como já mencionamos anteriormente, “de repente, o documentário poético parecia abstrato demais, e o documentário expositivo, didático demais, pois se provou ser possível filmar acontecimentos cotidianos com um mínimo de encenação e intervenção” (NICHOLS, 2005, p. 136).

No entanto, a história do cinema viu florescer esse modo muito antes do encolhimento das câmeras e microfones, com o filme de Leni Riefenstahl, *O triunfo da vontade* (1935). Segundo Nichols (2005), este filme “é um dos primeiros exemplos de documentário observativo, aquele que expõe questões significativas sobre a linha divisória entre a observação e a encenação” (NICHOLS, 2005, p. 228).

Embora possamos dizer que o modo observativo se originou na Alemanha em 1935, não havia naquela época aparatos técnicos para massificar o observativo, de modo que esse modo só se consolidou com o Cinema Direto no final dos anos 1950. Segundo Nichols (2005, p. 62), são exemplos os documentários *Salesman* (1969), de Albert Maysles, Charlotte Zwerin e David Maysles, *Primárias* (1960), de Robert Drew, e *Soldier girls* (1980), de Joan Churchill e Nick Broomfield.

Já o inverso do modo observativo, o “modo participativo”, é marcado não pela passividade diante do objeto filmado, mas, principalmente, pela participação do cineasta nas ações e situações que ocorrem na circunstância da tomada. Este é um modo de representação que também surgiu no contexto dos anos 1960, com o Cinema Verdade francês.

Neste modo de representação, “os cineastas não precisavam disfarçar a relação íntima que tinham com seus temas, contando histórias ou observando acontecimentos que pareciam ocorrer como se eles não estivessem presentes” (NICHOLS, 2005, p. 137). Ao contrário, as suas intenções e interações guiariam o desenvolvimento da narrativa como um “mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador” (NICHOLS, 2005, p. 155).

O “modo reflexivo” traz à tona as entranhas da forma documental, revela o que está por trás das câmeras e dos fresneis e descortina os métodos de execução da filmagem e as questões éticas que envolvem a realização do documentário. Dessa maneira, ele distingue-se do modo participativo: onde seguíamos “o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o

relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação" (NICHOLS, 2005, p. 162).

Para Nichols (2005), são exemplos canônicos do modo reflexivo documentários como *O homem da câmera* (1929), de Dziga Vertov, *Terra sem pão* (1932), de Luís Bunuel, *The ax fight* (1971), de Napoleon Chagnon e Timothy Asch, *The war game* (1966), de Peter Watkins, *Reagrupamento* (1982), de Trinh T. Minh-ha, entre outros.

O último modo de representação é o "performático". Os filmes construídos segundo as suas convenções revelam uma carga excessiva de subjetividade, pois o modo performático "enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocações e afetos" (NICHOLS, 2005, p. 63).

O modo performático reduz a distância entre o documental e a ficção, em comparação à noção de objetividade imparcial, enfatizada em documentários concebidos segundo as convenções dos modos expositivo e observativo. Assim, há a possibilidade de misturar a subjetividade coletiva e a individual, ao mesmo tempo em que se pode integrar o pessoal ao político. São exemplos de filmes construídos no modo performático: *Diário inconcluso* (1983), de Marilú Mallet, *Los rubios*, de Albertina Carri; *M* (2007), de Nicolás Prividera, *The act of seeing with one's own eyes* (1971), de Stan Brakhage, *Línguas desatadas* (1989), de Marlon Riggs, entre outros.

6.2. OS MODOS DE REPRESENTAÇÃO NAS FILMOGRAFIAS DE PETRA COSTA E ADIRLEY QUEIRÓS

Mesmo com uma estilística documental conectada às inovações do campo e, em alguns aspectos, até inovadora, sobretudo no cenário latino-americano, as filmografias de Petra Costa e Adirley Queirós podem ser mensuradas e analisadas segundo os modos de representação estabelecidos por Nichols (2005), embora creiamos que seja necessário recorrer a outros campos para compreender as particularidades de suas respectivas estilísticas.

As duas estilísticas aqui estudadas aderem a um modo de representação que molda os filmes e estrutura a sua aparência geral, mas convenções e recursos de outros estilos também são utilizados para singularizar as narrativas. A tônica dos estilos de Petra Costa e Adirley Queirós concentra-se no modo performático.

Enquanto nos filmes de Petra há um investimento na experiência individual, nos sentimentos e perspectivas particulares, através do uso de uma voz *off* reflexiva e materiais de arquivo, nos filmes de Adirley, assim como nos documentários performáticos, “os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários” (NICHOLS, 2005, p. 170). Todavia, os dois cineastas, em seus filmes, apresentam aspectos do modo performático que, segundo Nichols (2005) “dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo” (NICHOLS, 2005, p. 170). Nesse sentido, eles elaboram suas narrativas por meio de

> uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal. A dimensão expressiva pode estar ancorada em indivíduos específicos, mas estende-se para abarcar uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada”. (NICHOLS, 2005, p. 171-172)

Os modos de representação sistematizados por Nichols (2005) são ferramentas potentes, capazes de mensurar as possíveis estruturas da forma documental e suas nuances. No entanto, o cinema documentário contemporâneo é muito diverso e inventivo, tirando a sua força motriz das problemáticas, discussões e reflexões que o fazem avançar ou tomar outros caminhos.

Nesse sentido, embora os modos de representação de Nichols (2005) consigam, de certa forma, abarcar os movimentos, estéticas e estilísticas que compõem o campo documental, é evidente que algumas manifestações transbordam e expandem as suas fronteiras.

O cinema documentário é um espaço de experimentação estética que envolve o encontro com o outro e consigo mesmo, o que implica uma série de questionamentos éticos e políticos que se confrontam, geralmente, no corpo a corpo com o mundo na circunstância da tomada. Isso faz com que paradigmas sejam revistos, quebrados e reinventados ao sabor das principais tecnologias e reflexões sociais em voga no momento.

Em suma, os filmes de Petra Costa e Adirley Queirós aqui apresentados exibem características de diversos modos de representação do documentário, podendo ser entendidos e investigados segundo os pressupostos do filme-ensaio.

6.3. O ENSAIO COMO FORMA NO CINEMA DOCUMENTAL: do ensaio aos modos de representação do filme-ensaio

Muito antes de a famosa obra de Michel de Montaigne (2016), *Ensaios*, ser publicada pela primeira vez, em 1580, o ensaio já intrigava críticos e intelectuais, sobretudo no que diz respeito aos parâmetros de sua forma, já que o estilo evoca uma condição limítrofe e provoca nos leitores uma sensação de estar entre o campo poético, o científico e o filosófico.

Com efeito, o ensaio, enquanto gênero, possui conotações científicas, mas não implica necessariamente as noções de imparcialidade e objetividade reivindicadas pelo campo científico, ao mesmo tempo em que carrega, em sua essência, uma poética do processo de pensamento, sem criar algo totalmente novo. Logo, nesta via repleta de bifurcações, o ensaio trafega livremente e sem destino.

Todavia, por constituir um gênero sem uma forma rigidamente estabelecida, o ensaio carrega em seu bojo um rol eclético de categorias expressivas que compactuam com o hibridismo de linguagem. Dada a polivalência de sua forma, os críticos e intelectuais que refletiram sobre seus limites estilísticos dividiram-se na defesa de diferentes concepções. O jovem Lukács (2017), por exemplo, defende a natureza poética do ensaio. Segundo o autor,

> quando falo do ensaio como obra de arte, faço-o em nome da ordem (portanto, quase de um modo puramente simbólico e impróprio) e apenas a partir do sentimento de que o ensaio possui uma forma que se distingue de todas as outras formas de arte com definitiva força de lei. E se tento isolar o ensaio com o máximo de radicalismo, é justamente porque o considero uma forma artística. (LUKÁCS, 2017, 32)

Já Adorno, mesmo em consonância com muitos dos aspectos apresentados por Lukács, discorda da restrição à veia poética, uma vez que, para o filósofo frankfurtiano,

> O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente

> alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. (ADORNO, 2003, p. 16)

Em nosso caso, ao invés de tomar partido nesta discussão teórica ou mesmo apontar uma única característica estruturante, apresentaremos e discutiremos três características que julgamos essenciais à estilística do ensaio, a fim de facilitar a interlocução com o filme-ensaio.

A primeira característica é a competência concedida à experiência individual na reflexão sobre as coisas e os fenômenos do mundo (ADORNO, 2003); a segunda é a reflexão sobre a obra já concluída ou o fenômeno já estabelecido no mundo histórico (LUKÁCS, 2017); e a terceira consiste na dramaticidade da forma ensaio (BENSE, 2014).

As características do ensaio filosófico aqui listadas estão presentes na composição estilística dos filmes que investigamos, porém transmutadas para a linguagem cinematográfica, de acordo com a proposta estética e política de seus diretores.

A primeira característica, a competência concedida à experiência individual na reflexão sobre as coisas e os fenômenos do mundo, manifesta que “o parâmetro da objetividade desses conhecimentos não é a verificação de teses já comprovadas por sucessivos testes, mas a experiência humana individual, que se mantém coesa na esperança e na desilusão” (ADORNO, 2003, p. 23).

No que concerne ao cinema documentário contemporâneo, a ênfase na experiência pessoal pode se manifestar por meio do uso da memória individual. Assim, o elo entre o ensaio e o cinema documental é claro, pois nas duas formas de expressão, a memória individual concede o *status* de veracidade ao conteúdo.

Nos filmes de Adirley Queirós, a memória individual e cultural é utilizada para conferir veracidade a um enredo fictício, ou seja, a memória individual e cultural é entrelaçada a uma trama fictícia, tornando-se o que Joel Pizzini denomina de “falsa ficção” (PIZZINI, 2015). É uma narrativa que implica uma oposição ao caráter realista do documentário, mas também se contrapõe ao caráter irreal da ficção.

A segunda característica, a reflexão sobre a obra já acabada ou o fenômeno já estabelecido no mundo histórico, manifesta-se no ensaio, pois ele “sempre fala de algo já condensado em forma ou, no melhor dos casos, de algo que já existiu; faz parte de sua essência não extrair coisas novas do nada, mas simplesmente

reordenar coisas que em algum momento foram vivas" (LUKÁCS, 2017, p. 43). Para Adorno, "o ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo um modelo de uma irrestrita moral do trabalho" (ADORNO, 2007, p. 16-17).

Essa característica pode ser percebida por meio do uso de vídeos, fotografias, jornais, documentos, sons, entre outros, com o objetivo de evidenciar novas interpretações. Um exemplo explícito na filmografia de Costa está em *Democracia em Vertigem* (2019). Em uma sequência, a diretora analisa as imagens da posse da presidenta Dilma Rousseff. Seu objetivo é produzir novas interpretações dessas imagens, que só podem ser visualizadas devido à manipulação do material na montagem.

Já a terceira característica, a da dramaticidade, pode ser percebida ao se encarar o ensaio,

> como gênero de monólogo reflexivo, ele possui uma forma dramática em que o aspecto dialético se transfere para a dimensão experimental. O conteúdo e a forma essenciais do ensaio consistem em fazer valer uma ideia segundo o modelo socrático ou em produzir um objeto por via experimental. (BENSE, 2014)

Para Obaldia, a dramaticidade do ensaio manifesta-se

> em seu *recurso ao diálogo* que se expressa frequentemente sobre a forma de uma imitação indireta. O tema abordado torna-se assim objeto de um diálogo, submetido ao ato da avaliação, dobrando-se a um modo de abordar a questão sob diferentes ângulos, e escolher os argumentos favoráveis e desfavoráveis segundo o método heurístico e dialético de questões e respostas. (OBALDIA *apud* GERVAISEAU[2], 2015, p. 108)

Costa, em todos os seus filmes, utiliza monólogos reflexivos em voz *off*, apresentando indagações sobre as temáticas abordadas, recheadas de materiais de arquivo, de modo a ponderar sobre o passado e o presente, salientando as suas contradições histórico-sociais. Desta maneira, a diretora dramatiza o processo de construção dos seus documentários através das suas reflexões críticas.

Já Queirós deixa de lado a dimensão do diálogo e elabora os seus objetos pela via da experimentação. O diretor não apresenta fatos e várias opiniões sob

[2] Henri Arraes Gervaiseau é graduado em História (Université de Paris VII - Université Denis Diderot / 1975), mestre em Etnologia (Université de Paris VII - Université Denis Diderot /1977), doutor em Comunicação (UFRJ,/2000). É professor livre docente pela Universidade de São Paulo (2008), pesquisador do Centro de Estudos da Metrópole e integrante do Grupo de Pesquisa CNPQ História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação.

diversos ângulos, mas dramatiza a quase perpétua condição distópica dos ceilandenses no passado, no presente e no futuro.

Sendo assim, através destas características podemos pôr em relevo a vocação ensaística dos dois diretores, bem como as contribuições estilísticas que oferecem ao cinema documental brasileiro contemporâneo.

6.4. BALIZANDO O CONCEITO DE FILME-ENSAIO

Tal como o ensaio, as fronteiras do campo do cinema-ensaio ainda não estão claramente delimitadas. Estão em processo de consolidação e reconhecimento, pois, embora seja possível localizar manifestações do filme-ensaio desde o início da história do cinema, esse é um campo relativamente novo, heterogêneo e volátil, capaz de congregar estéticas, estilos e campos bem diversos.

O brasileiro Francisco Elinaldo Teixeira (2015) sustenta que o cinema-ensaio consiste em “um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea” (TEIXEIRA, 2015, p. 162), ao lado do domínio da ficção, do documentário e do experimental. De acordo com o autor,

> O ensaio no cinema vem a propósito da formação de um quarto domínio das imagens na atualidade. Ele começou a inscrever seu potencial no horizonte cinematográfico desde os anos 1920, quando poderia desde então ter se estabelecido como uma quarta concepção ontológica do cinema, conjuntamente com as outras três que se afirmam enquanto tais. Entretanto, teve de esperar a emergência do cinema moderno, a partir do qual vai começar a ganhar corpo e, sobretudo, o audiovisual contemporâneo no qual vem adquirir inteira positividade. (TEIXEIRA, 2015, p. 16)

Já o espanhol Antônio W. López (2015) sugere uma espécie de linha evolutiva, iniciada no documentário moderno e chegando ao filme-ensaio contemporâneo, isto é, partindo “da tradição documental, para logo ir enriquecendo-a de contribuições, jamais sistemáticas, vindas do campo do cinema de ficção modernista (auto) reflexivo, do cinema experimental e da videoarte” (LÓPEZ, 2015, p. 68).

E o norte-americano Timothy Corrigan (2015) não aceita uma descrição evolutiva do filme-ensaio, mas se aproxima de Teixeira (2015), sugerindo a formação

de um campo distinto e heterogêneo, que alimenta e é alimentado pelo movimento das profusões estéticas da arte cinematográfica e das demais artes.

Todavia, Corrigan (2015) defende que atrelar o cinema-ensaio ao cinema documentário, como faz López (2015), de modo a se tornar uma ramificação que luta por se emancipar, é reduzir a forma, limitar uma força estética que pode desenvolver uma ética da imagem e seus usos, amplificar a banda sonora, a atuação dos atores e, principalmente, a expressão do pensamento como forma no cinema contemporâneo. Nesse sentido, Corrigan (2015) afirma que

> uma abundância de denominações recentes tentou, por exemplo, enquadrar o ensaio fílmico em categorias como meta-documentário, documentário reflexivo, ou documentários pessoais ou subjetivos. Nenhuma delas, no entanto, parece-me inteiramente adequada, embora a noção de Bill Nichols do documentário performativo sugestivamente se cruze com algumas das características centrais do meu argumento. Com sua compreensível ênfase em uma tradição do documentário, essas categorias tendem a excluir um grande corpo de filmes-ensaio bem distantes dessa tradição. (CORRIGAN, 2015, p. 9-10)

Com essa perspectiva, Corrigan (2015) não se empenha em uma sistematização quase cartesiana dos modos de representação do filme-ensaio, como faz Nichols (2005) com o cinema documentário, mas discute as características balizadoras, localiza historicamente, reflete sobre vários clássicos e condensa as estruturas do filme-ensaio em cinco modos de representação: o filme-ensaio retratístico, a viagem ensaística, os diários ensaísticos, os filmes-ensaio editoriais e o cinema refrativo.

O filme-ensaio retratístico congrega filmes que se inclinam a representar o eu de maneira enfática. De acordo com Corrigan (2015), este é um modo de representação que, muitas vezes, se constrói por meio de “entre-vistas” que confrontam o eu representado de várias maneiras e ângulos, promovendo um choque entre o eu e o outro. Assim, “os ensaios retratísticos e autoretratísticos tendem a representar esse eu, implícita ou explicitamente, como uma entre-vista que ocorre entre duas ou mais vistas desse eu, como uma pronunciada variação sobre “as imagens esquecidas entre dois planos” (CORRIGAN, 2015 , p. 83, grifo do autor).

Segundo Corrigan (2015), há um grande número de filmes, com gêneros e práticas cinematográficas distintas, que antecipam muitas das características essenciais do filme-ensaio retratístico, como as cinebiografias. Esses filmes tendem

a retratar histórias públicas sob uma perspectiva individual. São exemplos de filme-ensaio retratístico *Surname Viet Given Name Nam* (1989), de Trinh T. Minh-ha; *Dr. Morte* (1999), de Errol Morris, e *Blue* (1993), de Derek Jarman.

Outro modo de representação do filme-ensaio destacado por Corrigan (2015) é a viagem ensaística que, segundo o autor, ao lado da prática literária, "descobriu significação ideológica e psicológica complexa por meio da viagem, da caminhada ou da exploração" (CORRIGAN, 2015, p. 105). A viagem ensaística geralmente trata do translado de um indivíduo de um local a outro, como um processo sinuoso em que ele se conhece e se transforma:

> Se os filmes-ensaio continuamente sobrepõem e fundem seus diferentes registros e modos, variações como o ensaio de viagem realçam e enfatizam os seus próprios encontros experienciais específicos. Os retratos-ensaio viram do avesso imagens e sons do eu segundo diferentes cronologias e ritmos diários, ao passo que o ensaio de viagem descobre outro eu no processo de pensar novos e velhos ambientes e pensar no eu como um ambiente diferente. (CORRIGAN, 2015, p.106)

Retratos fantasmas (2023), de Kleber Mendonça, é um bom exemplo recente de filme classificado como documentário – e o público em geral assim o reconhece –, mas que pode ser interpretado pelos recursos estilísticos do filme-ensaio retratístico ou também de viagem ensaística. Em sua narrativa, Mendonça reflete sobre sua história e a do centro da cidade de Recife, a partir de alguns de seus cinemas, recorrendo a um rico material de arquivo composto principalmente por fotografias, imagens em movimento em diferentes formatos e entrevistas.

Na direção do retratístico, o espectador tem acesso a fragmentos da trajetória da historiadora Joselice Jucá, mãe do diretor, e da história do seu apartamento, onde ela morou com os filhos, e onde Mendonça filmou várias cenas de seus filmes. Em meio a esta cinebiografia do eu e seu território, Mendonça perpassa a história da cidade, conduzindo o espectador em uma viagem reflexiva pelos materiais de arquivo dos cinemas, criando uma ponte entre a história pública, a individual e a familiar.

Assim, o espectador percorre o tempo nas ruas do Sol, da Aurora, pela Praça Joaquim Nabuco, pelas pontes Duarte Coelho e Boa Vista, passando pelos cinemas que existiam na região: o Moderno, o Art Palácio Trianon e o São Luís (que ainda se mantém), percebendo a transformação do diretor junto à paisagem do território.

Já o diário ensaístico é relativo à escrita diarística literária, mas certas características já podem ser evidenciadas nos ensaios de Montaigne, “autoproclamando-se descrições e reflexões sobre suas atividades, seus pensamentos e suas experiências diárias” (CORRIGAN, 2015, p. 131).

Segundo Corrigan, “os diários mapeiam as expressões de um indivíduo segundo diferentes cronologias e ritmos temporais” (CORRIGAN, 2015, p. 131) e o cinema rapidamente se apropriou da forma de manipular o tempo. Filmes como *Um homem com uma câmera na mão*, de Vertov ou *Rien que les Heures* (1926), de Alberto Cavalcanti, são precursores desse modo de representação, visto que existe neles a dramatização de “uma temporalidade ensaística que diz respeito essencialmente ao *timing* do pensamento como figura ativa da subjetividade pública” (CORRIGAN, 2015, p. 132).

O filme-ensaio, como editorial, é uma forma de representação que se constrói a partir de uma “notícia”, sugerindo “o relato de fatos e acontecimentos passados, presentes e futuros de um modo que tende a combinar e tornar indistintos esses registros como “acontecimentos atuais”; e a invenção editorial se torna uma imersão subjetiva nesse atual e uma ruptura dele” (CORRIGAN, 2015, p. 153, grifo do autor).

De acordo com o autor, os cineastas que produzem obras nesse âmbito operam filmes-ensaios reveladores de um direcionamento estético que participa das discussões e reflexões sobre os problemas contemporâneos e, simultaneamente, estimulam tomadas de ações concretas no que tange às notícias diárias.

Corrigan (2015) considera exemplos de filme-ensaio editorial obras como *Intervalo* (2007), de Harun Farocki, *Fahrenheit 9/11* (2004), de Michael Moore, e *Notícias variadas* (1986), de Alexander Kluge, que mesclam narrativas retratísticas e discussões mais amplas em âmbito nacional ou internacional, por meio da memória. A nosso ver, o filme de Petra Costa, *Democracia em Vertigem* (2019) manifesta de modo claro a estilística do editorial.

Para finalizar, temos o cinema refrativo, que, segundo Corrigan (2015), “são filmes que interrogam filmes” (CORRIGAN, 2015, p. 181) ou indagam qualquer expressão artística de maneira a desenvolver a “arte por meio da arte” (CORRIGAN, 2015, p. 181). Corrigan cita vários exemplos, ao longo da história do cinema relacionados aos três domínios cinematográficos que podem ser considerados manifestações do cinema refrativo: *Van Gogh (1948),* de Alain Resnais, *O mistério de Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot, *O desprezo* (1963), de Jean Luc

Godard, *Edvard Munch* (1974), de Peter Watkins, *Verdades e Mentiras* (1975) e *Filmando Othello* (1978), de Orson Welles, *A hipótese do quadro roubado* (1979), de Raoul Ruiz; *O jogador* (1992), de Robert Altman, *Uma lição de tango* (1997), de Sally Potter, *Arca Russa* (2002), de Aleksandr Sokurov, *Saída pela loja de presentes* (2010), de Banksy, entre outros.

No âmbito do cinema brasileiro, existem algumas produções que se conectam com os pressupostos do cinema refrativo. Para esta discussão, destacamos o filme *Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha. O diretor baiano é citado por Corrigan (2015) como um ensaísta particular, ao lado de grandes nomes do cinema, como Wim Wenders, Johannes van der Keuken, Patrick Keiller, Su Friedrich, Apichatpong Weerasethakul.

Em *Di-Glauber* (1977), Glauber Rocha filma o velório do pintor Di Cavalcanti, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como uma espécie de performance audiovisual que mescla, com ironia, as obras do pintor e encenações junto delas, duas poesias de Vinícius de Moraes (“Balada de Di Cavalcanti” e “Amigo Di Cavalcanti”), a marchinha de carnaval “Teu cabelo não nega mulata”, composta pelos irmãos Valença e interpretada por Castro Barbosa, os sambas “O velório do Heitor” e “O carnaval acabou”, de Paulinho da Viola, e a música “Umbabarauma” de Jorge Ben Jor, tudo somado a uma cobertura reflexiva realizada após as filmagens do velório.

No início, o filme é construído pelo choque entre tensão e alegria. Glauber faz uma narração poética e satírica que revela o processo de filmagem, acompanhada de *frames* de imagens dos quadros de Di Cavalcanti e encenação de personagens fictícios felizes em festa, enquanto uma banda sonora inquietante, de filme de terror, acompanha imagens do velório, contrastando com a montagem da *mise-en-scène* agradável.

Após a leitura das poesias, a montagem parece sair da dicotomia, ampliando o sarcasmo com a marchinha. “Teu cabelo não nega mulata”. Imagens de uma reportagem impressa de Di Cavalcanti e outros catálogos tomam a cena, enquanto Glauber narra em *off* como conheceu Cavalcanti e o cineasta Roberto Rossellini na mesma ocasião. Nesse ínterim, as imagens do velório retornam, agora ao som da marchinha, e Glauber narra que Cavalcanti pedira-lhe que o filmasse, mas, como não tinha sido possível, e decidiu fazer o filme no velório do pintor.

Depois disso, surgem imagens do final do velório ao som do samba de Paulinho da Viola, “O velório do Heitor”. O ator Joel Barcelos e outros homens levam o caixão até o carro, Glauber continua com a sua performática narração em *off*, lendo algumas críticas da obra de Cavalcanti de modo confuso. As imagens acompanham o cortejo fúnebre até o cemitério, agora ao som de “Umbabarauma”. Glauber acompanha o caixão de modo despojado, destoando do caminhar melancólico das outras pessoas, que, de tempos em tempos, olham incomodadas com a presença da câmera. O filme termina com a descida do caixão, acompanhada de chuvas de pétalas.

Neste empreendimento estético performático, Glauber se aproxima dos postulados de Corrigan (2015) para o cinema refrativo ao concentrar-se em seu filme

> o regime representacional do ensaístico no próprio cinematográfico para destilar e intensificar o ensaístico, direcionando-o, por exemplo, não para retratos da subjetividade humana ou para espaços da vida pública, mas para a estética ou, mais exatamente, a antiestética da representação, que sempre paira sobre os filmes ensaio como um pensar fílmico no mundo. (CORRIGAN, 2015, p. 190)

Diante da exposição dos modos de representação do filme-ensaio delineados por Corrigan (2015), percebe-se que esses conceitos podem contribuir para compreender as experimentações estéticas do cinema contemporâneo, especialmente aquelas relacionadas à estética documental. Aqui não se busca abandonar os modos de representação do documentário, mas acrescentar outros pontos de vista de diferentes campos para refletir sobre filmes e cineastas que propõem novas abordagens estéticas.

6.5. O ENSAÍSMO DOS DOCUMENTÁRIOS DE PETRA COSTA E ADIRLEY QUEIRÓS

> O ensaístico indica um tipo de encontro entre o eu e o domínio público, um encontro que mede os limites e possibilidades de cada um como atividade conceitual. Presente em muitas das formas artísticas e materiais além do filme-ensaio, o ensaístico executa uma apresentação performativa do eu como uma espécie de autonegação em estruturas narrativas ou experimentais que são submetidas no processo de pensamento por meio de uma experiência pública. Nesse sentido maior, o filme-ensaio torna-se mais importante na identificação de uma prática que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documentária, da epistemologia narrativa e da

> experiência autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar. (CORRIGAN, 2015, p. 10)

Recorrendo à percepção de Corrigan (2015) sobre o ensaísmo e à nossa discussão sobre o ensaio filosófico, não é difícil perceber a forte aderência dos documentários de Petra Costa e Adirley Queirós têm ao domínio ensaístico. Seus filmes estabelecem exatamente essa relação entre o público e o individual, por meio da tensão na conexão entre a memória individual e a memória cultural. Esses documentários carregam a pulsão ensaística em suas concepções, manifestando "uma experiência comunitária dialógica e reflexiva, esticada entre o outro íntimo do eu e o outro público que rodeia um eu" (CORRIGAN, 2015, p. 57).

É nesse viés que Petra e Adirley vêm produzindo obras que representam, documentam e discutem o seu tempo, além de explorar as possibilidades estéticas de outros domínios, de modo que acabam ficando

> A meio caminho da ficção e da não-ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, eles são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência. (CORRIGAN, 2015, p. 9-10)

Todos os filmes aqui analisados apresentam algum grau de ensaísmo nas abordagens temáticas que adotam. Mesmo em relação às lembranças, essas memórias não evidenciam algo confessional; ao contrário, revelam sujeitos que se colocam de forma performática na circunstância da tomada. É nesse sentido que Petra se expressa na tela, participando do processo do filme como diretora e personagem, enquanto Adirley não se manifesta diante das câmeras, mas conduz a performance ensaística dos personagens em cena.

Elena (2012), *A cidade é uma só?* (2011), *Olmo e a Gaivota* (2014), *Branco sai, Preto fica* (2014), *Era uma vez Brasília* (2017) e *Democracia em Vertigem* (2019) são filmes que carregam em suas feituras traços de alguns dos modos de representação do filme-ensaio delimitados por Corrigan (2015), o que acaba redefinindo ou dissolvendo algumas das fronteiras da forma documental que circunscreve as obras.

Os filmes de Petra Costa revelam características do filme-ensaio retratístico e do filme-ensaio editorial, enquanto os filmes de Adirley Queirós carregam traços do filme-ensaio retratístico, da viagem ensaística e do filme-ensaio editorial.

Em *Elena* (2012), os aspectos do filme-ensaio retratístico se evidenciam na estilística criada por Petra para materializar na tela a história e a subjetividade de sua irmã. No vídeo *Elena – memórias de uma criação* (2013), dirigido por Quelany Vicente e publicado no canal do Youtube “Elena filme”, a diretora Petra Costa, a roteirista Carolina Ziskind, a preparadora de elenco Martha Kiss Perrone e as montadoras Idê Lacreta e Marília Moraes comentam o processo de elaboração do roteiro e a edição do documentário, o que acaba revelando, sobretudo, o cunho ensaístico retratista na criação do filme.

Na sua fala, a roteirista Carolina Ziskind relata o processo inicial de construção da personagem Elena e os caminhos para se encontrar a forma do filme:

> O primeiro desafio que a gente se colocou foi: vamos tentar contar essa história até cronologicamente, quais são os principais eventos da vida da Elena. A segunda coisa foi que por dentro ela também era muito interessante, assim ela tinha muitos diários, tinha muito registro de como ela se sentia, como ela via o mundo e a gente lia e se identificava. O filme é um raio x do lado de dentro da Elena e não de fora. Ele tem alguns elementos para você conseguir compor um quadro, para você conseguir entender minimamente, mas ele não é um quadro realista nesse sentido que você precisa enxergar tudo que tá aqui pra saber onde você está, você tem alguns elementos ali que te servem como âncoras, mas o filme vai pro lado de dentro da Elena e de dentro das mulheres. (06:23/07:17)

Esta imersão na subjetividade mais profunda, ao âmago de uma psique em crise e caos, que caminha em direção ao fim da linha, relaciona-se com uma tendência do filme-ensaio retratístico: o trato com a morte. Corrigan (2015) considera que “os filmes-ensaio retratísticos tenham estado especialmente envolvidos com diferentes dimensões da mortalidade, frequentemente embutindo a imagem de um eu visivelmente no terreno da morte e do morrer entre os quadros de uma continuidade imagística” (CORRIGAN, 2015, p. 96-97).

A questão da morte é de relevância fundamental no filme *Elena* (2012) e permite que a diretora indague um futuro diferente, que não foi vivido, juntamente com as questões existenciais referentes à vida de Elena, de Petra e de sua mãe, as quais são trabalhadas na encenação. Segundo Daniela Capelato,

> A ideia da encenação aparece quando a gente se dá conta que são três mulheres que tinham o sonho de ser atriz. A gente entendeu que a história dessa família também podia ser entendida como uma construção cênica, ainda que ali tudo fosse muito real. Esse limite também possibilitou que a Petra representasse Elena assumindo a entonação da voz da Elena, dicção e os gestos, os modos, os movimentos. (11:21/11:52)

De acordo com Corrigan (2015), o que distingue o filme-ensaio retratístico ou autoretratístico dos demais modos de representação são exatamente as encenações e dramatizações de um eu na periferia da história pública, tal como Petra realiza em *Elena* (2012), mas também em *Olmo a Gaivota* (2014) e *Democracia em Vertigem* (2019). A diretora emprega o retratístico, assim como destaca Corrigan (2015), segundo "a dramatização e a representação simultâneas de um eu desestabilizado como foco, tópico e, às vezes, crise central, cujo lugar em uma história pública se concentra, na melhor das hipóteses, nas margens ou, em alguns casos, em uma posição excluída ou invertida" (CORRIGAN, 2015, p. 82-83).

Na composição de *Elena* (2012), Petra opera um filme-ensaio retratístico através de uma dicotomia que sustenta os extremos que o filme alcança; isto é, materiais de arquivo manifestam a concretude da personagem principal, mas, ao mesmo tempo, encenações e dramatizações evidenciam a subjetividade, os dilemas e os dramas que, como afirma a diretora, "não era um drama da Elena, não era um drama meu [Petra], mas era um drama de muitas jovens mulheres nesse vir a ser mulher".

Se a morte é o mote principal da narrativa de *Elena* (2012), *a priori, tem-se* a percepção de que é a vida o trunfo de *Olmo e a Gaivota* (2014), uma vez que o filme trata do processo de gravidez da atriz Olivia Corsini. Este filme também apresenta características do filme-ensaio retratístico e do cinema refrativo.

A conotação do filme-ensaio retratístico aparece principalmente por meio da construção da personagem principal, Olivia Corsini. Petra delineia o retrato de Olivia em um presente que, cena a cena, se confronta com o passado, com a história pública, empurrando-o para o esquecimento.

Já a veia do cinema refrativo em *Olmo e a Gaivota* (2014) pulsa na medida em que há um filme sobre a arte da encenação, que equaciona a memória e o presente de Olivia. Ali, vê-se a morte de Olivia como sujeito individual e o nascimento de Olivia como mãe, numa construção híbrida que mistura o documentário, a ficção e a performance, expondo os mecanismos técnicos e narrativos do cinema nesses três domínios. Ou seja, o filme é refrativo, pois "sugere um tipo de 'desfeitura' da obra de arte ou filme [...], o cinema refrativo decompõe e dispersa a arte ou o objeto que envolve, fragmenta-o ou deflete-o de maneiras que

deixam a obra original dispersa e à deriva em um mundo exterior" (CORRIGAN, 2015, p. 191).

Já *Democracia em Vertigem* (2019) tem principalmente as características de um filme-ensaio editorial, mas também de um filme-ensaio retratístico. Por um lado, a diretora se coloca como parte ativa do processo de investigação da democracia brasileira, forjando a sua subjetividade na tela e refletindo sobre acontecimentos contemporâneos de acordo com os aportes do filme-ensaio como editorial, isto é, o filme que funciona como uma investigação sobre os acontecimentos relevantes do tempo presente.

Por outro lado, edifica-se uma revisão crítica da história nacional em diálogo com sua história, montando um retrato em que Petra, como personagem narradora, reconhece seu "eu mutante à medida que ele luta para construir ou reconstruir seu lugar na história" (CORRIGAN, 2015, p. 171).

Já os filmes de Adirley Queirós, *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, Preto fica* (2014), podem ser localizados no âmbito do filme-ensaio retratístico e na viagem ensaística, ao passo que *Era uma vez Brasília* (2017) pode ser identificado como filme-ensaio editorial.

A cidade é uma só? (2011) e *Branco sai, Preto fica* (2014) dispõem de histórias pessoais que revelam uma essência retratística: "como um primeiro plano ampliado da história, o eu cinematográfico, portanto, fornece uma visão estável e legível do passado como presente" (CORRIGAN, 2015, p. 87).

No tocante à viagem ensaística, *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, Preto fica* (2014) se enquadram no modo de representação, pois "os ensaios de viagem se movem por ambientes diferentes, novos ou bem conhecidos, para criar ensaios em que a experiência do espaço redefine um eu em um "outro lugar" em constante mudança." (CORRIGAN, 2015, p. 106).

De fato, esses filmes abordam a questão do deslocamento de Ceilândia a Brasília, evidenciando as transformações territoriais e pessoais que estão envolvidas nessa viagem. No caso de *Branco sai, Preto fica* (2014), também há a questão da viagem no tempo.

Bem diferente é *Era uma vez Brasília* (2017), que também tem a viagem no tempo em sua narrativa e, de forma velada, a viagem de Ceilândia a Brasília. Contudo, não pode ser reconhecido como um filme-ensaio de viagem, uma vez que as características da viagem ensaística não são explícitas. De modo semelhante, é

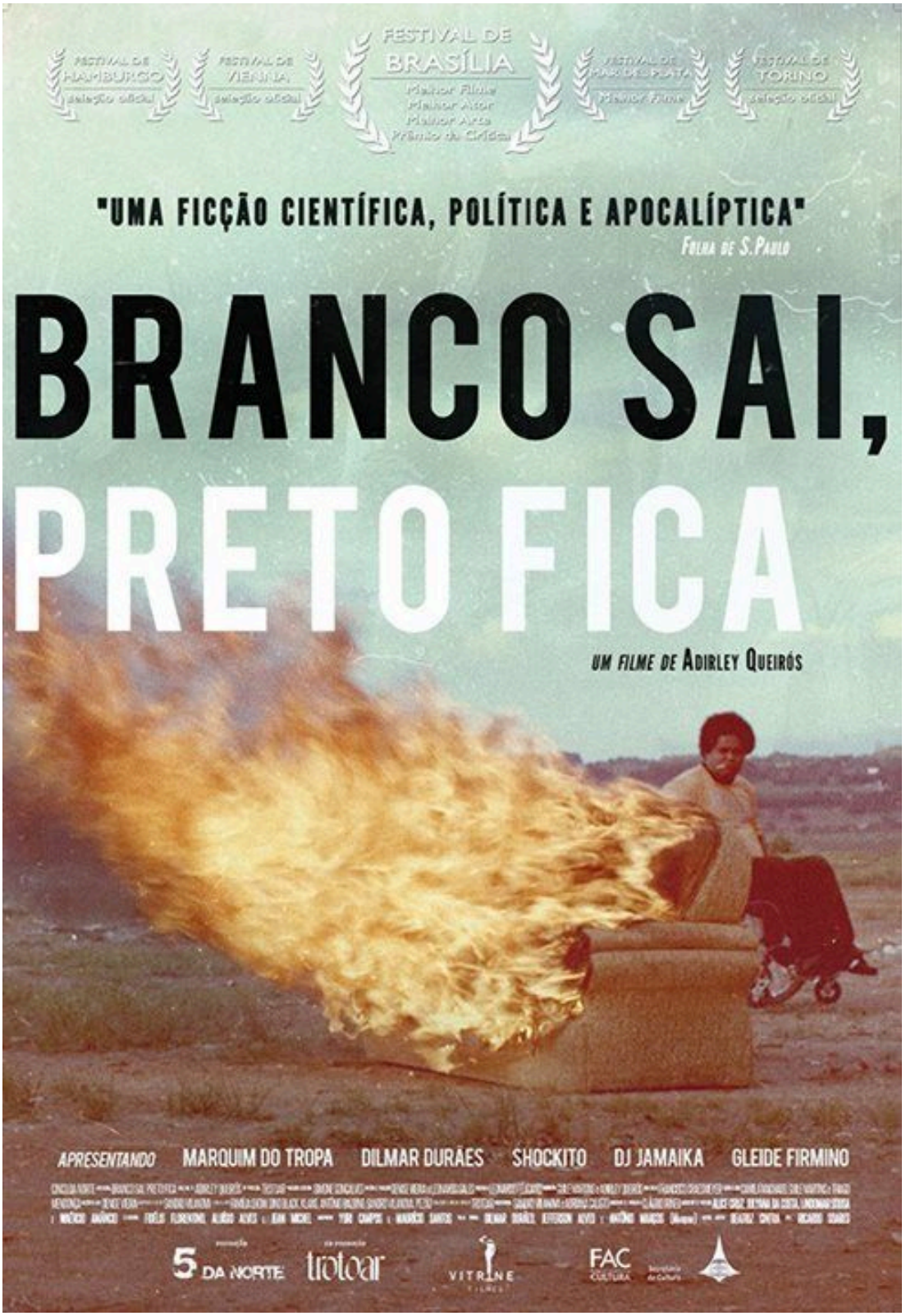
um filme que poderia ter tido um viés de filme-ensaio retratístico, já que, como em toda obra de Adirley Queirós, a história pessoal e as memórias são empregadas como argumentos para o filme.

No entanto, o modo de representação a que mais se adequa à estética elaborada por Adirley Queirós em *Era uma vez Brasília* (2017) é o filme-ensaio como editorial. Segundo Corrigan (2015), o filme-ensaio, como editorial, “muitas vezes funciona como investigações sobre a verdade e a ética dos acontecimentos e do comportamento contemporâneo” (CORRIGAN, 2015, p. 153). Em última análise, o diretor parece usar a narrativa de ficção científica como desculpa para documentar, analisar e questionar os acontecimentos políticos extremos que fugiam da realidade desde o ano de 2014.

Assim, embora os filmes de Pera Costa e Adirley Queirós sejam classificados como documentários e tenham sido, de fato, edificados neste domínio, a vontade criadora dos diretores amplia o espectro estético, acrescentando características do ensaísmo e tornando-os obras singulares do cinema brasileiro contemporâneo. Agora, cabe esmiuçar a forma de cada filme.

7. OS MECANISMOS DA FORMA: as particulares estilísticas de cada filme em relação ao ensaísmo

Figura 1 - Cartaz oficial *Branco sai, Preto fica* (2014)



Fonte: Vitrine Filmes (2025)

7.1 *BRANCO SAI, PRETO FICA* (2014): imaginário, mídia e resistência

Uma temática e uma personagem recorrentes em toda a obra de Adirley Queirós é a cidade de Ceilândia. De fato, Ceilândia aparece constantemente nos filmes do diretor, seja direta ou indireta. Para compreender a maneira como ele constrói a sua estilística, é necessário refletir sobre a constituição do imaginário da cidade, uma vez que, no universo estético de Adirley Queirós, são as imagens e memórias de Ceilândia a matéria-prima dos filmes.

7.2. BRASÍLIA, A CIDADE DO FUTURO

A edificação do Plano Piloto concretiza o espírito de uma época. Torna sólidos embates teóricos que nortearam o futuro da nação, tornando-os tangíveis em alguns substantivos: progresso, desenvolvimento e subdesenvolvimento. Nas esquinas, nos bares e avenidas, por toda a primeira metade do século XX, tais conceitos foram entoados de boca em boca, das ciências humanas às ciências sociais aplicadas, gravitando, tanto à esquerda quanto à direita, nas discussões relacionadas aos problemas sociais do país.

Parte fundamental deste cenário são as diversas expressões artísticas que preconizaram a imagem da jovem república. Por exemplo, a chamada literatura regionalista figurativiza o subdesenvolvimento no sertão, por meio das linhas empoeiradas de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Nas artes plásticas, Cândido Portinari retrata o trabalhador braçal, os retirantes e a manifestação do subdesenvolvimento nas classes populares do país. No cinema, mesmo em sua fase industrial, distante das questões sociais, Humberto Mauro “sobe o morro” e apresenta ao público *Favela de meus amores* (1935), primeiro filme nacional a retratar esse espaço.

Nestes exemplos, há uma pequena parte do que seria a imagem da condição social brasileira e a constituição de um imaginário subdesenvolvimentista com vistas ao desenvolvimento. A conjunção de tais fatores permite pensar o seu imaginário segundo a proposta de Wunenburger, isto é, como

> um conjunto de produções mentais ou materializadas nas obras, com bases em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e de linguagem (metáfora,

> símbolo, narrativa) que formam conjuntos coerentes e dinâmicos, que provêm de uma função simbólica entendida como uma superposição de sentidos próprios e figurados. (WUNENBURGER, 2003, p. 11)

Esse conjunto de ideias, imagens visuais e linguagens edifica o imaginário criado em torno da oposição binária “desenvolvimento” *versus* “subdesenvolvimento”, sendo sedimentado pelo da reorganização do território nacional. Durante este período, se “estabelece uma rede brasileira de cidades com uma hierarquia nacional [...] o aparelhamento de portos, a construção de estradas de ferro e [...] máquinas de produção e máquinas de circulação se espalham no território brasileiro consolidando [...] a participação do país na fase industrial do modo de produção capitalista” (SANTOS; SILVEIRA, 2006, p. 37).

Nesta conjuntura, era necessário levar os trilhos do desenvolvimento, cravados em pequenas partes da extensa faixa litorânea do país, para o centro subdesenvolvido, tornando-o moderno e desenvolvido, com a criação de uma cidade que abrigaria o corpo político do país, uma nova capital. Segundo o ainda deputado Juscelino Kubitschek:

> Na rota do progresso do Brasil, o grande sonho de recuar a fronteira econômica […] foi o fator decisivo que acalentou, durante gerações sucessivas, o propósito de vitalizar o sertão brasileiro, plantando no coração da pátria um centro poderoso de irradiação cultural, econômica e social. (KUBITSCHEK, 1960, p. 12)

Esse pensamento desenvolvimentista foi fundamentado na criação da Comissão Econômica para a América Latina, CEPAL. Intelectuais como Raul Prebisch (2012) e Celso Furtado (1979) se esforçaram para desenvolver a economia latino-americana, criando diversas alternativas de cunho econômico, territorial e social para a América Latina.

Sobre esse imaginário, Lúcio Costa criou o projeto Plano Piloto e venceu o concurso para a nova capital. A partir daí, chegam ao âmago do país engenheiros, arquitetos, agrimensores, máquinas, aviões e tratores de todas as partes, simultaneamente com as dezenas de milhares de retirantes, "Sinhás Vitórias”, “Fabianos” e suas vidas secas, homens e mulheres humildes, negros e mestiços em sua maioria, dispostos a colocar em prática o famigerado desenvolvimento que a construção de Brasília prometia.

Neste processo, “cinquenta anos em cinco”, Brasílifoi edificada, mas,as segundo Oscar Niemeyer, “um muro de discriminação se estabeleceu entre nós e os

nossos irmãos operários […] quando ela se inaugurou, nós sentimos que Brasília não seria nunca a cidade do futuro […]".

Toda a euforia provocada pela certeza de progresso e desenvolvimento volta a ser uma utopia, principalmente para os "Fabianos" e as "Sinhás Vitórias", agora chamados candangos, que regressam à margem do projeto desenvolvimentista e definitivamente saboreiam subdesenvolvimento, amontoados ao redor da cidade planejada, "desenvolvida". Assim, formaram-se as primeiras ocupações.

Portanto, o imaginário de progresso, com desenvolvimento econômico e social, é dissolvido juntamente com a democracia. Com a ascensão do regime militar (1964-1985), materializa-se, no seio da cidade-modelo, um imaginário pautado no preconceito racial, territorial e social. Este é o processo que dá origem às cidades-satélites.

7.3. CEILÂNDIA, EXCLUSÃO E RESISTÊNCIA

A constituição da cidade de Ceilândia remete a 1971, com a criação da chamada Campanha de Erradicação de Invasões, presidida por Vera de Almeida Silveira, primeira-dama do então governador Hélio Prates. Realizada por várias instâncias do Estado, como as secretarias de Serviço Social, Agricultura, Educação e Cultura, entre outras, e conduzida por senhoras da classe média-alta brasiliense, a Campanha de Erradicação de Invasões, edificada por um espírito eugenista e filantrópico, coloca em prática o projeto de limpeza social dos arredores das avenidas e superquadras da cidade-modelo.

Segundo o discurso oficial, a campanha tinha o objetivo de remover os habitantes de regiões sem condições básicas para a existência humana, como Morro do Urubu, Querosene, Curral das Éguas, Placas das Mercês e, principalmente, a Vila do IAPI, próxima ao Aeroporto Internacional de Brasília.

Com este ideal pretensamente altruísta e humanitário, a campanha criou um *jingle* com o nome "A cidade é uma só", interpretado por um grupo de meninas da comunidade da Vila do IAPI, com o objetivo de trazer para o empreendimento a população que seria removida e assim apoiar as ações do Estado, certas que estariam contribuindo para o bem coletivo, já que a cidade era uma só.

Essas meninas cantaram em todos os cantos das diversas ocupações, nos centros de lazer do Plano Piloto, em quadras esportivas, escolas e atos públicos realizados pela campanha, os seguintes versos:

> Vamos sair da invasão, a cidade é uma só.
> Você, que tem algum lugar pra morar.
> Nos dê a mão, ajude a construir nosso lar.
> Para que possamos dizer juntos: a cidade é uma só.
> Você, você, você, você vai participar.
> Porque, porque, porque a cidade é uma só.[3]

Com essas ações práticas e ideológicas, o Estado privou os construtores de Brasília de usufruir das benesses da cidade moderna, colocando concreto nas imensas vigas que estruturam o muro de preconceito racial, territorial e social edificado na capital do país, de modo a materializar a divisão de sua própria população, como reconhece Niemeyer ao final da construção de Brasília.

De tal conjuntura nasce Ceilândia, cujo nome foi forjado pelo "prefixo"Cei", que advém das iniciais da Campanha de Hélio Prates, somado ao sufixo "lândia", derivado do termo em alemão/inglês *land.* Cerca de oitenta mil pessoas dirigiram-se para a nova cidade" (PEIXOTO et al. 2017, p. 12), certas de que teriam um lugar com condições básicas para viver.

No entanto, distante do que a campanha prometia, no local delimitado à cidade, não havia nenhum tipo de infraestrutura: sem escolas, hospitais, sem asfalto, rede elétrica, água ou esgoto. O depoimento de um dos primeiros moradores de Ceilândia para o documentário *"Conterrâneos Velhos de Guerra"*(1992) ilustra esse período:

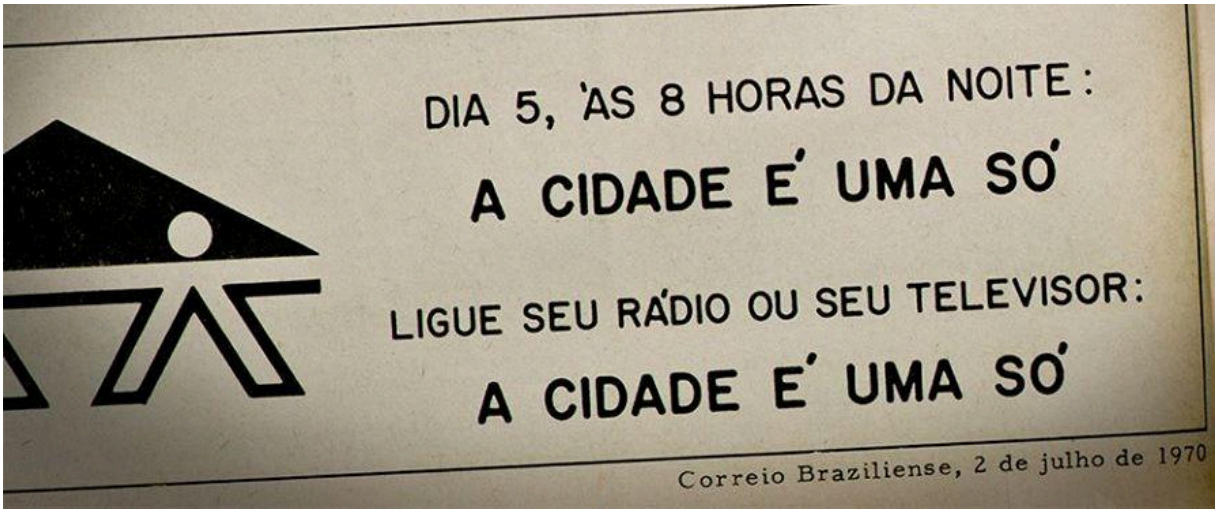
> Morador: - isso aqui era mata [Ceilândia], não era mata alta, era um cerrado baixo. Mas só tinha mato, não tinha recurso nenhum, só tinha terra e capim. Então a gente chegou aqui com chuva, com toda dificuldade, não tinha transporte, não tinha energia, não tinha água pra beber […] Em primeiro lugar, no dia que eu cheguei abaixo de quatro horas da tarde, quando despejou o caminhão com a mudança, o material que veio dentro desse caminhão, do barraco que veio de lá da remoção não deu pra nada. Então, a gente teve que fazer, pegar duas folhas de duratex e fazer assim uma travessa, um pau fincado de cá e de lá e pôr essas duratex encostadas uma na outra e fazer um estaleiro de madeira de baixo pra gente poder passar a noite com a mulher e os filhos tudo ali de baixo e a chuva caindo em cima. (48:56/50:08)

Este breve histórico da fundação da cidade de Ceilândia permite que nos aproximemos da constituição de seu imaginário, primeiramente, sob o viés da

[3] Canção retirada do documentário *A cidade é uma só?* (2013).

imagética. Para Wunenburger, a imagética é definida como um “conjunto de imagens ilustrativas, sendo o conteúdo da imagem, em sua inteireza, já pré-informado pela realidade concreta ou pela ideia” (WUNENBURGER, 2003, p. 10). Assim, podemos refletir sobre a Campanha de Erradicação de Invasões e seu *jingle*, relacionando-os com a realidade concreta e discutindo sua imagem.

Figura 2 - Propaganda da Campanha da Erradicação de Invasões no Jornal Correio Braziliense.



Fonte: *A cidade é uma só?* (2011).

O próprio logo da campanha já manifesta contradições. Ele representa uma estrutura de seres humanos abraçados, sustentando um telhado, transmitindo uma imagem de coletividade. Contudo, embora o logo idealizado para expressar benevolência e a alteridade, o *jingle,* em suas poucas linhas, revela uma imagem de exclusão e da desigualdade.

Primeiro, o uso do substantivo “invasão” estabelece a ilegalidade das moradias e de seus habitantes, ou seja, cria um problema de inconformidade legal que deve ser contido e transforma os ocupantes em criminosos, afirmando: “vamos sair da invasão”.

Segundo, coloca em evidência o conflito social fundamental sociedades capitalistas: aqueles que têm “um bom lugar pra morar” e pode usufruir dasas inovações arquitetônicas e urbanísticas do Plano Piloto, bem como ter acesso fácil às escolas, hospitais, bancos, áreas de lazer, clubes, balneários estão acima daqueles que não têm e devem ser remanejados para fora dos limites de Brasília, distantes da infraestrutura moderna e da cidadania.

Terceiro, promove a exclusão expulsando do seio da cidade os habitantes que mais carecem de sua infraestrutura, enquanto cria a atmosfera de cidade única: “Porque, porque, porque a cidade é uma só”.

Assim, considera-se que o *jingle* estabelece a primeira imagem da cidade de Ceilândia, não promovendo a coletividade, mas reforçando a relação assimétrica de poder dos habitantes de Brasília sobre os de Ceilândia e as demais cidades-satélites que compõem o Distrito Federal. Dessa forma, o *jingle* estabelece as bases de um imaginário de exclusão e do preconceito.

Entretanto, ainda não há um imaginário de Ceilândia, mas um conjunto de ideias, imagens e músicas herdeiras do Plano Piloto, edificado sob a égide da exclusão e pautado no preconceito socioterritorial. A constituição do imaginário “implica uma emancipação com referência a uma determinação literal, a invenção de um conteúdo novo […]” (WUNENBURGER, 2003, p. 10-11), de modo que é no transcorrer do processo histórico da cidade que o seu imaginário é constituído.

7.4. RAP DE CEILÂNDIA: uma estética da violência, de pertencimento e de luta

Ampliando a imagem do subdesenvolvimento e da exclusão, outro substantivo figurativiza a condição social da jovem cidade de Ceilândia: a violência. Na década de 1980, os índices de homicídios, assim como as taxas de vulnerabilidade, aumentaram, criando para a cidade o estigma de *locus* da violência e da criminalidade, amplamente reforçado pela mídia local.

Segundo Tavares (2010), que realizou pesquisa no acervo do jornal *Correio Braziliense,* publicado entre 1985 e 1994, as atividades de lazer e a produção cultural do Distrito Federal eram circunscritas ao Plano Piloto, enquanto as cidades-satélites eram predominantemente representadas nos cadernos policiais e esportivos do jornal:

> Os artigos tratavam basicamente de fatos envolvendo tráfico de drogas, acertos de contas, homicídios, que, em sua maioria, eram cometidos ou sofridos por jovens. Além disso, havia a associação de diversos grupos de jovens ligados a manifestações culturais nas cidades-satélites com a violência e a formação de gangues. (TAVARES, 2010, p. 316)

Este contexto, que mescla exclusão, criminalidade, preconceito racial e violência com manifestações artísticas, torna-se um terreno fértil para a germinação da cultura hip hop, assim como aconteceu em seu país de origem. O *hip-hop* é uma manifestação sociocultural que surgiu nas comunidades afro-americanas e latinas de Nova York, no final dos anos 1960. Essas regiões se caracterizavam pela falta de infraestrutura, altos índices de criminalidade, violência e tráfico de drogas.

O termo *hip-hop* significa literalmente movimentar os quadris, mas foi cunhado pelo DJ Afrika Bambaataa, nos anos 1980, para referenciar as festas promovidas por DJs (disc-jóqueis), MCs (mestre de cerimônias) e dançarinos de *break* (b-boys), que mobilizavam multidões, sobretudo nos bairros do Brooklyn e Bronx. Por meio das festas,

> Bambaataa percebeu que a dança seria uma forma eficiente e pacífica de expressar os sentimentos de revolta e de exclusão, uma maneira de diminuir as brigas de gangues do gueto e, consequentemente, o clima de violência. Já em sua origem, portanto, a manifestação cultural tinha um caráter político e o objetivo de promover a conscientização coletiva. (ROCHA et al., 2001, p. 17-18)

Com esse ideal, a cultura *hip-hop* chega aos grandes centros do Brasil na primeira metade da década de 1980 e se manifesta nas ruas de cidades como São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, entre outras, por meio do *break*.

Em Brasília, inicialmente, a cultura foi disseminada por jovens de classe média, com acesso a viagens internacionais, que trouxeram o novo estilo de sua origem para tocar nas rádios da capital (TAVARES, 2010). Surgem assim os grupos de *break*, como o DF Zulu Breakers, mas, entre as diferentes áreas artísticas da cultura hip-hop, “o rap foi o mais difundido como cultura popular de uma juventude globalizada” (TAVARES, 2010, p. 310).

Com o florescer desta nova produção cultural, era necessário criar espaços para divulgação e consumo. Os primeiros espaços destinados às festas de hip hop no Distrito Federal aconteciam em locais nobres do Plano Piloto, tornando-se pontos de encontro de muitos jovens das cidades-satélites. Mas foi no Quarentão, em Ceilândia, que a cultura ganhou corpo, inicialmente com os grupos de *break*:

> O Quarentão foi um dos espaços mais representativos da cultura *hip-hop* existente nos anos 1980 em Ceilândia. Tratava-se de um prédio que pertence à Administração Regional. Localizado na parte central da cidade, ao lado do comércio regular e cercado pelo comércio informal dos camelôs, era uma espécie de salão de múltiplas funções, utilizado para vários fins

> sociais. Aos domingos, à noite, aconteciam os “sons” animados pelo DJ Gersom. Por sua posição central, tornou-se um polo irradiador dos funkeiros de Ceilândia, bem como de outras localidades vizinhas. Só era permitida a entrada de jovens acima de 18 anos. O local era famoso por ser uma das únicas opções da juventude, geralmente oriunda de classes sociais populares, e por ser espaço de confronto entre jovens de diferentes localidades. (TAVARES, 2010, p. 321)

Segundo Tavares, a juventude envolvida com o hip hop era criminalizada, em paralelo com o imaginário das gangues nova-iorquinas. Nos jornais, “as matérias utilizavam-se de um jargão técnico para descrever as terminologias dos grupos, bem como aspectos relacionados aos estereótipos da indumentária, como cabelos e roupas” (TAVARES, 2005, p. 316). A mídia associa a nascente cultura hip hop do Distrito Federal à criminalidade, invisibilizando o caráter social da estética popular e alertando sobre a criação de uma cultura ilícita.

Os depoimentos dos rappers Marquim do Tropa e do DJ Jamaika para o curta-metragem *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), de Adirley Queirós, ilustram bem esse contexto. Marquim: “O rap, eles falam. Nós somos semi-analfabetos cantando. Esses caras não são músicos. Eles não consideram o rap como música”. DJ Jamaica: “É rap, música de bandido. Quem canta rap é bandido. DJ não é profissão, é coisa de quem não tem o que fazer. *Break* piorou, *véi*”.

Contudo, nos anos 1990, diversos grupos de rap passaram a representar o seu modo de vida, a luta política e estética, o cotidiano violento, o racismo e a desigualdade social em suas canções, não de forma pejorativa, como a grande mídia, mas reflexivo, crítico, propondo a discussão dos problemas das comunidades e, ao mesmo tempo, a ideia de pertencimento a elas. O trecho da música “Revanche do gueto” (1995) expressa este posicionamento: “Mais de 500 mil e pra eles somos lixo, lutando pra sobreviver tratados como bichos […] Terra sem lei, nova babel, casa do caralho, cu do mundo, baixa da égua. Foda-se o que dizem *véi,* Ceilândia é minha quebra”.

Os nomes de alguns álbuns de grupos de rap da cidade de Ceilândia desse período refletem o conteúdo das composições e revelam o ambiente da cidade: Sub-raça (1993), Diário de um feto (1995), Círculo Vicioso (1998), do grupo Cambio Negro; Cérebro assassino (1994), A minha parte eu faço (1995), Respeito a quem merece (1998), do grupo Cirurgia Moral; Abutre (1995), Pague pra entrar reze pra sair (1998), do grupo Álibi; Apocalipse (1998) e Estopim (2000), do grupo Tropa de Elite, entre outros.

Com a representação do cotidiano por dezenas de grupos de rap, o campo da mídia torna-se um “terreno de disputa no qual grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio, e que os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens discursivas, mitos e espetáculos veiculados pela mídia” (KELLNER, 2001, p. 11). Por esse viés, o movimento hip hop, sobretudo o *rap*, passa a reconstruir a imagem de Ceilândia sob uma perspectiva distinta daquela proposta até o momento.

Segundo Douglas Kellner (2001), a “cultura das mídias” é vista como campo de disputa por espaço, visibilidade e hegemonia de um grupo no campo da mídia. No contexto desta discussão, a cultura das mídias implica uma disputa pelo imaginário do Distrito Federal, que também é uma luta por espaço e reconhecimento. DJ Jamaica também deu depoimento ao curta-metragem *Rap, o canto de Ceilândia,* afirma que “a gente que levantou a bandeira de nossa área mesmo. De levantar a bandeira Ceilândia e sacudir ela e falar que a gente mora aqui e aqui é bom. Mesmo sendo ruim, aqui é bom”.

Assim, o hip hop ceilandense se constitui como produção estética engajada na emancipação do imaginário, procurando romper com a sua conotação negativa e gerar novas camadas simbólicas para o imaginário da região.

7.5. IMAGINÁRIO, MÍDIA E RESISTÊNCIA EM *BRANCO SAI, PRETO FICA* (2014)

A seção anterior abordou o processo de luta estética e política de grupos de rap de Ceilândia e o papel do Quarentão nesse contexto. *Branco sai, Preto fica,* insere-se nesse mesmo arco temporal e temático, mas adiciona uma terceira camada à história, de modo a tornar possível a vingança da periferia: o futuro.

O contexto discutido até aqui serve como pano de fundo no documentário de Queirós. Com efeito, o diretor evidencia, dentro das possibilidades do cinema, o autoritarismo, o controle e a violência, próprios do clima de tensão da cidade, representado nas narrativas do rap.

A narrativa se estrutura em três personagens principais, e nos apoiamos neles para evidenciar a crítica ao imaginário negativo forjado contra a cidade de Ceilândia. Duas delas, Marquim e Sartana, são os personagens que carregam a memória da noite de baile. Os dois prestam depoimentos e contam as suas versões

do ocorrido. Ao mesmo tempo, Marquim e Sartana são personagens ficcionais que colaboram com a terceira personagem, Dimas Cravalanças.

Cravalanças é um personagem inteiramente ficcional; vem do ano 2070 para colher evidências que comprovem os crimes cometidos pelo Estado contra as populações negras e periféricas, na noite de baile em questão. Essas evidências são fragmentos da memória pós-traumática de Marquim e Sartana, materializados no filme por meio de materiais de arquivo e depoimentos pertinentes ao contexto de sua realização. Em meio a essa missão, Cravalanças recebe outra tarefa: impedir a grande explosão que pode destruir Brasília e mudar os rumos da história.

As três personagens pouco se relacionam ao longo da narrativa, seguindo as suas vidas em meio ao controle e à vigilância do Estado, até se reunirem na sequência final para executar a vingança contra aqueles que os oprimem.

Situamo-nos no enredo logo no início do filme. Marquim, um rapper e radialista de uma rádio pirata, faz um depoimento performático sobre a noite do baile. Através do seu relato, experienciamos a atmosfera festiva do local, ilustrada por imagens da época.

Como um rapper em um show ou um MC em uma batalha de *freestyle* (Figura 2), Marquim inicia o primeiro trecho de uma música de sua autoria, “Baile no Quarentão” (2010): “O baile vai se loco aqui no Quarentão, os moleques estão de quina me esperando ali irmão, a bagaceira vai ser loca e o bicho vai pegar […]”.

Além dos momentos alegres da noite, Marquim encena, com o seu depoimento, a ação policial e seu desfecho. Assim, a primeira sequência do filme já materializa o processo de criminalização do espaço dos bailes e de toda a cultura hip hop — processo que foi fortemente disseminado pela mídia e concretizado pela ação policial. A introdução representa, portanto, a materialização do imaginário da exclusão e da criminalidade, característicos do processo histórico de constituição do Distrito Federal brasileiro.

Daqui por diante, o Distrito Federal será representado como região extremamente repressiva e autoritária. Diversas cenas manifestam esse contexto — por exemplo, quando Marquim está em um carro, dirigindo à noite por uma rodovia, e escutamos:

> Se você está ouvindo esta faixa é porque você está sobre a área de controle da cidade de Brasília, por gentileza tenha em mãos o seu passaporte de acesso. Uma autoridade da polícia do bem-estar irá abordá-lo no próximo

> guichê. Caso não possua o passaporte evite constrangimentos e retorne ao seu núcleo habitacional. (11:07/11:41)

Ou quando ouvimos o som de sirenes e uma voz *over* que nos indica:

> cidadãos, a polícia do bem-estar social está iniciando a ronda noturna, solicitamos a todos imediatamente que retirem as crianças das ruas e retornem a seus lares. Tenham em mãos seus documentos são cento e três dias sem rigistros de atentados em nossa cidade. (38:43/39:12)

Essas cenas representam claramente a proposta de contenção da pobreza na organização territorial da região, remetendo ao processo de remoção da população do entorno de Brasília para concentrá-la em Ceilândia e nas demais cidades-satélites do Distrito Federal, ou seja, efetiva-se o local das classes populares na configuração territorial da região.

Na narrativa, Marquim revive a época do Quarentão, toca as músicas que agitaram o baile e se diverte ao rememorar aquele período. A personagem diz: “Eu vou levar o Quarentão comigo, não me esqueço”.

Em meio a tal rotina, Marquim, com a ajuda de DJ Jamaika, empenha-se em construir uma bomba sonora, um aparelho cilíndrico luminoso cujo conteúdo seria a expressão da sonoridade de Ceilândia; isto é, um inventário sonoro que reúne a potência do rap de Dino *Black*, a brega escrachada “Dança do jumento” da Família Show, o ruído da feira, a oferta do camelô etc. – arma concebida para ser lançada contra Brasília e destruí-la. Assim, Marquim é a representação da cultura hip hop de Ceilândia, incorporando em si três elementos dessa cultura — *break*, DJ e MC — e expressando uma forte crítica à configuração sócio-territorial.

Já a construção da bomba figurativiza o trabalho do DJ (Figura 3) em seu processo de composição musical, ou seja, expressa a coleta de sons, ritmos, locuções e ruídos que são agrupados em uma base musical harmônica para a criação do rap, destacando o traço fundamental da estética do hip hop, a

> […] estética regida pela lógica do *pegue-e-misture*. […] na música, em que o sampler é utilizado como ferramenta básica que permite a cantores e DJs extrapolarem a batida Miami Bass e realizarem uma costura com sons e ritmos identificados com outros gêneros e estilos, como hip hop, cantigas de roda, pagode, brega, entre outros. Esse tipo de postura, além de garantir visibilidade e um espaço no mercado, lhes permite, também, opor uma resistência bastante peculiar: apropriar-se das modalidades oficiais e realizar uma constante pilhagem. (HERSCHMANN, 1997, p. 74-75)

Figura 3 - Marquim, Locutor e MC



Fonte: *Branco sai, Preto fica* (2014).

Figura 4 - Trabalhando na bomba sonora



Fonte: *Branco sai, Preto fica* (2014).

Sartana é um ciborgue, meio homem e meio máquina, que vive consertando braços e pernas mecânicas dos moradores da cidade (Figura 4). Em suas memórias, há uma mescla de experiências utópicas e distópicas, expondo a relação dialética do ser nesses dois horizontes, como afirma em seu depoimento:

> A gente estava dançando como a gente fazia sempre, porque a gente ensaiava uma semana toda e ali o Quarentão era o ápice, você ia apresentar a sua coreografia […]. O fim do Quarentão foi o fim da minha vida, de uma de minhas vidas […] Parece que a cidade toda era parte de minha vida, parece que cortou aquilo ali tudo de mim, era uma parte que eu estava perdendo […]. (20:54/21:38)

Pode-se pensar em Sartana como o povo da cidade que seguiu sua vida em meio à opressão, criando novas formas de se relacionar com o espaço e sobreviver.

Figura 5 - Sartana, o mecânico de corpos



Fonte: *Branco sai, Preto fica* (2014).

Já Dimas Cravalanças vem de outro tempo e espaço e se relaciona com os demais personagens por meio de dispositivos midiáticos (Figura 5), sobretudo as ondas de rádio de Marquim. Cravalanças faz o mesmo percurso do rap: vem de outro espaço por ondas de rádio, programas de TV e auxilia no desenvolvimento da “revanche do gueto”.

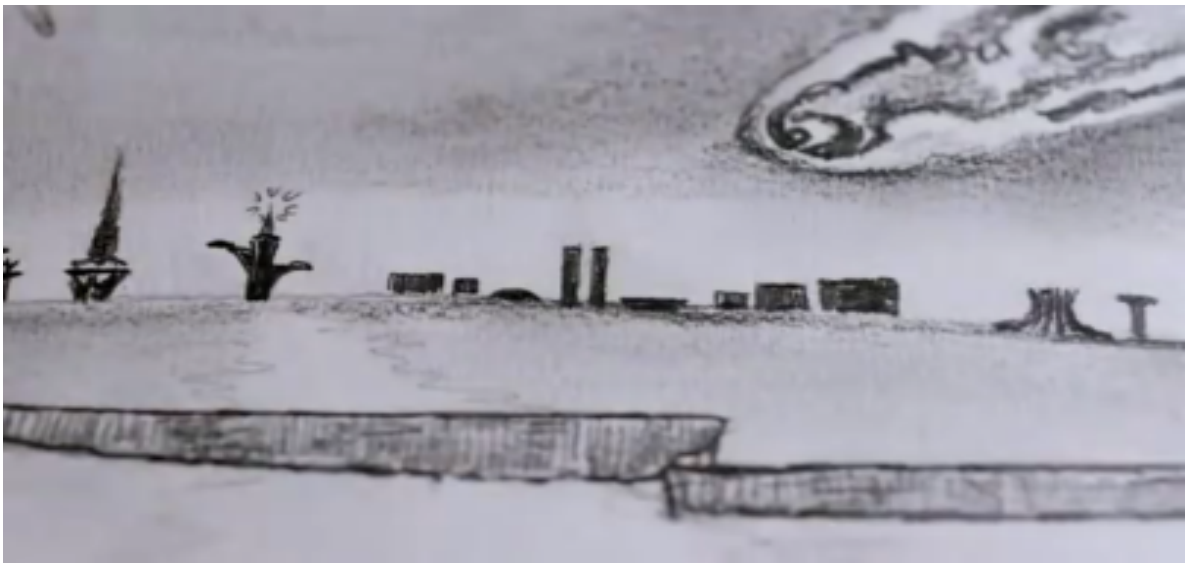
Figura 6 - A chegada de Dimas Cravalanças ao passado



Fonte: *Branco sai, Preto fica* (2014)

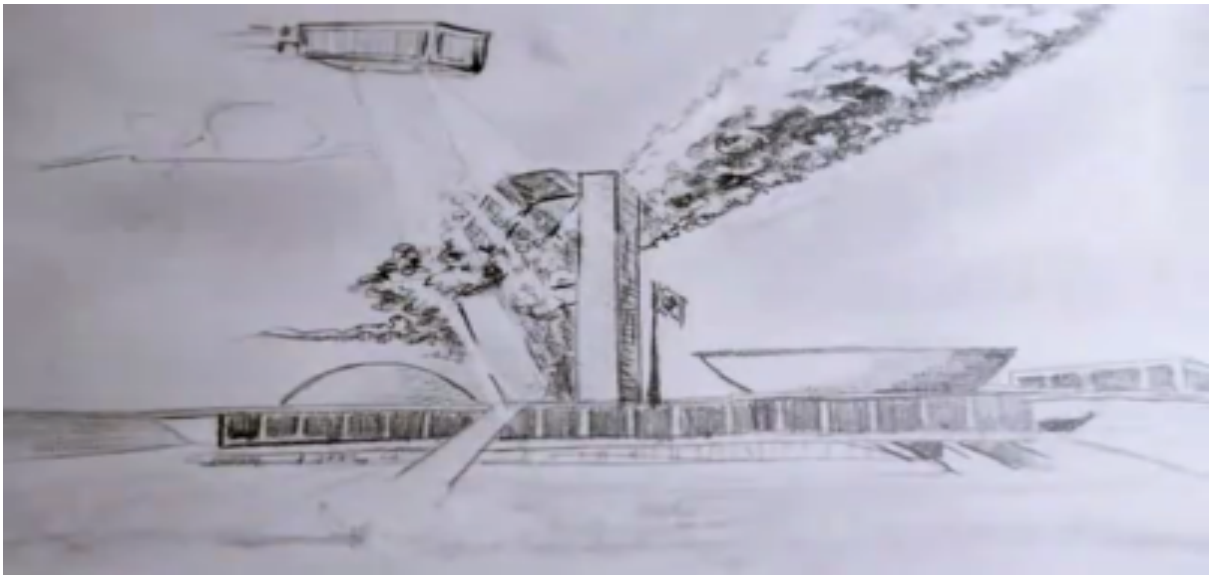
Por esta leitura, percebemos por que Dimas não impediu a destruição de Brasília, que o manteria preso ao passado (Figuras 6 e 7), mesmo depois de ser avisado por sua correspondente no futuro: “um evento eletromagnético ocorrido no passado ameaça o futuro da Terra. Se você conseguir impedir a grande explosão será devidamente recompensado e será autorizado a voltar. Não há tempo, Cravalanças. Corra, Cravalanças! Corra, Cravalanças!” (01:23:10/01:23:31).

Figura 7 - A bomba sonora lançada em Brasília.



Fonte: *Branco sai, Preto fica* (2014).

Figura 8 - A nave de Dimas atacando Brasília.



Fonte: *Branco sai, Preto fica* (2014).

Dimas não impede a destruição de Brasília porque ele representa a manifestação do rap e da cultura hip hop que ocupou o Distrito Federal, misturando-se ao contexto e tornando-se parte da cidade, arma simbólica no conflito por cultura, cidadania, infraestrutura e visibilidade.

Assim, Dimas Cravalanças manifesta a luta por um imaginário que representa Ceilândia para além do estereótipo, por isso não impediu a explosão. Ao contrário, é coautor na destruição (Figura 8), mas uma destruição criadora, já que é necessário destruir a imagem idealizada de país do futuro, de progresso e desenvolvimento, assim como as ações práticas que garantem a sua manutenção. Nesse sentido, destruir Brasília é criar a possibilidade de forjar um imaginário emancipado, baseado em uma nova relação territorial, tendo o povo e sua cultura como alicerces. É preciso viver no país do presente.

Figura 9 - Dimas Cravalanças observa a destruição causada pela bomba e por sua nave.



Fonte: *Branco sai, Preto fica* (2014).

8. DO TEATRO À TEATRALIDADE DO ENSAIO-FÍLMICO: distanciamento e memória em *Olmo e a Gaivota* (2014) de Petra Costa e Lea Glob

Figura 10 - Cartaz oficial *Olmo e a Gaivota* (2014)



Fonte: Adoro Cinema (2018)

8.1 DO TEATRO AO CINEMA: linguagem e comunicação

Segundo Ubersfeld (2005), ancorada na definição de discurso cinematográfico de Metz (1980), tanto o conjunto do discurso teatral quanto o do discurso cinematográfico são compostos por "= forma e substância do conteúdo, forma e substância da expressão" (UBERSFELD, 2005, p. 2; METZ, 1980, p. 19). Se esta fórmula conceitual nos revela que os discursos das duas expressões artísticas se assemelham, podemos também sustentar afinidades entre os processos de comunicação do teatro e do cinema.

Ubersfeld (2005), em diálogo com o linguista Roman Jakobson, circunscreve a linguagem teatral às seis funções da linguagem estabelecidas por Jakobson, as quais se referem ao processo de comunicação verbal. Essas seis funções aparecem tanto no cinema quanto no teatro.

A função emotiva "remete ao emissor e é capital no teatro, onde o ator a impõe por meio de todos os seus recursos físicos e vocais, enquanto o encenador e o cenógrafo dispõem 'dramaticamente' para ela os elementos cênicos" (UBERSFELD, 2005, p. 19). De modo análogo ao cinema, o ator manifesta a função emotiva com seu corpo e sua voz, enquanto o diretor e o diretor de arte organizam previamente os elementos cênicos para a atuação do ator; porém, no cinema, a performance do ator se dirige à câmera e à equipe de filmagem, não ao público.

A função conativa "remete ao destinatário e obriga o duplo destinatário de toda mensagem teatral, o destinador-ator (personagem) e o destinatário-público, a tomar uma decisão, a dar uma resposta, mesmo que provisória e subjetiva;" (UBERSFELD, 2005, p. 19). No cinema, também podemos encontrar esses dois destinatários em toda a sua mensagem, já que o personagem ou destinatário-ator e o destinatário-público ou destinatário-espectador são levados a tomar uma decisão.

A função referencial "nunca deixa o espectador esquecer o contexto (histórico, social, político, e mesmo psíquico) da comunicação, e remete a um 'real'" (UBERSFELD, 2005, p. 19). Do mesmo modo, essa função se manifesta no cinema, alertando o espectador acerca do contexto de modo direto ou indireto.

A função fática avisa ao "espectador de sua presença no teatro como espectador e as condições da comunicação (...). Texto e representação podem um e outro concorrer para garantir essa função" (UBERSFELD, 2005, p. 19-20). No caso do cinema, a função fática também pode se manifestar por meio do texto e da

representação, seguindo o mesmo princípio do teatro, ou seja, interrompendo ou retomando “o contato entre o emissor e o receptor (enquanto garante, no interior do diálogo, o contato entre as personagens)” (UBERSFELD, 2005, p. 20).

Já a função metalinguística “reflete sobre suas condições de produção, funciona plenamente em todos os casos em que há teatralização, exibição de teatro ou de teatro no teatro” (UBERSFELD, 2005, p. 20). A função metalinguística no cinema se manifesta, sobretudo, na exibição do processo de produção, quer dizer, quando um filme revela o que acontece por trás das câmeras.

Finalmente, a função poética é aquela em que “o funcionamento teatral é, mais que qualquer outro, de natureza poética, se o trabalho poético é, como quer Jakobson, projeção do paradigma sobre o sintagma, dos signos textuais-representados sobre a totalidade diacrônica da representação (UBERSFELD, 2005, p. 20). De modo semelhante no cinema, a função poética evidencia a instância poética da comunicação cinematográfica, com foco na mensagem criativa e inovadora.

Todas as seis funções da linguagem, estabelecidas por Jakobson e aplicadas por Ubersfeld (2005) à linguagem teatral, manifestam-se de maneira semelhante, pois, na linguagem cinematográfica. No entanto, os processos de comunicação distinguem-se no que diz respeito à questão do realismo dos dois discursos.

Segundo Ubersfeld, “é característico da comunicação teatral que o receptor considere a mensagem como não-real ou mais exatamente como não-verdadeira” (UBERSFELD, 2005, p. 21). Segundo a autora, “ainda que houvesse representação de um fato real (como no teatro político ou no teatro de agitação), esse real, uma vez teatralizado, assumiria um estatuto de não-realidade, tornando-se aparentado ao sonho” (UBERSFELD, 2005, p. 21).

No cinema, é exatamente o contrário. Segundo o crítico André Bazin, no cinema “somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente representado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço” (BAZIN, 1991, p. 22). Na sétima arte, “pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo” (BAZIN, 1991, p. 22).

Embora o pensamento de Bazin possa parecer cair em uma via determinista, inclusive pelo próprio uso do termo, não é disso que se trata. Ismail Xavier explica:

> na origem de tudo estaria a dimensão "ontológica" do processo fotográfico, sua objetividade essencial, e a consequente credibilidade que cerca a imagem. Credibilidade poderosa que se mantém no cinema desde que se garantisse a não intervenção da montagem (ou de qualquer truque que profane a imagem obtida no registro; superposição, manipulação de laboratório, etc.). Garantido isto, Bazin nos diz que, devido a esta credibilidade, o poder fundamental da imagem cinematográfica está em projetar um “valor de realidade” sobre a representação, sobre a mentira, ou seja lá o que for que se passe diante da câmera. (XAVIER, 2005, p. 85)

Assim, as duas expressões artísticas se separam segundo a problemática do realismo, cabendo ao cinema a referência ontológica da realidade, ao passo que ao teatro cabe a referência ontológica do onírico, o não-real. Contudo, entre as diversas afinidades e contradições que unem e separam teatro e cinema pela via da linguagem e da comunicação, está o ator. Esta peça-chave, o ator, essencial nos dois discursos, que detém o controle da função emotiva por meio de sua expressão vocal e corporal, trafega pelo sonho e pela realidade, muitas vezes frustrado, como Olivia em *Olmo e a Gaivota* (2014).

Devemos, pois, ponderar os dilemas do ator que saiu da exposição do palco e se “esconde” atrás das câmeras. Como o ator que migra do fato teatral para o fato cinematográfico se vê ou se sente nesse processo de transição? Quais as diferenças na atuação dessas duas linguagens?

8.2. DO DOCUMENTÁRIO AO FILME-ENSAIO: distanciamento e memória

Para o espectador desavisado que, após algum tempo de procura na plataforma *streaming*, escolheu ver *Olmo e a Gaivota* (2014) ao acaso, os primeiros dezessete minutos apresentam o filme como uma ficção de viés realista. Neste tempo, ele percebe que a trama se desenrolará nos bastidores de um grupo teatral, oferecendo-nos uma visão privilegiada para acompanhar os dilemas da trupe, especialmente os impasses dos atores Olivia e Serge.

Nesta ficção, uma música instrumental calma, porém intensa, abre o filme. Com ela, a câmera desliza suavemente pelo palco até enquadrar, em um plano americano, um grupo de atores que realiza uma coreografia serena e ritmada, acompanhando o ritmo da música. É o ensaio da peça “A Gaivota”.

Um corte seco e estamos na coxia. Olivia, na personagem de Arkadina, abre a cortina para que outro grupo de atores se junte à *performance* que está

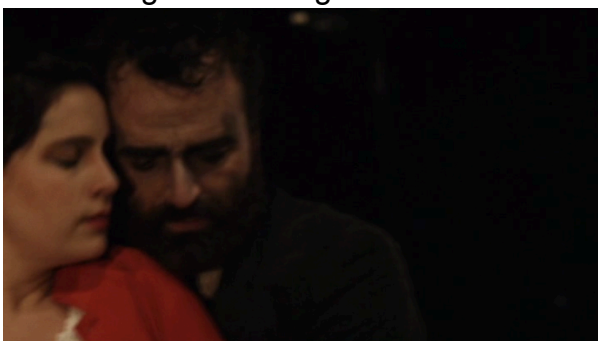
acontecendo no palco. A câmera não acompanha os atores; ela fica com Arkadina observando, em um primeiro plano, a intensidade de suas expressões. Arkadina olha com tristeza. Trigorin, interpretado por Serge, dança com Nina, visivelmente apaixonado, tal como sugere Tchekhov.

Logo depois, Arkadina entra no palco dançando com um personagem, enquanto observa Trigorin e Nina. A câmera acompanha a performance dos dois casais, e ouvimos a diretora da cena dizer: “mais rápido, mais rápido, mais… rápido!” A dança acelera, a câmera acompanha o ritmo até focalizar somente Arkadina, permitindo-nos acompanhar sua angústia que se transforma em lágrimas.

Figura 11 - Arkadina



Figura 12 - Trigorin e Nina



Fonte: *Olmo e a Gaivota* (2014)

A música se intensifica, parecendo ilustrar o calvário de Arkadina. Nesse ínterim, a diretora volta a conduzir a cena: “sim, esse é o campo de visão! À esquerda e à direita, para ir e vir. Devagar, devagar...”. Com essas orientações, Arkadina para de chorar e põe-se a refletir em *voz off*: “às vezes acho que eu poderia, sem perceber, me perder na loucura. Isso me dá medo”. Corte seco, tela preta, surge o letreiro com título do filme em letras brancas.

A cena seguinte mostra vários lances de escada por meio de um plano zenital. A câmera sobe vagarosamente, mostrando mais lances de escadas e ampliando a profundidade de campo. Corte seco, e Serge está encostado em uma porta conversando com alguém. Outro corte, e descobrimos que é Olivia, assentada no vaso sanitário, realizando procedimentos para um teste de gravidez. Ela diz: “agora só precisamos esperar dois minutos. Cante uma música de dois minutos.” Serge e Olivia, juntos em plano e contraplano, passam a cantar “Mi sono innamorato di te”, de Luigi Tenco. Após a canção, Serge pergunta: “apareceram os riscos? Olivia!”.

Logo depois, Olivia e Serge estão deitados em uma cama, visivelmente felizes e enamorados. Serge beija o corpo de Olivia, faz carinhos, brinca com ela, propõe casamento e ela não aceita, tudo em tom de brincadeira romântica. A música instrumental que compõe a introdução volta, e, em um piscar de olhos, estamos novamente na coxia. Serge agora é Trigorin e Olivia é Arkadina. Eles dançam juntos, se beijam, outros personagens entram no palco, enquanto suavemente a câmera acompanha tudo.

Após a *performance*, os atores estão se maquiando; close-up dos rostos das personagens marcam as ações. Eles se reúnem e discutem a montagem de "A gaivota", até que, por um corte seco, Olivia e Serge estão em um elevador subindo, enquadrados em um primeiro plano bem próximo. Serge pergunta: "O que a gente faz? Contamos para eles hoje?" Olivia: "não, é muito cedo ainda. É muito cedo Serge. Não vamos contar". Serge: "não vou aguentar… não vou conseguir. É difícil. Não me peça isso, Olivia". Olivia: "estou pedindo". Serge: "vão me fazer beber e vou falar". Olivia: "pare, cadê sua força de vontade? Não vai falar e ponto." (08:33/08:57).

Figura 13 - Serge e Olivia



Fonte: *Olmo e a Gaivota* (2014)

Outro corte seco, Serge e Olivia estão sentados em uma mesa com os demais atores da companhia de teatro. Olivia e Serge cantam a canção popular italiana "La lega" e, na estrofe que fala da prole, "Per amore dei nostri figli", Olivia se

põe a gargalhar e não consegue mais cantar. O clima na mesa é de festa: todos sorriem, se divertem, comem e bebem.

Ainda, em meio a risos e gargalhadas, o anfitrião do jantar lhes explica o motivo da comemoração: a companhia de teatro foi convidada a estrear a peça “A gaivota” em Nova York e Montreal. Todos gargalham de felicidade, enchem os copos de vinho e se cumprimentam. Olivia, que até então estava feliz, cantando e sorrindo, vai desfalecendo, ofuscando o próprio brilho de alegria que irradiava. Bem desconcertada, ela revela a gestação: "preferia contar esta história de outro jeito, mas em março vou estar de cinco meses, grávida de cinco meses” (10:31/10:48). O anfitrião também deixa de sorrir, ouve-se "Trigorin engravidou Arkadina”, e, a partir daí, todos passaram a discutir a permanência de Olivia na peça, até decidirem que ela não faria mais parte do elenco. A câmera, que passeava de rosto em rosto na discussão, agora se concentra em Olivia, por um *zoom*, até montar um *close-up* da atriz. Ela vai ao banheiro e percebe que está sangrando.

Na cena seguinte, Olivia e Serge chegam ao hospital. O médico está realizando o ultrassom e informa a Olivia que a sua gravidez é de risco, portanto, ela precisará fazer repouso absoluto, ou seja, não poderá subir escadas, praticar atividades físicas, trabalhar ou fazer qualquer esforço.

O dilema de Olivia, que o filme apresenta nos seus dezessete minutos iniciais, não nos deixa perceber que estamos diante de um documentário. O que temos, inicialmente, é o ensaio de uma peça de teatro, música instrumental ilustrando sentimentos, continuidade diegética e encenação realista, seguindo o princípio de causa e consequência. Não que esses recursos sejam excluídos da estilística documental, mas a maneira como foram empregados em *Olmo e a Gaivota* (2014) revela uma adesão aos princípios do registro ficcional. Assim, o espectador desavisado se identifica com o campo da ficção e acredita que está diante de um filme de ficção.

Contudo, logo após a sequência do hospital, há uma mudança no paradigma do filme. A impressão é de que o filme carrega o espectador, ainda desavisado, do espaço público do teatro, das personagens e do onírico para o espaço privado da vida de Olivia e Serge, do realismo documental.

Não por acaso, a câmera que capturava as cenas, acomodada sobre o tripé e se movendo suavemente com a ajuda do *steadicam,* agora passa a tremer com mais intensidade, evidenciando, de certa forma, a câmera na mão, típica do cinema

documental. Ainda assim, a narrativa, que era marcada por um princípio de causa e consequência, construída por uma *mise-en-scène* com iluminação controlada, explorando a profundidade de campo e a composição harmônica dos corpos no quadro, a partir daqui passa a seguir a dinâmica da vida no espaço privado, quer dizer, já não se trata do drama fechado em si mesmo, que, de acordo com Hegel, "mostra somente o que o ato do herói se objetiva a partir de sua subjetividade e o que se subjetiva a partir da objetividade" (apud SZONDI, 2001, p. 136) trata-se, então, da vida aberta às diretrizes do acaso.

A sequência seguinte confirma a mudança de paradigma. Olivia está abalada, anda pela casa, enquadrada em diferentes planos, toma banho, assiste ao movimento da rua, mas parece não estar ali; parece estar onde os olhos não alcançam, e a memória é fértil: no palco.

Um corte, e estamos no seu ponto de vista; vemos a dinâmica da rua, alguns adultos e uma criança pulando. Outro corte, e Olivia está de costas para a câmera, enquadrada em um primeiro plano que remete ao enquadramento canonizado pela estilística documental. Há alguns segundos de silêncio, tempo suficiente para que o espectador desavisado perceba a ação. Petra diz:

> Olivia! Olivia! A atriz se vira e responde: Não sei mais o que podemos fazer. Não sei se dá pra continuar. Petra: Sim, a gente continua. Olivia: Não posso nem me mexer. Petra: Não podemos parar agora. Olivia: A gente faz o quê? Qual meu papel? Petra: Me diz como se sente? Olivia: Me sinto presa. Tudo que imaginei, uma gravidez trabalhando, exercendo minha profissão, sem nunca parar, é mentira. Estou ficando com medo do compromisso. Vou perder o trabalho de dez anos? Será o começo do fim de minha carreira? É como se me puxassem o tapete e não sei no que me agarrar. Petra: É disso que vamos falar. (17:00/18:36)

Com o diálogo de Petra e Olivia em cena, o espectador desavisado é informado por uma das diretoras do filme de que a narrativa não é uma ficção sobre os dilemas de uma gestante trancafiada em um apartamento por causa de complicações na sua gestação, mas uma construção narrativa que propõe um retrato realista coberto por uma camada ficcional que reveste esse complicado processo da vida humana. Nesta cena, para evidenciar o caráter realista do filme, Petra e Lea utilizam a técnica de distanciamento formalizada pelo dramaturgo Bertolt Brecht.

A técnica de distanciamento não é exclusiva de Brecht. Ela é amplamente utilizada no teatro asiático, sobretudo na arte dramática chinesa e japonesa, mas,

segundo o próprio dramaturgo, foi o novo teatro alemão que, na tradição ocidental, “desenvolveu o efeito de distanciamento de uma forma completamente nova; não houve, até agora, influência alguma da arte dramática asiática (BRECHT, 2005, p. 84). O distanciamento foi trabalhado pelo dramaturgo alemão “a serviço das tentativas realizadas para a estruturação de um *teatro épico*” (BRECHT, 2005, p. 75, grifo do autor).

De acordo com Brecht, o efeito de distanciamento permite ao encenador,

> [...] efetuar a representação de tal modo que fosse impossível ao espectador meter-se na pele das personagens da peça. A aceitação ou a recusa das palavras ou ações das personagens devia efetuar-se no domínio da consciência do espectador, e não, como até esse momento, no domínio do seu subconsciente. (BRECHT, 2005, p. 75)

Segundo Rosenfeld, “o efeito de distanciamento procura produzir, portanto, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento” (ROSENFELD, 1985, p. 155).

Em *Olmo e a Gaivota* (2014)*,* o distanciamento muda a atmosfera do filme. Na primeira vez em que ouvimos a voz de Petra, ainda no ensaio da peça “A gaivota”, ela não nos causa nenhum estranhamento, pois ver o ensaio de uma peça pressupõe ouvir a voz do encenador conduzindo os atores. No entanto, quando ouvimos a voz pela segunda vez, no seio do ambiente privado e sob o arcabouço da estética documental canonizada, ela causa o distanciamento da ficção: retira a cobertura de ficção, e o que fica é a verossimilhança com a vida sem maquiagem ou *Photoshop.*

O distanciamento rompe a quarta parede do filme e evidencia a construção de um discurso documental temperado com um drama da vida contemporânea. Assim, com o distanciamento, o espectador não é “engolfado na corrente do desenvolvimento da ação. O processo é suspenso na visão estática da situação. O público toma a atitude de quem “observa fumando” (ROSENFELD, 1985, p. 158).

Agora, o espectador desavisado percebe que não está diante de uma ficção, pois quebrar a quarta parede no cinema rompe com a ingenuidade do espectador. Quando Olivia diz para a câmera que “Não sei se dá pra continuar; Não posso nem me mexer; A gente faz o quê? Qual meu papel?”, revela a não identificação com o papel que está interpretando no documentário e, de certa forma, na vida. E as cenas seguintes reforçam a veia documental do filme.

Esse questionamento à diretora, que Olivia faz olhando para a câmera, coloca o espectador também no diálogo, ao mesmo tempo em que manifesta o distanciamento do ator épico, já que, segundo Rosenfeld, “o ator épico deve ‘narrar’ seu papel, com o ‘gestus’ de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele (ROSENFELD, 1985, p. 161). Dessa maneira, o ator “dialoga não só com seus companheiros cênicos, mas também com o público. Não se metamorfoseia por completo ou melhor, executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento, jogo que pressupõe a metamorfose” (ROSENFELD, 1985, p. 161).

Após a quebra da quarta parede e a revelação da face documental de *Olmo e a Gaivota* (2014), a sequência seguinte exibe uma reflexão sobre a presença do teatro e da encenação da vida de Olivia, por meio da memória. Esta reflexão, somada ao distanciamento que promove uma meditação sobre a própria representação, acaba por avançar a fronteira do documentário e aproximar-se das fronteiras do filme-ensaio.

Assim, uma sucessão de objetos de memória — fotos, *souvenirs* e “imagens de arquivo— é costurada a um depoimento em *off* de Olivia, através do qual descobrimos a íntima relação da atriz com a encenação e como a gestação modifica uma condição que se mostrava consolidada. Nas palavras de Olivia,

> Quando eu era mais nova, eu tinha a sensação de ser possuída por um animal muito agitado, que não achava seu lugar. Por isso tive que partir. Essa sensação de insatisfação constante, num cotidiano sem graça que me enlouquecia. Sempre em busca de algo onde colocar toda essa energia. Sempre, sempre atuando, atuando, atuando. Com 4, 5, 6 anos, 7, 25, 32… Fazendo de tudo para ser amada. Mas o importante agora é tentar ficar calma, não me mexer. (19:03/20:57)

A partir deste momento, Olivia, a atriz que era representada “pelas imagens de arquivo real”, está em processo de transformação, juntamente com a narrativa do filme. A atriz, cujo único objetivo era o trabalho e a carreira, está morrendo para logo renascer como uma nova Olivia, uma nova atriz, uma nova mulher que terá de conciliar carreira e maternidade. Ao mesmo tempo, o filme, que se apresentava como ficção, agora revela sua veia documental e ensaística.

Nesse sentido, as diretoras Petra Costa e Lea Glob não realizam uma ficção e nem um documentário, mas um filme-ensaio, uma vez que as autoras “no propone[n] una mera representación del mundo histórico sino una reflexión sobre el

mismo, creando por el camino su propio objeto (no se limita al seguimiento de una realidad preexistente) (LÓPEZ, 2007, p.13). Noutros termos, as diretoras privilegiam “la presencia de una subjetividad pensante” “y emplea[n] una mezcla de materiales y recursos heterogéneos (comentario, metraje de archivo, entrevistas, intervención del autor) que acaban creando una forma propia” (LÓPEZ, 2007, p. 13).

Após a primeira reflexão em *off* de Olivia, o recurso é utilizado nas cenas seguintes, mas sem a memória. Neste momento, a reflexão se manifesta no presente, e imagens do cotidiano de Olivia são exibidas, enquanto a atriz medita em voz *off,* sobre questões básicas da gravidez, de medos a curiosidades. Assim, a instância documental se afirma como ensaística e reflexiva.

O filme segue por esse viés até que Serge chega ao apartamento. Olivia está sentada em uma poltrona, a monotonia é nítida em seu rosto. Serge, por outro lado, expressa cansaço. Olhando para um computador, ele a cumprimenta, demonstrando um pouco de distância, para só depois cumprimentar Olivia de forma mais afetiva e passar a mão em sua barriga, cumprimentando o bebê. Serge reclama do cansaço, e Olivia pergunta como foi o ensaio. Sem muito interesse, Serge diz que avançaram nas cenas, mas não dá muita importância a Olivia, pois ele está conferindo as contas da casa. Olivia pergunta sobre a peça, Serge responde sem muitos detalhes, e os dois começam uma discussão.

Os dois estão sentados, o enquadramento é lateral e remete ao primeiro plano da entrevista documental, mas nenhum deles olha para a câmera ou em direção a ela. Dessa forma, compõe-se um plano e contra-plano. A impressão é de que a vida está acontecendo diante da câmera, sem a arquitetura que sustenta a construção cinematográfica ficcional.

Olivia se mostra nervosa, Serge se exalta também, e passa a questionar a situação econômica do casal, já que agora Olivia não pode trabalhar e ele precisa sustentar a casa. A situação se inflama; Serge e Olivia terminam a discussão, cada um olhando para um lado da sala. Há alguns segundos de silêncio e, logo depois, ouvimos novamente Petra:

> Sim, está muito bom. Mas me pergunto… Gostaria de uma variação. Uma variação em que Olivia é menos severa, e se abre um pouco mais. Gosto do que vocês estão fazendo, mas só queria ver se podemos entrar mais no que se passa em sua cabeça, no seu corpo quando ele não está aqui. (36:18/36:51)

Após a intervenção de Petra, os três conversam sobre a cena e chegam a um acordo de como será representada. Assim, Petra pede que os dois refaçam a cena. No entanto, quando a cena é refeita, já não transmite a tensão do conflito nem a máscara da tragédia; ao contrário, a máscara é a da comédia:

> Serge (com sorrisos nos lábios): então Olivia, o que fez hoje?
> Olivia (comendo uma banana com ferocidade e com os olhos lacrimejando): Terminei as orelhas. Talvez tenha feito os cílios. Acho que acabei o fígado. Mas me tomou muita energia. (37:50/38:20)

Aqui, mais uma vez, manifesta-se a técnica de distanciamento, porém pelo caminho oposto. Se, na primeira vez que o distanciamento é utilizado, a técnica transporta o espectador da ficção ao documentário, tornando-o consciente dos aspectos factíveis da trama; agora, o distanciamento transporta o espectador do documentário à ficção, ou melhor, para a construção de uma cena fictícia e dos parâmetros dramáticos que configuram a sua confecção.

O processo de reflexão que ocorre após o distanciamento utiliza a meditação em voz *off* por parte de Olivia e imagens de arquivo (a memória). Contudo, o material utilizado não são fragmentos de vídeos da vida real de Olivia, mas arquivos de peças nas quais a atriz participou como personagem. Assim, a meditação reflexiva sobre o presente factual contrasta o "arquivo ficcional" das personagens de Olivia.

Portanto, Costa e Glob criaram, por meio da montagem, um movimento narrativo que, inicialmente, transita da ficção realista ao distanciamento, culminando na reflexão ensaística com voz *off* e imagens de arquivo reais. Depois, em um segundo momento, fazem o caminho inverso: do documentário ao distanciamento, passando pela reflexão ensaística com imagens de arquivo ficcional, ou seja, com cenas encenadas por Olivia no palco.

Dessa maneira, Petra Costa e Lea Glob, ao combinarem recursos estéticos e narrativos em *Olmo e a Gaivota* (2014), transformam a essência da questão teatral que envolve o tema, contexto da trama e a construção dos personagens em em condutores para o ensaio-fílmico.

9. O ENSAÍSMO PELA BANDA SONORA: a voz em *Elena* (2012) e a música em *A cidade é uma só?* (2011)

Segundo Gonçalves, “o conceito de banda sonora de um filme não é um conceito consensual e tanto pode incluir a música, como tudo o que nele é sonoro” (GONÇALVES, 2013, p. 1). Neste debate, consideramos por banda sonora tudo o que é sonoro, desde as músicas até o ruído, da fala individual ao burburinho da multidão, do som da natureza aos estrondos das máquinas, tudo que traz sonoridade ao silêncio das imagens.

No documentário e no filme-ensaio, a banda sonora desempenha papel fundamental; muitas vezes, é por meio dela que o espectador consegue compreender o significado das imagens, como, por exemplo, nos documentários expositivos que usam a voz de Deus e materializam suas asserções, submetendo as imagens ao som da voz. Assim, de todos os modos de representação, o que mais utiliza a voz como parte essencial do processo narrativo é o expositivo. Este foi o modo de representação que consolidou o documentário como domínio de imagens, feito através do uso sistemático da voz *over*, conhecida popularmente como voz de Deus.

No caso do filme-ensaio, acontece a mesma coisa: os filmes que foram reconhecidos como expoentes da forma ensaio no cinema são justamente aqueles que apresentam a narração em voz *off* e/ou *over*, mas de forma reflexiva e pessoal. Por exemplo, no caso de *Cartas da Sibéria* (1957), de Chris Marker, o autor faz um uso reflexivo das imagens em relação a voz *over*, exibindo uma mesma sequência de imagens, mas com narrações distintas que, prontamente, o crítico André Bazin chama o documentário de “ensaio”. Nas palavras do autor:

> *Lettre de Sibérie* é un ensaio en forma de reportaxe cinematográfica sobre a realidade siberiana do pasado e do presente. Ou mellor aínda, adaptando a fórmula que Vigo aplicaba a *À propos de Nice* (*A propósito de Niza*, 1930), “un punto de vista documentado”, direi que é un ensaio documentado polo filme. A palabra que importa aquí é “ensaio”, entendida no mesmo sentido que na literatura: un ensaio á vez histórico e político, mais escrito por un poeta. (BAZIN, 2017, p. 1)

Nesse sentido, “o ponto de vista documentado” é efetivado justamente pelo uso da voz *over,* que narra experiências individuais e subjetivas. É a voz que marca

esse ponto de vista, deixando transparecer a subjetividade do diretor de modo evidente, por meio das diversas possibilidades de uma mesma sequência de imagens.

Em relação a voz como recurso estilístico, ainda é necessário esclarecer as particularidades da voz *off* e da voz *over.* Assim como o conceito de banda sonora, os conceitos de voz *off* e *over* não possuem suas definições bem delimitadas. Segundo, Ismail Xavier,

> No Brasil, como na França, usa-se em geral a expressão voz-off para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos. Nos Estados Unidos, há uma distinção entre: (1) voz-off, usada especificamente para a voz de uma personagem de ficção que fala sem ser vista mas está presente no espaço da cena; (2) voz-over, usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos documentários (voz autoral que fala do estúdio) ou mesmo em filme de ficção quando a imagem corresponde a um flashback, ou outra situação, onde a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista. (XAVIER, 1983, p. 459)

Mais do que uma questão de predileção nacional, a separação entre as vozes *off* e *over* realizada nos Estados Unidos parece nos trazer um melhor entendimento dos recursos nos filmes. Diferenciar a voz *off* da voz *over* enriquece a análise, sobretudo de obras que usam as vozes como traços estilísticos estruturantes.

Essas duas vozes são usadas em documentários e em filmes-ensaios com sentidos diversos. Enquanto que, no documentário, especialmente, aqueles realizados sob a égide do modo de representação expositivo, a voz *over*, geralmente é masculina, com discurso objetivo e tom de autoridade, no filme-ensaio, as vozes *over* e *off,* sejam masculinas ou femininas, não se manifestam em tom de autoridade, mas em sentido reflexivo, sustentando um discurso subjetivo. Machado comenta a questão analisando o filme *Duas ou três coisas que sei dela* (1967) de Jean-Luc Godard:

> Essas imagens “abstratas” (na verdade concretas, mas impossíveis de serem reconhecidas e interpretadas como tais) servem de fundo à voz da reflexão de Godard, enquanto ele se indaga sobre o que se passa com as cidades modernas e as suas criaturas enclausuradas. Mas não é a voz de um narrador convencional, como aquela que se ouve em alguns documentários tradicionais: é uma voz sussurrada, em tom baixíssimo, como que falando para dentro, uma imagem sonora admirável da linguagem interior: o pensamento. (MACHADO, 2019, p. 73)

Sendo assim, a banda sonora, em toda a sua sonoridade, é um campo a ser explorado, e suas possibilidades expressivas ajudam a diferenciar e analisar as obras estudadas.

Figura 14 - Cartaz oficial *Elena* (2012)



Fonte: Adoro Cinema (2025)

9.1. A VOZ EM *ELENA* (2012)

As vozes *off* e *over* são elementos importantíssimos para a construção narrativa e do sentido do filme *Elena* (2012), bem como para promover o ensaísmo pela via da memória. A voz predominante e estruturante é a *over* realizada por Petra em estúdio, essa narração conduz toda a narrativa, construindo Elena e seu percurso vivido, enquanto as imagens de arquivo dão materialidade ao narrado e as músicas intensificam a carga dramática das cenas.

Embora a voz *over* seja predominante, o uso das vozes se combina, ora a *off* evidencia a participação de Petra em cena, às vezes, sem estar no quadro, ora ela está refletindo em *over* totalmente alheia ao quadro e às imagens. Por meio desses dois recursos, a diretora segue um roteiro coeso e detalhado, explorando nuances sonoras que enriquecem a fruição do espectador, como pausas, silêncios, modulações e a narração típica do ensaio de entonação baixa e sussurrada, como se estivesse pensando.

Repare que o filme inicia com Petra narrando uma espécie de carta, uma mensagem para Elena, não a vemos escrever; apenas ouvimos um texto nomeado, conciso e pessoal, como o de uma carta: “Elena... Sonhei com você esta noite. Nesse formato, “áudio carta”, a diretora diz que sonhou com a irmã nas ruas de Nova York. As imagens apresentam luzes desfocadas e muitos reflexos, captados por uma câmera instalada em um carro em movimento, revelando ruas de uma cidade escura.

No sonho ou pesadelo, Petra persegue a irmã até ela subir em um muro. Neste momento, a câmera enquadra a diretora com a cabeça encostada no vidro do carro, olhando para fora com um olhar distante. Sua voz *off* diz: “olho de novo e vejo que sou eu que estou em cima do muro. Mexo nos fios, buscando tomar um choque, e caio do muro bem alto. E morro” (01:20/ 01:38).

Logo após, em primeiro plano, plantas, flores e roupas femininas transcorrem sobre um rio. É uma citação do quadro Ofélia, de John Everett Millais, enquanto a banda sonora nos permite ouvir o fluxo das águas e o som da natureza, até que inicia a canção “This Is Dedicated to the one i love”, do grupo *The Mamas and the Papas*. *Fade out* e o título do filme.

Figura 15 - A citação de Ofélia



Fonte: *Elena* (2012)

Figura 16 - Pintura Ofélia de John Everett Millais



Fonte: Tate (2025)

Nos primeiros minutos, já é introduzida a relação entre as irmãs, a partir das possibilidades expressivas da banda sonora. A canção escolhida para encerrar a sequência inicial, “Dedicado a quem eu amo”, junto a narração em *off* íntima, sentimental e triste de Petra revela a importância factual e expressiva da voz e de toda banda sonora para expressar o amor, enquanto que a morte, suicídio, neste momento,to é apenas insinuadado através de uma citação.

Em relação à música, elas seguem um padrão. Todas as músicas são empregadas para elevar a tensão dramática, tanto das imagens quanto das vozes. Assim, a música é empática (CHION, 2008), quer dizer, alia-se às intenções da imagem ou da personagem em cena, diferentemente das músicas anempáticas, que expressam o contrário da situação exibida.

Ainda assim, enquanto as imagens da introdução, desfocadas, com movimentos lentos e reflexos intensos, evidenciam um retrato da nebulosa psique da diretora convivendo com a ausência da irmã por todo esse tempo, a banda sonora, e a narração expressam uma racionalidade que torna as imagens factuais, ampliando o sentido e a carga dramática das cenas.

Segundo Chion (2011), o som no cinema é vococêntrico; isto é, assim como no filme de Petra, a voz desempenha papel central nas possibilidades expressivas do som em um filme. Essa forma de pensar o som no cinema é validada pela própria supremacia da voz humana em relação às outras manifestações sonoras no ambiente.

> Se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que os rodeiam (sopro do vento, música, veículos) são essas vozes que captam e concentram logo a sua atenção. Depois, em rigor, se as conhecer e souber quem está a falar e o que dizem, poderá então interessar-se pelo resto. Se essas vozes falarem numa língua que lhe seja acessível, vai começar por procurar por o sentido das palavras, e só passará à interpretação dos outros elementos quando o seu interesse sobre o sentido tiver saturado. (CHION, 2008, p.13)

Ao mesmo tempo, Chion ressalta que a banda sonora no cinema manifesta-se como um “valor acrescentado” a imagem, isto é,

> o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre “naturalmente” daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. E até dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja

> por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê. (CHION, 2008, p.13)

Este valor se manifesta por meio da síncrese, conceito que corresponde “a soldadura irresistível e espontânea que se produz entre um fenômeno sonoro e um fenômeno visual pontual quando estes ocorrem ao mesmo tempo, isso independentemente de qualquer lógica”. (CHION, 2008, p. 54).

Chion nos esclarece algumas das características fundamentais da relação entre o som e a imagem no cinema, que Petra explora em boa parte de seus filmes e em *Elena* (2012) é muito bem trabalhada.

A narração tem um peso relevante na construção da narrativa, mesmo o filme sendo majoritariamente composto por imagens de arquivo, que se expressam com clareza, é propositiva e explicativa, pois conta os fatos, reflete e explica as questões do cotidiano, da conjuntura sociopolítica e do âmago dos seres envolvidos na trama. Dessa maneira, a narração vai do particular ao coletivo, do local ao nacional, do passado ao presente, explorando os elos e as conexões dessas instâncias.

A narração de Petra sobre as imagens de arquivo de sua família acrescenta um valor expressivo único, pois traz à tona impressões e sentimentos circunscritos ao seio familiar que se conectam às imagens e as enriquecem. A narração envolve as imagens em uma dramaticidade que vem do âmago, além de se encarregar de validar a consistência das imagens e das situações.

Ainda na primeira metade do filme, há um exemplo curioso de imagens que ganham um “valor expressivo e informativo” (CHION, 2008, p.13) graças à narração e a encenação da memória. Nessas sequências, a ligação entre a imagem e a narração faz explodir na tela a ideia de felicidade, inicialmente, para depois revelar a angústia que desembocará no suicídio de Elena.

Antes da inversão de sentimentos, Petra introduz a questão da semelhança entre as irmãs. Na cena, Petra caminha por uma rua sob a luz do dia, ventando, seus cabelos esvoaçavam-se e o clima parecia estar frio. À medida que caminha, uma série de depoimentos em *over* ressaltam as semelhanças entre Petra e Elena:

> Vocês se parecem…
> É, vocês se parecem muito.
> Sim muito misturado você com ela, é impressionante, o riso, o jeito de franzir a boca…
> A testa, aqui assim, muito parecido.
> Essa mãozinha tão pequenininha... Delicada... Ela tinha uma mão grande, né, grande, grossa assim, adorava segurar.

> Você e sua irmã não se pareciam naquela época. Depois, muitos traços dela apareceram em você.
> Seu olhos, né... Vocês tem os olhos muito parecidos.
> Impressionante, muito marcante!
> O olho fundo assim, que nem de pardal. (minutagem)
> Eu acho que você tem tudo da Elena. Uma coisa incrível, você tem o gênio dela, você tem a sua fisionomia igual ela. Você já viu que eu te chamo às vezes de Elena? (22:13/23:08)

Esta cena destaca a semelhança entre as irmãs, uma semelhança que é gradualmente revelada ao longo do filme; no entanto, a marcação indica a inserção da diretora na persona de sua irmã, revivendo-a, seus dramas, medos e aflições.

As próximas sequências representam a adaptação de Elena nos Estados Unidos. É neste momento que Petra assume o corpo e a voz da irmã. Assim: a euforia, a curiosidade, as possibilidades de uma nova vida são apresentadas através de imagens atuais da florada das cerejeiras na primavera, com Petra na persona de Elena caminhando, além de imagens de arquivo de Elena se divertindo, dançando em um campo com amigos, ao redor de uma roda com músicos e em uma sala ensaiando uma coreografia.

A encenação e as imagens de arquivo promovem o espírito de determinação e de abertura para o novo, enquanto que a narração em *off*, feita por Petra na persona de Elena, que acompanha as imagens, é esperançosa, otimista e feliz. A personagem se mostra realizada em imagem e som.

> Sinto que minha vida tá melhor do que nunca. A primavera tá começando a chegar e parece que a cidade toda fica no cio. Enquanto eu não consigo entrar na universidade eu vou tentando aprender o máximo possível nesses cursos livres e passo os dias correndo pela cidade de uma aula pra outra, mas é ótimo, vou fazendo exercício de respiração, às vezes até cantando e ninguém nem liga. (23:33/23:54)

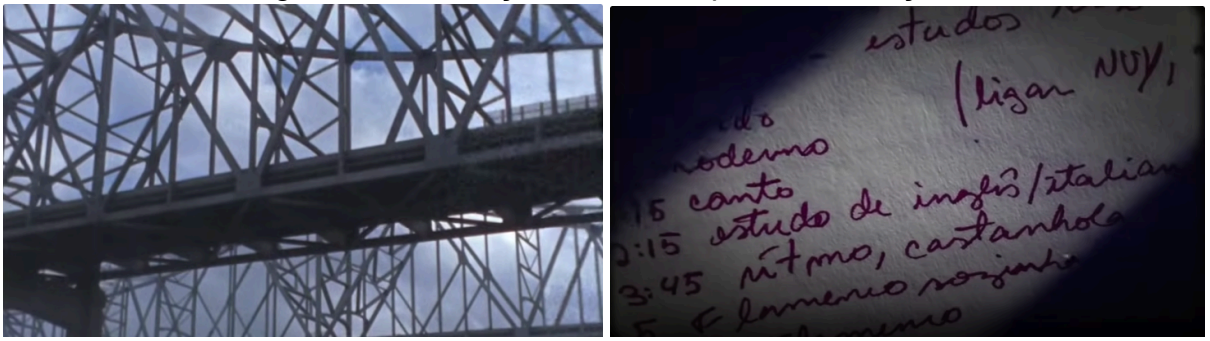
Figura 17 - Adaptação de Elena



Fonte: *Elena* (2012)

Após mais alguns depoimentos felizes, a atmosfera começa a mudar; sai a natureza e entra o ferro e o concreto das grandes cidades, planos ponto de vista do metrô, uma ponte enorme e vários arranha-céus são exibidos em diálogo com imagens em plano detalhe de agendas e diários de Elena. Essa transição marca o indivíduo na grande cidade moderna, lutando para sobreviver e sobressair, mas que, dia a dia, definha em frustrações. Assim, Petra narra o início das frustrações da irmã em Nova York: “você leva suas fotos pra várias produtoras e até consegue fazer alguns testes.” (24:24/24:29).

Figura 18 - Transição da euforia para a frustração.



Fonte: *Elena* (2012)

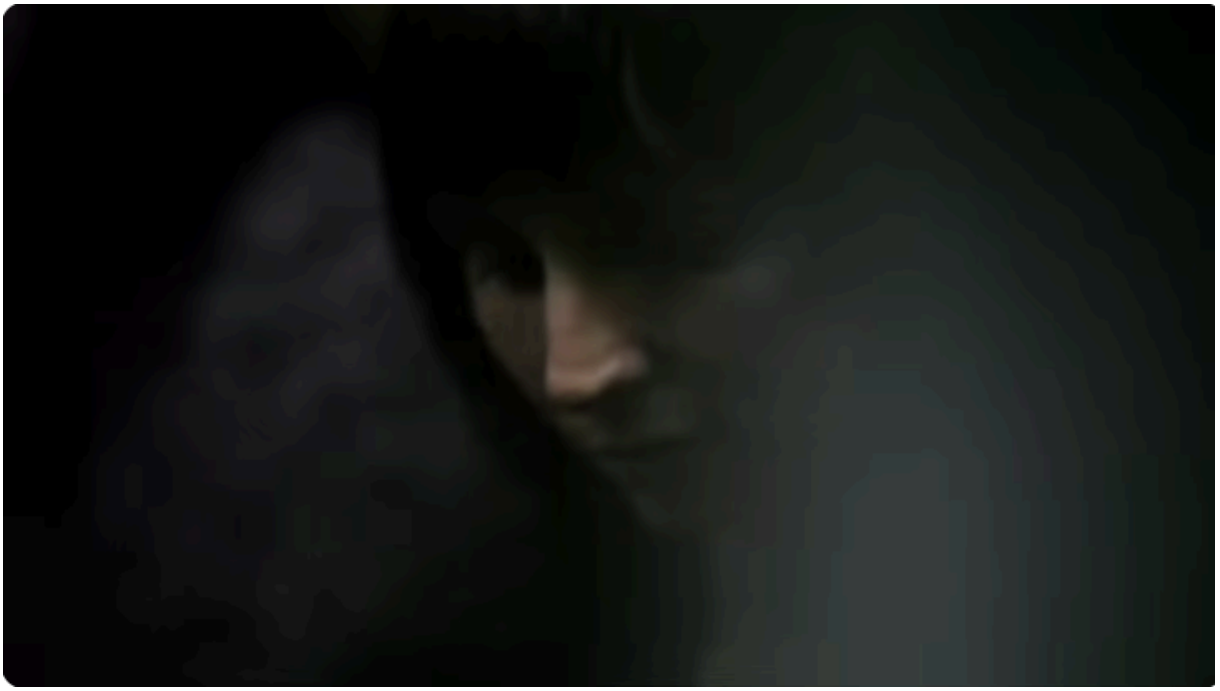
A partir daqui, as encenações evidenciam a aflição e o sofrimento de Elena. Petra, na persona de Elena, está em um vagão de metrô; ela olha distraída e

introspectiva para fora. Até que ouvimos: “Tô me vendo no vidro do trem, nossa como eu engordei em três dias, que decadência…” (25:35/25:42). Depois, imagens aleatórias de pessoas no interior de um metrô, e o depoimento continua:

> E quando eu como tenho vontade de nunca parar. Eu quero mais. Eu fico pensando no que pode vir depois... Mas vai acabando e eu vou ficando triste, triste. Acabou. Mas eu vou comer mais! Quero ir até o fim disso, mesmo sabendo que de certa forma num tem fim.
> Mas daqui a quatro dias eu tô recuperada, totalmente. Aí com mais sete dias eu emagreço cinco quilos e faço fotos lindas com o Marcelo, pra modelo e atriz. Pronto, é fácil. (25:50/26:17)

Para finalizar, Petra é exibida em detalhes na plataforma do metrô, acompanhada da seguinte narração: “Agora me sinto gorda e vazia. E esse trem demora só pra completar.” (26:28/26:35). Neste momento, a personagem está despedaçada em imagem e em áudio.

Figura 19 - O início do fim.



Fonte: *Elena* (2012)

Dessa maneira, essas sequências de encenação adquirem “valor expressivo e informativo” (CHION, 2008, p.13) da voz *off* que se manifesta através da encenação das memórias de Elena, ao mesmo tempo evidencia a transformação dos sentimentos de Elena, da primavera na florada das cerejeiras a crueza cinzenta da cidade suja e vazia. Isto é, o depoimento acrescenta um valor alegre e

esperançoso às imagens de arquivo de Elena, para depois à encenação transmitir a sensação de amargura e melancolia, explicitando os dramas que destruíram Elena.

Assim, a narração em *off* e *over* na cinematografia de Petra Costa compõem uma parte importante, criativa e experimental do seu estilo. Esses recursos estéticos estão presentes com maior ênfase em *Elena* (2012) e em *Democracia em Vertigem* (2019), e são utilizados, em menor medida, em *Olhos de Ressaca* (2009) e *Olmo e a Gaivota* (2014). Com esta proposta de narração, Petra Costa ressignifica a antiga voz de Deus do documentário clássico latino-americano para uma voz encenada, pessoal e ensaística, que manifesta sua verdade, sua dor e o seu drama particular, mas que dialoga intimamente com os problemas coletivos de qualquer sociedade do período contemporâneo.

Figura 20 - Cartaz oficial: A cidade *é uma só?* (2011).



Fonte: Vitrine Filmes (2025)

9.2. A MÚSICA EM *A CIDADE É UMA SÓ?* (2011)

Se na filmografia de Petra Costa a narração desponta como um dos principais recursos expressivos da banda sonora, na filmografia de Adirley Queirós é a música que se sobressai. A música, sobretudo o rap produzido em Ceilândia, é material para a reflexão ensaística, bem como para propagar a "memória subterrânea", a voz dos excluídos contra o rolo compressor do estado burguês.

Ainda, assim como a narração se manifesta como recurso expressivo em dois filmes de Petra, também há dois filmes na filmografia de Adirley Queirós que utilizam a música como principal recurso da banda sonora: *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, Preto fica* (2014). As músicas e as letras compõem o argumento narrativo, formam as memórias dos personagens principais e servem como críticas aos problemas sociais da região do Distrito Federal.

Em *Branco sai, Preto fica* (2014) a música resgata a nostalgia dos tempos de baile no Quarentão e serve como arma simbólica, pois a bomba sonora que "destroi Brasília", garantindo a vingança da periferia, se manifesta com sonoridades características de Ceilândia e é embalada pela canção "Bomba explode na cabeça e estraçalha ladrão", de Mc Dodô.

Já em *A cidade é uma só?* (2011), Adirley Queirós reflete sobre como o *jingle* "A cidade é uma só" foi peça chave para garantir a saída rápida e ordeira da população pobre do entorno de Brasília. Assim, a questão é trabalhada relacionando o passado e o presente de Ceilândia, contestando e ressignificando as imagens e os discursos oficiais que promovem a mudança da população e, posteriormente, o esquecimento de histórias e memórias não referenciadas na narrativa oficial da construção de Brasília.

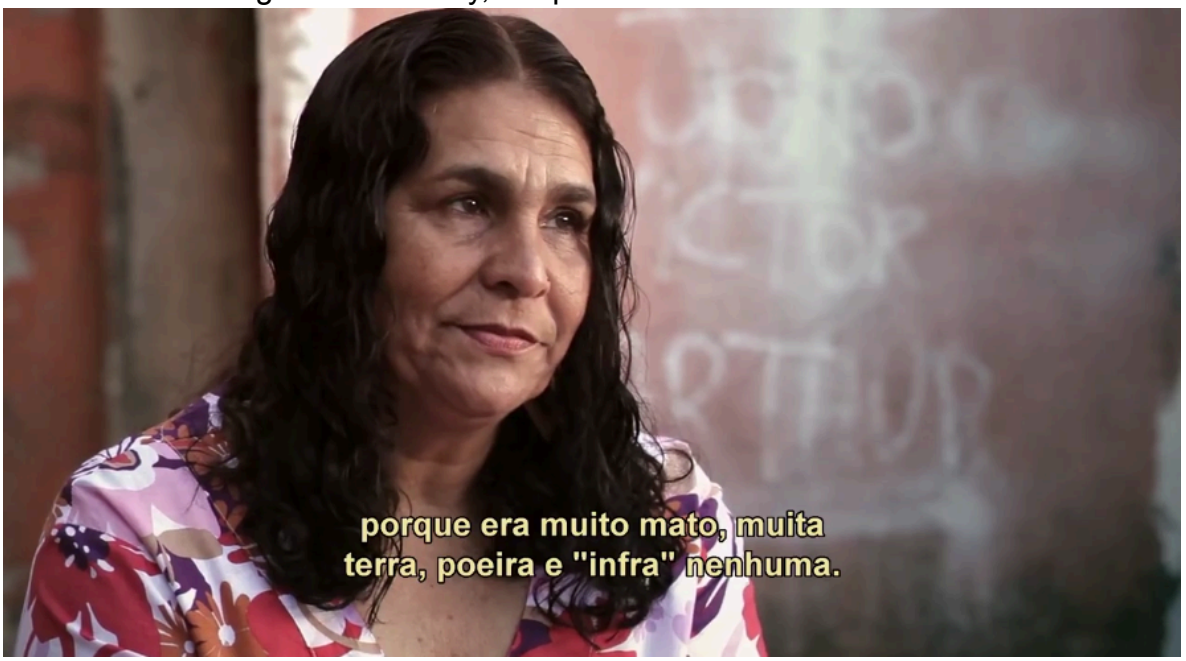
Dessa maneira, Queirós apresentou a perspectiva dos ceilandenses sobre as ideologias e intenções do governo do Distrito Federal ao realizar a remoção massiva dos pobres.

Este discurso crítico à política territorial do Distrito Federal é construído, sobretudo, por depoimentos e de canções que se contrapõem às imagens, aos filmes institucionais e às propagandas da narrativa oficial veiculadas na época.

A estrutura narrativa do filme é híbrida, isto é, os elementos do campo ficcional convergem com o discurso documental a fim de promover os enunciados propostos. Dessa forma, a memória histórica é construída com cenas características

do depoimento documental, através de uma câmera frontal e plano médio, e as cenas fictícias são construídas segundo a linha do documentário direto, cujas ações dos personagens passam como se a câmera não estivesse ali, o que significa exibir uma fatia do cotidiano da classe trabalhadora do DF.

Figura 21 - Nancy, em plano clássico de entrevista.



Fonte: *A cidade é uma só?* (2011).

Figura 22 - Dildu, em meio a vida como no documentário direto.



Fonte: *A cidade é uma só?* (2011).

Portanto, enquanto as cenas que tratam os depoimentos da moradora removida apresentam maior rigor e controle estético, no sentido de compor uma linguagem para documentar uma versão da história, as cenas ficcionais sugerem que são realizadas ao acaso, como se a vida estivesse acontecendo sem a presença ou intervenção do realizador ou da câmera, como se fosse a consequência do relato de Nancy na prática.

Isto não significa que câmera ou microfone sejam invisíveis para nós em todos os momentos; pelo contrário, em muitas cenas, eles aparecem, conferindo um ar de reflexibilidade às cenas.

Outra característica é a presença de Adirley como personagem do filme. Este é o único filme de sua filmografia que o diretor aparece em cena. Através do recurso da metalinguagem, o diretor torna-se o responsável pela equipe que está fazendo o filme, de modo que é apresentado o processo de feitura e os caminhos percorridos para a realização do longa. Ao mesmo tempo, a presença na tela de Queirós como realizador ceilandense de um filme sobre Ceilândia e Brasília reforça seu posicionamento como morador que investiga o seu passado, vasculhando as memórias e os materiais de arquivo para revelar as histórias do entorno do Distrito Federal.

Esta é uma característica estilística que distingue Adirley de Petra. A diretora se coloca como personagem em todos os seus filmes, enquanto que Adirley só aparece em *A cidade é uma só?* (2011), mas, ainda assim, de maneira acanhada e não explícita, como Petra.

A primeira cena de *A cidade é uma só?* traz um dos maiores símbolos do Distrito Federal: a planta baixa do Plano Piloto. Ela é desenhada sobre um fundo cinza, enquanto são apresentados os créditos iniciais, acompanhados pelo ruído do motor de um carro, porta abrindo e fechando, galinhas, até a planta baixa ser incendiada sozinha, instantaneamente.

Figura 23 - Planta do Plano Piloto incendiada com efeitos de computação gráfica.



Fonte: *A cidade é uma só?* (2011).

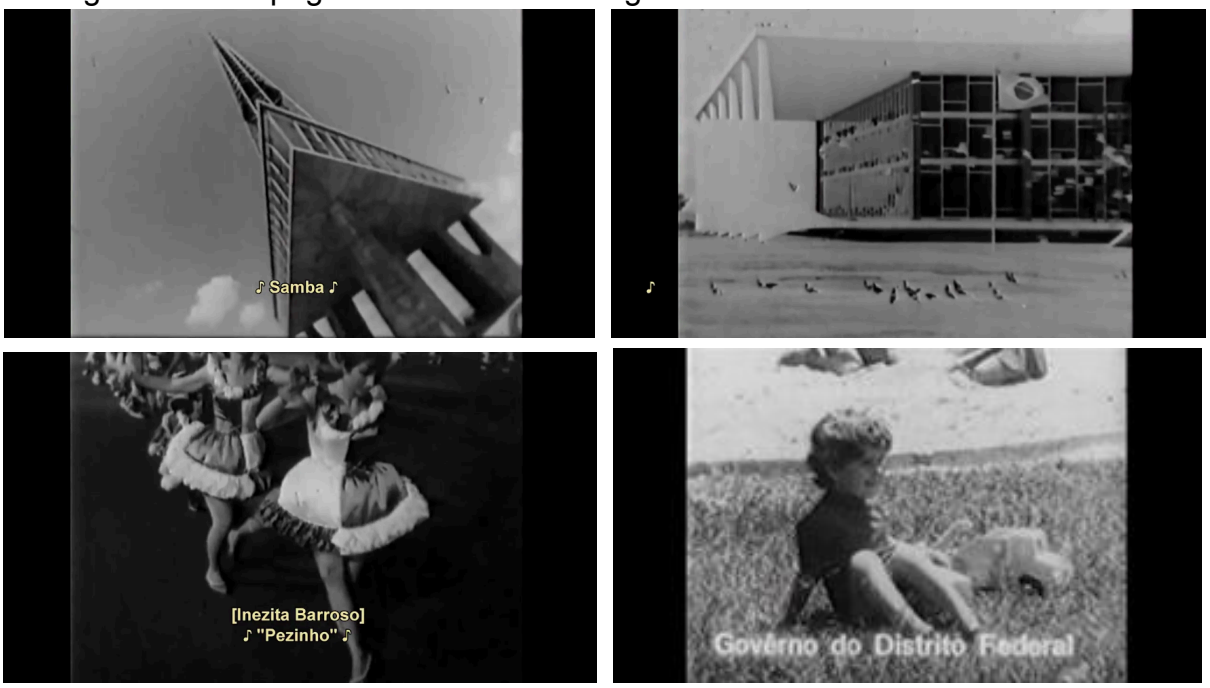
Ao queimar a planta baixa, figurativamente, queima-se a tendência do cinema do DF de centralizar as narrativas no Plano Piloto e de excluir as narrativas oriundas das cidades-satélites. O filme indica que partirá do entorno para o centro e não o contrário, como geralmente acontece nas narrativas sobre o Distrito Federal.

Dessa maneira, entramos nas veredas da Ceilândia por meio de um *travelling* frontal de dentro de um carro (com o rádio ligado, sintonizando várias estações), que nos leva ao seu recôncavo, e somos recebidos por Marquim ao redor de uma fogueira, com Dildu, Dandara e Zé Antônio. Marquim canta, acompanhado por beatbox e percussão corporal dos amigos, a canção “Quebrada de responsa”, do grupo ceilandense Tropa de Elite, em que Marquim é vocalista.

> Aí! Eu moro na Ceilândia,
> uma quebrada de responsa,
> se você quer conferir,
> vem aqui curtir a lombra.
> Eu vou ti falar,
> não existe nada igual,
> Ceilândia é tão grande que é notícia em jornal.
> Chegando por aqui
> vem pisando de mansinho
> para ser bem tratado com amor e com carinho.
> Considero os pais,
> Considero seus irmãos,
> mas não vem bancar moral para não levar *sacode jão*.
> Aqui tem gente do leste e do oeste,
> Tem muleque doido e também cabra da peste.
> Scrach, clap, rimas, funk black, usei para fazer, este rap. (03:26/04:00)

Após a apresentação de Ceilândia em imagem e som, Brasília é referenciada por meio de um filme institucional. Ele começa com imagens de arquivo de monumentos e manifestações culturais de diversos estados brasileiros, acompanhadas de sons de tambores tradicionais e da canção “Pezinho”, de Inezita Barroso, sobre esta banda sonora segue a locução: “ano 72, 12° de Brasília, 150 da independência, Brasília síntese da nacionalidade espera por você” (04:20/04:35).

Figura 24 - Propaganda institucional do governo do Distrito Federal em 1972.



Fonte: *A cidade é uma só?* (2011)

A propaganda denuncia a hipocrisia do governo do DF, pois foi veiculada pouco tempo após a expulsão dos pobres da Vila do IAPI. Com um corte seco, Dildu aparece em primeiro plano, no banco de traz do carro de Zé Antônio, dizendo: “Será?” (04:36/04:38) Essa pergunta, seguida de um silêncio, questiona a propaganda institucional de forma sarcástica.

Na cena, os dois estão tentando sair de Brasília, mas parecem perdidos. Eles discutem seguir em várias direções até escolherem uma. Então, Dildu diz: “morreu foi gente aqui, isso aqui é amaldiçoado, a gente não sai, não tem sorte aqui não, nós *tem* é que sair daqui, nosso negócio é pra lá, nosso negócio é pra lá” (05:11/05:20).

O som de uma composição musical de violão invade o quadro, e um corte seco nos transporta para um estúdio de rádio. É Nancy cantando a canção “Postal do Plano”, de Rai Melodia. A letra traz os dilemas de milhares de trabalhadores e trabalhadoras que foram ao planalto central construir Brasília e viver na cidade, mas acabaram sendo empurrados para a periferia, como mostra este trecho da letra:

> Eu tinha plano de morar no Plano
> De estudar no Plano era meu plano trabalhar no Plano
> viver no Plano, olha só meu plano
> Mas que ledo engano o qual não deu pr'eu segurar
> Que vida apertada, que vida arredia
> Passados os anos tantas lutas tantos planos
> Jogaram meus planos na periferia

Jogaram meus planos em Santa Maria. (05:26/06:21)

Ao fim da canção, uma transição suave nos leva para um plano sequência na cozinha de Nancy. Adirley e equipe chegam em sua casa, onde ela está fazendo café com Dildu, seu sobrinho, e Dandara, a namorada de Dildu, que trabalha em uma rádio local. Nancy apresenta a todos e explica: “esse pessoal aqui gente é a equipe de filmagem do filme que eu falei para vocês, *A cidade é uma só?*” (07:25/07:30). Corte seco e inicia o filme institucional da construção de Ceilândia.

No filme, o apresentador garante as condições básicas de infraestrutura da nova cidade, o que é evidenciado por imagens de casas em construção em rua de terra e imagens aéreas de um vasto terreno em início de pavimentação, explicadas por uma locução otimista, em estilo clássico, que infere sobre a nova epopeia que seria a construção de outra cidade no centro do país, enriquecida por uma banda musical animada e empolgante.

A partir daí, apresentada a tese oficial, Adirley foca na personagem Nancy e em sua memória, que contradiz a versão dominante e expõe as intenções obscuras do governo do DF. Segundo ela:

> o discurso deles era que nos tirariam de lá para uma situação legalizada, com toda infraestrutura, e na verdade não foi isso, *né*! Quando a gente chegou aqui, não tinha nada disso também. O que eles queriam na verdade era achar um lugar pra jogar aquele monte de pobre, tirar aquela coisa feia que era próximo de Brasília mesmo, e trazer para um lugar o mais distante possível. E quando nós chegamos aqui foi outro choque, porque era muito mato, muita terra, muita poeira e infra nenhuma. (09:00/09:32)

Em outro trecho, Nancy esclarece que não houve diálogo com os moradores da ocupação para realizar a remoção para Ceilândia. Pelo contrário,

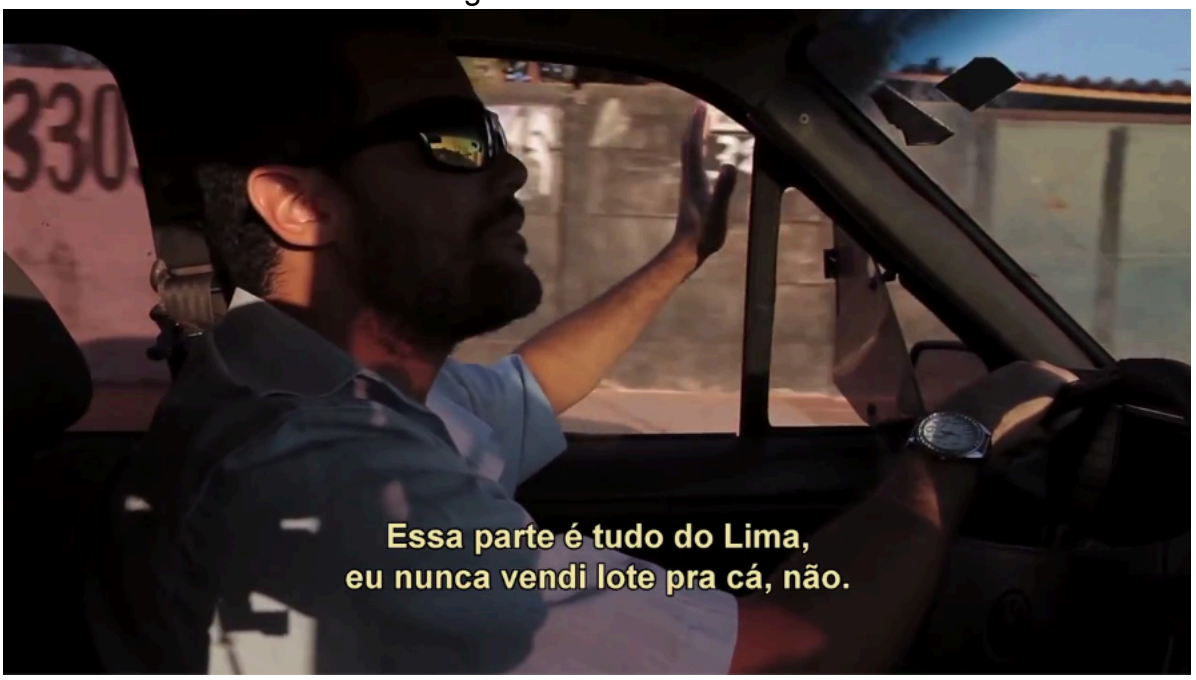
> Nancy: estava você lá no seu barraco tranquilamente... Aí de repente chegava uma equipe e fazia um “X” no seu barraco. E não tinha muita explicação, *né*? Você não entendia muito bem o porquê daquele “X”. E esse “X” era para indicar que o barraco já estava legalizado dentro da Vila do IAPI para ser transferido para Ceilândia […]
> Queirós: E tinha opção de ficar? Ou com o “X” na sua porta já era?
> Nancy: […] Não…, não tinha opção, eles queriam limpar o lugar. Ou era pra Ceilândia ou cada um que se virava pra ir pra outro lugar. (56:37/57:23)

Esse traumático “X”, foi ressignificado simbolicamente no figurino de Dildu e no pôster de *A cidade é uma só?* (2011). Assim, se no passado ele foi concebido como uma marca expressiva da materialização da truculência e autoritarismo do

estado nas portas e nas vidas dos moradores removidos, esse mesmo “X” agora exclui a planta baixa do Plano Piloto, exclui Brasília.

Em meio à reconstrução e à ressignificação do passado, Zé Antônio e Dildu contextualizam a Ceilândia no período contemporâneo. Devido ao trabalho, Zé Antônio dirige seu carro por todos os rincões do Distrito Federal, por ruas pavimentadas, de terra batida, becos e vielas, sempre enquadrado em primeiro plano de dentro do carro. Assim, ele faz a gênese territorial de Ceilândia, esclarece as ranhuras do zoneamento e discute o presente, amparado por trechos com casas ainda em construção, sem muros, divididas por cercas de madeira, o que corrobora profundamente com a versão da história de Nancy e se contrapõe à versão oficial.

Figura 25 - Zé Antônio



Fonte: *A cidade é uma só?* (2011)

Dildu, por sua vez, trabalha como faxineiro em Brasília. Assim, participamos de sua rotina ao longo do dia, desde o deslocamento para o trabalho, a pé ou de ônibus, até tarefas como lavar escadas e outros afazeres, além do cansativo retorno para casa. Nas folgas e horas livres, faz sua campanha para candidato a deputado distrital de forma discreta, e, nos momentos de lazer, consome cultura. *Hip-hop* do Distrito Federal.

O personagem representa a vida dos ceilandenses em geral, que trabalham em Brasília e vivem no Distrito Federal, os milhares de habitantes das cidades-satélites que rotineiramente se deslocam para a capital do país.

Figura 26 - Dildu



Fonte: *A cidade é uma só?* (2011)

O batalhador, ao se candidatar a deputado distrital, personaliza a utopia de uma política em favor dos oprimidos. Isso porque, em sua propaganda de campanha, prometeu reparar os cidadãos expulsos de Brasília: “uma das minhas bandeiras de campanha é a indenização aos ex-moradores do IAPI, *Morro do Urubu, Placa de Mercedes, Curral das Éguas* que foram abortados em Ceilândia sem indenização”. (10:47/10:56).

Assim, essa sequência inicial revela o funcionamento do filme, especialmente na relação entre o material de arquivo institucional e a crítica que constrói o argumento. As teses e promessas oficiais para a desapropriação da Vila do IAPI são combatidas pela versão da história de Nancy, pela reflexão social no diálogo de Dildu e Zé Antônio, e por um produto cultural, por meio da canção “Postal do Plano”, que desmantela, de forma irônica e, em certa medida cômica, o argumento oficial a cada cena.

9.3. *JINGLES:* a ressignificação redentora

Para desenvolver suas asserções, *A cidade é uma só?* (2011) concentra-se no processo de formação de Ceilândia, principalmente a partir de três personagens: Nancy, Zé Antônio e Dildu. Destes personagens, Nancy e Dildu carregam em suas composições uma forte relação com a produção musical produzida no Distrito Federal.

A banda musical do filme é majoritariamente empática, pois a maioria das músicas alinha-se às intenções da imagem ou da personagem em cena, e em pouquíssimas cenas ela é anempática, ou seja, expressa o contrário dos desejos dos personagens ou da situação exibida. Ao mesmo tempo, é um filme com banda sonora vococêntrica, inclusive explorando a letra de muitas músicas como parte do enredo e roteiro.

Nancy é cantora. Acompanhamos um pouco da sua rotina em rádios e estúdios. Ela cantou no grupo de meninas que interpretaram o *jingle* "A cidade é uma só" e carrega essa memória com uma mescla de felicidade, tristeza e revolta. Adirley aproveita esses estados de Nancy para dramatizar e potencializar a "memória subterrânea" (POLLAK, 1989, p. 2) de todo esse processo histórico.

Dessa maneira, Nancy aparece concedendo depoimento, vasculhando arquivos, gravando em estúdio, sendo entrevistada na rádio e em ensaios, cantando e ressignificando a *mensagem do jingle "*A cidade é uma só", e cantando músicas críticas ao processo de urbanização no Distrito Federal. Estas cenas são construídas de acordo com o modo observativo assim como as cenas de ficção com os outros personagens foram realizadas.

Um trecho do *jingle* é apresentado pela primeira vez em estúdio. Nancy ajusta a afinação com o músico que toca violão e discute questões da letra com outra cantora (13:40/14:38). Não sabemos que é um *jingle,* mas a simplicidade da composição remete a algo propagandístico ou eleitoreiro.

Na cena seguinte, Zé Antônio desbrava os confins de Ceilândia com dificuldade, comenta as transformações e dá ênfase na falta de planejamento territorial, devido à necessidade: "O povo quer morar, né? O povo quer morar, rapaz!" (15:29/15:35), diz o personagem.

Com a Ceilândia atual ao fundo, a voz limpa e serena de Nancy invade o quadro, calando o ronco do motor, o burburinho da rua e a fala de Zé Antônio. Corta para ela, e a vemos em primeiro plano cantando o *jingle,* completo, a capela.

> Vamos sair da invasão, a cidade é uma só.
> Você, que tem algum lugar pra morar.
> Nos dê a mão, ajude a construir nosso lar.
> Para que possamos dizer juntos: a cidade é uma só.
> Você, você, você, você vai participar.
> Porque, porque, porque a cidade é uma só. (15:43/16:18)

Com o término da canção, Nancy revela, simultaneamente, sentimentos ambíguos, pois se alegra por ter cantado e participado do grupo, enquanto se entristece por ter sido enganada. Com cortes secos e movimentos de *zoom* em imagens de jornais impressos, é exibida a versão oficial para a erradicação das invasões em Brasília e o surgimento da campanha.

Com um sorriso nos lábios, Nancy lembra a seleção para o grupo, detalhando todo o processo até que, por um corte seco, aparece um grupo de meninas, em preto e branco envelhecido, cantando o *jingle*. As imagens parecem um filme institucional da época. Um corte seco retira a imagem e continua o som do coro de meninas cantando “A cidade é uma só”, mas agora acompanhando um *travelling* frontal de uma rua sem pavimentação em Ceilândia. Aqui, usamos a música de modo anempático, expressando o contrário da situação exibida, já que eles já saíram da “invasão” e ainda não tem um bom lugar pra morar. (18:33/18:58).

Ao longo do filme, descobrimos que o suposto vídeo institucional é, na verdade, uma regravação conduzida por Nancy. Ela ensaia um coral de meninas de Ceilândia para cantar “A cidade é uma só” cinquenta anos depois, como forma de dizer que muitas das meninas do Distrito Federal ainda carecem de um bom lugar para morar e que a cidade nunca foi uma só; ao contrário, a bifurcada Brasília foi se fragmentando em diversas cidades-satélites.

Figura 27 - A refilmagem do *jingle*





Fonte: *A cidade é uma só?* (2011).

A resignificação do *jingle* ressalta o que não foi feito pelo Estado e expõe a crueldade da especulação imobiliária, que desloca a classe trabalhadora para as periferias sem infraestrutura.

A proposta do *jingle* de Dildu é bastante diferente, expressando esperança, a possibilidade de ser agente da história, além de reparação e a vingança. Ainda assim, se Nancy é a narradora do passado, Dildu é o narrador do presente e ocupa um lugar de destaque no lado ficcional da trama. Todos os personagens se relacionam e realizam alguma cena somente com ele.

O ator que interpreta Dildu é Dilmar Durães, que assina a trilha sonora original junto com Marquim do Tropa, o Marquinho PP. E é através de Dildu que vemos a potência da cultura popular do Distrito Federal, uma vez que o personagem canta diversos clássicos do rap nacional, como: "Dando trabalho pros anjos", de DJ Jamaika, "Dia de visita", do grupo Realidade Cruel, "Joia Rara", do grupo 3 Um só, entre outros. Usa um figurino típico dos consumidores da cultura, frequenta bailes nos horários de lazer, e sua fala, o modo como se posiciona no quadro, expressam a cultura *hip-hop*.

Nesse sentido, com Dildu, o diretor revela processo artesanal da produção cultural que conta a memória da Ceilândia e "agita" toda periferia na cena de planejamento do *jingle* da campanha e na cena de gravação do mesmo.

A cena de planejamento do *jingle* inicia-se com um plano longo, focalizando Dildu, de costas, em primeiro plano, e Marquinho PP à frente. Eles vão na direção de uma edícula nos fundos de uma casa. Com o deslocamento do portão de entrada até a edícula, vemos estruturas para a montagem de shows e festas. Na edícula, a câmera nos mostra um computador antigo e, na parede, um pôster com alguns rappers da região; Marquinho PP é um deles.

O marqueteiro pede desculpas a Dildu pela bagunça, enquanto se envaidece com um discurso empresarial que exalta as potencialidades de sua produtora. Esta cena reconhece a luta histórica pela produção de cultura em Ceilândia, ao mesmo tempo que demonstra especialização e profissionalismo. Assim, Marquinho e Dildu conversam sobre as possíveis formas do *jingle, que deve* ser agradável e gangsta.

Já na gravação do *jingle*, Marquinho PP pergunta a Dildu se ele deseja alguém da área do hip hop para interpretar o *jingle* ou se o próprio candidato o faria. Na visão do marqueteiro, para realizá-lo, é necessário ter a "ginga" de rapper, para que a propaganda possa ter o estilo gângster, solicitado pelo candidato.

Dildu, que se apresenta constantemente como alguém do movimento hip hop, grava suas propostas com uma fala bem rápida e rimada, semelhante ao *freestyle*. Através de um plano médio, bem distante, entre uma parede e um pedestal de microfone, Dildu descarrega suas propostas, um teste para o "verdadeiro" *freestyle*, que virá na cena posterior com Dildu e Zé Antônio, percorrendo Ceilândia em campanha com carro de som dizendo:

> Aí, CEI! Você do passado, a indenização dos antigos moradores da vila do IAPI que foi "abortado" aqui sem condições nenhuma, um dos projetos de campanha é indenização. Dildu, PCN, 77 223 pra Distrital! [...] Aí! Você que não é servidor público! A proposta é seis horas e trinta horas semanais, chega de senzala! (01:04:56/01:05:31)

Dessa maneira, o candidato a Deputado Distrital realiza uma verdadeira "performance" de MC. De dentro do carro, Dildu gesticula os braços e segura o microfone como um rapper, enquanto apresenta uma série de propostas, ora na capela, ora na base criada para o *jingle,* com o seguinte refrão: "vamos votar, votar legal, 7 - 7 - 2 - 3 - 2 pra Distrital, Dil-du!" (som de tiros).

Sendo assim, a irônica ressignificação do *jingle* com Nancy e o coral de meninas, além das propostas e do *jingle* gangster de Dildu, ecoam os dilemas e inquietações dos ceilandenses por meio de uma narrativa que se ancora na desconstrução da história oficial, efetivando um discurso reflexivo dos explorados conscientes de sua posição na hierarquia social do poder.

Portanto, ao extrair dos escombros sociais as memórias, histórias e imagens de Ceilândia, Queirós realiza um ensaio que oferece uma nova perspectiva sobre os processos históricos repletos de exclusão territorial, preconceitos sociais e raciais,

que, lamentavelmente, continuam vigentes, mostrando a todos que a cidade nunca foi uma só.

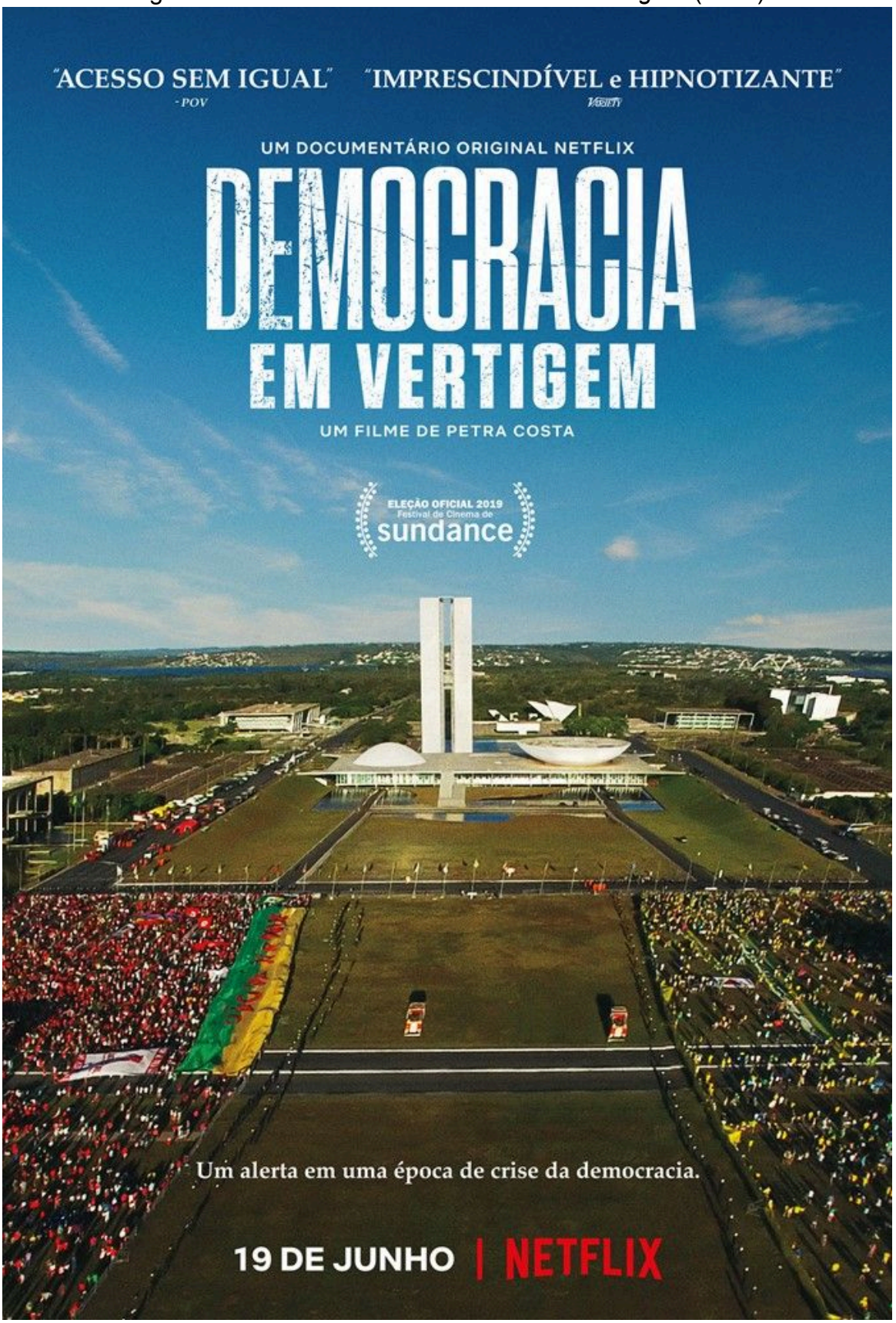
10. ENSAÍSMO E LUTA DE CLASSES *EM ERA UMA VEZ BRASÍLIA* (2017) E *DEMOCRACIA EM VERTIGEM* (2019): memória, encenação e materiais de arquivo

Figura 28 - Cartaz oficial *Era uma vez Brasília* (2017)



Fonte: Vitrine Filmes (2025)

Figura 29 - Cartaz Oficial *Democracia em Vertigem* (2019)



Fonte: Adoro Cinema (2025)

10.1. ESTÉTICA E POLÍTICA

Ao olharmos para a história recente brasileira sob a perspectiva marxista, os últimos acontecimentos políticos evidenciam de forma explícita o motor que impulsiona a história: a luta de classes. Nesse viés teórico, as manifestações da classe média, focadas em um princípio vazio de anticorrupção, as quais, anos atrás, pintaram ruas do país de um verde e amarelo sem expressão, são evidências dessa luta de classes. O mesmo podemos dizer dos desdobramentos da operação Lava-Jato e de sua antítese, a Vaza-Jato; do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff; da prisão política de Lula da Silva; da vitória de Bolsonaro nas urnas e sua política de extermínio. São manifestações bem evidentes do conflito histórico entre as classes. Portanto,

> Se a história é o processo prático pelo qual, homens determinados em condições determinadas estabelecem relações sociais por meio das quais transformam a Natureza (pelo trabalho), se dividem em classes (pela divisão social do trabalho que determina a existência de proprietários e de não proprietários), organizam essas relações através das instituições e representam suas vidas através das idéias, e se a história é da luta de classes, luta que fica dissimulada pelas idéias que representam os interesses contraditórios como se fossem interesses comuns de toda a sociedade (através da ideologia e do Estado), então a história é também o processo de dominação de uma parte da sociedade sobre todas as outras. (CHAUÍ, 1980, p. 33)

Consideramos que o cinema documentário com viés ensaístico age como uma reflexiva caixa de ressonância da luta de classes brasileira. *Era uma vez Brasília* (2017) e *Democracia em* Vertigem (2019), por exemplo, desenvolvem, de modo crítico e reflexivo, narrativas que dão visibilidade à luta de classes travada no território brasileiro.

Petra Costa e Adirley Queirós situam as suas narrativas em um recorte temporal que vai do início do fim da hegemonia da esquerda liberal ao domínio da direita negacionista, ou seja, com início nas manifestações populares por melhorias sociais, em junho de 2013, até a desastrosa ascensão da direita protofascista e a imposição de sua vil hegemonia. Com efeito, os dois documentaristas exploram as tensões desse contexto político e social, de modo a refletir, mais do que “documentar”, as ações que garantiram a dominação de uma classe sobre todas as outras.

Era uma vez Brasília estreou em 2017, e foram três anos de realização até o lançamento no 50° Festival de Cinema de Brasília. Por conseguinte, a concepção, realização e finalização do filme ocorreram em meio ao declínio do Partido dos Trabalhadores (PT) na gestão do governo federal brasileiro e à ascensão da extrema direita ao poder. A sinopse do filme afirma que "este é um documentário gravado no ano 0 P.G. (Pós Golpe), no Distrito Federal e região". No entanto, a mesma sinopse (2017) não parece apresentar um filme documentário, mas uma ficção científica:

> Em 1959, o agente intergaláctico WA4 é preso por fazer um loteamento ilegal e é lançado no espaço. Recebe uma missão: vir para a Terra e matar o presidente da República, Juscelino Kubitschek, no dia da inauguração de Brasília. Sua nave perde-se no tempo e aterrissa em 2016 em Ceilândia, cidade satélite de Brasília. Essa é a versão contada por Marquim do Tropa, ator e abduzido. Só Andréia, a rainha do pós-guerra, poderá ajudá-los a montar o exército para matar os monstros que habitam o Congresso Nacional.
> Este é um documentário gravado no ano 0 P.G. (Pós Golpe), no Distrito Federal e região.

Desta forma, Adirley Queirós não propõe um documentário totalmente concebido segundo qualquer dos modos de representação do campo documental, mas uma reflexão estética e política que utiliza a alegoria do real como forma de expressão crítica do cenário político atual. Nesse sentido, é razoável considerar que, em *Era uma vez Brasília* (2017)*,* "la fórmula ensayística tiene como soporte las imágenes documentales reelaboradas a partir de la subjetividad camuflada*"* (QUINTANA, 2007, p. 133).

Já Petra Costa aborda o mesmo contexto social e político que Queirós em *Democracia em Vertigem* (2019). No filme, a cineasta problematiza a polarização política do país e o histórico brasileiro de luta política e de corrupção, ao mesmo tempo em que testemunha, com suas lentes, microfones, corpo, razão e emoção, o antagonismo entre as classes e a ascensão da direita protofascista no Brasil.

Costa analisa imagens de arquivos, participa do cotidiano de lideranças políticas importantes, caminha pelo Congresso, por manifestações populares de classe, colocando-se a todo momento como parte atuante no processo histórico brasileiro. Desta forma, a diretora elabora uma narrativa ensaística, já que, como afirma Blümlinger (2007, p. 55), "en el ensayo fílmico se unen la exploración social histórica y la personal" (BLÜMLINGER, 2007, p. 55).

As características já formalizadas do filme-ensaio nos permitem aprofundar o nível de entendimento de obras tão singulares. De nossa parte, consideramos que

Adirley Queirós e Petra Costa, nos filmes aqui analisados, estão alinhados ao gênero filme-ensaio, o qual, segundo Teixeira, é o que

> opera passagens entre o documentário e o experimental, como também com a ficção, não se confundindo com eles; que não se constitui como representação, mas reflexão do mundo histórico; que investe em um ponto de vista encarnado numa visão subjetiva de fundo onírico, imaginativo, memorial, com forte tom de autorreflexitividade; que procede pela via do impreciso, incerto, duvidoso, provisório, inconcluso, inacabado e fragmentário; que constrói narrativas não lineares, com múltiplos níveis de sentido e, enfim, que se apropria e opera com diferentes meios e formas, compondo estilísticas eminentemente híbridas, abertas, avessas às construções sistemáticas, às unidades lógicas e às tonalidades orgânicas. (TEIXEIRA, 2015, p. 360)

De fato, os dois diretores não apenas refletem de maneiras diferentes sobre o processo de luta política no país, com narrativas criativas e inovadoras que cruzam os limites do campo documental, direcionando-se ao campo do filme-ensaio, como também manifestam as suas visões de mundo e exibem imagens produzidas por classes antagônicas, o que evidencia a própria luta de classes de que participam, analisando e refletindo.

Enquanto Petra Costa é descendente direta da burguesia nacional — seu avô foi sócio fundador de uma das maiores empreiteiras do país, a Andrade Gutierrez —, Adirley Queirós é filho de campesinos migrantes, morador da periferia e representante direto da classe trabalhadora.

Nesse sentido, a formação burguesa de Petra Costa se manifesta em temáticas que abordam os dramas e dilemas existenciais da classe média e, de certa forma, da elite, com seus personagens estabelecidos social e economicamente estabelecidos. Eles viajam para outros países, falam mais de um idioma, estão envolvidos com a arte ou política, e não há necessidade de trabalhar para sobreviver. Elena, Olivia e Li An não lutam pela sobrevivência, pois seus antepassados já conquistaram; cabe a elas se envolverem e se entregarem às contradições da vida.

Já a formação na classe trabalhadora, de Adirley Queirós, incide de forma diversa em sua obra. As narrativas abordam temas que evidenciam a opressão do Estado. As músicas e manifestações culturais são populares ou da cultura de massa. Os personagens estão sempre trabalhando, sempre realizando alguma ocupação para sobreviver. Dildu, Nancy, Zé Antonio, Marquim, Sartana,

Cravalanças, WA4, todos personagens são compostos de acordo com suas ocupações, dilemas e dramas característicos.

Embora Costa e Queirós ampliem os limites da estética documental latino-americana usando, de modo geral, os mesmos recursos estilísticos — isto é, memória, encenação e a ressignificação de material de arquivo (inclusive algumas vezes utilizando os mesmos materiais de arquivo) —, suas narrativas não apresentam semelhanças, pois são produzidas por representantes de classes antagônicas, com pontos de vista, projetos estéticos e políticos distintos.

Dessa perspectiva, tais filmes possibilitam reflexões singulares sobre as contribuições da forma documental brasileira em sua relação com o ensaísmo, ao mesmo tempo em que permitem analisar a dialética da luta de classes por meio da produção de imagens.

10.2. A EDIFICAÇÃO DO ENSAIO FÍLMICO: A MONTAGEM DE *ERA UMA VEZ BRASÍLIA* (2017) E *DEMOCRACIA EM VERTIGEM* (2019)

Segundo a cineasta Helena Solberg, “o que os filmes podem fazer é registrar um momento, preservar a memória e convidar a uma reflexão.” (SOLBERG, 2018, p. 22). Esta frase evidencia a potencialidade social do cinema, bem como sintetiza o projeto estético de Queirós, em *Era uma vez Brasília* (2017), e de Costa, em *Democracia em Vertigem* (2019). Os dois filmes retratam um período delicado da história brasileira, preservam a memória tanto dos vencedores quanto dos oprimidos e convidam o audiência a refletir sobre o contexto social e político atual.

Tal debate é estabelecido seguindo a ordem elementar da montagem, que, como afirma Eisenstein, estipula uma “exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo” (EISENSTEIN, 2002, p. 13-14).

O teórico da montagem soviética ainda afirma que “não deve haver limites arbitrários à variedade dos meios expressivos que podem ser usados pelos cineastas” (EISENSTEIN, 2002, p. 52). A nosso ver, Adirley Queirós e Petra Costa não impõem limites à utilização de qualquer meio expressivo para a composição de seus filmes; ao contrário, trabalham com inúmeros recursos: da encenação aos

depoimentos; da voz *off* a ruídos, músicas e uma infinidade de materiais de arquivo, como fotos, recortes de jornal, cartazes, áudio e vídeo, entre outros.

Consideramos que os dois diretores construíram suas narrativas utilizando as possibilidades da memória e de seus relatos, de modo a explorar uma dramaticidade de caráter ensaístico, como forma de evidenciar a experiência individual que manifesta a condição social e política do país. Nesse viés, os dois diretores também utilizam materiais de arquivo para levantar novas interpretações do mesmo ou corroborar com o argumento apresentado no filme.

Esses aspectos marcam a estilística do ensaio, como vimos anteriormente, e estão presentes de forma estruturante em 'Era *uma vez Brasília* (2017) e em *'Democracia em Vertigem' (2019),* o que nos permite analisar algumas características da estilística dos filmes e de seus autores.

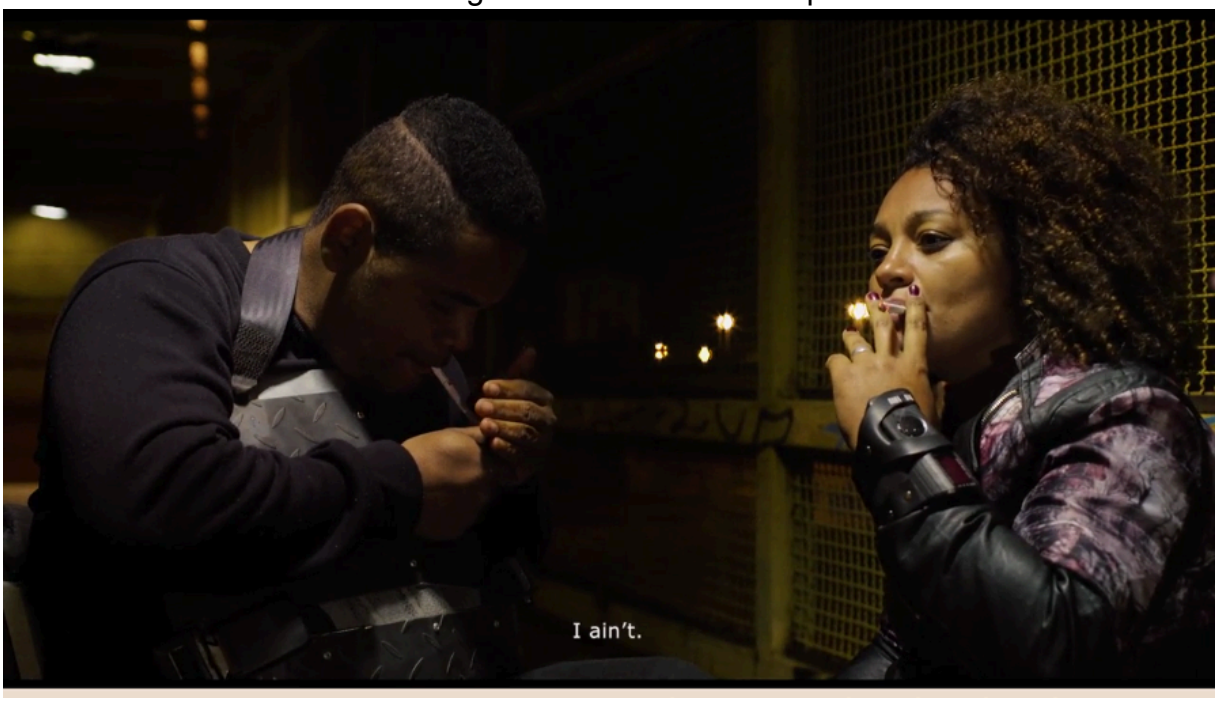
Para esta análise, abordaremos as introduções dos dois filmes, pois nelas Costa e Queirós apresentam as questões tratadas até aqui: a luta de classes, a utilização criativa da memória individual em relação à memória cultural, através do relato de experiências vividas; a manipulação do material de arquivo, de modo a produzir outros significados; e a dramaticidade ensaística.

Na abertura de *Era uma vez Brasília* (2017)*,* por exemplo, Adirley Queirós introduz os alicerces que compõem a sua trama: de um lado, a memória individual da atriz, que serve como argumento para a personagem, e o material de arquivo, em contraste com a cena ficcional.

A primeira cena começa com o sopro do vento em tela preta, sem letreiros. O *fade in* revela dois personagens na cena. Em primeiro plano, uma mulher negra, trajando uma jaqueta de couro, fuma um cigarro. Posteriormente, descobriremos que a personagem se chama Andreia. Ela sente a brisa em seus cabelos, enquanto, ao fundo, em plano geral, um ser em uma cadeira de rodas, com uma espécie de escudo no peito e máscara de soldador, se aproxima do primeiro plano.

Além do vento, ouvimos agora o ranger da cadeira de rodas e gritos fora de campo, típicos de um filme de terror. É noite, e os dois personagens parecem estar em uma ponte que leva a um trem. Quando o cadeirante chega perto de Andreia, ele retira a máscara, é Marquim da Tropa, que pede um cigarro, dividindo o primeiro plano com Andreia.

Figura 30- Andreia e Marquim



Fonte: *Era uma vez Brasília* (2017)

Em seguida, os dois, em plano e contra-plano, parecem conversar sobre coisas aleatórias até que Andréia diz que foi presa. A câmera foca na personagem, permitindo que ela conte seu relato sem cortes:

> Eu fui presa, matei um cara. Tinha bebido todas, final de ano… acordei numa ressaca do cão, fui a feira, tomei um caldo. Aí eu estava voltando encontrei uns camaradas meus, umas camaradas minhas e fomos jogar sinuca no bar. E aí eu jogando sinuca com a minha camarada o cara veio e passou a mão na minha bunda. Eu sem pensar dei uma tacada na cara dele, pegou aqui na fonte, começou a sangrar, caiu e morreu. (02:35/03:10)

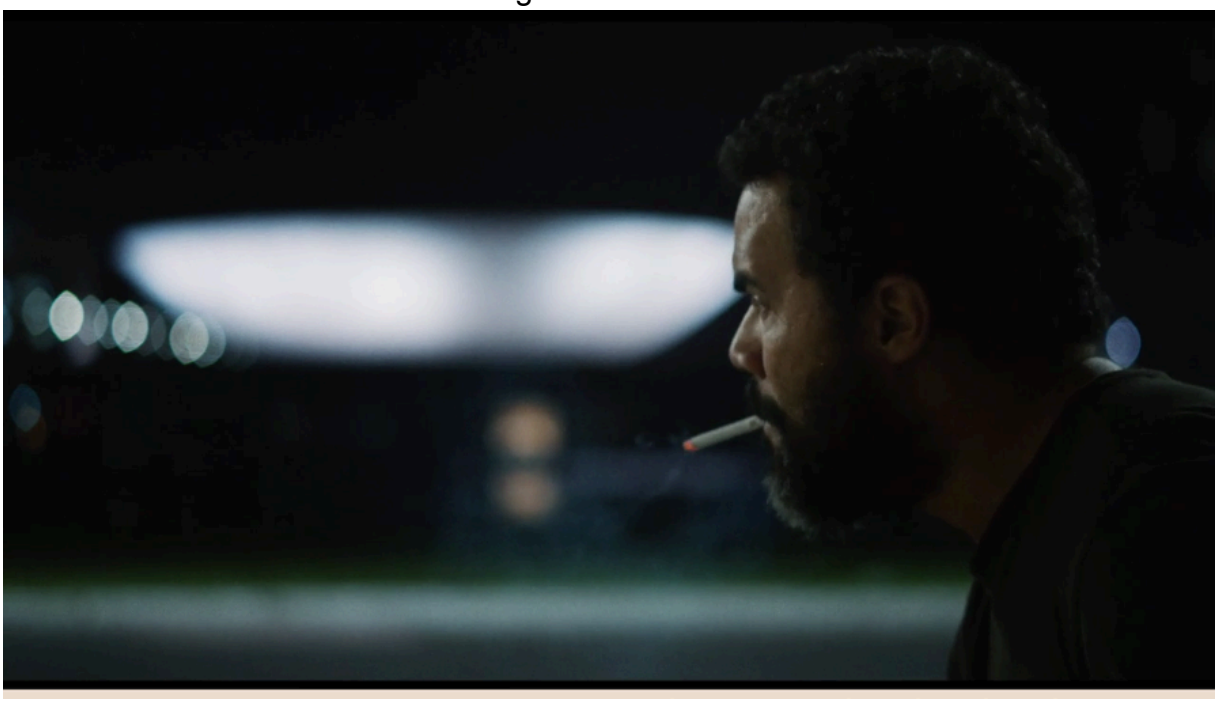
Ao final do depoimento, assim que a personagem pronuncia a palavra “fonte”, um ruído de trem extradiegético se inicia e vai aumentando gradualmente atela concluir a sua história. Em seguida, Andreia está de pé, sozinha no plano geral; o ruído continua e fica cada vez mais forte, próximo, como se o trem estivesse passando por cima da personagem.

Na próxima cena, Andreia e Marquim estão bem próximos, conversando sobre uma tal Corina, condenada a vinte e dois anos em regime fechado por assassinar um político e empresário, mas que morreu no cárcere antes de cumprir sua pena.

Em vida, Corina havia confiado o esconderijo de um diário e alguns documentos a Andreia, solicitando que ela entregasse esses documentos ao

viajante intergaláctico chamado WA. Esse diálogo fantasioso é o *link* que conduz a narrativa do “real” à ficção científica, ou seja, é o depoimento de Andreia, que expõe a sua experiência de vida, à imersão total no universo ficcional trama.

Figura 31 - WA4



Fonte: *Era uma vez Brasília* (2017)

Nesse universo distópico, um homem barbado fuma em primeiro plano, com a Câmara dos Deputados ao fundo, desfocada. Este homem é o viajante intergaláctico WA, que posteriormente descobrimos chamar-se WA4. Alguns carros passam atrás dele, enquanto ouvimos o grasnar de corvos fora de campo. Ele olha para baixo, saca o que parece ser uma arma e, em seguida, atira contra a Câmara dos Deputados. Um clarão e um estrondo na arma sugerem um tiro, mas nada acontece na câmara, nem a ninguém.

Após o “tiro”, o grasnar dos corvos aumenta, o homem sai correndo e acontece uma transição do primeiro plano para o plano geral, através do foco gradual na cúpula Câmara dos Deputados. Com a cúpula focada, inicia-se o discurso da presidenta Dilma Rousseff no Senado Federal, em razão da abertura do processo de *impeachment*. WA4 volta correndo, e um corte seco deixa a tela preta, surgindo o título do filme em letras brancas.

Na sequência, a ex-presidenta Dilma Rousseff ainda continua a discursar, mas estamos dentro de um veículo bastante escuro, iluminado apenas por uma

fogueira fora do veículo e algumas luzes de néon azul do painel do carro. WA4 pega um rádio transmissor, e o discurso de Dilma Rousseff cessa com o início de sua fala: “WA4, alguém na escuta? Resto de nave, tudo pegando fogo, alguém na escuta?” (07:02/07:15). WA4 deixa o rádio transmissor, vira-se para o lado e pergunta à outra personagem que está no carro: “Tem certeza que era aqui?” (07:20/07:25). A câmera fica em WA4, assim somente ouvimos a resposta da outra personagem: “mais cedo eles estavam aqui, pode ser que seja aqui” (07:25/07:28).

Logo depois, WA4 volta a chamar no comunicador: “estamos nas coordenadas, alguém na escuta?” (07:40/07:42), mas ninguém responde. A câmera, que estava fixa em WA4, começa a deslizar da esquerda para a direita em seu próprio eixo, e podemos ver a segunda personagem com a mesma arma de WA4 na primeira cena. Na sequência, WA4 diz no comunicador, “não é o congresso nacional” (07:50/07:52), saiu bem devagar com o veículo.

Com o veículo em movimento por uma via escura, iluminada por pontos de fogueiras, o discurso de Dilma Rousseff ressoa no momento em que a ex-presidenta menciona as tentativas de golpes e os golpes de estado efetivos que marcaram a história nacional, sempre que os interesses da elite econômica não eram atendidos:

> No passado da América Latina e do Brasil, sempre que interesses de setores da elite econômica e política foram feridos pelas urnas, e não existiam razões jurídicas para uma destituição legítima, conspirações eram tramadas resultando em golpes de estado. O Presidente Getúlio Vargas, que nos legou a CLT e a defesa do patrimônio nacional, sofreu uma implacável perseguição; a hedionda trama orquestrada pela chamada “República do Galeão, que o levou ao suicídio. O Presidente Juscelino Kubitschek, que construiu essa cidade, foi vítima de constantes e fracassadas tentativas de golpe, como ocorreu no episódio de Aragarças. O presidente João Goulart, defensor da democracia, dos direitos dos trabalhadores e das Reformas de Base, superou o golpe do parlamentarismo mas foi deposto e instaurou-se a ditadura militar, em 1964. Durante 20 anos, vivemos o silêncio imposto pelo arbítrio e a democracia foi varrida de nosso País. Milhões de brasileiros lutaram e reconquistaram o direito a eleições diretas. Hoje, mais uma vez, ao serem contrariados e feridos nas urnas os interesses de setores da elite econômica e política nos vemos diante do risco de uma ruptura democrática. Os padrões políticos dominantes no mundo repelem a violência explícita. Agora, a ruptura democrática se dá por meio da violência moral e de pretextos constitucionais para que se empreste aparência de legitimidade ao governo que assume sem o amparo das urnas. Invoca-se a Constituição para que o mundo das aparências encubra hipocritamente o mundo dos fatos. As provas produzidas deixam claro e inconteste que as acusações contra mim

> dirigidas são meros pretextos, embasados por uma frágil retórica jurídica.(08:29/10:22)[4]

O discurso enfatiza a ideia de golpe de Estado e guerra civil provocados pelo conflito político e social entre as classes, enquanto o veículo trafega lentamente por um ambiente inóspito e catastrófico. O posicionamento da câmera permite que o espectador acompanhe o ambiente exterior ao carro e sinta a atmosfera de guerra no Brasil contemporâneo. Será esse o resultado da luta de classes?

Nesta sequência de abertura, Queirós apresenta o domínio temático de *Era uma vez Brasília* (2017) e introduz os meios expressivos de seu filme: a utilização da memória individual e do material de arquivo oficial estruturam a ficção e solidificam uma alegoria que evidencia a luta de classes.

Queirós parece contrastar o relato da memória individual e o arquivo sonoro do discurso de Dilma Rousseff com a distopia de sua alegoria, insinuando o caráter tenebroso da sociedade brasileira, tanto do universo real quanto do universo ficcional de sua trama.

Já Petra Costa, para enfocar a luta de classes brasileira, não usa a alegoria ou a efabulação da memória individual, como faz Queirós, mas a argumentação com voz em *off* e a reflexão por meio de sua memória individual, aliada à sua própria imersão na narrativa e no conflito político.

Assim, portas de carro abrindo e fechando anunciam o início da primeira cena, acompanhadas pela tela preta e os créditos iniciais da produção. Um corte seco, e estamos dentro de um carro escuro, semelhante à escuridão do veículo de WA4, porém, ao invés da penumbra deserta e desolada, temos uma multidão anárquica, *flashes*, movimentações de pessoas, vozes abafadas e em coro.

Com o movimento lento do carro, devido à confusão de pessoas, áudios de reportagens televisivas em português e inglês anunciam o decreto da prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

Corte seco, e a câmera sai do carro, um imenso painel com a foto de Lula e a inscrição “eleições sem Lula é fraude” é exibido. Outro corte, e um plano zenital revela a noite, a multidão e o local da aglomeração: estamos no sindicato dos

---

[4] O discurso encontra-se on-line na íntegra na página do senado nacional brasileiro. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/08/29/veja-a-integra-do-discurso-de-defesa-de-dilma-no-senado . Acesso em 14 de abr. de 2024.

metalúrgicos do ABC, e as reportagens televisivas noticiam o decreto da prisão do ex-presidente Lula pelo então juiz Sérgio Moro.

A multidão, em coro, brada a palavra de ordem: “não vai sair!” (01:05/01:10), indicando que Lula não iria se entregar à polícia. Assim, a noite dá lugar ao dia com a imersão no prédio do sindicato. Dilma Rousseff aparece na tela procurando Lula, e um corte nos revela o ex-presidente abraçado a um homem emocionado, chorando. A deputada Luiza Erundina se aproxima, e, no mesmo quadro, vemos Fernando Haddad, Ivan Valente, Pablo Capilé, entre outros políticos e personalidades da esquerda. O clima é de grande inquietação e receio, mas Lula se mostra tranquilo e cheio de ânimo.

Na sequência seguinte, estamos no lado oposto do espectro político, um homem negro grita na frente da câmera: “Lula na cadeia!” (01:32/01:35). Corte seco, e um grupo grita, “fora PT!” (01:36/01:42) repetidamente; outro corte, e vemos um homem algemado, fantasiado de prisioneiro com uma máscara do ex-presidente. Em meio a camisas amarelas e bandeiras do Brasil, a voz de um homem brada em um alto-falante: “se esse elemento, Luiz Inácio Lula da Silva, não for para cadeia, ele vai conduzir o país para uma guerra civil” (01:43/01:50).

Figura 32 - A polarização



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019)

Essas primeiras sequências de *Democracia em Vertigem* (2019) exploram a polarização política entre esquerda e direita e contextualizam o crise social de 2018, exibindo uma síntese de cada parte do espectro político. De ambos os lados, a postura dos manifestantes é combativa, de luta, evidenciando o conflito político e entre as classes sociais.

Após a apresentação da polarização social, um plano geral mostra a porta do Palácio da Alvorada, em Brasília, por meio de um *travelling* frontal que nos direciona

às dependências do palácio. Uma música triste de piano acompanha o movimento enquanto Costa inicia uma reflexão em *off*:

> Imagine um país que ganhou seu nome de uma árvore: Pau-Brasil. Sua tinta vermelha a levou à beira da extinção. Só ficou o nome. Onde mais escravos morriam que nasciam. Era mais barato importar outro da África. Onde todas as rebeliões foram brutalmente esmagadas e a República veio através de um golpe militar. Um país que depois de vinte e um anos de ditadura, restabeleceu sua democracia e se tornou uma inspiração para muitas partes do mundo. Parecia que o Brasil tinha finalmente quebrado sua maldição. Mas aqui estamos. Com uma presidente destituída, um presidente preso e o país avançando rapidamente 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. (02:39/04:18)

O fim da reflexão em *off* é acompanhado por um corte seco, uma nota grave de piano e a exibição do letreiro com o título do filme em tela preta, com letras brancas em destaque.

Um *fade out* do letreiro e da banda sonora faz a transição para a sequência seguinte. Ela inicia com um vídeo de arquivo do primeiro aniversário de Petra Costa. É a hora de assoprar a velinha e, como de costume, as luzes estão apagadas, as pessoas estão ao redor da mesa, e a diretora, ainda bebê, observa tudo atentamente. Vozes pedem-lhe que assopre a velinha, mas Costa apenas observa o ritual de passagem.

Em seguida, entra uma música alegre ao piano, extradiegética, que passa a acompanhar as imagens de arquivo. Um *zoom* do plano geral para o plano detalhe focaliza o rosto de Costa, bebê, para logo cortar e fazer o movimento de *zoom* contrário. As luzes se acendem e revelam Costa bebê nos braços da mãe. Neste momento, a diretora inicia outra reflexão em *off*: “Quando eu nasci, a gente nem podia votar para 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.” (04:34/05:00).

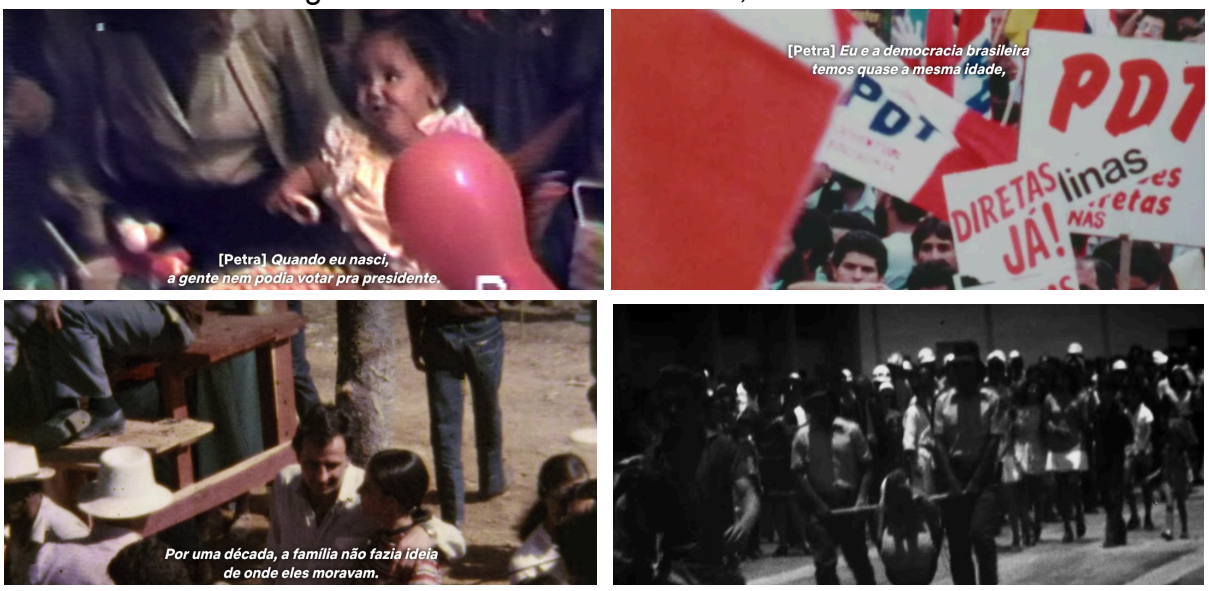
Enquanto a diretora profere a reflexão, acompanhamos o desenrolar da festa na sala de estar: as crianças dançam ciranda, os adultos sorriem e se divertem, a televisão está sintonizada em uma manifestação popular. Enquanto Costa conta uma de suas primeiras memórias individuais em uma manifestação política, um *zoom* sai do plano geral da festa e vai para o primeiro plano, focando a televisão. Com o foco na tela, passamos da imagem sem cor da TV para a vibrante manifestação das “Diretas já”. Assim, Costa volta à reflexão em *off*: “Eu e a

democracia brasileira temos quase a mesma idade, eu achava que nos nossos trinta e poucos anos, estaríamos pisando em terra firme.” (05:01/05:09).

Durante o tempo em que a diretora faz esse paralelo entre a sua história de vida e a história da democracia brasileira, imagens de arquivo exibem uma manifestação inflamada, com o burburinho da multidão e o hino nacional, estabelecendo a noção de unidade nacional, diferente do clima de polarização.

Assim como a introdução de Adirley Queirós em *Era uma vez Brasília* (2017), Petra Costa apresenta em sua introdução, o universo temático de *Democracia em Vertigem* (2019) e as características formais que edificam sua trama: a reflexão em voz *off*, a utilização da memória individual em relação à memória cultural e o emprego de materiais de arquivo evidenciando a história do país.

Figura 33 - A memória individual, cultural e a história



Fonte: *Democracia e Vertigem* (2019)

Sendo assim, Petra Costa e Adirley Queirós apresentam o conflito entre as classes sociais brasileiras de forma inventiva e crítica, utilizando a memória individual, dos subterrâneos e culturais, por meio do depoimento, do material de arquivo e da dramaticidade.

Nesse sentido, Petra explora a luta de classes no cenário do conflito político-institucional, mas também ressalta a luta política efetiva e prática, com os grupos de base. Dessa maneira, a diretora vai ao íntimo e pessoal para revelar as imagens da derrocada de um grupo, supostamente estabelecido para a ascensão de

outro que parecia derrotado, mas que ressurge e carrega o país a um cenário cada vez mais distópico.

Adirley também usa a distopia como cenário para o conflito de classes, ao colocar a política institucional como pano de fundo e mostrar como a política de base, prática, está sem direcionamento ou foco para vencer o inimigo. Prova disso são os personagens vagando pelas ruas de Ceilândia e Brasília sem realizar nenhuma ação efetiva, apenas divagando sobre seus lamentos e frustrações.

Contudo, o encerramento dos dois filmes também revela posicionamentos distintos. Petra termina seu filme desanimada, sem esperança. A cena inicial da introdução, com Lula na sede do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, é continuada com o ex-presidente deixando o sindicato e seus defensores para ser preso em Curitiba. Seis meses depois, Bolsonaro foi eleito presidente em meio a festa da direita e ao fim das eleições de 2018 em Brasília. Sobre uma música sombria, a diretora narra sua vertigem:

> Um escritor grego disse que a democracia só funciona quando os ricos se sentem ameaçados. Caso contrário a oligarquia toma o poder. De pai pra filho, de filho pra neto, de neto pra bisneto e assim sucessivamente. 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, acontecem delas se cansarem da democracia, do Estado de direito. Como lidar com a vertigem de ser lançado no 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 que nós mesmos? De onde tirar forças pra caminhar entre ruínas e começar de novo? (01:53:43/01:55:15)

Dessa forma, Petra encerra o filme cheia de questionamentos, desiludida com a democracia e sem esperança na política institucional, na política prática ou na militância. O letreiro final confirma a distopia.

Figura 34 - Horizonte político limitado



Fonte: *Democracia em Vertigem* (2019).

Adirley encerra seu filme por outra via, digamos que mais otimista. A distopia que se evidencia nos cenários, sobretudo nos personagens errantes, perdidos nas agruras do passado e nos impasses do sociedade contemporânea, é sutilmente modificada.

Andreia, WA4 e Marquim, que passam o filme todo em ações infecundas e desorganizadas, encontram-se na ponte na cena de introdução. Marquim e Andreia estão calmos, até serenos, enquanto WA4 se mostra ansioso, caminhando com arma em punho de um lado para o outro. Ouvimos sirenes e sons de explosões até que começou um discurso do então presidente Michel Temer:

> E, a alguns meses atrás, nós lançamos um documento, até eu como vice presidente, nós lançamos um documento chamado uma “Ponte para o futuro” que nós verificavamos que seria impossível o governo continuar naquele rumo e até sugerimos ao governo que adotassem as teses que nós apontavamos naquele documento chamado “Ponte para o futuro”, e como isso não deu certo, não houve adição, instaurou-se um processo que culminou agora com a minha efetivação como presidência da república.
> O Brasil acaba de atravessar um processo longo e complexo, regrado e conduzido pelo Congresso Nacional e pela Suprema Corte brasileira que culminou em um impedimento. Tudo transcorreu, devo ressaltar, com o mais absoluto respeito constitucional. O fato de termos dado esse exemplo ao mundo verifica que não há democracia sem Estado de direito e que este se aplica a todos, inclusive aos mais poderosos. É o que o Brasil mostra ao mundo. E o faz por meio de um processo de depuração de seu sistema político. Temos um judiciário independente, um Ministério Público atuante e órgãos do Legislativo e Executivo que cumprem seu dever. Não prevalecem vontades isoladas, mas a força das instituições e o olhar atento de uma sociedade plural e uma imprensa livre. Nossa tarefa agora é retomar o crescimento econômico e restituir aos brasileiros milhões de empregos perdidos. Temos clareza sobre o caminho a seguir, o caminho da

> responsabilidade fiscal e da responsabilidade social. A confiança já começa a se restabelecer e o horizonte mais próximo já começa a desenhar. (01:33:12/01:35:34)

Ao longo do discurso do Temer, ruídos de bombas e sirenes assustam os personagens. Com o desenvolvimento da cena e a performances das personagens, os ruídos vão se tornando mais frequentes, sugerindo alguma convulsão social. Até que os três se posicionam na frente da câmera em plano americano e olham em direção a ela.

Figura 35 - Final de *Era uma vez Brasília* (2017): o chamado para revolta.



Fonte: *Era uma vez Brasília* (2017)

Nesta cena final, Adirley usa a técnica do distanciamento, os três personagens quebram a quarta parede e basicamente chamam o espectador a se posicionar. Eles dizem ao espectador para se movimentar frente aos rumos políticos que se desenrolavam no país naquela circunstância.

É diferente de *Branco sai, Preto fica* (2014) em que os personagens estão sempre sozinhos e se organizam para explodir Brasília, garantindo a vingança da periferia pela via ficcional. Em *Era uma vez Brasília* (2017), os personagens não se organizam, não propõem nada efetivo o filme todo, mas, nos segundos finais, Adirley parece dizer que só o espectador, só o povo, pode se organizar e fazer alguma coisa para livrar o país da distopia, do golpe de estado e da ditadura.

11. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, chegamos ao fim desta jornada! Neste percurso pela zona de interseção entre os domínios do cinema documentário, do cinema-ensaio e da memória, investigamos documentários contemporâneos brasileiros de Petra Costa e Adirley Queirós, nos quais a memória é um recurso importante que possibilita o ensaísmo.

A memória, como recurso narrativo, não é novidade; desde o cinema direto e o *cinema-verité*, ela se estabeleceu como parte da linguagem cinematográfica, de maneira que, a reconstrução do passado, feita no presente com base em lembranças e recordações pessoais ou coletivas permeadas pela subjetividade, foi consolidada com o advento dos gravadores portáteis.

Contudo, se, em um primeiro momento, a memória no cinema documentário se manifesta majoritariamente como documentação, evidência histórica, como verdade esquecida ou silenciada, na contemporaneidade ela se abre para a fabulação e a invenção, saindo da exclusividade documental para as mais diversas formas, estilos e domínios.

Tanto no cinema de Petra Costa, quanto no cinema de Adirley Queirós, o trabalho com a memória não significa apenas comunicar o trauma ou trazer à tona versões silenciadas da história, mas explorar suas possibilidades expressivas e poéticas. Ambos os cineastas desafiam as convenções do cinema tradicional, criando obras que misturam gêneros e linguagens.

Portanto, o emprego da memória via ensaísmo de Adirley Queirós e Petra Costa revelam duas abordagens distintas, porém intimamente conectadas, ao refletirem as complexidades da realidade brasileira e as possibilidades da linguagem cinematográfica.

Eles representam dois pólos de um cinema que busca resgatar, questionar e reinventar a memória, tanto individual quanto cultural, e utilizam o ensaísmo como forma de experimentação e engajamento.

Nos filmes de Petra, a memória pessoal e familiar remete a temas universais, como o luto, a identidade e a política. Sua abordagem ensaística é introspectiva e reflexiva, convidando o espectador a mergulhar em emoções e lembranças alheias, por meio de um diálogo entre o passado e o presente.

Dessa forma, o ensaísmo é lírico e introspectivo. Sua câmera delicada e sensível captura nuances emocionais, criando uma narrativa fluida que transita entre o real e o imaginário. A voz em *off/over*, as imagens de arquivo e os planos cuidadosamente compostos são elementos que reforçam a perspectiva subjetiva e reflexiva de seus filmes. Assim, o ensaísmo surge como uma forma de questionar e reinventar a realidade, convidando o espectador a refletir sobre suas próprias experiências e memórias.

Nos filmes de Adirley Queirós, o ensaísmo é visceral e político, com narrativas fragmentadas e não lineares que refletem a complexidade das experiências que retrata. Ele utiliza elementos da cultura *hip-hop* para criar uma estética urbana e periférica que reforça o discurso de resistência.

Nessa perspectiva, o diretor resgata memórias marginalizadas e silenciadas da história, dando voz a comunidades que foram excluídas das narrativas oficiais. Dessa forma, a memória no cinema de Adirley ultrapassa o registro do passado; ela é uma ferramenta de resistência e transformação que questiona as estruturas de poder e reivindica o direito à existência e à visibilidade das periferias.

Assim, apesar das diferenças em seus estilos, Costa e Queirós compartilham algumas preocupações estéticas e políticas. Ambos os cineastas buscam romper com as convenções tradicionais do cinema, experimentando novas formas de narrar e de representar a realidade.

Os diretores compartilham um compromisso com a memória e o ensaísmo como formas de reflexão estética e transformação social. Juntos, eles representam um cinema que busca resgatar e reinventar a memória, questionando as narrativas dominantes e oferecendo novas perspectivas sobre a realidade brasileira.

Nesse sentido, há interesse na história do Brasil e pela memória coletiva. Seus filmes nos convidam a refletir sobre o passado e o presente do país, bem como sobre o nosso papel na construção de um futuro mais justo e igualitário.

As obras de Adirley Queirós e Petra Costa são contribuições fundamentais para o cinema contemporâneo, tanto no Brasil quanto no mundo. Eles mostram que o cinema pode ser uma ferramenta poderosa para explorar a memória, questionar a realidade e inspirar mudanças. Por meio de suas abordagens ensaísticas, eles criam obras que são ao mesmo tempo pessoais e políticas, íntimas e universais.

Em um mundo cada vez mais marcado pela fragmentação e pela desinformação, o cinema de Petra Costa e Adirley Queirós nos lembra da

importância de resgatar e preservar a memória, de questionar as narrativas dominantes e de buscar novas formas de entender e transformar a realidade. Suas obras convidam à reflexão, ao sentimento e à ação, demonstrando que o cinema pode ser muito mais do que entretenimento; pode ser uma forma de resistência estética, social e política, em constante evolução e reinvenção.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I.** São Paulo: Ed. 34, 2003.

ADORO Cinema. Sinopse e detalhes do filme Era uma vez Brasília. Direção: Adirley Queirós. BRASIL: Vitrine Filmes, 2017. 1 sinopse. Distribuidor brasileiro: Vitrine Filmes. Disponível em: https://www.adorocinema.com/filmes/filme-251679/. Acesso em: 14 fev. 2024.

ADORO Cinema. Elena. Cartaz de Elena. Disponível em: https://www.adorocinema.com/filmes/filme-212170/fotos/. Acesso em 4 set. 2023.

ADORO Cinema. Olmo e a Gaivota. Cartaz de Olmo e a Gaivota. Disponível em: https://www.adorocinema.com/filmes/filme-239451/fotos/detalhe/?cmediafile=900170 0748. Acesso em 4 set. 2023.

ADORO Cinema. Democracia em Vertigem. Cartaz de Democracia em Vertigem. Disponível em: https://www.adorocinema.com/filmes/filme-274409/fotos/. Acesso em 4 set. 2023.

ADORO Cinema. Era uma vez Brasília. Cartaz de Era uma vez Brasília. Disponível em: https://www.adorocinema.com/filmes/filme-251679/fotos/. Acesso em 4 set. 2023.

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3.ed. Rio de Janeiro:FGV, 2005.

ANDRADE, Carla Coelho de. **ENTRE GANGUES E GALERAS**: juventude, violência e sociabilidade na periferia do Distrito Federal. 2007. 276 f. Tese (Doutoramento em Antropologia Social). Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

ARRAES, Henry. Escrituras e figurações do ensaio. *In:* TEIXEIRA, Francisco E.(org). **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. São Paulo: Hucitec Editora, 2015 p. 92-118.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. *In:* ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies**: an international and interdisciplinary handbook. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.

BAILE NO QUARENTÃO. Intérprete: Tropa de Elite e Tal. Compositor: Marquim do Tropa. Ceilândia: produção independente, 2010. Youtube: 04:19. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lKZL410lXGw. Acesso em: 20 abr. 2024.

BAZIN, André. **O cinema:** ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. Carta de Sibéria (tirado de France-Observateur, 30 de outubro de 1958). **Cineclube de Compostela.** Folhas do cineclube. Disponível em: https://cineclubedecompostela.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/11/lettre-de-sibecc81rie-andrecc81-bazin-chris-marker-cineclube.pdf. Acesso: 17 set. de 2024.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa, on-line, **IMS.** Tradução de Samuel Titan Jf. V. 38, 2014 Disponível em: https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/ Acesso 01 mar. de 2024

BARRENHA, Nathália.; PIEDRAS, Piedras. (Org). **Silêncios Históricos e Pessoais.** Campinas: Medita, 2014.

BERGSON, Henri. O pensamento e o movente, introdução. [Trad.: Franklin Leopoldo e Silva]. In Os pensadores: **Henri Bergson, cartas conferências e outros escritos**. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 99-151.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. [Trad.: João da Silva Gama] Lisboa: Edições 70, 1988.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. **O pensamento movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **A energia espiritual**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

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

BLÜMLINGER, Christa. “Leer entre las imágenes”. *In:* **La forma que piensa.** Tentativas en torno al cine-ensayo. LÓPEZ, Antonio W. (org). Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007, p.50-65.

BARNOUW, Erik. **El documental** – Historia y estilos. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996.

BRECHT, Bertold. **Estudos para teatro.** 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BOKANOWSKI,Thierry. Variaciones sobre el concepto de traumatismo: traumatismo, lo traumático, trauma. Traduzido por Mónica Serebriany. **Psicoanálisis APdeBA**, Vol. XXVII, nº 1/2, 2005, p. 41-57.

BURKE, Peter. Variedades da História Cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CÂMBIO NEGRO - DIÁRIO DE UM FETO. Interprete: Câmbio Negro. Compositor X. Ceilândia: Discovery, 1995. Youtube: 39:01. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=w_aCbTUZGpo. Acesso em: 20 abr. 2024.

CAMUS, Albert. **O exílio e o reino.** 6ª edição, Rio de Janeiro: Record, 1997.

CATALÀ, Josep Maria (2005). Film-ensayo y vanguardia. *In:* TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josetxo (org). **Documental y Vanguardia**. Madri: : Cátedra, 2005. p. 109-158.

CATALÀ, Josep Maria. El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva. **Archivos de la Filmoteca**, n 34, fev. 2000, p. 79-97.

CEILÂNDIA REVANCHE DO GUETO. Interprete: Câmbio Negro. Compositor: X. Ceilândia: Discovery, 1993. Youtube: 05:10. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nMHYnqxxgVA. Acesso em: 20 abr. 2024.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia?**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CHION, Michel. **Audiovisão:** Som e imagem no cinema. 1a ed. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

CÍRCULO VICIOSO. Interprete: Câmbio Negro. Compositor: X. Ceilândia: Discovery 1993. Youtube: 04:09. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FpOuYyXIp_A&list=PLhnJAxWVUpOLAeB82Pnfy9KFBM4PN2qLG. Acesso em: 20 abr. 2024.

CIRURGIA MORAL - CÉREBRO ASSASSINO. Intérprete: Cirurgia Moral. Compositor: Rei. Ceilândia: Discovery, 1993. Youtube: 52:34 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gpfVANyxQlw. Acesso em: 20 abr. 2024.

CIRURGIA MORAL - A MINHA PARTE EU FAÇO. Intérprete: Cirurgia Moral. Compositor: Re. Ceilândia: Discovery, 1995. Youtube: 53:03 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nRicITEL0hw. Acesso em: 20 abr. 2024.

CIRURGIA MORAL - RESPEITO A QUEM MERECE. Intérprete: Cirurgia Moral. Compositor: Rei. Ceilândia: Discovery, 2000. Youtube:01:01 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zxtAEaGLkPo. Acesso em: 20 abr. 2024.

COLETÂNEA ALIBI - ABUTRE**.** Interprete: Alibi. Compositor: DJ Jamaika. Ceilândia: Discovery, 1995. Youtube: 1h:08 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CFMU49GaRQY. Acesso em: 20 abr. 2024.

COLETÂNEA ALIBI - PAGUE PRA ENTRAR E REZE PRA SAIR. Intérprete: Alibi. Compositor: DJ Jamaika. Ceilândia: Discovery, 1997. Youtube: 1h:12 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bU2rnftpmBE. Acesso em: 20 abr. 2024.

COMOLLI, Jean-Louis. O desvio do direto. In: **Catálogo Forum doc**. BH – 14° Festival do filme documentário e etnográfico - fórum de antropologia, cinema e vídeo. 2010, p. 294-316.

COSTA, Petra. [Entrevista cedida a] Beatriz Amendola. **Quem é a diretora indicada ao Oscar por *Democracia e Vertigem* (2019)**. UOL {São Paulo}, 2019. Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/reportagens-especiais/petra-costa-quem-e-a-diretora-indicada-ao-oscar-por-democracia-em-vertigem/#end-card Acesso: 13/02/2024.

COSTA, Petra. **Petra Costa fala sobre o filme *Olmo e a Gaivota*.** [Entrevista cedida a] Juliana Deodoro. 43° Mostra Internacional de Cinema. 4 nov. 2015. Disponível em: http://43.mostra.org/br/entrevista/257-Petra-Costa,-diretora-de-ldquoOlmo-e-a-Gaivotardquo . Acesso em: 04 set. 2023.

COSTA, Petra. **Em "Democracia em vertigem", Petra Costa questiona os limites da democracia brasileira**. [Entrevista cedida a} Maria Laura Neves. Marie Claire, {São Paulo}, 17 jun. 2019. Disponível em: https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2019/06/em-democracia-em-vertigem-petra-costa-questiona-os-limites-da-democracia-brasileira.html Acesso: 25 jan. 2024.

COSTA, Petra. **Entrevista com Petra Costa no boletim eletrônico das Bibliotecas da EBP**. [Entrevista cedida a} Tânia Abreu Neves. Boletim eletrônico das Bibliotecas da EBP, {São Paulo}, 15 out. de 2013. Disponível em: https://elenafilme.com/imprensa/entrevista-com-petra-costa-no-boletim-eletronico-das-bibliotecas-da-ebp/ Acesso: 25 jan. 2024.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Papirus, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: A Imagem-Movimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: A Imagem-Tempo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Conversaciones**. 1972-1990, traducción de José Luis Pardo, Valencia: Editorial Pre-Textos, 1992

DOSSE, François. **A História**. Bauru: Edusc, 2003.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FREITAS, Conceição. Negra Brasília. **Jornal Correio Braziliense,** Brasília, 25 nov.

2010. Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/11/25/interna_cidadesdf,224734/hip-hop-e-a-resistencia-criativa-dos-negros-no-distrito-federal.shtm Acesso em: 28 jul. de 2022.

FREITAS, Kênia. Festival de Brasília: Era Uma Vez Brasília. **Multiplot!,** Brasília, 24 set. 2017. Disponível em: https://multiplotcinema.com.br/2017/09/festival-de-brasilia-era-uma-vez-brasilia/. Acesso em: 24 fev. de 2024.

FREUD, Sigmund. **Moisés y la religión monoteísta**. Obras Completas, Vol. 23. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

FURTADO, Celso. **Teoria e política do desenvolvimento econômico.** 7. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

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

GONÇALVES, Helder Felipe Marques Pereira. Música para cinema: Porosidade e Identidade. In: **Mátria XXI**,Santarém, n°2, p. 1-15, jun. de 2013. Disponível em: https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/goncalves-helder-2013-musica-para-cinema.pdf Acesso: 22 dez. 2024.

HAMBURGER, Esther. Desigualdades sociais, a crise da democracia e o audiovisual. **ÑAWI**. Guayaquil, v. 6, n. 2, p.85-103, jul. de 2022. Disponível em: http://scielo.senescyt.gob.ec/pdf/nawi/v6n2/2588-0934-nawi-6-02-00085.pdf Acesso: 22 fev. 2024.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HERSCHMANN, Michael. **Abalando os anos 90: funk e hip hop; globalização, violência e estilo cultural.** Rio Janeiro: Rocco, 1997.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HUYSSEN, Andreas. Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia. 2ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUYSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente. Modernismos, artes visuais, políticas de memória**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, Museu de Arte do, 2014.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Sinopse de *A cidade é uma só?* (2011). Direção: Adirley Queirós. Brasil: Vitrine Filmes, 2011, 1 sinopse. Distribuidor: Vitrine Filmes. Disponível em: https://ims.com.br/filme/a-cidade-e-uma-so/ Acesso: 13 fev. de 2024.

IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. 2 ed. Porto Alegre: Artmed, 2004, *E-book.*

IZQUIERDO, Ivan. **Memória.** Porto Alegre: Artmed, 2002.

KELLNER, Douglas. **Culturas das Mídias** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KUBITSCHEK, Juscelino. Sessão de 20 de maio de 1946. Anais da Câmara dos Deputados. *In:* BRASIL. Presidência/ Serviço de Documentação. **Coleção Brasília**. Rio de Janeiro, 1960.

LÓPEZ, Antonio W. **La forma que piensa.** Tentativas en torno al cine-ensayo. Navarra: Fondo de publicaciones del gobierno de Navarra, 2007.

LÓPEZ, Antonio W. Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio. *In:* TEIXEIRA, Francisco E.(org). **O ensaio no cinema:** formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec Editora, 2015, p. 92-118.

LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. **Doc On-Line**: Revista Digital de Cinema Documentário, Portugal, n. 11, p. 5-27, dez. 2011. Disponível em: https://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf Acesso em: 4 jan. 2024.

MATIELO, Nicole. Petra Costa, de Democracia em vertigem: 'A sociedade está traumatizada'. **Diário de Pernambuco**, Recife. Disponível em: https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/07/petra-costa-de-democracia-em-vertigem-a-sociedade-esta-traumatizad.html Acesso: 16 fev. 2024.

MENA, Mauricio. C.; Reis, Claudio.; Imanishi, Raquel. Entrevista Adirley Queirós. **Revista Negativo**, v. 1, n.1, 16–69, 2015. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/6634 6 fev. 2024.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. 3. ed. São Paulo: Sundermann, 2017.

MESQUITA, Cláudia. Um drama documentário? Atualidade e história em A cidade é uma só?. **Devires**, Belo Horizonte, 2011, Vol. 8, N°. 8, p. 48-69, dez., 2011.

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

MEZAN, Renato. O espelho embaçado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2105200607.htm Acesso em: 12 jan. 2024.

MIGLIORIN, Cezar. Santiago, de João Moreira Salles (Brasil, 2007). **Revista Cinética**. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/santiagocezar.htm. Acesso: 6 jul. 2024.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaios**. São Paulo: Editora 34. 2016.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**. Barcelona: Paidós, 1997.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus. 2005.

OLMO E A GAIVOTA. Press book Olmo e a Gaivota. Rio de Janeiro: Pandora Filmes. [2014]. 1. folder.

OMENA, Erick. Uma genealogia das manifestações de junho de 2013 no Brasil. Nexo, São Paulo, 27 nov. 2019. Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/academico/2019/11/27/Uma-genealogia-das-manifesta%C3%A7%C3%B5es-de-junho-de-2013-no-Brasil. Acesso em: 21 fev. 2024.

GERVAISEAU, Henri Arraes. Escrituras e figurações do ensaio. *In:* TEIXEIRA, Francisco E. (org). **O ensaio no cinema:** formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015, 92-118.

PIEDRAS, Pablo. La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo: La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos. **Cine Documental**, Buenos Aires, n. 1, on-line, jan. 2010. Disponível em: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html . Acesso: jun. 2023.

PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primera persona.** Buenos Aires: Paidós, 2014.

PEIXOTO, Elane Ribeiro; PEREIRA, Janaina Lopes; BATISTA, Marina Oliveira Vaz. O rap da Ceilândia. *In*: XVII ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL. DESENVOLVIMENTO, CRISE E RESISTÊNCIA: QUAIS OS CAMINHOS DO PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL?, 2017, São Paulo **Anais [...]** São Paulo: FAU, USP, 2017. Disponível em: <http://anpur.org.br/xviienanpur/principal/publicacoes/XVII.ENANPUR_Anais/ST_Sessoes_Tematicas/ST%206/ST%206.2/ST%206.2-02.pdf> Acesso em: 10 jul. 2021.

PINCUS, Ed. Notas. *In:* **Forum doc BH**, 14 Festival do filme documentário e etnográfico - fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte, 2010.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana; SCALCO, Lucia Mury. Rolezinhos: Marcas, consumo e segregação no Brasil. **Revista Estudos Culturais**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-21, jan. 2014. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revistaec/article/view/98372 Acesso em: 25 jun. 2021.

PIZZINI, Joel. (2015). A falsa ficção. *In:* TEIXEIRA, Francisco E. (org). **O ensaio no cinema:** formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015, p.138-143.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. **Estudos históricos**, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.

PREBISCH, Raul. **El desarrollo económico de la América Latina y algunos de sus principales problemas.** Santiago de Chile: Cepal, 2012.

QUÍMICA DO ÓDIO. Intérprete: Cirurgia Moral. Compositor: Rei. Ceilândia: Discovery, 2000. Youtube: 04:4. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1TxMQi_wEhc. Acesso em: 20 abr. 2024.

QUEIRÓS, Adirley. Adirley Queirós fala sobre sua vida e entrada no cinema.[Entrevista cedida a] Canal Curtas e Festivais e Babuíno Filmes, {Ceilândia} 20 dez. de 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cX1Oug271Xk&list=PLnDt1U-NyWfcHV_mYQKIA9bpHUrxcoANm Acesso: 13 fev. de 2024.

QUEIRÓS, Adirley. Entrevista: Adirley Queirós, diretor de Branco sai, Preto fica. [Entrevista cedida a] Carol Almeida para o blog Fora de quadro, 19 mar. de 2015. Disponível em: https://foradequadro.com/2015/03/19/entrevista-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica/ Acesso: 23 fev. de 2024.

QUEIRÓS, Adirley. Entrevista a Ardiley Queirós Um diálogo a partir de “Branco sai, Preto fica”. [Entrevista cedida a] Josafá Veloso para a revista Hambre, out. de 2014. Disponível em: https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/10/josafa.pdf Acesso: 23 fev. de 2024.

QUINTANA, Ángel. Al principio fue el verbo. Notas sobre el ciné-essai. *In:* LÓPEZ, Antônio W. (org). **La forma que piensa**. Tentativas en torno al cine-ensayo, Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007, p.129-141.

RAMOS, Fernão. Prefácio. *In:* NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus. 2005, p. 11-16.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968 – 1973)** – A representação em seu limite. Brasília-DF: EMBRAFILME/ São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo: Record, 1993.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip-hop: A periferia grita.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome. *In:* ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 63-67.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria L. Do meio natural ao meio técnico científico informacional. *In:* SANTOS, Milton; Silveira, Maria Laura. **O Brasil: território e**

sociedade no início do século XXI. 2. ed., Rio de Janeiro: Record, 2006, p-23-52.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. **Psicologia USP.** São Paulo, v. 27, n. 1, p. 49-60, 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/j/pusp/a/Vyft9fND6TVQywwV3bSkM6q/?format=pdf&lang=pt Acesso: 18 fev. de 2016.

SOLBERG, Helena. Notas de uma retrospectiva. In: **Catálogo CCBB Retrospectiva Helena Solberg**. 2018, p. 19-22.

SPENCER, Herbert. **Primeiros Princípios**. São Paulo: Ex Machina, 2015.

SUB-RAÇA. Interprete: Câmbio Negro. Compositor: X. Ceilândia: Discovery, 1993. Youtube: 51:43. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yiZPMlr-cII. Acesso em: 20 abr. 2024.

SZONDI. Peter. **Teoria do drama moderno (1880 - 1950).** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TATE. Ofélia. Quadro de Ofélia. Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia. Acesso em 4 set. 2023.

TAVARES, Breitner. Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, n. 2, v. 25, p. 309-327, ago. 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/j/se/a/qG68B3RRbQvmX5wXT3cwfWz/?format=pdf&lang=pt Acesso em: 4 jan. 2024.

TEIXEIRA, Francisco E. **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

TEIXEIRA, Francisco E. Incidências e avatares de um cine-ensaio no Brasil. *In:* TEIXEIRA, Francisco E. **O Ensaio no cinema:** formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec Editora, 2015, p. 357-388.

TCHEKHOV, Anton. **A Gaivota.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TROPA DE ELITE - APOCALIPSE ÁLBUM COMPLETO. Intérprete: Tropa de Elite e Tal. Compositor: Marquim do Tropa. Ceilândia: produção independente, 1998. Youtube: 35:17. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lIoy7MmyDD8. Acesso em: 20 abr. 2024.

TROPA DE ELITE - ESTOPIM ÁLBUM COMPLETO Intérprete: Tropa de Elite e Tal. Compositor: Marquim do Tropa. Ceilândia: produção independente, 2000. Youtube: 56:29. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NwzCVfuim3c. Acesso em: 20 abr. 2024.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VASCONCELOS, Fernanda P.; FERREIRA, Renata W. G. O sujeito diante da tragédia: o tagarelar e o mutismo. **Perspectivas em Psicologia**, Uberlândia, v. 25, n. 1, p. 23-45, jun. 2021. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/perspectivasempsicologia/article/view/57346/32973 Acesso: 19 jan. 2024.

VITRINE filmes. A cidade é uma só?. Cartaz de A cidade é uma só?. Disponível em: https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/a-cidade-e-uma-so/. Acesso em 4 set. 2023.

VITRINE filmes. Branco sai, Preto fica. Cartaz de Branco sai, Preto fica. Disponível em: https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/branco-sai-preto-fica/. Acesso em 4 set. 2023.

XAVIER, Ismail (org.). A Experiência do Cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WEINRICH, Harald. **Lete**. Arte e crítica do esquecimento. Trad. Lya Luft, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O Imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

YATES, A. Francês. **A arte da memória**. Trad. Flávia Bancher. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

FILMOGRAFIA CONSULTADA

A CIDADE É UMA SÓ?. Brasil. Direção: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós e André Carvalheira. 73 minutos. Cor. 2011, documentário.

A OPINIÃO PÚBLICA. Brasil. Direção: Arnaldo Jabor. Produção: Sagitário Produções Cinematográficas; Verba S.A; Film-Indústria. 65 minutos. Preto e branco. 1967, documentário.

BRANCO SAI, PRETO FICA. Brasil. Direção: Adirley Queirós. Produção: Cinco da Norte. 90 minutos. Cor. 2014, documentário.

BRASÍLIA: CONTRADIÇÕES DE UMA CIDADE NOVA. Brasil. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Independente. 23 minutos. Preto e branco. 1967, documentário.

CONTERRÂNEOS VELHOS DE GUERRA. Brasil. Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Vertovisão. 153 minutos. Cor. 1991, documentário.
DEMOCRACIA EM VERTIGEM. Brasil. Direção: Petra Costa. Produção: Busca Vida Filmes. 123 minutos. Cor. 2019, documentário.

DIAS DE GREVE. Brasil, Direção: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós e Thiago B. Mendonça. 24 minutos. Cor. 2009, ficção.

DI-GLAUBER. Brasil. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha. 17 minutos. Cor. 1977, experimental.

DON'T LOOK BACK. Estados Unidos da América. Direção: Don Alan Pennebaker. Produção: John Court e Albert Grossman. 96 minutos. Preto e branco. 1969, documentário.

ELENA. Brasil. Direção: Petra Costa. Produção: Busca Vida Filmes. 82 minutos. Cor. 2012, documentário.

ELENA: memórias de uma criação [por] Quelany Vicente. 2014. 1 vídeo (15 min). Publicado pelo canal Elena Filme. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_QprO_AOUrI. Acesso em: 24 fev. 2024.

ENCONTRO COM MILTON SANTOS OU A GLOBALIZAÇÃO VISTA DO LADO DE CÁ. Brasil. Direção: Silvio Tendler. Produção: Gustavo Gadelha, Tainá Ybarra, Thiago Sá Earp. 90 minutos. Cor. 2006, documentário.

ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Brasil. Direção: Adirley Queirós. Produção: Cinco da Norte e Terratreme Filmes. 100 minutos. Cor. 2017, documentário.

FORA DE CAMPO. Brasil. Direção: Adirley Queirós e Tiago Mendonça. Produção: CEICINE, Stúdio 13, TV Brasil e ABEPEC. 52 minutos. 2009, documentário.

GIMME SHELTER. Estados Unidos da América. Direção: Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin. Produção: Maysles Films, Penforta. 91 minutos. Preto e branco. 1970, documentário.

HIGH SCHOOL. Estados Unidos da América. Direção: Frederick Wiseman. Produção: Frederick Wiseman para Osti Film. 75 minutos. Preto e Branco. 1969, documentário.

MAIORIA ABSOLUTA. Brasil. Direção: Leon Hirszman. Produção: Ministério da Educação. 18 minutos. Preto e branco. 1964, documentário.

OLHOS DE RESSACA. Brasil. Direção: Petra Costa. Produção: Busca Vida Filmes. 20 minutos. Cor. 2009, documentário.

OLMO E A GAIVOTA. Brasil. Direção: Petra Costa. Produção: Busca Vida Filmes. 85 minutos. Cor. 2014, documentário.

RAP, O CANTO DA CEILÂNDIA. Brasil. Direção: Adirley Queirós. Produção: João

Break, Edvaldo Rodrigues, Paulo Rapadura e Adirley Queirós. 15 minutos. Cor. 2005, documentário.

RETRATOS FANTASMAS. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. 93 minutos. Cor. 2023, documentário.