

Um filme (e uma proposta de teoria) de Cinema por Walter Carvalho

Jean Carlo de Souza Silva*

Resumo: O artigo analisa *Um filme de cinema* (2017), dirigido por Walter Carvalho, destacando sua construção como reflexão singular sobre o cinema. Mais do que compilar entrevistas, o filme é interpretado como gesto teórico, no qual montagem, som e imagem elaboram pensamento audiovisual. A análise mobiliza a Teoria dos Cineastas em diálogo com o documentário e o filme-ensaio, pois a obra é compreendida como híbrido desses dois domínios. Conclui-se que Carvalho inscreve sua visão autoral e produz teoria cinematográfica por meio do próprio cinema.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Walter Carvalho; Teoria dos Cineastas; documentário; filme-ensaio.

Resumen: El artículo analiza *Um filme de cinema* (2017), dirigido por Walter Carvalho, destacando su construcción como una reflexión singular sobre el cine. Más que compilar entrevistas, la película se interpreta como un gesto teórico, en el cual el montaje, el sonido y la imagen elaboran un pensamiento audiovisual. El análisis moviliza la Teoría de los Cineastas en diálogo con el documental y el cine-ensayo, pues la obra se comprende como un híbrido de estos dos dominios. Se concluye que Carvalho inscribe su visión autoral y produce teoría cinematográfica a través del propio cine.

Palabras clave: Cine brasileño; Walter Carvalho; Teoría de los cineastas; documental; cine-ensayo.

Abstract: The article analyzes *Um filme de cinema* (2017), directed by Walter Carvalho, highlighting its construction as a unique reflection on cinema. More than compiling interviews, the film is interpreted as a theoretical gesture, in which montage, sound, and image elaborate audiovisual thought. The analysis draws on Filmmakers' Theory in dialogue with documentary and the essay film, as the work is understood as a hybrid of these two domains. It concludes that Carvalho inscribes his authorial vision and produces cinematic theory through cinema itself.

Keywords: Brazilian cinema; Walter Carvalho; Filmmakers' theory [aka Filmmakers on Film]; documentary; essay film.

* Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Departamento de Comunicação e Design, Curso de Graduação em Jornalismo. 37902-000, Passos, Minas Gerais, Brasil. E-mail: jeancarllode-souzasilva@gmail.com

Artigo submetido à DOC On-line na secção "Artigos" e integrado no "Dossier Temático" da edição 39, intitulado: O real como método: diálogos entre o documentário e a Teoria de Cineastas.

Doc On-line, n. 39, março de 2026, www.doc.ubi.pt, pp. 100-115.

Résumé : L'article analyse *Um filme de cinema* (2017), réalisé par Walter Carvalho, en soulignant sa construction comme une réflexion singulière sur le cinéma. Plus qu'une compilation d'entretiens, le film est interprété comme un geste théorique, où le montage, le son et l'image élaborent une pensée audiovisuelle. L'analyse mobilise la Théorie des Cinéastes en dialogue avec le documentaire et le film-essai, l'œuvre étant comprise comme un hybride de ces deux domaines. Il en ressort que Carvalho inscrit sa vision d'auteur et produit une théorie cinématographique à travers le cinéma lui-même.

Mots-clés : Cinéma brésilien ; Walter Carvalho ; Théorie des cinéastes ; documentaire ; film-essai.

Introdução

Um filme de cinema (Walter Carvalho, 2017), como o próprio título sugere, tem o cinema como protagonista. Classificado como documentário, o longa-metragem parte da imagem de uma sala de exibições em ruínas, localizada no interior da Paraíba, para construir a partir desse ponto de ancoragem um percurso reflexivo sobre a linguagem cinematográfica. Conduzido por entrevistas com personalidades como Ariano Suassuna, Béla Tarr, Júlio Bressane, Lucrecia Martel, Jia Zhang-ke, entre outros, o filme se organiza em torno de questões fundadoras do fazer cinematográfico: como atingir a verdade no cinema? Deve-se privilegiar o real ou o falso? Qual o papel da objetividade na filmagem? Como explorar o som? O que implica optar por planos longos ou curtos?

Embora tais indagações permitam uma leitura metalinguística e até mesmo comparativa entre as falas dos cineastas e suas respectivas obras, essa via interpretativa se mostra insuficiente para apreender a complexidade do trabalho de Carvalho. Isso porque, ao não se restringir à coleta e ao registro de depoimentos, a obra se configura também como espaço em que o próprio diretor elabora e inscreve sua visão sobre o cinema. Essa inscrição não é acessória, mas estrutural: ao expandir e tensionar as falas dos entrevistados, o filme as reconfigura por meio de intervenções visuais e sonoras cuidadosamente arquitetadas.

Assim, Carvalho não apenas documenta para a posteridade o pensamento de diferentes gerações do cinema nacional e internacional, mas articula, a partir dessas vozes, um discurso autoral. O que está em jogo não é apenas o conteúdo emblemático dos depoimentos, muitos deles proferidos por cineastas frequentemente associados à categoria de "autoria", termo usualmente empregado de maneira vulgarizada para designar realizadores/as de menor apelo comercial. Mas o modo como essas reflexões são costuradas, distendidas e reelaboradas pela *mise-en-scène* sonora e imagética criada pelo diretor. Em outras palavras, Carvalho opera um gesto teórico ao organizar uma narrativa visual e auditiva que não apenas apresenta, mas interpreta e prolonga os sentidos emergentes dos depoimentos, configurando um exercício de teorização sobre a prática cinematográfica.

É essa dimensão reflexiva que nos permite inscrever *Um filme de cinema* no horizonte da chamada Teoria dos Cineastas. Segundo Jacques Aumont (2004: 7),

“o cineasta é um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre o seu ofício e suas finalidades, e, em suma, o pensamento”. A partir dessa premissa, poder-se-ia afirmar, a priori, que todo cineasta é também um teórico do cinema, já que a própria prática implicaria necessariamente uma reflexão. No entanto, essa generalização exige cautela. Se, de um lado, manifestos, entrevistas, debates ou discursos em festivais revelam a tendência dos cineastas a pensar sua arte, nem toda formulação constitui teoria relevante. Como alertam Graça, Baggio e Penafria (2015: 24), “nem todas as obras cinematográficas são relevantes artisticamente – provavelmente uma minoria o é –, nem todas as reflexões dos cineastas são relevantes ou interessantes, podem ser apenas repetições de outras ideias”.

A posteriori, portanto, compreendemos que a reflexão de um cineasta não equivale necessariamente a um ato de teorização. Para que assim o seja, é necessário um trabalho consciente – ainda que não plenamente apartado do inconsciente – de elaboração, de tentativa de elucidar e materializar em discurso (seja verbal, seja audiovisual) determinados fenômenos estéticos, sociais ou subjetivos. É nesse sentido que se torna pertinente indagar: o que constitui a Teoria dos Cineastas? O que significa teorizar o cinema a partir do próprio cinema? Quais critérios permitiriam distinguir entre a mera reflexão de realizadores e o pensamento teórico propriamente dito? E, sobretudo, de que modo tal perspectiva nos auxilia, enquanto método, na análise de um filme como o de Walter Carvalho? São essas as questões que orientam a discussão a seguir.

A Teoria dos cineastas: possibilidades

Desde que o cinema foi inventado existem reflexões e teorias sobre ele. Portanto, não seria equivocado afirmar que ao longo do último século teóricos e pesquisadores dos mais diversos campos do conhecimento das humanidades, das ciências sociais, da filosofia e alhures se propuseram e escreveram sobre o cinema. Algumas dessas pessoas, aliás, são nomes bastante conhecidos e figuram como referências incontornáveis para variadas áreas acadêmicas e perspectivas teóricas-medológicas como Theodor Adorno e Max Horkheimer, Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Roland Barthes, bell hooks entre tantos outros e outras. Existem também, claro, quem se dispôs a pensar sobre o seu próprio ofício e se tornaram referências importantes para o pensamento cinematográfico como Dziga Vertov, Pier Paolo Pasolini, Andrey Tarkovski, apenas para mencionar alguns. Igualmente, é importante mencionar pessoas que, em não sendo necessariamente teóricos, isto é, acadêmicos, também produziram reflexões sobre a sétima arte como é o caso do crítico francês André Bazin, alguém que gestou no pós-II Guerra toda uma geração de críticos-cineastas, isto é, homens e mulheres que eram tanto críticos de cinema quanto diretores, roteiristas, por exemplo, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer e outros. Cineastas e críticos, aqueles jovens ligados à revista *Cahiers du Cinéma* foram responsáveis por defender, a partir de ensaios e manifestos (escritos), mas igualmente nos seus fil-

mes, algo que passou a ser conhecido como “política dos autores”, ou seja, reconhecer que o diretor é um autor, logo um artista, e não um mero executor das vontades dos estúdios e produtores cinematográficos.

No contexto complexo de disputas geopolíticas, golpes de estado, ditaduras militares e de guerras anticoloniais abarcadas pela Guerra Fria e de efervescência cultural, social, cineastas de boa parte do mundo se propuseram a pensar e teorizar sobre o seu ofício. Caso emblemático são os movimentos cinematográficos – ou movimentações – que aparecem na América Latina nesse período como o Cinema Novo ocorrido no Brasil e os *Nuevos Cines* registrados em outros países latino-americanos que, embora contemporâneos e, em alguma medida, influenciados pela “política dos autores”, divergirá dela em muitos pontos, especialmente, ao propor uma prática cinematográfica fundada no social e político. Assim, apesar de heterogêneos, esses movimentos e seus diretores são marcados pela produção de artigos para a imprensa e na publicação de manifestos nos quais tanto analisam o cenário dos cinemas nacionais e transnacionais; quanto propõem uma cinematografia anticolonial, com filmes que adotassem uma linguagem criadora, insurgente, revolucionária (Del Valle-Dávila, 2022). Nesse sentido, Glauber Rocha e os argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino são exemplos destacados (Souza Silva, 2022). Para além disso, o fato é que de lá, dos anos 60 – embora antes desse marco também existam exemplos de cineastas que pensaram o seu ofício como os soviéticos Dziga Vertov e Serguei Eisenstein, entre outros –, até o momento, muitos têm sido os movimentos e os cineastas que desenvolveram reflexões, seja por meio dos próprios filmes, ou em manifestos e artigos sobre o cinema/filme.

Contudo, embora exista uma certa tendência de relacionar e mesmo de tratá-las como sinônimos, a Teoria de Autor, bastante invocada nas décadas de 1950, 1960 e 1970, especialmente, e a Teoria dos Cineastas, “têm motivações e objetivos claramente distintos” (Cunha, 2017: 21). Isso porque elas partem de questões distintas. Enquanto uma, a Teoria dos Cineastas almeja, de acordo com Tito Cunha, responder à uma pergunta ontológica, isto é, o que é o cinema? A Teoria do Autor, “procura elaborar um conceito que possa servir de critério axiológico para determinar o valor de um filme, por um lado, e, por outro, uma referência unificadora que possa guiar a interpretação da obra” (Cunha, 2017: 23). Ademais, ainda de acordo com o autor: “Se a Teoria dos Cineastas se coloca do ponto de vista do fazedor da obra, a Teoria do Autor instala-se do ponto de vista do receptor, isto é, do crítico e do espectador a quem aquele se dirige” (Cunha, 2017: 23).

Dessa perspectiva, a Teoria de Cineastas valoriza as reflexões e formulações do realizador enquanto artista, conferindo-lhe protagonismo na compreensão do cinema. Diferentemente da Teoria de Autor, voltada ao receptor (espectador ou crítico), a noção de cineasta teórico dirige-se ao próprio realizador, que interroga seu processo criativo e a essência do cinema. Aliás, Cunha (2017) evidencia ainda que a Teoria dos Cineastas se caracteriza por uma dimensão analítica, em oposição ao caráter persuasivo da Teoria do Autor; pela recusa de juízos de valor, priorizando uma análise crítica da produção intelectual e artística dos cineastas; e por um viés pragmático, interessado em compreender o funcionamento interno dos filmes.

Essas reflexões, sobretudo quando registradas em textos, constituem o núcleo do que Jacques Aumont denomina como objeto das Teorias dos Cineastas. Para o autor, tais teorias não emergem do campo estritamente crítico ou acadêmico, mas das próprias formulações dos realizadores, que transformam sua prática artística em pensamento teórico sobre o cinema. Nesse sentido, o discurso do cineasta – seja em entrevistas, manifestos, escritos ou mesmo em seus filmes – torna-se fonte privilegiada para compreender não apenas a obra, mas também as concepções estéticas, filosóficas e políticas que a sustentam.

Existem muitas maneiras de fazer teoria e, sobretudo, se for um artista que faz a teoria de sua arte. Desde o Renascimento, todo artista no Ocidente pode ser considerado um teórico – mesmo que jamais tenha dito algo que faça que se acredite que é. (...) O cinema não constitui uma exceção, e seria fecundo acompanhar os pensamentos sobre a arte do filme que se encarnam nas grandes obras cinematográficas. (Aumont, 2004: 9-10).

Ao partir da premissa de que “o cineasta que se considera um artista pensa em sua arte para as finalidades da arte: o cinema pelo cinema, o cinema para dizer o mundo” (Aumont, 2004: 8), o teórico francês buscará destacar o que pensam (ou como teorizam) as pessoas de cinema, em especial os diretores, sobre o próprio cinema em detrimento do que pensam (ou analisam) pessoas advindas de outras áreas do conhecimento que tomam os filmes como objetos de reflexão. Para tanto, ele traçará os seguintes critérios “internos” como forma de distinguir, definir e validar as teorias dos cineastas em relação às externas a esse campo-prática, são eles: coerência, novidade e aplicabilidade ou pertinência. Por “coerência”, entende-se, a princípio, que as teorias “são muitas vezes construções teóricas um tanto frouxas, não compactas, porque seu próprio objeto é mal definido” (Aumont, 2004: 10). Sendo assim, elas versam tanto de semiótica fílmica, mas pontuadas por problemáticas da sociologia, da psicologia e da pragmática. Já por “novidade”, critério ao mesmo tempo incontornável e ambíguo, dado a relatividade da noção de “novo”, Aumont (2004: 11) considera a “novidade estética”, pois “espera-se que o artista produza obras novas, ou seja, fundamentada em conceitos novos. Mas esses conceitos são os conceitos das obras, não das teorias”. Por fim, o critério de “pertinência” faz alusão a “aplicabilidade”, apesar de ser menos normativo que ele, pode ser percebida tanto de forma intrateórica quanto em relação a um projeto do cineasta. Desse modo, existiriam “muitos eixos de pertinência que podem ser considerados para qualquer teoria, alguns dos quais não correspondem a usos comuns, embora tenham sua justificativa própria”. (Aumont, 2004: 11).

Esses critérios, segundo o autor, são aqueles que ele utiliza para destacar a reflexão realizada pelos cineastas. No entanto, Aumont no seu empreendimento, embora admita a existência de diretores que produzem teorias, mais ou menos explicitamente conforme assinala, se limita a destacar os “cineastas que têm uma teoria exposta

na forma verbal”, de modo que eles não são “considerados por seus filmes, mas por suas teorias” (Aumont, 2004:13). Portanto, Jacques Aumont, autor referência nos estudos fílmicos e da imagem e cujo pensamento tornou-se um paradigma quando se trata da Teoria dos Cineastas – isso porque ele foi um dos pioneiros a formular e oferecer um corpo de reflexões sobre a temática (é claro, com base em décadas de proposições de outros autores, alguns dos quais cineastas) –, de início diferencia a produção fílmica (o filme objeto) daquilo que seriam as teorias e, como resultado dessa diferenciação, exclui os filmes de suas análises.

A questão aqui é um tanto complexa e envolve os limites do que pode ser definido como “teórico” em audiovisual. Nesse sentido, seria preciso ter ciência que, apesar de parecerem à primeira vista e de compartilharem alguns elementos, nem todos os filmes são teóricos. Alguns desses, talvez equivocadamente considerados como teóricos, para Aumont (2008) podem ser na verdade: 1) filmes-manifestos, ou seja, obras que em geral são “combativas” que delimitam e incidem na cena como um discurso estético-político (*La Hora de los Hornos*, codirigido por Fernando Solanas e Octavio Getino e lançado em 1968 é um exemplo disso); 2) filmes inovadores, que são aqueles que se tornam paradigmas em algum nível, candidatos a “obras-primas” (do qual *Cidadão Kane* de Orson Welles é um exemplo); e 3) filmes que agem de forma crítica ao desenvolver reflexões ou chamar a atenção, “desenvolver comentários” sobre outras obras.

Diante de todas essas possibilidades e nuances, o problema, então, como se percebe, é definir o que faz de um filme uma teoria, ou um “ato de teoria”, como prefere Aumont. Ora, para esse autor, uma teoria para ser assim considerada deve apresentar as seguintes características: apresentar especulação, sistematicidade e força explicativa. Esses são, portanto, traços matriciais que definem o próprio ato de pensar (teórico) e são eles, também, que restringem uma possível equiparação entre um filme – um produto que é áudio e visual – e uma teoria, pois, ainda que o audiovisual nos leve a pensar, ele, por si mesmo, não teria condições de promover a abstração necessária para ser considerado “pensamento”. A questão, como se vê, gira em torno da linguagem.

Assim, para Aumont, uma coisa é a imagem – e acrescentamos: ancorada em signos icônicos e indiciais – e outra são as palavras cujos signos-símbolos teriam condições plenas de formular abstrações. Então, dessa perspectiva, apesar de não ser considerado uma teoria, posto as limitações e a diferença entre a linguagem/palavra e a imagem, afinal “apenas a linguagem pode pretender explicar, pois ela coloca no mesmo plano as palavras que designam as coisas, as que designamos atos e as que nomeiam as ideias (Aumont, 2008: 30), um filme ainda pode ser um “ato de teoria”. Contra a pretensão de universalizar por meio da abstração, do exercício do pensamento tão característico da teoria, um ato é indicativo de ambições mais modestas, de perspectivas particularizadas, mas nem por isso isentas de novidade, daí que um

filme é um ato, todo filme é um ato – mas um ato poético. É na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria. É sua capacidade de inovar que pode dar a um filme a aparência de um enunciado teórico. (Aumont, 2008: 31).

Contudo, a visada teórica e a opção metodológica propostas por Aumont, que se atém ao verbal e explícito da teoria, portanto na palavra, ao invés de se debruçar sobre filmografias, não invalida outras abordagens. Isso porque, uma premissa importante para a Teoria dos Cineastas “é que as variadas condições de produção das obras filmicas, bem como o pensamento e poética dos cineastas sobre o fazer filmico, devem ser consideradas a favor de uma abordagem ampliada” (Graça *et al.*, 2020: 67). Com isso, entendemos aqui que, independentemente de o objeto da análise ser em audiovisual ou escrito, a proposta é sempre “dar continuidade e visibilidade ao pensamento e modos de pensamento dos próprios cineastas” (Graça *et al.*, 2015: 24). Ademais, também entendermos que a Teoria dos Cineastas deve ser compreendida como uma teoria indissociável de uma metodologia. Como teoria ela se sustenta a partir de formulações conceituais que reclamam para o pensamento cinematográfico uma autonomia em relação a outras áreas e disciplinas do conhecimento, o que não significa, porém, não admitir a influência e intersecções com outras instâncias da produção do conhecimento. Já como método, ou seja, como procedimento analítico, a

proposta da Teoria dos Cineastas tem-se afigurado como uma forma complementar de busca de uma chave de interpretação para as obras (e não só, também para um quadro mais abrangente), assente numa leitura contextualizada – tanto pelas obras em si, como pela noção de discurso. Desta forma, a Teoria dos Cineastas, mais do que interpretar obras, tenta entendê-las pelo prisma da poética da criação. A Teoria dos Cineastas procura entender os próprios cineastas e o seu ofício, na medida em que a dimensão de compreensão que oferece debruça-se tanto sobre as obras como sobre a própria condição de cineasta – e, assim, sobre questões que lhe são inerentes. Com efeito, além da interrogação fundamental ‘o que é o cinema?’, uma das preocupações que governam a Teoria dos Cineastas é a capacidade de, a cada passo, responder à questão ‘será que o gesto interpretativo contribui para o conhecimento?’ (Graça *et al.* 2020: 68).

Portanto, dessa perspectiva, mais ampla do que a inicialmente proposta por Aumont (2004; 2008), se destacam uma variedade de possibilidades, por exemplo: se ater somente ao material escrito ou verbalizado pelo/a diretor/a; conjugar uma análise filmica com uma análise conjuntural que recorra a entrevistas, artigos e outras manifestações explícitas nas quais determinado diretor/a se manifesta acerca do sua arte; se deter apenas nas produções (então também entendidas como discursos) filmicas como forma de evidenciar as reflexões do/a cineasta sobre o cinema (e

isso pode ser feito a partir de um “balanço” da obra, contrapondo fases, entre outras possibilidades); ou, ainda, se concentrar em um único filme. Nesse caso, assim como no anterior, nos quais adota-se tão somente os filmes como expressão de um pensamento teorizante, a problemática que se impõem é da *forma* como essa teoria se manifesta, ou seja, como ela é dada a ver.

Pensando nessa *forma*, para fins da análise aqui proposta, é preciso problematizar brevemente a noção – um “conceito fugidio”? – de filme-ensaio. Isso porque embora possa parecer uma discussão infrutífera e mesmo desnecessária sob a justificativa de ser mera questão de nominalismo, o que se ressalta aqui é a existência, em conformidade com Teixeira, de um quarto domínio cinematográfico¹ (e, portanto, para além de simplesmente um gênero ou subgênero fílmico) com características bastante específicas.

Um ensaio em forma de filme

A noção de filme-ensaio, tal como proposta por Francisco Elinaldo Teixeira (2015), configura-se hoje como um território específico da cultura audiovisual contemporânea: um “quarto domínio”, distinto da ficção, do documentário e do cinema experimental. Define-se não apenas pela experimentação formal, mas sobretudo por sua capacidade de pensar em forma, inscrevendo no próprio dispositivo fílmico a subjetividade do realizador através do corpo, da voz ou de figuras conceituais intermediárias. Embora dialogue com o documentário e com o experimental, o filme-ensaio não se confunde com eles: enquanto o experimental privilegia a ruptura e a exploração de materiais, o ensaístico implica uma escrita que exhibe a presença pensante do autor; e enquanto o documentário se volta ao testemunho e ao outro, o filme-ensaio converte essa relação em reflexão sobre si e sobre o fazer.

Como observa Teixeira (2022:13):

para além de uma visão de superfície que conecta de imediato, sem nenhuma mediação, a presença do ensaísta em seu filme com o autobiográfico, tal modo de inscrição subjetiva não é único e homogêneo no filme-ensaio, com variações, alternâncias e intensidades conforme escolhas estético-formais, afinidades eletivas, demandas criativas dos realizadores. Nesse sentido, pode-se observar ora uma presença exuberante em corpo e/ou voz, ora uma rarefação de tal presença, com o ensaísta demandando em seu processo a criação-solicitação de ‘intercessores’, ‘personagens conceituais’, ‘figuras estéticas’, ou seja, um outro, uma terceira pessoa, junto aos quais afirma a sua subjetividade pensante.

1. Os três outros domínios clássicos seriam o ficcional, o documentário e o experimental, conforme propõe Teixeira, F. E. (Org.). (2015). *O ensaio no cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.

Tendo em vista tais parâmetros, *Um filme de cinema* (2017), de Walter Carvalho, apresenta-se como um híbrido: mobiliza procedimentos documentais – entrevistas, arquivos, depoimentos – mas os organiza em chave ensaística. A polifonia de vozes de cineastas, a inclusão de fragmentos filmicos e o gesto interventor do diretor não ilustram ideias prévias, mas as tornam visíveis e experienciadas. A montagem, nesse processo, assume dupla função: articula a evidência documental e, ao mesmo tempo, estrutura uma argumentação audiovisual, em que cada corte adquire densidade teórica como ritmo e duração.

Como ensaio filmico, *Um filme de cinema* inscreve a subjetividade de Carvalho mais pela lógica do pensamento do que pela autoexposição. Sua presença manifesta-se na curadoria de planos, na escolha dos fragmentos, nas justaposições que confirmam ou tensionam conceitos. A autoria aparece, assim, no trabalho formal, não em gestos autobiográficos ou performativos explícitos. Dessa maneira, o filme se insere na tradição ensaística de expor não apenas um tema, mas o pensamento que se elabora a partir dele.

Ao mesmo tempo, permanece ancorado na herança documental: constrói-se a partir de falas reais, depoimentos de cineastas, usos da cinegrafia clássica. Há nele uma ética do encontro e da citação que remete ao documentário moderno. Contudo, ao contrário do documentário tradicional, que tende a buscar credibilidade e clareza informativa, aqui o encontro se converte em negociação de ideias. A ética não se define pelo compromisso de representar o outro, mas pela reorganização crítica do arquivo do cinema em exercício.

Assim, *Um filme de cinema* pode ser lido como fusão de dois mundos: a base factual e testemunhal do documentário e a arquitetura reflexiva do ensaio. Tal hibrididade não enfraquece a obra, mas a fortalece, situando-a no ponto de convergência entre a experiência de ver cinema e a experiência de pensá-lo.

O conceito de filme-ensaio tensiona, portanto, os limites entre a reflexão subjetiva e a construção filmica. Herdeiro da tradição literária de Montaigne, o ensaio é marcado pela incompletude, pelo caráter processual e pela abertura ao fragmentário; transposto para o cinema, torna-se pensamento em ato, que se organiza por imagens e sons em busca de ideias (Rodrigues e Branco, 2023). Essa característica o aproxima do documentário, pois ambos se relacionam com o real, mas dele se distancia por não se comprometer com a estabilidade do registro factual e sim com a elaboração reflexiva da experiência. Enquanto o documentário, em grande parte de sua tradição, como apontam Bill Nichols (2016) e Fernão Ramos (2013), funda-se em regimes de credibilidade e pretensão de verdade, o filme-ensaio privilegia a ambiguidade, o gesto autoral e a performatividade da linguagem, colocando em cena mais perguntas do que respostas.

Esse entrelaçamento cria uma zona de trânsito. O documentário, ao longo de sua história, assimilou traços ensaísticos para expandir suas possibilidades expressivas, originando modalidades híbridas. Essa aproximação é um dos caminhos pelos

quais o cinema contemporâneo rompeu a rigidez das classificações, afirmando-se pela subjetividade do olhar. Teixeira reforça que o filme-ensaio constitui-se como um objeto

proteico, multiforme, polimorfo, polifônico e polissêmico; que remete, se apropria, atravessa, opera passagens entre o documentário e o experimental, como também com a ficção, não se confundindo com eles; que não se constitui como representação, mas reflexão do mundo histórico; que investe num ponto de vista encarnado; numa visão subjetiva de fundo onírico, imaginativo, memorial, com forte tom de autorreflexividade; que procede pela via do impreciso, incerto, duvidoso, provisório, inconcluso, inacabado e fragmentário; que constrói narrativas não lineares, com múltiplos níveis de sentido e, enfim, que se apropria e opera com diferentes meios e formas, compondo estilísticas eminentemente híbridas, abertas, avessas às construções sistemáticas, às unidades lógicas e às tonalidades orgânicas. (Teixeira, 2015: 359-360).

Ainda que o ensaio problematize o real por meio da subjetividade, o documentário preserva sua força justamente por não abdicar da dimensão factual. A diferença entre ambos está no pacto que estabelecem com o espectador: no documentário, a promessa é de acesso privilegiado ao mundo empírico, ainda que mediado pela narrativa; no filme-ensaio, o pacto é antes intelectual e estético, de compartilhar uma reflexão em curso. Não se trata de oposição irreconciliável, mas de um campo de intercâmbio em que um alimenta o outro. De um lado, o ensaio confere ao documentário maior flexibilidade e abertura poética; de outro, o documentário garante ao ensaio uma ancoragem no real, impedindo que se dissolva na abstração.

É nesse espaço fronteiro que se compreende *Um filme de cinema*. Estruturado como documentário e apresentando um mosaico de entrevistas e reflexões sobre a sétima arte, o longa se constitui também como ensaio fílmico, ao articular falas e imagens em registro fragmentário, questionador e autorreflexivo. O que se vê, então, é um tipo de montagem característico do filme-ensaio, a chamada “montagem horizontal” que, “ao contrário da montagem tradicional – pautada na relação de causa e efeito entre os planos – utiliza contrapontos, choques e se baseia em uma relação teórico-intelectual e não necessariamente lógico-narrativo” (Rodrigues e Branco, 2023: 31).

O gesto de Carvalho, portanto, não se limita a recolher testemunhos, mas a pensar junto com eles a essência do cinema, os sentidos do plano e a potência da imagem. Seu filme é documentário enquanto dispositivo de encontro com o real e ensaio enquanto meditação em imagens sobre o próprio cinema. Nessa confluência, a teoria dos cineastas encontra sua forma mais orgânica: não um discurso conclusivo, mas a abertura de um espaço para pensar o cinema com o cinema. Nutrido tanto do documentário quanto do experimental, sem se prender aos protocolos de nenhum deles, o ensaístico desloca a centralidade da prova e do testemunho para a experiên-

cia estética e filosófica. Assim, *Um filme de cinema* inscreve-se em uma linhagem em que documentário e ensaio se entrelaçam, revelando que o cinema contemporâneo encontra justamente na hibridez uma de suas formas mais ricas de expressão.

O cinema, segundo Walter Carvalho

Em *Um filme de cinema* (2017), Walter Carvalho transforma a pergunta “o que é um filme?” em um gesto fílmico que opera simultaneamente como investigação estética e elaboração conceitual, ou seja, na chave da Teoria dos Cineastas (Graça et al., 2015; 2020): um pensamento que não se limita ao discurso escrito, mas que é produzido pela própria forma do filme. Desde a abertura, a organização das entrevistas e dos excertos mobiliza uma lógica ensaística que substitui a exposição didática por uma construção de hipóteses, rimas e fricções entre planos, vozes e tempos. Não há uma definição unívoca: o filme faz pensar ao mostrar, e mostra para fazer pensar. A montagem, nesse sentido, é menos colagem ilustrativa do que método: uma argumentação audiovisual que se move por analogias, contrastes e variações rítmicas. Em 2015, por ocasião da apresentação do projeto no Festival do Rio, Carvalho sintetizou o eixo do filme: “O plano está para o cinema como a palavra está para a poesia; como o espaço está para a arquitetura; como o volume está para a escultura; como a nota está para a partitura musical. É a unidade mínima” (Fonseca, 2015). A formulação é pedagógica e poética, mas o próprio filme a tensiona ao colocá-la em relação com a história da forma e com a prática contemporânea: a “facilidade” técnica propiciada pelo digital, segundo o diretor, teria atenuado a reflexão sobre o porquê de um plano. Contra essa inércia, *Um filme de cinema* ergue uma espécie de pedagogia da atenção, recolocando o plano como núcleo ativo de decisão, não como resíduo automático do registro.

A problematização teórica se adensa quando convocamos a advertência de Aumont: o plano é um conceito de “manejo delicado”, pois reúne dimensões heterogêneas – enquadramento, ponto de vista, movimento, duração, ritmo e relação com outras imagens – e, por isso, “a palavra ‘plano’ deve ser utilizada com precaução e, sempre que possível, evitada” (Aumont, 2012: 39-44). Longe de desautorizar a ênfase de Carvalho, tal ressalva a complexifica: se o plano é a “unidade mínima”, é-o não por redução, mas por condensação; não por simplicidade, mas por densidade. O filme encena essa densidade quando faz de cada fragmento citado um argumento. Uma entrevista que discorre sobre o tempo é encadeada a imagens em que a duração se impõe como experiência; uma fala sobre a porosidade entre real e ficção encontra, logo adiante, planos que desestabilizam a fronteira entre encenação e documento; uma reflexão sobre o compromisso ético do cinema vem ladeada de rostos que encaram a câmera, devolvendo ao espectador a interrogação sobre o gesto de filmar. Repare-se, por exemplo, na recorrência de planos de espera, isto é, aqueles segundos aparentemente “inúteis” que antecedem ou sucedem a fala e encontram-se mantidos na edição: eles suspendem a função meramente informativa da entrevista para instaurar o plano como acontecimento temporal, lugar em que o pensamento

aparece antes (ou depois) das palavras. Essa insistência do tempo como matéria do plano é um fio que costura todo o filme e permite enunciar um argumento central: para Carvalho, cinema é temporalidade e o plano é a sua cifra.

Essa ênfase no plano-tempo dialoga com a trajetória do próprio autor. Como diretor de fotografia, Carvalho consolidou uma ética do olhar que se materializa em opções de luz, enquadramento e movimento. Em *Central do Brasil* (1998), a atenção aos rostos e aos gestos mínimos reconfigura o drama como cartografia afetiva; em *Lavoura Arcaica* (2001), a composição pictórica e a respiração dos travellings instauram o tempo como experiência hipnótica. Quando migra para a direção, ele não abandona essa ética; antes, a desloca para a estrutura do filme. Em *Janela da Alma* (2001), documentário codirigido por Carvalho e João Jardim, a interrogação recai sobre a visão; já em *Brincante* (2014), sobre o corpo e o ritmo; em *Budapeste* (2009), sobre a tradução entre linguagens – palavra e imagem. *Um filme de Cinema* condensa esses vetores: olhar, corpo, linguagem e tempo voltam-se agora para o próprio cinema, e a pergunta se radicaliza ao nível de sua unidade operatória. Por isso, a polifonia de vozes não dilui o ponto de vista do diretor; ao contrário, o cristaliza: cada depoimento é montado de modo a testar uma hipótese sobre o plano. Sua intensidade, sua duração, sua relação com outros planos. E cada excerto histórico é recontextualizado para funcionar como conceito encarnado.

Exemplos internos ajudam a ver como a teoria se faz forma. Quando um cineasta entrevistado sustenta que a força de um filme reside no que ele retém do mundo, a montagem responde com uma série de planos demorados de paisagens e personagens em deslocamento. Não importa aqui a procedência exata dos trechos, mas o modo como são afinados: a cadência da câmera e a duração ligeiramente alongada ativam no espectador a percepção de que “reter” não é “registrar”, mas é compor um tempo que passa e um tempo que fica, um presente que contém memória. Em outra passagem, uma fala sobre a impureza do documental é atravessada por planos que arriscam olhares direto para a câmera, respirações audíveis, descontinuidades da entrevista. O corte não elimina a hesitação, ele a expõe. Nesses momentos, o filme não “prova” a tese: ele a ensina sensivelmente, por demonstração. A força do gesto está em fazer com que o espectador experimente o conceito pela via da forma.

Essa estratégia se amplia nos encadeamentos. Carvalho prefere, muitas vezes, encostar duas ideias por justaposição, produzindo rimas visuais (a repetição de um gesto, a retomada de um eixo de movimento, a variação de um padrão de luz) e rimas sonoras (uma respiração que continua no plano seguinte, uma frase que encontra eco em outra voz). A justaposição serve de laboratório para pensar a relação entre planos, e aqui o conselho de Aumont reaparece: “plano” inclui, necessariamente, sua “relação com outras imagens”. Em outros termos, a unidade mínima só se completa na vizinhança. *Um filme de cinema* explora essa dialética: não há plano isolado, há decisões de contiguidade que fazem emergir sentido. Quando a montagem, por exemplo, aproxima um plano de escuta atenta de um depoente e, na sequência, um plano silencioso de uma sala de cinema vazia, sugere-se que a audição e a projeção

são espelhos. Ver cinema é ouvir o tempo dos outros; projetar é inscrever um tempo no espaço comum. A produção afirma, assim, que a ontologia do cinema não está “fora” da sala, mas na articulação entre planos que organizam o sensível.

Se o plano é uma unidade-tempo densa, como sustentamos, a pergunta de Carvalho – “por que este plano?” – converge para uma ética da escolha. No regime digital, em que filmar muito e rápido tornou-se trivial, a responsabilidade desloca-se para a edição e para a escrita de montagem. O filme tematiza esse deslocamento quando preserva no corte as pequenas “falhas” (um ajuste de foco, um ruído, um olhar à equipe), convertendo-as em material de pensamento: o plano não é máscara de perfeição, é lugar de decisão, e toda decisão é também exposição. Esse gesto crítico tem desdobramentos práticos. Para a crítica, implica avaliar filmes menos por suas resoluções narrativas e mais por sua sintaxe de planos; para o ensino, convoca exercícios de decupagem que interroguem duração, distância, eixo, e sobretudo o motivo do corte; para a criação, demanda uma escrita que trate o plano como hipótese (um plano supõe, testa e, se necessário, corrige).

O argumento de que, em *Um filme de cinema*, “os planos tanto abrangem como mascaram”, indicado na advertência de Aumont, ganha expressão quando observamos como o filme oscila entre tornar visível o dispositivo (microfones, câmeras, silêncios de preparação) e dissolvê-lo em sequências de fruição cinéfila. Ao escanear o dispositivo, o plano abrange: inclui o fora de campo e o processo, lembrando que filmar envolve escolhas materiais. Ao seduzir pelo repertório de excertos, o plano mascara: deixa-nos esquecer provisoriamente o aparato para que a potência sensível emergja. O filme faz dessa oscilação o seu motor argumentativo: o cinema é tanto máquina quanto encantamento, e o plano é o lugar em que uma coisa e outra se negociam no tempo.

Esse modo de compreender o cinema como regime de temporalidades reaparece, em chave distinta, nos filmes anteriores do diretor. Em *Janela da Alma*, a discussão sobre ver e não ver já operava como reflexão sobre campo e extracampo, sobre o que se expõe e o que permanece em latência; em *Brincante*, a musicalidade da montagem convertia o corte em batida, sustentando que o sentido nasce da alternância; em *Budapeste*, a tradução entre idiomas literaliza a transposição entre regimes de percepção – som/imagem, texto/imagem –, reiterando que a imagem cinematográfica só se realiza plenamente quando escuta o tempo da palavra que a cerca e a excede. Em *Um filme de cinema*, essa constelação se torna autorreflexiva: não mais ver o mundo “por dentro do cinema”, mas ver o próprio cinema “por dentro do plano”. O passo é decisivo porque realinha a figura de Walter Carvalho ao horizonte da Teoria dos Cineastas: o diretor não “comenta” o cinema; ele experimenta formas que o pensam.

Em termos de desdobramentos, a proposta do filme oferece ao menos três linhas férteis: 1) Metodológica: uma “crítica por planos”, que descreva e compare decisões de duração, posição e relação entre imagens, possibilitando, inclusive, estudos sincrônicos entre trechos do documentário e os filmes citados para aferir como a recontextualização altera o sentido original; 2) Pedagógica: oficinas e disciplinas cen-

tradas na pergunta “por que este plano?”, e não apenas “como filmar”, mas “quando parar”, “quando esperar”, “quando cortar”, reeducando o gesto de filmar no ambiente digital; e 3) Poética/Política: em tempos de saturação imagética, reabilitar o plano como unidade de atenção é também um ato político; insistir na duração contra a aceleração e no detalhe contra a distração devolve ao espectador uma experiência menos cínica e mais contemplativa do comum. Ao propor essa reabilitação por meio de um ensaio fílmico, Walter Carvalho mostra que teoria e prática não são domínios apartados: a primeira ganha corpo na segunda, e a segunda encontra sua razão na primeira. No limite, é esse o legado de *Um filme de cinema*: lembrar que, no cinema, pensar é escolher um plano e responder por ele no tempo.

Considerações finais

Um filme de cinema permitiu evidenciar como Walter Carvalho mobiliza recursos do documentário e do filme-ensaio para construir uma reflexão profunda sobre a prática cinematográfica. Ao articular depoimentos de cineastas de diferentes gerações e nacionalidades com intervenções visuais e sonoras cuidadosamente elaboradas, o diretor não apenas registra opiniões, mas inscreve sua própria perspectiva, configurando o filme como um espaço de teorização sobre o cinema.

Essa análise mostrou que a obra se situa na confluência entre registro documental e reflexão metalinguística, propondo uma narrativa audiovisual capaz de tensionar os limites entre prática e teoria cinematográfica. Ao fazê-lo, Carvalho exemplifica o que Jacques Aumont denomina a Teoria dos Cineastas, na medida em que sua obra revela a consciência da própria arte e o esforço de pensar e comunicar os princípios e dilemas do fazer cinematográfico. Contudo, como argumentado, nem toda reflexão implica teorizar, sendo necessário distinguir entre o registro de opiniões e a construção de pensamento estruturado e relevante.

O filme demonstra ainda a importância do cinema como lugar de experimentação estética e intelectual, capaz de propor sentidos que ultrapassam a literalidade do registro documental. Através da manipulação do som, da montagem e da imagem, Carvalho cria uma experiência cinematográfica que permite ao espectador refletir sobre questões essenciais do fazer artístico, estabelecendo um diálogo entre prática, teoria e história do cinema.

Em termos mais amplos, *Um filme de cinema* reforça a ideia de que os documentários contemporâneos podem funcionar como ferramentas de reflexão crítica sobre a própria arte cinematográfica, constituindo lugares de memória, experiência e interpretação. Ao mesmo tempo, evidencia o potencial de um filme como dispositivo para articular visões autorais e coletivas, consolidando a relevância da abordagem da Teoria dos Cineastas enquanto método de análise fílmica.

Finalmente, a obra de Carvalho indica caminhos promissores para futuras pesquisas: a análise de filmes-ensaio contemporâneos, a investigação das estratégias audiovisuais de reflexão sobre a prática artística e o estudo da relação entre documentário, memória e teorização cinematográfica. Nesse sentido, *Um filme de cinema*

não apenas documenta, mas também convida à reflexão sobre o cinema enquanto prática consciente, teórica e estética, reafirmando seu valor para a compreensão do ofício cinematográfico e de sua história.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2004). *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus.
- Aumont, J. (2008). Pode um filme ser um ato de teoria? *Educação e Realidade*, 33(1), 21–34.
- Aumont, J. (2012). *A estética do filme*. Campinas: Papirus.
- Cunha, T. C. E. (2017). Teoria dos cineastas versus Teoria de Autor. In M. Penafria, E. Baggio, A. Graça, & D. Araújo (Eds.), *Revisitar a teoria do cinema: Teoria dos cineastas* (Vol. 3, pp. 15–27). Covilhã: Editora LabCom.IFP.
- Del Valle-Dávila (2022). *Los nuevos cines. Transatlantic Cultures, 1*. Disponível em: <https://www.transatlantic-cultures.org/en/catalog/los-nuevos-cines>
- Fonseca, R. (2015). Das lentes à semiologia, Walter Carvalho investiga o que torna o cinema necessário. *Jornal Estado de São Paulo*, 2015. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/p-de-pop/das-lentes-a-semiologia-walter-carvalho-investiga-o-que-torna-o-cinema-necessario/>
- Graça, A. R., Baggio, E. T., & Penafria, M. (2015). Teoria dos cineastas: Uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista Científica FAP*, 12, 19–32.
- Graça, A. R., Baggio, E. T., & Penafria, M. (2020). Teoria dos cineastas: Uma abordagem para o estudo do cinema. *Aniki*, 7(2), 67–71.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus.
- Ramos, F. P. (2013). *Mas afinal... o que é mesmo o documentário?* São Paulo: Editora Senac.
- Rodrigues, J. V., & Branco, S. D. (2023). O filme-ensaio: História e teoria. *Esferas*, 1(2), 21–39.
- Souza Silva, J. C. (2022). Cinema de encruza: O cinema tricontinental nos manifestos de Getino-Solanas e de Rocha. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, 19(2), 242–260.
- Teixeira, F. E. (2022). Do experimental ao filme-ensaio: Passagens. *Significação*, 49(58), 1–17.
- Teixeira, F. E. (Org.). (2015). *O ensaio no cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.
- Teixeira, F. E. (2015). Ao modo de conclusão/abertura para um novo capítulo: Incidências e avatares de um cine-ensaio no Brasil. In Teixeira, F. E. (Org.). *O ensaio no cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea* (pp. 357-388). São Paulo: Hucitec.

Filmografia

Brincante (2014), de Walter Carvalho.

Budapeste (2009), de Walter Carvalho.

Central do Brasil (1998), de Walter Salles.

Janela da Alma (2001), de Walter Carvalho e João Jardim.

Lavoura Arcaica (2001), de Luiz Fernando Carvalho.

Um filme de cinema (2017), de Walter Carvalho.