

O PRESENTE COMO HISTÓRIA: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo¹

THE PRESENT AS HISTORY: aesthetics of elaboration in contemporary Brazilian cinema

Cláudia Cardoso Mesquita ²

Resumo: Na trilha proposta por Andreas Huyssen (2014), que identifica uma preocupação central com a memória na cultura contemporânea (espécie de resposta à confiança decrescente no futuro das sociedades ocidentais), o artigo busca examinar como o cinema brasileiro tem elaborado a experiência histórica. Para tanto, realizamos um pequeno inventário, testando a reunião dos filmes em séries, de modo a indicar e caracterizar “figuras de elaboração histórica” recorrentes na filmografia contemporânea – assim como a examinar suas variações a partir da aproximação entre obras. Em nosso mapeamento, sobressai-se a aposta no “presente como história”: sob a sombra de um “passado que não passa” ou desenhado como “avesso do futuro” (tal como prometido pelo discurso do progresso e da modernização), o presente ganha centralidade em filmes que assumem, sob diferentes formas e abordagens, a tarefa da rememoração crítica.

Palavras-Chave: Cinema. Memória. Elaboração.

Abstract: Following the path proposed by Andreas Huyssen (2014), who pinpoints a pivotal concern with memory in contemporary culture, a sort of response to Western societies' decreasing confidence in the future, the article seeks to examine how contemporary Brazilian cinema has been elaborating historical experience. To do so, we have created a small inventory, experimenting with the grouping of films in series, in order to indicate and characterize recurring "figures of historical elaboration" in such filmography – as well as to study their variations by comparing films. The emphasis on the "present as history" stands out in our mapping: under the shade of a "past that does not pass" or designed as "the reverse of the future" (as it is promised by the progress and the modernization discourses), the present becomes the center of films that take to themselves, in different forms and approaches, the task of critical recollection.

Keywords: Cinema. Memory. Elaboration.

Em alguns de seus textos recentes (2002, 2014), Andreas Huyssen, historiador alemão da cultura, tem elaborado mutações na percepção do tempo histórico no Ocidente, afetada, em sua hipótese, pelos poderes globais. Dialogando com Reinhardt Koselleck, autor

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 05 a 08 de junho de 2018.

² Professora e pesquisadora do PPGCOM-UFMG, Doutora, claudmesq@gmail.com.

de *Futuro passado* (2006), Huyssen defende que, a partir dos anos 1990, sobretudo, entra em colapso o modelo moderno de historicidade: aquele que concebia o tempo como seta ascendente rumo ao futuro, e que tinha no progresso sua palavra-chave. Em resposta à confiança decrescente no futuro das sociedades ocidentais, teria ressurgido de maneira peculiar o passado: os futuros (antes tão presentes) que impulsionavam a cultura modernista teriam sido substituídos pela preocupação central com a memória. Viveríamos, na hipótese de Huyssen, a emergência de “culturas do passado-presente” (2014).

A “nostalgia de ruínas” (2014) que marcaria, em sua leitura, a sensibilidade contemporânea, esconde a “saudade de uma era anterior, que ainda não tinha perdido o poder de imaginar outros futuros” (2014, p. 91). Enfraquecidas as energias utópicas da modernidade clássica, produções culturais contemporâneas cultivariam imagens de escombros da modernização: resíduos da era industrial, paisagens desoladas dos conglomerados socialistas desativados, e o interesse por traumas coletivos, histórias obscuras e apagadas, “não-lugares de memória”.³ O investimento no passado e a expansão da memória, sintomáticos de uma relação obliterada com o futuro, teriam se tornado mesmo, na hipótese de Huyssen, fenômenos transnacionais. Eles se associariam ao esfacelamento das identidades nacionais e à emergência de reivindicações de grupos específicos, produzindo “palimpsestos da memória” (2014, p. 183) que não reconhecem fronteiras (como no caso emblemático da globalização da memória do Holocausto).

Nesse contexto, interessa-nos indagar a experiência brasileira, no que apresenta de singular e nos modos como manifesta sintomas do fenômeno mais abrangente aqui brevemente descrito. Acreditamos que, no Brasil, a emergência de discursos memoriais não é apenas sintomática, mas politicamente urgente. “Mal começamos a testemunhar”, nos diz Marcio Seligmann-Silva (2010, p. 14), referindo-se especificamente à importância do testemunho em sociedades em processo de redemocratização. Poderíamos expandir sua fórmula: no Brasil, “mal começamos a lembrar”. Apesar de notáveis esforços nesse

³ Fazemos referência aos “lugares de memória” teorizados por Pierre Nora (1993), sítios nos quais, em momento de crise da transmissão, se “penduraria” a memória coletiva nacional. A expressão “não-lugares de memória” foi utilizada por Claude Lanzmann para sublinhar a diferença marcante dos espaços revisitados por sobreviventes do Holocausto em seu filme *Shoah* (1985): sítios arruinados, marcados pelo apagamento, pelo projeto nazista de não deixar rastros, por memórias traumáticas. A filmografia e toda a produção cultural em torno do Holocausto poderiam ser acionadas como exemplo da presença crescente do passado nos debates públicos ocidentais, identificada por Huyssen.

sentido,⁴ os danos históricos da colonização e os malogros da modernização excludente ainda não produziram, como contraface, a emergência contundente de produções críticas que oponham ao discurso do progresso as memórias da barbárie (BENJAMIN, 1986). Do passado escravocrata ao genocídio (ainda em curso) dos povos indígenas, passando pelo terrorismo de Estado durante a mais recente ditadura (1964-1985), a memória pública tem sido impedida por “normas de recalque” (AB’SÁBER, 2013) e pelas amarras de “políticas do esquecimento” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 14).⁵ Podemos compreender a atual crise democrática como evidência, na sociedade brasileira, da permanência de um histórico de não-elaboração de traumas passados.

Nesse contexto, o cinema e outros artefatos culturais podem desempenhar papel constitutivo na elaboração e transformação da memória pública, fazendo-se espaço de reflexão sobre o vivido e instrumento contra o negacionismo e o apagamento das memórias de violências passadas. Na trilha de Huyssen, interessa-nos, então, investigar como as formas fílmicas têm abrigado "a tarefa de assumir a responsabilidade pelo passado" (2014, p. 195), na contramão da consciência temporal da alta modernidade - que buscava, por sua vez, "garantir futuros utópicos" (idem). Gostaríamos ainda de examinar como as representações propostas pelo cinema têm disputado memórias e moldado “os processos de memória pública e de esquecimento” (HUYSSSEN, 2014, p. 159) no Brasil.

Entendendo as formas fílmicas não apenas como sintomáticas (de seu momento de produção), mas como espaço de elaboração de experiências e formas históricas, propomos neste artigo uma primeira aproximação à problemática acima indicada, a partir do exame de obras contemporâneas (documentários, ficções e filmes híbridos) que não apenas enlaçam tempos, produzindo historicidade,⁶ como apresentam um contundente esforço de

⁴Pensemos, no campo do cinema, em obras como *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006) e *Martírio* (Vincent Carelli, 2016), voltadas – cada uma a seu modo – para a rememoração crítica dos impactos, sobre povos indígenas, de projetos de expansão capitalista, frequentemente marcados, no Brasil, pelo conluio entre o poder público e o capital.

⁵Os dois autores se referem especificamente à memória da ditadura civil-militar. Para Ab’Sáber, “a Lei da Anistia autoconcedida pela ditadura a seus próprios agentes (...) foi a clara norma de recalque imposta à nação, acintosa a qualquer ordem de democracia efetiva. Essa lei da força impediu o julgamento e a punição dos crimes de Estado praticados pelo regime (...), perdurando até a tardia criação de uma mínima Comissão da Verdade instalada em 2012, já no governo de Dilma Rousseff” (2013, p. 516).

⁶Segundo Koselleck (2006), o tempo histórico emerge da tensão entre espaço de experiência e horizonte de expectativa – categorias constitutivas da história e do seu conhecimento, ao entrelaçarem, na itinerância presente, o passado e o futuro. Entendemos historicidade como postula Hartog (2013): resultante dos “modos de articulação do passado, do presente e do futuro” (p. 28), sendo um dos componentes, a depender do momento histórico, do contexto e da experiência social, experimentado como dominante.

rememoração crítica do passado (entendido como força que *age* no presente). Em nosso percurso, vamos retomar análises individuais de algumas obras, mas buscando associá-las a outros filmes, de modo a conduzir um mapeamento. Para tanto, iremos testar a reunião dos filmes em séries, visando indicar e caracterizar “figuras de elaboração histórica” recorrentes na filmografia contemporânea – assim como examinar suas variações a partir da aproximação entre obras. O propósito do artigo, assim, não é a análise em profundidade de uma ou de outra obra, mas o desenho, ainda inacabado, de um quadro mais abrangente, que mapeia linhas de força, potencialidades da produção contemporânea em seu trato com a memória pública.

Mesmo que privilegiando a produção dos anos 2000 em diante, faremos recuos a alguns trabalhos paradigmáticos, que datam de momentos anteriores, de modo a iluminar características singulares da produção contemporânea. Em nosso artigo, iremos privilegiar a abordagem de *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), *A cidade é uma só?*, *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília* (Adirley Queirós, 2012, 2014 e 2017), *Recife frio* e *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2010 e 2012), *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017), *Orestes* (Rodrigo Siqueira, 2015), *Pirinop, meu primeiro contato* (Mari Corrêa e Kanaré Ikpeng, 2007) e *Martírio* (Vincent Carelli, 2016). Outros filmes serão acionados pontualmente.

Da interação mais detida com algumas dessas obras, em artigos já publicados,⁷ levantamos algumas hipóteses de trabalho. A primeira delas é de que se aposta no “presente como história” (GODARD; ISHAGHPOUR, 2000, p. 110).⁸ Pois o trabalho histórico não equivale, na maioria desses filmes, a uma representação do passado, mas envolve a atribuição de historicidade à atualidade. À diferença de “filmes históricos” tradicionais, que trabalham o passado *per se*, passível de reconstituição ou de representação, estes filmes convocam o passado para trabalhá-lo em sua relação com o presente (e, por vezes, com o futuro) de personagens, territórios e coletividades. São narrativas, em suma, que reabrem o passado no presente, para refletir e agir sobre a atualidade. Em algumas dessas obras, é justamente o

⁷Ver “Um drama documentário? Atualidade e história em *A cidade é uma só?*” (2012), “Drama e documento, atualidade e história no cinema brasileiro contemporâneo” (2015), “*Orestes*: luto incompleto e estética da elaboração” (2015), e “Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho” (2016).

⁸Emprestamos com liberdade expressão proposta por Ishaghpour em sua discussão da história no cinema de Godard (GODARD; ISHAGHPOUR, 2000).

trabalho de elaboração de tempos passados, impulsionado pelo fazer do filme no presente, que conduz a narrativa e o percurso do espectador.

Dessa constatação, desdobramos uma segunda hipótese: há presença expressiva, com modulações variadas nos filmes aqui reunidos, do que chamamos, em artigo sobre *Orestes*, de uma "estética da elaboração".⁹ Esses filmes não se colocam como veículo de difusão de verdades prévias sobre o passado, mas sim como lugar de um *trabalho* (de investigação, rememoração, re-significação), necessariamente situado, parcial, em processo, marcado por pontos cegos e evasões. Tal processualidade não se restringe ao bastidor, mas é trazida a primeiro plano, encaminhando a narrativa fílmica. Conduzidos no presente, processos de rememoração de violências sofridas pelos historicamente esquecidos, por exemplo, se abrem para as tensões, disputas e circunstâncias atuais. Interessa examinar, então, o duplo gume que cada obra nos oferece: entre a elaboração da narrativa fílmica e aquela da história coletiva.

1. *Cabra marcado para morrer*: a “estética da elaboração” em perspectiva

Por seu caráter paradigmático e inaugural, um verdadeiro “divisor de águas” no cinema brasileiro, como escreveu Bernardet (2003, p.9), iniciaremos nosso percurso por *Cabra marcado para morrer*, cuja abordagem nos permite lançar algumas premissas importantes, assim como colocar em perspectiva histórica a nossa problemática.

Iniciado em 1964, interrompido pelo golpe civil-militar e retomado apenas em 1981, após a Anistia, o filme de Eduardo Coutinho, concluído finalmente em 1984, elabora uma “ponte” (BERNARDET, 2013, p. 227) entre a experiência histórica (e cinematográfica) no Brasil pré-ditadura militar e aquela no limiar da redemocratização (início dos anos 1980). Dedicase também a inscrever memórias do período ditatorial, resistindo ao esquecimento forçado. Na filmografia de Coutinho, *Cabra* inaugura uma dimensão diacrônica e um movimento de notável densidade: aquele caracterizado pela “preocupação em reconstruir o elo entre o passado e o presente de indivíduos e comunidades”, como escreveu Mateus Araújo Silva (2013, p. 433). Em outras palavras, um projeto peculiar de elaboração da história coletiva, reconhecida a ruptura (com os processos sociais então em curso) representada pelo golpe de 1964.

⁹Ver “*Orestes*: luto incompleto e estética da elaboração” (2015).

Como sugere Bernardet em seu artigo pioneiro (2003),¹⁰ tal projeto pode ser aproximado da concepção de história defendida por Walter Benjamin em suas teses (BENJAMIN, 1986). De fato, pensamos que caberia muito bem, para o cinema de Coutinho, a premissa benjaminiana de que “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente”, como sintetizou Löwy (2005, p. 61). É precisamente essa dinâmica de mútua inteligibilidade (entre experiência atual e passado lembrado), equacionada de modo singular por *Cabra marcado para morrer*, que nos interessa observar em nossa abordagem do cinema brasileiro contemporâneo.

Nesse sentido, o título em inglês do filme, *Twenty years later*, é preciso. Em *Cabra marcado*, o intervalo de quase 20 anos entre as primeiras filmagens (interrompidas pelo golpe de 1964) e a retomada do filme é constitutivo, definidor de abordagem e narrativa. Quando Coutinho retorna ao Nordeste em busca dos participantes do filme, importa não apenas narrar a história da vida e do assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira (que o filme de 1964 buscava reconstituir): é preciso elaborar, junto aos camponeses, em cena, mas também na montagem, essa separação ou hiato de quase duas décadas, de modo a construir uma passagem entre tempos, uma trilha que possa ser retomada no presente. Na primeira filmagem, se buscava fixar para a história – pela via de uma reconstituição ficcional – uma imagem viva do presidente da Liga Camponesa de Sapé (PB), assassinado dois anos antes. No segundo momento, passados 20 anos, o testemunho presente dos que sobreviveram à repressão militar torna-se o procedimento central. Trabalha-se a memória de João Pedro a partir de lembranças negociadas em cena, sob a sombra permanente do esquecimento (reforçado pela ditadura). O desafio de costurar, na montagem, essas matérias fílmicas heterogêneas, coincide com a tarefa de narrar a história, como se o processo-filme, abrigo de historicidade, correspondesse a um “cristal do acontecimento-total” (BENJAMIN, 2009, p. 503): o golpe militar, a ditadura por ele instaurada e suas consequências para a sociedade brasileira.

Meditar sobre a história, na obra de Coutinho, é assim articular um “agora” e um “outro”,¹¹ reescrevendo do presente as histórias de lutas populares passadas, mas não

¹⁰“Vitória sobre a lata de lixo da história”, publicado originalmente no suplemento *Folhetim*, do jornal Folha de São Paulo, em 1985. Republicado na segunda edição de *Cineastas e imagens do povo* (2003).

¹¹Emprestamos sugestão de Mateus Araújo Silva em seu artigo “Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros” (2013b).

remotas (há sobreviventes para contá-las). A atenção ao presente, tão importante para os filmes aqui reunidos, remonta a *Cabra marcado para morrer*: o filme é conduzido por reencontros atuais (entre cineasta e personagens), que deslancham a rememoração. Na história que interessa elaborar, confrontando o historicismo (cúmplice dos vencedores), “o passado pode ser compreendido somente à luz do presente”, como esclarece Löwy (2005, p. 71), em sua leitura das teses de Benjamin. É o trabalho atual de rememoração que reabre o passado, dando uma nova chance ao que foi apagado ou encoberto (pela história oficial), mas também indagando o presente, colocando-o em perspectiva histórica, exigindo elaboração – como se as esperanças envolvidas nas lutas passadas viessem nos indagar sobre os rumos que a história lhes deu ou tem lhes dado.¹²

Assim como *Cabra marcado para morrer*, muitos trabalhos contemporâneos fazem da filmagem ocasião de reabrir o passado no presente. Seja para sondar o que resta do passado entre nós; elaborar experiências traumáticas com a mediação do cinema; transmitir contra-versões da história; ou colocar o presente em perspectiva histórica, nele intervindo e buscando modificá-lo. Apresentamos, a seguir, as três figuras de elaboração que nortearão as séries de filmes contemporâneos propostas pelo artigo, de modo a encaminhar um mapeamento preliminar das formas pelas quais o cinema brasileiro tem abrigado "a tarefa de assumir a responsabilidade pelo passado" (HUYSSSEN, 2014, p. 195): “um passado que não passa”; “o avesso do futuro” e “inventar para disputar memórias”. Importante destacar, de saída, que as fronteiras entre os conjuntos são porosas, e que múltiplas imbricações e contatos entre grupos de filmes poderiam ser estabelecidos. Mantemos a montagem de séries para fins exploratórios: diante da percepção da emergência crítica da rememoração no cinema brasileiro contemporâneo, e tendo montado um pequeno inventário, apostamos que a aproximação entre obras pode iluminar (pela comparação) suas características singulares, assim como extrair o que é recorrente nessa produção.

2. Um passado que não passa: lembrar para historiar e agir no presente

Abrangente, nossa primeira série reúne filmes que sugerem permanências do passado no presente. Elas são, grosso modo, mobilizadas como um “ataque do passado”, na

¹²Para uma leitura minuciosa e esclarecedora das teses Sobre o conceito de história, ver LÖWY, 2005.

expressão de Huyssen (2014, p. 177)¹³, às promessas de futuro envolvidas no discurso do progresso e nos projetos de modernização excludente, aliados do capital, que marcam a experiência social brasileira no tempo. Podem constituir ainda uma tática de abordagem crítica e de intervenção no presente, visando provocar alterações no curso dessa história.

A sugestão de permanência (do passado no presente) encontra amparo, como se sabe, na psicanálise: mais precisamente, no texto “Recordar, repetir e elaborar”, de 1914, no qual Freud argumenta que conteúdos recalçados retornam sob a forma de repetições sintomáticas, caso não encontrem representação. Transportada para a abordagem de traumas sociais e históricos, como propõem Maria Rita Khel (2010) e Jeanne-Marie Gagnebin (2006), a discussão freudiana vem sugerir que os processos de rememoração e simbolização, de tornar públicas as experiências e lutas que a história recalçou, participam da superação de uma experiência social marcada pela repetição sintomática da violência e pela tolerância com a impunidade. De diferentes maneiras, o cinema contemporâneo tem se voltado para memórias obscuras e negligenciadas, cujo recalque teria provocado, no presente, sintomas sociais. Assumida a tarefa da rememoração, encontramos variações nos modos como se elabora a sombra do passado sobre a atualidade. Indicamos a seguir algumas ênfases e variações a compor a série “Um passado que não passa”.

A primeira delas, que já abordamos de modo preliminar,¹⁴ reúne filmes que concedem maior espaço à ficção. São trabalhos que propõem dramaturgias realistas híbridas, em que a encenação ficcional convive com matéria documentária. O trânsito entre registros heterogêneos (encenações, arquivos e testemunhos) possibilita jogos de aproximação, distanciamento e comentários recíprocos (entre tempos passados e atualidade). É o caso de *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós) e *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho), entre outros.

Em *A cidade é uma só?*, a operação histórica corresponde ao trabalho de aproximar arquivos visuais e sonoros (em sua maioria, registros “oficiais” do passado, propagandas e cinejornais referentes à história de Brasília) de dramatizações que envolvem as vivências de três personagens, moradores de Ceilândia, no presente (Dildu, Zé Bigode e Nancy). Também são fundamentais na elaboração contra-histórica que o filme propõe os testemunhos de Nancy, que reconta a história da CEI (Campanha de Erradicação de Invasões

¹³A expressão de Huyssen faz referência ao título do filme do cineasta alemão Alexander Kluge: “O ataque do presente contra o resto do tempo” (1985).

¹⁴Ver “Drama e documento, atualidade e história no cinema brasileiro contemporâneo” (2015).

do Plano Piloto, que originou a Ceilândia em 1971), a partir de sua própria experiência (ainda criança, foi removida com a família do Plano Piloto). No trabalho de montagem, o discurso liso e utópico da propaganda, que prometia a “cidade do futuro”, é confrontado pelas vivências atuais e pelas memórias dos três protagonistas periféricos. A utopia modernista (que amparou o projeto de Brasília) é assim conduzida a sua contraface distópica: violência social, partilha desigual e segregação espacial são realidades na capital “do futuro” (50 anos depois de sua inauguração), mas também em episódios obscurecidos do passado (remontando à construção e ocupação de Brasília). O jogo entre arquivos e encenações possibilita ainda a desnaturalização (quase sempre irônica) das vivências singulares dos protagonistas, expondo a historicidade do presente ao conectá-lo com a violenta história de um projeto nacional-desenvolvimentista.

Em *O som ao redor*, elaborar a história é também trabalho de montar descontinuidades, arquivos (imagens do passado) e encenações (do presente). Mas, no filme de Kleber Mendonça Filho, a ficção é mais englobante, e as imagens de arquivo estão dispostas em uma única sequência à parte. Depois dos créditos iniciais, dez fotografias documentais compõem um painel abrangente da vida nos engenhos de cana da zona da mata pernambucana, nas primeiras décadas do século XX: da morada rústica de um trabalhador rural à casa grande; dos signos do poderio dos proprietários de terra (como o automóvel na porteira) às dezenas de trabalhadores organizados em liga, empunhando enxadas; do dia de festa ao trabalho no eito, do terreiro ao canavial. Após o prólogo, a ficção se incumbem de montar também, através das relações intersubjetivas postas em cena, um painel crítico de experiências e gestos sociais em um quarteirão de classe média na Recife atual. Posicionadas na abertura, as fotos documentais antecipam a sugestão – para toda a narrativa que se inicia – de que há permanências do passado rural, arcaico, agindo no espaço contemporâneo. Essa presença inquietante – trabalhada de diferentes maneiras no filme – ganha forma bem precisa no enredo, com a sugestão de uma vingança de morte, motivada pelo assassinato impune de um trabalhador (tramado pelo patriarca Francisco 30 anos antes, em seu engenho). Mas *O som ao redor* nos instiga, pela maneira como trabalha as imagens de arquivo, a colocar todo o drama, todas as relações intersubjetivas (marcadas por componentes de classe, inclusive) em perspectiva histórica. O passado no engenho assombra não só o que “acontece” a alguns personagens, em suma, mas se projeta sobre toda a atualidade.

Mais híbrido em seu "laboratório" de formas filmicas, *Orestes* também se move em torno da hipótese de permanência, no presente, de um passado que não passa. Como os demais, o filme de Rodrigo Siqueira assume, a seu modo, a tarefa de expor e elaborar danos e dilemas históricos constitutivos da experiência social no Brasil. Nele, o que fundamenta a relação (entre passado e presente, e mais precisamente, entre período da ditadura e atualidade) é a violência de Estado, a continuidade de práticas abusivas (pelos poderes públicos) de que são ou foram vítimas (direta ou indiretamente) parte significativa dos personagens no filme. Mas *Orestes* mobiliza uma série mais heterogênea de procedimentos: da investigação documentária à simulação de um tribunal (em diálogo com a *Oréstia*, trilogia trágica de Ésquilo), passando por um experimento de "elaboração em ato": o convite a algumas pessoas, que não se conhecem, para que interajam em dois espaços desativados (o Doi-Codi e o teatro TAIB, em São Paulo), participando de dinâmicas psicodramáticas propostas pela equipe. Agenciando o encontro, entre outros, de uma filha de desaparecidos políticos durante a ditadura e de pais de vítimas da polícia no Brasil de hoje (jovens negros e periféricos, sobretudo), o filme parece tacitamente indagar: "O que resta, entre nós, da ditadura?"¹⁵ O dispositivo filmico encaminha sugestões: processos incompletos ou impossibilitados de luto, sintomas sociais, irresoluções históricas.

Também se valendo de encenações, mas atravessadas por forças documentárias, outro grupo de filmes privilegia a retomada de episódios do passado pelos protagonistas reais da história. A tática não é acionada como forma de reposição ou reconstituição do vivido como fato, mas estabelece uma ocasião presente para sua elaboração, como propõe Clarisse Alvarenga (2017).¹⁶ A reencenação não faz retornar literalmente o passado, mas cria outras experiências – até porque aqueles que reencenam não são mais os mesmos, modificados pelo tempo. A tática se alia então ao testemunho, em cenas porosas aos atravessamentos e tensões atuais, e que ao presente se endereçam. Pensamos em filmes como *Serras da desordem* (Andrea Tonacci) e *Pirinop, meu primeiro contato* (Mari Corrêa e Kanaré Ikpeng).

Diferente da reconstituição, que postula a autonomia da cena ficcional que repõe o passado, a reencenação se dá no presente e acaba por "promover uma aproximação entre

¹⁵ Fazemos aqui referência ao livro organizado por Edson Telles e Vladimir Safatle: *O que resta da ditadura: a exceção brasileira* (2010).

¹⁶ Em seu livro *Da cena do contato ao inacabamento da história*, a autora trabalha com filmes-processo que retomam imagens do contato com povos isolados no Brasil: *Os últimos isolados* (1967-1999), *Corumbiara* (1986-2009) e *Os Arara* (1980-).

temporalidades distintas” (ALVARENGA, 2017, p. 84), como vemos de maneira exemplar em *Serras da Desordem* ou *Pirinop*: presente e passado se emaranham nos espaços revisitados e nos corpos dos atores-personagens (indígenas que sobreviveram aos massacres e deslocamentos forçados sofridos por seus povos em um passado recente). Assim, o passado assoma em cena antes como presença do que como legado, ferida aberta que deixa marcas e se atualiza nos gestos, palavras e não-ditos dos atores, podendo também ser estrategicamente retomado em contra-versões da história e disputas atuais.

Pensemos em *Pirinop, meu primeiro contato* (filme mobilizado por Alvarenga em sua discussão da reencenação): motivados pelo fazer do filme, que propõe a exibição, na aldeia, de registros do primeiro contato (filmados pelos brancos), os Ikpeng reencenam, de sua perspectiva, os acontecimentos de 40 anos atrás (o contato se deu em 1964). A cena rememorativa é aberta aos comentários presentes da comunidade, sendo repensada a partir do *feedback* do material filmado, exibido à noite para toda a aldeia. O esquecimento vai de par com a memória, e seria impossível reencenar o passado ignorando todas as transformações vividas em quatro décadas de contato (“você falou português”, “tem que fazer de novo tirando toda a roupa”: são alguns dos comentários críticos ouvidos durante a projeção coletiva do material bruto). Vemos, assim, que o processo de reencenar também sonda e coloca em perspectiva histórica o próprio *presente*. “Nesse processo”, como escreve Clarisse Alvarenga, “emerge no grupo uma nova orientação em relação ao seu futuro: eles pretendem retomar as terras onde viviam quando foram contatados e das quais estiveram afastados desde a transferência para o Parque Nacional do Xingu, ocorrida após o primeiro contato” (2017, p. 85).

Um terceiro grupo, com filmes que não acionam táticas ficcionais, trabalha a montagem de materiais heterogêneos, sobretudo arquivos (de variadas procedências) e intervenções (da equipe de cinema) em situações atuais. Nesse caso, articula-se a narrativa (da história) com a participação ou intervenção (em seu curso conflituoso, que se atualiza). É o caso exemplar de *Corumbiara* e *Martirio* (Vincent Carelli), que entretecem, como nos mostra André Brasil (2016), um trabalho de militância, vivência e urgência junto a grupos indígenas ameaçados por projetos de colonização e pela expansão capitalista, com um gesto reflexivo, rememorativo, debruçado sobre ampla matéria histórica, “tornando indissociáveis esses gestos, sem os quais a experiência histórica não se constitui enquanto tal” (p. 150). Pois a atualidade do genocídio dos Guarani Kaiowá parece exigir, a um só tempo, a ação e a

memória (como se vê em *Martírio*): a colocação em perspectiva histórica de um processo de extermínio, expropriações e esbulhos territoriais se articula à urgência de intervir, com o cinema, em seu curso presente.

3. O avesso do futuro: memória e distopia

Nossa segunda série privilegia filmes que apresentam construções temporais ainda mais intrincadas. Elas incluem a encenação de presentes incertos e a especulação de “futuros”, veículo para figurações distópicas em que a experiência social recebe tons sombrios, por vezes pós-apocalípticos. O isolamento espacial, social e político marcam os modos como alguns personagens aparecem em cena, maquinando revoltas, vinganças, intrusões, sem horizonte utópico. Na filmografia de Adirley Queirós e em outros trabalhos recentes, testemunhos e outros traços documentais convivem com desvios pela ficção, incluídos diálogos com gêneros industriais. Resultam dramaturgias realistas híbridas, empenhadas em figurar aspectos precários da experiência social em grandes cidades brasileiras, como a segregação espacial, a falência da vida em comum e a obsolescência precoce de pessoas e territórios.

Tal emergência da distopia como “ferramenta de análise radical” do presente (HILÁRIO, 2013), bem como do caráter injusto de nossa formação social, já se fazia sentir, de maneira irônica e bem humorada, em *Recife Frio* (2010), curta de Kleber Mendonça Filho. O letreiro inicial (“daqui a alguns anos”) sinaliza o híbrido de falso documentário e filme de ficção científica, no qual a especulação de um futuro misteriosamente frio (em uma das cidades mais quentes do Brasil), acessado pelo espectador através de uma falsa reportagem de TV, alcança ao menos dois efeitos: expor as contradições sociais e aporias urbanas de uma Recife bem presente; ironizar códigos e convenções da forma documental trivializada na televisão.

Mesmo que muito diferentes entre si, longas mais recentes - como *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília* (Adirley Queirós, 2014 e 2017), *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014) e *Medo do Escuro* (Ivo Lopes Araújo, 2015) - também apresentam construções temporais intrincadas, nas quais o “presente” oscila entre uma atualidade reconhecível e um futuro especulado, e o passado comparece sob a forma de ruínas e memórias traumáticas, objetos técnicos obsoletos e resíduos presentes nos espaços urbanos postos em cena (não-lugares de memória marcados mais pelo apagamento, pela

obsolescência precoce, pela sobreposição desordenada de camadas temporais, do que por uma conservação refletida e programada do passado). Entre um *passado que não passa* e o *avesso do futuro* (tal como prometido pelos processos de modernização capitalista), a atualidade de grandes cidades brasileiras é trabalhada de modo a expor danos, precarização, exclusões.

Entendemos que, se a confiança moderna no futuro está na base das utopias literárias e políticas, as narrativas distópicas dão forma ao assombro com o presente, buscando indicar “catástrofes que se perfilam no horizonte” (LÖWY, 2005, p.32). Nas obras reunidas em nossa segunda série, especulações de futuro e outros desvios pela ficção são mobilizados, por vezes, como resposta crítica a experiências históricas bem precisas. É o caso dos filmes de Adirley Queirós, que – a começar por *A cidade é uma só?* – retomam o planejamento, a construção e a paradoxal ocupação de Brasília, inaugurada em 1960. Contrariando a estética do apagamento, a ruptura com o passado e a proposta descontextualizante do projeto modernista de Brasília (HOLSTON, 1993), o cinema de Queirós se volta para a rememoração do passado recente, privilegiando o ponto de vista de quem habita a periferia (da cidade e da história). No lugar de documentários históricos tradicionais, entretanto, operam-se surpreendentes desvios pela ficção (incluindo diálogos com gêneros industriais), que ora se torna abrigo de testemunhos e arquivos, ora abre espaço para reinvenções do presente e especulações distópicas.

Branco sai, preto fica (2014) é, nesse sentido, paradigmático.¹⁷ Para abordar um acontecimento real passado, sucedido em Ceilândia (DF), o filme faz um desvio pela ficção-científica, que se torna abrigo de memórias e espaço para invenção deliberada de um futuro coletivo. Do ano 2070, aterrissa na atualidade de Brasília o agente Dimas Cravalanças, viajante no tempo incumbido de colher evidências de crimes cometidos pelo Estado contra populações negras e periféricas. Os atores Marquim do Tropa e Shokito emprestam seus corpos e memórias aos protagonistas Marquim e Sartana, que no filme ruminam suas perdas (ambos mutilados pela repressão policial a um baile black em Ceilândia) e gestam um plano terrorista de ação. Passagem entre um futuro ficcional utópico, tratado com ironia, no qual a dívida do Estado brasileiro para com os pobres seria literalmente paga, e um passado real traumático, em que – ao contrário – os pobres tiveram sua presença na cidade mutilada pelo

¹⁷ Ver nossos artigos “Memória contra utopia: *Branco sai, preto fica*” (2015) e “O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em *Branco sai, preto fica*” (2017).

mesmo Estado, situa-se o tempo dominante na narrativa: o “presente” de Ceilândia. Entre aspas: a atualidade já aparece especulada pela ficção, que distorce características da ordem social e urbana de Brasília, de modo a tornar mais nítido o desenho distópico.

Era uma vez Brasília (2017) prolonga os experimentos temporais dos filmes anteriores, também elaborando o presente como "avesso do futuro" (sob a sombra de um “passado que não passa”). Novamente Adirley responde ao projeto futurista que norteou a construção da capital brasileira com a criação de um presente distópico: o setor habitacional Sol Nascente, expansão da Ceilândia, neste filme inteiramente noturno, oferece locações para a "cidade do futuro" (e empresta, na dramaturgia, o nome ao “planeta” de onde parte WA, viajante intergaláctico). Esse jogo entre temporalidades marca o filme todo. Cada cena modula uma espécie de montagem temporal complexa, no jogo entre cenários, figurinos, corpos, diálogos, objetos. Os espaços internos são densamente elaborados: a nave espacial de WA, o viajante que – incumbido de eliminar JK – se perde no tempo e no espaço e cai na Ceilândia em 2016, é precária e insalubre como uma cela de prisão brasileira. Já presente em *Branco sai, preto fica*, ganha força a aposta na construção cênica, na performance dos atores nos espaços, registrada em sua duração. Constrói-se assim uma atmosfera de imobilidade, isolamento e confinamento – em uma espécie de “cifra” da condição precária e periférica, elaborada nas imagens, de modo mais alegórico. Se a temporalidade é complexa, a referência ao passado tornou-se menos precisa, menos “documentária”: é como se a distopia estivesse de tal modo instalada que não fosse mais possível remontar sua história, suas histórias.

Paradoxalmente, não sendo a rememoração tão decisiva (na dramaturgia, na criação dos personagens), a referência a processos políticos atuais é mobilizada de modo direto e contundente: a montagem sobrepõe às imagens da ficção registros sonoros de discursos e declarações de voto, referentes ao processo do impeachment de Dilma Rousseff.¹⁸ Se um filme como *A cidade é uma só?* produz uma contra-memória que confronta o apagamento e o recalque do violento processo de retirada dos pobres do Plano Piloto em tempos passados, *Era uma vez Brasília* parece sondar um *recalcamento em ato*: sobreposto às imagens sombrias do presente narrativo (especulado em chave distópica), o discurso de posse de Temer, no final do filme, é a mais acabada expressão da denegação e do mascaramento

¹⁸ Ouvimos discursos de Dilma, de Temer, de parte da bancada do Paraná na votação do impeachment na Câmara dos Deputados. Há também um trecho do discurso de JK na cerimônia de inauguração de Brasília, em 1960.

(coroando todas as manipulações, distorções e a amnésia programada que cercaram o golpe de estado).¹⁹

Na continuidade da relação traumatizante e violenta do Estado com os moradores das periferias, o passado ainda assombra um presente avesso a toda idealização (como nos filmes reunidos na primeira série): lugar, na filmografia de Adirley, de confronto radical das promessas utópicas de futuro na base do projeto político, arquitetônico e urbanístico de Brasília.

4. Encenar para disputar memórias: ficções meta-históricas

Uma terceira frente de elaboração é oferecida pelos filmes “históricos” em sentido estrito: as ficções que reconstituem o passado. Partimos do pressuposto que mesmo filmes que se atêm a reencenar episódios vividos (sem relacioná-los, na montagem, a outros tempos) podem trazer inscrita em suas escolhas uma reflexão atual. Apostamos que as melhores reconstituições revelam “o vórtice dos conflitos atuais” (HUYSSSEN, 2014, p. 192), conduzindo, por vezes, a uma história de segundo grau - seja porque não têm em conta apenas o acontecimento passado, mas suas formas de representação no tempo; seja porque se endereçam criticamente à administração ou gestão da memória pública pelos poderes, ontem e hoje. Interessam-nos, assim, as formas pelas quais as (re)encenações e reconstituições ficcionais, ao representarem tempos passados, realizam construtos meta-históricos ou se endereçam ao nosso presente.

Joaquim, de Marcelo Gomes, combina invenção dramaturgica (na escolha por abordar um período inteiramente desconhecido e não-documentado da vida de Tiradentes) e realismo histórico (no rigor da pesquisa que fundamenta suas escolhas de encenação). Mas não há ingenuidade nessa reconstituição densa do passado. O prólogo do filme evidencia a consciência meta-histórica e o endereçamento crítico da proposta. Sobre a imagem (em plano geral fixo) de uma cabeça humana exposta sob chuva, ouvimos a fala póstuma de Tiradentes, que remete a Brás Cubas: “Aqui quem vos fala é um decapitado (...) Outros homens também conspiraram contra a Coroa portuguesa, mas apenas eu perdi a cabeça. Talvez por ser mais

¹⁹ Um trecho do discurso de Temer: "O momento é de esperança na retomada do Brasil. A incerteza chegou ao fim. É hora de unir o país e colocar os interesses nacionais acima dos interesses de grupos. (...) Tudo transcorreu dentro do mais absoluto respeito constitucional. Demos esse exemplo ao mundo. (...) Não prevaleceram vontades individuais, mas a força das instituições, sob o olhar atento de uma sociedade plural e de uma imprensa inteiramente livre".

pobre, talvez por ser mais exaltado”. As gotas que caem na lente da câmera sinalizam a rememoração dos antecedentes da Inconfidência Mineira, no “Império Português, Colônia dos Brasis”, século XVIII, como projeto filmico, deliberadamente atual. O modo como se constrói a subjetividade e a motivação para a revolta de Tiradentes (marcadas por experiências e frustrações de classe) as contrasta com aquelas dos demais inconfidentes (como cifrado pelo filme, de maneira sintética, em sua última cena). Motivo que sinaliza, a meu ver, a possibilidade de leitura alegórica: como se o passado prefigurasse o nosso presente, como se ele tivesse algo a nos dizer sobre os processos políticos hoje em curso.²⁰

Embora em chave distinta, essa abordagem remonta a outra obra inaugural (para a problemática que nos interessa), realizada no período dito "moderno": *Os inconfidentes*. Em momento de endurecimento do regime militar (1972), o filme de Joaquim Pedro de Andrade recapitula os tempos da Inconfidência Mineira (1789-1792), não apenas para disputar a memória coletiva da revolta, intensamente apropriada pelos poderes, como para se valer dela, alegoricamente, de modo a refletir – com alguma liberdade crítica – sobre aspectos de um presente doloroso e sombrio. Com sua proposta de encenação radicalmente anti-naturalista, o filme expõe a reconstituição da história como apropriação deliberada e atual do passado. Ela parte do reconhecimento de que este é um campo de disputa, de que é possível lê-lo a contrapelo, salvando-o (em alguma medida) das apropriações da memória coletiva pelos poderes, e dele se valendo para um comentário contundente ao presente.

Esse comentário assume no filme diferentes formas. Desde a cena da tortura de Tiradentes nos porões da Colônia (referência direta aos porões da ditadura, onde outros insurgentes sofriam a repressão do Estado), até a indicação, na sequência final, do esvaziamento e cooptação da figura subversiva de Tiradentes pelos poderes, na atualidade. Ao inserir, em meio a seu peculiar trabalho de reconstituição ficcional, uma cena documentária atual na qual crianças uniformizadas aplaudem o enforcamento de Tiradentes em praça pública, em Ouro Preto, *Os inconfidentes* põe em crise os apagamentos que permitiram transformar o dia de Tiradentes em um “lugar de memória”. Com sua encenação de pendor brechtiano (que desnaturaliza, entre outros aspectos, o teatro de vaidades da Inconfidência Mineira e a distância abissal entre intelectuais progressistas e povo dominado), *Os inconfidentes* é um filme muito singular, mas poderia ser aproximado de outros trabalhos mais recentes que realizam uma espécie de história de segundo grau. Seja porque se

²⁰ Penso, especificamente, na sanha das elites em destruir a história de Luiz Inácio Lula da Silva.

empenhem em produzir uma contra-história, seja porque levem em conta não apenas o acontecimento passado, mas suas formas de registro, suas representações, as apropriações e perpetuações da memória coletiva no tempo (aspectos presentes, por exemplo, em *A cidade é uma só?*). Filmes que, ao mobilizarem uma escrita do passado, disputam, em suma, memórias no presente.

5. Considerações finais

Com suas elaborações singulares, os filmes reunidos nas três séries aqui propostas compartilham um esforço comum: a criação de formas que elaborem o passado histórico não como legado, mas como presença, ferida, sintoma atual. Na contramão das representações apaziguadas ou idealizantes de tempos pretéritos, preferem sugerir os danos históricos presentes entre nós, desnaturalizando a atualidade ou fazendo da disputa de memórias um instrumento para intervenção no curso conflituoso e violento de uma história que se atualiza. A “emergência de novos discursos memoriais” (HUYSSSEN, 2014, p. 95) não apenas se associa, no cinema brasileiro contemporâneo, ao colapso das energias utópicas e do futurismo moderno, como parece se voltar, insistentemente, ao presente: lugar de irresolução, incompletude e inacabamento, características internalizadas pelas narrativas fílmicas em seus “processos” ou “estéticas” da elaboração. Sob a sombra de um passado (que não passa), na contramão das promessas de futuro, eis o presente: tempo de um trabalho (parcial, situado) de elaboração histórica, propulsionado pelo filme em seu fazer.

Sem dúvida, muitos contatos e vizinhanças poderiam ser estabelecidos entre as séries aqui propostas, e no interior delas - alguns deles estão sugeridos no percurso deste artigo. Eles revelam, por um lado, a recorrência da associação entre rememoração crítica e falência dos discursos modernizantes e progressistas. Movidos por urgências e aporias do presente, os filmes se fincam na atualidade, elaborada como um híbrido de temporalidades. Está no horizonte das três séries, portanto, “o presente como história” (GODARD; ISHAGHPOUR, 2000, p. 110). Este é “ocasião”, como postula a filosofia da história de Benjamin (1986): momento crítico a partir do qual memórias soterradas ganham luz. Sua elaboração se abre para as contradições, disputas e impasses atuais, sondando o presente, mas também iluminando o que resta do passado entre nós. Por isso parece-nos pertinente a retomada de *Cabra marcado para morrer*, filme paradigmático, que se volta para o passado (a rememoração das lutas camponesas e da repressão sofrida após o golpe civil-militar de 1964),

movido pelas urgências que se apresentavam no limiar da redemocratização (1981-1982). Como o filme de Coutinho, os trabalhos aqui reunidos trabalham (de diferentes maneiras) dinâmicas que confrontam tempos, que promovem indagações recíprocas entre presente e passados.

Nosso inventário de formas críticas aponta, em resumo, o esvaziamento das energias utópicas e a aposta na força crítica da rememoração. Se a imaginação de futuros parece vetada para nós, o presente não está encerrado: lugar de disputa, de trabalho, de processos que participam da história, ao buscarem elaborá-la.

Referências

- AB'SÁBER, Tales. *Cabra marcado para morrer, cinema e democracia*. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: CosacNaify, 2013, p. 505-522.
- ALVARENGA, Clarisse. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009), Os Arara (1980-)*.
- BENJAMIN, Walter. *Memória e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- BRASIL, André. *Retomada: teses sobre o conceito de história*. In: TORRES, Júnia *et al.* (Org.). *Catálogo do forumdoc.bh 2016*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Memória, história, testemunho*. In: *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GODARD, J-L.; ISHAGHPOUR, Y. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle* (dialogue). Tours: Farrago, 2000.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade. Presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido - cultura y memoria en tiempos de globalización*. México - DF: Instituto Goethe/Fondo de Cultura Económica, 2002.
- _____. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- KEHL, Maria Rita. *Tortura e sintoma social*. In: SAFATLE, Vladimir & TELES, Edson (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MESQUITA, Cláudia. **Um drama documentário? Atualidade e história em *A cidade é uma só?***, de Adirley Queirós. *Devires - Cinema e Humanidades*, v. 8, p. 50-71, 2012.

_____. **Drama e documento, atualidade e história no cinema brasileiro contemporâneo**. In: BRANDÃO, A.; SOUSA, R. (Org.). *A sobrevivência das imagens*. Campinas: Papyrus/Socine, 2015, p. 63-76.v. 1.

_____. **Memória contra utopia: *Branco sai, preto fica***. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 24., 2015, Brasília, *Anais da Compós*.

_____. **Orestes: luto incompleto e estética da elaboração**. In: TORRES, Júnia et al. (Org.). *Catálogo do fórumdoc.bh 2015*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2015.

_____. **Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho**. *Galáxia*, São Paulo, v. 31, p. 54-65, 2016.

_____. **O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em *Branco sai, preto fica***. In: ALMEIDA, R.; MOURA, L.F. (Org.). *Brasil distópico*. Catálogo da mostra realizada na Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2017, p. 89-101.

_____. **Era uma vez Brasília: conversa com Adirley Queirós (2017)**. In: TORRES, Júnia et al. (Org.). *Catálogo do fórumdoc.bh 2017*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2017.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Proj. História, PUC-SP, n. 10, dez. 1993. <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>

SELIGMANN-SILVA, Marcio. **O local do testemunho**. In: *Tempo e argumento. Revista do Programa de Pós-Graduação em História*, Florianópolis, v.2, n.1, p. 3-20, jan-jun 2010.

SILVA, Mateus Araújo. **Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo**. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: CosacNaify, 2013, p. 432-439.

_____. **Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros**. *Devires*, v. 10, n. 1, p. 108-137, jan-jun 2013b.