



**COMO CONSTRUIR COM ESCOMBROS:
uma entrevista com Vinicius Calderoni**

HOW TO BUILD WITH RUBBLE:
an interview with Vinicius Calderoni

Guilherme Carréra

 <https://orcid.org/0000-0001-7323-8579>

**Como construir com escombros:
uma entrevista com Vinicius Calderoni**

Resumo: Entrevista com o diretor e dramaturgo Vinicius Calderoni sobre Museu Nacional – Todas As Vozes do Fogo, musical a respeito do incêndio que atingiu o Palácio de São Cristóvão, sede do museu localizada no Rio de Janeiro. Calderoni reflete sobre seu processo de criação, a construção dramaturgical, as escolhas da encenação e as referências para o projeto. O espetáculo problematiza o papel do museu e sua relação com a sociedade.

Palavras-chave: Museu Nacional; incêndio; teatro; encenação; dramaturgia.

**How to build with rubble:
an interview with Vinicius Calderoni**

Abstract: Interview with director and playwright Vinicius Calderoni about Museu Nacional – Toda As Vozes do Fogo, a musical about the fire that destroyed the São Cristóvão Palace, the museum's headquarters located in Rio de Janeiro. Calderoni reflects on the creative process, the dramaturgical construction, the staging choices and the references for the project. The play problematizes the role of the museum and its relationship with society.

Keywords: National Museum; fire; theatre; staging; dramaturgy.



Autor, diretor, roteirista, músico e ator. O multiartista paulistano Vinicius Calderoni é considerado um dos expoentes do teatro brasileiro contemporâneo. Ao lado de Rafael Gomes, fundou em 2010 a companhia Empório de Teatro Sortido. Como dramaturgo, escreveu seis espetáculos adultos e dois infantis. Vencedor do Prêmio Shell de Melhor Autor por *Árrá* (2015) e do Prêmio APCA na mesma categoria por *Os Arqueólogos* (2016) e *Elza* (2018), foi eleito pela Folha de S. Paulo um dos dez mais importantes dramaturgos do país em antologia dedicada à década de 2010. Credenciais à parte, é quando se adentra o pensamento de Calderoni que tudo faz ainda mais sentido. Entusiasta da palavra, escreve como quem tem ganas de compartilhar uma visão de mundo por meio da reflexão sobre seu ofício. Nesta entrevista realizada por e-mail entre junho e julho de 2023, nos permite acesso a seu processo de criação, marcado pelo diálogo constante com colaboradores e por uma crença inarredável no fazer teatral.

De minha parte, me ative a seu trabalho após a estreia de seu mais recente projeto como diretor e dramaturgo: *Museu Nacional – Todas as Vozes do Fogo*. Realizado com a Barca dos Corações Partidos, trata-se de um musical heterodoxo sobre o incêndio que destruiu o Palácio de São Cristóvão, localizado na Quinta da Boa Vista, Zona Norte do Rio de Janeiro. O fogo tornou cinza cerca de 90% do acervo da mais antiga instituição científico-cultural do Brasil no dia 2 de setembro de 2018. A representação artística da tragédia foi meu objeto de pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-UFRJ), com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Chama a atenção o tamanho do desafio que Calderoni se propôs a enfrentar: dar conta dos mais de 200 anos de história do museu – uma instituição vista por muitos como estática e hermética – através de linguagem teatral alicerçada pela música e pela dança. Em outras palavras, transformar peça de museu em peça de teatro, como ele próprio sublinha no texto. Dividido em três atos, embora essa divisão não seja explicitamente marcada, o espetáculo se equilibra entre o lamento da perda colossal e a necessidade de reerguer não só o museu, mas a sociedade, desta vez com a esperança de torná-la menos desigual. A estreia da peça aconteceu em outubro de 2022, com temporadas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, tendo sido seu texto publicado como livro pela editora Cobogó no início de 2024.

Experimento estético-discursivo único, *Museu Nacional – Todas as Vozes do Fogo* merece escrutínio por ele mesmo atear fogo no que há de superficial neste debate. Sua missão, ao contrário, é complexificar. Ao entrarmos na cabeça de seu criador, temos a oportunidade de tentar encontrar alternativas ao que sobreviveu. “A grande pergunta que se coloca ao fim e ao cabo da experiência é precisamente uma das últimas frases do texto: como construir com escombros? É, ao mesmo tempo, uma convocação: a frase derradeira do espetáculo é ‘Vamos construir com escombros?’ Um chamado para a vida, apesar de toda dor”, explica Calderoni. Entre as ruínas, a plateia precisa decidir o próprio destino.



GC (Guilherme Carréra). O espetáculo *Museu Nacional – Todas as Vozes do Fogo* trata do incêndio que acometeu a instituição em 2 de setembro de 2018, destruindo praticamente a totalidade do seu acervo. Por que fazer desse acontecimento uma peça teatral? Do que só o teatro é capaz?

VC (Vinicius Calderoni). O teatro pode tudo: ir a toda parte, falar de qualquer assunto, investigar, escavar, transcender. Sempre senti na minha própria experiência física e psíquica, primeiro como espectador e depois como criador, que estar no teatro é uma das maneiras de se sentir mais vivo em vida, um espaço privilegiado e catártico, porque compartilhado, de experimentar a condição humana. Assim sendo, acho que todo acontecimento ou qualquer assunto pode dar origem a um espetáculo teatral – não só acontecimentos cujo contorno dramático, entendido de maneira aristotélica, estejam mais evidentes. Isso fala um pouco de como surgiu a faísca de querer encenar uma peça a partir do incêndio do Museu Nacional.

Inicialmente, ao ser espectador impotente da tragédia através de imagens da televisão, fiquei transtornado, sobretudo por sentir que aquela imagem encerrava em si uma miríade de significados, uma espécie de imagem-síntese de um tempo sombrio que se avizinhava no país. Fiquei com o desejo de fazer algo como uma performance singela: colocar um microfone numa praça ou espaço cultural e ficar perpetuamente lendo todos os itens do acervo queimados no fogo. Pouco depois, contudo, percebi que se tratava de uma tarefa impossível, primeiro pela magnitude do acervo de quase vinte milhões de itens, mas também pela falta de uma catalogação centralizada que desse conta de nomear uma parte significativa do que se perdeu.

A ideia ficou de lado, mas ressurgiu pouco mais de um ano e meio depois quando fui provocado pela minha parceira Andréa Alves, fundadora da Sarau e diretora de produção e/ou idealizadora de todos os projetos da Barca dos Corações Partidos¹, perguntando se teria alguma ideia de novo projeto para o grupo. Pareceu que era uma oportunidade grandiosa de falar de um acontecimento recente e de um edifício emblemático, cujas origens remetem à própria formação do Brasil, na plenitude de suas potências e também de suas violências, suas entranhas escravocratas e genocidas. Ao mesmo tempo, achava fascinante essa premissa de uma peça sobre um museu: o teatro, que é essencialmente movimento, falando sobre um edifício, um grande pedaço de pedra fincado no solo. Como fazer o museu se mover?, era o que eu me perguntava naquele momento.

GC. A sua dramaturgia parece ser contaminada pelo antes e depois do incêndio. O primeiro ato da peça é mais estruturado, narrando o museu, seu acervo e seus personagens de modo quase educativo, espelhando essa que é uma faceta da própria instituição. O segundo ato é fragmentário, com cenas que não necessariamente estão encadeadas narrativamente,

¹ A Barca dos Corações Partidos – Companhia Brasileira de Movimento e Som é uma companhia de teatro carioca. Em atividade desde 2012, já encenou os musicais *Gonzagão – A Lenda*, *Suassuna – O Auto do Reino do Sol*, *Ópera do Malandro* e *Macunaíma*, entre outros.



como se apresentasse um museu aos pedaços pós-incêndio. Como foi o processo de construção dramaturgica do espetáculo?

VC. Para mim, um grande salto de compreensão dramaturgica se deu com cerca de três semanas ou um mês de processo e teve a ver com um estabelecimento de uma certa espinha dorsal dramaturgica em três atos. O primeiro ato trata do Museu Nacional visto através da materialidade do edifício em si e tudo que orbita ao seu redor: a composição do acervo, os funcionários do museu, a burocracia do serviço público, os setores que o compõem, seus visitantes, em suma: um olhar detido sobre este ecossistema narrado por Luzia, a mais antiga habitante deste país, e o item mais célebre do acervo. Esta Luzia narradora se porta quase como o *stage manager* de *Our Town*²: aproxima e afasta, grifa, evoca, inicia e conclui as cenas. Pouco a pouco foi ficando claro que a palavra-chave deste ato é lirismo, que é o filtro pelo qual se olha para todos essas cenas, tornando o ato mais contemplativo e cumprindo essa função de apresentar a fisicalidade do museu, mas também, e principalmente, a dimensão humana que o constitui – não à toa, o ato termina com duas cenas bastante poéticas, na falta de melhor palavra: uma que tenta esquadrihar tudo que se passa dentro da mente de um visitante ao ver um item exposto num museu; a última que fala sobre a sobreposição de tempos, pequenas situações cotidianas que aconteceram naquele mesmo espaço físico ao longo de mais de duzentos anos, mas encenadas de maneira sobreposta.

O segundo ato é um momento em que as paredes do museu se rompem e o Museu Nacional deixa de ser um edifício para se tornar uma metáfora para a ideia de memória da formação do Brasil. Esse ato se inicia justamente através da incontornável lembrança de que o Palácio de São Cristóvão foi construído por um mercador de escravizados e doado a Dom João VI se tornando residência oficial da família imperial³: uma demonstração cabal de como a identidade nacional se assenta, literalmente, sobre um solo escravocrata e sobre como a escravidão se inscreve como característica nacional constitutiva na formação do país. A partir daí, o ato começa a discorrer mais fundamente sobre as contradições selvagens que o país encerra, abordando o teatro perverso das elites, a escravidão e o genocídio dos povos originários, a profusão de desgraças que nos constitui. As palavras-chave deste ato são paródia ou sátira: aqui, tudo fica num limiar da galhofa, de botar o dedo na ferida através do estranhamento que o riso evoca. É um ato mais extravagante, muitíssimo mais violento, de cores aberrantes e multiplicidade de vozes (uma das cenas, a do Museu do Futuro, foi escrita pelas atrizes Ana Carbatti e Luiza Loroza, a partir de um desenvolvimento de uma premissa de cena que havia nascido em sala de ensaio).

2 *Our Town* é uma peça teatral escrita pelo dramaturgo estadunidense Thornton Wilder em 1938. Composta por três atos, apresenta o cotidiano da fictícia cidade norte-americana de Grover's Corners. O protagonista é o *stage manager* do teatro, que quebra a quarta parada e dialoga com a plateia.

3 Antes pertencente aos jesuítas, o terreno foi adquirido por Elias Antônio Lopes no ano de 1803. Comerciante luso-libanês e traficante de escravizados, ele ergueu a primeira parte da casa e logo a cedeu à família real portuguesa no ano de 1808 (O MAIOR [...]).



O terceiro e derradeiro ato, que é quase um epílogo, junta as duas pontas no presente: e agora que o museu queimou? E agora que o Brasil queimou? (embora o país esteja em chamas há mais de 500 anos, a noção de terra arrasada era particularmente palpável ao final do governo Bolsonaro, provavelmente o mais trágico e destruidor de nossa história republicana). Era uma espécie de rito, de cerimônia coletiva, onde conjuntamente podemos mirar os destroços, fazermos um inventário de perdas e pensarmos o que fazer a partir do que se perdeu. A palavra-chave aqui é realismo: tudo é visto numa chave da crueza, sem artifícios, o que se intensifica pela escolha dos intérpretes usando roupas do dia a dia, em contraposição ao figurino, assinado por Kika Lopes e Rocio Moure, extremamente elaborado e complexo, dos atos anteriores. A grande pergunta que se coloca ao fim e ao cabo da experiência é precisamente uma das últimas frases do texto: como construir com escombros? É, ao mesmo tempo, uma convocação: a frase derradeira do espetáculo é “Vamos construir com escombros?”. Um chamado para a vida, apesar de toda dor.

GC. Um dos méritos do projeto é chamar para si a responsabilidade de desconstruir o estereótipo de que o museu é um espaço de imobilidade – um lugar parado no tempo. Nesse sentido, o texto traz a ideia de movimento tanto no que é dito pelos personagens quanto na forma como eles ocupam o palco. Que estratégias você adotou para que a encenação reforçasse as intenções da dramaturgia?

VC. Se já não comecei o processo com certezas e dogmas em relação à dramaturgia, isso vale ainda mais para a encenação. Para mim, encenar é mover estes corpos vivos de modo a dar tridimensionalidade ao que está posto na dramaturgia. Não é que a encenação esteja subordinada ao texto: há várias imagens na encenação que existem por si mesmas, por sua própria força e contundência. Mas sinto que, como na minha escrita o texto se move o tempo todo, em muitos momentos a encenação precisa ajudar na compreensão deste sentido. Assim fomos naturalmente chegando a soluções possíveis: sinto que há sempre uma procura por composições um pouco geométricas em termos de distribuição de espaço, nessa disposição dos coros e na formação das imagens. Outro parâmetro importante era que, com doze intérpretes em cena, havia uma dimensão dessa cenografia viva, desse painel humano. Isso foi decisivo para a escolha cenográfica da grande pedra/nuvem desenhada pelo André Cortez, que era um objeto estimulante, impactante visualmente, mas que não tirava espaço de movimentação constante dos atores, servia um pouco como moldura para que a parte viva da cenografia (os intérpretes) pudesse se mover e, em parceria com a luz do Wagner Antônio, também bastante propositiva e recortada, criar essas diferentes imagens e múltiplas texturas. Acho que é essa somatória de fatos que foi construindo a sensação de movimento permanente que a peça imprime e que desconstrói a imagem de imobilidade que os museus, em geral, carregam.



GC. Em determinado momento do texto, uma das personagens se refere aos termos “peça de museu” e “peça de teatro” como muito diferentes entre si. “Peça de museu” teria relação com o constante e o duradouro, enquanto que “peça de teatro” teria relação com o impermanente e o efêmero. Essa dualidade me parece um trunfo, pois aproxima o museu do teatro, transformando este último em um registro sobre um museu que não existe mais. Em que medida esse diálogo entre os dois espaços alimentou a idealização do projeto?

VC. Como disse antes, esse desafio de teatralizar a suposta imobilidade de um edifício sempre me inquietou e instigou. Mas, à medida que o processo foi se desenrolando e a dramaturgia se edificando, foi ficando mais nítida essa tensão conceitual entre permanência e impermanência, entre patrimônio material e imaterial, conversas que são pequenos escaninhos dentro do grande armário da memória e sua preservação. Fazendo teatro e falando de um museu, foi inevitável pensar em como a preservação da memória se dá em cada um desses meios. O museu é uma luta contra a perecibilidade natural de cada item, já que conservar é artificial e perecer, natural. O teatro faz da sua efemeridade, da singularidade de sua manifestação, uma maneira de durar na memória e durar no tempo. Foi ficando nítido que a peça se alimentaria dessa discussão e que não era uma tensão que precisava ser resolvida ou respondida, mas sim enunciada e explorada, pois nos daria muito combustível. E deu.

GC. Através de uma luz vermelha refletida contra uma peça escultórica e do som do fogo em combustão, o espetáculo opta por representar o incêndio de maneira indireta. Ao mesmo tempo, o uso desses elementos sensoriais têm a capacidade de comunicar muito bem o ocorrido. Como se deu a decisão sobre a forma de encenar o incêndio propriamente dito? Você quis fugir de uma representação mais gráfica da tragédia?

VC. O incêndio é um assunto que atravessa o espetáculo todo em termos de linguagem e de construção dramaturgica. No prólogo ele já é enunciado: funciona como uma espécie de carta de intenção, um modo de dizer como chegamos ao espetáculo, como se a chama do incêndio fosse a faísca na nossa criação. E em todas as cenas, mesmo as que não o mencionam diretamente, ele está lá, como contexto, como pano de fundo, como lembrança, até por ser um evento tão forte e trágico e definitivo que ressignifica tudo que estava posto. Assim sendo, sempre senti que o incêndio, quando surgisse em cena propriamente dito, não precisava ser representado com palavras. Havia uma sensação de que é um desses tipos de evento que a linguagem não é capaz de dar conta, é preciso de algum tipo de transbordamento. Assim, tudo foi se encaminhando naturalmente para a ideia de um incêndio que é visto em forma de música e coreografia, uma explosão sensorial onde as palavras são insuficientes. Também me pareceu uma maneira mais cenicamente potente, mais grandiosa e operística, e que aproveitava melhor a força e o talento do nosso coreógrafo e diretor de movimento Fabricio Licursi, bem como dos intérpretes e músicos do elenco. Sobre a ideia de fugir de uma representação mais gráfica, me parece que a força do teatro reside muito mais em



sua capacidade alusiva do que na ânsia de ilustrar. Para isso existem o cinema, a fotografia, as artes plásticas, que fazem isso com força e contundência – tem a ver com o cerne da sua linguagem e sua força motriz. O teatro precisa procurar um caminho próprio, e é aí que mora sua surpresa e o desconcerto que pode causar, porque obriga o espectador a se deslocar, a participar ativamente, a ser cúmplice, não só a receber passivamente.

GC. No final do espetáculo, há uma passagem sobre o fato de que uma obra em construção parece uma ruína e de que uma ruína parece uma obra em construção – uma ideia que remete ao verso “Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”, de Caetano Veloso e inspirado pelo pensamento do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. Quais referências tanto artísticas quanto acadêmicas foram fundamentais para o resultado final?

VC. Esse conceito do Lévi-Strauss que ecoa na canção *Fora da Ordem* do Caetano Veloso foi, desde antes do início do processo de pesquisa e de escrita, uma noção central⁴. Porque falava diretamente ao coração do acontecido no Museu Nacional, mas também por retratar um certo *modus operandi* do que sempre se viu no Brasil. Diria até que essa noção ajudou inclusive a nortear a pesquisa da dramaturgia que foi encabeçada e conduzida pela Luísa Valentini, antropóloga e pesquisadora paulistana que foi uma grande parceira no processo. Outra parceira fundamental foi a professora, pesquisadora e roteirista Aza Njeri, que fez importantes intervenções dramatúrgicas e problematizações a partir do texto.

Em relação às referências, consigo destacar obras do Eduardo Viveiros de Castro (ele mesmo um pensador formado na Escola de Antropologia do Museu Nacional) como *Metafísicas Canibais* (2018), *Há Mundo Por Vir?* (2017), *A Inconstância da Alma Selvagem* (2015) e o artigo “Os Involuntários da Pátria” (2017). Também *No Tempo das Catástrofes*, de Isabelle Stengers (2015), e *A Queda do Céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015). O livro *Racismo Brasileiro: Uma História da Formação do País*, de Ynaê Lopes dos Santos (2022), e o podcast *Projeto Querino* (2022), de Tiago Rogero, são referências não só para este projeto, mas para o mínimo de letramento racial neste momento do país. Houve ainda uma vasta bibliografia sobre o museu de diferentes origens e formatos, de arquivos do museu a artigos acadêmicos e teses, pesquisada e compilada pela Luísa Valentini.

Em relação às referências artísticas consigo enumerar algumas que foram bastante centrais. Muito do que se criou foi sob a égide da *graphic novel* *Aqui*, de Richard McGuire (2017). É um livro em que toda a ação se passa no mesmo metro quadrado da sala de estar de uma casa, mas que avança e recua no tempo cronológico. De lá veio essa noção de sobreposição dos tempos e que é algo muito

⁴ No clássico *Triste Trópicos*, Claude Lévi-Strauss (1996), além de documentar sua pesquisa sobre os povos originários do Brasil, compartilha suas impressões sobre São Paulo e Rio de Janeiro. Para ele, as cidades do dito “Novo Mundo” seriam “perpetuamente jovens, mas nunca saudáveis”, enfatizando uma paisagem urbana impermanente devido às constantes demolições.



forte dentro do Museu Nacional. Penso também em *Our Town*, texto do Thornton Wilder (2013), sobretudo quanto à ideia do *stage manager*. Como disse, a Luzia é uma espécie de *stage manager*. Mais do que uma narradora, ela é uma organizadora do tempo. Ela interrompe, ela questiona, ela se põe para jogo. Entre tantas outras, vale mencionar *O Poder do Sim*, uma peça do dramaturgo inglês David Hare (2019) sobre a crise econômica de 2008. Hare me deu a força necessária e muitos dispositivos do teatro documental para em vários momentos simplesmente retratar certas coisas e abordar certos assuntos sem medo de didatismo, até porque ele faz isso de um modo inteligente que transcende qualquer suposto didatismo.

GC. O espetáculo aponta o dedo para o descaso do poder público em relação às instituições científico-culturais, fazendo, inclusive, menções a fatos da História recente do país. Por outro lado, coloca o próprio público na berlinda, quando quebra a quarta parede e questiona o posicionamento de cada um ali presente. Nesse sentido, o discurso antirracista se torna ação, tendo como alvo o elitismo da branquitude. Quais precauções você tomou para adotar um tom crítico sem cair em um discurso panfletário?

VC. Tenho a sensação de que uma cena se torna panfletária quando a denúncia ganha o prosaetrio e a dramaturgia vai pra coxia. Se só tem denúncia e não tem dramaturgia, vira panfleto, porque causa uma sensação *ex machina* no espectador. Acho que o desafio para nós, que sabíamos a necessidade de abordar uma série de assuntos incontornáveis e de denunciá-los, era sempre achar uma maneira de inserir isso de uma maneira suficientemente estimulante na dramaturgia, tanto em relação ao texto quanto à encenação e ao tom das atuações. Deixar de fazer a denúncia e evitar um assunto espinhoso só pelo medo de ser panfletário nunca é a melhor resposta. É preciso sempre criar um contexto em que haja uma resposta estética à altura da demanda ética que está posta. Não dá, portanto, para dizer de maneira abrangente quais foram as precauções. Acho que o caminho foi sempre estar em diálogo permanente com elenco e equipe, sendo transparente e compartilhando com cada um deles os lugares do texto onde sentia que havia esse perigo, para, então, ir avaliando caso a caso de modo que as soluções fossem surgindo coletivamente, tornando mais nuançadas as exposições destes temas quando eles se fizessem necessários no andamento dramaturgico.

GC. Além de elaborar sobre o que foi destruído pelo incêndio, a peça oferece alguns caminhos em relação a como poderíamos construir um novo museu e, em última instância, uma nova sociedade. Como pode vir a ser um real museu do amanhã no eterno país do futuro?

VC. Sinto que não posso, não sei, nem tampouco cabe a mim essa resposta. A força da peça, me parece, tem a ver com dar elementos múltiplos para cada espectador formular dentro de si a própria resposta a esta questão – e criar um estímulo para que a resposta se dê em forma de ação na coletividade, não apenas numa noção abstrata introjetada. Acho, sim, que há alguns parâmetros incontornáveis para esse museu do amanhã: diversidade, inclusão, pluralidade, polifonia são algumas



das palavras que me devem nortear qualquer possível museu vindouro. Que seja capaz de lançar um olhar horizontal e não vertical. Dialético e não asséptico. Que não repita as mesmas velhas narrativas eurocêntricas ou anglo-saxãs, sem dar espaço a um olhar e uma abordagem decolonial. Um museu que se problematize, mais do que já ofereça respostas ou narrativas mastigadas. Mas acho que a verdadeira resposta, só pode se dar no exercício dialético do fazer propriamente dito. É a isso que devemos nos lançar e é essa a provocação e o chamado que a peça tenta fazer.



Referências

- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os involuntários da pátria: elogio do subdesenvolvimento. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n. 65, p. 1-9, 2017.
- DANOWSKI, Déborah.; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. São Paulo: ISA, 2017.
- FORA da ordem. Intérprete: Caetano Veloso. In: CIRCULADÔ. Intérprete: Caetano Veloso. [S. l.: s. n.]: 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iQ4IBFC2YWk> . Acesso em: 20 maio 2023.
- HARE, David. *O poder do sim*. São Paulo: Temporal Editora, 2019.
- KOPENAWA, Davi.; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MCGUIRE, Richard. *Aqui*. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2017.
- O MAIOR e mais antigo museu do Brasil. Rio de Janeiro: Museu Nacional, UFRJ. Disponível em: <https://www.museunacional.ufrj.br/guiaMN/Guia/paginas/1/palacio.htm>. Acesso em: 30 jan. 2023.
- PROJETO Querino. Tiago Rogero. [S. l.]: Rádio novelo, 2022. *Podcast*. Disponível em: <https://projetoquerino.com.br/> . Acesso em: 13 fev. 2023.
- SANTOS, Ynaê Lopes dos. *Racismo brasileiro: uma História da formação do país*. São Paulo: Todavia, 2022.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- WILDER, Thornton. *Our town*. New York: Samuel French, 2013.



Biografia acadêmica

Guilherme Carréra - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Doutor em Cinema pela University of Westminster, com bolsa CAPES. É autor do livro *Brazilian Cinema and the Aesthetics of Ruins* (Bloomsbury Academic), vencedor dos prêmios da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM, Portugal) e da British Association of Film, Television and Screen Studies (BAFTSS, Reino Unido). Realizou pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-UFRJ), com bolsa CNPq.

E-mail: guilhermecarrera@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Guilherme Carréra

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



Modalidade de avaliação

Avaliação Duplo-Cega

Editores responsáveis

Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

Histórico de avaliação

Recebido em 3 de outubro de 2023

Aceito em 23 de abril de 2024