

Ensaio sobre a luta de classes brasileira: memória, encenação e materiais de arquivos em Era uma vez Brasília (2017) e Democracia em vertigem (2019)

Lucas Henrique de Souza

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO" (UNESP)

ABSTRACT

Era uma vez Brasília (2017), by Adirley Queirós, and *Democracia em Vertigem* (2019), by Petra Costa, are two contemporary documentary films that deal, each in its own way, with the main political events in the Brazilian scenario, since the beginning of President Dilma Rousseff's second term, through an essayistic bias. Therefore, this article presents and discusses the essayistic vocation of both documentaries, with regard to the critique of the Brazilian political conjuncture.

Keywords: documentary cinema; rehearsal; essay film; Class struggle; politics

Era uma vez Brasília (2017), de Adirley Queirós, e *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa, são dois filmes documentários contemporâneos que tratam, cada um à sua maneira, dos principais eventos políticos do cenário brasileiro, desde o início do segundo mandato da presidenta Dilma Rousseff, por meio de um viés ensaístico. Sendo assim, este artigo apresenta e discute a vocação ensaística de ambos os documentários, no que se refere à crítica da conjuntura política brasileira.

Palavras-chave: Cinema documentário; Ensaio; filme-ensaio; Luta de classes; política.

Introdução: Documentário brasileiro - do modo sociológico ao filme-ensaio¹

Dar a medida de minha visão, não a
medida das coisas. Michel de Montaigne

Se compararmos a produção documental brasileira do século XXI com a produção documental da segunda metade do século XX, veremos uma mudança de posicionamento estilístico e ético.

A grosso modo, as produções do século passado tinham certo “dever” de objetividade, mesmo seus realizadores sabendo que não era um dever alcançável, e se apoiavam no direito de fala em nome 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, promovendo obras em que seus realizadores elaboravam verdadeiras teses sobre as mazelas sociais do país.

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

O conjunto de dezenove documentários produzidos por Thomas Farkas, entre 1964 a 1969, denominado Caravana Farkas, dirigidos por vários diretores, dentre eles Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz, são 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 ser referendados dentro desse escopo conceitual.

Já no século XXI, a estilística documental sociológica não tem a mesma aderência que tinha no passado, de maneira geral tanto os realizadores, quanto o público contemporâneo nega a sabedoria da “voz do saber” e se interessam pela “voz da experiência”. Assim, proliferam no campo documental narrativas de cunho pessoal, íntimo, com um viés híbrido, experimental ou ensaístico em que se demonstra uma alta carga de subjetividade do realizador em oposição a 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,

¹ Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no XXI Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - “Sob a flecha do tempo: abordagens crítico-teóricas em Estudos Literários” da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr/UNESP).

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, 5).

Já para Piedras (2010), o que está acontecendo é uma renovação do cinema documentário latino-americano, com foco nas diversas formas da primeira pessoa, nos falsos documentários e nas hibridações entre o documentário e a ficção, o que acaba por ampliar as fronteiras da estilística documental.

Todavia, essa renovação estilística demonstra o aparecimento de temáticas particulares, ligadas a personagens individuais, bem diferentes dos personagens coletivos abordados pelo modo sociológico. Nesse sentido, consideramos que muitos dos documentários produzidos no período contemporâneo trazem consigo a gênese reflexiva do ensaio filosófico e podem ser reconhecidos por filme-ensaio, visto que a estilística deixa de lado sua tradição sociológica e totalizadora para um enfoque parcial, íntimo, subjetivo e híbrido.

Dessa forma, no presente artigo trazemos a baila a discussão sobre o documentário contemporâneo brasileiro e seu viés ensaístico, por meio dos documentários *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós e *Democracia em Vertigem* (2019) de Petra Costa, tomando como fio condutor a maneira como cada realizador evidencia a questão da luta de classes contemporânea.

Os dois documentários tratam do contexto social e político atual não de maneira sociológica, mas ensaística, utilizando 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, a narração de uma experiência individual vivida em determinado grupo social. Já a encenação remete ao movimento dos corpos dentro do quadro, ou seja, a *mise-en-scène* proposta pelos diretores para os filmes. E os materiais de arquivo correspondem às fotos, vídeos, posters, documentos, entre outros, utilizados na construção das cenas.

Assim, tomamos como base essas características estilísticas para refletir sobre as inovações no campo documental brasileiro em sua relação com a conjuntura social e política.

Desse modo, na primeira seção do artigo, “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 de modo a localizar o conflito social entre as classes e suas manifestações nos documentários.

Já na segunda seção, “O ensaio como forma no cinema documental: do ensaio ao filme-ensaio”, discutimos o caráter ensaístico dos dois documentários partindo de reflexões de autores seminais do ensaio filosófico.

E, na terceira seção do artigo, “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 nas seções anteriores.

Em nossa análise utilizamos a metodologia proposta por Vanoye e Goliot-lété (1994), no que se refere ao percurso analítico composto por 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, 15).

Por esse viés, decompomos a sequência de abertura dos dois filmes e as descrevemos a fim de interpretar as imagens e sons em sua relação com a forma ensaio e a reflexão sobre a luta de classes travada no Brasil contemporâneo.

Estética e política em *Era uma vez Brasília* e *Democracia em Vertigem*

A História de toda a sociedade até hoje é a História de luta de classes. Marx & Engels

Se olharmos para a história recente brasileira por intermédio da lente marxiana, os últimos acontecimentos políticos manifestam de forma explícita o motor que mobiliza a história, a saber, a luta de classes. Nesse viés teórico, as manifestações da classe média, com foco no princípio vazio de anticorrupção, que anos atrás pintaram certas ruas do país de um verde e amarelo sem expressão, são a expressão dessa luta de classes. Do mesmo modo, os desdobramentos da operação lava-jato e sua antítese, a vaza-jato; o impeachment da presidenta Dilma Rousseff; a prisão política do ex-presidente Lula; a vitória de Bolsonaro nas urnas e sua política de extermínio, são expressões 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, 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 e Democracia em vertigem*, por exemplo, possuem narrativas que dão visibilidade para a luta de classes travada no território brasileiro de modo crítico e reflexivo.

Petra Costa e Adirley Queirós localizam suas narrativas em um recorte temporal que vai do início do fim da hegemonia da esquerda, ao domínio da direita negacionista, isto é, com início nas manifestações populares por melhorias sociais, em junho de 2013², para a desastrosa ascensão da direita protofascista e o jugo de sua vil hegemonia que se mantém até a concepção deste artigo.

Assim, 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. Logo, os diretores assentam suas narrativas no olho do furacão que vem varrendo a sanidade e a humanidade dos seres que habitam essas terras.

Era uma vez Brasília estreou em 2017 e foram três anos de realização até o lançamento no 50º Festival de Cinema de Brasília. Por conseguinte, a concepção, realização e finalização do filme foi executada em meio ao declínio do Partido dos Trabalhadores (PT) na gerência do governo federal brasileiro e a ascensão da extrema direita ao poder. Nesse sentido, 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 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.

² Sobre as manifestações de junho de 2013 no Brasil ver, Omena, Erick. (2019). *Uma genealogia das manifestações de junho de 2013 no Brasil*. 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>

Dessa maneira, Adirley Queirós com seu filme não propõe um documentário dentro do rol de 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, consideramos que em *Era uma vez Brasília*, “la fórmula ensayística tiene como soporte las imágenes documentales reelaboradas a partir de la subjetividad camuflada” (Quintana 2007, 133).

Já Petra Costa trata do mesmo contexto social e político que Queirós em *Democracia em vertigem*, também por um viés ensaístico, mas com uma proposta estética totalmente distinta a do diretor ceilandense e distinta do modo sociológico, o que acaba por unir as estéticas antagônicas pelo fio da experimentação de linguagem com referência ao ensaio.

No filme, a cineasta faz um paralelo entre a polarização política do país e o histórico brasileiro de luta política e da corrupção, por meio da rememoração da história de sua família, ao mesmo tempo em que testemunha com suas lentes, microfones, corpo, razão e emoção, o antagonismo entre as classes e a ascensão da direita profascista no Brasil³.

Assim, Costa se materializa na narrativa e analisa imagens de arquivos, participa do cotidiano de lideranças políticas importantes, caminha pelo congresso, por manifestações populares de classe, se colocando a todo momento como parte atuante no processo histórico brasileiro. Dessa forma, Costa elabora uma narrativa ensaística, já que, como afirma Blümlinger, “en el ensayo fílmico se unen la exploración social histórica y la personal” (Blümlinger 2007, 55).

Nesse sentido, podemos balizar os dois filmes e compará-los, tomando como referencial estilístico a noção de filme-ensaio. Mesmo que a forma ensaio no cinema ainda não possui limites bem estabelecidos⁴, tal como o próprio ensaio, as características já formalizadas do filme-ensaio nos permitem ampliar o nível de entendimento de obras tão singulares. Portanto, consideramos que Adirley Queirós e Petra Costa não realizam documentários, mas filmes-ensaios, uma vez que, segundo Teixeira, o filme-ensaio:

³ Cabe ressaltar que a estilística de Petra Costa, bem como o filme *Democracia em vertigem*, pode ser facilmente localizado no conceito de “documentário em primeira pessoa” (Piedras 2014), balizado pelo professor Dr. Pablo Piedras. Segundo Piedras (2014), os documentários latino-americanos vêm mudando seu escopo representacional desde a década de 1990, migrando dos indivíduos coletivos e dos temas globais para uma ênfase no individual, no processo de construção da narrativa pelo diretor, assim como faz Petra Costa em seus filmes.

⁴ Sobre a conceitualização de filme-ensaio ver: López, Antonio Weinrichter. (2015). “Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio”. In: *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, organizado por Francisco Elinaldo Teixeira, p. 92-118. São Paulo: Hucitec Editora.

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 autorreflexividade; 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 as tonalidades orgânicas (Teixeira 2015, 360).

Contudo, se por um lado esses dois diretores refletem de diferentes maneiras sobre o processo de luta política no país, com narrativas criativas e inovadoras que cruzam os limites do campo documental se direcionando ao campo do filme-ensaio, por outro lado, esses diretores também manifestam suas visões de mundo e exibem imagens produzidas por classes antagônicas, o que evidencia a própria luta de classes que estão participando, 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 e Gutierrez. Adirley Queirós é filho de camponeses migrantes, morador de periferia, representante direto da classe trabalhadora.

Embora Costa e Queirós ampliem os limites da estética documental latino-americana usando, de maneira geral, os mesmos recursos estilísticos, isto é, a utilização da memória, a encenação e a ressignificação de material de arquivo (inclusive algumas vezes utilizando os mesmos materiais de arquivo), as narrativas não possuem similaridade alguma, pois são produzidas por representantes de classes antagônicas, com pontos de vista, projetos estéticos e políticos antagônicos.

Por esta perspectiva esses filmes possibilitam reflexões singulares sobre as inovações da forma documental brasileira em sua relação com o ensaísmo, ao mesmo tempo em que possibilitam analisar a dialética da luta de classes mediante a produção de imagens.

O ensaio como forma no cinema documental: do ensaio ao filme-ensaio

Se compararmos as diversas formas de arte poética com a luz do sol refratada pelo prisma, os escritos do ensaísta seriam o raio ultravioleta. Georg Lukács

Lo único general que parece poder decirse de un film-ensayo es que cada película es... un caso particular. António Weinrichter

Bem antes que a famosa obra de Michel de Montaigne (2016), *Ensaaios*, foi 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 promove uma sensação de estar entre o campo poético, científico e filosófico.

Assim, o ensaio carrega conotações científicas, sem as noções de imparcialidade e objetividade que o campo científico reivindica, do mesmo modo em que porta em sua essência uma poética do processo de pensamento, sem criar nada de novo. Logo, nessa via recheada com bifurcações, o ensaio trafega livre e sem destino.

Todavia, por ser um estilo sem uma forma rigidamente estabelecida, o ensaio carrega em seu bojo um rol eclético de categorias expressivas que compactuam com o hibridismo de linguagem. Portanto, dada a polivalência da forma ensaio, os críticos e intelectuais que se dedicaram a ponderar sobre seus limites estilísticos se dividiram na defesa de diferentes concepções estilísticas. O jovem Lukács (2017), por exemplo, sai em defesa da característica poética do ensaio. Nas palavras do 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 considero uma forma artística (Lukács 2017, 32).

Já Adorno, mesmo em consonância com muitos dos aspectos apresentados por Lukács, discorda da restrição a 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 com quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. (Adorno 2003, 16)

Em nosso caso, ao invés de tomar um lado nesta antagônica discussão teórica ou mesmo nortear uma característica estruturante, vamos apresentar e

discutir três características que julgamos essenciais da estilística do ensaio, a fim de facilitar a interlocução com os documentários aqui analisados.

As características são: primeira, a competência concedida à experiência individual na reflexão sobre as coisas e os fenômenos do mundo (Adorno 2003); segunda, a reflexão sobre a obra já acabada ou o fenômeno já estabelecido no mundo histórico (Lukács 2017); e a terceira, a dramaticidade da forma ensaio (Bense 2014).

As características do ensaio aqui listadas estão presentes tanto na composição estilística de *Era uma vez Brasília*, como na de *Democracia em vertigem*, porém transmutadas para a linguagem cinematográfica e de acordo com a proposta estética e política de seus diretores.

A primeira característica, a competência concedida a experiência individual na reflexão sobre as coisas e os fenômenos do mundo, segundo Adorno, 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” (ibid., 23).

Nesse sentido, a ênfase na experiência pessoal do ensaio pode se manifestar no cinema documentário contemporâneo por meio do uso da memória individual. Desse modo, 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.

Para ilustrar o que entendemos como memória individual recorreremos aos estudos do sociólogo Maurice Halbwachs (2006), no tocante à suas contribuições sobre as relações que se manifestam entre a memória individual e a memória coletiva. Para o autor, a lembrança se efetiva como memória individual mediante o convívio social dos indivíduos em grupos sociais, ou seja, a família, a igreja, o trabalho, a classe, por exemplo, incidem na lembrança individual de modo que ela é construída segundo as lembranças dos grupos em que esses indivíduos estiveram inseridos. Dessa maneira, a edificação da memória de um indivíduo é o resultado da mescla entre a lembrança individual e a memória coletiva dos diversos grupos que ele está inserido. Por essa perspectiva, o indivíduo participa de dois tipos de memória, a individual e a coletiva. Assim, segundo 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, 30).

Em *Era uma vez Brasília*, Adirley Queirós utiliza a memória individual no intuito de trazer veracidade a um enredo fictício, ou seja, as memórias individuais

dos atores correspondem ao enredo das personagens, nesse sentido, a memória individual é entrelaçada em uma trama fictícia, tornando-se o que Pizzini denomina de “falsa ficção” (Pizzini 2015), isto é, uma narrativa que evoca uma oposição ao caráter realista do documentário, mas também se contrapõe a especificidade irreal da ficção.

Já em *Democracia em Vertigem*, Costa edifica seu filme a partir de sua memória individual, manifestada por uma série de reflexões e depoimentos. Assim, acessamos a memória individual de Costa e adentramos nos bastidores da história política brasileira.

O uso da memória individual como competência concedida à experiência individual se mostra como característica comum de ambos os documentários e também demonstra a desigualdade entre as classes sociais, bem como, a própria luta de classes.

Costa, em seu emprego da memória individual, apresenta uma infinidade de materiais de arquivo, fotos, vídeos, depoimentos e os relaciona com a história do país em posição privilegiada. Desse modo, para a diretora cabe conservar e reverenciar o passado revolucionário de sua família, assim como, criticar o passado explorador. Portanto, cabe à diretora lembrar e refletir, pois sua memória individual está documentada pela história, já que se mistura com a narrativa contada pelos vencedores.

Já Queirós, não dispõe do mesmo rol de materiais de arquivo, ao contrário, os depoimentos são a única fonte de memória da classe trabalhadora apresentada em *Era uma vez Brasília e*, por serem memórias individuais traumáticas, são fabuladas⁵, a fim de possibilitar a narração do inenarrável. Assim, é através dos depoimentos da classe trabalhadora, que Queirós ficcionaliza a voz dos excluídos e a transforma em crítica social e política.

Sendo assim, a utilização da memória individual pelos dois diretores expressa a luta de classes vivenciada na prática, visto que, enquanto Costa, representante da burguesia, propõe uma manutenção crítica de sua memória individual em diálogo com a história oficial. Queirós cria uma narrativa fictícia utilizando as memórias individuais da classe trabalhadora, pois não há muitos vestígios para a manutenção da memória coletiva ou a história, apenas fragmentos para a invenção.

A segunda característica, a reflexão sobre a obra já acabada ou o fenômeno já estabelecido no mundo histórico, segundo Lukács, se manifesta 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” (ibid., 43).

⁵ O uso do termo fabulada, segue a proposta de Gilles Deleuze (2005).

Logo, 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” (ibid., 16-17).

Nesse sentido, essa característica pode ser percebida pela utilização do material de arquivo, isto é, vídeos, fotografias, jornais, documentos, sons, entre outros, com o fim de evidenciar novas interpretações. Costa, por exemplo, analisa na narrativa algumas sequências de imagens, sobretudo, as imagens da posse da presidenta Dilma Rousseff. Seu objetivo é produzir novas interpretações de tais imagens, que só podem ser visualizadas graças à manipulação do material pela montagem.

Por outra via, Adirley Queirós propõe a ressignificação de material de arquivo, especialmente de bandas sonoras, por meio do emprego desses materiais em cenas ficcionais. Assim, o diretor contrasta o real que o material de arquivo suscita, com o universo ficcional de sua trama, propondo novos significados.

Já a terceira característica, a questão dramática, segundo Bense, pode ser percebida encarando 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 experimen-tal (ibid., online).

Sem embargo, acrescentando ao debate da dramaticidade da forma ensaio, de acordo com Obaldia, ela se manifesta

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 2005, citado em Gervaiseau 2015, 108).

Costa, em *Democracia em Vertigem*, promove vários monólogos reflexivos em voz *off*, apresentando indagações sobre fatos da luta política, recheados de materiais de arquivos, de modo a ponderar sobre o presente e suas contradições sociais históricas. Dessa maneira, Costa dramatiza o processo de construção de seu documentário através de suas reflexões críticas.

Queirós, em *Era uma vez Brasília*, deixa de lado a dimensão do diálogo e elabora seu objeto pela via da experimentação. Nesse sentido, o diretor não apresenta fatos e várias opiniões sob diversos ângulos, mas dramatiza a eterna

condição distópica do país que se manifesta na periferia, tanto no passado, como no presente e no futuro, através de uma ficção científica documental.

Portanto, Queirós joga com as fronteiras entre o real e o imaginário e propõe um documentário dentro de um filme de ficção científica, em que os personagens interpretam suas próprias memórias individuais, em uma narrativa distópica sobre o cenário político brasileiro.

Sendo assim, através dessas características podemos colocar em relevo a vocação ensaística de *Era uma vez Brasília* e *Democracia em Vertigem*, bem como, as inovações estilísticas do cinema documental brasileiro contemporâneo. Na próxima seção apresentaremos a análise da montagem dos documentários, com ênfase nas características aqui salientadas.

A edificação do ensaio fílmico: a montagem de *Era uma vez Brasília* e *Democracia em Vertigem*

O que os filmes podem fazer é registrar um momento, preservar a memória e convidar a uma reflexão. Helena Solberg

Em suma, a epígrafe da cineasta Helena Solberg evidencia a potencialidade social do cinema, bem como pode sintetizar o projeto estético de Queirós, em *Era uma vez Brasília*, e de Costa, em *Democracia em Vertigem*. Os dois filmes registram um período delicado da história brasileira; preservam a memória tanto dos vencedores, como dos oprimidos; e convidam o espectador para o debate 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, 13-14).

Nesse sentido, o teórico da montagem soviética ainda afirma que “não deve haver limites arbitrários à variedades dos meios expressivos que podem ser usados pelos cineastas” (ibid., 52). Assim, podemos sustentar que Adirley Queirós e Petra Costa não impõem limites à utilização de qualquer meio expressivo para a composição de seus filmes, ao contrário, eles trabalham com inúmeros recursos: da encenação aos depoimentos; da voz *off* a ruídos, músicas e uma infinidades de materiais de arquivo, como fotos, recortes de jornal, cartazes, áudio e vídeo, entre outros.

Dessa maneira, consideramos que os dois diretores montaram suas narrativas utilizando as possibilidades da memória individual e de seu relato, 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 servem-se de materiais de arquivo, a fim de levantar novas interpretações do mesmo ou corroborar com o argumento proposto ao filme.

Esses aspectos formais são marcantes na estilística do ensaio, como discutido na seção anterior, e encontram-se em *Era uma vez Brasília* e em *Democracia em Vertigem* de maneira estruturante, o que nos permite dissecar algumas características da estilística dos filmes e de seus autores.

Para esta análise abordaremos somente as introduções dos dois filmes, pois já nas introduções Costa e Queirós apresentam as questões tratadas até aqui: a luta de classes; a utilização criativa da memória individual em relação com a memória coletiva, 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*, por exemplo, Adirley Queirós introduz os alicerces que compõem sua trama: de um lado, a memória individual da atriz servindo como argumento para a personagem⁶ e o material de arquivo em contraste com a cena ficcional.

A primeira cena tem início com o sopro do vento em tela preta, sem letreiros. O *fede in* revela dois personagens no quadro. 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 próximo a Andréia, ele retira a máscara, é Marquim da Tropa, que pede um cigarro dividindo o primeiro plano com Andréia.

Em seguida, os dois, em plano contra-plano, parecem conversar sobre coisas aleatórias até que Andréia diz que foi presa. A câmera centra-se na personagem permitindo que ela exponha todo seu relato sem cortes:

⁶ Segundo a crítica de Kenia Freitas, *Era uma vez Brasília* é construído “a partir das histórias reais de Wellington (preso por invadir um lote para construir uma casa), de 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)” (Freitas, online). Disponível em: <<https://multiplocinema.com.br/2017/09/festival-de-brasilia-era-uma-vez-brasilia/>> Acesso em: 14/12/2021.

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.

Ao final do depoimento, assim que a personagem profere a palavra “fonte”, um ruído de trem extradiegético se inicia e vai aumentando gradualmente até a personagem terminar sua história. Em seguida, Andreia está de pé, sozinha no plano geral, o ruído continua e vai ficando cada vez mais forte, próximo, como se o trem estivesse passando por cima da personagem.

Já na próxima cena, Andréia 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 Andréia, solicitando que ela entregasse esses documentos ao viajante intergaláctico chamado WA. Esse diálogo fantasioso é o *link* que conduz a narrativa do “real” a ficção científica, isto é, do depoimento de Andréia que expõe sua experiência de vida, para a imersão total no universo ficcional da trama propriamente dita.

Assim, nesse distópico universo ficcional, 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 que se chama WA4. Alguns carros passam atrás dele, enquanto ouvimos o grasnar de corvos fora de campo. Ele olha para baixo e saca o que parece ser uma arma, atirando em seguida contra a câmara dos deputados. Um clarão e um estrondo na arma sugerem um tiro, mas nada acontece na câmara ou a ninguém.

Após o “tiro”, o grasnar dos corvos aumenta, o homem sai correndo e temos uma transição do primeiro plano para o plano geral, através do foco gradual da cúpula da 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 próxima sequência, a ex-presidenta Dilma Rousseff ainda continua a discursar, porém estamos dentro de um veículo bem escuro, iluminado apenas por uma fogueira fora do veículo e algumas luzes de néon azul do painel. 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?”. WA4 deixa o rádio transmissor, vira para o lado e pergunta a outra personagem que está no carro: “Tem certeza que era aqui?”. A câmera fica em WA4, assim somente ouvimos a resposta da outra personagem: “mais cedo eles estavam aqui, pode ser que seja aqui”.

Logo depois, WA4 volta a chamar no comunicador: “estamos nas coordenadas, alguém na escuta?”, 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”, e sai bem devagar com o veículo.

Com o veículo em movimento por uma via escura, iluminada por pontos de fogueiras, o discurso de Dilma Rousseff volta no momento em que a ex-presidenta faz menção às tentativas de golpes e dos golpes de estado efetivos que incidiram na 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 incontestado que as acusações contra mim dirigidas são meros pretextos, embasados por uma frágil retórica jurídica.⁷

⁷ 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>

O discurso dá a tônica de golpe de estado e guerra civil provocado pelo conflito político e social entre as classes, enquanto o veículo trafega devagar por um ambiente inóspito e catastrófico. O posicionamento da câmera permite que o espectador acompanhe o ambiente exterior ao carro e sinta uma 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* 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.

Dessa maneira, 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, como do universo ficcional de sua trama.

Já Petra Costa propõe uma abordagem completamente diferente em *Democracia em Vertigem*. Para enfocar a luta de classes brasileira, a diretora não usa a alegoria ou a fabulação da memória individual, assim como 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, similar à escuridão do veículo de WA4, porém ao invés da penumbra deserta e desolada, temos a multidão anárquica, flexes, movimentações de pessoas, vozes abafadas e em coro.

Com o movimento lento do carro, devido a confusão de pessoas, áudios de reportagens televisivas em português e inglês anunciam o decreto da prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Aos poucos, o coro vai se sobressaindo na banda sonora e ouvimos a palavra de ordem: “Lula, guerreiro do povo brasileiro”.

Corte seco, e a câmera sai do carro, um imenso painel com a foto de Lula e as inscrições: “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 metalúrgicos do ABC, e as reportagens televisivas notícia um furo de reportagem: o decreto da prisão do ex-presidente Lula pelo então juiz Sérgio Moro.

O coro muda a palavra de ordem para “não vai sair!”, indicando que Lula não iria se entregar à polícia. Assim, a noite dá lugar ao dia com a imersão dentro do prédio do sindicato. Dilma Rousseff aparece na tela procurando Lula e um corte nos revela o ex-presidente abraçado com 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 dotado de ânimo.

Na próxima sequência, estamos no lado oposto do espectro político, um homem negro grita na frente da câmera: “Lula na cadeia!”. Corte seco, e um grupo grita, “fora PT!” 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”.

Essas primeiras sequências de *Democracia em Vertigem* exploram a polarização política entre esquerda e direita e contextualizam o conflito social em 2018, exibindo uma pitada de cada parte do espectro político. Nos dois lados, a posição dos manifestantes é aguerrida, de luta, de modo a tornar evidente o conflito político e entre as classes.

Após a apresentação da polarização social, um plano geral exhibe a porta do palácio da Alvorada em Brasília, por meio de um *traveling* fontal que nos direciona para as dependências do palácio, uma música triste em 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.

O fim da reflexão em *off* é acompanhado por um corte seco e uma nota grave de piano, exibindo o letreiro com o título do filme em tela preta e letras garrafais brancas.

Um *fade out* do letreiro e da banda sonora faz a transição para a sequência seguinte. Ela inicia com um vídeo de arquivo do aniversário de um ano de Petra Costa. É a hora de assoprar a velinha e como de costume as luzes estão apagadas, as pessoas ao redor da mesa e a diretora, ainda bebê, observa tudo atentamente. Vozes pedem para ela assoprar a velinha, mas Costa apenas observa o ritual de passagem.

Em seguida, entra uma música alegre em 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.”

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, enquanto 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 colorida 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.”

Durante o tempo em que a diretora faz esse paralelo entre 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 atual.

Tal como a introdução de Adirley Queirós em *Era uma vez Brasília*, Petra Costa apresenta em sua introdução o universo temático de *Democracia em Vertigem* e as características formais que edificam sua trama, isto é, a reflexão em voz *off*, a utilização da memória individual em relação com a memória coletiva, e o emprego dos materiais de arquivo evidenciando a história do país.

Sendo assim, Petra Costa e Adirley Queirós nas introduções de seus filmes apresentam o conflito entre as classes de forma criativa e crítica, utilizando a memória individual, o material de arquivo e a dramaticidade. Por essa perspectiva, tanto Costa, como Queirós, elevam a estilística documental e promovem ensaios sobre a luta de classes brasileira.

Considerações finais

Ao modo de uma síntese final, procuramos desenvolver um paralelo entre *Era uma vez Brasília* e *Democracia em Vertigem*, tomando como ponto de intersecção a aproximação temática das obras, a utilização criativa da memória individual e do material de arquivo que Adirley Queirós e Petra Costa efetuam em seus filmes por um viés ensaístico.

Queirós promove um diálogo entre os gêneros, documentário e ficção científica, aproximando campos cinematográficos usualmente distantes, ampliando as fronteiras da estilística documental contemporânea, ao mesmo tempo em que lança sua crítica ao contexto político atual. Nessa perspectiva,

Queirós explora o ponto de vista de seres alheios do conflito social e político institucionalizado, um extraterrestre, uma ex-presidiária e um cadeirante, que experimentam a concretude da luta de classes todos os dias e criam formas de resistência nessa realidade caótica.

Já Costa edifica sua narrativa sobre uma visão íntima, pessoal e rememorativa, produzindo uma espécie de voz dissonante que insiste em explorar as controvérsias da história nacional dos vencedores. Dessa maneira, a diretora parte de uma posição privilegiada que a autoriza a participar da política institucional e expor suas contradições.

Nesse sentido, a proposta de Costa contrasta com a de Queirós pois apresenta um posicionamento de “dentro” da memória política do país, enquanto que Queirós apresenta um posicionamento de “fora” do mesmo, exibindo posições antagônicas dentro do processo da luta de classes.

Portanto, acreditamos que os dois diretores com suas experimentações de linguagens, encarnam as principais discussões travadas no campo social, político e do cinema documentário explorando a luta de classes através da diluição das fronteiras do documentário e empregando a memória individual de forma crítica por um viés ensaístico. Assim, cremos que tanto Petra Costa, como Adirley Queirós, cada um à sua maneira, transforma o campo documental em uma zona franca de experimentação estética e luta política.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. 2003. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34.
- Bense, Max. “O ensaio e sua prosa”. *Revista Serrote*, n.16: on-line.
- Bernardet, Jean-Claude. 2003. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Blümlinger, Christa. 2007. “Leer entre las imágenes”. In *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, organizado por Antonio Weinrichter López, 50-65. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Chauí, Marilena. 1980. *O que é ideologia?*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, Gilles. 2005. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Eisenstein, Serguei. 2002. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Halbwachs, Maurice. 2013. *A memória coletiva*. 2ª ed. São Paulo: Centauro.
- Obaldia, Claire de. 2005. *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*. Paris: Seuil. Citado em Gervaiseau, Henri Arraes. (2015) “Escrituras e figurações do ensaio”. In *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, organizado por Francisco Elinaldo Teixeira, 92-118. São Paulo: Hucitec Editora.

- López, Antonio Weinrichter. 2015. "Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio". In *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, organizado por Francisco Elinaldo Teixeira, 92-118. São Paulo: Hucitec Editora.
- Lukács, Georg. 2017. *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Machado, Arlindo. 2011. "Novos territórios do documentário". *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário* 11: 5-24. DOI: 10.20287/doc.
- Montaigne, Michel de. 2016. *Ensaaios*. São Paulo: Editora 34.
- Piedras, Pablo. 2014. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2010. "La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo: La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos". *Cine Documental* 1, on-line.
- Pizzini, Joel. 2015. "A falsa ficção". In: Teixeira, Francisco Elinaldo (org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, organizado por Francisco Elinaldo Teixeira, 138-143. São Paulo: Hucitec.
- Quintana, Ángel. 2007. "Al principio fue el verbo. Notas sobre el ciné-essai". In *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, organizado por Antonio Weinrichter López, 129-141. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Teixeira, Francisco Elinaldo. 2015. "Incidências e avatares de um cine-ensaio no Brasil". In *O Ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, organizado por Francisco Elinaldo Teixeira, 357-388. São Paulo: Hucitec Editora.
- Vanoye, Francis; Goliot-Lété, Anne. 1994. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus.

Referências fílmicas:

- Andrade, Joaquim Pedro de. (1967). *Brasília, contradições de uma cidade nova*. Brasil: Filmes do Serro.
- Costa, Petra. (2019). *Democracia em Vertigem*. Brasil: Busca Vida Filmes.
- Jabor, Arnaldo. (1967). *A opinião pública*. Brasil: Sagitário Produções Cinematográficas Ltda.; Verba S.A.; Film-Indústria.
- Hirszman, Leon. (1964). *Maioria Absoluta*. Brasil. Produção independente.
- Queirós, Adirley. (2017). *Era uma vez Brasília*. Brasil: Vitrine Filmes.

Lucas Henrique De Souza é poços caldense, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Unesp, campus de Araraquara (2021). Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Unila. Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Unila. Licenciado em História pelo Centro Universitário Octávio Bastos, Unifeob.

Contato: lucas.h.souz@gmail.com

Recebido: 15/01/2022

Aceito: 21/03/2022