
**INADEQUAÇÃO, ISOLAMENTO E MELANCOLIA: OS JOVENS NOS
FILMES BRASILEIROS DURANTE O DESENVOLVIMENTO DO
BOLSONARISMO**

***INADEQUACY, ISOLATION AND MELANCHOLY: YOUNG PEOPLE
IN BRAZILIAN FILMS DURING THE DEVELOPMENT OF
BOLSONARISM***

Daniel Feix
UNISINOS

Resumo: As figurações da juventude no cinema nacional do período de desenvolvimento do bolsonarismo no Brasil são marcadas por uma desesperança que se manifesta, por um lado, em angústia, torpor e paralisia e, por outro, em ansiedade, pressa e uma intensidade exacerbada. Neste artigo, aproximamos doze longas-metragens lançados nos doze anos anteriores à chegada de Jair Bolsonaro à Presidência conforme a percepção dessas características nos comportamentos de seus jovens protagonistas. Também analisamos como esses comportamentos refletem o estado de espírito de um país que estava prestes a ver um movimento autoritário de direita alcançar o poder. *A falta que me faz* (2010), de Marília Rocha, e *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges, são os filmes de referência na análise, que também cita *Arábia* (2018), de Afonso Uchôa e João Dumans, *As horas vulgares* (2013), de Rodrigo de Oliveira e Vitor Graize, *Boi neon* (2016), de Gabriel Mascaro, *Cão sem dono* (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca, *Cores* (2013), de Francisco Garcia, *Corpo elétrico* (2017), de Marcelo Caetano, *Morro do Céu*, de Gustavo Spolidoro (2011), *Os famosos e os duendes da morte*, de Esmir Filho (2010), *Tinta bruta* (2018), de Filipe Matzenbacher e Marcio Reolon, e *Yonlu* (2018), de Hique Montanari.

Palavras-chave: *A falta que me faz*; Bolsonarismo; Cinema brasileiro; Juventude; *O céu sobre os ombros*.

Abstract: The depictions of youth in brazilian movies during the period of bolsonarism's rise are marked by a hopelessness that manifests itself, on the one hand, in anguish, torpor, and paralysis, and, on the other, in anxiety, haste, and heightened intensity. In this article, we examine twelve feature films released in the twelve years preceding Jair Bolsonaro's presidency based on the perception of these characteristics in the behaviors

of their young protagonists. We also analyze how these behaviors reflect the state of mind of a country on the verge of seeing a right-wing authoritarian movement come to power. *Like water through stone* (2010), by Marília Rocha, and *The sky above* (2011), by Sérgio Borges, are the reference films in the analysis, which also cites *Arabia* (2018), by Afonso Uchôa and João Dumans, *The vulgar hours* (2013), by Rodrigo de Oliveira and Vitor Graize, *Neon bull* (2016), by Gabriel Mascaro, *Cão sem dono* (2007), by Beto Brant and Renato Ciasca, *Colors* (2013), by Francisco Garcia, *Body electric* (2017), by Marcelo Caetano, *Hill of the sky*, by Gustavo Spolidoro (2011), *The famous and the death*, by Esmir Filho (2010), *Hard paint* (2018), by Filipe Matzenbacher and Marcio Reolon, and *Yonlu* (2018), by Hique Montanari.

Keywords: Bolsonarism; Brazilian films; *Like water through stone*; *The sky above*; Youth.

1 INTRODUÇÃO: PASSADO PERDIDO, PRESENTE ESTENDIDO, FUTURO EM SUSPENSÃO

O bolsonarismo ganhou sua forma definitiva com a aproximação das eleições presidenciais de 2018 no Brasil, mas sua origem remonta ao contexto sociopolítico do país nas duas décadas anteriores. É o que apontam estudiosos desse movimento autoritário, entre os quais Nobre (2022), Nunes (2022) e Rocha (2021).

A instabilidade democrática da política institucional brasileira é chave nesse processo, indica Nobre, associando-a à permissividade do “presidencialismo de coalizão” (Nobre, 2022, p. 49). A organização com base em arranjos (a política da troca de apoio por cargos, por exemplo) minou o apoio popular a partidos e forças tradicionais, apartando-os da sociedade. Ao longo dos anos, viu-se um aumento progressivo da rejeição a “tudo isso que está aí” – uma afirmação genérica sobre o que seria um sistema político, identificado como corrupto e inclusive irrecuperável. O advento do mundo digital trouxe uma nova camada a esse contexto, à medida que permitiu a organização de novas redes on-line, como nota Rocha (2021, s./p.¹), chamando a atenção para o seu apelo eminentemente antissistêmico.

Surgiram os “partidos antissistema”, os “partidos digitais” e os “partidos plataforma”, conforme a definição de Nobre (2022, p. 101) – organizações que, para seguir com a terminologia desse autor, *hackearam* os partidos tradicionais. Ofereceram uma saída diante do descrédito da política, fazendo ressoar vozes dos “outsiders conectados”, ou “pessoas que, em razão da idade, da situação profissional

¹ A falta de paginação deve-se ao fato de que o livro citado está no formato digital (*e-book*), sem a numeração das páginas.

ou de uma insegurança econômica, se sentem excluídas” (Nobre, 2022, p. 113). Pessoas que, na micropolítica das relações cotidianas, desenvolveram a fragilidade afetiva necessária para aderir a discursos genéricos “contra tudo isso que está aí”.

Ocorre que o sistema, no momento em que Luiz Inácio Lula da Silva estava consolidado no governo (entre 2003 e 2010), era identificado com a esquerda. E essas novas forças antissistêmicas ascenderam de modo concomitante ao que Rocha, referenciando as ideias de Power (2000), chama de perda da vergonha de ser de direita: “Ser de direita [até então] estava fora de moda nos meios intelectualizados, porque tinha a ver com ditadura, com autoritarismo” (Rocha, 2021, s./p.). Livres da vergonha, os novos partícipes da vida política brasileira saíram dos casulos, reorganizando-se em grupos primeiro restritos à ideologia liberal mais clássica e, depois, identificando-se como libertários e até anarcocapitalistas. Pioneiro nessa onda, segundo Rocha, o Movimento Endireita Brasil foi fundado em 2006. O Cansei é de 2007, seguido de outros. Na empolgação confortante do reencontro afetivo, o radicalismo se desenvolveu, sobretudo a partir das ideias do agitador Olavo de Carvalho, embora *think tanks* e outras dessas estruturas cooptassem forças conservadoras tradicionais, nem sempre extremistas, porém invariavelmente alinhadas com o que, na ciência política, convencionou-se chamar de “nova direita”, “*alternative right*” ou simplesmente *alt-right* – que prega o ultraliberalismo e flerta com o supremacismo (Rocha, 2021, s./p.).

Na década de 2010, a sede por mudança a qualquer custo ganhou impulso com a Operação Lava-Jato, com sua ideia de “limpeza política” devidamente fortalecida pela mídia tradicional. Apesar de ser um político de carreira, Jair Bolsonaro mostrou-se a personificação desse *outsider* supostamente dono da coragem necessária para encampar essa limpeza, e sua penetração em todas as camadas da sociedade fez com que todos os tipos de oposição ao *status quo* então representado pelo petismo de Lula (e de sua sucessora Dilma Rousseff) o abraçassem rumo à mudança. Há outras nuances nesse cenário, o que inclui o nacionalismo ligado à tradição militarista brasileira e a rejeição a um progressismo em voga no mundo todo e particularmente forte nos governos Lula e Dilma (com a ascensão de pobres à chamada “nova classe C”, a valorização de minorias em políticas como as cotas universitárias e a criminalização do racismo), mas o que nos interessa, neste artigo, é a indicação de que um movimento autoritário antissistêmico de direita tomava forma no país. E, nesse período, o

progressismo, com seus sonhos de um futuro com menos desigualdade social e mais respeito às instituições democráticas, por mais frágeis que estivessem, parecia sufocado. A crise que era apenas política passou a ser existencial.

Também é importante considerar, nesse contexto, que a resposta autoritária de rejeição às mudanças do presente, quando estas ameaçam as perspectivas de futuro, segundo Adorno (2019), costuma levar a uma idealização do passado, quando tudo seria melhor pois de acordo com uma ordem normativa convencional – sem o que seria a “invasão” de corruptos, esquerdistas, pobres, minorias e quem os defende, ou seja, os “comunistas”². Os sujeitos propensos ao autoritarismo, explica Adorno, querem a volta da vida como ela era, mesmo que não saibam ao certo como ela efetivamente foi – trata-se de uma disputa de discursos, como define Nobre (2022) em sua reflexão sobre o retorno do autoritarismo no Brasil, sendo que esses discursos se moldam conforme desejos íntimos às vezes escamoteados, porque reveladores de preconceito e, também, ódio. O bolsonarismo não é igual ao fascismo, movimento que teve lugar na Europa da primeira metade do século XX. Porém, herda dele essa vontade de reparação que seus estudiosos, entre eles Griffin (2018), chamam de “palingenético”: a idealização de um passado mítico que remete à pureza absoluta e que é tão distante (porque idealizado, mitificado) a se perder de vista. A crise existencial leva ao bolsonarismo e, ao mesmo tempo, se estabelece devido ao bolsonarismo, assim como a perdição em meio à passagem do tempo: há temor pelo futuro, uma visão distorcida do passado e, diante disso, um estado que pode ser de angústia e torpor ou, contrariamente a isso, de pressa e busca pela intensidade do presente. A vida agora, já, antes que tudo acabe, antes que o sistema nos engula. A agressividade que leva ao autoritarismo também é consequência disso.

Há inúmeras formas de constatar esse estado de coisas. Nossa proposta é olhar para os filmes produzidos no Brasil do período, ou seja, nos anos em que o bolsonarismo surgia como uma resposta a esse contexto. Mais especificamente a figuração da juventude nesses filmes, pois o modo como as novas gerações são representadas na ficção parece-nos simbólico dessas transformações – mais do que as representações de gerações anteriores, que igualmente figuram a sensação de não

² É uma premissa do bolsonarismo, conforme os autores aqui citados, a rejeição ao que é identificado como “comunismo”, mesmo que não seja literalmente a defesa desse sistema político-econômico.

pertencimento ante as mudanças em curso, contudo em uma perspectiva mais imediata e menos projetiva, na nossa visão. São as figuras dos jovens que indicam mais claramente a cruzada existencial que o bolsonarismo trouxe à sociedade brasileira.

Na próxima seção deste texto, abordaremos as figurações da angústia e do torpor; na seção seguinte, as da pressa e da intensidade. Por fim, faremos uma aproximação de ambas, de modo a indicar o que permite cotejá-las em conjunto e, assim, definir um sentimento geral na sociedade que via o bolsonarismo surgir.

2 A VIDA EM PERSPECTIVA: ANGÚSTIA, TORPOR, PARALISIA

Algumas análises sobre a produção cinematográfica brasileira nas duas primeiras décadas do século XXI chamam a atenção para a recorrência do que seria um sentimento de “paralisia” (Valente, 2011) ou “torpor” (Souto, 2012) de alguns personagens. Esses dois autores citam *Trabalhar cansa* (2011)³, de Juliana Rojas e Marco Dutra, como exemplar desse sentimento, relacionando-o a uma tentativa frustrada de se movimentar, de seguir em frente na vida, e também como parte da criação de uma atmosfera de mistério que perpassa as narrativas dos filmes. Chama-nos atenção o próprio desenvolvimento de uma onda de filmes do gênero suspense, alguns deles fantásticos, outros construídos com elementos do horror, sendo *Trabalhar cansa* uma de suas referências fundamentais. O país gerava um movimento autoritário intolerante, que surgia como resposta a um estado de coisas no qual o que era tido como “sistema” parecia falido aos olhos de parte da população. E o cinema, para representar esse contexto, produzia filmes de mistério, suspense, fantasia e horror. Com personagens devidamente perdidos, angustiados, paralisados.

Chama-nos igualmente atenção o quanto o torpor se repete em uma quantidade significativa de produções do período, demarcando alguma incredulidade e, além disso, incapacidade de interpretação dos acontecimentos presentes em cada história narrada – os traços fantásticos, ou seja, de uma realidade impalpável, nos

³ Adotamos aqui como critério para identificação do ano dos longas-metragens o momento de seu lançamento comercial. Assim podemos ter uma ideia padronizada do período ao qual cada filme está vinculado, independentemente de suas sessões esporádicas ou isoladas em festivais e *premières* (as datas específicas de cada estreia estão citadas ao final do artigo, na seção dedicada às fichas técnicas dos filmes analisados). Disponível em: <http://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados-1995-a-2019.pdf/>. Acesso em: 28.ago.2025.

levam a essa mesma interpretação. Entre essas produções, destacam-se sobremaneira aquelas que trazem personagens jovens, ligados a gerações que estão crescendo e se desenvolvendo nesse momento do país – como se esse duplo desenvolvimento, da situação do país e dos cidadãos que agora chegam para viver a realidade como ela então se apresentava, fosse concomitante. Listamos alguns desses filmes, antes de nos aprofundarmos na argumentação: *Arábia* (2018), de Afonso Uchôa e João Dumans; *As horas vulgares* (2013), de Rodrigo de Oliveira e Vitor Graize; *Cores* (2013), de Francisco Garcia; *Morro do Céu*, de Gustavo Spolidoro (2011); *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges (2011) e *Os famosos e os duendes da morte*, de Esmir Filho (2010).

O processo de amadurecimento é uma temática comum a esses longas, ainda que em dois casos (*As horas vulgares* e *Arábia*) possamos falar não exatamente em passagem para a vida adulta, mas em adaptação, ambientação ou descoberta de novas realidades – por parte de jovens personagens em maturação. É o encontro com contextos até então desconhecidos que gera o estado de torpor, nesses dois filmes conectado a uma sensação de impotência. *Morro do Céu* e *Os famosos e os duendes da morte* abordam justamente a impotência que vem junto com o crescimento, enquanto *Cores* trabalha a construção de um trio de personagens como que oprimidos pelo contexto em que estão inseridos, seja pela pressão social ou pelo simples fato de que a vida adulta não parece oferecer saída rumo à satisfação. *O céu sobre os ombros*, também sobre um trio de figuras distintas circulando pela cidade (no caso, a capital de Minas Gerais), merece uma atenção especial pelo aprofundamento dessa reflexão sobre a falta de perspectivas que se desvela quando o porvir se anuncia no horizonte.

São três personagens reais (pessoas encenando o que seriam suas próprias rotinas) cujas trajetórias podem ser interpretadas como *sui generis*, mas são, em essência, simbólicas de grandes transformações, tanto de seus casos particulares quanto daquilo ao que esses casos podem ser associados – as grandes transformações pelas quais passa a sociedade brasileira. Vejamos: Everlyn Barbin é uma mulher transexual que se prostitui e que ganhou espaço na universidade, formando-se em Psicologia, entrando no mestrado e dando aula em um curso de especialização; Murari Krishna trabalhou em vários empregos identificados com a base da pirâmide socioeconômica, integra ativamente uma torcida organizada de futebol e, mais recentemente, tornou-se devoto do movimento Hare Krishna; e Edijucu Moio, o Lwei,

é um africano descendente de portugueses que almeja ser escritor porém não consegue terminar nenhum livro – e fica deprimido com essa situação. São, portanto, figuras com alguma contradição em si, típica do processo de experimentação relacionado à autodescoberta – o que é possível e cada vez mais comum em uma sociedade em que há consistência na movimentação das pessoas de um extrato social a outro e, mais do que isso, em que a liberdade de escolha é celebrada e, mesmo que com manifestações de rejeição e preconceito, minorias ganham espaço para se expressar e buscar a felicidade, com menos filtros e maior autenticidade.

Everlyn, Murari e Lwei vivem entre a esperança e a desesperança, na linha tênue que Pinheiro-Machado e Scalco (2018), outros estudiosos do bolsonarismo, identificaram como consequência de frustrações advindas da movimentação na pirâmide socioeconômica. São, os três, “sujeitos mais demandantes, conscientes ou exigentes”, o que é típico desse período histórico nacional (Pinheiro-Machado; Scalco, 2018, s./p.), ainda que não tenham se transformado necessariamente a partir do consumo, uma característica típica da “nova classe C”. O que ocorre com eles não é a ascensão pela via estritamente econômica, mas, isso sim, o acesso a novos ambientes, descobertas e novas experiências, que os tornam exatamente isto – mais demandantes, conscientes ou exigentes. As transformações por que passam não são necessariamente econômicas, mas são certamente sociais. E eles são representantes de três minorias – comportamental, religiosa e étnica. Isso nos leva a acrescentar à reflexão dessa dupla de autores uma questão difícil de mensurar, pois do âmbito da micropolítica afetiva das relações sociais, mas absolutamente marcante nas personalidades desses sujeitos entre a frustração e a esperança: estabelecendo novas conexões afetivas determinadas por novos contextos sociais, os sujeitos se transformam pessoalmente, podendo seguir dois caminhos, sendo o primeiro o do ódio, caso fossem propensos ao autoritarismo segundo Adorno (2019), o que no entanto não nos parece o caso, e o segundo o da desilusão e da melancolia, no caso de serem menos propensos ao autoritarismo (o que, aí sim, se encaixa nas suas descrições). Na nossa visão, as figuras representativas do bolsonarismo, que são os personagens ressentidos ou violentos diante do contexto que os desagrada, são os do primeiro grupo. Os do segundo incluem o trio protagonista de *O céu sobre os ombros* e, do mesmo modo, os demais personagens dos filmes mencionados neste artigo. O primeiro grupo, sentindo-se vitimizado pela era que interpretam como sendo

de desesperança, tornou-se em sua maioria odioso; o segundo, atingido pela desesperança, tornou-se desiludido, melancólico. Paralisado. São caminhos distintos, ambos sintomáticos da era de conformação do movimento bolsonarista no Brasil.

São muitas as figuras da desilusão e da melancolia no cinema brasileiro pré-surgimento do bolsonarismo. Deixamos claro que não são necessariamente associadas em si ao bolsonarismo, mas são representativas de um país que passou por transformações socioeconômicas profundas que geraram sujeitos afetados por elas. São indivíduos que representam não exatamente o bolsonarismo, e sim a presença de afetos e identificações que conduzem ao bolsonarismo.

No caso de *O céu sobre os ombros*, é preciso ponderar que se trata de um trio que experimenta, tenta, vai atrás do que quer fazer – o que é o contrário de torpor e paralisia. Contudo, o filme nos parece ser sobre o resultado das escolhas feitas por quem experimenta; o torpor e a paralisia vêm depois, quando os desejos não se saciam, quando o futuro segue em suspensão mesmo com tantas tentativas reiteradas de realização pessoal. Há um mal-estar gerando angústia; o caminho que conduz ao torpor e a paralisia pode até passar por essas tentativas, mas a chave para interpretar esses personagens e sua relação com a sociedade em que eles estão inseridos parece-nos ser a angústia geradora do mal-estar – que não vai embora mesmo quando é combatida com proatividade na busca pela realização dos desejos pessoais.

Suas condições de torpor e paralisia se potencializam porque eles vivem de modo muito marcante a cidade, ou seja, o espaço que os circunda – uma alusão à sua relação com a sociedade como um todo. São personagens que se movimentam por Belo Horizonte, o que é fundamental em suas constituições. Prédios, ruas, bares, espaços públicos de trabalho e vivência, incluindo a universidade e o estádio de futebol, são o tempo todo focados pela câmera de Sérgio Borges. A intenção de relacioná-los aos espaços coletivos que eles habitam, por parte do cineasta, fica clara quando sua câmera os flagra diminutos em planos gerais bem abertos, nos quais a imponência do contexto se sobressai. A sociedade os sufoca. Isso se evidencia de maneira literal, em ambientes fechados e também na rua, e ainda é sugerido em sequências como aquela em que Murari deixa a sala espaçosa porém sufocante na qual trabalha – um enorme escritório de telemarketing. Presume-se que está indo para um intervalo. A câmera então inicia uma panorâmica de um parque verde, tranquilo, o

oposto do que a imagem do ambiente corporativo sugeria até então. Ao final desse movimento, vemos o personagem sentado, à frente desse parque, que, todavia, na verdade, vai em seguida revelar-se um painel publicitário colado à parede atrás do personagem. Trata-se de uma imagem desveladora de que a saída rumo à paz, ao bem-estar e à liberdade, ou seja, a libertação daquela realidade opressiva, é artificial. A natureza não está mais acessível. A não ser em sonho. É irreal. E é essa constatação que paralisa não apenas Murari, mas também Everlyn e Lwei.

A câmera de Borges associa a desilusão paralisante dos três ao seu entorno destacando, no enquadramento, o ambiente que ajuda a moldá-los – a ilusioná-los, a tolhê-los. Além disso, o cineasta alonga os planos a durações contadas aos minutos, e não segundos, o que dá ao espaço-tempo do filme uma atmosfera oposta à ideia da ilusão que leva ao encantamento. É uma crueza do tipo *a vida como ela é* que sugere a desilusão e, com ela, a sensação de decepção que os leva ao torpor.

Ainda é importante mencionar que a câmera observadora de personagens reais, como Everlyn, Lwei e Murari, é recorrente no cinema nacional do período – repete-se no citado *Morro do Céu* e em outro filme que vamos destacar na próxima seção deste artigo, *A falta que me faz* (2010), de Marília Rocha. Com alguma constância, cineastas brasileiros foram deixando de lado a técnica da entrevista, tão usual em documentários, para apostar em uma ficcionalização de sujeitos ordinários (Feix, 2022; Guimarães, 2005), em procedimentos que, com uma observação muitas vezes silenciosa e mesmo distanciada, de modo a enquadrá-los com a moldura social que os cerca, acabaram desvelando uma geração que se mostra perdida. Tanto que fugir da sua realidade parece ser um desejo comum a muitos integrantes dessa geração. Em *O céu sobre o ombros*, Lwei escreve ficções, Murari torna-se um Hare Krishna, Everlyn estuda a poesia clássica do romano Ovídio – três tipos distintos de fuga. Além disso, os três usam, no dia a dia, outros nomes que não os de batismo, como é exposto nos créditos finais do filme, o que reforça a ideia de uma busca por transformação, para além do que seria o seu destino predeterminado – que, entretanto, não traz a almejada felicidade, como igualmente se evidencia no final da narrativa. Vive-se o ordinário, sonha-se com o extraordinário. Daí a frustração.

Em *Morro do Céu*, há o medo de sair da pequena comunidade onde, para o jovem protagonista, o futuro é incógnito. Em *As horas vulgares*, a coragem (ou seria o

mesmo medo?) de tirar a própria vida diante desse mal-estar geracional. Em *Os famosos e os duendes da morte*, que se passa em uma cidadezinha do interior gaúcho onde há muita névoa, metáfora da opressão social e da falta de perspectivas de vida no horizonte, a fuga se materializa no acesso à internet, por meio de *chats* e outros recursos populares à época da produção, que fazem com que o personagem principal consiga estabelecer contato e realizar trocas com outras pessoas. Em *Arábia*, há outro tipo de torpor melancólico, se não a partir de uma fuga, por meio de uma projeção para outro tempo – no caso, o acesso de um jovem ordinário às anotações memorialísticas de um operário igualmente comum, ainda que singularizado em sua trajetória particular e, com isso, dignificado. No cinema brasileiro pré-bolsonarismo, há desilusão e paralisia, mas muita imaginação – de algo que se foi ou não se poderá mais ser.

3 O TEMPO INDOMÁVEL: INTENSIDADE, PRESSA, ANSIEDADE

O céu também está sobre os ombros do quinteto de mulheres protagonistas de *A falta que me faz*, sobre esse grupo de jovens em conflito com a ideia de destino predeterminado que perpassa suas vidas e que, por isso, busca a transformação e sonha com algum tipo de fuga. O filme de Rocha apresenta a passagem propriamente dita do documentário de entrevistas para a câmera observadora que ficcionaliza as rotinas de personagens reais. Já tem o olhar afastado, a composição que valoriza a relação personagem-espaco e os planos quase tão longos quanto os de *O céu sobre os ombros*, mas ainda pontua, em meio à narrativa, entrevistas em primeiro plano com as cinco personagens, Alessandra, Paloma, Priscila, Toca e Valdênia, nas quais estas expõem suas rotinas e desejos, materializando a libertação que parece alcançável, porém, é difícil, pois advém de uma quebra de expectativas moldadas na tradição local. Neste longa-metragem, não há exatamente torpor, ainda que o estado de espírito das protagonistas lembre o dos filmes citados na seção anterior deste artigo: a perdição, aqui, não resulta mais em paralisia, mas, isso sim, em uma ansiedade que às vezes leva à pressa e quase sempre a uma intensidade de quem parece querer estender o presente – porque está apartado do passado e tem as mesmas dificuldades de vislumbrar o futuro.

Com algumas diferenças e particularidades, essa situação se repete em *Boi neon* (2016), de Gabriel Mascaro; *Cão sem dono* (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca;

Corpo elétrico (2017), de Marcelo Caetano; *Tinta bruta* (2018), de Filipe Matzenbacher e Marcio Reolon; e *Yonlu* (2018), de Hique Montanari. Esses cinco filmes, mais *A falta que me faz* e os seis da seção anterior (totalizando doze), foram lançados em um intervalo de doze anos, entre 2007 e 2018 – exatamente o período que, na nossa avaliação a partir da leitura dos autores aqui citados, coincide com a formatação do bolsonarismo na sociedade brasileira, se considerarmos que, pouco antes disso, quando os primeiros desses títulos estavam em pré-produção, o país já então governado por Lula começava a ganhar as características que seriam respondidas com esse movimento autoritário de direita. Havia um otimismo no país dado o aumento do poder de consumo da população, a mobilidade social e o acesso cada vez menos restrito ao exercício da cidadania. Simultaneamente, havia ódio sustentado pela rejeição a esse cenário. E, em meio a esse embate, perda. E frustrações.

Canclini (2021) não usa o termo “outsiders conectados” de Nobre (2022), mas relaciona essa perda a uma despolitização, causada pela revolução tecnológica recente – e que vai fortalecer a criação do que aqui, citando novamente Nobre, antes chamamos de “partidos antissistema”, “partidos digitais” e “partidos plataforma”. Para Canclini, o fenômeno do afastamento da política tradicional se explica por diversos motivos, especialmente a sensação de que os partidos tradicionais não mais representam as pessoas. A nossa percepção é a mesma de Pinheiro-Machado e Scalco (2018): a frustração se dá pelo aumento das demandas dos cidadãos nessa sociedade transformada, no sentido de que, mesmo quem parece ter mais acesso à cidadania acaba, após experimentá-la, querendo mais. E se decepcionando, pois esse “mais” revela-se inalcançável. A desilusão que despolitiza mina o apoio à democracia, raciocina Canclini, citando dados de pesquisas do instituto chileno Latinobarómetro que apontam que 50% dos latino-americanos não acreditam mais na solução democrática para a sociedade (Canclini, 2021, p. 21)⁴. Segundo esse autor, os algoritmos *hackeiam* o pensamento e fortalecem o desejo antissistêmico. Essa mudança é incivilizatória, prossegue, porque as conexões estabelecidas nesse processo de robotização, ainda que eminentemente afetivas, com frequência levam a soluções fáceis que incluem a desumanização do outro. É um tipo de individualismo radical:

⁴ Importante referir que se trata de dados coletados e processados pouco antes o lançamento desse estudo de Canclini, datado de 2021.

desesperançado de uma vida melhor por meio das instituições consolidadas, o novo cidadão surgido em meio a essas transformações vai progressivamente cedendo aos apelos do que é antissistêmico até que, em última instância, se liquide o sistema, ou seja, a democracia. Esse é o contexto da vida em sociedade no momento da produção dos filmes com os quais aqui estamos trabalhando, o que ajuda a explicar o movimento rumo à desilusão generalizada e, conseqüentemente, o aparecimento de tantos personagens representativos dessa sensação, ainda que incorporando essa desilusão de maneira bem distinta entre si.

Mesmo os filmes mais antigos do conjunto (de 2007) são capazes, na nossa avaliação, de registrar esse contexto, pois é uma propriedade do cinema, conforme Kracauer (1988), registrar e dar a ver inclusive o que só está no inconsciente social, ainda se desenvolvendo e, portanto, só vai se mostrar posteriormente nas relações sociais: “Os filmes refletem não tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos, ou profundas camadas da mentalidade coletiva, que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência” (Kracauer, 1988, p. 18). É uma propriedade da linguagem cinematográfica, segundo esse autor, criar uma nova dimensão imagética na qual o inconsciente da coletividade se torna aparente, evidenciando pormenores das relações que, fora da tela, no âmbito do real, estão escondidos: “Ao registrar em imagens o mundo visível – não importa se a realidade vigente ou um universo imaginário –, os filmes se tornam a chave para abrir processos mentais ocultos [em uma sociedade]” (Kracauer, 1988, p. 19). As raízes da desilusão já estavam plantadas, e os filmes foram capazes de capturá-las – e escancará-las – antes que de fato se apresentassem.

O quinteto de personagens de *A falta que me faz* vive em Currálinho, distrito de mineração na região de Diamantina (MG), onde espera-se que meninas como elas vivam os experimentos da juventude, mas só enquanto não chegar o momento de constituírem família (tradicional normativa, ressalte-se). É algo que as incomoda, embora elas tenham dificuldade de colocar esse incômodo em palavras. A narrativa do filme foca nesses experimentos, a maior parte amorosos, vividos sob o peso dessa sombra em seus ombros. Seja pela vontade de confrontar a tradição, seja pela intensidade intrínseca à vida na juventude, o que vemos são vivências que flertam com a radicalidade, para nós um sintoma da urgência com que o presente se apresenta quando aparta-se do passado e teme-se pelo futuro. “Você acha que alguém se mata por amor,

Valdênia?”, pergunta a diretora em uma das sequências em que as entrevistas são entremeadas com a observação das cinco em ação. Elas estão falando sobre suicídio porque, em uma sequência anterior, a mesma Valdênia havia sugerido que poderia se enforcar se seu então namorado a abandonasse. Lembramos que o tema do suicídio está presente nos pensamentos de Lwei, de *O céu sobre os ombros*, que manifesta vontade de tirar a própria vida a dois amigos em um bar, tamanha sua desilusão, e também do jovem de 16 anos fã de Bob Dylan que protagoniza *Os famosos e os duendes da morte*, além de ser o tema central das narrativas de *Yonlu* e *As horas vulgares*, dois filmes justamente sobre jovens deprimidos que tiram suas próprias vidas. Seja pela perspectiva da paralisia ou da intensidade, a reflexão sobre a experiência limítrofe da vida e da morte escancara o quanto a desilusão compõe o espírito desse tempo de transformações, para o Brasil e para quem está crescendo no país nesse tempo.

“Você acha que alguém se mata por amor, Valdênia?” Constrangida com a questão e sem saber como respondê-la, Valdênia ri e chama as amigas para responder à pergunta da diretora. É quando a câmera de Rocha dá *zoom out* e, após um corte que mostra o que ocorre em outro cômodo ao lado, passa a enquadrar não apenas a entrevistada em primeiro plano, mas as demais pessoas que circulam atrás e ao lado dela. Ainda estamos no início do filme, mas esse procedimento de reenquadrar as personagens ampliando o olhar do espectador para o espaço que está no entorno delas se repete várias vezes adiante, por exemplo, quando Rocha insere planos da geografia de Currallinho em meio a situações nas quais fica sugerida a relação entre as personagens e o ambiente que as cerca – em geral, relação de opressão da tradição local, o que fica claro pelo gigantismo da paisagem em contraposição à diminuição delas. Os paredões dos rochedos da região, vistos ao fundo da pequena casa em que Valdênia dá entrevista, ou atrás das meninas quando elas caminham por trilhas em meio à natureza do lugar, são metáforas categóricas dessa relação entre personagem e espaço, indivíduo e sociedade, juventude que vislumbra o futuro e seu lugar preso ao passado.

A sociedade oprime, as meninas sentem essa opressão e sua resposta é buscar viver intensamente, tão intensamente que a experiência de vida pode ir ao limite e alcançar a morte – é como Rocha apresenta seu quinteto de personagens vivendo no interior mineiro neste início de século XXI. Não se trata, reiteramos, de uma reflexão intencional sobre o bolsonarismo, ou sobre a sociedade que gerou o bolsonarismo. Não

se fazia ideia de que esse movimento autoritário surgiria no Brasil quando *A falta que me faz* estava em produção. O que se trata, aqui, é de um filme que captura um estado de espírito que conduziria a coletividade brasileira ao bolsonarismo. Relembramos: esse movimento se aproveita de frustrações advindas da sensação de que o sistema não atende mais aos desejos das pessoas (Nunes, 2022; Pinheiro Machado; Scalco, 2018). Pois a falta de perspectivas pode levar às últimas consequências. É uma forma de expressar a sensação de que “tudo isso que está aí” seria errado. Há desencanto, e este é tão difuso, e manifesto de modos tão distintos, já que não tem uma razão de fácil identificação, o que pode ao mesmo tempo conduzir ao autoritarismo ou à resignação absoluta. A corrosão das instituições tira o chão das pessoas. O que vemos no longa de Rocha é uma manifestação muito particularizada de como essa falência institucional (no caso, de uma tradição que oprime) assombra quem tem uma vida inteira pela frente nesse contexto. Morrer pode ser, também, uma solução antissistêmica.

Anteriormente citamos Griffin entre os autores que estudam o fascismo, esse movimento autoritário de direita que em muitos aspectos se aproxima do bolsonarismo (Feix, 2024). Agora queremos recorrer a Paxton (2007), autor que lista características do ideário fascista que nos parecem muito próximas daquelas descritas pelo ideário bolsonarista, entre as quais um “senso generalizado de crise catastrófica, além do alcance das soluções tradicionais” (Paxton, 2007, p. 360). Às vezes a crise é sentida, mas não processada, não compreendida, não expressada em forma de linguagem. As pessoas podem sentir a crise sem se dar conta dela. Nesse cenário, encontrar uma solução possível é ainda mais difícil. E o fim pode ser uma escolha.

Os personagens de *Boi Neon*, *Cão sem dono* e *Tinta bruta* não chegam a algo tão extremo, embora haja uma menção ao suicídio por parte do personagem principal do filme de Matzenbacher e Reolon. Contudo eles claramente se movimentam sob a mesma sombra, seja pela orientação sexual, por escolhas mais pontuais ou pelo próprio modo de vida – desconexo com relação ao que a normatividade sugere. O embate com a sociedade hostil é mais explícito em *Boi neon* e *Tinta bruta*. Seus dois protagonistas figuram um abandono e uma solidão cujas origens superam a mera sensação abstrata juvenil de isolamento (caso de *Cão sem dono*, parece-nos), constatando essa hostilidade de modo reiterado inclusive por meio das instituições consolidadas (em *Tinta bruta* o protagonista é processado judicialmente por reagir de

modo virulento a uma manifestação de preconceito). Ambos encontram atividades e pessoas que representam portos seguros, nem sempre, no entanto, suficientes para eliminar a desconfiança. No caso de *Boi neon*, com o vaqueiro que sonha ser estilista para deixar a *vida bovina*, a simbologia da fuga da vida ordinária é bem evidente; em *Tinta bruta*, pintar o corpo em performances de dança em ambientes virtuais também funciona para comunicar a ideia de escape, porém, no fundo, o que importa não é tanto encontrar uma saída definitiva, e sim viver a transcendência, a possibilidade de sentir-se livre das opressões externas. É uma extensão do presente distinta da que vemos em *O céu sobre os ombros* e *A falta que me faz*, incorporada inclusive na construção visual, mais colorida e menos crua e naturalista, na comparação com estes dois filmes.

A obscuridão, latente também em *Yonlu*, *As horas vulgares* e *Os famosos e os duendes da morte*, longas-metragens que abordam o suicídio, é deixada ainda mais de lado em *Corpo elétrico*. Nesse longa, o foco de Caetano parece ser o modo como a juventude tenta driblar o mal-estar geracional, estendendo o presente para encontrar nele a transcendência que alimenta a alma e cria uma nova perspectiva do que poderá ser o futuro. A opressão está ali, mas o protagonista, um jovem nordestino trabalhando em uma confecção de roupas paulistana, como que se liberta intensificando a experiência do momento atual. É interessante notar que ele se deslocou e deixou para trás suas origens – uma metáfora da mudança que impulsiona esse comportamento de ruptura com a tradição. Ficar longe da família é triste, há desilusão na sua construção. Mas há os prazeres fugazes do dia a dia, cada vez mais uma válvula de escape para ele.

É interessante notar que a intensificação do agora a ponto de levar à transcendência (algo oposto ao suicídio, embora partindo do mesmo ponto inicial, que é a desilusão), no caso de *Corpo elétrico*, se dá quando seu protagonista consegue valorizar a rotina para além do trabalho, que era o que mais lhe consumia as energias – era o que lhe havia motivado a deixar a família, era pelo que parecia valer a pena abandoná-la, como se fosse esse o preço a pagar para escapar de seu destino predeterminado. Ele descobre não ser tão-somente aquilo que produz, e sim aquilo que afirma quando consegue subverter essa lógica essencialmente econômica nos intervalos de tempo nos quais para de produzir – uma libertação que nos remete à “desalienação”, para usar um termo do marxismo, e também à afirmação da vida para além dos automatismos que contaminam a rotina produtiva. Não é o trabalho que o

define, e sim justamente o fato de conseguir corresponder a desejos e anseios para além da vida laboral, apesar de esta exigir tanto dele, inclusive que se separe de seus pais, migrando para a metrópole e sentindo a solidão, o isolamento, o abandono.

Trabalhar cansa, o primeiro filme citado neste artigo, ainda antes dos doze nos quais concentramos nossa análise, também aborda as relações de trabalho como ponto importante no processo de construção da opressão que pode levar ou à paralisia (como se vê no longa de Dutra e Rojas) ou à celebração do aqui e agora (no longa de Caetano). A desilusão tem muitas facetas, e uma delas certamente está relacionada à vida moldada estritamente conforme a rotina economicamente produtiva. A crise que leva ao extremismo autoritário de direita, na nossa avaliação, também é uma crise do capitalismo, como sugerem os autores estudiosos do fascismo (Griffin, 2018; Paxton, 2007), tanto que, no caso específico do bolsonarismo, o discurso da salvação antissistêmica inclui o empreendedorismo que seria capaz de libertar financeiramente os indivíduos (Nunes, 2022; Rocha, 2021). O sistema corrompe, e disto todos os filmes aqui citados são sintomáticos, seja do ponto de vista da opressão da tradição, das relações pessoais ou de trabalho.

O que *Corpo elétrico* faz de modo muito particular é mostrar que há vida além da sensação de crise e frustração advinda desse corrompimento. Também há esperança nos movimentos do trio de *O céu sobre os ombros* e do quinteto de *A falta que me faz*, tanto quanto nas conquistas do protagonista de *Boi neon*, na expressividade do de *Tinta bruta*, nas reflexões propostas pelo de *As horas vulgares*, mesmo que estas últimas sejam derradeiras e o tenham levado ao suicídio. A vida também se manifesta no caminho que leva à morte. Entretanto, em *Corpo elétrico* há um espírito celebratório que ressalta a força dos gestos que conseguem fazer os sujeitos driblarem o desconforto. O futuro não está nítido nesses gestos, mas há uma perspectiva de mudança de horizonte. Um desanuviamento. Como se a bruma de *Os famosos e os duendes da morte* houvesse se dissipado.

O desconforto persiste, mas há vida além dele.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: INADEQUAÇÃO, ISOLAMENTO, MELANCOLIA

A frustração e a desesperança são marcantes no país no período de desenvolvimento do bolsonarismo, seja por parte de quem aderiu ou de quem não aderiu ao movimento autoritário de direita, mas acaba sentindo as mudanças sociais em curso. Nobre (2022), Nunes (2022), Rocha (2021) e Pinheiro Machado e Scalco (2018) concordam que esses sentimentos fazem parte do espírito do tempo nesse período no qual foram produzidos e lançados todos os filmes aqui referidos. O que nos parece dissonante é a forma com que frustração e desesperança se manifestam na construção dos personagens desses filmes, todos protagonizados por jovens crescendo sob o peso desse momento histórico. Há casos em que a desilusão paralisa, há outros em que as experimentações típicas da idade não são suficientes para aplacar essa sensação, o que aumenta a angústia e igualmente leva ao torpor. E há casos em que, nas narrativas dos filmes, vemos um embate contra esse tormento aflitivo, de modo que a falta de perspectivas acaba por se revelar não apenas mobilizadora, mas aceleradora de iniciativas e movimentos pessoais. Se o ponto de partida é o mesmo (o sentimento de frustração e desesperança), o resultado final é bem diferente: enquanto nas sequências finais de *O céu sobre os ombros* vemos imagens que mostram a acentuação do sofrimento do trio de protagonistas, inclusive com o longo plano de um melancólico choro meditativo de Everlyn, *A falta que me faz* termina após uma série de *travellings* capturados sobre uma motocicleta em que está Toca nos quais destaca-se o céu ensolarado, signo de um tempo alvissareiro que poderia vir, além da própria expressão da personagem, com suas roupas curtas, veranísticas, em contraposição aos gorros e blusas de lã que víamos antes, nos planos cinzentos que predominavam até então.

Corpo elétrico partilha desse otimismo, enquanto outros longas-metragens citados anteriormente neste artigo, sobretudo *As horas vulgares* e *Os famosos e os duendes da morte*, são muito mais soturnos, carregados e, inclusive, sombrios. Mesmo em se tratando da juventude, a referência à possibilidade da morte está presente com frequência, inclusive nos longas mais celebratórios da vida; o que muda, nas duas seções nas quais dividimos as produções aqui abordadas, é a ideia de que intensificar o aqui e agora compensa – ou não. Para Everlyn, assim como para Lwei e Murari, não

parece ser o caso. Diferentemente de Alessandra, Paloma, Priscila, Toca e Valdênia – ao menos na visão da diretora do filme.

Em todos os doze longas-metragens, vemos a falta de perspectivas. Em parte deles, o que se mostra ressaltada é a falta de perspectivas de futuro. Em outra parte, como a intensificação do presente surge como consequência disso.

A inadequação e o sentimento de não pertencimento estão sempre presentes. E também algum tipo de isolamento, seja relacionado à sensação da falta de relações mais próximas (*Yonlu, Os famosos e os duendes da morte*) ou, mais comumente, um isolamento geracional, como se aquilo que as gerações anteriores construíram como tradição já não servisse mais e aquilo que se vislumbra como a construção do porvir não é uma alternativa satisfatória (*Morro do Céu e Tinta bruta*). Há imaturidade nesse olhar da vida em perspectiva (notadamente em *Cores* e *Cão sem dono*), mas também o contrário: não há falta reflexão ou de tentativas de compreender a vida em sociedade na jornada, por exemplo, dos protagonistas de *As horas vulgares* e *Boi neon*.

A melancolia acompanha todos esses personagens, como a sublinhar sua apatia, mas, também, sua capacidade de se reinventar diante desse estado de abatimento. É o que fazem aqueles que estendem o presente, vivem intensamente, têm pressa. A apatia está em todos, a disposição para enfrentá-la se mostra mais latente em alguns. Escapar é que é impossível. E, afinal, escapar do impacto causado pelo bolsonarismo, para quem viveu no Brasil após os doze anos sobre os quais nos debruçamos, foi impossível.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Estudos sobre a personalidade autoritária**. São Paulo: Unesp, 2019.

CANCLINI, Néstor. **Cidadãos substituídos por algoritmos**. São Paulo: Edusp, 2021.

FEIX, Daniel. Da entrevista a observação da ação – Como o cinema brasileiro mudou para capturar a opressão do contexto sobre os personagens. **Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura**, Curitiba, v. 23, n. 1, p. 12-33, jan./2022.

FEIX, Daniel. **De Capitão Nascimento a Jair Bolsonaro: sintomas do fascismo no cinema brasileiro 2007-2018**. 2024. 335 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) –, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Biblioteconomia e

Comunicação (FABICO), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

GRIFFIN, Roger. **Fascism**: key concepts in political theory. Medford: Polity Press, 2018.

GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário no cinema. **Contemporânea, Revista de Comunicação e Cultura**, Salvador, v. 3, n. 2, p. 71-88, jul./2005.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

NOBRE, Marcos. **Limites da Democracia** – De junho de 2013 ao governo Bolsonaro. São Paulo: Todavia, 2022.

NUNES, Rodrigo. **Do transe à vertigem**: ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

OCA/ANCINE. **Listagem dos filmes brasileiros lançados comercialmente 1995-2019**. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oaca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados-1995-a-2019.pdf>. Acesso em: 28.ago.2025.

PAXTON, Robert. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz & Terra, 2007.

PINHEIRO-MACHADO, Rosane; SCALCO, Lucia Mury. Da esperança ao ódio: a juventude periférica bolsonarista. *In*: SOLANO GALLEGOS, Esther (Org.). **O ódio como política**: a reinvenção das direitas no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018.

POWER, Timothy. **The political right in Posauthoritarian Brasil**: elites, institutions and democratization. Filadélfia: Penn State University Press, 2000.

ROCHA, Camila. **Menos Marx, mais Mises**: o liberalismo e a nova direita no Brasil. São Paulo: Todavia, 2021.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média? “Trabalhar cansa” e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Contracampo**, Niterói, v. 1, n. 25, p. 43-60, 2012.

VALENTE, Eduardo. Dia 4: movimentos e paralisia. **Revista Cinética**, s./n., 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cannes11dia4.htm>. Acesso em: 28.ago.2025.

FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES CITADOS

A falta que me faz. Direção Marília Rocha. Com Alessandra Ribeiro, Priscila Rodrigues, Shirlene Ribeiro. Produção Teia. Duração: 1h20min. Estreia comercial: 26.nov.2010.

Arábia. Direção de Afonso Uchôa e João Dumans. Com Aristides de Sousa, Murilo Caliarí e Renata Cabral. Produção Katásia Filmes/Vasto Mundo. Duração: 1h37min. Estreia comercial: 5.abr.2018.

As horas vulgares. Direção de Rodrigo de Oliveira e Vitor Graize. Com João Gabriel Vasconcellos, Rômulo Braga e Higor Campgnaro. Produção Patuléia Filmes/Pique-Bandeira Filmes. Duração: 2h03min. Estreia comercial: 9.ago.2013.

Boi neon. Direção de Gabriel Mascaro. Com Juliano Cazarré, Maeve Jinkings e Alyne Santana. Produção Desvia/Viking Film/Malbicho Cine/Canal Brasil. Duração: 1h41min. Estreia comercial: 14.jan.2016.

Cão sem dono. Direção de Beto Brant e Renato Ciasca. Com Júlio Andrade, Tainá Müller e Marcos Contreras. Produção Drama Filmes/Clube Silêncio. Duração: 1h22min. Estreia comercial: 11.mai.2007.

Cores. Direção de Francisco Garcia. Com Acauã Sol, Simone Iliescu e Pedro di Pietro. Produção Dezenove Som e Imagens/Kinosfera Filmes. Duração: 1h35min. Estreia comercial: 10.mai.2013.

Corpo elétrico. Direção de Marcelo Caetano. Com Kelner Macêdo, Luas Andrade e Welker Bungué. Produção África Filmes/Plateau/Desbun Filmes. Duração: 1h34min. Estreia comercial: 17.ago.2017.

Morro do Céu. Direção de Gustavo Spolidoro. Com Bruno Storti. Produção Gus Gus Cinema/DOCTV. Duração: 1h11min. Estreia comercial: 23.jun.2011.

O céu sobre os ombros. Direção de Sérgio Borges. Com Everlyn Barbin, Edijucu Moio e Murari Krishna. Produção Teia. Duração: 1h12min. Estreia comercial: 18.nov.2011.

Os famosos e os duendes da morte. Direção de Esmir Filho. Com Henrique Larré, Ismael Caneppele e Tuane Eggers. Produção Warner/Dezenove Som e Imagens/Urban Midia. Duração: 1h41min. Estreia comercial: 2.abr.2010.

Tinta bruta. Direção de Filipe Matzembacher e Marcio Reolon. Com Shico Menegat, Bruno Fernandes e Guega Peixoto. Produção Avante Filmes/Besouro Filmes. Duração: 1h58min. Estreia comercial: 6.dez.2018.

Trabalhar cansa. Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra. Com Helena Albergaria, Marat Descartes e Naloana Lima. Produção Dezenove Som e Imagens. Duração: 1h39min. Estreia comercial: 30.set.2011.

Yonlu. Direção de Hique Montanari. Com Thalles Cabral, Nelson Diniz e Leonardo Machado. Produção Container Filmes/Prana Filmes. Duração: 90min. Estreia comercial: 30.ago.2018.

Sobre o autor**Daniel Feix**

Doutor em Comunicação Social pela UFRGS com a tese “De Capitão Nascimento a Jair Bolsonaro – Sintomas do fascismo no cinema brasileiro 2007-2018”. Professor na Escola da Indústria Criativa da UNISINOS, onde atua como coordenador do curso de Jornalismo. Autor da biografia *Teixeirinha – Coração do Brasil* (ed. Diadorim), crítico de cinema com passagem por veículos como o jornal Zero Hora (Porto Alegre), membro-fundador das Associações de críticos do Brasil (ABRACCINE) e do RS (ACCIRS). Atua como pesquisador no campo da Comunicação, com ênfase em Jornalismo Especializado e Cinema. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6611-4017>

Como citar esse artigo

Feix, D. Inadequação, isolamento e melancolia: os jovens nos filmes brasileiros durante o desenvolvimento do bolsonarismo. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 112-132, 2025.

RECEBIDO EM: 20/06/2025

ACEITO EM: 24/10/2025

Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional