



*Cinema & Território*

Revista internacional de arte e antropologia das imagens

N.º 8 | 2023

Documentário (auto)biográfico

---

E a memória vos libertará: o lugar da memória visto no documentário  
*Democracia em Vertigem*

Leonardo SIMÕES & Regina Lara Silveira MELLO

---

### **OJS - Edição eletrónica**

URL: <https://ct-journal.uma.pt/>

DOI: [10.34640/c.t8uma2023simoesmello](https://doi.org/10.34640/c.t8uma2023simoesmello)

ISSN: 2183-7902

### **Editor**

Universidade da Madeira (UMa)

### **Referência eletrónica**

Simões, L. & Mello, R. (2023). E a memória vos libertará: o lugar da memória visto no documentário *Democracia em Vertigem*. *Cinema & Território*, (8), 72-87. <https://doi.org/10.34640/c&t8uma2023simoesmello>

---

30 de novembro de 2023



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

## **E a memória vos libertará: o lugar da memória visto no documentário *Democracia em Vertigem***

**Leonardo SIMÕES**

Universidade Presbiteriana Mackenzie  
leonarddosimoes@gmail.com

**Regina Lara Silveira MELLO**

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo/Brasil  
regina.mello@mackenzie.br

**Resumo:** *Democracia em Vertigem* (2019), dirigido por Petra Costa, é um documentário em primeira pessoa que traçou a relação dela com o Brasil, com a memória de sua família e a conexão desses pontos com o impeachment da presidente Dilma Rousseff, em 2016, e a ascensão de Jair Bolsonaro. Para amparar o papel da autobiografia, a diretora explorou algumas noções de lugar e memória trabalhadas por Pierre Nora, além de ideias sobre o esquecimento desenvolvidas por Marc Augé e Paul Ricoeur. Esses temas orbitam em torno de conceitos cinematográficos de Bill Nichols e André Bazin. O artigo, portanto, vai observar como Petra trabalhou tais pontos para elucidar o passado, o presente e o futuro do Brasil.

**Palavras-chave:** Petra Costa, *Democracia em Vertigem*, Pierre Nora, documentário brasileiro

**Abstract:** *Democracia em Vertigem* (2019), directed by Petra Costa, is a first-person documentary that traced her relationship with Brazil, with the memory of her family and the connection of these points with the impeachment of President Dilma Rousseff, in 2016, and the rise of Jair Bolsonaro. To expand the role of autobiography, the director explored some notions of place and memory worked on by Pierre Nora, as well as ideas about forgetting made by Marc Augé and Paul Ricoeur. These themes orbit around the cinematographic concepts of Bill Nichols and André Bazin. The article, therefore, will observe how Petra worked on these points to elucidate the past, present and future of Brazil.

**Keywords:** Petra Costa, *Democracia em Vertigem*, Pierre Nora, brazilian documentary

### **Introdução**

O primeiro documentário em longa-metragem sequer tinha essa definição. O diretor de *Nanook of the North* (EUA, 1922), (Mundo do Cinema, 2023), Robert Flaherty, era um explorador. Trabalhando na *Canadian Pacific Railway*, ele adquiriu uma câmera e registrou o cotidiano dos esquimós:

Como parte de meu equipamento de exploração, nessas expedições, havia uma aparelhagem de filme cinematográfico. A expectativa era de que filmássemos a vida

do Norte e dos esquimós, o que poderia se provar de grande valia para ajudar a custear algumas despesas das explorações. (IMS, 2023)

Os tempos eram outros. O equipamento era rudimentar e o manejo dos rolos de filmes era feito sem a segurança adequada. De modo que, em 1916, quando tinha material suficiente para exhibir ao público, caso quisesse, Flaherty viu todo o seu trabalho ser queimado por um incêndio acidental. O episódio não o desanimou:

Meu interesse pelos filmes, a partir de então, cresceu. Novas formas de filmes de viagem estavam surgindo. Passei a acreditar que um bom filme retratando os esquimós e sua luta pela existência no dramaticamente árido Norte poderia valer a pena. Para resumir a história, decidi ir de novo para lá – desta vez com o exclusivo propósito de fazer filmes. (Flaherty apud IMS, 2023)

*Nanook of the North* (EUA, 1922), (Mundo do Cinema, 2023) considerado o primeiro documentário em longa-metragem da história do cinema, era um raptó da realidade. Podemos definir a ação dessa maneira porque, no intuito de registrar a vida dos nativos, Flaherty não viu problema em fantasiar as situações, aumentando o tamanho dos iglus para que a câmera fosse melhor acomodada, por exemplo. Mesmo assim, o resultado é impressionante. E ele repetiu a façanha com o mesmo empenho em outros momentos. Já o batismo do gênero só aconteceu um tempo depois, em 1926, por John Grierson, em uma reportagem para o jornal *The New York Times*. Ao falar sobre Moana (*Moana*, Robert Flaherty, 1926), outro filme dirigido por Flaherty, Grierson escreveu que era um “relato visual dos eventos da vida cotidiana de um jovem polinésio e sua família, tem valor documental. “À época, as imperfeições do filme em seu modo de registrar a realidade lhe davam autenticidade. Quando André Bazin, um pesquisador e crítico francês, analisou outro documentário dirigido por Robert Flaherty, *Os Pescadores de Aran* (*Man of Aran*, Robert Flaherty, 1934), foi categórico: “esse gênero de filme só pode ser um compromisso mais ou menos eficaz entre as exigências da ação e as da reportagem. O testemunho cinematográfico é o que o homem pôde arrancar do acontecimento que, ao mesmo tempo, requer sua participação”. (Bazin, 2014, p. 55). De maneira límpida, Bazin (2014) afirmou que “filme não é constituído apenas por aquilo que vemos”.

Isso tem tudo a ver com Bill Nichols (2010), que elaborou uma série de conceitos em *Introdução ao Documentário*. Ao longo deste artigo, nós entenderemos não apenas como o teórico esboçou sua visão sobre o registro documental, mas também como suas ideias ampliaram aquilo que John Grierson pensava a respeito do gênero. Também será destacado o que Grierson elaborou entre o documentário e a democracia. O objetivo, portanto, é abrir espaço para que uma análise do filme *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019), através do seu ponto de vista em primeira pessoa, se insira em conceitos criados por Pierre Nora sobre “os lugares da memória” e de Paul Ricoeur sobre a importância do esquecimento para a manutenção da história e do passado. Cada um desses autores sustentou a visão de Petra Costa, tanto atrás das câmeras atuando como narradora e diretora do filme, quanto à frente delas sendo a própria protagonista, evocando sua memória de indivíduo sobre o sistema político brasileiro para compreender a memória coletiva de grupos específicos que pediam, por exemplo, a volta da ditadura militar brasileira e que apoiaram a eleição do então deputado federal à presidência da República, Jair Messias Bolsonaro. Qual foi o papel da autobiografia no documentário de Petra Costa e a sua conexão com as noções de lugar e território?

Ainda neste artigo, alguns conceitos de Pierre Nora e Paul Ricoeur serão evocados para sustentar a visão da diretora sobre Bolsonaro atuar como um destruidor dos “lugares

de memória”, e agir como agente infiltrado na história pronto a bagunçar significados e propor o esquecimento como a linha a ser seguida por todos os seus seguidores. E, por fim, a ideia deste texto é estabelecer uma relação entre memória e lugar no cinema autobiográfico sob o ponto de vista de quem conta e, ao mesmo tempo, participa de um momento da história documentada.

### **Todo filme é um documentário**

“Todo filme é um documentário”. Este conceito escrito por Bill Nichols em Introdução ao Documentário (2010, p. 26) parte da ideia de que os filmes registram elementos culturais da sua época. Sejam nos temas, nos comportamentos, no vestuário ou na linguagem, a afirmação do autor pode apagar a fronteira entre ficção e não-ficção. Mas “ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico. São duas tradições narrativas distintas, embora muitas vezes se misturem” (Ramos, 2008, p. 22). O termo que batizou o gênero documentário nasceu em um artigo escrito pelo cineasta John Grierson para o jornal *The New York Times*, em 1926, a respeito do filme *Moana* (*Moana*, Robert Flaherty, 1926.), dirigido por Robert Flaherty. (Sabzian, 2023). No texto, Grierson escreveu:

É claro que *Moana*, sendo um relato visual dos eventos da vida cotidiana de um jovem polinésio e sua família, tem valor documental. Mas isso, acredito, é secundário em relação ao seu valor como um sopro suave de uma ilha ensolarada banhada por um mar maravilhoso tão quente quanto o ar ameno. (Grierson, 1926, apud Sabzian)

O dito “tratamento criativo” (Grierson, 1932) se deveu ao fato de que o filme tem um autor, uma engenharia em sua construção para apresentar o ponto de vista de quem está atrás da câmera. Assim, o documentário pode ser caracterizado como:

Uma mensagem real elaborada segundo uma visão única, original, pessoal sobre a realidade. Trata-se de uma obra de autor. Para este tipo de realização, a escolha da premissa e a elaboração da mensagem real são definidas, estruturadas por um pensamento e uma estética particulares”. (Jespers, 2010, p. 33).

Os cinquenta segundos de *A Chegada do Trem na Estação* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, França, 1895), de Louis Lumière e Auguste Lumière, foi o primeiro filme comercialmente exibido ao público, e também foi um registro direto. *Nanook of the North*, (Flaherty, 1922), evoluiu a proposta dos Irmãos Lumière, criando o primeiro longa-documentário do cinema. O registro do cotidiano de uma família esquimó na Baía de Hudson, no Canadá, uniu técnica de cinema e contexto histórico para, de fato, ter “um conjunto de documentos a respeito de uma época”, como definiu Teixeira (2012). Ainda sobre *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) e o “tratamento criativo” (Grierson, 1932) dado à realidade da família na tela, André Bazin escreveu que algumas ficções “só ganham sentido ou, em última instância, só tem valor quando a realidade é integrada ao imaginário.” (Bazin, 2014, p. 94). Bazin se referia à necessidade de ter ética na representação da realidade.

A voz da obra tem tudo a ver com isso. Ela vai ditar o tom, guiar o espectador pelas imagens, e estabelecer um recorte da realidade para amparar o ponto de vista do que está sendo retratado (Nichols, 2007). A frequência dessa voz importa porque maneja a mensagem ao espectador. Mais do que guiá-lo por uma história, a voz do autor pode

convencê-lo ou dissuadi-lo, de acordo com a organização do tema. Nichols também destacou a profusão de sentidos que as cenas podem ter, ainda que seja estabelecida uma voz. Segundo ele, as experiências dos espectadores colaboram para texturizar a mensagem. Então “sempre vai existir uma enorme quantidade de fatores para lembrar que o filme não trata de uma relação ingênua entre um emissor de um lado (o entrevistado) e um receptor do outro, cheio de boas intenções” (Lins, 2004, p. 151). Neste sentido, Lins ainda evidencia o quanto o sentimento do espectador é incontrolável. E é justamente nesse ponto de encontro entre emissor, mensagem e público que o documentário cumpre sua missão de acrescentar “uma nova dimensão à memória popular e à história social” (Nichols, 2007, p. 27).

O conceito de pensamento visual criado por Pierre Francastel soma-se à definição de Nichols. Para ele, um quadro, filme ou fotografia é uma forma de compreender a realidade. Em vez de enxergá-la como um dado, o caminho proposto é o de entender como “um processo cujas forças ou energias sociais podem ser percebidas através das imagens criadas pelo artista.” (Francastel, 1993, p. 4). Dessa forma:

[u]ma obra de arte não é jamais o substituto de outra coisa; ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada. [...] a obra de arte não é o duplo de qualquer outra forma, seja ela qual for, mas, realmente o produto de um dos sistemas através dos quais a humanidade conquista e comunica sua sabedoria ao mesmo tempo que realiza suas obras. (Francastel, 1993, p. 5)

Já Pierre Sorlin (apud Trevisan, 2022) entendeu que um filme também cria outras noções de realidade:

[o] cinema é tanto repertório como produção de imagem. Ele não mostra “o real”, mas fragmentos da realidade que o público aceita e reconhece. Num outro sentido, contribui para alargar o domínio do visível, para impor novas imagens: parte da nossa investigação consistirá em identificar as manifestações destes dois códigos”. (Sorlin apud Trevisan, 2022, p. 4)

Todas essas perspectivas apresentadas a respeito do documentário como expressão de arte na representação da realidade, inclusive, encontram amparo nas ideias de Grierson sobre algo bastante real em nosso mundo: a democracia. Para ele, o cinema era a única instituição democrática em escala mundial (Hardy, 1979). A tela grande detinha influência sobre o espectador no sentido de propagandear ideias, difundir mensagens caras à popularização do império britânico e ao desenvolvimento da *Commonwealth of Nations*, durante os anos 1920 e 1930. Em seu livro, *Searchlight of Democracy* (1946), Grierson (apud Trevisan, 2022) falou do documentário como uma arma poderosa para engajar o espectador em questões sociais e abrir sua compreensão a respeito do desenvolvimento coletivo, social e civil. Não é gratuito que a justiça e a ordem social escoavam sua noção democrática. A partir da ideia do aumento da participação do Estado na vida pública e a oportunidade das pessoas viverem com dignidade, disciplina e trabalho, Grierson desenhou uma posição política multifacetada. Anderson Trevisan, pesquisador em imagens, educação e sociologia, entendeu que a noção de democracia de Grierson abraçava mais do que os temas do povo, “mas a partir dele, construindo, com isso, uma democracia participativa, em que, sentindo-se parte do Estado, os cidadãos poderiam cobrar dele determinados posicionamentos.” (Trevisan, 2022, p. 10). Com essa visão, Grierson também estimulava os documentaristas a mediar as imagens do mundo real para as telas e “iluminar a condição humana através de seus próprios insights”, como

relatou Bryan Winston em *O Cinema do Real* (2005, p. 35). Rosenstone diz que “todas as formas de documentário contêm montes de informação a respeito do passado, embora algumas tenham propensão para dados macro-históricos e outras, para dados micro-históricos” (2010, p. 134). Dubois também complementa a questão ao enxergar o cinema tanto como *um produtor de imagens* quanto um gerador *de afetos* de modo que “a imagem só merece esse nome porque potencializa emoções e une o sujeito, o real e o outro.” (Dubois, 2004, p. 44). E aí que o registro da condição humana promovida pelo documentário pode ter a capacidade de produzir memória e reunir informações sobre algum passado, dando acesso sentimental ao espectador para ser incluído na representação também como participante. Se novamente é importante destacar a existência de “uma linha divisória entre o cinema documentário e a realidade imaginária do cinema ficcional”, conforme Teixeira (2013, p. 4), voltamos à afirmação de Nichols (2007, p. 5), “todo filme é um documentário”, mas acenando para outra possibilidade: todo documentário pode ser uma memória?

### **O Brasil em vertigem: a construção da memória feita por Petra Costa em *Democracia em Vertigem***

“Eu e a democracia brasileira temos quase a mesma idade. Eu achava que nos nossos 30 e poucos anos estaríamos pisando em terra firme”. Essa é uma das primeiras falas de *Democracia em Vertigem* (Costa, 2019), longa em primeira pessoa dirigido pela cineasta brasileira, Petra Costa. Distribuído pela Netflix, ele concorreu ao Oscar de melhor longa-documentário. Com a narração da diretora, o filme tem um tom monocórdio e, em vários momentos, até melancólico. Durante pouco mais de três anos, Petra flagrou momentos tensos, tristes e violentos de um capítulo da história do Brasil que pode ter seu início decretado em junho de 2013, durante o primeiro mandato da então presidente, Dilma Rousseff, eleita pelo Partido dos Trabalhadores (PT).

Pablo Ortellado (2017) enxergou nessa primeira onda de manifestações que atravessou o governo Dilma a falta de uma frente partidária definida. Ao contrário, a maré inundava ideologias tanto à direita quanto à esquerda. Em maioria, os manifestantes eram descontentes e ex-apoiadores do governo que não se deram conta da infiltração de um movimento populista radical “explorado mais tarde por lideranças da direita”, como escreveu Ortellado. Mas se o sequestro das manifestações pela extrema-direita é mais complexo do que este breve apontamento feito por ele, sua concisão não atenua a importância da inspiração na Primavera Árabe, em 2011. À época, os protestos contestavam o poder vigente em países como Egito e Tunísia. A noção de ciclo de protestos de Sidney Tarrow foi elaborada a partir de conceitos desenvolvidos por Charles Tilly conforme nos revela Bringel (2012):

[...] a uma fase de intensificação dos conflitos e da confrontação no sistema social, que inclui uma rápida difusão da ação coletiva dos setores mais mobilizados aos menos mobilizados, um ritmo de inovação acelerado nas formas de confronto, marcos novos ou renovados para a ação coletiva, uma combinação de participação organizada e não organizada e sequências de interação intensificada entre dissidentes e autoridades. (Bringel, 2012, p. 48)

O domínio financeiro do país símbolo do sistema capitalista, os Estados Unidos, também foi colocado em xeque com outro movimento nascido da sociedade civil, o *Occupy Wall Street*. Rosana Pinheiro Machado (2019) tem uma definição que ajuda a

unificar esses movimentos em torno dos protestos dos estudantes. Para ela, essas revoltas ambíguas não partiam de uma ideologia específica, não sendo possível, portanto, defini-las em um campo de direita ou de esquerda. O que se tinha era mais genérico; pessoas comuns cansadas dos efeitos da crise econômica, das políticas neoliberais e da distância da classe política com o próprio povo. *A flor de junho*, para usar uma definição de Pablo Ortellado (2016), desabrochou nas *revoltas ambíguas*.

A imagem que abre *Democracia em Vertigem* (Costa, 2019) é, de certa maneira, uma *revolta ambígua*: o então ex-presidente do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, sitiado no Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, em São Bernardo do Campo. Nessa cena, Petra apresentou Lula com um misto de tristeza e decepção. Ele deixou de ser o presidente mais popular do país para ser um encarcerado. Enquanto no sindicato Lula recebia carinho e gestos de ternura de aliados históricos, como a então deputada federal, Luiza Erundina, a ex-presidente Dilma e o ex-ministro da Educação e ex-prefeito de São Paulo, Fernando Haddad, a cena foi cortada pela imagem de manifestantes na avenida Paulista vestidos de verde e amarelo, comemorando a ordem de prisão de Lula. A introdução do documentário serve para Petra estabelecer o contexto histórico e afetivo da história a ser contada. Naquele momento o Brasil era “um país avançando rapidamente para seu passado autoritário. Hoje, enquanto sinto o chão se abrir por debaixo dos meus pés, temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero.” (Costa, 2019, 02’:35’). A sua voz era a voz de muitos.

A voz do orador no documentário é importante porque “[...] consegue abarcar razão e narrativa, evocação e poesia, mas faz isso com o objetivo de inspirar confiança ou instilar convicção no mérito de um determinado ponto de vista sobre uma questão controversa.” (Nichols, 2007, p. 80). Nichols estabelece cinco tipos de voz para o orador, que são: a invenção, quando há uma sustentação da posição do narrador através de provas e demais indícios; a disposição, no sentido de existir um discurso retórico; a elocução, ou seja, o uso de figuras de linguagem para desenvolver o enredo; a pronúncia, que está associada ao gesto e à voz; e, por fim, a memória, quando o documentário é visto como uma espécie de fonte popular. Se Petra Costa não abre mão de usar todos os tipos desenvolvidos por Nichols, a memória é, contudo, seu principal guia. Como narradora, a diretora também será protagonista. Paraphraseando aquilo que Dubois (2004) disse sobre esse tema, Petra encarna o sujeito para delimitar o que é real e ser o porta-voz do outro. Também é interessante olhar para essa escolha narrativa sob o mesmo foco de Pierre Nora (1983) em sua teoria sobre o lugar da memória. Para o pesquisador francês, “os lugares de memória são, antes de tudo, restos, nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações [...]” (Nora, 1983, p. 13). Em seu filme, Petra fez uma volta no tempo logo após a abertura. Mostrou cenas de uma festa de aniversário, resgatando a história de luta de seus pais enquanto líderes da revolução estudantil, além do assassinato de Pedro Pomar<sup>1</sup>. “Eu me chamo Petra em sua memória”, confessou a diretora em seguida. A narrativa funcionou como um diário audiovisual, exilando os conceitos parciais tão esmerados pelo gênero documental clássico onde o espectador estaria diante de uma realidade “sem a contaminação de uma subjetividade também supostamente parcial ou deformante” (Machado, 2009, p. 23).

<sup>1</sup> Pedro Ventura Felipe de Araújo Pomar foi militante do Partido Comunista do Brasil (PCB). Em 1947, foi eleito com mais de 100 mil votos ao cargo de deputado federal. Foi assassinado por agentes do Estado brasileiro, aos 63 anos de idade, no episódio que ficou conhecido como “Massacre da Lapa”. (Governo do Estado de São Paulo, 2023).

O chamado documentário etnográfico, apropriado por Petra Costa, inclui o próprio sujeito como comprovação de uma tese, pois “a repressão da subjetividade é uma virtude primorosa” (Renov, 2004, p. 219). “Eu tinha 19 anos quando o Lula foi eleito” (Costa, 2019, 09’:20’’), narrou Petra enquanto foram exibidas cenas amadoras dela mesma, acompanhando sua mãe à cabine eleitoral de votação, em 2002, ano da primeira vitória de Lula à presidência do Brasil. Toda primeira parte do filme foi feita para desenvolver Petra como personagem daquele contexto histórico, ao mesmo tempo em que ampara sua visão pessoal como diretora. Sobre isso, voltamos à Nichols: estes documentários “tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o indivíduo ao coletivo e o político ao pessoal” (Nichols, 2007, p. 171).

“Eu nasci em um mundo que meus pais queriam transformar. E me tornei adulta em um mundo mais próximo do que nós sonhávamos” (Costa, 2019, 18’:01’’), narrou Petra enquanto na tela vemos a personagem Petra dançando na avenida Paulista, após a primeira eleição de Dilma Rousseff, em 2010. Se durante o filme todo Petra vai e volta no tempo para puxar do passado algum sentido para a repetição naquele presente, como a elite que pedia por intervenção militar em 1964 pedindo a mesma coisa na esteira das manifestações de junho de 2013 e no impeachment de Dilma, essa técnica de cinema pode ser amparada pelo artigo *O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação*, em que Tomaim (2016) unificou os conceitos de lugar, memória e objetivo do cinema documental:

Quando o documentarista se interessa pelo passado, por um tema histórico, não lhe resta muito mais do que vestígios e testemunhas, o que faz deste tipo de cinema uma atividade “artesanal da memória” vocacionada a preservar/ armazenar uma memória experiencial do vivido. Os efeitos do tempo acelerado e da midiaticização que nos condenaram aos “lugares de memória” também nos sentenciaram a uma ruptura com o passado, com a experiência. Este documentário que se realiza em um ato do presente marcado por uma “vontade de memória” também se cristaliza como um “lugar de memória”, graças aos aspectos materiais, simbólicos e funcionais que o caracteriza. Antes que os rastros sejam apagados, que as lembranças sejam esquecidas, o documentário revela-se como refúgio de uma memória viva, como um lugar de exercitar a rememoração enquanto um ato encarregado de ressignificar o mundo em sua dimensão temporal.” (Tomaim, 2016, p. 99)

Faz total sentido aqui trazer à tona o pensamento de Pierre Nora que tratou o “documentário de memória” como um subgênero comprometido em “salvar uma imagem do passado” pois a ausência de uma “memória espontânea” externa a necessidade em criar arquivos. (Nora, 1993, p. 13). Então, qual é o recorte feito por Petra? Segundo Nichols (2007), o que mais se aproxima é o gênero poético. Apesar da escolha pela ênfase nas questões estéticas e afetuosas, não se pode afastar também o gênero participativo, já que as perguntas durante as entrevistas são dispositivos importantes para desarmar os personagens e permitir que eles se sintam livres para contar suas experiências. Petra usou a memória como um fio condutor importante para projetar o contexto histórico do país.

Como “cinema-verdade”, a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro”. (Nichols, 2007, p. 155).



Diante do que Nichols formulou acima, um encontro importante no documentário aconteceu quando Petra Costa levou a própria mãe, Marília Andrade, para conhecer a ex-presidente Dilma Rousseff. No caminho até o local do encontro, sete anos depois daquelas imagens na avenida Paulista, onde Petra dançava após a confirmação da vitória de Dilma, a agora documentarista questionou a mãe sobre o que ela sentiu com a eleição da primeira mulher para a presidência do Brasil. Marília respondeu: “Senti uma identidade. Cada vez maior. Mulher, mineira, militante, em épocas diferentes estudamos na mesma escola e fomos presas no mesmo presídio, Tiradentes.” (Costa, 2019, 18’:41”). É uma cena significativa sob muitos aspectos. Mas a simbologia de um encontro entre mulheres que aguentaram tanto sofrimento, que foram presas políticas, talvez seja o mais latente. O recorte de Petra destituiu Dilma da figura empoderada e poderosa que a presidência lhe dava. Quando capturou a ex-presidente com uma certa dificuldade para ligar o aparelho de som, Petra envolveu o espectador em um flagrante bem pessoal, enquanto desenvolvia uma representação feminina própria. Sobre isso, Laura Mulvey, no artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, apontou que o prazer de olhar está dividido em duas frentes: ativa e masculina, passiva e feminina. Sendo o olhar masculino predominante, as mulheres são “simultaneamente olhadas e exibidas” (1989, p. 451). Mulvey analisa o tema com referências nos conceitos de Sigmund Freud, como escopofilia, voyeurismo, complexo de castração, narcisismo e fetichismo. O que conecta a teoria de Mulvey à cena dirigida por Petra Costa no encontro entre sua mãe e Dilma é justamente a possibilidade de *mudar o olhar*, de criar uma imagem que tem um ponto de vista feminino a respeito de uma história protagonizada por uma mulher:

E só o cinema pode fazer isso, uma vez que nenhuma dessas camadas, que atuam umas sobre as outras, é intrínseca ao filme, mas é somente através da forma filmica que elas atingem uma contradição perfeita e bela, graças às possibilidades de mudança na ênfase do olhar, encontradas no cinema. É o lugar do olhar e a possibilidade de variá-lo e de expô-lo que definem o cinema. [...] Ultrapassando o simples realce da qualidade de ser olhada, oferecida pela mulher, o cinema constrói o modo pelo qual ela deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo. (Mulvey, 1983, p. 452)

Petra Costa também mudou o olhar do filme. Ela foi atrás de Aécio Neves, então senador pelo Estado de Minas Gerais e oponente de Dilma nas eleições de 2014. Essa busca por um distanciamento ideológico, que dá lugar a uma aproximação ainda que momentânea com a personagem e sua história passada e de seu presente, refletem na construção do diálogo entre diretor e entrevistado. O resultado desse encontro é a fusão da história real com a imaginária, e a construção de um personagem que interprete a sua própria realidade diante da câmera. Esse momento da entrevista que, segundo o cineasta e documentarista Eduardo Coutinho, enriquece o filme com segredos e armadilhas das palavras, “tropeços, ritmos, inflexões, retomadas diferenciadas dos discursos” (Coutinho *apud* Ohata, 2013, p. 18) – não quer dizer nada senão aquilo que está sendo dito, não pretende registrar nada senão o que a personagem acha relevante para compor sua própria narrativa:

Muitos dos documentaristas ditos progressistas, de esquerda ou de qualquer forma interessados no social, costumam filmar aqueles acontecimentos ou ouvir aqueles personagens que confirmem suas próprias ideias apriorísticas sobre o tema tratado. Daí se segue um filme que apenas acumula dados e informações, sem produzir surpresas, novas qualidades não previstas. O acaso, flor da realidade, fica excluído. Creio que a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro, a ponto de passar

a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou pelas suas razões. Essa é uma regra de suprema humildade, que deve ser exercida com muito rigor e da qual se pode tirar um imenso orgulho. (Coutinho *apud* Ohata, 2013, p. 20)

Ainda que seu ponto de vista tenha sido estruturar o esfacelamento do sistema político brasileiro e reafirmar sua visão progressista, a carga memorialística de *Democracia em Vertigem* é pungente. Petra Costa embalou o seu trabalho como um resgate histórico, um registro de um acontecimento que na defesa da democracia brasileira tem um lado único. Se sua visão progressista e pessoal neutralizou o caráter jornalístico, ao mesmo tempo ela também reforçou a criação de um “documentário de memória”, colaborando para a instituição de um novo tempo, como definiu Tomaim (2016):

No “documentário de memória” não basta narrar, contar uma história, é preciso autenticar a narrativa. É uma narrativa que se apoia em referências a vestígios do passado. O “documentário de memória” tem no recurso aos documentos, aos vestígios, a deixa para operar (no presente) uma reconstrução do passado. (Tomaim, 2016, p. 105)

Por fim, a necessidade de Tomaim para um “documentário da memória” na reconstrução de uma memória é a de que ela é uma “dívida do documentarista com o passado.” E o passado do Brasil, como Petra captou, estava endividado, produzindo uma fusão temporal distinta: ela cobrava desse passado enquanto devia a ele.

### **A vertigem bolsonarista: a memória brasileira perde seu lugar**

No dia 17 de abril de 2016, um domingo, o Brasil ouviu um deputado federal proferir o seguinte: “Nesse dia de glória para o povo brasileiro tem um nome que entrará para a história, nessa data, pela forma como conduziu os trabalhos desta casa: parabéns, presidente Eduardo Cunha”, frase reproduzida e alardeada dias seguidos na televisão brasileira. A deferência foi dita por Jair Messias Bolsonaro. Cabe lembrar que o presidente da Câmara dos Deputados citado por Bolsonaro abriu o processo de *impeachment* contra a então presidente Dilma movido por vingança. À época, Cunha enfrentava um revés na Comissão de Ética e pediu ao Partido dos Trabalhadores (PT) apoio irrestrito ao seu livramento, o que não aconteceu. Petra Costa apresentou esse panorama político como um nó do sistema, uma espécie de encruzilhada. E Bolsonaro continuou:

Perderam em 64, perderam agora em 2016. Pela família e pela inocência das crianças em sala de aula, que o PT nunca teve. Contra o comunismo. Pela nossa liberdade. Contra o foro de São Paulo. Pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo Exército de Caxias, pelas forças armadas, por um Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, eu voto sim. (Bolsonaro, 2016)

Quando o professor Pablo Ortellado (2016) afirmou que a mistura ideológica das manifestações de 2013 sem uma liderança definida e de pautas conflitantes, como fim do Estado, liberdade econômica e intervenção militar, “terminou sendo explorada mais tarde por lideranças da direita”, ele não imaginava que o voto de Bolsonaro funcionaria como um agregador para esses nômades patriotas. De algum modo, o deputado federal se

transformou em um farol para que essas forças chegassem ao porto onde a distopia da memória fosse ancorada em uma categoria histórica. A emersão de Bolsonaro das águas podres da política brasileira acentuou a divisão do país. Petra Costa exhibe a imagem de Bolsonaro exatamente na metade do filme, na metragem de 1:00':55". Em seguida, Petra mostrou um trecho que jamais terá todo o seu horror completamente entendido: "Pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff". O Coronel Brilhante Ustra foi um conhecido torturador no período da ditadura militar no Brasil, que torturou Dilma Rousseff quando ela esteve presa. Em sua fala, Bolsonaro deturpou a memória e a história brasileira, criou uma vertigem na sociedade do país, sugerindo que aquela homenagem seria justa. Para demarcar uma linha criteriosa entre a inversão da verdade pela mentira que Bolsonaro fez na leitura de seu voto, transfigurando a história em uma memória e borrando as fronteiras entre o que deve ser celebrado ou não, como a dureza de nunca esquecer homens iguais ao Coronel Brilhante Ustra, é importante voltar para os conceitos de Le Goff a respeito da dualidade existente entre memória e história. Para ele, existe "a memória coletiva e a sua forma científica, a história". (Le Goff, 1998. p. 535). O autor investigou que os primeiros monumentos, obras arquitetônicas, por exemplo, eram uma espécie de "legado à memória coletiva", um modo de perpetuar o passado, de dar algum tipo de matéria à memória. Os documentos entraram nessa esteira, já que abarcavam o registro tanto pelo material, ou seja, pelas condições em que foram produzidos, manejados, recortados, quanto pelo seu conteúdo. Aqui, se lembramos do pensamento de Bill Nichols afirmando que "todo filme é um documentário" (2007, p. 5), vale uma analogia: todo documentário é um documento. Le Goff também descreveu que os patrimônios culturais foram o modo encontrado por um grupo de valorizar a memória através das edificações. Pierre Nora (1983) é mais poético ao sugerir que a memória é a vida, e a história é a reconstrução de algo que não existe mais. Enquanto a memória está no presente, nos objetos, nos gestos das pessoas, a história é uma representação do tempo passado. E, por fim, lembramos da definição de Duby (1976) de que a dualidade entre história e memória é mais sintética: todo testemunho, seja ele textual, visual ou na forma de patrimônios culturais, é uma representação parcial de um grupo social formado por indivíduos que se aproximaram por uma ideologia em comum. Por isso, a função da história é atuar como um filtro, distanciando o historiador "das pressões ideológicas das quais ele próprio é prisioneiro" (Duby, 1976, p. 136). Dessa forma, a história, como forma de conhecimento, pode estudar a memória desse coletivo.

Em seu texto *Memória, História e Patrimônio - Perspectivas Contemporâneas da Pesquisa Histórica*, Eduardo Romero de Oliveira (2010) faz um resgate de dois autores importantes focados na história política do Brasil: Edgar de Decca e Carlos Vesentini. À sombra de *A Revolução do Vencedor* (Vesentini & Decca, 1976), os autores debatem o poder que um discurso político pode ter se visto como uma ação política, e levar a uma memória refeita. No estudo, foi dito que há "o reconhecimento de um marco divisor da história que justifica o presente" (Oliveira, 2010, p. 134, *apud* Vesentini & Decca, 1976, p. 61). Ainda sobre a análise de Oliveira a respeito de Vesentini e Decca, também se pensa uma *constituição da memória*, um movimento simultâneo para construir um futuro diferente, enquanto legitima as ações do presente e excomunga o passado.

Quando Petra Costa direcionou sua narrativa para compreender Bolsonaro, até então um deputado inexpressivo e sem nenhum histórico importante durante seus 28 anos dentro da Câmara Federal, ela flagrou justamente a criação de uma "constituição da memória" por Bolsonaro e, futuramente, pelo bolsonarismo, uma vez que seus seguidores acreditam piamente nele e nas ideias dele. Na cena, Bolsonaro se acomodou em um gabinete pequeno recheado de "objetos de memória", como fotos dos presidentes militares da Ditadura brasileira Ernesto Geisel, Emílio Médici e João Batista Figueiredo.

Os “lugares da memória” de Bolsonaro, como os conceitos de Pierre Nora descreveram e como Duby (1976) teorizou, não são apenas aquilo que é “digno de lembrança”, mas também o que é visto como abjeto, asqueroso porque envolveu “um jogo da memória e da história” onde existem fatores políticos: “vontade de memória” e “intenção de memória” (Nora, 1993, p. 22). Mais à frente, em outro momento capturado por Petra Costa, Bolsonaro inverteu os polos éticos assim: “Me chamam de grosso, fascista, homofóbico. Eu sou um herói” (Costa, 2019, 1:05’:54”). Na teoria de Salvadori de Decca (1982, p. 73), vista em *O Silêncio dos Vencidos*, existe uma “memória histórica” que “legitima o exercício do poder ao definir o campo simbólico através do qual todo o social deve se homogeneizar”.

Para aplinar seu caminho vertiginoso, a diretora usou documentos, gravações e imagens produzidas por outros profissionais. Mas enquanto protagonista, ela também tomou um rumo importante: sua família, mais especificamente seu avô, Gabriel Donato de Andrade, foi um dos fundadores da empreiteira Andrade Gutierrez, envolvida no escândalo da Operação Lava Jato. A reconstituição da Lava Jato, deflagrada pela Polícia Federal para investigar casos de corrupção na Petrobrás, a estatal brasileira, é complexa e longa. O resumo de Petra Costa focou em como a classe política se sentiu ameaçada com a operação e se organizou com as elites para derrubar a presidente Dilma, reconhecidamente por essa mesma classe como uma mulher honesta, mas sem tato político. Esse grande acordo nacional (a expressão *acordo nacional* surgiu de um diálogo entre Romero Jucá, ministro do planejamento do governo Temer, e Sérgio Machado, ex-presidente da Transpetro, amplamente divulgado na imprensa brasileira na ocasião) aceitou Bolsonaro como representante e liberou espaço para sua vitória, implodindo setores da democracia brasileira. Petra reconstruiu os passos dessa vertigem política seguindo uma ordem cronológica de fácil assimilação narrativa, como uma espécie de saga: as manifestações de 2013, a destituição de Dilma Rousseff em 2016; a prisão do então ex-presidente Lula, líder nas pesquisas de 2018; a condução do juiz de primeira instância, Sérgio Moro; a eleição de Bolsonaro; a nomeação de Moro como Ministro da Justiça do Governo Bolsonaro. Afora sua visão pessoal, o que Petra Costa conseguiu captar desse momento onde Bolsonaro se torna a figura central, a *vertigem* da democracia, foi também a forma como ele próprio colaborou para manchar a memória e a história do Brasil. Ao lembrar o pensamento de Pierre Nora sobre os lugares da memória, e nos aproximarmos dos conceitos de Ricoeur a respeito do esquecimento, podemos ver em Jair Bolsonaro um oponente à preservação daquilo que necessitamos lembrar socialmente, culturalmente e politicamente.

### **O bolsonarismo como um lugar de esquecimento**

Em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), Paul Ricoeur montou um raciocínio sobre a importância do esquecimento para a preservação da memória. Humanamente, nós somos incapazes de lembrar tudo o que vivemos. A alternativa é selecionar pedaços marcantes do tempo, memórias que deverão ser acessadas no futuro, conforme Ricoeur (2007) questiona:

Uma memória sem esquecimento seria o último fantasma, a última representação dessa reflexão total que combatem obstinadamente em todos os registros de hermenêutica da condição histórica? (Ricoeur, 2007, p. 424)

Dada a dificuldade de se ter uma memória espontânea e a importância de materializá-la em monumentos, como já teorizou Pierre Nora (1983), essa seleção de cenas, sensações e reações que guardamos na mente serve para amparar o modo como vivemos no presente, porque aquilo que lembramos diz muito sobre quem somos. Inclusive, Augé (2001) usa um neologismo para simplificar a ideia: “diga-me o que esqueces e direi quem tu és” (Augé, 2001, p. 24). Ao elucidar o fácil trânsito que Bolsonaro teve durante o processo de *impeachment* em seu voto na Câmara dos Deputados, exaltando um torturador, e em seguida, já em campanha para a presidência da República, o modo como mentiu sobre a história do Brasil, Petra Costa conseguiu capturar em seu filme o abandono do povo brasileiro à memória coletiva. As conquistas sociais dos governos petistas, por exemplo, foram esquecidas e até o próprio significado de democracia foi ameaçado. A diretora fez o exercício narrativo de entrevistar uma das faxineiras do Palácio do Planalto, logo após a saída de Dilma. Na cena, a personagem questiona se existe mesmo democracia, o direito de votar (Costa, 2019, 1:23’:56’’). A imagem seguinte a esta é bastante privilegiada: Petra ouviu o então ex-presidente Lula dizendo alguns arrependimentos enquanto estava no poder, como não ter enviado a regulamentação dos meios de comunicação ao congresso. Lula também refletiu sobre a dificuldade de fazer política progressista no sistema democrático, já que nesse tipo de funcionamento há uma profusão de interesses, opiniões e ações que podem se anular e que precisam ser discutidas para a criação de um caminho em comum. Para ele, mesmo conflituoso, há uma compensação muito maior. (Costa, 2019, 1:24’:50’’). Lembrar dos valores da democracia é importante para dizer que tipo de nação se tem ou terá.

A visão pessoal da diretora, narradora e protagonista do documentário, portanto, mostrava que a vertigem de Bolsonaro poderia se aprofundar. Novamente, é importante repetir o que o então deputado falou: “Pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff”. Durante toda sua vida parlamentar e enquanto presidente do Brasil, Bolsonaro lutou obsessivamente contra costumes progressistas, culturais e inclusivos. Na visão dele, essas conquistas sociais são características comunistas que tinham de ser fuziladas. Sua fala na Câmara dos Deputados se encaixou nos conceitos de esquecimento trabalhados por Augé (2001). O autor descreveu que o chamado dever de memória, por exemplo, é um tipo de esforço monumental para entender e honrar a vida das pessoas que viveram situações extremas no passado, a exemplo dos torturados por Ustra. O dever de memória é o dever dos descendentes, isso porque “a vigilância é a atualização da lembrança, o esforço para imaginar no presente o que poderia assemelhar-se ao passado” (Augé, 2001, p. 104). Assim, a necessidade de tornar o horror algo estético, palpável, presente, justifica a criação de monumentos históricos e instituições como o Museu do Holocausto, Museu da Escravidão e da Liberdade e o Memorial da Resistência. Esses *lugares da memória* são uma necessidade histórica uma vez que:

O fascista não tem memória. Não aprende nada. Isto equivale também a dizer que não esquece nada, que vive no presente perpétuo das suas obsessões. Muitos antigos comunistas têm evocado o passado da sua ilusão. Alguma vez ouvimos a voz dos outros? (Augé, 2001, p. 63)

Na teoria de Augé (2001), a figura de um fascista exemplifica um tipo de não-esquecimento porque seu alvo é sequestrar o futuro e o passado para si; é negar espaço para a memória de todos os povos. “A sua ambição é reencontrar o futuro esquecendo o passado, criar as condições de um novo nascimento que, por definição, se abre a todos os futuros possíveis sem privilegiar nenhum deles.” (Augé, 2001, p. 69)

Enquanto mostrava o então deputado Jair Bolsonaro em seu gabinete na Câmara dos Deputados, ostentando as fotos dos presidentes militares e orgulhoso dos feitos da ditadura, Petra Costa sobrepôs as cenas com a seguinte narração: “Grande parte da minha família decidiu votar nele. Na cosmologia de Bolsonaro, militantes como os meus pais deveriam ter sido assassinados. Era a cara de um país que nunca puniu os crimes do Regime Militar. Um país moldado pela escravidão, por privilégios e por golpes. Uma democracia brasileira foi fundada no esquecimento” (Costa, 2019, 1:07’:00”). Neste trecho do documentário, Petra não sentenciou Bolsonaro como a causa da vertigem social vivida a partir de 2013. Bolsonaro é um dos sintomas de que “a democracia brasileira foi fundada no esquecimento”. Na tela, cenas de Brasília. O silêncio do *take* aéreo foi substituído por um trecho instrumental de *Canto de Ossanha*, um afro-samba de Baden Powell, com letra de Vinicius de Moraes. Foi a trilha sonora escolhida para encerrar o filme. Ao analisar a letra da canção, Isabela Morais (2013), viu que “o sentido ali inscrito transcende a mera afirmação ou negação de fazer ou não fazer. E é na própria simplicidade que se encontra a complexidade da letra. Negação da afirmação que se revela na afirmação da outra negação.”

*Canto de Ossanha* é uma canção significativa para mostrar que o tempo tudo transforma e por ter sido inspirada em um orixá das religiões de matriz africana, entidades tão presentes na cultura brasileira, mas tão machucadas pelo conservadorismo cristão de Jair Bolsonaro e de seus seguidores. Os fatos se repetem ou a repetição dos fatos é que move um ciclo eterno? Não há resposta óbvia. Mas ao conectarmos as palavras da diretora no fim do documentário com a teoria de Augé (2001), jogamos luzes nos dois lados do túnel: “o esquecimento traz-nos de volta ao presente, mesmo conjugando-se em todos os tempos: no futuro, para viver o começo; no presente, para viver o instante; no passado, para viver o retorno; em todos os casos, para não repetir” (Augé, 2001, p. 104).

### Considerações finais

Filmando como um documentário de cunho autoral, o trabalho de Petra Costa preserva um momento recente da história e memória brasileira contra o esquecimento, e tenta estabelecer um vínculo com o próprio passado, tanto da diretora, quanto do Brasil, para que a vertigem da democracia não se repita. A técnica do documentário, esmiuçada em diversas análises apresentadas ao longo deste texto, também pode ser espelhada pelo pensamento de Paul Ricoeur (2007) conforme expressa:

A ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração narrativa oferece. As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. (Ricoeur, 2007, p. 455)

Diante da impossibilidade de lembrar sobre tudo ou narrar o todo, vemos o cinema como um recorte de resistência, uma fotografia necessária para se entender passado e presente, segundo Comolli (2008) diz-nos:

Há um ponto cego da máquina de ver. Filmar se organizou historicamente como algo que gira em torno desse ponto cego. Contra as falsas certezas e as falsas inocências do visível, contra a própria “naturalidade” do visível, ver, no cinema, é começar por não ver, aceitar não “ver tudo”, não “tudo de uma vez”, não “tudo ao mesmo tempo”; ver

segundo uma organização temporal e espacial, uma decupagem, um corte e uma montagem do mundo. (Comolli, 2008, p. 214)

Já próximo ao final do filme, o ponto de vista de Petra Costa, tão particular e hermético na memória individual, é devolvido ao espectador na forma de uma provocação coletiva: “Como lidar com a vertigem de ser lançado em um futuro que parece tão sombrio quanto nosso passado mais obscuro?” (Costa, 2019, 1:54’:00”). O lema de campanha de Jair Bolsonaro foi importado de um versículo bíblico: “E conhecereis a verdade e a verdade vos libertará” (Bíblia, Romanos, 8, 32). Ao resgatar Bill Nichols, Grierson, Nora, Ricoeur e tantos outros estudiosos que se debruçaram na importância de compreender o passado; ao se voltar aos estudos de Ricoeur e a importância do esquecimento para a garantia de um passado saudável; ao analisar como o registro cinematográfico serve de documento histórico; e ao traçar o esquecimento e apagamento da história como características fascistas, conseguimos ver como o filme joga luz em um momento importante da história do Brasil. Momento esse que não termina com a eleição de Lula ao seu terceiro mandato como presidente da República, em outubro de 2022, vencendo Jair Bolsonaro no segundo turno. Se o sistema político brasileiro ainda luta para manter seus “lugares de memória” fincados no chão da democracia, o filme de Petra Costa se abasteceu de um conceito de Bazin para defender a licença poética do seu posicionamento político, defender seu trabalho como um documento cinematográfico: “o importante é que possamos dizer, ao mesmo tempo, que a matéria-prima do filme é autêntica e que, no entanto, *é cinema*” (Bazin, 2014, p. 90). Sobretudo, ao estabelecer uma relação entre memória e lugar de memória no cinema, há tempos nos permite fazer uma inflexão no versículo que sustentou, ironicamente, todas as mentiras e esquecimentos produzidos por Bolsonaro: se conhecereis a memória, ela vos libertará.

## Referências

- Augé, M. (2001). *As Formas do Esquecimento*. Imam Edições.
- Bazin, A. (2014). *O que é o cinema?* Cosac Naify.
- Bíblia, N. T. Romanos. In *Bíblia Sagrada* (2023) (3ª ed). Editora NVI.
- Bringel, B. (2012). Com, contra e para além de Charles Tilly: mudanças teóricas no estudo das ações coletivas e dos movimentos sociais. *Sociologia & Antropologia*, 02(3), 43-67. <https://doi.org/10.1590/2238-38752012v233>
- Comolli, J.L. (2008). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Ed. UFMG.
- Decca, E.S. (1982). *O silêncio dos vencidos*. Brasiliense.
- Dubois, P. (2004). *Cinema, vídeo, Godard*. Cosac Naify.
- Duby, G. (1976). História social e ideologia das sociedades. In Le Goff, J.& Nora, P. *História: novos problemas*. Francisco Alves.
- Francastel, P. (1993). *A realidade figurativa*. Perspectiva/EDUSP.
- Gonçalves, J. (2012). Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural. *Historiæ - História, memória e património.*, 3(3), 27-46.
- Gonçalves, J. (2015). Lugares de memória, memórias concorrentes e leis memoriais. *Revista Memória em Rede*, UFPEL, 7(13), 15-28. <https://doi.org/10.15210/rmr.v7i13.6265>
- Governo do Estado de São Paulo (2023). Memorial da Resistência de São Paulo. <https://memorialdaresistencia.org.br/pessoas/pedro-ventura-felipe-de-araujo-pomar/>

- IMS-Instituto Moreira Salles (2023). <https://ims.com.br/filme/nanook-o-esquimo/>
- Jaspers, J. J. (1998). *Jornalismo televisivo*. Minerva.
- Le Goff, J. (1998). Documento/monumento. *História e memória*. Ed. Unicamp.
- Machado, A. (2009). O filme ensaio. César Filho, Francisco e Sampaio, Rafael (Orgs). *Chris Marker: bricoleur multimídia*. CCBB.
- Morais, I. (2013). É, não sou: “Canto de Ossanha” e a dialética em forma de canção. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, v.4. [https://rbec.ect.ufrn.br/data/\\_uploaded/artigo/N4/RBEC\\_N4\\_A7.pdf](https://rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N4/RBEC_N4_A7.pdf)
- Mulvey, L. (2003). Prazer visual e cinema narrativo. Xavier, (org.). *A experiência do cinema: antologia*. 3. Graal; Embrafilmes, 439-440.
- Mundo de Cinema. (2023). <https://mundodecinema.com/nanook-of-the-north/>
- Nichols, B. (2007). *Introdução ao documentário*. Editora.
- Nora, P. (Org.) (1983). *Les lieux de mémoire*. Gallimard.
- Nora, P. (1997). Entre mémoire et histoire. *Les lieux de mémoire* (4ªed.), 1, 25-43. Gallimard.
- Nora, P. & Aun Khoury, T. Y. (2012). Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, 10. <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>
- Ohata, M. (2013). *Eduardo Coutinho*. Cosac & Naify.
- Oliveira, E. R. de. (2010). Memória, história e patrimônio - perspectivas contemporâneas da pesquisa histórica. *Fronteiras, Revista de história* 12(22), 131–151, <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/1184>
- Ortellado, P. (2016). Prefácio. In Campos, A.M., Medeiros, J & Ribeiro, M.M., *Escolas de Luta. Coleção Baderna* (12-16). Ed.Veneta.
- Pinheiro Machado, R. (2019). *Amanhã vai ser maior: o que aconteceu com o Brasil e as possíveis rotas de fuga para a crise atual*. Editora Planeta.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Editora Senac.
- Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. University of Minnesota Press.
- Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Unicamp.
- Rosenstone, R. A. (2010). *A história nos filmes. Os filmes na história*. Paz e Terra.
- Sabzian (2023). *Moana*. Robert J. Flaherty, 1926, 77'. <https://www.sabzian.be/film/moana>
- Tarrow, S. (2009). *O poder em movimento: Movimentos sociais e confronto político*. Vozes.
- Trevisan, A. R. (2016). Cinema, história e nação: Humberto Mauro e O Descobrimento do Brasil. *Estudos de Sociologia*, 21(40) 215-235. <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/7477>.
- Trevisan, A. R. (2022). Cinema, Educação e Democracia em John Grierson: uma análise sociológica do filme *Drifters* (1929). *Revista de Sociologia e Antropologia*, 12(3). <https://doi.org/10.1590/2238-38752022v12311>.
- Teixeira, F. E. (2013). *Cinemas “não narrativos”: Experimental e documentário – passagens*. Alameda.
- Tilly, C. (2012). Movimentos sociais como política. *Revista Brasileira de Ciência Política*, 3, 133-160.
- Tomaim, C. dos S. (2016). O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 43(45), 96-114. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.111443>
- Vesentini, C.A. & Decca, E. S. (1976). A revolução do vencedor. *Contraponto*, (1), 60-71.



- Winston, B. (2005). A maldição do “jornalismo” na era digital. In Mourão, M.D. & Labaki, A (Orgs.). *O Cinema do Real*. Cosac & Naif.
- Xavier, I. (Org.). (1983). *A experiência do cinema*. Edições Graal/Embrafilme.