

DOC
ON-LINE

REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTÁRIO
REVISTA DIGITAL DE CINE DOCUMENTAL
DIGITAL JOURNAL ON DOCUMENTARY CINEMA
RÉVUE ÉLECTRONIQUE DE CINÉMA DOCUMENTAIRE

WWW.DOC.UBI.PT

EDITORES

MARCIUS FREIRE (UNICAMP)

MANUELA PENAFRIA (UBI)



Democracia em vertigem (2019), de Petra Costa

A PERMANENTE ATUALIDADE DO DOCUMENTÁRIO

La relevancia permanente de los documentales

The permanent relevance of documentaries

La pertinence permanente des documentaires

#38

SETEMBRO /2025

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Palazón (Universidad Rey Juan Carlos, Espanha)
Andréa C. Scansani (Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Brasil)
Annie Comolli (École Pratique des Hautes Études, França)
António Fidalgo (Universidade da Beira Interior – UBI, Portugal)
António Weinrichter (Universidad Carlos III, Espanha)
Beatriz Furtado (Universidade Federal do Ceará – UFC, Brasil)
Bernadette Lyra (Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Brasil)
Bertrand Lira (Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Brasil)
Cássio dos Santos Tomaim (Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Brasil)
Catherine Benamou (Universidade da Califórnia-Irvine, EUA)
Denise Tavares (Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil)
Eduardo Tulio Baggio (Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, Brasil)
Esther I. Hamburger (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)
Francisco Elinaldo Teixeira (Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Brasil)
Francisco Merino (Universidade da Beira Interior – UBI, Portugal)
Frederico Lopes (Universidade da Beira Interior - UBI, Portugal)
Gustavo Soranz (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Campus Bauru, Brasil)
Ignacio Del Valle Dávila (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Brasil)
Javier Campo (Universidad Nacional del Centro – UNICEN; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Argentina)
José da Silva Ribeiro (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Brasil)
José Francisco Serafim (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Brasil)
José Filipe Costa (Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing – IADE, Portugal)
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil)
Julio Montero Díaz (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
Karla Holanda (Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil)
Luís Nogueira (Universidade da Beira Interior - UBI, Portugal)
Margarita Ledo Andiñ (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)
María Luisa Ortega Gálvez (Universidad Autónoma de Madrid, Espanha)
Mateus Araújo Silva (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)
Michel Marie (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, França)
Natália Ramos (Universidade Aberta de Lisboa, Portugal)
Pablo Piedras (Universidad de Buenos Aires – UBA; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET; Universidad Nacional de las Artes – UNA, Argentina)
Paula Mota Santos (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)
Paulo Miguel Martins (Instituto Politécnico de Leiria; Escola Superior de Artes e Design - ESAD, Portugal)
Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior – UBI, Portugal)
Paulo Serra (Universidade da Beira Interior UBI, Portugal)
Philippe Lourdou (Université Paris X – Nanterre, França)
Robert Stam (New York University - NYU, EUA)
Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)

Ruben Caixeta de Queiroz (Universidade Federal da Minas Gerais – UFMG, Brasil)
Samuel José Holanda de Paiva (Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, Brasil)
Tito Cardoso e Cunha (Universidade da Beira Interior – UBI, Portugal)

© Doc On-line www.doc.ubi.pt DOI: 10.20287/doc

Revista Digital de Cinema Documentário | Revista Digital de Cine Documental |
Digital Journal on Documentary Cinema | Révue Électronique de Cinéma
Documentaire

Universidade da Beira Interior (Portugal), Universidade Estadual de Campinas (Brasil)
Periodicidade semestral >Periodicidad semestral >Semestral periodicity >Périodicité se-
mestrielle

Editores: Marcius Freire (Universidade Estadual de Campinas), marcius.freire@gmail.com;
Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior), penafria@ubi.pt.

Setembro | Septiembre | September | Septembre 2025 ISSN: 1646-477X DOI: 10.25768/1646-
477x.n38 Imagem da capa | Imagen de portada | Cover image | Image de couverture:
fotograma do filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa, retirado da Produtora
Busca Vida Filmes (em <https://buscavidafilmes.com/pt/democracia-em-vertigem>).

Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del Consejo
Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial Board that
participated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont participé à cette
édition: Beatriz Furtado, Denise Tavares, Francisco Elinaldo Teixeira, Francisco Se-
rafin, Paula Mota Santos, Ruben Caixeta de Queiroz, Samuel Paiva.

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

A permanente atualidade do documentário

Marcus Freire & Manuela Penafria

2

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

Micronarrativas documentais em tempos de hiperconexão: resistência e conformação no ecossistema audiovisual algorítmico brasileiro

Danilo Vilaça & Sérgio Vilaça

5

Sincronia afetiva: uma noção de ritmo formulada entre teoria e prática da montagem

Bruno Carboni Gödecke & Cristiane Freitas Gutfreind

26

A memória ferida em *Democracia em Vertigem*: entre o testemunho autobiográfico e a crise política brasileira

Adriano Charles da Silva Cruz

42

Narrativas de agência no Islão Africano: uma análise semiótica do documentário de Yara Costa

Elísio Bajone

55

La formation de cinéastes indigènes au Brésil :

Jean Rouch, les Ateliers Varan et le projet Vidéo dans les Villages

Juliano José de Araújo

75

Arquivos etnográficos e filmes em primeira pessoa - notas sobre investigações em Antropologia Visual

Renato Athias

93

Explorando las profundidades. Por un pensamiento crítico situado del cine documental latinoamericano

Javier Campo

116

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

Una historia del cine documental argentino, Tomo 1 (1896-1989) y Tomo 2 (1990-2024)

María Victoria Gomez Vila

129

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

Institutos radicais de João Moreira Salles

Sebastião Guilherme Albano

133

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

A permanente atualidade do documentário

Marcus Freire & Manuela Penafria*

Para a edição 38 da DOC On-line os editores apresentam um conjunto de artigos que se apoiam no documentário contemporâneo para refletir sobre temáticas atuais e pertinentes e que, de igual modo, encontram nos documentários clássicos motivos de reflexão para temáticas sempre contemporâneas.

Danilo Vilaça e Sérgio Vilaça em “Micronarrativas documentais em tempos de hiperconexão: resistência e conformação no ecossistema audiovisual algorítmico brasileiro” analisam as transformações do documentário na era atual do digital e que abrem possibilidade de novas vozes e experimentações.

Em “Sincronia afetiva: uma noção de ritmo formulada entre teoria e prática da montagem”, Bruno Carboni Gödecke e Cristiane Freitas Gutfreind debatem o recurso da montagem a partir de um termo que lhe é bastante associado: o “ritmo”, fixando essa reflexão em depoimento de montadores, em especial, em Claire Atherton, montadora de vários filmes de Chantal Akerman, como por exemplo, do filme *Sud* (1999).

Adriano Charles da Silva Cruz em “A memória ferida em *Democracia em Vertigem*: entre o testemunho autobiográfico e a crise política brasileira” tem como enfoque o documentário *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, “como gesto de contramemória e reinscrição da história recente por meio da narração em primeira pessoa”. Elisio Bajone em “Narrativas de agência no Islão Africano: uma análise semiótica do documentário de Yara Costa” fornece uma análise do documentário “Entre eu e Deus” (2018), de Yara Costa, no qual “o corpo da protagonista, Karen, transforma-se num campo de disputa entre o Islão africano sincrético e a ortodoxia importada”.

* Editores da DOC On-line. Marcus Freire: Universidade Estadual de Campinas. Manuela Penafria: Universidade da Beira Interior - UBI/LabCom.

No artigo “La formation de cinéastes indigènes au Brésil : Jean Rouch, les Ateliers Varan et le projet Vidéo dans les Villages”, Juliano José de Araújo recorda o legado do antropólogo-cineasta francês Jean Rouch e influência nas metodologia das oficinas de formação audiovisual do projeto Vídeo nas Aldeias.

Ainda dentro da dimensão antropológica, em “Arquivos etnográficos e filmes em primeira pessoa – notas sobre investigações em Antropologia Visual”, Renato Athias é o autor do artigo e explora a sua produção etnográfica, centrada no filme “*As Palavras Encantadas Hupd’äh da Amazônia - Mestres de saberes, narrados por Renato Athias*”, da WCD.

Para finalizar a secção de ARTIGOS, publicamos “Explorando las profundidades. Por un pensamiento crítico situado del cine documental latinoamericano”, em que Javier Campo apresenta uma visão ampla e pertinente do cinema documental latino-americano, nas suas dimensões histórica, teórica e estética.

Em LEITURAS, María Victoria Gomez Vila traz-nos uma leitura de dois livros recentes e de grande fôlego, editados por Javier Campo, com o título *Una historia del cine documental argentino. Tomo 1 (1896-1989)* e *Una historia del cine documental argentino Tomo 2 (1990-2024)*.

Finalmente, na secção ENTREVISTA, Sebastião Guilherme Albano da Costa oferece-nos uma conversa com o amplamente conhecido e premiado cineasta brasileiro João Moreira Salles.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

Micronarrativas documentais em tempos de hiperconexão: resistência e conformação no ecossistema audiovisual algorítmico brasileiro

Danilo Vilaça* & Sérgio Vilaça**

Resumo: Este artigo analisa as transformações do documentário na era digital, focando nos microdocumentários como adaptação e resistência. Partindo de uma contextualização histórica, o estudo investiga como essas micronarrativas respondem à fragmentação e à disputa por atenção online. Tais obras são tanto uma conformação aos novos hábitos quanto uma reinvenção da linguagem documental. Embora haja riscos de superficialidade, eles também abrem espaço para novas vozes e experimentações.

Palavras-chave: microdocumentários; cultura digital; inclusão audiovisual; economia da atenção.

Resumen: Este artículo analiza las transformaciones del documental en la era digital, centrándose en los microdocumentales como adaptación y resistencia. Partiendo de una contextualización histórica, el estudio investiga cómo estas micronarrativas responden a la fragmentación y la disputa por la atención en línea. Estas obras son tanto una conformidad con los nuevos hábitos como una reinención del lenguaje documental. Aunque existen riesgos de superficialidad, también abren espacio para nuevas voces y experimentaciones.

Palabras clave: microdocumentales; cultura digital; inclusión audiovisual; economía de la atención.

Abstract: This article examines the transformations of documentary filmmaking in the digital age, focusing on micro-documentaries as both an adaptation and a form of resistance. Starting from a historical contextualization, the study investigates how these micro-narratives respond to fragmentation and the competition for online attention. Such works represent both a conformity to new viewing habits and a reinvention of documentary language. While there are risks of superficiality, they also open space for new voices and experimentation.

Keywords: micro-documentaries; digital culture; audiovisual inclusion; economic attention.

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Departamento de filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPG-FIL/UFMG). 31270-901, Belo Horizonte-MG, Brasil. E-mail: danilovilaca@gmail.com

** Universidade Regional do Cariri (URCA). Centro de Artes - Departamento de Artes Visuais. 63105-010, Crato- CE, Brasil. E-mail: sergio.vilaca@urca.br

Submissão do artigo: 13 de junho de 2025. Notificação de aceitação: 21 de agosto de 2025.

Résumé : Cet article analyse les transformations des documentaires à l'ère numérique, en se concentrant sur les micro-documentaires en tant qu'adaptation et résistance. Partant d'une contextualisation historique, l'étude examine comment ces micro-narrations répondent à la fragmentation et à la course à l'attention en ligne. Ces œuvres sont à la fois une conformation aux nouvelles habitudes et une réinvention du langage documentaire. Bien qu'elles comportent des risques de superficialité, elles ouvrent également un espace à de nouvelles voix et à l'expérimentation.

Mots-clés: microdocumentaires ; culture numérique ; inclusion audiovisuelle ; économie de l'attention.

Introdução

A produção audiovisual contemporânea vive um cenário de complexidade e saturação sem precedentes. Para o público médio, navegar pelo vasto cardápio de filmes, séries, vídeos e produções independentes disponíveis em plataformas de streaming, redes sociais, festivais online e meios tradicionais tornou-se uma tarefa extenuante. A infinidade de conteúdos gera no espectador uma sensação de angústia e ansiedade diante da dificuldade de escolha, fenômeno intensificado pela mediação de algoritmos e inteligências artificiais que, ao mesmo tempo em que prometem facilitar a seleção, acabam modelando preferências e invisibilizando conteúdos de menor apelo comercial (Santos, 2020; Ventura, 2019).

Nesse ambiente hipermediado, o gênero documental luta para conquistar seu espaço entre produções de ficção altamente sedutoras, impulsionadas por narrativas envolventes, efeitos visuais sofisticados e estrelas midiáticas. Como resposta a esse contexto saturado, surgem os microdocumentários, formatos audiovisuais breves que procuram dialogar com os novos hábitos de consumo rápido e fragmentado de informação. Entretanto, ao reduzir o tempo de exposição, tais obras enfrentam o desafio de preservar a densidade crítica e a complexidade temática que historicamente caracterizam o documentário enquanto forma de intervenção e reflexão social (Canevacci, 2017; Avelar, 2019).

O barateamento das tecnologias de produção e a democratização das plataformas digitais no anos finais do século XX e início do século XXI provocaram uma profunda transformação na configuração do campo documental. Emergiram novos agentes e ações de formação independentes (videomakers, coletivos populares, festivais alternativos, mostras virtuais) que passaram a produzir e difundir narrativas diversas, ampliando o espectro de representação de realidades sociais e políticas invisibilizadas pelas grandes corporações midiáticas (Martín-Barbero, 2003; Kellner, 2001). Tais produções, embora fundamentais como registros históricos da reconfiguração social contemporânea, enfrentam as barreiras impostas por uma lógica de consumo regida pela velocidade, dispersão e maximização de cliques e engajamento superficial.

Nesse contexto, este artigo tem como objetivo analisar as estratégias contemporâneas de disputas simbólicas realizadas pelo gênero documental em um ecossistema audiovisual saturado, veloz e mediado por lógicas algorítmicas. De maneira mais

específica, busca-se: compreender como os microdocumentários se inserem nesse novo panorama e em que medida são capazes de tensionar a lógica da dispersão e do consumo acelerado; mapear práticas narrativas e estéticas que buscam reverter a invisibilidade documental; refletir sobre os modos de resistência simbólica possíveis para o documentário na era da hiperconexão e da economia da atenção. Nosso esforço crítico se volta para entender não apenas as formas de adaptação do gênero ao longo da história, mas também seus limites e potencialidades enquanto ferramenta de intervenção crítica em uma sociedade cada vez mais marcada pela captura e modelação algorítmica da experiência social. (Canclini, 2015; Lemos, 2013).

Ao longo do texto, percorremos três eixos principais: uma retomada histórica que relaciona a produção documental com as transformações tecnológicas-midiáticas que culmina na análise da transição do ambiente analógico para o digital; a discussão sobre as micronarrativas documentais como fenômeno emergente e suas implicações para o estatuto da representação; e, por fim, a problematização da saturação audiovisual e da influência das plataformas algorítmicas na dinâmica de visibilidade e circulação do documentário. Entendemos que refletir sobre as condições atuais do documentário não é apenas discutir um gênero cinematográfico, mas pensar sobre a memória, a resistência e a crítica cultural possíveis em tempos de hiperconexão e hiperconsumo.

Documentário entre o Analógico e o Digital: Transformações técnicas, estéticas, narrativas e temáticas

A arte cinematográfica sempre esteve em constante negociação com o desenvolvimento tecnológico. Surgido a partir de uma invenção midiática e em um ambiente de invenções técnicas que mudariam a história da humanidade, o cinema compõe a chamada “Segunda Revolução Industrial”, que começou em meados do século XIX. Tais transformações marcaram o início da passagem do mundo rural para o mundo industrial e urbano na Europa. Entre as várias inovações da época, destacam-se a lâmpada elétrica incandescente; o motor de combustão interna; os corantes sintéticos, que proporcionaram o surgimento de vários produtos, da aspirina ao celuloide (utilizado pela indústria da fotografia e do cinema); o telefone, o telégrafo e o rádio; e finalmente, a fotografia, o cinema e o avião. Nesse contexto, Edgard Morin (2001: 14) descreve que, nos primórdios da criação do aparato de captura de imagens em movimento, a nova tecnologia foi celebrada principalmente pela possibilidade de representar a realidade por uma impressão química neutra e imparcial, ou seja, como um avanço técnico a serviço da ciência.

No entanto, teóricos como o próprio Edgard Morin (2001) e Marlin Wahlberg (2008: 73-75) ressaltam que essa ênfase científica na possibilidade de capturar imagens em movimento foi rapidamente contestada. Mesmo as primeiras exibições de imagens em movimento, como no caso do cinetoscópio¹, já apresentavam uma *mi-*

1. Uma das primeiras experiências para a reprodução de imagens em movimento. Possuía um visor

se-en-scène: elas exibiam lutas de boxe, atrações de *music-hall* e pequenas cenas de teatro. Nesse sentido, Morin ressalta que desde o seu aparecimento, o cinematógrafo era espetáculo: as cenas exibidas sempre implicavam o espetáculo e a teatralidade (Morin, 2001: 51). No entanto, uma linguagem própria do cinema ainda não estava desenvolvida, os filmes eram demasiadamente remetidos a outros campos artísticos, como “um encontro histórico entre teatro, vaudeville, *music-hall*, pintura, fotografia e toda uma série de progressos técnicos.” (Carriere, 1995: 9). Posteriormente, a partir de uma série de experimentações e de melhorias técnicas, o cinema gradualmente se estabelece como a sétima arte.

Independente do desenvolvimento de um estilo autêntico, no entanto, desde a primeira exibição, o cinema se revelou como uma técnica de profundo efeito estético. Um exemplo disso é a anedota contada sobre a primeira exibição pública da *Chegada do Trem*² (1895) dos irmãos Lumière: segundo relatos, os espectadores saíram correndo da sala de exibição com medo que o trem saísse da tela e os atropelasse. A tensão entre a promessa de representar a natureza da forma mais fidedigna e a possibilidade de produzir fantasias sempre esteve no horizonte da produção e na análise do cinema. Isto quer dizer que o cinema, talvez mais do que outras artes, articulou de maneira contínua os aspectos formais e estéticos com a disponibilidade e as possibilidades relacionadas aos aparatos técnicos.

Um exemplo paradigmático desse vínculo pode ser identificado no cinema de Georges Méliès, no qual as invenções técnicas do diretor direcionaram o seu estilo cinematográfico, caracterizado pela fantasia e pelo ilusionismo. A utilização pioneira da parada de câmera, da dupla e múltipla exposição, das dissoluções e da pintura em filme não eram apenas truques visuais, mas elementos que moldavam a narrativa e a estética de seus filmes, criando mundos mágicos e histórias fantásticas inéditas para a época.

Com relação ao cinema documentário, o processo não foi diferente, a própria relação inicial de Robert Flaherty (considerado o pioneiro no gênero) com a comunidade Inuit (que se tornou central para seu documentário *Nanook of the North*, do ano de 1922³) começou durante seu trabalho como explorador e prospector para uma companhia que estava começando a construção de uma ferrovia na região da Baía de Hudson. Foi esse contexto de desenvolvimento dos transportes que proporcionou ao cineasta um contato prolongado com a cultura local, despertando seu interesse em documentar suas vidas. Além disso, para realizar suas filmagens, Flaherty utilizou câmeras de cinema Akeley e — superando os desafios logísticos impostos pelas condições extremas do Ártico, onde parte do transporte dependia de trenós puxados por cães — transportou consigo um laboratório móvel completo para revelação e impressão de filmes. Isso possibilitou uma prática fundamental para a produção de

individual através do qual se podia assistir à um pequeno trecho de filme, no qual apareciam imagens em movimento de números cômicos, animais amestrados e bailarinas.

2. Lumière, L. (Diretor), & Lumière, A. (Diretor). (1895). *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [Filme]. [Companhia de Produção Desconhecida].

3. Considerado o primeiro documentário longa-metragem produzido, Flaherty, R. J. (Diretor). (1922). *Nanook of the North* [Filme]. Pathé Exchange.

Flaherty, uma vez que tornou possível que as filmagens fossem vistas pelos próprios membros da comunidade Inuit; uma abordagem colaborativa que influenciou seu estilo de filmagem íntimo e observacional, contribuindo para a definição do cinema documentário como o conhecemos.

O desenvolvimento estilístico e formal do cinema documentário, portanto, sempre acompanhou as novas possibilidades midiáticas. Nesse sentido, Fernão Pessoa Ramos, em seu *Mas Afinal... O que é mesmo documentário?* (2008) identifica os modelos de produção documental dominantes de cada época. Nessa obra, a história do cinema-documentário é dividida em quatro períodos/estilos/tipos de abordagem, diferenciando-os pelo aspecto ético da relação da produção dos filmes com os fatos e temas tratados, sem, no entanto, deixar de notar as influências do ambiente técnico-midiático na estética filmica.

O primeiro tipo de abordagem, chamado pelo autor de “Ética Educativa”, se refere a uma concepção do documentário pelo seu viés funcional, informativo e educacional, em que uma das marcas principais é a utilização da locução (chamada “voz de deus”) como guia para as ideias e os fatos representados. Note-se que própria ideia de “voz de deus” já destaca o caráter “arrogante” deste tipo de documentário em sua imposição de verdades, nos moldes da propaganda institucional e científica. Os custos técnicos de produção eram muito altos, por isso os documentários precisavam ser financiados por grandes instituições. Um bom exemplo é a produção do Instituto Nacional do Cinema Educativo no Brasil durante os anos 1930.

Após os anos 1960, surge a “Ética da Imparcialidade/Recuo”, em que há uma necessidade de se opor a marcada condução que a “voz de deus” dava aos fatos retratados pelos filmes na fase da “Ética Educativa”. Nesse sentido, procurou-se realizar filmes em que o diretor se distanciava do assunto tratado para tentar dar maior imparcialidade à representação; o trabalho do diretor não era assumido, pois seus propósitos muitas vezes eram camuflados pelas referências a estudos acadêmicos sobre a realidade social (Ramos, 2008: 37). Os filmes enfatizavam as questões coletivas, sempre representadas de modo exemplar e generalizável. No Brasil, este momento marcou a emergência de filmes que tinham como principal recurso estético a voz e a presença de pessoas de setores sociais excluídos e marginalizados como caracterizado no seminal estudo de Jean Claude Bernadet, *Cineastas e imagens do povo*.

O surgimento desse segundo modo de abordagem só foi possível com a utilização de dispositivos portáteis como a câmera Arriflex, com filmes de 16 mm, e o gravador de áudio Nagra. Bill Nichols, nos lembra que, com o desenvolvimento desses tipos de equipamentos, extremamente leves para época, o cinegrafista e o técnico de som “podiam se mover livremente na cena e registrar o que acontecia enquanto acontecia” (Nichols, 2006: 181).⁴

4. Nesse período, surgem alguns dos clássicos do documentarismo brasileiro, como *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1959), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Garrincha, Alegria do Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967), *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964).

O desenvolvimento posterior do documentário começa a partir de 1970, com “A Ética interativa/reflexiva”, em que se busca evidenciar os processos de abordagem e a utilização dos dispositivos. Ao contrário da abordagem do recuo em que há uma pretensão de imparcialidade, este tipo de documentário quer suscitar a reflexão sobre os temas, tendo em mente uma evidenciação do cineasta e dos aparatos utilizados. De acordo com esse programa, surgem filmes que utilizam em larga escala as entrevistas que assumem uma mediação incisiva do diretor que pode conduzir as falas dos entrevistados, por meio da formulação das perguntas, bem como pela edição das respostas. Há uma crítica a pretensão de não-interferência do estilo anterior, também pela forte presença de elementos metalinguísticos, como, por exemplo, cenas que mostram a equipe de filmagem e os dispositivos de captura (câmera, microfones, refletores etc.), destacando que, na prática, a produção do documentário interfere na realidade retratada (Ramos, 2008: 37).

Grande parte dos documentários produzidos, até a década de 1960, pretendiam dar provas da existência e da importância teórica dos personagens e dos temas retratados, pode-se dizer que este tipo de abordagem esteve presente desde *Nanook of the North* (1922). Com o passar do tempo, esses propósitos foram atenuados a partir da constatação de que o trabalho documental é uma atividade dependente da estrutura tecnológica e midiática. Assim, as produções do gênero precisaram revisar continuamente seus métodos, sob pena de não levar em consideração que as condições nas quais o mundo é documentado interferem no “documento” a ser produzido. Por isso, surge a necessidade de levar para a tela a evidência dos próprios processos de realização e suas consequências sobre o modo de representação.

A partir dos anos 1990, há a emergência de abordagens resignadas com relação à emissão de um saber bem definido e, ao mesmo tempo, as necessidades de descortinar o processo de construção da fase interativa perdem sua força. A abordagem que se torna tendência a partir dessa época é chamada de “Ética modesta”, por Ramos (2008) e coincide em muitos aspectos com o que Bill Nicholls (2006) chamou de “Documentário Performático”. “Na Ética Modesta, o sujeito que enuncia vai diminuindo o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo até restringi-lo a si mesmo. De si mesmo, o sujeito modesto ainda pode falar” (Ramos, 2008: 38). Este estilo de documentário foi fortemente influenciado pela democratização dos aparatos de produção. Câmeras, microfones e todo o mínimo necessário para a produção estavam ao alcance de um número muito maior de pessoas.

Com isso, as narrativas passam a manifestar uma intimidade maior com os objetos retratados, pois toda a estrutura para a realização de um documentário pôde passar a ser muito mais barata e acessível. A partir da exigência de performatividade do autorretrato, os filmes passam a incorporar com mais frequência elementos ficcionais.

Outra questão que se tornou central na produção do documentário, a partir dos anos 1990, foi sua incontornável relação com a TV.⁵ O telejornalismo passa tanto a fornecer material para os documentários quanto se servir de recursos estéticos desenvolvidos nas décadas anteriores.

Independente do estilo adotado, a transição da película tradicional para o vídeo digital representou uma mudança paradigmática na realização de documentários. Essas novas tecnologias eliminaram a necessidade de altos investimentos em rolos de filme, processamento químico e equipamentos de edição complexos, permitindo que cineastas independentes com orçamentos menores pudessem concretizar suas ideias. Essa diminuição na barreira de entrada provavelmente levou a um aumento na produção de documentários independentes, o que potencialmente diversificou as vozes, os tipos de abordagem e as histórias contadas, embora também tenha criado um mercado mais saturado.

Intensificando as tendências de disseminação do gênero, com o advento da Internet, as dimensões documentais tornam-se bastante variadas. No YouTube, no Instagram e no TikTok, por exemplo, encontram-se uma série de filmes domésticos que utilizam registros de acontecimentos quotidianos e de outras manifestações diversas de caráter documental, como narrações em primeira pessoa e diversos tipos de depoimentos (sejam eles verdadeiros ou falsos). Nesses novos ambientes, os próprios vídeos amadores das redes sociais podem, em certa medida, ser concebidos como uma variante ou uma revitalização do documentário autobiográfico.⁶ Pode-se dizer que as redes sociais, retomam e reconfiguram procedimentos históricos do documentarismo, ao colocarem em primeiro plano o testemunho oportunizando espaço de fala a quem, de outro modo, não teria possibilidade de se manifestar frente a públicos de variadas grandezas (Penafría, 2014: 22).

A partir dessa relativa democratização de acesso a dispositivos de gravação e da internet como plataforma de distribuição,⁷ comunidades marginalizadas superaram as barreiras da mídia tradicional e se tornaram narradoras de suas próprias histórias. Os documentários de autonarrativas ganham uma nova fase voltada a coletivos das periferias urbanas e rurais. Historicamente, a representação de certas comunidades na mídia foi controlada por entidades externas, frequentemente resultando em deturpações, estereótipos e no silenciamento de vozes autênticas. Os novos coletivos documentais, portanto, oferecem um espaço de criação conjunta para que as comunidades reivindiquem suas narrativas e apresentem suas perspectivas de forma

5. Em verdade, entre os anos 1960 e 1990, houve uma gradual transição entre uma cultura cinematográfica marcada por um otimismo utópico-modernista para uma cultura visual de massa da televisão (Bentes, 1994).

6. Pode ser considerado como subclassificação do documentário performático (Nicholls, 2006), ou da Ética modesta, Ramos, (2008)

7. Relativa pois, ainda hoje, o acesso a equipamentos cinematográficos de alto padrão e mesmo a dispositivos móveis e à internet ainda é bastante desigual no Brasil.

direta. Ao tomarem as câmeras em suas próprias mãos, esses coletivos desafiam as representações midiáticas convencionais e oferecem visões mais matizadas e autênticas de suas realidades.⁸

Essa nova configuração de distribuição, no entanto, ocorre de forma a tencionar certos valores canônicos da realização de filmes de não-ficção. Atualmente, muitos cineastas documentaristas estão adaptando suas técnicas de narrativa para se adequarem às plataformas online e ao menor tempo de atenção do público digital. Há uma tendência crescente no uso de formatos mais curtos, com edição mais dinâmica e conteúdo visual mais apelativo e envolvente para capturar e reter a atenção dos espectadores online. A incorporação de elementos interativos e a narrativa trans-mídia também estão sendo exploradas para aumentar o engajamento do público. No entanto, a pressão para competir com outras formas de conteúdo online pode levar a uma mudança na estética dos documentários, potencialmente priorizando o valor do entretenimento e o impacto imediato em detrimento de uma exploração mais sutil ou aprofundada.

8. O projeto Vídeos nas Aldeias é um exemplo pioneiro e bem-sucedido de um coletivo de produção documental focado na narrativa indígena. Iniciado em 1987, o Vídeos nas Aldeias capacitou comunidades indígenas a documentar sua cultura e lutar por seus direitos, servindo como um modelo para entender o potencial da produção documental coletiva para grupos marginalizados. A trajetória e o impacto do Vídeos nas Aldeias inspiraram o surgimento de diversos grupos que se dedicaram a retratar, encenar e fantasiar sobre suas próprias realidades e sobre suas possibilidades de mudança. Exemplos:

Rede Katahirine: Mulheres Indígenas no Audiovisual: A Rede Katahirine é uma rede de cineastas indígenas no Brasil, focada no empoderamento das vozes e perspectivas das mulheres indígenas no cinema. Suas atividades incluem produção de filmes, exposições e construção de redes, contribuindo para maior diversidade de gênero e representação no cinema indígena.

BaixadaCine: Democratizando o Cinema na Baixada Fluminense: O BaixadaCine é um coletivo que trabalha para democratizar o acesso ao cinema e à produção cinematográfica na região da Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro. Suas iniciativas incluem produção de filmes, exposições e oficinas de treinamento para aspirantes a cineastas na periferia, aumentando o acesso ao cinema e à expressão cultural em áreas carentes.

Mídia Indígena: Coletivo de Mídia Indígena para a Defesa de Direitos: A Mídia Indígena é um coletivo focado na produção e disseminação de notícias e informações sob a perspectiva indígena, utilizando plataformas digitais para defesa de direitos e conscientização sobre questões indígenas. Seu trabalho fornece uma importante contra-narrativa às representações da mídia tradicional sobre as questões indígenas.

Coletivo de Mulheres Munduruku (Wakoborün): O Coletivo de Mulheres Munduruku utiliza o cinema e a mídia audiovisual para documentar suas lutas contra a mineração ilegal e a destruição ambiental em seus territórios. Seu trabalho capacita as mulheres dentro da comunidade e aumenta a conscientização internacional, representando uma tendência crescente de mulheres indígenas assumindo a liderança na produção de mídia e no ativismo.

Coletivo de Cinema em Ceilândia (CeilCine): O CeilCine é um coletivo que busca (re)construir o imaginário sobre o Distrito Federal, com foco em Ceilândia e outras periferias. O coletivo promove o acesso ao cinema e à produção audiovisual por meio de exposições como o “Cinema na placa” e oficinas de formação em áreas como direção de arte. Entre seus projetos notáveis está o filme “Era Uma Vez Brasília” de Adirley Queirós. O coletivo também participa de eventos como o *Festival Recanto do Cinema*.

As Micronarrativas na sociedade hipermidiática do século XXI

Na seção anterior, debruçamo-nos sobre o rápido processo de transformação do gênero documentário a partir da evolução tecnológica, o que antes era bem definido em termos estético-narrativos e formas de fruição, chega ao século XXI de forma completamente transformada. Um desafio complexo tanto para os realizadores quanto para os estudiosos desse fenômeno contemporâneo. Aqui vamos nos ater na análise de um formato que se destaca em meio a esse novo universo de audiovisuais, as micronarrativas documentais.

Por ser um termo de fácil assimilação, há poucas ocorrências de uma definição direta do que estamos chamando de microdocumentário. Em termos gerais, o termo "micro" se refere à curta duração e a consequente alta densidade de informações substanciais transmitidas por meio de uma estrutura narrativa altamente concisa e compacta. Esse prefixo também compreende uma diferenciação com relação aos curtas-metragens, uma vez que enquanto estes podem chegar a 25 minutos de duração, o microdocumentário normalmente compreende produções com no máximo 4 ou 5 minutos. O conceito de "documentário", por sua vez, enfatiza a utilização de imagens e sons do mundo em que vivemos e não o imaginado pelo cineasta, como nos filmes de ficção (Nichols, 2005). Assim, os microdocumentários herdam as características dos documentários tradicionais, mas sua curta duração os tornam mais adequados ao consumo de informação na era digital, representando uma inovação na produção audiovisual e na comunicação online.⁹

Nesse contexto, percebe-se nas primeiras décadas do século XXI que a velocidade e a quantidade de produções aumentaram exponencialmente, indo muito além do que comportam as seleções dos festivais de cinema espalhados pelo mundo. Grande parte dessa produção, órfã das telas tradicionais, migra para janelas alternativas de exibição, como as plataformas digitais. Esse fenômeno se tornará, em pouco tempo, indissociável da sociedade digitalizada em consolidação. Como explica Santaella (2003), o fenômeno da cultura digital desdobramento da cibercultura, reconfigura a forma de percepção e cognição analógica do século passado, fenômeno que impacta diretamente a forma como o audiovisual é produzido e consumido.

Uma tendência que se consolida nesse novo século é o interesse crescente pelos filmes de curta duração, um fenômeno que tem raízes na primeira revolução digital, no final do século XX. A democratização dos meios de produção audiovisual provocou transformações profundas no ecossistema cinematográfico, como observa Machado (1997), a produção digital acabou com a dependência exclusiva da onerosa tecnologia fotoquímica, que democratizou o acesso de novos atores, oxigenando o setor com novas propostas estético-narrativas. Seguindo essa tendência muitos festivais tradicionais passaram a incluir filmes digitais em suas mostras, seja em categorias especiais ou até mesmo em paridade com os formatos convencionais.

9. cf. Zhang (2024) e Qian (2025)

Para abarcar a diversidade de produções, tanto nos aspectos estéticos e narrativos quanto em sua duração, surgem festivais especializados em filmes experimentais e de curta duração. O brasileiro *Festival do Minuto*, criado em 1991, é um dos pioneiros mundiais ao abraçar produções audiovisuais de até um minuto, incentivando o exercício da síntese narrativa. Outro exemplo é o *Festival Nacional 5 Minutos*, realizado na Bahia a partir de 1994.

Entre os fatores que explicam o crescimento da produção de filmes curtos, podemos destacar três premissas principais. A primeira está ligada à existência dos próprios festivais especializados, que estimulam os realizadores a conceberem obras pensadas para esses espaços. Canclini (2015) aponta que as práticas culturais se remodelam de acordo com a demanda dos produtos resultantes das novas tecnologias, criando novas formas de inserção simbólica e institucional. O *Festival do Minuto*, por exemplo, sempre acolheu indistintamente obras de cineastas consagrados e iniciantes, como atestam seus extensos acervos e catálogos publicados *online*.

O segundo fator diz respeito ao custo reduzido das micronarrativas. Filmes com essa configuração demandam equipes pequenas e tempo menor de execução, o que permite sua realização por *videomakers* autônomos ou por estudantes de cinema e comunicação. Além disso, há um volume expressivo de obras oriundas de oficinas e programas de formação audiovisual promovidos por ONGs e instituições culturais. Santos (2020) argumenta que as tecnologias não demorariam ser apropriadas por forças coletivas e marginalizadas como ferramentas potencializadoras de suas demandas sociais.

A terceira premissa está diretamente ligada à mudança nas formas de consumo audiovisual na era das multitelas. O acesso facilitado a dispositivos móveis, a popularização da internet e das redes sociais transformaram os modos de fruição da imagem em movimento. Com isso, emerge uma lógica de fruição fragmentária, marcada pela simultaneidade, dispersão atencional e desejo por narrativas curtas. Kellner (2001) adverte que a comunicação digital descentralizada das redes sociais promovem uma estética da fragmentação e do espetáculo imediatista instantâneo, o que ajuda a compreender a popularidade crescente das micronarrativas nesse ecossistema. Canevacci (2012), acrescenta que a comunicação hipermidiática gera um novo sujeito hiperconectado, interativo e criativo, que deixa de ser apenas consumidor e passa a atuar também como produtor simbólico nos fluxos digitais contemporâneos.

Neste universo de conteúdos audiovisuais abundantes e de fácil acesso, o gênero documentário precisa disputar a atenção do espectador hiperconectado, que transita entre múltiplas telas e interações. Esse público, segundo Bentes (2015) adaptou-se às novas formas de interação e sensibilização midiática, que são por natureza impulsivas e dopamínicas, por isso certa rejeição às narrativas longas e lineares. Postura contemporânea que desafia diretamente as convenções documentais forjadas no século XX.

Cientes desse novo panorama, muitos realizadores buscam adaptar o documentário às exigências de um público acelerado e disperso. Uma das estratégias recorrentes é a redução da duração dos filmes. Essa decisão, embora pareça simples,

implica uma série de desafios formais e conceituais. Como afirma Lemos (2013), as dimensões do tempo e o espaço se modificam em ambientes sociais digitais, exigindo dos realizadores esforços para criações de novas formas de narrativas audiovisuais. As consequências dessa transformação nos microdocumentários serão aprofundadas na próxima seção.

O microdocumentário no contexto de saturação audiovisual, multiplataformas e algoritmos

O documentário no século XXI continua potente, cada vez mais integrado e disputando espaço nos novos sistemas de financiamento, distribuição e exibição. Há lugar cativo para o gênero em renomados festivais e nos serviços de *streaming*. Em contraponto a esse contexto positivo do documentarismo cinematográfico, temos uma estrada marginal congestionada de produções independentes esperando um lugar ao sol para serem fruídas. Nesse caos hipersaturado de imagens e sons, emergem as micronarrativas documentais, que se configuram como formas de resistência criativa.

O primeiro desafio enfrentado pelas micronarrativas documentais é a própria duração. O tempo no documentário é um elemento narrativo fundamental, especialmente quando o realizador propõe abordagens mais expositivas, observativas, reflexivas ou participativas, categorias exploradas por Nichols (1991) e ampliadas por Ramos (2008). Para que a narrativa se encaixe em um tempo curto preestabelecido, muitas vezes uma interação mais aprofundada com os sujeitos representados é prejudicada, levando a discursos fragmentados ou superficiais.

O tributo à escola tradicional do documentarismo do século XX, por vezes, pode engessar a criatividade dos realizadores que se lançam na produção de micronarrativas. A taxonomia nicholsniana deixou de ser a principal referência normativa para análise e criação, sobretudo diante de um campo em constante mutação. Mesmo em produções mais robustas, percebe-se uma linguagem em transformação, marcada por hibridismos e ousadias formais que desafiam os modos clássicos de abordagem documental. Como aponta Rancière (2009), a arte contemporânea rompe com regimes representacionais fixos, abrindo espaço para uma estética do sensível e da dissidência.

Atentos a essas mudanças paradigmáticas, muitos cineastas independentes, especialmente os nascidos ou formados na cultura digital, demonstram facilidade em articular linguagens audiovisuais analógicas (clássicas) e digitais (pós-modernas), construindo narrativas criativas que observam e interpretam a realidade. Nesse contexto, emergem micronarrativas documentais que se destacam por sua originalidade estética e narrativa. Tais produções alinham-se ao que Canclini (2015) define como práticas culturais híbridas, onde as fronteiras entre arte, mídia e cotidiano tornam-se porosas.

Alguns filmes categorizados como microdocumentários ou documentários curtos pelo sistema audiovisual, formado por produtores, críticos, festivais e instituições de ensino, configuram-se como verdadeiros ensaios audiovisuais poéticos.

Essas obras se destacam pela exploração estética e reflexiva, frequentemente rompendo com as convenções tradicionais de gênero e forma. A análise crítica dessas produções exige um deslocamento para os contextos da cultura visual contemporânea, nos quais hibridismos e experimentações tornam-se centrais. Como destaca Bourriaud (2009), vivemos uma era de construções estéticas fortes em sua pós-produção, sistema em que os artistas operam a partir de montagens, apropriações e recontextualizações de imagens e sons disponíveis, construindo obras que refletem o excesso e a circularidade da cultura digital.

Além disso, como aponta Didi-Huberman (2013), a potência das imagens reside menos em sua representação do real e mais em sua capacidade de convocar o pensamento, e nesse sentido, muitos microdocumentários se aproximam de uma estética do fragmento e do intervalo, operando por lacunas e sugestões que exigem do espectador um olhar ativo e sensível. Da mesma forma, a conceituação de ensaios audiovisuais, para além do termo documentário, discutido por Rascaroli (2009), que propõe uma perspectiva não linear ou didática presente no documentarismo tradicional, mas uma construção audiovisual de estrutura aberta, digressiva e exploratória. Não com objetivos de defender uma tese ou transmitir um saber fundamentado só na interpretação da realidade, mas sim refletir, experimentar, ensaiar ideias e propor diálogos com a subjetividade do autor.

Evocar sensações e questionamentos por meio de uma linguagem visual e sonora que privilegia a subjetividade e a ambiguidade é uma característica típica desse microdocumentarismo contemporâneo. Essas obras fragmentam a realidade, oferecendo múltiplas leituras e explorando temas atuais com uma abordagem não linear, não verbal e muitas vezes experimental. Nesse cenário, o pensamento de Jenkins (2009) sobre a cultura da convergência é especialmente pertinente: os conteúdos circulam por múltiplas plataformas, e os usuários não apenas consomem, mas participam ativamente na construção de sentidos e na difusão das obras. Em meio à lógica transmídia, os microdocumentários operam como peças discursivas que, embora breves, articulam camadas complexas de leitura e convocam o espectador a uma experiência interpretativa expandida.

Nesse esforço de tornar os microdocumentários acessíveis, alguns projetos merecem destaque. O já citado *Festival do Minuto* é um deles. Criado em 1991 por Marcelo Masagão, foi o primeiro festival de filmes curtos do Brasil e destacou-se por sua proposta experimental e democrática. A partir de 2007, migrou integralmente para a internet, adotando um formato online e contínuo que permite envios ao longo de todo o ano. A acessibilidade e a descentralização são seus pontos fortes, favorecendo a inclusão e a diversidade regional.

Inspirados pelo pioneirismo brasileiro, outros festivais pelo mundo passaram a promover essas pequenas pérolas audiovisuais. Com variações em categorias e premiações, destacam-se o holandês *The One Minutes*, criado em 1998; o anglo-canadense *Filminute*, cuja primeira edição foi inteiramente online em 2006; e o *Miniature Film Festival*, na Índia, que exhibe obras de até cinco minutos com enfoque em temas sociais e culturais. Esses eventos compartilham o objetivo de desafiar cineastas a contar histórias completas e impactantes em poucos minutos. De acordo

com Bentes (2015), essa busca por narrativas condensadas dialoga com uma nova sensibilidade midiática, marcada pela estética da síntese, da fragmentação e do tempo acelerado, características da experiência contemporânea de fruição.

Outra problemática importante refere-se à recepção dessas produções. Muitos microdocumentários não chegam aos festivais especializados, seja por desconhecimento dos processos de inscrição ou por não serem selecionados pelas curadorias. Como lembra Parente (1993), a hipermídia impõe uma nova lógica de dispersão e excesso, tornando a tarefa de localizar obras relevantes extremamente complexa. Se para pesquisadores ou curadores essa missão é desafiadora, para o espectador médio ela se torna quase impossível.

As plataformas de vídeo e redes sociais da década de 2020 passaram a investir fortemente em algoritmos e inteligências artificiais para ajudar o usuário a escolher o que assistir. O YouTube, por exemplo, registrou no início de 2025, quando completou 20 anos da sua criação, cerca de 144 milhões de usuários somente no Brasil (Diário do Comércio, 2020). Com mais de 500 horas de uploads de vídeos por minuto, a plataforma YouTube é hoje um verdadeiro oceano, quase intransponível, de formatos e durações. Essa abundância, embora democrática em aparência, gera um paradoxo: o excesso de oferta se torna, na prática, uma barreira ao acesso qualificado, como já argumenta Lévy (1999) ao falar da dificuldade de filtragem no ciberespaço.

Em tese, o YouTube poderia permitir que as micronarrativas encontrassem públicos diversos ao redor do mundo. No entanto, a lógica algorítmica privilegia parâmetros de engajamento e monetização, e não critérios estéticos ou críticos. Narrativas sensíveis, lentas ou experimentais são facilmente invisibilizadas, o que retoma o alerta de Zuboff (2020) sobre os perigos do capitalismo de vigilância, no qual o valor é atribuído à performance de dados e não ao conteúdo em si.

Essa dinâmica invisibiliza a diversidade e homogeneiza a experiência audiovisual, favorecendo padrões de linguagem e estética voltados ao entretenimento rápido. Além disso, a interface de busca do YouTube não é pensada para uma experiência curatorial, ela opera com palavras-chave, likes e comportamentos passados, dificultando a descoberta de obras singulares. Esse fenômeno é sintomático do que Han (2017) chama de “sociedade do cansaço”, onde a profusão de estímulos esgota a capacidade contemplativa.

O Instagram, inicialmente voltado ao compartilhamento de imagens estáticas, transformou-se em um espaço dinâmico com os Stories e Reels, tornando-se fértil para micronarrativas em formato vertical. A lógica do scroll infinito impõe uma estética acelerada e fragmentada, em que o tempo de visualização é decisivo para a visibilidade. O conteúdo que exige maior investimento de atenção tende a ser penalizado. A brevidade imposta pelo sistema cria condições que muitas vezes colidem com o tempo necessário à fruição estética e crítica, como discute Flusser (2002) ao abordar os limites da comunicação visual sob pressão do imediatismo.

O TikTok, semelhante em formato, radicaliza ainda mais essa lógica com vídeos de 15 segundos a três minutos. Seu algoritmo sugere conteúdos com base em interações passadas, criando bolhas de visibilidade personalizadas. A ênfase na retenção

de atenção e na viralização gera uma dinâmica onde conteúdos mais profundos têm dificuldades para emergir. Ainda assim, surgem algumas experiências de micronarrativas documentais que exploram temas sociais de modo conciso e impactante, desafiando os limites impostos pela própria plataforma.

Se, por um lado, essas plataformas abrigam as micronarrativas de forma democrática, por outro, estão imersas em uma lógica capitalista e tecnocrática que restringe a visibilidade das produções autorais. A curadoria automatizada substitui a mediação crítica, e isso evidencia a necessidade de espaços alternativos, curadorias humanas e redes colaborativas que possam valorizar essas novas formas de narrar e ver o mundo.

Exemplos de resistência e conformação

A partir do diagnóstico exposto nas seções anteriores, selecionamos quatro microproduções documentais, cujas análises podem ilustrar algumas das problemáticas levantadas no decorrer do artigo.

Dentre as diversas estratégias envolvidas na produção de micronarrativas, a presença de recursos metalinguísticos, nos quais o próprio sucesso de abordagens utilizadas para a disputa de atenção pode servir de recurso estético para uma crítica satírica à velocidade e à saturação de informações do ambiente digital. O apelo a certos clichês pode criar ambiente para uma aproximação dos microdocumentários com um grande público já acostumado aos formatos viralizados nas redes. Nesse sentido, surge a necessidade de que a narrativa desde o primeiro segundo (ou até mesmo antes do vídeo começar, por meio do título e da descrição) possa atrair o espectador. A partir dessa rapidez de conquista inicial, no entanto, abre-se a possibilidade para a surpresa e a experimentação, na medida em que o desfecho do filme pode ir na contramão das expectativas estabelecidas pela repetição de modelos consagrados.

Pode-se observar esse tipo de abordagem em uma série de filmes que fazem parte da sessão Minuto Vertical do Festival do Minuto, na qual todas as produções devem ser produzidos na orientação vertical (retrato), numa clara referência aos vídeos gravados por telefones móveis. *Preguiça*¹⁰ de Taísa Luciano é um dos vídeos que manifestam essa tendência, na medida em que, nos primeiros segundos do filme tem-se a impressão de que estamos diante de mais um vídeo motivacional em primeira pessoa, no qual uma jornada diária real seria retratada de forma inspiradora. Seguindo um padrão bastante difundidos pelos chamados influencers digitais, o tom da trilha sonora e o enquadramento da cama, de onde se levanta a protagonista, remetem ao início de uma rotina de superação e proatividade, como manda o espírito meritocrático do capitalismo neoliberal. Essas expectativas, no entanto, são frustradas, pois, após o clichê da cena da maquiagem em frente ao espelho, a dire-

10. Taísa Luciano (2025). *Preguiça*. Brasil. (disponível em: <https://www.festivaldominuto.com.br/pt-BR/contents/56810>)

tora/personagem retorna à cama descortinando o significado do título. A narrativa documental nesse caso torna-se híbrida com a ficção para denunciar criticamente o produtivismo exigido pela aceleração capitalista.¹¹



Frame de *Preguiça* (2025), de Taísa Luciano, *Brasil*.

Outro exemplo de resistência à lógica algorítmica pode ser observado em *E se um dia eu esqueço do teu rosto?*, um microdocumentário digital de 36 segundos dirigido por Óscar Araújo, cineasta paraibano de Campina Grande. Destaque no Festival do Minuto 2022, o filme explora a intensidade da afetividade materna em relação aos filhos.

11. Existem diversos estudos que apontam para a questão da velocidade como um dos aspectos marcantes do atual estágio do modo de produção capitalista, por exemplo, cf. Virilio (1996) e Rosa (2019).



Frame de *Se um dia eu esqueço do teu rosto?* (2022)¹²

Por meio da manipulação digital de fotografias de arquivo de mães, pais e filhos de diferentes famílias, o diretor constrói uma linha do tempo ruidosa e imprecisa, que vai do nascimento à vida escolar. Embora a figura paterna surja pontualmente em alguns momentos, o foco narrativo recai sobre a forte conexão entre mãe e filho. A trilha sonora, composta por falas repetitivas de mulheres dizendo “eu te amo”, cria uma atmosfera de tensão e insistência, como se ecoasse a urgência do cuidado, da proteção e do ensino, responsabilidades que, cultural e simbolicamente, recaem sobre a figura materna.

Outros filmes na história do cinema, tanto documentários quanto ficções, lançaram mão de fotografias estáticas como elementos estéticos importantes para a construção de narrativas audiovisuais. No entanto, o curta *E se um dia eu esqueço do teu rosto?* escolhe as imagens fotográficas como estrutura básica para a proposição de um ensaio curtíssimo, mas de grande profundidade, sobre maternidade e a relação das imagens com a memória.

As imagens de arquivos fotográficos em papel, analógicas, são um contraponto à predominância da captura digital da sociedade contemporânea. Esse contraste acaba por apresentar um paradoxo da atualidade, entre uma suposta falha na memorização de eventos e o excesso de imagens digitais consumidas cotidianamente. A micronarrativa, portanto, desconstrói a ideia de que a abundância fotográfica seja a garantia da memória, fazendo-nos refletir se os álbuns fotográficos imaterializados pelas redes podem constituir um arquivo duradouro.

12. Araújo, O. (Diretor). (2022). *E se um dia eu esqueço do teu rosto?* (disponível em: <https://www.festivaldominuto.com.br/pt-BR/contents/52027>)

Nokia Snake (2025),¹³ curta digital de 25 segundos, dirigido por Lorena Varalla, de Florianópolis, Santa Catarina, selecionado na categoria Minuto Vertical do Festival do Minuto em 2025. O filme tem como inspiração o lendário jogo Nokia Snake, presente nos aparelhos celulares da Nokia desde o modelo Nokia 6110, lançado em meados dos anos 1990.



Frame do filme *Nokia Snake* (2025).

É um bom exemplo de hibridismo audiovisual. Em diálogo com o universo do documentário temos uma fotografia realista de um banheiro coletivo, em destaque uma parede com uma faixa mosaico de azulejos alaranjados. A animação se concretiza exatamente nesses azulejos, que lembram a grade de *pixels* das telas

13. Varalla, L. (Diretora). (2025). *Nokia Snake*.
(Disponível em: <https://www.festivaldominuto.com.br/pt-BR/contents/56737>)

dos primeiros celulares. A “cobrinha”, idêntica à do jogo original, passeia por essa parede, eliminando alguns dos ladrilhos e mudando de cor para o verde em alguns momentos. O som reforça essa inspiração, pois é a mesma música do jogo.

Percebe-se que o processo de animação foi possivelmente realizado de forma digital, uma vez que o vídeo apresenta um recorte limpo e perfeitamente ordenado das formas geométricas. Um exemplo de como as ferramentas digitais se tornaram recursos estilísticos acessíveis para os produtores de audiovisuais. O curta é um filme homenagem, que trabalha muito bem com nossa memória afetiva, relacionada às tecnologias contemporâneas. No caso específico, o uso em massa do dispositivo celular, que inaugurara um comportamento que modificaria profundamente a sociedade do século XXI.

CG 125 (2023),¹⁴ curta digital de 55 segundos, do mineiro de Belo Horizonte Sérgio Vilaça, segue por esse mesmo processo de hibridismo, mas se desenvolve em outra trilha. Uma foto realista de fachadas de casas simples de uma periferia da cidade do Crato, Ceará, serve como pano de fundo para a animação. Áreas coloridas reagem aos inconvenientes barulhos de um trânsito invisível, representado pelos sons das motocicletas de baixa cilindrada que dão título ao filme. Assim, a banda de áudio remete ao ritmo incessante de trabalho e à onipresença dos entregadores de comida e encomendas por aplicativos nas grandes e médias cidades brasileiras.



Frame do filme *CG 125*, de Sérgio Vilaça.

14. Sérgio Vilaça (Diretor). (2023). *CG 125*. (Disponível em: https://youtu.be/ISeR_VRCYvE)

O curta explora de forma dicotômica o ambiente tranquilo e silencioso de uma rua pacata, com a sonoridade ruidosa de ruas movimentadas. Uma crítica à aceleração da sociedade de consumo, em que os sons cacofônicos dos veículos podem representar os ruídos informacionais que se sobrepõem ao silêncio exigido para uma interpretação mais reflexiva dos conteúdos midiáticos.

Conclusão

A contemporaneidade apresenta um paradoxo para o cinema documentário, uma vez que um oceano de conteúdo audiovisual pode, ironicamente, levar à invisibilidade de obras que buscam aprofundamento estilístico e reflexão crítica. No entanto, a proliferação de plataformas e a facilidade de produção também abriram caminhos para vozes e narrativas marginais, que podem resistir à lógica homogeneizadora dos algoritmos. Para que essa resistência seja efetiva, é preciso reconhecer que os microdocumentários não se limitam a reproduzir a linguagem tradicional em formatos reduzidos, mas podem desenvolver estratégias próprias de densidade narrativa. A concisão, quando trabalhada de forma consciente, pode potencializar o impacto do discurso documental, utilizando recursos como a sugestão, a elipse e a sobreposição de camadas de significado.

Os microdocumentários, embora representem uma adaptação aos novos hábitos de consumo, carregam o risco de superficialidade e limitação criativa. A análise das estratégias de disputa simbólica empregadas pelo documentário, portanto, se torna crucial para entender como este gênero não apenas sobrevive, mas também continua a exercer papel fundamental de questionamento, memória e intervenção em um mundo cada vez mais midiaticizado. Entender a ascensão dos microdocumentários e suas estratégias pode não apenas servir de referência para o campo da produção e reflexão cinematográfica, pois as problemáticas levantadas dizem respeito a uma cultura visual mais ampla. Seu estudo nos convida a repensar não apenas as formas de fazer documentário, mas também as maneiras de vê-lo, compartilhá-lo e ressignificá-lo em meio aos fluxos acelerados da cultura digital.

Referências bibliográficas

- Bentes, I. (2015). *Mídia-Multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas*. Mauad X.
- Bentes, I. (1994). Aqui, Agora, o cinema do submundo ou o tele-show da realidade. *Imagens*, nº- 2, 44-49.
- Bernardet, J.-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo* (Edição ampliada). Companhia das Letras.
- Bourriaud, N. (2009). *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Martins Fontes.

- Canevacci, M. (2012). *Antropologia da comunicação visual: da cultura das mídias à hipermídia* (A. Fernandes, Trad.). Apicuri.
- Canclini, N. G. (2015). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (H. Jahn, Trad.). Editora da Universidade de São Paulo.
- Carrière, J. C. (1995). *A linguagem secreta do cinema* (F. Albagli & B. Albagli, Trad.). Nova Fronteira.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. UFMG.
- Flusser, V. (2002). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Hucitec.
- Han, B.-C. (2017). *Sociedade do cansaço*. Vozes.
- Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência* (S. Alexandria, Trad.). Aleph.
- Kellner, D. (2001). *A Cultura da Mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Editora Unesp.
- Lemos, A. (2013). *A comunicação das coisas: teoria ator-rede e cibercultura*. Annablume.
- Lévy, P. (1999). *Cibercultura*. Editora 34.
- Machado, A. (1997). *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Papirus.
- Martín-Barbero, J. (2003). *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. UFRJ.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Papirus editora.
- Parente, A. (1993). *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Editora 34.
- Penafria, M. (2014). Web e o documentário: uma dupla inseparável? *Aniki*, 1(1), 22-32. <https://doi.org/10.14591/aniki.v1n1.55>
- Qian, R. (2025). Exploratory study on the narrative strategies and creative features of micro-documentaries in the new media environment. *Academic Journal of Humanities & Social Sciences*, 8(2), 59-64. doi: 10.25236/AJHSS.2025.080209
- Ramos, A. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* SENAC.
- Rancière, J. (2009). *O espectador emancipado*. Martins Fontes.
- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Wallflower Press.
- Rosa, H. (2019). *Aceleração: a transformação das estruturas temporais na modernidade*. (R. Silveira, Trad.). Editora Unesp.
- Santaella, L. (2003). *Culturas e Artes do Pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. Paulus.
- Santos, L. G. dos. (2003). *Politizar as novas tecnologias*. Estação Liberdade. (Nota: Havia duas referências com este autor e título, uma com ano 2003 e outra com 2020. Mantive ambas, pois podem ser edições diferentes.)
- Santos, L. G. dos. (2020). *Politizar as Novas Tecnologias*. Editora 34.

- Diário do Comércio. *Aos 20 anos, YouTube ampliou o diálogo das marcas com os consumidores*. 2 abr. 2025. Disponível em: <https://www.dcomercio.com.br/publicacao/s/aos-20-anos-youtube-ampliou-o-dialogo-das-marcas-com-os-consumidores>. Acesso em: 13 jun. 2025.
- Wahlberg, M. (2008). *Documentary time: film and phenomenology*. University of Minnesota Press.
- Ventura, Z. (2019). *A Era do Imprevisto: a grande crise da globalização*. Planeta.
- Virilio, P. (1996). *Velocidade e Política*. (E. C. L. Leite, Trad.). Estação da Liberdade.
- Zhang, R. (2024). The narrative strategy of micro-documentary *If Treasure Can Talk* under the background of new media. *Frontiers in Humanities and Social Sciences*, 4(3), 1-9. <https://doi.org/10.54691/jqv53k95>
- Zuboff, S. (2020). *A era do capitalismo de vigilância*. Intrínseca.

Sincronia afetiva: uma noção de ritmo formulada entre teoria e prática da montagem

Bruno Carboni Gödecke* & Cristiane Freitas Gutfreind**

Resumo: O artigo propõe a noção de sincronia afetiva para interpretar a ambiguidade do termo “ritmo” na montagem cinematográfica, quando utilizado para expressar sensações subjetivas. A proposta parte de depoimentos de montadores (Berstein et al, 2022) e de reflexões teóricas de Mitry (1963b), Gumbrecht (2012) e Pearlman (2016). Utiliza-se como objeto de análise o documentário Sud (1999), de Chantal Akerman e as formulações da montadora Claire Atherton. Palavras-Chave: montagem; ritmo; sincronia afetiva; documentário; Sud.

Resumen: Este artículo propone la noción de sincronía afectiva para interpretar la ambigüedad del término «ritmo» en el montaje cinematográfico cuando se utiliza para expresar sensaciones subjetivas. La propuesta se basa en testimonios de montadores cinematográficos (Berstein et al, 2022) y reflexiones teóricas de Mitry (1963b), Gumbrecht (2012) y Pearlman (2016). El análisis se basa en el documental Sud (1999), de Chantal Akerman, y las formulaciones de la montadora Claire Atherton. Palabras clave: montaje; ritmo; sincronía afectiva; documental; Sud.

Abstract: This article proposes the notion of affective synchrony to interpret the ambiguity of the term “rhythm” in film editing when used to express subjective sensations. The proposal is based on testimonies from film editors (Berstein et al, 2022) and theoretical reflections by Mitry (1963b), Gumbrecht (2012), and Pearlman (2016). The analysis uses the documentary Sud (1999), by Chantal Akerman, and the formulations of film editor Claire Atherton. Keywords: editing; rhythm; affective synchrony; documentary; Sud.

Résumé : Cet article propose la notion de synchronie affective pour interpréter l’ambiguïté du terme « rythme » au montage cinématographique lorsqu’il est utilisé pour exprimer des sensations subjectives. La proposition s’appuie sur des témoignages de monteurs (Berstein et al., 2022) et sur les réflexions théoriques de Mitry (1963b), Gumbrecht (2012) et Pearlman (2016). L’analyse s’appuie sur le documentaire Sud (1999), de Chantal Akerman, et sur les formulations de la monteuse Claire Atherton. Mots-clés : montage ; rythme ; synchronie affective ; documentaire ; Sud.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. 90619-900, Porto Alegre-RS, Brasil. E-mail: brunogcarboni@gmail.com

** Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. 90619-900, Porto Alegre-RS, Brasil. E-mail: cristianefreitas@pucrs.br

Submissão do artigo: 2 de julho de 2025. Notificação de aceitação: 21 de agosto de 2025.

Doc On-line, n. 38, setembro de 2025, www.doc.ubi.pt, pp. 26-41.

Introdução

O “ritmo” é um termo altamente relevante no vocabulário comunicacional dos montadores cinematográficos, usualmente compreendido como uma qualidade resultante das escolhas de duração de sons e imagens. Encontrar o ritmo apropriado para uma determinada obra é considerada uma das tarefas do ofício desses montadores: “o ritmo (junto com a estrutura) é o que um editor molda no processo de produção de filmes” (Pearlman, 2016: xii). Entretanto, ao longo de diálogos em seus processos criativos, o ritmo costuma ser mencionado de maneiras variadas, evidenciando a carência de uma definição unitária que auxilie na interpretação do sentido em que o termo é empregado.

Podemos constatar estas afirmações em uma publicação como *Na Ilha: conversas sobre a montagem cinematográfica* (2022), onde o termo aparece 16 vezes em 11 dos 26 depoimentos de montadores brasileiros. Ao se ler tais depoimentos, nota-se que há um consenso na área sobre a importância do ritmo para o processo criativo da montagem, como comentado por Vânia Debs: “*Saber sobre ritmo é fundamental*” (Bernstein, et al., 2022: 299, grifo nosso).

Quando se busca interpretar do que se trata o ritmo mencionado, constata-se que o termo costuma ser associado a modulações de durações temporais em sequências dos filmes, alternando tensões e relaxamentos. Nesse sentido, as analogias musicais são recorrentes, fazendo com que outros termos da área – como “cadência” e “pulso”¹ – componham os relatos. Como lemos na concepção exposta por Quito Ribeiro: “muita gente fala de montagem usando a palavra ‘ritmo’, então quem é músico tem ritmo, porque música é ritmo (...) você perceber naquele áudio, ou naquela imagem, que tem uma cadência feita de silêncio e de som (Ribeiro, 2022: 272). Mas, segundo Marcio Hashimoto, o conhecimento de ritmo também poderia vir de outras práticas que compartilham o termo: “isso pode vir também da poesia, da capoeira, da dança (...) É essa sensação de ritmo e pulso que você tem que trazer para a história que você está contando” (Hashimoto, 2022: 227).

Entretanto, alguns profissionais também recorrem ao termo ritmo para descrever uma qualidade mais abrangente, percebida no filme como um todo, e não apenas como a modulação de suas sequências. Como quando Karen Harley faz menção ao termo associando-o a uma qualidade a ser decifrada: “penso muito em Andrei Tarkovski quando ele diz sobre prestar atenção no que o material bruto de um filme vai te dizer como esse material organicamente se junta. Se você prestar bem atenção nas imagens e nos sons captados, consegue decifrar o ritmo do filme que está montando” (Harley, 2022: 195). A menção a Andrei Tarkovski também evidencia que o

1. Para um maior esclarecimento dos termos, propomos definições obtidas no *The Harvard Brief Dictionary of Music*. Cadência: “Uma progressão de dois ou mais acordes usados no final de uma composição, seção ou frase para transmitir uma sensação de repouso permanente ou temporário” (Apel e Daniel, 1960: 39). Pulso (*beat*): “A unidade temporal de uma composição, representada pelo movimento ascendente e descendente (real ou imaginário) da mão de um maestro. A duração dessa batida varia dependendo da indicação do tempo (por exemplo, *adagio*, *allegro*)” (*ibid.*: 29).

termo é incorporado por aqueles entusiastas de um cinema contemplativo, durações estendidas, como o próprio cineasta russo afirma: “o fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo” (Tarkovski, 1998: 134).

Nesse contexto, o termo passa pela compreensão de que existe um ritmo ideal para uma determinada obra e é associado a buscas, como decifrar o ritmo, descobrir o ritmo e encontrar o ritmo. Como escreve Cristina Amaral: “é o material que vai me guiando. Preciso assistir a tudo com calma, se possível mais de uma vez (...) É um mergulho em uma nova vida que se apresenta para mim. E, dentro disso, descobrir o caminho, descobrir o trajeto, descobrir o ritmo” (Amaral, 2022: 36).

Mas tal descoberta do ritmo também é pontuada como uma percepção subjetiva, alinhada com a intuição e corporeidade do profissional, como comenta Karen Akerman: “tão abstrato falar sobre a intuição, mas eu acho que a intuição passa por aí, passa por referência, por gosto, por afinidade pessoal, por expressão corporal. O ritmo vem do coração. É quase uma coisa emotiva, terapêutica que você tem com o material” (Akerman, 2022: 193).

A partir dos relatos desses profissionais de montagem, pretendemos demonstrar que a recorrência do termo ritmo atesta sua forte relevância comunicacional, uma vez que permite que esses cineastas expressem sensações que os auxiliem no processo criativo das obras. No entanto, o termo é utilizado em diferentes contextos: para se referir às operações técnicas de modulação temporal de sequências e, de maneira subjetiva, para comunicar uma experiência relacional vivida com o todo da obra. Esta última abordagem do termo torna difícil sua interpretação e seu ensino pedagógico nos cursos de audiovisual, e é nela que este artigo se concentra.

Dito isso, nossa proposta é formular que esta acepção pode ser interpretada através da ideia de *sincronia afetiva* — uma noção que procura dialogar diferentes definições do termo ritmo junto a aspectos subjetivos, fisiológicos e intelectuais vivenciados por estes montadores. Tal ideia parte da hipótese de que, no encontro ou deciframento de um ritmo ideal para um determinado filme, os montadores não estão comunicando uma qualidade objetiva do material audiovisual manipulado, mas expressando uma sensação qualitativa na relação de sua subjetividade com o conteúdo sensorial e narrativo.

A formulação dessa noção partirá de formulações teóricas contendo: uma breve história da inserção do termo no cinema por Aumont e Marie (2013); uma conceitualização do ritmo na experiência cinematográfica por Jean Mitry (1963b); na estética pela perspectiva de Hans Ulrich Gumbrecht (2012); e, mais especificamente, na prática da montagem pela abordagem de Karen Pearlman (2016). Acreditamos que as diferenças epistemológicas entre os autores — ora mais conceitual e analítico, ora filosófico e centrado na experiência estética, ora incorporado à prática profissional e à corporeidade — contribuem para dar conta das múltiplas dimensões comunicadas pelo ritmo e vivenciadas pelos montadores através de aspectos intelectuais e sensoriais.

A partir desse panorama teórico, passaremos à análise de dois objetos interconectados: o documentário *Sud*, dirigido por Chantal Akerman e montado por Claire Atherton; e o texto *L'art du montage* (2018), escrito pela própria Atherton, no qual

aborda seu processo criativo no filme e traz suas concepções sobre o ritmo. A parceria entre Akerman e Atherton é reconhecida por sua filmografia de construção temporal radical, que explora a contemplação e longas durações, e *Sud* se alinha a este estilo. A escolha desta obra para análise deve-se precisamente ao aspecto paradoxal que emerge ao se tratar do ritmo em um filme caracterizado por tempos estendidos. Acreditamos que, ao distanciarmos a ideia de ritmo de obras necessariamente dinâmicas e aceleradas, podemos ter uma melhor interpretação do sentido ambíguo em que o termo é utilizado por esses profissionais. Além disso, a menção ao filme em específico pela própria Atherton em seu texto (2018), para tratar de montagem e ritmo, nos instiga a analisá-lo como estudo de caso para a questão.

A partir desta análise, em diálogo com a teoria exposta, proporemos a noção de *sincronia afetiva*. Esta ferramenta conceitual visa interpretar como o ritmo, em sua concepção ampla, é utilizado pelos profissionais de montagem para expressar suas sensações subjetivas na prática audiovisual.

Breve história da incorporação do termo ritmo no cinema

Em *Dicionário teórico e crítico do cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie (2013) fazem um sintético apanhado da história da incorporação do termo ritmo na jovem arte do cinema que procurava estabelecer seu vocabulário. Registra-se que sua aparição se deu por iniciativas teóricas no período silencioso, as quais buscaram, através de analogias musicais, maneiras de comunicar as potencialidades expressivas da montagem. Destacam-se cineastas-teóricos dos anos 20 na França, como Jean Epstein, Abel Gance e Germaine Dulac, que utilizavam termos como “orquestra visual” e “poema sinfônico” (Aumont e Marie, 2013: 88). Nesse contexto, os autores entendem que o termo ritmo designaria “a velocidade e a estrutura da sucessão dos planos, ou às vezes, de modo ainda mais vago, a estrutura temporal de um plano um pouco longo” (*ibid.*: 259).

No contexto da escola soviética, é notável que Serguei Eisenstein utilizou amplamente termos musicais, como montagem “harmônica” e “contraponto” (*ibid.*: 96) para formular suas teorias. A “montagem rítmica”, de Kuleshov e Pudovkin, primeiro aparece como um método de montagem em que o comprimento dos planos é definido principalmente pelo desejo externo de uma “pulsção” para uma determinada sequência e não pelo movimento interno desses planos (*ibid.*: 259). Exemplificando, se um plano fundamental da cena dura um segundo, os demais devem ser manipulados para ter duração similar.

Destaca-se que posteriormente Eisenstein achou essa apropriação do termo ritmo empobrecida e chamou tal método de “montagem métrica”, reservando a ideia de “montagem rítmica” para um outro método no qual a busca por uma pulsção em comum pondera a sensação da duração dos planos de acordo com sua intensidade visual e movimentos internos (*ibid.*: 259). Em outras palavras, um movimento de câmera ou dos atores que modificam o enquadramento deve ser levado em conta na equação “rítmica”, assim como também o entendimento que a duração da leitura do olhar em um *close-up* pode ser diferente da leitura de um plano geral.

A história do termo no cinema, elaborada por Aumont e Marie, termina com duas ponderações. A primeira é sobre o fato de que a incorporação do termo ritmo nas diferentes práticas artísticas, deve vir junto de noções próprias que justifiquem o uso dele. Já a segunda é que, a respeito de sua utilização no cinema, Jean Mitry teria comprovado que sua compreensão deve ser bastante dissociada da música, pois as relações interpretativas ocasionadas pelo conteúdo visual funcionam muito diferente das percepções sensoriais auditivas.

Jean Mitry: a busca por uma definição de ritmo no cinema

No primeiro volume de *Esthétique et psychologie du cinéma*, Jean Mitry propõe-se a analisar as estruturas formais e técnicas que compõem o cinema e, ao se concentrar na montagem, o autor aborda o uso do termo ritmo na área. Logo no início das formulações, Mitry cita Jean d'Udine, do livro *Qu'est-ce que la danse?*, que expõe toda a desconfiança que paira nas práticas estéticas quando o termo ritmo é invocado:

Fala-se muito em ritmo, o tempo todo, muitas vezes de forma irrelevante. Sabemos vagamente o que ele pode ser, o sentimos de forma ainda mais vaga e, quanto mais nebulosa for nossa concepção dele, mais parecemos nutrir um respeito por ele misturado com fetichismo. Ele é visto como uma espécie de divindade para todos os fins, pronto para realizar qualquer milagre desde que seu nome seja invocado. Ritmo e euritmia são palavras poderosas; ao proferi-las, você admira-se e acha que está a esforçar-se para conquistar a estima do próximo (D'udine *apud* Mitry, 1963b: 287).

A inquietude com o termo vai levar o autor a uma investigação extensa – com ares labirínticos – por onde vai percorrer caminhos da filosofia, psicologia, estética, até chegar no cinema.

Em sua exploração de definições do conceito de ritmo, acentua-se a característica de organização temporal atribuída a ele: “O ritmo é para o tempo o que a simetria é para o espaço” (Vincent d'Indy *apud* Mitry, 1963b: 288), como se fosse organizado por uma lei: “Uma sequência de fenômenos que ocorrem em intervalos de tempo, variáveis ou não, mas regulados por uma lei, constitui um ritmo” (Warrain *apud* Mitry, 1963b: 288). Mas o autor também traz definições que atribuem um aspecto subjetivo a esta organização temporal: “O ritmo é a propriedade de uma sequência de eventos no tempo que produz, na mente que a percebe, uma impressão de proporção entre as durações dos eventos ou grupos de eventos que compõem a sequência” (Sonnenschein *apud* Mitry, 1963b: 287-288).

Para Mitry o ritmo musical abrange variações de intensidade, duração, e vai organizando a melodia que se desenrola em uma determinada temporalidade. Musicalmente, tais operações rítmicas têm um grande potencial de causar emoções por si próprias, pois a música não necessita de um conteúdo representacional para se

apoiar²: “o significado musical deve-se à infinita variedade desses esquemas sonoros que só têm sentido por si mesmos e pelas relações entre eles. Eles não ‘representam’ nada” (*ibid.*: 343).

Tal ideia é central em Mitry para diferenciar o ritmo musical do ritmo cinematográfico – e refutar totalmente as associações pretendidas pelos teóricos dos anos 20. O autor argumenta que a estrita manipulação de diferentes ordens e durações em imagens em movimento, quando desprovidas de um contexto narrativo, não causa nenhuma das potencialidades emocionais experienciadas no ritmo musical. A afirmação de Mitry fundamenta-se nos relatos de seus alunos, que assistiram a exibição de diversos dos seus experimentos de montagem³. Com base nos resultados desses testes, o autor conclui:

Assim, fica demonstrado que o ritmo visual é desprovido de capacidade emocional, bem como de significado, a partir do momento em que as formas das quais ele é ritmo são desprovidas de significado objetivo e de força emocional inicial. A mobilidade de um grafismo abstrato é uma emoção intelectual sem orientação definida e sem poder efetivo. É um ‘feitiço’ que não gera nenhuma emoção ‘futura’, sendo o futuro desse movimento reabsorvido na gratuidade de seus arabescos. Finalmente, por si só, o ritmo visual não contribui em nada. Ele não cria nada. Em outras palavras, não há ritmo ‘puro’ no cinema, pelo menos não mais do que na literatura. Só existe ritmo puro na música, e esse ritmo puro é precisamente a própria música (...) Portanto, essa arte tão desejada, que aspira a ser para os olhos o que a música é para os ouvidos, é uma falácia. E pela dupla razão que acabamos de mencionar: incapacidade visual de compreender as relações um tanto sutis de duração entre um plano e outro; inexpressividade resultante do fato de essas relações serem reduzidas a si mesmas (*ibid.*: 341).

Assim, para Mitry, não é possível se considerar que haja um “ritmo puro” na experiência cinematográfica com base no argumento de que não é possível perceber de fato um ritmo somente a partir da junção e manipulação de duração de diversas imagens aleatórias – sem um conteúdo que as una –, de maneira contrária ao que se percebe na música, através de melodias, tonalidades e durações.

A diferenciação definitiva feita por Mitry não quer dizer que o autor afirma que não há ritmo na experiência cinematográfica, mas apenas que a noção de ritmo na área tem princípios particulares e deve levar em consideração as maneiras como o meio é percebido. Ao contrário da música, “o ritmo fílmico nunca é uma estrutura abstrata que obedece a leis ou princípios formais aplicáveis a qualquer obra, mas,

2. A afirmação de Mitry parece focar em composições musicais de caráter puramente instrumental. Constata-se isso também pelas menções do autor a compositores de música erudita (em especial Claude Debussy) e músicas orientais de estrutura repetitiva.

3. As reflexões de Jean Mitry sobre o ritmo na montagem cinematográfica ganham maior solidez se considerarmos que o autor também realizava a prática da função, como ao citar o filme *Le Rideau Cramoisi* (1953) de Alexandre Astruc: “sobre o qual posso falar com mais conhecimento de causa, pois fui eu quem o montei” (Mitry, 1965: 104). Além disso, o autor cita inúmeras vezes as experimentações que fez como diretor-montador no filme *Pacific 231* (*ibid.*).

ao contrário, é uma estrutura imperiosamente determinada pelo conteúdo” (*ibid.*: 421). Para o autor, a ideia de ritmo no cinema está totalmente relacionada com as produções de sentido obtidas através da narrativa daquele universo que se desenrola na tela.

A teoria de Mitry relaciona o conceito de ritmo não como uma qualidade inerente da obra cinematográfica, mas como uma qualidade apreendida pelo sujeito a partir da organização dos movimentos e durações feitas na montagem em relação ao conteúdo das imagens. Tal concepção relacional, entre espectador e imagem, aparece com maior clareza e síntese na definição dada por Mitry em seu *Dictionnaire du cinéma* (1963a): “Ritmo, impressão dinâmica dada pela relação harmoniosa das durações relativas das tomadas (cadência) em relação à sua intensidade e estrutura, tendo o efeito de apoiar o movimento dramático que dá origem e justifica esse ritmo” (Mitry, 1963a: 236, grifo nosso).

A definição sintética de Mitry acerca do ritmo cinematográfico enfatiza o que esteve no centro de toda sua argumentação, que a constatação de justeza na duração das imagens é intrinsecamente ligada ao seu conteúdo e estrutura narrativa. Ademais, o autor introduz um elemento de subjetividade na percepção dessa justeza, ao empregar o termo “impressão dinâmica”, o que corrobora as utilizações do ritmo por parte de Harley, Amaral e Akerman (2022). No entanto, o autor não traz maior elaboração teórica sobre esses aspectos subjetivos, que nos depoimentos das montadoras incluem intuição e corporeidade – “o ritmo vem do coração” como explana Akerman (2022). Para construirmos nossa noção, é necessário apresentar formulações que associam o ritmo à subjetividade e corporeidade.

Gumbrecht: definição do ritmo como experiência estética

O filósofo Hans Ulrich Gumbrecht elabora uma definição de ritmo enquanto conceito, em consonância com a sua proposta de pensar os fenômenos da experiência estética na oscilação de seus aspectos de produção de sentido e produção de presença – sendo este último relacionado às manifestações físicas e sensoriais das experiências (Gumbrecht, 2010). O ponto de vista parece frutífero, já que os montadores aliam o termo às sensações corporais obtidas no visionamento do material (Akerman, 2022). Entretanto, é importante mencionar que, ao falar de ritmo, Gumbrecht não aborda o cinema, mas sim o ritmo musical e o ritmo prosódico. Mesmo assim, acreditamos que sua definição contribui para interessantes pontos para a discussão.

Ao definir o conceito de ritmo, Gumbrecht dialoga com a etimologia grega da palavra proposta por Émile Benveniste. O linguista traça uma história em que o termo primeiramente aparece na filosofia jônica de Heráclito e Demócrito pela concepção de uma maneira particular de fluir que estabelece disposições de um arranjo sempre sujeito a mudança (Benveniste, 1988: 368), sendo posteriormente utilizada por Platão como o que dá ordem ou forma ao movimento, e vinculada por ele à música e à dança (*ibid.*: 369).

Para Gumbrecht, essa definição é crucial porque destaca o caráter temporal e instável associado ao conceito ritmo, uma forma que emerge a partir do fluxo, do movimento e da mudança. A definição proposta pelo autor dentro do escopo das experiências estéticas é que “o ritmo é a tentativa de conferir forma a um fenômeno temporal em seu sentido genuíno” (Gumbrecht, 2012:114, grifo nosso). Ele baseia-se no conceito de “fenômeno temporal”, do filósofo fenomenólogo Edmund Husserl, que descreve fenômenos que só existem em constante transformação, como a linguagem, a música e, adicionamos aqui, o cinema. Já a complementação sobre a temporalidade em “seu estado genuíno”, refere-se à experiência imediata e viva do tempo, tal como é experimentada pela consciência em um momento pré-reflexivo.

Mas uma questão paira no ar com essa definição: como poderíamos detectar uma forma em um fenômeno que está em constante movimento? Se, por exemplo, lermos este texto em voz alta, não haveria maneira de perceber uma forma à medida que as palavras e seus sons, vão se somando. Segundo Gumbrecht, a solução sintetizada no conceito de ritmo reside na característica da “recorrência” (*ibid.*: 115), isto é, na repetição de padrões ao longo do fenômeno temporal. Estamos acostumados com isso na música, onde a recorrência em uma marcação “rítmica” dá forma a um continuum melódico, e na poesia, onde as sequências repetitivas de sílabas conferem uma forma à linguagem.

Além disso, Gumbrecht identifica que o conceito de ritmo é associado a três funções potencialmente produzidas na experiência estética: *intensificação da memória, função afetiva e função coordenativa* (Gumbrecht, 2023: 119). A primeira função sugere que o ritmo facilita a lembrança, como uma estrutura que organiza o conteúdo de maneira mais facilmente memorizável. A função afetiva refere-se ao impacto emocional que o ritmo pode ter sobre o ouvinte ou leitor, muitas vezes conduzindo a experiências de transe. A função coordenativa envolve a sincronia de movimentos físicos, seja na leitura em voz alta ou em experiências musicais e de dança, no qual o ritmo pode alinhar os corpos e criar uma sensação de coletividade. Tais funções serão retomadas adiante, pois terão papel importante em uma compreensão do uso comunicacional do termo pela associação com esses aspectos da corporeidade.

Karen Pearlman: montagem e corporeidade

A partir das conceituações de ritmo de Mitry e Gumbrecht, a questão central torna-se: como a prática da montagem se apropria do termo em seus processos criativos? Neste aspecto, a bibliografia *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*, de Karen Pearlman, é de suma relevância por abordar diretamente a prática da montagem e elaborar uma argumentação em que o ritmo é relacionado com as reações corporais dos profissionais que exercem essa prática.

Pearlman adota uma abordagem cognitivista que enfatiza como os montadores utilizam a memória armazenada de suas percepções dos movimentos do mundo e de seus próprios movimentos fisiológicos internos para tomar decisões criativas sobre a organização e duração do material fílmico. Esta forma de pensar, que ela denomina

“pensamento de edição”, é descrita como uma habilidade intuitiva de sentir, hipotetizar e realizar a estruturação das durações (Pearlman, 2016: 232). Para Pearlman, o conhecimento profundo na montagem não é meramente algo que se sabe intelectualmente, mas algo que se sente.

Tomando emprestado da teoria da dança, Pearlman destaca a “empatia cinesésica” como um elemento fundamental na forma como os montadores percebem o ritmo (*ibid.*: 18). Esse conceito sugere que os montadores, assim como os espectadores de espetáculos de dança, não apenas observam passivamente o movimento, mas criam uma conexão física com as ações nas imagens. Para sustentar essa ideia, ela recorre à neurociência e à atuação dos neurônios-espelho (*ibid.*: 20), argumentando que o cérebro simula os movimentos e sentimentos daquilo que é visto externamente, constituindo um “corpo que pensa” (*ibid.*: 6) e que usa essa inteligência física para sua tomada de decisões. Essa ressonância corporal se manifesta em respostas físicas dos montadores, como a respiração e o piscar de olhos, que são influenciadas pela sua reação com as imagens e, por sua vez, utilizadas na moldagem do ritmo das sequências.

É com base nessa compreensão corpórea que Pearlman define o montador como um «coreógrafo», que sincroniza os diversos movimentos presentes nas imagens. A partir dessa analogia, propõe três operações intuitivamente utilizadas para moldar o ritmo: *timing*, *pacing* e *trajectory phrasing* – sendo o último um conceito criado pela autora (*ibid.*: 50). O *timing* envolve a escolha do frame inicial, final, da duração de uma tomada e da sua posição entre as outras tomadas da sequência (*ibid.*: 51). *Pacing* refere-se à taxa geral de corte e à sensação resultante de velocidade ou lentidão no filme (*ibid.*: 55). Já seu conceito de *trajectory phrasing* descreve o ato de direcionar o movimento de uma montagem com um certo nível de intencionalidade energética em sua impulsão: “a trajetória descreve uma combinação da direção de um movimento e da energia que o impulsiona. ‘*Trajectory phrasing*’, então, é unir trajetórias de movimento em diferentes planos para moldar o fluxo de energia entre eles” (*ibid.*: 60). Para Pearlman, a energia estipula a agressividade ou suavidade de uma sequência, mas a escolha de vincular diferentes frases, ou colidir as trajetórias de movimento, pode criar uma sensação de suavidade, brusquidão, hesitação ou confiança no fluxo da ação.

A elaboração de Pearlman fornece uma base teórica e ferramentas conceituais voltadas ao trabalho dos montadores. Seus exemplos, em grande parte oriundos do cinema estadunidense, revelam uma preferência por linguagens de montagem marcadas pela dinamicidade. Essa amostragem sugere que sua concepção do termo ritmo está ligada à construção de sequências e à fluidez narrativa. No entanto, como destacamos em Harley, Amaral e Akerman (2022) buscamos uma noção que justifique o uso do ritmo para expressar sensações subjetivas independente do estilo cinematográfico adotado. Com isso, propomos associar esse referencial teórico exposto à análise do documentário *Sud*, de Chantal Akerman. Tal análise será orientada também pelas reflexões acerca da montagem e ritmo da montadora da obra, Claire Atherton.

O ritmo em *Sud* (1999)

O longa-metragem *Sud* (1999), dirigido por Chantal Akerman e montado por Claire Atherton, adota um estilo documental observacional, registrando o ambiente do sul dos Estados Unidos – especificamente na cidade de Jasper e suas proximidades. Estes locais carregam a marca da história do tráfico de pessoas escravizadas e das diversas violências resultantes desse processo. Desde o início, os enquadramentos exibem o rigor e a plasticidade característicos da filmografia de Akerman. Contudo, observa-se que a qualidade e textura da imagem refletem as possibilidades digitais do final da década de 1990, o que indica uma produção mais modesta da diretora, com certas imperfeições técnicas – como trepidações de câmera – que são incorporadas à proposta estética.

Narrativamente, o filme não deixa claro em seu começo se há um tema principal. Somos apresentados à paisagem da região, suas estradas, seus trens, suas imponentes árvores e seu som ambiente – uma oscilação entre a tranquilidade trazida pela brisa nas folhas das árvores e um incômodo causado pelo forte ruído dos insetos. De longe, vemos a circulação da população negra que habita e realiza suas tarefas cotidianas. Eis que surge um primeiro depoimento em formato de entrevista: na companhia de seus netos, uma senhora conta como cresceu ali sob antigos hábitos do período da escravidão e como, no atual momento, a comunidade negra se organizou e as condições melhoraram (fig. 1). Novos depoimentos vão se alternando com as imagens observacionais da região e as palavras ditas vão adicionando outros sentidos às paisagens. Gradualmente, percebemos o paradoxo: árvores que hoje nos relaxam, um dia foram palco de enforcamentos. O passado, de alguma forma, ecoa nas imagens do presente.



Figura 1 - Captura de tela de fotogramas da sequência inicial até a primeira entrevista de *Sud*

Estabelecido isso, o filme nos apresenta a situação que passa a dominar a narrativa do filme: as repercussões comunitárias do brutal assassinato, no qual um grupo de homens acorrentou James Byrd em um carro e o arrastou pelas estradas da região. As palavras ditas sobre o ato passam a ressignificar ainda mais tudo o que vimos e o que passamos a ver.

Analisando de forma quantitativa a estrutura da montagem e a sua organização das durações, constata-se que o filme apresenta 57 cortes em seus 71 minutos de duração. Segundo a metodologia de David Bordwell (2006), de divisão do número de cortes em relação à duração total de uma obra para obter o tempo médio de cada

plano (*ASL: average shot length*), o tempo médio em *Sud* é de aproximadamente 1,15 minutos. Comparando com os dados de Bordwell, que demonstram que em Hollywood, em meados dos anos 2000, a média de duração dos planos é de cinco segundos ou menos (Bordwell, 2006: 123), notamos que *Sud* é um exemplo radicalmente destoante dessas produções.

No entanto, é importante destacar que as durações dos planos variam significativamente, sendo o plano final o mais longo do filme, com 6,49 minutos, mas também há planos de 8 segundos. Nesse panorama, além de chamar a atenção para a média alta de duração dos planos, nota-se que há uma oscilação de durações incorporada no decorrer do filme (fig. 2).

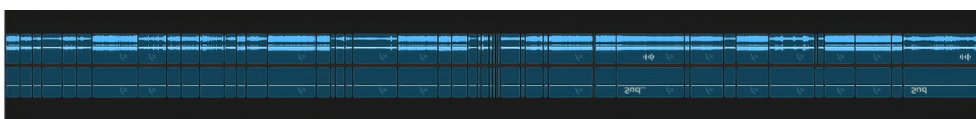


Figura 2 - Timeline de programa de edição marcando os pontos de corte de *Sud*

Um conhecimento da filmografia de Akerman, com esta parceria com Ather-ton, nos dá a predisposição para antecipar que haverá planos de longa duração, mas a experiência com o filme sua análise, revela a ocorrência de um processo criativo de montagem em que se decidiu também por momentos curtos e cortes em pontos inusitados. Como na entrevista em 16:13, em que o rápido depoimento de 40 segundos termina abruptamente com a frase “foi onde eles acharam o corpo”, cortando diretamente para uma imagem da estrada – ainda não sabemos de tudo o que ocorreu com Byrd (fig. 3). Ou também em um depoimento aos 31 minutos, quando um homem relembra a situação de um show na região onde Nat King Cole sofreu um atentado no palco pela Ku Klux Klan e continuou tocando. O depoimento é seguido por um homem que toca uma canção de blues em sua guitarra até que é interrompido pela paisagem de um campo de algodões (fig. 4). Tais exemplos dão a interpretação de que, no processo de montagem, não houve um idealismo pela longa duração desvinculado do conteúdo dos planos, e que possivelmente afetos vivenciados fizeram com que certas imagens durassem mais ou menos.



Figura 3 - Captura de tela do corte aos 17:30, entre a entrevista e a estrada vazia



Figura 4 - Captura de tela da sequência aos 31min

Nota-se essas escolhas particulares de Akerman e Atherton em uma sequência que se inicia em 36:26 e tem duração de aproximadamente 13 minutos, na qual a comunidade negra encontra-se em uma igreja para protestar e unir-se em cantos em homenagem a Byrd. Depois de uma longa canção, em um plano de 5 minutos, a sensação é a de que atingimos o pico de intensidade do filme e que a sequência será encerrada. Entretanto, a montagem opta por inserir um novo depoimento e uma nova canção. A insistência na continuidade da cena parece desafiar o conforto do espectador. Uma intenção que reaparece na longa duração, de quase 7 minutos, do plano final – no qual vemos uma estrada na qual supomos ter passado o corpo de Byrd.

Destacamos então a constatação de que na construção do ritmo do filme não houve uma tentativa de criar uma métrica constante, mas sim uma flexibilidade de durações decorrentes do conteúdo dos planos e da narrativa formatada – ideia presente em *Mitry*. Inspirado em Pearlman, constata-se também uma certa “coreografia” ou *trajectory phrasing* na condução “energética” da passagem de planos, como no exemplo dos cortes da entrevista que termina abrupta, seguida pelo homem tocando guitarra e concretizada na calmaria do campo de algodão (fig. 4). Entretanto, se dialogarmos com a definição de Gumbrecht, pensaremos que a ideia de recorrência, vinculada ao conceito de ritmo, é um elemento que explicitamente não se encontra no decorrer temporal do filme.

É a respeito desta característica fundamental do ritmo que o depoimento da montadora, Claire Atherton, nos traz interessantes reflexões a respeito do uso comunicacional do termo na montagem. Como antes exposto, a escolha do filme *Sud* se deu pelo fato da própria montadora tê-lo utilizado em uma *masterclass* para abordar sua prática de montagem e construção do ritmo – que posteriormente foi publicada como artigo, intitulado de *L'art du montage* (2018). Nela, Atherton comenta as concepções que a diretora Chantal Akerman lhe dizia ao longo do processo criativo: “Ela não queria explicar nada, porque a explicação interrompe a pergunta em seu caminho. Em seus filmes, o presente, o visível, ressoa com o invisível (...) ela só falava comigo sobre as paisagens opressivas dessa terra e o silêncio. O silêncio e os grilos...” (Atherton, 2018: 95). A montadora então demonstra como essas conversas ressoam em seu método de montagem para a construção do ritmo:

Muitas vezes as pessoas pensam que, na edição, é preciso trabalhar primeiro na narrativa, encontrando a estrutura do filme, e depois no ritmo, ajustando os tempos de duração. Para mim, isso é impossível. Seria como dissociar o conteúdo

da forma, o pensamento do sentimento. O ritmo é o coração de uma obra, sua respiração (...) trabalhar no ritmo também significa ouvir o que está ausente, em outras palavras, trabalhar com imagens que não existem, sem tentar preencher as lacunas (*ibid.*: 97-98).

É nesse contexto – da busca do ritmo na sua prática da montagem – em que Atherton utiliza um vocabulário onde encontramos uma associação metafórica de seus vínculos afetivos com a ideia de recorrência:

A busca pelo ritmo certo significa criar e moldar um vazio temporal e espacial no qual uma rede de ressonâncias, ligações subterrâneas e ecos é gradualmente criada. Se o ritmo estiver certo, você poderá sentir os tremores e as vibrações, os movimentos quase impalpáveis que se manifestam em uma tomada e se emocionar com eles sem saber por quê. São essas emoções que constroem a narrativa (*ibid.*: 98).

Além das operações técnicas que visam moldar a duração dos planos e sequências, Atherton utiliza expressões como “rede de ressonâncias, ligações subterrâneas e ecos” que se relacionam com a ideia de recorrência contida na definição de Gumbrecht. Mas a recorrência aqui ganha um caráter metafórico, pois está relacionada às conexões emocionais e intelectuais que vão se estabelecendo com a maneira como os elementos estéticos estão dispostos ao longo do tempo.

Sincronia afetiva: uma noção interpretativa

Propomos a noção de *sincronia afetiva* como uma chave interpretativa para o ritmo na montagem, buscando resolver a ambiguidade de sentido quando o termo é vinculado à percepção global da obra. Para isso, retomaremos alguns aspectos do que foi exposto até agora.

Voltando a ideia de Gumbrecht, de que o conceito de ritmo é vinculado à necessidade de uma recorrência durante o desenrolar de um objeto temporal, o vocabulário de ressonâncias utilizado por Atherton cria a ideia de que tal recorrência deve ser interpretada de maneira metafórica. Como ecos que ressoam durante a experiência, onde novas imagens retomam afetos ocasionados por imagens antecedentes.

Tal ideia nos direciona ao que foi formulado por Jean Mitry, de que essas ressonâncias estabelecidas na montagem pela estruturação e duração das imagens, não podem ser dissociadas do “movimento dramático que dá origem e justifica esse ritmo” (Mitry, 1963a: 236), ou seja, do conteúdo narrativo da obra em questão. Foi a mescla entre o conteúdo apresentado em *Sud* e a experiência sensível com o material audiovisual que guiou as escolhas de Atherton durante a montagem e a fez sentir “tremores e as vibrações” (Atherton, 2018: 98) e “se emocionar com eles sem saber por quê” (*ibid.*). Ao narrar isso, Atherton descreve afetos que foram produzidos durante o processo e que lhe deram uma sensação de justeza das durações da montagem. Sugerimos que o afeto aqui deve ser compreendido não como algo unicamente

emocional, mas como uma troca entre a racionalização e a experiência sensorial – ou, como no vocabulário de Gumbrecht (2010), uma oscilação entre produção de sentido e produção de presença.

Sem dúvida, falamos de aspectos subjetivos e individuais, mas que ganham ares universais quando há uma confirmação de sensação parecida entre os demais diretores e produtores presentes no processo. Nesse contexto, a sensação de encontrar o “ritmo certo” é empregada como qualidade determinante para concluir-se uma obra. Como empregado por Andrei Tarkovski ao descrever o fim do processo de montagem de *O espelho* (1975), no qual o cineasta afirma estar aflito com a insatisfação de diversas tentativas, até que em uma última reestruturação houve a epifania de encontrar a forma ideal da obra: “o material adquiriu vida; as partes começaram a funcionar organicamente, como se unidas por uma corrente sanguínea. Quando aquela derradeira e desesperadora tentativa foi projetada na tela, o filme nasceu diante dos nossos olhos” (Tarkovski, 1988: 138).

Com relação à “sincronia”, o termo é sugerido com base nas associações “co-reográficas” de Pearlman e o vínculo que Gumbrecht apresenta do conceito de ritmo com os três efeitos potencialmente produzidos: intensificação da memória, função afetiva e função coordenativa. O ritmo, quando vivenciado na música e na dança, tem essa função de sincronizar o corpo com o objeto temporal. Tal analogia no cinema é propícia, pois a sensação dita em voz alta – como por Tarkovski – quando há uma forte conexão do corpo com a experiência cinematográfica é a de uma “sincronização”, assim como quem movimenta o corpo alinhado a um ritmo musical.

Nesse contexto apresentado, propomos que o uso do termo ritmo pode ser interpretado pela noção de *sincronia afetiva*. “Sincronia” por evocar esta ideia coordenativa corporal e “afetiva” por evocar aspectos da subjetividade, por meio da qual o racional e o sensível se mesclam. Afetos que são produzidos e conduzidos pelas propostas estéticas do filme, e que acabam despertando julgamentos – que podem ser estéticos ou discursivos. Caso a conclusão desses julgamentos seja positiva, a sincronia é contínua. Sugerimos então que este fenômeno afetivo, de uma sincronia corpórea, emocional e intelectual, seja compreendido como ritmo, nessa acepção subjetiva de uma experiência vivenciada com o filme. O profissional de montagem acaba por construir e, principalmente, pôr à prova a justeza desse ritmo por meio da observação de suas impressões subjetivas, buscando uma universalidade em relatos de sensações similares com os pares de trabalho – direção, produção e demais colaboradores da montagem.

Considerações finais

Este artigo propôs a noção de *sincronia afetiva* como uma ferramenta conceitual para interpretar o uso ambíguo do termo ritmo na montagem cinematográfica, especialmente quando vinculado à experiência com a obra. A investigação demonstrou que, embora recorrente no vocabulário dos montadores, o ritmo carece de definição uniforme, oscilando entre aspectos técnicos e percepções subjetivas. Ao revisar a literatura, notou-se que a apropriação histórica do termo — desde analogias musi-

cais até os esforços conceituais de Jean Mitry — revela a necessidade de dissociar o ritmo cinematográfico da métrica musical, vinculando-o ao conteúdo narrativo e à impressão dinâmica produzida.

Para aprofundar essa dimensão subjetiva, o estudo articulou a definição de Hans Ulrich Gumbrecht, que associa o conceito a efeitos corporais, e de Karen Pearlman, que valoriza a corporeidade e a intuição dos montadores em sua prática criativa. A análise do filme *Sud* (1999) e o depoimento de Claire Atherton evidenciaram como o ritmo é utilizado para descrever uma relação sensível com as imagens e a narrativa, e como a característica da recorrência do termo é mencionada de forma metafórica para expressar a ressonância de afetos vivenciados.

Em suma, a noção de *sincronia afetiva* oferece uma ferramenta conceitual para interpretar o uso comunicacional do ritmo na montagem como uma vivência estética e corporal que transcende operações técnicas ou analogias musicais, ancorando-se na relação entre a subjetividade do montador com o conteúdo sensorial e narrativo da obra.

Referências bibliográficas

- Apel, W. & Daniel, R. T. (1960). *The Harvard Brief Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Akerman, K. (2022). In: Bernstein, J. et al., *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica*. 1. ed. São Paulo: Paraquedas.
- Amaral, C. (2022). In: Bernstein, J. et al., *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica*. 1. ed. São Paulo: Paraquedas.
- Atherton, C. (2018). *L'art du montage*. *Vacarme*, (82) 92-98.
- Aumont, J. & Marie, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus.
- Benveniste, É. (1988). *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Bernstein, J. et al. (2022). *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica*. 1. ed. São Paulo: Paraquedas.
- Bordwell, D. (2006). *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2013). *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Gumbrecht, H. U. (2012). *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio.
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio.
- Gumbrecht, H. U. (2023). *Ritmo e significado*. *Terra Roxa e Outras Terras*, 43(1) 117-128.
- Harley, K. (2022). In Bernstein, J. et al., *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica*. 1. ed. São Paulo: Paraquedas.

- Hashimoto, M. (2022). In Bernstein, J. et al., *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica*. 1. ed. São Paulo: Paraquedas.
- Mitry, J. (1963a). *Dictionnaire du cinéma*. Paris: Larousse.
- Mitry, J. (1963b). *Esthétique et psychologie du cinéma: I. Les structures*. Paris: Éditions Universitaires.
- Mitry, J. (1965). *Esthétique et psychologie du cinéma: II. Les formes*. Paris: Éditions Universitaires.
- Pearlman, K. (2016). *Cutting rhythms: shaping the film edit*. 2. ed. Burlington, MA: Focal Press.
- Ribeiro, Q. (2022) In: Bernstein, J. et al. *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica*. 1. ed. São Paulo: Paraquedas.
- Tarkovski, A. (1988) *Esculpir o tempo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.

Filmografia

Sud (1999), de Chantal Akerman.

A memória ferida em *Democracia em Vertigem*: entre o testemunho autobiográfico e a crise política brasileira

Adriano Charles da Silva Cruz*

Resumo: Este artigo analisa o documentário *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, a partir das relações entre memória, testemunho e crise democrática no Brasil contemporâneo. Adota-se como metodologia a análise fílmica proposta por Aumont (1999), centrada nos aspectos estéticos, discursivos e políticos da obra. A fundamentação teórica articula autores como Bosi (2009), Ricoeur (2007), Pollak (1989) e Comolli (2008). Discute-se o filme como gesto de contramemória e reinscrição da história recente por meio da narração em primeira pessoa. Conclui-se que a cineasta transforma sua experiência pessoal em um dispositivo político e simbólico de resistência, ao inscrever uma memória ferida e dissidente na esfera pública.

Palavras-chave: documentário; memória; contramemória; subjetividade; democracia.

Resumen: Este artículo analiza el documental *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, a partir de las relaciones entre memoria, testimonio y crisis democrática en el Brasil contemporáneo. Se adopta como metodología el análisis fílmico, según la propuesta de Aumont (1999), centrado en los aspectos estéticos, discursivos y políticos de la obra. El marco teórico articula autores como Bosi (2009), Ricoeur (2007), Pollak (1989) y Comolli (2008). Se discute la película como un gesto de contramemoria y reinscripción de la historia reciente mediante la narración en primera persona. Se concluye que la cineasta transforma su experiencia personal en un dispositivo político y simbólico de resistencia, al inscribir una memoria herida y disidente en la esfera pública.

Palabras clave: documental; memoria; contramemoria; subjetividad; democracia.

Abstract: This article analyzes the documentary *Democracia em Vertigem* (2019), directed by Petra Costa, through the lens of memory, testimony, and democratic crisis in contemporary Brazil. The methodology employed is film analysis, following the approach proposed by Aumont (1999), focusing on the aesthetic, discursive, and political dimensions of the work. The theoretical framework draws on authors such as Bosi (2009), Ricoeur (2007), Pollak (1989), and Comolli (2008). The film is discussed as a gesture of counter-memory and a reinscription of recent history through first-person narration. It is concluded that the filmmaker transforms her personal experience into a political and symbolic device of resistance by inscribing a wounded and dissident memory into the public sphere.

Keywords: documentary; memory; counter-memory; subjectivity; democracy.

* Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Programa de Pós-Graduação de Processos Institucionais, Círculo - Grupo de Pesquisa Círculo de Estudos em Comunicação e Cultura Visual. 59078-970, Natal, Brasil. E-mail: adrianocruzufn@gmail.com

Résumé : Cet article analyse le documentaire *Democracia em Vertigem* (2019) de Petra Costa, à partir des relations entre mémoire, témoignage et crise démocratique au Brésil contemporain. La méthodologie adoptée est l'analyse cinématographique proposée par Aumont (1999), en se concentrant sur les aspects esthétiques, discursifs et politiques de l'œuvre. Le fondement théorique s'articule autour d'auteurs tels que Bosi (2009), Ricoeur (2007), Pollak (1989) et Comolli (2008). Le film est abordé comme un geste de contre-mémoire et de réinscription de l'histoire récente par le biais d'une narration à la première personne. La conclusion est que la cinéaste transforme son expérience personnelle en un dispositif politique et symbolique de résistance, inscrivant une mémoire blessée et dissidente dans l'espace public.

Mots-clés : documentaire ; mémoire ; contre-mémoire ; subjectivité ; démocratie.

Introdução

Este artigo propõe uma reflexão crítica sobre o documentário *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa. Produzido pela Busca Vida Filmes em parceria com a Netflix — plataforma que assegurou sua ampla circulação internacional —, o filme obteve visibilidade global e foi indicado ao Oscar de Melhor Documentário em 2020. A obra constrói uma narrativa que entrelaça a trajetória pessoal da diretora à história recente do Brasil, expondo as fraturas institucionais que culminaram no golpe jurídico-parlamentar de 2016 — responsável pela destituição da presidenta Dilma Rousseff — e na ascensão de um projeto político conservador e autoritário.

O impeachment da presidenta marcou profundamente o cenário político brasileiro. Em 17 de abril de 2016, a Câmara dos Deputados admitiu o afastamento com 367 votos favoráveis. Posteriormente, o Senado referendou a decisão, resultando na perda definitiva do mandato em 31 de agosto daquele ano.

Analisar essa obra em 2025¹ permite compreender como o documentário antecipa e ilumina crises que ainda atravessam o país. Desde seu lançamento, o Brasil passou por eventos decisivos: Jair Bolsonaro tornou-se réu por tentativa de golpe em 8 de janeiro de 2023; Luiz Inácio Lula da Silva retornou à presidência; Dilma Rousseff assumiu a liderança do Banco dos BRICS; e a pandemia da Covid-19 escancarou os efeitos da necropolítica na gestão da extrema-direita (Mbembe, 2018). Nesse contexto, o filme permanece atual ao denunciar o apagamento da memória e a instabilidade das instituições democráticas. Mais do que recuperar o passado, sua análise contribui para compreender as disputas simbólicas e políticas em curso no presente.

Parte-se da hipótese de que o documentário opera como um gesto de contra-memória (Foucault, 2001), ao ativar experiências silenciadas e tensionar os sentidos historicamente cristalizados dos eventos políticos recentes. Por meio de uma montagem que sobrepõe vozes íntimas e discursos públicos, imagens de arquivo e registros familiares, o filme encena uma memória vulnerável, marcada por perdas, dissonâncias e apagamentos.

1. Durante a escrita deste trabalho, Petra Costa lançou seu novo filme *Apocalipse nos Trópicos*, que estreou na Netflix em julho de 2025. O documentário, em certa medida, retoma e expande questões presentes em sua obra anterior, mas agora volta o olhar para a crescente influência de líderes evangélicos na política brasileira, especialmente durante a eleição presidencial de 2018 e ao longo do governo Bolsonaro (2019-2022).

Inspirados em Ricoeur (2007), propomos compreender essa construção como expressão de uma memória ferida — aquela que emerge de traumas individuais e coletivos e resiste à normatização do esquecimento. A ferida que atravessa o corpo social ressurgiu, no documentário, como narrativa em disputa: uma busca por sentido diante da fratura democrática que marca o presente.

O testemunho subjetivo que conduz a narrativa, longe de configurar um relato confessional, funciona como uma enunciação situada e politicamente implicada (Bosi, 2009). A voz da cineasta inscreve-se como escuta coletiva, articulando afetos e experiências históricas num gesto que transforma a memória em resistência simbólica. Aqui, lembrar não é recuperar o passado como algo estável, mas reconfigurar os modos de ver e significar o presente.

A abordagem proposta articula diferentes referenciais teóricos — como a memória coletiva (Halbwachs, 1990), os lugares de memória (Nora, 1993), a imagem sobrevivente (Didi-Huberman, 2015), o testemunho subjetivo (Bosi, 2009) e a noção de dispositivo (Foucault, 2006; Oliveira, 2018) — para compreender como o filme atua na constituição de uma memória pública insurgente. A estética ensaística do documentário, marcada pela sobreposição de temporalidades, imagens de arquivo e registros produzidos, transforma o gesto de lembrar em ato político.

Por fim, com base nas reflexões de Comolli (2008), interpretamos o filme como uma reescrita subjetiva do real: uma operação que desafia a suposta neutralidade da imagem documental e evidencia suas camadas ideológicas e sensíveis. A montagem torna-se, assim, um campo de disputa simbólica, no qual a democracia brasileira recente é reinscrita como trauma, mas também como possibilidade de reinvenção histórica.

Este artigo adota a análise fílmica como abordagem principal, com ênfase na dimensão discursiva, estética e política do documentário de Petra Costa. A proposta metodológica fundamenta-se na articulação entre imagem, som, montagem e enunciação, a partir de uma perspectiva histórico-informativa e discursiva (Aumont 1999), voltada a compreender como o filme constrói uma narrativa de contramemória e reinscreve afetivamente os traumas da história recente brasileira.

O corpus foi analisado por meio da observação imagética das cenas, complementada pela escuta atenta da narração e dos depoimentos, assim como pela análise dos recursos de linguagem audiovisual utilizados na construção de sentidos. A metodologia foi estruturada em três etapas complementares:

a) Contextualização filmográfica: descrição das condições de produção, recepção e circulação do documentário, incluindo suas filiações estéticas, políticas e históricas. Esta etapa permite situar o filme no panorama do cinema político contemporâneo, marcado por uma retomada da subjetividade como operador de sentido.

b) Recorte imagético-verbal: seleção de cenas, falas e sequências emblemáticas relacionadas à construção da memória e à disputa por narrativas. A análise concentrou-se em passagens que evidenciam tensões entre memória pessoal e memória coletiva, presença e apagamento, esperança e desencanto.

c) Leitura descritivo-analítica: exame detalhado dos elementos fílmicos selecionados, como direção de arte, composição visual, enquadramentos, fotografia, uso

de arquivos, montagem e paisagem sonora. O objetivo foi compreender como esses recursos operam na produção de uma memória sensível, inscrita no corpo do filme e em sua voz narradora.

A pesquisa enfatiza como o filme articula uma estética do trauma e da memória ferida (Ricoeur, 2007), performando, por meio de suas materialidades narrativas, um gesto político de resistência simbólica. O uso de imagens desfocadas, os enquadramentos intimistas, os arquivos históricos e os contrapontos entre a narração e o discurso opositor configuram um dispositivo de contramemória (Foucault, 2001), que tensiona os sentidos dominantes e reinscreve o vivido na cena pública. O documentário se constitui, assim, não apenas como documento, mas como performance crítica de uma subjetividade histórica fraturada — uma obra que não busca pacificar o passado, mas mobilizá-lo como ferida que insiste em não cicatrizar.

Fundamentação teórica

A análise do documentário exige uma ancoragem teórica que contemple os atravessamentos entre memória, discurso, subjetividade e regimes de verdade na esfera pública brasileira. Como assinala Pollak (1989), a memória não é apenas um processo individual, mas uma construção social atravessada por relações de poder. Nos embates em torno do golpe de 2016, observa-se uma seleção e hierarquização de rememorações que privilegiam determinadas narrativas em detrimento de outras, num jogo de forças que define o que será lembrado, esquecido ou silenciado.

Com base nas formulações de Halbwachs (1990), compreende-se que não há memória fora de um grupo. Petra Costa constrói um testemunho atravessado pela memória familiar e pela dor coletiva de uma geração que acreditou na possibilidade de uma democracia socialmente inclusiva. A narrativa subjetiva explicita os afetos e as fraturas do tempo presente, revelando uma “memória ferida” — aquela que ressurge da dor e do trauma histórico, individual ou coletivo, marcada por interrupções e reativações do passado (Ricoeur, 2007).

É nesse ponto que os aportes de Bosi (2009) são fundamentais. Para a autora, a memória não se reduz à repetição de fatos, mas atua como “conservação viva de imagens” que se atualizam no presente e reconfiguram a experiência do sujeito. Recordar, portanto, não significa reviver de forma neutra, mas reinscrever, reconstruir e dar novos sentidos ao passado. Essa perspectiva permite compreender como a cineasta transforma lembranças íntimas — registros familiares, fotografias, vídeos caseiros — em matéria de um discurso público que entrelaça autobiografia e história coletiva. A memória afetiva, nesse caso, não é um desvio, mas um operador de elaboração crítica.

Essa memória é também midiaticizada, performada pelo audiovisual e entrecortada por imagens de arquivo, registros caseiros e discursos institucionais. A materialidade do filme mobiliza o que Didi-Huberman (2015) denomina de “sobrevivências”: imagens do passado que retornam no presente não como lembranças puras, mas como espectros que assombram e interpelam. O documentário constrói uma

estética do luto e da resistência, em que a narração em primeira pessoa assume uma postura etnográfica e posicionada, recusando a ilusão da imparcialidade (Queiroz, 2020).

Nesse gesto, aproxima-se da ideia de “reescrita subjetiva do real” proposta por Comolli (2008), segundo a qual o documentário não oculta sua enunciação, mas a assume como forma de intervenção ética e política. Essa perspectiva dialoga com a noção de filme-ensaio², que, segundo Teixeira (2019), se caracteriza pela inscrição da subjetividade do realizador como um ato de pensamento. Tal inscrição pode ocorrer pela presença direta do ensaísta em corpo e/ou voz, pela recombinação de materiais de arquivo ou pela criação de figuras estéticas que articulam dimensões íntimas e coletivas. Nesse sentido, a diretora mobiliza esses elementos para construir um dispositivo reflexivo no qual o testemunho individual se converte em experiência compartilhada e crítica política, tensionando as fronteiras entre memória, subjetividade e história.

A cineasta insere-se na narrativa não como observadora externa, mas como sujeito encarnado que dramatiza, encena e reinscreve sua própria história como espelho da fratura nacional. Sua voz, oscilante e afetiva, inscreve-se como corpo e como memória: “Eu e a democracia temos a mesma idade”, afirma, estabelecendo desde o início uma correspondência simbólica entre sua biografia e a história recente do Brasil.

A memória, aqui, é também disputa. Ao registrar falas protofascistas do então deputado Jair Bolsonaro, exaltando torturadores, ou ao revisitar os atos da Comissão Nacional da Verdade, o documentário evidencia que a democracia brasileira se construiu sobre um pacto de silêncio. Como observa Costa (2023), *Democracia em Vertigem* atua como um documentário “lugar de fala”, no qual a subjetividade não representa um desvio da verdade, mas um modo situado e ético de intervir no presente. A vertigem, nesse contexto, não é apenas metáfora do colapso político, mas figura da crise da memória e da instabilidade simbólica.

É nesse ponto que se insere a noção de contramemória, conforme desenvolvida por Foucault (2001) e aprofundada por Bosi (2009). A contramemória não se limita à negação do passado oficial, mas configura um movimento crítico e insurgente que confronta os esquecimentos institucionalizados e propõe outras formas de narrar a história. Trata-se de uma prática discursiva que interroga os silêncios do Estado, denuncia apagamentos e reinscreve o vivido de sujeitos historicamente marginalizados. Essas disputas pela memória não são simples ajustes retrospectivos, mas gestos políticos de reconhecimento e reconfiguração simbólica. No filme, essa perspectiva se concretiza por meio da justaposição entre cenas de protestos contemporâneos e imagens de infância, da sobreposição entre discursos institucionais e registros familiares, da montagem fragmentada e da trilha sonora

2. Embora Teixeira (2019) diferencie o filme-ensaio do documentário, optamos por manter a classificação do filme como documentário, aproximando-o do modo participativo proposto por Nichols (2016), no qual a presença do cineasta e sua interação com os materiais e personagens tornam-se parte constitutiva da narrativa.

melancólica. Esses elementos conformam um dispositivo de contramemória audiovisual, em que o testemunho pessoal se transforma em performance coletiva e política. Como adverte Benjamin (2012), trata-se de “escovar a história a contrapelo”, ativando memórias dissidentes como forma de resistência à história oficializada.

Em diálogo com esse movimento de reinscrição crítica da memória, emerge também a noção de *dispositivo*, entendida como um princípio criativo e político que atravessa o documentário contemporâneo. Segundo Rodrigues (2015), no cinema documental, ele não se restringe ao aparato técnico, mas abarca uma série de estratégias que promovem reconfigurações do olhar, aberturas ao acaso e deslocamentos na enunciação. Inspirado em Foucault (2001) e desenvolvido por autores como Comolli (2008), o conceito de dispositivo implica instaurar zonas de instabilidade que tensionam os modos de produção de verdade e subjetividade. Em *Democracia em Vertigem*, ele não se apresenta como um experimento externo ou participativo, mas como uma prática ensaística que inscreve a própria autora na cena. A narração em primeira pessoa, a justaposição de arquivos íntimos e institucionais, e a montagem poética compõem um dispositivo que articula autobiografia e história nacional, subjetividade e discurso público, instaurando fissuras na narrativa oficial.

Essa mobilização atua como operador de contramemória e de performance política. Em vez de entregar a câmera ao outro ou provocar uma partilha direta da enunciação, Petra Costa constrói um dispositivo interno, que tensiona a estabilidade entre o eu e o mundo. Em sua forma ensaística e afetiva, o filme ativa o que Comolli (2008) chamou de “inscrição verdadeira” — uma abertura ao real que se dá não pela neutralidade, mas pela exposição de um corpo que sente, lembra e se posiciona. O efeito da câmera, nesse caso, não incide sobre o outro, mas sobre si mesma, reorganizando afetos, dores e percepções políticas. Assim, o documentário se coloca como uma máquina de subjetivação e de visibilização ética: produz imagens que performam resistência e instauram um campo de embate simbólico, no qual a memória individual se converte em linguagem coletiva de denúncia e elaboração histórica.

Análise fílmica

O documentário integra um movimento mais amplo do cinema político contemporâneo em que a subjetividade deixa de ser uma instância marginal para se tornar um eixo constitutivo da narrativa. O reconhecimento internacional ampliou seu alcance, mas também acirrou a polarização de sua recepção: enquanto setores progressistas saudaram a obra como gesto necessário de denúncia e memória, grupos conservadores a atacaram como peça de propaganda ideológica.

O contexto de produção do filme é indissociável da conjuntura histórica que o permeia: a crise institucional brasileira, deflagrada com o golpe de 2016, seguida da prisão de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2018, e da ascensão da extrema direita com a eleição de Jair Bolsonaro, naquele mesmo ano. A narradora-diretora escolhe contar essa história a partir de um ponto de vista pessoal, entrelaçando sua trajetória familiar — marcada pela militância política de esquerda e pelo pertencimento às

elites econômicas — com os acontecimentos recentes do país. Trata-se, portanto, de um documentário que opta pela enunciação em primeira pessoa como forma de se posicionar politicamente, assumindo o risco da implicação subjetiva.

Essa escolha estética aproxima o filme de uma linhagem do documentarismo brasileiro que tem em Eduardo Coutinho uma de suas principais referências. No entanto, ao contrário do método dialógico de Coutinho, baseado na escuta e na interação com o outro, a cineasta opera por meio do ensaio subjetivo, do depoimento íntimo e da montagem poética. Como apontamos em outro momento, a narrativa em primeira pessoa desfaz a fronteira entre o público e o privado, reinscrevendo a história em um corpo que fala, sente e se posiciona (Cruz, 2014). No filme, esse corpo é o da narradora-diretora, que testemunha não apenas um colapso institucional, mas um trauma histórico e afetivo compartilhado por sujeitos situados no campo progressista.

Em razão disso, o filme suscitou críticas que apontam limites em sua abordagem. Para Pires (2019), o documentário constrói uma narrativa personalista, na qual a trajetória da diretora tende a se sobrepor à análise das estruturas políticas. Já Zurita (2019) argumenta que a voz íntima de Petra Costa, ao adotar um tom ensaístico, compromete a amplitude da representação histórica e política, resultando em uma interpretação situada, mas restrita.

Importa destacar que, durante e após o golpe de 2016, vários documentários brasileiros se debruçaram sobre a crise democrática brasileira, os bastidores do “impeachment” e as disputas políticas contemporâneas, configurando um ciclo documental que buscou enfrentar criticamente a narrativa dominante na mídia. Obras como *O Processo* (de Maria Augusta Ramos, 2018), *Excelentísimos* (Douglas Duarte, 2018) e *Entre os Homens de Bem* (Carlos Juliano Barros e Caio Cavechini, 2016) também ofereceram olhares críticos e plurais sobre os mesmos acontecimentos. Contudo, o documentário se distingue por fazer da subjetividade o próprio dispositivo de análise, assumindo-se como uma cartografia emocional da democracia ferida.

O filme em tela também se insere em uma genealogia do cinema de arquivo e da estética da memória, dialogando com práticas que revisitam imagens do passado para construir narrativas contra-hegemônicas. Nesse sentido, sua filiação histórica não se restringe ao cinema brasileiro, mas encontra ressonância em produções latino-americanas marcadas por processos autoritários, apagamentos e disputas simbólicas em torno da memória política. Podemos citar, entre outros, a filmografia de Patricio Guzmán, no Chile (*La batalla de Chile*, 1975–1979; *Nostalgia de la luz*, 2010; *El botón de nácar*, 2015), e de Fernando Solanas, na Argentina (*La hora de los hornos*, 1968; *Memoria del saqueo*, 2004), que constroem contra-arquivos sensíveis e politizados, articulando o testemunho e a reapropriação crítica de imagens para reinscrever feridas históricas no campo da linguagem.

Nos primeiros minutos, o filme articula imagem e voz para anunciar a vertigem que dá título à obra. A prisão iminente de Luiz Inácio Lula da Silva é apresentada como marco simbólico do fim de um ciclo político e da instabilidade democrática que o sucedeu. A câmera percorre o Palácio da Alvorada, vazio e silencioso, como

alegoria de um poder esvaziado. Entre *3min11s* e *3min29s*, a montagem justapõe cenas do palácio com uma narração que remonta à história autoritária do Brasil: repressões, golpes, silêncios.

É nesse ponto que Petra afirma: *“Eu e a democracia temos a mesma idade”* (00:04:56). A frase não apenas situa a narradora em um tempo histórico, mas inaugura a construção subjetiva da narrativa, ao fundir a trajetória individual e a memória coletiva. Por meio de arquivos familiares, registros da campanha das Diretas Já e imagens da militância de seus pais, o filme entrelaça o pessoal e o político. O gesto de lembrar adquire, desde então, um caráter genealógico e afetivo.

O passado é retomado não de forma linear, mas por meio de uma montagem ensaística que, ao alternar tempos e afetos, constrói um discurso sobre a fragilidade da democracia brasileira. Entre *9min34s* e *9min44s*, vemos a diretora e a mãe se preparando para o primeiro voto da cineasta — um rito de passagem que ecoa a euforia coletiva da eleição de Lula. Entre *17min17s* e *18min35s*, após a vitória de Dilma Rousseff, as imagens de comemoração de mãe e filha na Avenida Paulista se sobrepõem à explosão popular nas ruas, fundindo o evento político à memória afetiva.

A narrativa é atravessada por um lamento insistente: a democracia brasileira foi construída sobre apagamentos. *“Uma democracia fundada no esquecimento”* (01:07:10), diz Petra, em tom melancólico. A ausência de responsabilização pelos crimes da ditadura, a anistia, o pacto de silêncio: tudo isso, segundo o filme, corroeu os alicerces do regime democrático. Essa crítica se materializa visualmente em passagens como a que contrapõe o surgimento de Brasília ao colapso subjetivo da própria mãe: *“Enquanto minha avó via Brasília nascer do nada, minha mãe via seu mundo ruir”* (00:25:00). O progresso em pedra encobre os escombros emocionais de uma geração.

Na passagem sobre a descoberta do pré-sal, a narradora registra: *“Era uma bênção... que logo se revelaria uma maldição”* (00:15:19). Aqui, o tom da narração é ambivalente. O petróleo — símbolo de soberania e abundância — rapidamente se transforma em motivo de instabilidade política e alvo de disputas econômicas internacionais. A imagem de Lula com as mãos sujas de petróleo é símbolo do auge e, ao mesmo tempo, prenúncio da queda. O filme não sugere linearidade, mas uma espiral de promessas frustradas, inscritas no próprio corpo da narrativa.

A dimensão subjetiva dessa espiral se adensa quando a narradora diz: *“Meus pais acreditavam que podiam transformar o mundo. E eu cresci acreditando nisso”* (00:18:13). A crença na transformação social — herança da militância familiar à esquerda — molda não apenas a perspectiva da diretora, mas toda a estrutura ética do filme. O documentário não é neutro. É um posicionamento que emerge do afeto, da memória familiar e da reação aos acontecimentos. A democracia, para a diretora-narradora, não é um conceito: é uma herança incompleta.

Quando se aproxima da votação do impeachment de Dilma Rousseff, Petra observa: *“Cada parlamentar parecia não votar em Dilma, mas contra o que ela representava”* (00:34:58). A análise da narradora se apoia nos discursos parlamentares proferidos naquele dia: evocações à família, à moral, a Deus e ao anticomunismo, escancarando a ausência de argumentos jurídicos consistentes. O gesto mais explícito

de ruptura com a memória democrática ocorre quando Jair Bolsonaro dedica seu criminoso voto ao coronel Ustra:³ “o pavor de Dilma Rousseff” (00:37:32). A evocação direta da figura do torturador transforma a sessão parlamentar em espetáculo revisionista, onde o golpe de 1964 ressurge como sombra sobre o presente.

À frente, a narradora-cineasta continua: “Num país onde se sabe quando a democracia termina, mas não quando ela começa, cada passo parece um abismo” (01:08:05). A memória nacional, marcada por apagamentos e pactos de silêncio, não sustenta um futuro comum. Em vez de continuidade histórica, há vertigem. O filme, assim, nomeia o sentimento que lhe dá título: não é a queda em si que o ameaça, mas o vácuo de sustentação.

Ao afirmar “Era como assistir ao país ser partido ao meio” (01:15:08), Petra dá forma à polarização afetiva e simbólica que tomou conta do Brasil. Os protestos, a prisão de Lula, os discursos de ódio e o avanço da extrema direita não são meros acontecimentos: são sintomas de uma memória social ferida, manipulada e instrumentalizada. O abismo da democracia se alarga porque o passado não foi resolvido — e retorna como fantasma. Em voice-over, a narradora enuncia: “A Comissão da Verdade investigou as violações dos direitos humanos cometidas pela ditadura militar. Ninguém foi punido. O país não puniu os responsáveis pela tortura. O passado não foi resolvido” (01:10:36 – 01:11:08).

Nesse ponto, a fala de Luiz Inácio Lula da Silva — “Eu não sou mais um ser humano. Eu sou uma ideia” (01:23:03) — se torna um símbolo potente. Na sequência da prisão de Lula, a câmera o acompanha com intimismo e delicadeza, focalizando de perto seus olhos, sua expressão contida e os gestos silenciosos de despedida. Os enquadramentos são fechados e lentos, reforçando a gravidade do momento. Em paralelo, a montagem intercala imagens de arquivo do jovem sindicalista em ato, criando um elo visual entre passado e presente, entre a figura histórica e o símbolo político. A trilha sonora adquire um tom grave e melancólico, evocando solenidade e luto, enquanto o silêncio da narradora — ausente nesse trecho — reforça o impacto emocional do gesto filmado. O silêncio da voz que até então conduzia a narrativa dá lugar ao peso da imagem: é o corpo de Lula que fala, tornando-se, ali, mais que personagem — um monumento de memória e resistência.

No outro extremo, temos o discurso de Jair Bolsonaro durante a posse: “Vamos libertar o Brasil do socialismo, da inversão de valores, do gigantismo estatal” (01:33:05). Aqui, o enquadramento é amplo e institucional, com planos fixos que o mostram em um púlpito oficial, ladeado por autoridades. O tom da cena contrasta fortemente com o intimismo das imagens anteriores. A *mise-en-scène* é composta por bandeiras verde e amarela, paletós escuros e a solenidade do protocolo presi-

3. Carlos Alberto Brilhante Ustra foi reconhecido oficialmente pelo Estado brasileiro como torturador durante a ditadura civil-militar. Ustra foi chefe do DOI-CODI de São Paulo e responsável por inúmeras violações de direitos humanos, incluindo a tortura da própria presidenta quando presa política. A exaltação pública de um agente da repressão em um ato institucional do Congresso Nacional violou princípios constitucionais e compromissos internacionais assumidos pelo Brasil em matéria de direitos humanos, configurando-se como apologia à prática de tortura e rompendo-se, portanto, com os fundamentos democráticos e civilizatórios do Estado de Direito.

dencial, mas o conteúdo da fala rompe com a forma solene: ela invoca um discurso de ruptura democrática, marcado por ressentimento (Schwarcz, 2019), revisionismo histórico e exclusão simbólica. A narradora-cineasta não comenta diretamente, mas a montagem que antecede a cena — com imagens do país dividido e da prisão de Lula — sugere que essa fala representa a consagração de uma virada autoritária, no qual o passado recente é recodificado como erro e a democracia é reformulada sob a lógica do inimigo. A ideia de libertação, usada no discurso bolsonarista, apaga conquistas sociais e transforma o passado em erro a ser corrigido.

Na cena final do documentário, a voz da diretora retorna em *off* para encerrar a narrativa com a frase: “*A democracia se desfaz como as memórias. Algumas se apagam. Outras resistem. E outras, como esta, doem para sempre*” (01:35:00). A imagem que acompanha essas palavras é de um Brasil em suspenso: manifestações esvaziadas, ruas silenciosas, fragmentos visuais de um país ainda em disputa. A trilha sonora é discreta, quase sussurrante, sustentando uma atmosfera de luto contido. A montagem desacelera, os planos ficam mais longos, como se o filme se recusasse a encerrar de forma definitiva. Há um predomínio de imagens esmaecidas, fantasmagorias que evocam a sensação de perda e instabilidade. A narração é pausada, afetiva, como quem deposita em ruínas uma lembrança. A cena funciona como elegia: não apenas à democracia brasileira, mas à própria possibilidade de memória plena. Ao fundir imagem e palavra num gesto poético e político, o filme encerra-se não com resolução, mas com ferida aberta — memória que insiste em não cicatrizar.

Considerações Finais

Ao entrelaçar sua trajetória pessoal com a história política recente do Brasil, a documentarista constrói uma narrativa que confronta o apagamento da memória e se opõe às tentativas de silenciamento institucional. O documentário não apenas revisita os eventos que levaram ao impeachment de Dilma Rousseff, em 2016, e à ascensão da extrema direita, mas também propõe uma reinterpretação desses fatos a partir de uma perspectiva subjetiva e crítica.

Mais do que reconstruir cronologicamente os acontecimentos, o filme pode ser entendido como um gesto de contramemória. Ao recorrer a imagens íntimas, arquivos públicos e comentários em primeira pessoa, Petra tensiona versões oficializadas da história e evidencia a instabilidade das narrativas sobre o processo jurídico-político do *impeachment* presidencial. A abordagem sugere que a democracia brasileira não é um projeto consolidado, mas uma construção frágil, permeada por rupturas, disputas simbólicas e traumas não elaborados.

A força do documentário parece residir na maneira como articula o privado e o coletivo. Em vez de adotar uma postura de distanciamento, a cineasta se insere como sujeito da narrativa, posicionando seu corpo e sua voz como testemunhas da crise. Essa escolha, embora controversa para parte da crítica, confere ao filme um caráter performativo e político: ao tornar visível sua subjetividade, a documentarista também problematiza a pretensa neutralidade das instituições.

É importante reconhecer que, apesar do destaque internacional e da recepção calorosa em certos circuitos, o documentário também encontrou resistência, inclusive em setores da esquerda, nos quais parte da crítica aponta para possíveis limitações no recorte adotado e nas escolhas narrativas. Essas tensões evidenciam que a obra atua em um campo marcado por disputas simbólicas e por leituras divergentes sobre os rumos da democracia no país.

Dessa forma, o documentário pode ser compreendido como um objeto híbrido, situado no cruzamento entre memória, testemunho e representação. Isso sugere que as narrativas sobre o passado são constantemente disputadas. Ao adotar uma linguagem que combina elementos documentais e ensaísticos, o filme revela como a memória constrói-se de modo fragmentado, atravessada por afetos, silêncios e enquadramentos. A subjetividade, longe de ser interpretada apenas como fragilidade, pode ser lida como uma estratégia política, capaz de tensionar discursos oficiais e reabrir espaços para a pluralidade de vozes. Nesse sentido, a obra provoca o debate sobre memória, representação e democracia, convidando o espectador a confrontar as fissuras do presente.

Referências bibliográficas

- Aragão, M. (2022). “O ‘eu’ como forma política: Subjetividade e discurso no documentário brasileiro contemporâneo.” *Revista Eco-Pós* 25(2): 9–30.
- Barros, P. C. de (2014). “A arte como experiência da ausência: Narrativas e formas de subjetivação em *Elena*, de Petra Costa.” *Revista Rebeca* 3(2): 209–222.
- Bosí, E. (2009). *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG.
- Costa, T. L. (2023). “Documentário, memória e inscrição do eu: a vertigem como estética e política.” *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 12 (1): 1–20.
- Cruz, A. C. (2014). “A identidade no documentário *Elena*.” *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 3(5): 3–16.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Marta P. Ferreira. São Paulo: Editora 34.
- Foucault, M. (2006). *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 21. ed. Rio de Janeiro: Graal.
- Foucault, M. (2001). *Dits et écrits II – 1976-1988*. Paris: Gallimard.
- Leão, L. (2024). “A memória como rua de mão dupla: Narrativas autobiográficas e disputa simbólica no cinema de Petra Costa.” *Revista Mídia e Cotidiano* 18(2): 1–18.
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário*. 3. ed. Campinas: Papirus.

- Nora, P. (1993). “Entre memória e história: A problemática dos lugares.” *Projeto História* 10: 7–28.
- Oliveira, M. T. V. de (2018). “Imagens da memória: O documentário como dispositivo de subjetivação.” Em *Memória e comunicação: Narrativas, testemunhos e dispositivos*, organizado por Cida Ferreira e Maria Thereza Viana de Oliveira, 133–153. São Paulo: Paulus.
- Pires, B. dos R. L. (2019). “Crítica | Democracia em Vertigem.” *Plano Crítico*, 25 de junho de 2019.
- Pollak, M. (1989). “Memória, esquecimento, silêncio.” *Estudos Históricos* 2(3): 3–15.
- Queiroz, Eliani de Fátima Covem. 2020. “Democracia em Vertigem: uma narrativa documental que vai além da mera representação.” *Revista Panorama – Revista de Comunicação Social* 10(1): 2–7.
- Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François e Liana Jurema. Campinas: Editora da Unicamp.
- Rodrigues, L. R. de A. (2015). “Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo.” *Galáxia* (30): 138–148. <https://doi.org/10.1590/1982-25542015220160>.
- Rossini, M. S. & Almeida, G. F. de (2020). “Democracia em vertigem: A construção de uma memória de si no documentário político contemporâneo.” *Galáxia* 44: 144–158. <https://doi.org/10.1590/1982-25542020104409>
- Schwarcz, L. M. (2019). *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Silva, L. B. da & Mousinho, V. S. (2021). “Petra Costa e a memória do trauma: Narrativas do eu no documentário brasileiro contemporâneo.” *Revista Palimpsesto* 20(32): 200–217.
- Teixeira, F. E. (2019). “Filme-ensaio e formas de inscrição da subjetividade.” *Doc On-line*, n. 26: 25–35. DOI: 10.25768/fal.doc.26.ar02.
- Traverso, E. (2017). *Melancolia de esquerda: Marxismo, história e memória*. Tradução de Horácio Ramos Candiani. Campinas: Editora da Unicamp.
- Zurita, V. (2019). “Sintomas de uma esquerda ensimesmada.” *Outras Palavras*, 28 de junho de 2019.

Filmografia

- Entre os Homens de Bem* (2016) de Carlos Juliano Barros, e Caio Cavechini. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6T6ogD5UoG0>
- Democracia em Vertigem* (2019) de Petra Costa. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80190535>
- Elena* (2012), de Petra Costa.
- Apocalypse nos Trópicos* (2025), de Petra Costa. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/81989009> [Accessed 12 August 2025].
- Excelentíssimos* (2018), de Douglas Duarte
- El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán. Disponível em: <https://icarusfilms.com/if-button>

La batalla de Chile (1975–1979), de Patricio Guzmán.

Nostalgia de la luz (2010), de Patricio Guzmán.

O Processo (2018), de Maria Augusta Ramos. Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/oprocesso>

La hora de los hornos (1968), de Fernando Solanas.

Memoria del saqueo (2004), de Fernando Solanas.

Narrativas de agência no Islão Africano: uma análise semiótica do documentário de Yara Costa

Elísio Bajone*

Resumo: Enquanto estudos recentes analisam a expansão do Wahabismo em Moçambique sob uma perspectiva política, este artigo propõe uma abordagem semiótica inovadora, examinando como o cinema moçambicano critica essa doutrina através dum discurso visual de generificação. A partir do documentário *Entre Eu e Deus*, de Yara Costa, utilizamos o percurso gerativo do sentido de Greimas para revelar como o corpo da protagonista, Karen, transforma-se num campo de disputa entre o Islão africano sincrético e a ortodoxia importada. Ao desconstruir os três níveis da semiótica greimasiana: fundamental (oposições), narrativo (transformações) e discursivo (estratégias estéticas); demonstramos como o filme subverte as estruturas feministas e eurocêtricas, propondo um modelo de agência enraizado em epistemologias locais. Este estudo amplia os debates sobre as feminilidades islâmicas na África Lusófona e reafirma o papel do cinema como uma ferramenta de resistência decolonial.

Palavras-chave: Cinema africano; feminilidades islâmicas; análise semiótica; resistência decolonial; Moçambique; Wahhabismo.

Resumen: Si bien estudios recientes analizan la expansión del wahabismo en Mozambique desde una perspectiva política, este artículo propone un enfoque semiótico innovador que examina cómo el cine mozambiqueño critica esta doctrina a través de un discurso visual con perspectiva de género. Basándonos en el documental *Entre Dios y Yo*, de Yara Costa, utilizamos la ruta generativa de significado de Greimas para revelar cómo el cuerpo de la protagonista, Karen, se convierte en un campo de disputa entre el islam africano sincrético y la ortodoxia importada. Al deconstruir los tres niveles de la semiótica greimasiana: fundamental (oposiciones), narrativa (transformaciones) y discursiva (estrategias estéticas), demostramos cómo la película subvierte las estructuras feministas y eurocéntricas, proponiendo un modelo de agencia arraigado en las epistemologías locales. Este estudio amplía los debates sobre las feminidades islámicas en el África lusófona y reafirma el papel del cine como herramienta de resistencia decolonial.

Palabras clave: cine africano; feminidades islámicas; análisis semiótico; resistencia decolonial; Mozambique; wahabismo.

* Doutorando em Media Artes pela Universidade da Beira Interior (UBI), Faculdade de Artes e Letras, Departamento de Artes. Instituto Superior de Artes e Cultura – ISArC, Faculdade de Estudos da Cultura. 2088, Maputo, Moçambique. E-mail: elisiobajone@gmail.com

Abstract: While recent studies analyze the expansion of Wahhabism in Mozambique from a political perspective, this article proposes an innovative semiotic approach, examining how Mozambican cinema critiques this doctrine through a gendered visual discourse. Based on the documentary *Between God and Me*, by Yara Costa, we use Greimas's generative path of meaning to reveal how the body of the protagonist, Karen, becomes a field of dispute between syncretic African Islam and imported orthodoxy. By deconstructing the three levels of Greimasian semiotics: fundamental (oppositions), narrative (transformations), and discursive (aesthetic strategies), we demonstrate how the film subverts feminist and Eurocentric structures, proposing a model of agency rooted in local epistemologies. This study expands debates on Islamic femininities in Lusophone Africa and reaffirms the role of cinema as a tool of decolonial resistance.

Keywords: African cinema; Islamic femininities; semiotic analysis; decolonial resistance; Mozambique; Wahhabism.

Résumé : Alors que des études récentes analysent l'expansion du wahhabisme au Mozambique d'un point de vue politique, cet article propose une approche sémiotique innovante, examinant comment le cinéma mozambicain critique cette doctrine à travers un discours visuel genré. À partir du documentaire *Between God and Me* de Yara Costa, nous utilisons le cheminement génératif de sens de Greimas pour révéler comment le corps de la protagoniste, Karen, devient un champ de dispute entre l'islam africain syncrétique et l'orthodoxie importée. En déconstruisant les trois niveaux de la sémiotique greimasienne : fondamental (oppositions), narratif (transformations) et discursif (stratégies esthétiques), nous démontrons comment le film subvertit les structures féministes et eurocentriques, proposant un modèle d'action ancré dans les épistémologies locales. Cette étude élargit les débats sur les féminités islamiques en Afrique lusophone et réaffirme le rôle du cinéma comme outil de résistance décoloniale.

Mots-clés : cinéma africain; féminités islamiques; analyse sémiotique; résistance décoloniale; Mozambique; wahhabisme.

1. Introdução

Este artigo procura responder à seguinte pergunta de investigação: Como o documentário *Entre Eu e Deus* constrói, através de estratégias semióticas, uma crítica ao Wahhabismo e uma representação da agência feminina em Moçambique?

Embora alguns estudos como de Delong-Bas (2023) e Wehelie (2021) analisem o impacto do Wahabismo em conflitos na África Oriental, poucos trabalhos exploram como essa doutrina manifesta-se no quotidiano feminino moçambicano. Este artigo propõe uma leitura semiótica do documentário *Entre Eu e Deus* (Costa, 2018), destacando como o corpo feminino torna-se um campo de disputa entre epistemologias religiosas; uma abordagem ainda ausente nos debates contemporâneos sobre o género e a religião no cinema africano.

O cinema documental tem desempenhado um papel central na construção de discursos críticos sobre a identidade, o género e a religião em contextos pós-coloniais africanos. Em Moçambique, esta forma de expressão artística consolidou-se como um instrumento de reflexão e intervenção social, particularmente no que diz respeito às transformações culturais e religiosas que atravessam o país. Neste cená-

rio, o documentário *Entre Eu e Deus* (Costa, 2018) emerge como uma obra significativa ao explorar as tensões entre o Islão tradicional africano e o Wahabismo, através da experiência de uma jovem muçulmana na Ilha de Moçambique.

A narrativa do filme acompanha Karen, uma mulher dividida entre a herança sincrética do Islão macua, que está profundamente enraizado nas práticas culturais locais e a atração por uma doutrina religiosa exógena, o Wahabismo, caracterizado por uma leitura literalista do Alcorão e dos *hadiths*. Esta vertente reformista, frequentemente associada a movimentos extremistas na África Oriental, impõe uma visão rígida da fé que colide com os valores comunitários e de género da tradição local.

Através de uma linguagem visual poética e de uma estrutura narrativa híbrida, o documentário constrói, uma crítica implícita à imposição de modelos religiosos transnacionais que desconsideram os contextos culturais africanos. Através da trajetória de Karen, o filme revela como o corpo feminino transforma-se num território simbólico de disputa entre as diferentes epistemologias religiosas, propondo uma reflexão sobre a agência das mulheres, a pertença cultural e os impactos sociais da radicalização religiosa.

Este artigo analisa como *Entre Eu e Deus* constrói uma crítica ao radicalismo religioso através da narrativa e estética cinematográfica, identificando os valores atribuídos às diferentes formas do Islão e as estratégias discursivas que moldam a percepção do espectador.

A análise será conduzida com base na semiótica greimasiana, centrando-se nos três níveis do percurso gerativo de sentido: o nível fundamental (oposições semânticas estruturantes), o nível narrativo (transformações do sujeito) e o nível discursivo (recursos expressivos concretos). Esta abordagem permitirá compreender como o documentário produz significados que refletem ou contestam, discursos sociais mais amplos sobre o género, a religião e a identidade em Moçambique.

2. Cinema, Género e Religião: Perspetivas Analíticas

2.1. Género e Religião em Contextos Africanos

As intersecções entre o género e a religião em contextos africanos têm sido objeto de uma crescente atenção nos estudos pós-coloniais e feministas na contemporaneidade. Em muitas sociedades africanas, a religião desempenha um papel estruturante na definição dos papéis sociais e das identidades de género, frequentemente reforçando normas patriarcais. No entanto, também existem formas de resistência e de reinterpretação dessas normas a partir de epistemologias locais, entendidas aqui como sistemas de conhecimento enraizados nas práticas culturais africanas e que desafiam as categorias universais do pensamento ocidental, como argumenta Oyěwùmí (1997).

Autores como Ifi Amadiume (1987) e Oyèrónkẹ Oyěwùmí (1997) desafiam a imposição de categorias ocidentais do género sobre as sociedades africanas, argumentando que muitas dessas comunidades operam com lógicas sociais distintas, onde o género não é necessariamente o eixo central da organização social.

A imposição de doutrinas religiosas exógenas, como o Wahabismo, pode representar uma forma de “colonização dos corpos” (Amadiume, 1987), ao substituir as práticas culturais locais por códigos normativos universais.

Neste contexto, o corpo feminino torna-se um espaço simbólico de disputa entre as diferentes visões do Islão. A adoção de práticas como o uso do niqab, por exemplo, pode ser interpretada como um processo de desafricanização, ao apagar os adornos identitários locais: como os brincos ou a maquilhagem, que no filme são associados à tradição macua, em nome de uma suposta pureza religiosa (Nzegwu, 2006). No entanto, como argumenta Drogus (1998), as mulheres também podem exercer agência, entendido aqui, como a capacidade de uma ação situada dentro de estruturas normativas, reinterpretando as normas religiosas a partir das suas vivências, como propõe Mahmood (2005).

Esta crítica à universalização do género permite-nos compreender a trajetória de Karen como uma expressão de agência que não se inscreve nos moldes feministas eurocêtricos, mas sim numa lógica de negociação entre a tradição e a transformação.

De acordo com diversas autoras africanas, a diversidade dos feminismos islâmicos contemporâneos incluem abordagens como a de Sa’diyya Shaikh (2012), onde articula uma hermenêutica sufi do Islão centrada na justiça de género e na espiritualidade. A partir do pensamento de Ibn ‘Arabi, Shaikh propõe uma leitura não patriarcal da relação entre o género e a divindade, desafiando tanto os discursos islamofóbicos quanto aos essencialismos ocidentais. Esta perspetiva pode ser particularmente fecunda para pensar as formas de agência feminina em contextos africanos muçulmanos, como o de Karen em *Entre Eu e Deus*.

Também Shereen El Feki (2013), ao explorar a intimidade, a sexualidade e a fé em sociedades muçulmanas, oferece uma abordagem interseccional que ilumina as negociações entre a tradição e a autonomia feminina. Embora o seu trabalho tenha foco no mundo árabe, os seus insights sobre a agência situada e a resistência simbólica são relevantes para o contexto moçambicano.

Esta tensão entre a doutrina religiosa e agência feminina é também explorada em várias obras cinematográficas que abordam o impacto da religião sobre os corpos e as vozes das mulheres. Em *Wadjda* (Al-Mansour, 2012), o primeiro filme saudita realizado por uma mulher, acompanhamos a luta de uma jovem pela sua autonomia num contexto islâmico conservador, onde o género é construído como uma disciplina social. O outro exemplo, é no filme *Facing Mirrors* (Azarbayjani, 2011), que retrata a relação entre uma mulher taxista e uma pessoa transgénero no Irão, questionando os limites da tradição religiosa. Podemos ver também em *Persepolis* (Satrapi, 2007), uma animação autobiográfica, que mostra o impacto da Revolução Islâmica sobre a liberdade feminina no Irão. Já em *Pray the Devil Back to Hell* (Reticker, 2008), documenta o papel das mulheres cristãs e muçulmanas na luta pela paz na Libéria, revelando como a fé pode ser mobilizada como uma força de resistência.

Outros exemplos, incluem o *The Imam and the Pastor* (Ault, 2006), que aborda a reconciliação inter-religiosa na Nigéria, e *The Virgin Diaries* (Gallus, 2002), ex-

plora a repressão sexual e religiosa em diferentes culturas. Estas obras, oriundas de contextos islâmicos e africanos diferentes, reforçam a importância de uma abordagem interseccional, isto é, uma perspectiva que considera como diferentes os sistemas de opressão (o gênero, a religião, a classe social e a cultura), entrelaçando-se e afetando simultaneamente a experiência das mulheres.

No contexto do documentário *Entre Eu e Deus*, essa abordagem permite compreender como a trajetória de Karen é atravessada por múltiplas camadas de identidade e poder, revelando as formas complexas de resistência e negociação simbólica.

Estas abordagens teóricas oferecem um enquadramento fecundo para analisar como o corpo feminino, no documentário *Entre Eu e Deus*, torna-se num espaço onde há inscrição de múltiplas forças: religiosas, culturais e políticas; que disputam a subjetividade da protagonista.

2.2. Cinema Documental Africano e Representações Religiosas

O cinema documental africano tem desempenhado um papel fundamental na articulação de discursos críticos sobre a identidade, a memória e a transformação social. Em Moçambique, a corrente do cinema documental começa com o projeto *Kuxa Kanema* (“O Nascimento do Cinema”), que foi emblemático na utilização do cinema como uma ferramenta pedagógica e de mobilização política de massas no período pós-independência (Andrade-Watkins, 1995; Convents, 2006). A partir dos anos 1980, cineastas como Licínio de Azevedo e Isabel Noronha passaram a explorar abordagens mais críticas e autorreflexivas, dando origem a uma nova geração de realizadores que investigam temas como o gênero, a religião e a memória.

É neste contexto de renovação estética e temática que se inscreve o trabalho de Yara Costa, cuja obra articula as questões de gênero, religião e identidade através de uma estética visual que combina lirismo com crítica social, desafiando os enquadramentos normativos da fé e do gênero.

Esta nova geração, da qual Yara Costa faz parte, tem contribuído para a construção de um cinema africano contemporâneo que desafia estereótipos e propõe novas formas de representação. O documentário *Entre Eu e Deus* insere-se nesta tradição ao abordar as tensões entre o Islão tradicional africano e o Wahabismo, utilizando uma linguagem visual poética e uma estrutura narrativa híbrida para explorar as questões identitárias complexas, entendendo-se por narrativa híbrida, a combinação entre os elementos poéticos, jornalísticos e introspectivos, que conferem à obra uma estética singular e multifacetada; Por exemplo, a cena em que Karen caminha pela ilha enquanto ouvimos a sua voz off introspectiva, intercalada com imagens poéticas do mar e da arquitetura colonial da Ilha, ilustrando essa hibridez narrativa.

A representação da religião no cinema africano é particularmente relevante quando se trata de práticas religiosas que impactam diretamente nos papéis de gênero. Filmes que abordam temas como a mutilação genital feminina, por exemplo, revelam como a sobreposição entre a religião e a cultura podem dificultar na des-

construção crítica de práticas opressivas (Fowler, 2004). Ao mesmo tempo, o cinema tem servido como um espaço de resistência e reimaginação, oferecendo visões alternativas da fé e da identidade.

Assim, o documentário *Entre Eu e Deus* não só apenas representa uma realidade social, mas também intervém nela, ao propor uma estética de resistência que desafia tanto os discursos religiosos normativos quanto os enquadramentos coloniais da identidade feminina.

Assim, a estética híbrida do documentário não apenas representa a subjetividade de Karen, mas também a constrói como um espaço de resistência simbólica, antecipando os conflitos semânticos que serão analisados na secção seguinte.

3. Modelo de Leitura Semiótica

Este estudo adota uma abordagem qualitativa da análise fílmica, centrada na semiótica greimasiana, pela sua capacidade de revelar as estruturas profundas de significação que atravessam o discurso cinematográfico. Tal abordagem permite compreender como o documentário constrói os sentidos sobre o género, a religião e a identidade em Moçambique.

A análise será conduzida a partir do modelo do Percurso Gerativo de Sentido, proposto por Algirdas Julien Greimas (1975), que estrutura-se em três níveis interdependentes:

- **Nível Fundamental:** Identifica as oposições semânticas que estruturam o universo simbólico do documentário, como a tradição *vs.* o radicalismo e o género *vs.* a religião. Estas oposições revelam os valores ideológicos que orientam a leitura do espectador.
- **Nível Narrativo:** Análise das transformações do sujeito (Karen), observando os percursos temáticos e os atos de manipulação, competência e performance que estruturam a progressão da narrativa. Este nível permite compreender a trajetória identitária da protagonista e os conflitos simbólicos que a atravessam.
- **Nível Discursivo:** Estudo dos recursos expressivos concretos, enquadramentos, montagem, voz off, música, simbolismos visuais, que materializam os sentidos construídos pelo filme. Este nível foca-se na dimensão estética e sensorial da obra, evidenciando como a forma contribui para a construção do conteúdo.

Além da análise semiótica, este estudo reconhece a importância da recepção do público como uma dimensão empírica complementar. Embora o foco principal seja a estrutura simbólica do documentário, a ausência de entrevistas com espectadoras muçulmanas ou análise de comentários em redes sociais deve ser justificada. A opção metodológica por uma abordagem exclusivamente textual e visual decorre da natureza exploratória do artigo e da limitação de acesso a dados empíricos no momento da pesquisa.

No entanto, propõe-se que futuras investigações incluam as entrevistas com mulheres muçulmanas da Ilha de Moçambique, bem como as análises de recepção

em redes sociais e plataformas de exibição. Esses dados poderiam validar ou desafiar a leitura semiótica aqui apresentada, oferecendo uma compreensão mais ampla dos efeitos simbólicos e sociais do filme.

Em relação à comparação com outros documentários, a Tabela 3 apresenta obras que abordam a intersecção entre o gênero e a religião em contextos islâmicos e africanos. *Entre Eu e Deus* distingue-se dessas produções pela sua estética híbrida, combinando elementos poéticos e jornalísticos, e por construir uma agência feminina a partir de gestos subtis, como a maquilhagem sob o véu e a voz off introspectiva. Ao contrário de filmes como *Wadjda*, que enfatizam a luta explícita por autonomia, o documentário de Yara Costa propõe uma resistência silenciosa e situada, enraizada nas epistemologias locais.

A escolha do documentário *Entre Eu e Deus* justifica-se pela sua relevância temática, inovação narrativa e na representatividade cultural. A obra aborda o crescimento do radicalismo islâmico em Moçambique a partir de uma perspectiva de gênero, combinando elementos poéticos e jornalísticos numa narrativa híbrida. Além disso, insere-se numa nova geração de cinema africano que problematiza identidades religiosas e femininas em contextos pós-coloniais.

A metodologia semiótica adotada permite não apenas descrever os elementos formais do documentário, mas também interpretar os seus efeitos de sentido e implicações socioculturais. Ao articular a forma e o conteúdo, esta abordagem contribui para uma leitura crítica das representações do Islão e do gênero no cinema moçambicano contemporâneo.

Para facilitar a compreensão dos conceitos utilizados, especialmente por leitores de áreas multidisciplinares, apresenta-se a seguir uma síntese dos principais termos da semiótica greimasiana aplicados à presente análise fílmica:

Termo	Definição
Percurso Gerativo de Sentido	Modelo semiótico proposto por Greimas que analisa como os significados são construídos em três níveis: fundamental, narrativo e discursivo.
Nível Fundamental	Identifica oposições semânticas que estruturam o discurso (ex.: tradição vs. radicalismo).
Nível Narrativo	Analisa a transformação dos sujeitos ao longo da narrativa.
Nível Discursivo	Examina os recursos expressivos (imagem, som, montagem) que materializam os sentidos.

Tabela 1: Oposições Semânticas Fundamentais no Documentário *Entre Eu e Deus*

Fonte: Adaptação do autor

4. Contextualização do Objeto de Estudo

4.1. A Ilha de Moçambique como Espaço Religioso e Simbólico

A Ilha de Moçambique, que já foi classificada como Património Mundial da Humanidade pela UNESCO, constitui um espaço privilegiado para a análise das intersecções entre a religião, a cultura e a identidade. Desde o século VIII, a ilha foi marcada pela chegada do Islão, que se fundiu com as tradições locais do povo macua, particularmente o culto aos antepassados, originando um Islão africano sincrético, tolerante e adaptado ao contexto local (Bonate, 2016).

Ao longo da história, a ilha funcionou como um entreposto comercial árabe e, mais tarde, colonial português, tornando-se um espaço de encontros e conflitos culturais. No período pós-colonial, a convivência entre as comunidades muçulmanas, cristãs e hindus reflete uma diversidade religiosa que, embora coexistente, é atravessada por várias tensões, sobretudo com a introdução recente de correntes mais conservadoras como o Wahabismo (Meneses, 2019).

No documentário *Entre Eu e Deus*, a ilha é construída como um palimpsesto cultural, onde se sobrepõem camadas de memória, fé e conflito vivida pela protagonista. Elementos como o mar, a arquitetura colonial em ruínas e os rituais religiosos tradicionais contrastam com a rigidez estética e ideológica do Wahabismo, evidenciando o conflito entre a tradição e a transformação. A ilha, assim, não é apenas um cenário, mas sim, um símbolo de tensão entre a pertença cultural e a imposição doutrinária; a sua representação no documentário funciona como uma metáfora da subjetividade fragmentada da protagonista, refletindo os conflitos internos entre a tradição e a transformação religiosa.

4.2. O Wahabismo em Moçambique: Origem e Impacto

O Wahabismo é uma vertente ultraconservadora do Islão sunita, originária da Arábia Saudita no século XVIII, que visa purificar a fé islâmica de práticas consideradas desviantes ou sincréticas. A sua expansão em Moçambique intensificou-se a partir da década de 1990, impulsionada pelo financiamento de mesquitas, escolas corânicas e bolsas de estudo por organizações sauditas e do Golfo (Morier-Genoud, 2020).

Uma das principais características do Wahabismo é a rejeição do sincretismo religioso, condenando práticas locais como o culto aos antepassados, práticas que são comuns entre os macuas, por as considerar impuras ou desviantes da doutrina islâmica original (Mendes, 2019). Importa sublinhar que, embora o Wahabismo não seja intrinsecamente extremista, a sua retórica tem sido instrumentalizada por grupos radicais, o que contribui para a sua associação com formas de violência simbólica e física na África Oriental, como o Al-Shabaab, e por insurgentes em Cabo Delgado.

No documentário, a conversão de Karen ao Wahabismo simboliza uma ruptura com o Islão tradicional da Ilha de Moçambique. A sua trajetória reflete tensões reais

vividas no país, entre uma religiosidade enraizada na cultura local e uma doutrina importada que impõe novos códigos de conduta, especialmente sobre o corpo e o papel da mulher.

Embora o estudo já referencie Wehelie (2021), é possível aprofundar ainda mais a presente análise ao considerar como o Wahhabismo atua como uma força transnacional que redefine os espaços religiosos locais. Wehelie argumenta que a influência wahabista em África não se limita à doutrina, mas envolve também uma transformação dos modos de ocupação espiritual e arquitetónica dos espaços comunitários. No documentário, essa transformação é visível na substituição das mesquitas abertas por espaços de oração mais fechados e segregados, essa mudança arquitetónica reforça visualmente a transição de uma religiosidade comunitária para uma fé normatizada e individualizada, evidenciando o impacto espacial da doutrina sobre os modos de viver a fé.

Esta transformação pode ser interpretada à luz da colonialidade do poder, conceito desenvolvido por Walter Dignolo e aprofundado por María Lugones, que descreve como as estruturas coloniais continuam a operar na modernidade através da imposição de epístemes e normas transnacionais. O Wahabismo, ao reconfigurar os espaços religiosos e as práticas comunitárias na Ilha de Moçambique, atua como uma força de despossessão simbólica, apagando as epistemologias locais e impondo uma racionalidade religiosa global. A colonialidade do poder, como argumenta Lugones (2010), não se limita à imposição epistemológica, mas estende-se à colonialidade do género, ao subordinar os corpos femininos a normas patriarcais transnacionais que desconsideram as formas locais de agência.

5. Análise Semiótica do Documentário

Para reforçar a escolha metodológica deste estudo, apresentamos a seguir um quadro comparativo entre a semiótica greimasiana e outras abordagens analíticas aplicadas ao cinema documental. O objetivo é evidenciar as vantagens da semiótica na captação de nuances simbólicas e estéticas, particularmente relevantes como na análise de *Entre Eu e Deus*.

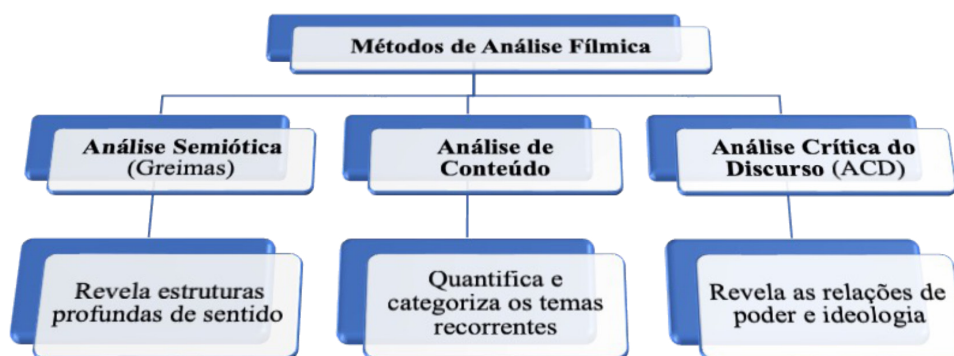


Figura 1: Comparação entre as abordagens analíticas aplicadas ao cinema documental

Fonte: Adaptação do autor

A escolha da semiótica greimasiana como uma abordagem metodológica, justifica-se pela sua capacidade única de articular a forma e o conteúdo, permitindo uma leitura profunda dos significados implícitos na narrativa fílmica. Ao contrário da análise de conteúdo, que privilegia a frequência de temas explícitos, ou da análise crítica do discurso, que se concentra nas relações de poder e ideologia textual, a semiótica oferece ferramentas para interpretar os elementos simbólicos, visuais e sonoros que estruturam o discurso cinematográfico. No caso do filme *Entre Eu e Deus*, essa abordagem revela como o corpo feminino, o espaço religioso e os gestos cotidianos são carregados de significados que escapam à análise puramente textual. A semiótica, neste caso, é especialmente eficaz para compreender como um documentário constrói tensões entre a tradição e a modernidade, a pertença e a alienação, através de escolhas estéticas que vão além da linguagem verbal.

Para compreender a pertinência desta abordagem, é importante destacar que a análise do documentário *Entre Eu e Deus* (Costa, 2018) será conduzida com base na semiótica greimasiana, que permite compreender como os significados são construídos a partir de estruturas profundas e se manifestam na superfície discursiva do texto fílmico. Esta abordagem articula três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo.

5.1. Nível Fundamental: Oposições Semânticas Estruturantes

No nível fundamental, as oposições semânticas estruturantes não apenas organizam o universo simbólico do documentário, mas também revelam os conflitos ideológicos que atravessam a narrativa. A cena inicial, em que Karen flutua no mar com um véu negro, pode ser aprofundada com a análise da sonoridade ambiente e da paleta cromática fria, que reforçam a sensação de contenção e introspecção.

A Tabela 2 funciona como uma síntese interpretativa que articula os eixos simbólicos de religião, género e espaço, orientando a leitura crítica do espectador. Entre as principais oposições destacam-se:

Eixo Semântico	Termo Eufórico (+)	Termo Disfórico (–)
Religião	Islão africano (sincretismo)	Wahabismo (pureza doutrinária)
Género	Corpo feminino macua (adornos)	Corpo coberto (niqab)
Espaço	Comunidade (mesquita aberta)	Isolamento (oração solitária)

Tabela 2: Representações Simbólicas em Oposição: Religião, Género e Espaço

Fonte: Adaptação do autor

A classificação dos termos como eufóricos ou disfóricos baseia-se na forma como o documentário constrói os seus efeitos de sentido. O Islão africano é representado como enraizado na cultura local, comunitário e tolerante, sendo associado

a imagens abertas, rituais coletivos e adornos identitários; daí a sua leitura como eufórica. Já o Wahabismo é retratado como uma doutrina exógena, rígida e isoladora, associada a espaços fechados, silêncios e contenção corporal, o que justifica a sua leitura disfórica. Esta valoração não é arbitrária, mas decorre duma articulação entre os níveis narrativo e discursivo da obra, conforme o modelo greimasiano.

Um exemplo emblemático ocorre na cena inicial, em que Karen flutua no mar vestida com um véu negro. A imagem sintetiza a tensão entre a liberdade e a contenção, simbolizando a disforia da conversão (Gregolin, 1995).

5.2. Nível Narrativo: A Transformação da Protagonista

No nível narrativo, observa-se a trajetória de Karen que pode ser descrita com maior precisão através dos atos narrativos: a manipulação ocorre quando ela é influenciada por discursos religiosos externos; a competência é adquirida ao internalizar os novos códigos de conduta; e a performance manifesta-se na adoção de práticas visuais como o uso do niqab. Esta transformação reflete uma tensão entre os valores culturais locais e os valores reformistas, e a cena da praia, evocando a memória da mãe, reforça visualmente o conflito entre a herança matrilinear e a doutrina patriarcal conceito explorado por Amadiume (1987) para descrever os sistemas sociais africanos onde a linhagem, a autoridade e a transmissão de valores passam pelas mulheres, e, é a adesão a uma doutrina patriarcal que desloca essa centralidade feminina; onde a narrativa segue uma lógica transformacional.

5.3. Nível Discursivo: Estratégias Cinematográficas

Um dos momentos mais emblemáticos ocorre na cena da oração solitária, por volta do minuto 18:42. Karen está ajoelhada numa sala vazia, iluminada apenas por uma luz natural e difusa que entra pela janela. A câmara permanece estática, captando a imobilidade do corpo em contraste com a fluidez da luz. O silêncio é interrompido apenas pelo som ambiente distante, criando uma atmosfera de introspecção. A ausência de outras personagens reforça a ideia dum isolamento espiritual e uma tensão entre a devoção e a solidão. O enquadramento é construído para soar claustrofóbico, o qual é aliado à uma paleta de cores frias, materializando visualmente o conflito interno da protagonista.

No nível discursivo, cada recurso expressivo contribui para uma construção de sentido: a espacialização opõe planos abertos da ilha à claustrofobia dos espaços religiosos fechados; a corporalidade é marcada pela maquilhagem, como uma expressão de género versus o véu como símbolo de submissão; a sonoridade alterna entre a voz off introspectiva e os depoimentos subjetivos, criando camadas de significação. A paleta cromática fria e a montagem não-linear intensificam a tensão entre a tradição e a transformação. A alternância temporal entre as imagens históricas e outras contemporâneas, reforça o diálogo entre o passado e o presente, evidenciando a continuidade e uma ruptura dos valores religiosos.

6. Discussão

6.1. Conflitos Simbólicos entre o Género e a Doutrina

A análise semiótica do documentário *Entre Eu e Deus* revela-nos uma estrutura narrativa profundamente marcada por oposições ideológicas que refletem conflitos sociais e culturais contemporâneos em Moçambique. Estes conflitos simbólicos não se limitam ao nível narrativo, mas atravessam também os níveis discursivo e fundamental, sendo materializados por escolhas estéticas que reforçam a tensão entre a tradição e a ortodoxia.

A transformação de Karen, de um sujeito integrado à tradição macua para uma adepta do Wahabismo, exemplifica o processo de disjunção e reconjunção identitária descrito por Greimas. Esta trajetória é reforçada por elementos visuais e sonoros que materializam a mudança: o niqab substitui os adornos tradicionais, os espaços comunitários dão lugar ao isolamento, e a voz da protagonista oscila entre o silêncio e a resistência.

A oposição entre o sincretismo e a pureza doutrinária remete ao conceito de “corpos colonizados”, expressão cunhada por Amadiume (1987) para descrever como os corpos, especialmente os femininos, são apropriados por sistemas religiosos e políticos que impõem normas externas, apagando as práticas culturais locais e as subjetividades plurais em nome de uma ortodoxia global. No entanto, o documentário também evidencia formas de agência feminina, ao recentrar a subjetividade de Karen e ao permitir que ela reinterprete os códigos religiosos a partir da sua experiência pessoal, uma estratégia que ecoa as reflexões de Oyewumi (1997) sobre a desconstrução do androcentrismo nos discursos religiosos.

Oyèwùnmí (1997) argumenta que o género, tal como concebido no Ocidente, não é uma categoria universal aplicável a todas as sociedades. Em muitas culturas africanas, como a iorubá, as identidades sociais não são organizadas primariamente em torno do binarismo masculino/feminino, mas sim por critérios como a idade, a senioridade ou a função social. Essa crítica à universalização do género permite-nos uma leitura mais contextualizada da trajetória de Karen, cuja agência não se inscreve nos moldes feministas eurocêtricos, mas sim numa lógica de negociação entre a tradição e a transformação. Ao escolher o véu e simultaneamente manter as práticas religiosas como a maquilhagem, Karen não está necessariamente a rejeitar a autonomia, mas a reinscrevê-la num sistema de significados que desafia tanto o patriarcado local quanto os olhares externos que a categorizam como oprimida. Assim, o documentário de Yara Costa contribui para uma epistemologia feminista africana que reconhece a pluralidade de formas de ser mulher e de exercer o poder em contextos religiosos.

A agência de Karen pode também ser lida à luz dos feminismos islâmicos, correntes teóricas que emergem de dentro das tradições muçulmanas e que reivindicam a justiça do género sem romper com os fundamentos religiosos essenciais. Exemplos disso são os trabalhos de Amina Wadud (2006), que propõe uma hermenêutica do Alcorão centrada na equidade, e Saba Mahmood (2005), que defende

uma abordagem ética da agência, reconhecendo que a submissão religiosa pode ser uma forma de ação deliberada. A trajetória de Karen, ao escolher práticas religiosas conservadoras sem abdicar da sua expressividade pessoal, exemplifica essa tensão entre a obediência e a autonomia. No documentário, essa agência situada manifesta-se em gestos como o uso da maquilhagem sob o véu, uma prática que, embora aparentemente contraditória, revela uma negociação entre os códigos religiosos e as expressões de identidade pessoal. Karen não rejeita a doutrina, mas reinscreve nela a sua subjetividade. Esse posicionamento pode ser enriquecido com autoras africanas e muçulmanas como a Fatima Seedat, que propõe uma crítica ao universalismo dos feminismos islâmicos e defende abordagens localizadas que reconheçam as especificidades culturais das mulheres africanas muçulmanas. Para Seedat, a espiritualidade é também política, e práticas como o uso do véu ou da maquilhagem, podem constituir formas de resistência simbólica. Karen, ao maquilhar-se sob o niqab, encarna essa agência situada, recusando tanto a submissão silenciosa quanto os discursos salvacionistas externos.

6.2. Estratégias Estéticas de Resistência

Entre Eu e Deus ultrapassa a função informativa do documentário tradicional, posicionando-se como uma intervenção política e estética. Ao dar visibilidade a uma mulher muçulmana em processo de transformação religiosa, o filme desafia tanto os estereótipos ocidentais sobre o Islão quanto as normas internas que silenciam as vozes femininas.

A montagem não-linear, os planos abertos da ilha de Moçambique e os momentos de introspeção silenciosa, funcionam como dispositivos de resistência visual e narrativos. Um dos gestos mais significativos ocorre na cena do minuto 22:15, quando Karen surge maquilhada sob o véu. Este detalhe, aparentemente discreto, adquire uma força simbólica que desafia múltiplos discursos normativos.

Numa leitura interseccional, a maquilhagem sob o véu pode ser interpretada como um ato de agência subversiva. Por um lado, desafia os feminismos ocidentais, onde certas abordagens teóricas que, embora fundamentais na crítica às estruturas patriarcais, muitas vezes aplicam categorias universais de género sem considerar os contextos culturais específicos. Como argumentam Pereira, Dias e Mendes Junior (2022), essa visão binária entre “libertada vs. oprimida” ignora as formas locais de resistência e tende a impor uma lógica salvacionista que descontextualiza as experiências das mulheres muçulmanas.

Por outro lado, o gesto de Karen também desafia as narrativas coloniais que procuram fixar identidades em categorias rígidas. Ao maquilhar-se sob o véu, ela encena uma subjetividade que escapa às dicotomias entre a submissão e a emancipação. Ao maquilhar-se sob o véu, Karen reivindica o seu direito à ambiguidade, à negociação entre a tradição e a modernidade, a submissão e a autonomia. Este gesto pode ser lido à luz do conceito de “terceiro espaço” de Homi Bhabha (1994), entendido como um lugar de enunciação híbrido, onde novas subjetividades emergem fora das dicotomias coloniais.

No documentário, esse espaço é visualmente construído através de elementos como o momento da maquiagem sob o véu, os planos abertos da ilha e os rituais sincréticos. Estes elementos encenam uma subjetividade pós-colonial que resiste à fixação identitária, propondo uma estética da ambiguidade como uma forma de resistência simbólica.

A maquiagem aqui não representa um simples elemento de adorno, mas sim, um gesto de afirmação subjetiva que coexiste com o niqab, criando uma estética de ambiguidade. O outro exemplo é o uso da voz off de Karen, que alterna entre a introspeção e a crítica, revelando uma consciência que não se encaixa nos discursos dominantes.

Por último, os espaços híbridos da Ilha de Moçambique, com as mesquitas abertas, entre as ruínas coloniais e os rituais sincréticos, funcionam como algumas metáforas visuais desse terceiro espaço, onde a protagonista transita entre as pertencas múltiplas e contraditórias encenando a própria possibilidade de uma subjetividade pós-colonial que resiste à fixação, uma resistência que pode ser lida à luz da colonialidade do poder, enquanto estrutura que continua a operar na modernidade através da imposição de normas transnacionais sobre os corpos e as culturas locais. O filme, assim, não apenas representa uma identidade em conflito, mas encena a própria possibilidade de uma subjetividade pós-colonial que resiste à fixação.

Assim, o documentário propõe uma pedagogia crítica ao confrontar o espectador com os efeitos sociais da radicalização religiosa e ao valorizar as epistemologias locais. Ao fazê-lo, contribui para o debate público sobre o gênero, a religião e a identidade em contextos pós-coloniais, reafirmando o papel do cinema como uma ferramenta de transformação social.

Esta leitura pode ser aprofundada com o conceito de “subjetividade encarnada” proposto por Achille Mbembe (2016), que descreve como os corpos em contextos coloniais e pós-coloniais são moldados por regimes de poder que operam tanto pela violência simbólica quanto pela normatividade cultural. No caso de Karen, o corpo feminino torna-se um espaço de inscrição de múltiplas forças, religiosas, culturais e políticas, que disputam a sua subjetividade. A maquiagem sob o véu, por exemplo, pode ser interpretada como uma forma de reinscrição da subjetividade num corpo que resiste à homogeneização doutrinária.

6.3. Recepção e Intenções Autoriais

A dimensão empírica do documentário *Entre Eu e Deus* pode ser enriquecida com as declarações da realizadora Yara Costa e com a recepção do público moçambicano, que revelam como o filme foi percebido, neste caso, como uma intervenção cultural relevante. Numa entrevista concedida a Romeu Carlos (2018), publicada no jornal *O País*, Costa afirma que a motivação para o projeto surgiu de uma relação pessoal com a protagonista: “A história começou há alguns anos, quando, em conversa com a Karen, eu disse que gostaria de fazer um filme sobre ela” (Carlos, 2018).

A realizadora também reconhece os desafios de abordar o tema religioso com sensibilidade:

Quando apresentei o projecto pela primeira vez, na residência artística onde participei antes de rodar o filme, houve pessoas que me disseram que tinha de ter muito cuidado. [...] O que tentei fazer foi ser o mais respeitosa, honesta e sincera possível, sem julgamentos e juízos de valor, mesmo porque este não é um filme sobre o que acho da religião (Carlos, 2018).

Essa postura dialoga diretamente com a abordagem semiótica adotada neste artigo, que busca compreender os sentidos construídos sem impor leituras normativas.

A receção do público reforça o impacto social do filme. Segundo Costa, “a adesão foi tanta que, mesmo na segunda sessão, a sala ficou esgotada. Isso mostrou-me que eu estava equivocada, que existe essa demanda para filmes moçambicanos e para documentários. As pessoas querem ver-se retratadas no ecrã” (Carlos, 2018). Essa afirmação confirma o potencial do cinema documental como um espaço de representação e reconhecimento identitário.

Por fim, a realizadora destaca que Karen

não é única, torna-se símbolo de uma geração que negocia os seus caminhos entre a tradição e ruptura, que não acontece apenas em Moçambique e com a religião islâmica. [...] A Karen dá a cara a essa geração que faz suas escolhas, diferentes dos caminhos dos pais, o que fomenta um conflito de gerações (Carlos, 2018).

Essa leitura reforça a análise semiótica da protagonista como um sujeito em transformação, em disjunção com a tradição e reconjunção com uma nova identidade religiosa, marcada por tensões entre a pertença cultural e a ortodoxia doutrinária.

As declarações de Costa confirmam que a agência de Karen é percebida como representativa de uma geração em transformação, o que valida a leitura pós-colonial proposta neste artigo.

6.4. Comparações com Outras Narrativas Fílmicas

No filme *Wajda* (Al-Mansour, 2012), a estética é marcada por uma narrativa linear e realista, com uso de planos médios e diálogos diretos. A protagonista desafia as normas religiosas ao tentar comprar uma bicicleta, que aqui representa o símbolo da liberdade. A agência feminina é construída de forma explícita, com confrontos verbais e ações concretas contra a autoridade patriarcal. Já em *Persepolis* (Satrapi, 2007), a estética é composta por animações em preto e branco, que evocam uma memória subjetiva e ao mesmo tempo emocional. A protagonista narra a sua infância durante a Revolução Islâmica, revelando como o corpo feminino é disciplinado pelo Estado. A agência é construída por meio duma narração autobiográfica e da ironia visual, com algumas cenas que misturam humor e crítica política.

Em contraste, *Entre Eu e Deus* propõe uma estética híbrida e poética, com uso de voz off, planos contemplativos e gestos subtis como a maquilhagem sob o véu. A agência feminina é situada e silenciosa, construída por meio da negociação simbóli-

ca entre a tradição e a transformação, sem confrontos diretos. Essa diferença revela como o documentário moçambicano articula uma resistência decolonial enraizada nas epistemologias locais.

Para enriquecer a análise de *Entre Eu e Deus*, propomos uma comparação com outros documentários que abordam a intersecção entre o género e a religião em contextos islâmicos e africanos.

A tabela abaixo sintetiza os principais elementos:

Documentário	Tipo de protagonismo feminino	Contexto religioso	Estratégias visuais	Tipo de agência representada
<i>Entre Eu e Deus</i>	Mulher muçulmana em processo de conversão religiosa	Islão africano sincrético vs. Wahhabismo	Planos poéticos, voz off, montagem híbrida	Agência ambígua e negociada entre a tradição e a modernidade
<i>Wadjda</i>	Jovem saudita em busca da sua autonomia	Islamismo conservador na Arábia Saudita	Narrativa linear, uso de espaços urbanos	Autonomia juvenil contra normas patriarcais
<i>Persepolis</i>	Mulher iraniana num contexto revolucionário	Islamismo pós-revolução no Irão	Animação estilizada, contraste entre o público e privado	Resistência intelectual e exílio
<i>Facing Mirrors</i>	Mulher taxista e pessoa trans em contexto islâmico	Islamismo tradicional e identidade de género no Irão	Câmara intimista, cenas de trânsito e diálogo	Solidariedade feminina e transgressão de papéis
<i>Pray the Devil Back to Hell</i>	Mulheres cristãs e muçulmanas em movimento pacifista	Cristianismo e Islão na Libéria em guerra civil	Imagens documentais de protestos e assembleias	Mobilização coletiva religiosa pela paz

Tabela 3: Análise Comparativa de Documentários sobre Mulheres em Contextos Religiosos

Fonte: Adaptação do autor

Esta comparação evidencia como os diferentes contextos religiosos moldam distintas formas de protagonismo feminino, permitindo situar o documentário de Yara Costa num campo de resistência estética e epistemológica.

7. Considerações Finais

O documentário *Entre Eu e Deus* (Costa, 2018) revela como o corpo feminino transforma-se num território simbólico de disputa entre o Islão sincrético africano e o Wahhabismo exógeno. A análise semiótica permitiu identificar as oposições estruturantes, as transformações narrativas e estratégias discursivas que evidenciam uma agência situada e plural. Através de gestos como a maquilhagem sob o véu e da voz introspectiva da protagonista, o filme constrói uma estética da ambiguidade e propõe uma crítica à imposição de modelos religiosos transnacionais.

Este estudo contribui para os debates sobre as feminilidades islâmicas africanas, ao propor uma leitura pós-colonial que valoriza epistemologias locais e reafirma o papel do cinema como uma ferramenta de resistência simbólica e transformação social. A abordagem semiótica, baseada no percurso gerativo de sentido de Greimas, revelou como as estruturas profundas da narrativa manifestam-se na superfície discursiva, articulando as tensões entre a tradição e o radicalismo, a pertença e a alienação, a agência e a submissão.

O uso de planos abertos, silêncios eloquentes e gestos de resistência: como a maquilhagem sob o véu; reforça a crítica implícita à normatividade religiosa descontextualizada. O documentário não apenas representa uma realidade social, mas intervém nela, ao recentrar a voz feminina e ao propor uma reflexão crítica sobre os efeitos da radicalização religiosa nas comunidades locais. Ao fazê-lo, inscreve-se na tradição do cinema moçambicano como um instrumento de transformação, em continuidade com o legado do projeto *Kuxa Kanema*.

A agência de Karen, mesmo em contextos de opressão, desafia tanto os discursos patriarcais internos quanto aos olhares externos dos feminismos ocidentais, que frequentemente vitimizam as mulheres muçulmanas ao aplicar categorias universais da emancipação sem considerar os seus contextos religiosos e culturais específicos.

Questões para investigação futura:

- Como a representação de Karen desafia os feminismos ocidentais?
- Em que medida o uso da maquilhagem sob o véu pode ser interpretado como uma forma de agência subversiva?

Propostas de linhas de investigação:

- Estudos de receção do documentário por diferentes públicos (incluindo mulheres muçulmanas e líderes religiosos);
- Análises comparativas com outras obras africanas que abordem o Islão e o género;
- Investigações sobre o impacto do Wahabismo em políticas públicas e práticas educativas em Moçambique.

Entre Eu e Deus transcende a representação da realidade para se afirmar como um chamado à ação. Ao dar voz a Karen e a outras mulheres, Yara Costa convida o espectador a refletir sobre o preço da ortodoxia religiosa para as culturas locais e sobre o poder do cinema como um meio de denúncia, de resistência e da transformação.

Este estudo recomenda que futuras investigações sobre o género e a religião no cinema africano adotem modelos analíticos híbridos, articulando a semiótica greimasiana com abordagens interseccionais e pós-coloniais. Além disso, propõe-se a inclusão de estudos de receção como um método complementar, permitindo avaliar como os diferentes públicos interpretam e negociam os sentidos propostos pelas obras filmicas.

Referências bibliográficas

- Adichie, C. N. (2014). *We Should All Be Feminists*. Fourth Estate.
- Al-Mansour, H. (Diretora). (2012). *Wadjda* [Filme]. Razor Film Produktion; Rotana Studios.
- Amadiume, I. (1987). *Male daughters, female husbands: Gender and sex in an African society*. London: Zed Books.
- Andrade-Watkins, C. (1995). *Kuxa Kanema: The Birth of Cinema in Mozambique*. In T. T. Miller & R. Stam (Eds.), *Film and Theory: An Anthology* (pp. 138–145). Blackwell.
- Andrade-Watkins, C. (1995). *Portuguese African cinema: Historical and critical perspectives*. Ohio University Press.
- Arenas, F. (2018). *Lusophone Africa: Beyond Independence*. University of Minnesota Press.
- Ault, J. (Diretor). (2006). *The Imam and the Pastor* [Documentário]. FLTfilms.
- Azarbayjani, N. (Diretora). (2011). *Facing Mirrors* [Filme]. Sheherazad Media International.
- Bakare-Yusuf, B. (2003). Yorubás don't do gender. *Feminist Africa*, 2, 8–24.
- Bellomo-Souza, R. (2018). *Análise semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto.
- Bellomo-Souza, R., & Ferreira, L. (2018). *Semiótica e análise do discurso*. Editora UFMG.
- Bonate, L. (2016). Islamic education in Mozambique. *Oxford Research Encyclopedia*.
- Bonate, L. J. (2016). Islam and Religious Change in Northern Mozambique, c. 1800–2000. In R. Loimeier (Ed.), *Muslim Societies in Africa: A Historical Anthropology* (pp. 253–276). Indiana University Press.
- Carlos, R. (2018, 30 de julho). *Cinema é contar histórias que nos ajudam a compreendermo-nos*. O País. <https://opais.co.mz/cinema-e-contar-historias-que-nos-ajudam-a-compreendermonos/>
- Convents, G. (2006). Cinema in Mozambique: A difficult rebirth. *Journal of African Cinemas*, 1(1), 23–39. <https://doi.org/10.1386/jac.1.1.23/1>
- Convents, G. (2006). Cinema in Mozambique: From Propaganda to Documentary. In I. Bakari & M. Cham (Eds.), *African Experiences of Cinema* (pp. 89–102). British Film Institute.
- Costa, Y. (Realizadora). (2018). *Entre Eu e Deus* [Filme]. Ébano Multimedia.
- Delong-Bas, N. J. (2023). *Wahhabi Islam: From Revival and Reform to Global Jihad*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195169911.001.0001>

- Dias, J. (2013). *O cinema no tempo da revolução: Kuxa Kanema em Moçambique*. Edições Colibri.
- Drogus, C. A. (1998). Religious Change and Women's Status in Latin America: A Comparison of Catholic and Evangelical Communities. *Sociology of Religion*, 59(1), 17–33.
- El Feki, S. (2013). *Sex and the citadel: Intimate life in a changing Arab world*. Pantheon Books.
- Fiorin, J. L. (2013). *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto.
- Gallus, M. (Diretora). (2002). *The Virgin Diaries* [Documentário]. Red Queen Productions.
- Gregolin, M. R. (1995). *Discurso e representação: A construção do sentido na narrativa*. Campinas: Pontes.
- Greimas, A. J. (1975). *Semântica estrutural: Pesquisa de método*. São Paulo: Cultrix.
- Greimas, A. J. (1975). *Semiótica e ciências sociais*. Cultrix.
- Mendes, A. C. (2019). Islamic reform in Northern Mozambique: Between Wahhabism and traditional practices. In L. Bonate & J. van Santen (Eds.), *Islam in Mozambique* (pp. 145–167). Brill.
- Meneses, M. P. (2019). O passado presente: A Ilha de Moçambique como espaço de memória. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 118, 45–68.
- Morier-Genoud, E. (2020). Islam and politics in post-colonial Mozambique. *Journal of Religion in Africa*, 50(1–2), 82–112.
- Morier-Genoud, E. (2020). The arrival of Wahhabism in Mozambique: Transnational networks and local appropriations. *Journal of Religion in Africa*, 50(1–2), 82–112. <https://doi.org/10.1163/15700666-12340168>
- Nahouza, N. (2018). *Wahhabism and the Rise of the New Salafists: Theology, Power and Sunni Islam* (1st ed.). Bloomsbury Publishing Plc.
- Nichols, B. (2017). *Introdução ao documentário* (5ª ed.). Papirus.
- Nzegwu, N. (2006). *Family matters: Feminist concepts in African philosophy of culture*. Albany: State University of New York Press.
- Olupona, J. K. (2014). *African religions: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Oppenheimer, J. (2012). *The Act of Killing* [Documentário]. Final Cut for Real.
- Orlandi, E. (2012). *Análise de discurso: Princípios e procedimentos*. Pontes.
- Oyewumi, O. (1997). *The invention of women: Making an African sense of Western gender discourses*. University of Minnesota Press.
- Pereira, A., Dias, M., & Mendes Junior, J. (2022). As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação? Reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus outros. *Estudos Feministas*, 20(2), 256–270.
- Shaikh, S. (2012). *Sufi narratives of intimacy: Ibn 'Arabi, gender, and sexuality*. University of North Carolina Press.
- Wehelie, B. (2021). Wahhabi influence in East African conflicts. *Africa Center for Strategic Studies*. <https://africacenter.org/wp-content/uploads/2021/03/Wahhabism-East-Africa-EN.pdf>

Filmografia

Pray the Devil Back to Hell (2008), de Gini Reticker.

Persepolis (2007), de Marjane Satrapi.

La formation de cinéastes indigènes au Brésil : Jean Rouch, les Ateliers Varan et le projet Vidéo dans les Villages

Juliano José de Araújo*

Resumo: O objetivo deste texto é refletir sobre o legado do antropólogo-cineasta francês Jean Rouch para o estabelecimento, no final dos anos 1990, da metodologia das oficinas de formação audiovisual do projeto Vídeo nas Aldeias. Trata-se de uma herança nem sempre lembrada, mas que é fundamental ser historicizada, considerando a importância do projeto Vídeo nas Aldeias na formação de cineastas indígenas em diversas regiões no Brasil. Palavras-chave: antropologia compartilhada; Ateliers Varan; cineastas indígenas; Jean Rouch; Vídeo nas Aldeias.

Resumen: El objetivo de este texto es reflexionar sobre el legado del antropólogo y cineasta francés Jean Rouch para el establecimiento, a finales de la década de 1990, de la metodología de los talleres de formación audiovisual del proyecto Vídeo nas Aldeias. Se trata de un legado que no siempre se recuerda, pero que es fundamental historizar, teniendo en cuenta la importancia del proyecto Vídeo nas Aldeias en la formación de cineastas indígenas en diversas regiones de Brasil. Palabras clave: antropología compartida; Ateliers Varan; cineastas indígenas; Jean Rouch; Vídeo nas Aldeias.

Abstract: The objective of this text is to reflect on the legacy of the French anthropologist and filmmaker Jean Rouch for the establishment, in the late 1990s, of the methodology of the audiovisual training workshops of the Video in the Villages project. It is an inheritance that is not always acknowledged, but which is essential to be historicized, considering the importance of such project for the training of indigenous filmmakers in different regions of Brazil. Keywords: shared anthropology; Ateliers Varan; indigenous filmmakers; Jean Rouch; Video in the Villages.

* Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Núcleo de Ciências Sociais Aplicadas (NUCSA), Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM). 76808-695, Porto Velho, RO, Brasil. E-mail: julianoaraujo@unir.br

Résumé : L'objectif de ce texte est de réfléchir sur l'héritage de l'anthropologue-cinéaste français Jean Rouch pour l'établissement, à la fin des années 1990, de la méthodologie des ateliers de formation aux outils audiovisuels du projet brésilien Vidéo dans les Villages. Il s'agit d'un héritage peu évoqué, mais qu'il est très important d'historiciser, considérant le rôle précurseur du projet Vidéo dans les Villages pour la formation des cinéastes indigènes dans diverses régions du Brésil.

Mots-clés : anthropologie partagée ; Ateliers Varan ; cinéastes indigènes ; Jean Rouch ; Vidéo dans les Villages.

Le projet Vidéo dans les Villages : en guise d'introduction¹

Historiquement, les sociétés indigènes étaient l'objet du regard des anthropologues, des cinéastes et des documentaristes, fréquemment avides d'images exotiques. Mais les indigènes étaient toujours vus dans une perspective sauvage et considérés uniquement comme des objets de recherche. Il s'agit d'une vision née à la fin du 19^e siècle avec la naissance de l'anthropologie comme discipline aussi bien que le cinéma et qui a persisté pratiquement sans aucun changement jusqu'en 1950. Dans les années 1960, le champ du film ethnographique a pourtant subi de grandes transformations et cette altérité exotique a assumé un rôle actif, devenant une collaboratrice du cinéaste dans le processus de réalisation cinématographique.

D'un côté, plusieurs réalisateurs dans le sillage de l'anthropologue-cinéaste Jean Rouch, comme David et Judith MacDougall, parmi d'autres, ont commencé à défendre des méthodes de réalisation audiovisuelle plus participatives. D'autre côté, il faut considérer le développement de nouveaux équipements de tournage et d'enregistrement plus légers. C'est grâce à ce cadre que, selon Faye Ginsburg (1995 : 262), nous assisterons au développement de productions cinématographiques par les communautés autochtones.²

C'est dans ce contexte que le projet brésilien Vidéo dans les Villages s'insère : fondé en 1986 à São Paulo par l'indigéniste et documentariste franco-brésilien Vincent Carelli³, Vidéo dans les Villages est un projet précurseur dans le domaine de la production audiovisuelle indigène au Brésil. Celui-ci a été créé dans le cadre des activités de l'organisation non gouvernementale (O.N.G) Centre de Travail Indigéniste⁴ et en 2000 il s'est lui-même constitué en tant qu'O.N.G. Son objectif est

1. Je tiens à remercier la professeure Annie Comolli, ma codirectrice de thèse dans le cadre d'un stage de recherche doctoral mené à l'Université Paris X-Nanterre pendant la période de septembre 2013 à février 2014, où une partie de ces réflexions a été présentée pour la première fois au séminaire *Les méthodes de l'anthropologie filmique*.

2. Un historique des expériences pionnières d'insertion de l'audiovisuel dans les communautés indigènes peut être consulté chez Juliano Araújo (2019).

3. Plus d'informations sur sa trajectoire sont disponible chez Ana Carvalho (2010) et Vincent Carelli (2011).

4. Le CTI est une organisation non gouvernementale, fondée en 1979 par des ethnologues et des éducateurs. Il soutient les projets des sociétés indigènes relatifs à la démarcation de leurs territoires, à la création et à l'implantation des programmes d'auto-développement ou à l'éducation adaptée à la réalité de chaque peuple autochtone.

d'appuyer les luttes des peuples autochtones brésiliens pour défendre leurs identités, patrimoines territoriaux et culturels par l'usage des outils audiovisuels et une production partagée avec les indigènes.

D'un point de vue historique, j'identifie trois phases différentes du projet Vidéo dans les Villages (Araújo, 2019). La première commence en 1986, avec la création du projet et va jusqu'en 1997, période où des anthropologues et documentaristes, comme Dominique Gallois et Vincent Carelli, le responsable des activités du projet, réalisent des films documentaires « sur » les indigènes. Le but était de mettre en évidence une autre vision des peuples autochtones du Brésil et de déconstruire les stéréotypes sur les indigènes, comme l'idée du « bon sauvage ». Pour le grand public, les indigènes sont encore des peuples exotiques, surtout en raison de leur distance. Donc, les films réalisés par Vidéo dans les Villages abandonnent cette perspective et privilégient le contact et l'approximation, c'est-à-dire, l'échange de regards dans une perspective interculturelle. La première expérience du projet, tournée par Vincent Carelli, a eu lieu avec les indigènes de l'ethnie Nambiquara, au Mato Grosso : l'action de les filmer et de projeter leurs images a provoqué une mobilisation collective parmi eux. Ils ont repris, devant la caméra, la cérémonie de perforation du nez et des lèvres, tradition qu'ils avaient abandonnée il y a déjà 20 ans et qui est montrée dans le documentaire *La fête de la jeune fille* (Vincent Carelli, 1987).

Petit à petit, les peuples autochtones ont commencé, eux-mêmes, à se filmer : c'est le cas, par exemple, de Divino Tserewahú, cinéaste indigène Xavante qui depuis 1990 filme les rituels de sa communauté. Dans ce contexte, en 1997, la deuxième phase du projet commence : le projet Vidéo dans les Villages a organisé le premier atelier de formation aux outils audiovisuels, dans le parc du Xingu, qui a réuni 30 indigènes de diverses ethnies du Brésil. Cela a été le moment où les caméras sont passées aux mains des indigènes, c'est-à-dire qu'ils sont devenus les responsables du tournage. Bien que le montage soit réalisé par le coordinateur et les instructeurs du projet, il est le résultat de l'observation des images avec les personnes filmées et des discussions avec les indigènes et leurs communautés.

Aux alentours de l'an 2000, les cinéastes indigènes ont commencé à filmer et aussi à monter leurs films en collaboration avec les responsables du projet. Dans ce contexte, c'est la troisième phase : le moment où le projet Vidéo dans les Villages s'est constitué comme une école de formation audiovisuelle indigène. Le projet révèle une intense activité de réalisation cinématographique avec 37 ethnies indigènes du Brésil. Comme résultat de ce travail, il conserve environ sept mille heures d'images, 87 films produits et plusieurs prix remportés à des festivals de cinéma au Brésil et à l'étranger. Sa plus grande conquête est néanmoins la formation de nombreux cinéastes indigènes de différentes ethnies.

Sans prétendre épuiser cet univers filmique du projet Vidéo dans les Villages, je voudrais mettre en relief sa production audiovisuelle que je crois être la plus représentative. C'est la série intitulée « Cinéastes indigènes » qui est composée originellement de sept DVDs des ethnies brésiliennes suivantes : Ashaninka, Huni Kuĩ,

Kîsêdjê, Kuikuro, Mbya-Guarani, Panará et Xavante.⁵ Chaque DVD contient deux documentaires réalisés par des cinéastes indigènes et plusieurs scènes bonus dans un total de 28 films, dont six sont des courts métrages et 22 des moyens métrages.

Il s'agit de documentaires qui racontent le dévoilement de fêtes et rituels indigènes traditionnels, comme le film *L'initiation des jeunes Xavante* (Divino Tserewahú, 1999), qui présente les différentes phases d'un rituel complexe ; des légendes et des mythes, comme dans *L'odeur du fruit du pequi* (Collectif Kuikuro de Cinéma, 2006), une histoire de périls et de plaisirs, de sexe et trahison où les hommes et les femmes, les colibris et les crocodiles construisent un monde mythique.

Il y a aussi des films consacrés au thème de la vie quotidienne, soit des propres communautés indigènes, comme le documentaire *La cacahuète de l'agouti* (Komoï Panará et Paturi Panará, 2005), dans lequel est montré le quotidien du village Panará pendant la récolte de la cacahuète, soit de quelques villageois, comme par exemple, le film *Shomôtsi* (Valdete Pinhanta Ashaninka, 2001), qui offre une chronique audiovisuelle du quotidien de Shomôtsi, l'oncle du cinéaste qui habite à la frontière du Brésil et du Pérou.

Certains films, comme *L'usage de la caméra* (Collectif Kuikuro de Cinéma, 2007) et *Filmer Khátpy* (Collectif Kisêdjê de Cinéma, 2011), constituent des méta-documentaires, parce qu'ils mènent une réflexion sur le documentaire et aussi sur la représentation en elle-même, en attirant notre attention sur le processus de tournage lui-même et sur la présence de nouvelles technologies de l'information et de la communication – des outils audiovisuels – dans les communautés indigènes.

Le thème de l'histoire des indigènes est présent aussi dans ces films, comme par exemple en *Nouvelle époque* (2006) et *Je me suis transformé en image* (2008), les deux de Zezinho Yube, et en *Exode Guarani* (Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto Ignacio de Carvalho et Vincent Carelli, 2011) : dans tous ces films nous observons le procès historique du contact de chacune de ces ethnies avec l'homme blanc dans une narration construite du point de vue des indigènes, s'opposant ainsi à l'histoire officielle. Enfin, il y a des documentaires consacrés à la vie spirituelle, comme *Les bicyclettes de Nhanderu* (Ariel Ortega, 2010), qui nous permettent de pénétrer dans la spiritualité quotidienne des indigènes de l'ethnie Mbya-Guarani.

Dans ce contexte, l'objectif de cet article est de réfléchir sur l'héritage de l'anthropologue-cinéaste français Jean Rouch pour l'établissement, à la fin des années 1990, de la méthodologie des ateliers de formation aux outils audiovisuels du projet Vidéo dans les Villages. Il s'agit d'un héritage, comme affirme Henri Gervaiseu (2009 : 88), peu évoqué, mais qu'il est très important d'historiciser, considérant le rôle précurseur du projet Vidéo dans les Villages pour la formation de cinéastes indigènes au Brésil. Pour mieux comprendre cet héritage, les fondements de la pratique cinématographique de Jean Rouch, notamment son anthropologie partagée et

5. Aujourd'hui, ces documentaires sont disponibles en ligne dans la filmothèque du projet Vidéo dans les Villages. Je recommande l'accès au site www.videonasaldeias.org.br où c'est possible de mieux se renseigner sur la filmographie des cinéastes indigènes réalisée dans le cadre du projet.

l'expérience des Ateliers Varan, une école de formation au cinéma documentaire créé à son initiative, sont des questions qui seront abordées dans ce texte à partir de l'analyse filmique (Aumont et Marie, 2009)⁶ des documentaires réalisés par des cinéastes indigènes dans le cadre du projet Vidéo dans les Villages.

L'anthropologie partagée de Jean Rouch

Les productions audiovisuelles de nature ethnographique impliquent, nécessairement, l'idée d'une altérité, parce qu'il s'agit, comme Pat Aufderheide (2011 : 181) dit, d'un regard extérieur sur une culture. Un regard, dans ce cas, d'un chercheur, d'un anthropologue, de "l'homme blanc", ayant normalement des finalités scientifiques. Les sujets, les communautés ou les groupes sociaux filmés par ces productions audiovisuelles risquent ainsi de devenir des simples exemples et des statistiques pour illustrer et exposer des résultats de recherches. Cette vision, on peut dire, une vision "traditionnelle" du film ethnographique, a entrepris un processus de critique dans les années 1950, en particulier dans les travaux filmiques de l'anthropologue-cinéaste Jean Rouch.

À partir de 1950, la position de l'interlocuteur natif, des questions d'épistémologie et d'éthique, selon Faye Ginsburg (1995 : 261), ont commencé à être questionnés dans le domaine du film ethnographique, surtout avec des films de Rouch. L'anthropologue-cinéaste Jean Rouch peut être considéré pionnier et il était, sans aucun doute, en avance par rapport à d'autres anthropologues de sa génération. Cela a permis, en fait, une réinvention de l'anthropologie dans les années 1960 et 1970. Considérant ce contexte, je présenterai les principaux points de l'anthropologie partagée, telle que conçue par Jean Rouch.⁷

Selon Paul Henley (2009 : 321), pour Rouch, la connaissance ne devrait pas être originaire de l'observation scientifique, mais au contraire, elle devrait provenir d'un processus d'engagement entre le cinéaste et les sujets des films, une sorte d'éthique de la rencontre dans tout le procès de réalisation cinématographique, comme définit Marcius Freire (2009 : 91). C'est de cette façon que l'anthropologue-cinéaste commence à esquisser les principes de sa praxis cinématographique qu'il a nommée « l'anthropologie partagée ».⁸ L'anthropologie partagée consistait à faire que les sujets filmés dans les productions audiovisuelles – qui n'étaient jusqu'alors ni observées ni vues que d'une perspective passive – jouaient un rôle actif dans la construction de

6. Les documentaires sont étudiés à partir de l'analyse filmique en effectuant un mouvement entre leurs éléments internes et externes, selon Jacques Aumont et Michel Marie (2009).

7. Il y a une vaste bibliographie sur Jean Rouch et son œuvre cinématographique. Entre autres, je recommande notamment les travaux de Joram ten Brink (2007), Mateus Araújo Silva (2010), Maxime Scheinfeigel (2008) et Paul Henley (2009).

8. Sa praxis cinématographique est synthétisée notamment dans les textes « Le film ethnographique », paru en 1968, et « La caméra et les hommes », publié en 1974. Je crois que ces deux textes de Jean Rouch présentent les fondements de son anthropologie partagée qui seraient plus tard les bases pour Claudine de France (1989) proposer dans le livre *Cinéma et anthropologie* les principes de la méthodologie de l'anthropologie filmique.

la réalité cinématographique, dans le film et par le film, dans un projet de collaboration créative et conjointe, soit à partir du *feedback* des projections ou des suggestions d'idées et de thèmes pour la réalisation des films.

Paul Henley (2009 : 317-322) raconte que Jean Rouch comprenait l'anthropologie partagée comme une méthodologie avec plusieurs phases ou étapes, fondée sur un projet de collaboration créatif et conjoint dans lequel il y avait un échange entre le chercheur-cinéaste et les personnes observées. Dans un premier moment, il y avait un *feedback* des projections, situation où le matériel filmé dans les communautés était projeté pour qu'elles puissent exprimer leurs commentaires et impressions sur ce qui avait été tourné. Rouch recevait des critiques, débattait et évaluait les rushes. À ce propos, c'est connu l'exemple de son film *Bataille sur le grand fleuve* (1950-1951), qui raconte l'histoire d'une grande bataille sur le fleuve Niger entre 21 pêcheurs Sorko et des hippopotames.

Lors d'un entretien avec Enrico Fulchignoni, Rouch (2003 : 157) explique qu'il a utilisé dans ce film une musique pour construire une atmosphère de chasse et suivre la tradition des films du genre western. Après avoir vu le film, l'un des pêcheurs l'a critiqué, parce que même sous l'eau les hippopotames ont des très bonnes oreilles. Dans ce cas, selon le pêcheur, s'il y avait une musique, les hippopotames s'échapperaient sûrement. De cette façon, à la chasse, a-t-il expliqué, il faut faire silence, sans quoi il n'y a pas de chasse. Rouch a donc supprimé la musique qu'il avait ajouté au film, en acceptant le *feedback* des pêcheurs Sorko.

Ce processus a été le début d'un deuxième moment de l'anthropologie partagée dans lequel les personnes filmées ont commencé à proposer des thèmes et des idées pour les films. *Les maîtres fous* (1954-1955), par exemple, a été réalisé à partir d'une demande des membres de la secte Hauka, information présentée déjà au début du film avec l'usage des panneaux écrits. Au cours de sa trajectoire, l'anthropologue-cinéaste Jean Rouch incorpore peu à peu des méthodes plus participatives dans son procès de réalisation cinématographique. *Jaguar* (1954-1967) et *Moi, un noir* (1958-1959) sont exemplaires de cette façon de travailler, de même que *La pyramide humaine* (1959-1960), en atteignant le sommet de l'expérimentation filmique avec *Chronique d'un été* (1960), documentaire réalisé en codirection avec Edgar Morin et qui a inauguré le cinéma direct. À propos de l'anthropologie partagée de Rouch, Fabienne Bonino (2014 : 5) synthétise que :

Jean Rouch a aussi initié un cinéma du partage : ses amis africains jouent dans ses films durant toute sa carrière. Avec eux, il fonde DALAROTA à partir de la première syllabe de : Damouré, Lam, Rouch et Tallou. La notion même d'auteur se partage, le scénario est élaboré lors de discussions communes, chacun apporte une contribution au projet final.

Ateliers Varan : une école de formation au cinéma documentaire

Les Ateliers Varan, dont le siège est à Paris, ont été créés le 20 janvier 1981 à partir de l'initiative de Jean Rouch et de Jacques Arthuys. Cette date marque le dépôt des statuts de l'association « Varan » à la préfecture de Paris, en France, comme rappelle André Van In (2016 : 22). Mais l'histoire de cette école de formation au cinéma documentaire a commencé quelques ans auparavant. Zoe Graham (2016 : 15) commente que :

L'idée d'une école de cinéma documentaire est née en 1976, lors de la visite de Rouch et de son ami et collègue Jacques d'Arthuys, qui était alors le directeur de l'Institut français de Porto, au Portugal. Ensemble, ils ont créé un atelier expérimental en super-8 – nouveau format de pellicule créé par Eastman Kodak – travaillant d'abord avec des étudiants de Porto et filmant des courts métrages sur les conditions de vie des travailleurs là-bas. Lorsque d'Arthuys a été envoyé comme attaché culturel français à Maputo au Mozambique en 1977, il a de nouveau invité Jean Rouch pour qu'il vienne le rejoindre.

Les autorités de la jeune république mozambicaine ont demandé à des cinéastes connus de venir filmer les mutations du pays. Par contre, Rouch et d'Arthuys ont proposé au gouvernement du Mozambique la réalisation des ateliers de cinéma à Maputo avec l'intention de former de futurs cinéastes locaux afin qu'ils puissent filmer leur propre réalité. Selon Graham (2015 : 15-16), en 1978, Rouch a obtenu le financement du Ministère français des affaires étrangères pour ce premier atelier de cinéma. À l'époque, avec un don d'un million de francs, il était possible d'acheter douze caméras super-8, une développeuse de films Kodak et trois appareils des projections.

À propos des Ateliers Varan, Juliana Araújo et Michel Marie (2016 : 7) expliquent que :

Ils ont eu pour objectif initial de former des jeunes cinéastes dans les pays qui n'avaient pas vraiment de production cinématographique, mais aussi au sein des groupes ethniques et sociaux minoritaires qui n'avaient jamais eu accès aux techniques du cinéma. Cette formation était spécialisée dans le cinéma documentaire de terrain, et plus encore sur les techniques légères selon les principes du cinéma direct, le super 8 sonore, le 16 mm, la vidéo légère.

Après cette brève contextualisation,⁹ je voudrais souligner quelques aspects de la pédagogie Varan, notamment de sa méthode à partir des réflexions d'André Van

9. Plus d'informations sur les Ateliers Varan sont disponibles chez Juliana Araújo et Michel Marie

Inn (2016), qui fut réalisateur et membre des Ateliers Varan depuis sa création en 1981. Dans son texte « La longue aventure des Ateliers Varan depuis 1980 – les ateliers en Bolivie, en Afrique du Sud et au Viêt Nam », Van Inn souligne que le stage de cette école de formation au cinéma documentaire se déroule, habituellement, en trois phases : l'initiation à l'audiovisuel, y compris des exercices pratiques, l'analyse filmique et les repérages ; le tournage du film ; et le montage du film.

La première phase du stage a une durée de quatre semaines et comprend les actions suivantes, comme parle André Van Inn (2016 : 24) :

(...) initiation technique à la caméra et au son ; visionnage et analyse de nombreux films documentaires classiques et contemporains ; réalisation de plusieurs exercices et analyse critique des rushes ; recherche, repérage et écriture d'un projet de film de stage ; discussions collectives, puis individuelles, autour des sujets choisis par chacun.

Après ces activités, c'est le début de la deuxième phase du stage, concentrée sur le tournage avec une durée de quatre à six semaines. Van Inn (2015 : 24-25) détaille que :

(...) chacun des stagiaires part seul sur le terrain se confronter à la réalité de son projet (les formateurs ne les accompagnent jamais). Sur le terrain choisi, le stagiaire apprend à observer ses personnages, les situations, les histoires qui se développent, récolte les informations nécessaires pour « l'écriture » de son projet. À l'atelier, il vient partager avec les autres stagiaires l'avancement de son travail, les questions et les problèmes qu'il rencontre. (...) Le travail se développe, les films se construisent dans ce *work in progress* à travers ces incessants « aller-retour » entre le terrain et l'atelier tout au long de cette seconde phase. Chaque stagiaire présente ses rushes en projection devant tout l'atelier et doit confronter sa matière au regard et à la critique des autres stagiaires et des autres formateurs.

À la fin, dans la troisième phase du stage, il y a le montage, moment où le stagiaire finalise son film avec l'aide d'un monteur professionnel. Van Inn (2016 : 25) réfléchit à cette étape :

Pendant le tournage, tout s'accélère, s'emballe. Pendant le montage, on reprend le processus, on ralentit, on analyse les différentes étapes du processus de réalisation. (...) il y a tout d'abord l'idée qui, au départ, a motivé le projet de film et sa décision de la mise en œuvre à travers les choix de réalisation. Il y a ensuite les intui-

tions, les capacités d'improvisation (...). La réalisation qui lui a semblé souvent s'échapper, s'est structurée par le travail d'écriture, son point de vue sur le sujet, l'observation, l'écoute, sa relation aux personnages, la rigueur dans le travail.

Une fois terminée cette présentation de la méthode de réalisation cinématographique des Ateliers Varan, je crois que, pour l'instant, il faut souligner que Vincent Carelli, le coordinateur de Vidéo dans les Villages, a invité Mari Corrêa, une documentariste formée par les Ateliers Varan¹⁰, à rejoindre le projet en 1998. Dans ce contexte, c'est Mari qui a adapté la méthode Varan à la réalité des peuples autochtones au Brésil, notamment en offrant les ateliers de formation aux outils audiovisuels aux communautés indigènes. Ces questions seront mieux comprises dans les prochains items de cet article, dédiés à l'analyse filmique des documentaires réalisés par des cinéastes indigènes dans le cadre du projet Vidéo dans les Villages.

L'analyse filmique des documentaires

Je voudrais maintenant présenter l'analyse filmique de quelques documentaires réalisés par des cinéastes indigènes pour mettre en évidence les pratiques filmiques adoptées par le projet Vidéo dans les Villages. Quand je parle de « pratiques filmiques », je désigne toutes les procédures de réalisation d'un film documentaire. La première de ces étapes est l'insertion profonde comme condition de préparation des films documentaires, c'est-à-dire, l'insertion des instructeurs du projet auprès des communautés indigènes et des indigènes eux-mêmes comme cinéastes auprès de leurs communautés. La préparation est aussi le moment où il y a le choix du thème, des personnages, de l'écriture ou non-écriture du scénario du film documentaire.

La deuxième étape est le tournage, y compris des choix esthétiques et techniques, tels que : l'option de tourner en plans courts, longs ou les alterner ; filmer la caméra à la main ; l'interdiction d'utiliser le *zoom* pendant le tournage ; le *feedback* des personnes filmées ; la répétition des enregistrements ; et l'observation différée. Enfin, la troisième étape est le montage, en considérant le monteur en tant que catalyseur du *feedback* de la communauté autochtone. Chacune de ces trois étapes sera étudiée ci-dessous dans les trois items suivants.

L'insertion profonde comme condition de préparation des documentaires

Le processus de réalisation d'un film documentaire peut, selon l'anthropologie filmique, suivre deux options méthodologiques : l'exposition ou l'exploration. La première comprend les documentaires dont la réalisation est structurée à partir d'un scénario strictement conçu et dans laquelle il n'y a pas de possibilité d'improvisation. Quand le cinéaste choisit cette option méthodologique, son souci est, comme

10. En 1987, Mari Corrêa est diplômée en réalisation de documentaire aux Ateliers Varan et est devenue formatrice de documentaristes.

l'explique Claudine de France (1989 : 285), « de contrôler à tout prix la matière qu'il entend filmer et la manière de la filmer ». C'est-à-dire que le scénario est un dispositif d'anticipation du contenu du film, et le tournage la transformation en images et en sons des éléments prévus dans le script. Le documentaire classique des années 1930 en Angleterre est un exemple de cette option avec la présence d'une thèse à développer et à conclure et, surtout, d'une logique argumentative.

Dans la seconde option méthodologique – à savoir l'exploration –, sont inclus les films documentaires dans lesquels le processus de réalisation cinématographique est ouvert à l'improvisation, vu que le cinéaste ne fait pas de scénario. Au contraire, la phase de préparation se confond avec le tournage, c'est-à-dire qu'elles sont à la fois entremêlées et réalisées en même temps dans une perspective de construction progressive. À ce sujet, France (1989 : 305) exprime combien est importante, voire fondamentale, « l'idée d'une étroite collaboration entre cinéaste et personnes filmées, à partir de l'observation commune de l'image ». Sachant que le cinéaste ne fait aucune recherche préalable, les personnes filmées sont bien plus que de simples interviewées : elles sont des collaborateurs fondamentaux pour la réalisation du film. Les documentaires dans la stylistique du cinéma direct sont un bon exemple de cette option méthodologique, née dans les années 1960 grâce aux innovations des outils audiovisuels, notamment la possibilité d'enregistrer des images et des sons synchrones.

La condition essentielle à la réalisation d'un film documentaire d'exploration est justement l'insertion profonde du cinéaste dans le milieu qui sera observé et, par conséquent, son imprégnation même par celui-là. Il s'agit d'une véritable subversion des méthodes classiques de réalisation documentaire car l'insertion profonde du cinéaste « consiste à se faire accepter par les personnes filmées – avec ou sans caméra – et à les convaincre de l'intérêt de collaborer à la réalisation du film ». C'est-à-dire que « l'avenir du film dépend en grande partie de la manière qu'a le cinéaste de se présenter et d'habituer les autres à sa présence outillée (avec une caméra), comme à cette mise en scène de leur propre mise en scène à laquelle il tente de les faire participer ». (France, 1989 : 311).

Comme souligne Mari Corrêa, l'une des responsables des ateliers de formation aux outils audiovisuels du projet Vidéo dans les Villages : « la proximité résultant de cette façon de tourner permet à la personne filmée de participer au processus de réalisation du film parce qu'elle choisit ce qu'elle veut montrer d'elle-même et la manière dont elle veut se montrer » (Corrêa, 2004 : 3). Le documentaire *Deux villages, un chemin* (2008), des réalisateurs indigènes Guarani (Ariel Ortega, Jorge Morinico et Germano Beñites), montre comment cette option de réalisation est significative pour les cinéastes et les personnes filmées. Ariel Ortega, l'un des cinéastes, explique que la première semaine des ateliers du projet a été très difficile chez les Guarani, parce que les autres cinéastes indigènes et lui ne réussissaient pas à filmer ni ne savaient quoi montrer. « Je discutais avec les personnes, mais elles ne comprenaient pas beaucoup le but de réaliser un film. Nous étions dans un village qui a 10 hectares et les villageois vivent presque dans la banlieue de Porto Alegre. C'est une situation très difficile », comme commenté par Ariel Ortega (Araújo, 2011 : 139).

À partir de ce moment-là, les cinéastes indigènes ont commencé à percevoir l'idée principale du film, c'est-à-dire, la situation de leur village. Dans le documentaire *Deux villages, un chemin*, les cinéastes qui ont accompagné le quotidien de deux communautés Guarani montrent leur relation avec la terre, de laquelle elles ont été dépossédées par la société occidentale. La première communauté se trouve dans la banlieue de Porto Alegre et est entourée par la ville. La deuxième se situe à São Miguel das Missões, à environ 500 kilomètres de Porto Alegre et est un territoire ayant jadis appartenu aux indigènes et ayant été transformé en endroit touristique. Sans forêt pour y chasser et sans terre à cultiver, les Guarani dépendent de la vente d'objets artisanaux pour survivre. Ils habitent dans deux villages et sont unis par la même histoire, bien que distants géographiquement. En somme, telle est leur histoire de leurs premiers contacts avec les Européens à leur intense cohabitation avec les occidentaux d'aujourd'hui.

La préparation de ce film a été réalisée à partir d'une véritable immersion dans l'univers du village. Le thème du documentaire est apparu au moment où les cinéastes autochtones et les personnes filmées, selon France (1989 : 314), se sont accoutumés « les uns aux autres. Le cinéaste à l'ambiance, au rythme de vie des personnes filmées ; les personnes filmées à la présence du cinéaste ». Malgré le fait que des cinéastes indigènes filment leur propre communauté, Ariel Ortega explique que les Guarani sont très réservés. Cette difficulté a été surmontée quand les cinéastes ont fait une réunion pour expliquer l'importance de la réalisation du film. Après cela, tous les indigènes ont compris et ont été plus à l'aise devant la caméra. Autrement dit, au début de la réalisation, tout restait à découvrir – le thème, les personnages, le fil conducteur de la narrativité du documentaire etc. – et dans ce processus, comme souligne France (1989 : 348), « cinéaste et personnes filmées participent ensemble au dévoilement » qui, dans ce cas, a abouti au film *Deux villages, un chemin*.

La phase de préparation d'un documentaire, ayant comme condition l'insertion profonde du cinéaste dans le milieu qu'il va observer, est caractérisée « bien plus par la qualité des rapports humains qu'elle engendre entre cinéaste et personnes filmées » (France, 1989 : 317). Il est intéressant d'indiquer l'importance de l'insertion, non seulement entre cinéastes et personnes filmées, mais aussi entre les instructeurs des ateliers du projet Vidéo dans les Villages et les indigènes qui y participent. C'est pourquoi les ateliers de ce projet ont une durée moyenne d'un mois au sein des communautés autochtones : un temps nécessaire pour l'établissement et le développement d'une relation de coopération librement consentie entre moniteurs, cinéastes indigènes et personnes filmées. À ce sujet, Jean Rouch (1979 : 61) a écrit qu'il fallait à l'anthropologue-cinéaste passer « un temps très long sur le terrain avant d'entreprendre le moindre tournage », période nécessaire pour l'insertion profonde, la réflexion, l'apprentissage et la connaissance mutuelle entre celui qui filme et ceux qui sont filmés.

Le processus de tournage des documentaires

La méthodologie des activités de Vidéo dans les Villages a commencé à être esquissée à partir de 1998 quand Vincent Carelli avait invité Mari Corrêa, documentariste formée par les Ateliers Varan, pour participer au projet. Dans ce contexte, cela a été la proposition de travail que Mari, pendant les années 2000, a développé dans les divers ateliers de formation aux outils audiovisuels parmi les communautés indigènes. Mari explique que la méthode d'enseignement des Ateliers Varan met en relief les questions éthiques, politiques et philosophiques, bien au-delà du manie-ment des équipements cinématographiques¹¹.

Les ateliers du projet Vidéo dans les Villages sont développés pendant trois ou quatre semaines et sont réalisées avec six élèves maximum, lesquels sont indiqués par les plus âgés du village, et qui vont filmer en duo, vu que chaque atelier mobilise trois caméras. Les instructeurs enseignent aux indigènes l'usage basique de la caméra : comment faire le focus manuel et la balance de blanc. Une fois que les cinéastes indigènes ont appris cela, les moniteurs leur demandent de petits exercices audiovisuels, tels que le tournage du quotidien d'un villageois, par exemple. Les images sont faites exclusivement par les indigènes, d'une façon intuitive, libre, empirique et ouverte à l'improvisation, au spontané et à l'expression des personnes filmées. La dynamique des ateliers est la suivante : le matin, l'enregistrement des images et des sons ; l'après-midi, sa projection dans le village, moment pendant lequel les instructeurs font une lecture critique du matériel filmé, indiquant, par exemple, des fautes concernant le cadrage, la lumière et les coupes d'un dialogue. De même, il est discuté ce qui peut être filmé : non seulement des fêtes et des rituels traditionnels, mais aussi la banalité quotidienne, telle que des moments de pause et une conversation au hasard peuvent révéler un très fort potentiel audiovisuel.

Après cette présentation générale des ateliers de formation aux outils audiovisuels du Vidéo dans les Villages, je voudrais analyser quelques particularités du processus de tournage : 1) le *feedback* des personnes filmées ; 2) le tournage avec la caméra à la main ; 3) l'interdiction de l'usage du *zoom* ; 4) le tournage des longs enregistrements/longs plans, etc. ;

Les communautés indigènes jouent un rôle très important lors du tournage. Dans le documentaire *L'usage de la caméra*, le chef du village Kuikuro a commenté que « la caméra appartient à tout le monde. Elle n'est pas à toi, ni à moi ». Dans ce contexte, il s'agit de mettre en évidence le rôle que tous les indigènes ont à la réalisation du film et qui est concrétisé à partir du *feedback* de la communauté : c'est-à-dire

11. Lors d'un témoignage, Mari Corrêa (2016 : 771) explique qu'elle a eu l'occasion de participer comme instructrice d'un stage des Ateliers Varan avec des jeunes Kanak, un peuple traditionnel de la Nouvelle Calédonie, dans un contexte marqué par une forte discrimination. Elle commente que le processus de réalisation des documentaires a créé une voie pour le dialogue entre générations et aussi a stimulé l'intérêt des jeunes Kanak à sa propre culture, en leur approchant des plus âgés. À partir de cette expérience, elle s'est aperçue que la méthode des Ateliers Varan pouvait être adaptée au contexte des indigènes brésiliens.

que « le dialogue avec les personnes filmées fondé sur l'observation des images » (France, 1989 : 344) et des sons enregistrés permettent justement la construction de ces films documentaires.

Ce processus nous est montré, par exemple, dans *Filmer Khátpy* (Collectif Kisedje de Cinéma, 2011), quand l'un des cinéastes indiens (Whinti Suya) explique : « Quand nous avons écouté vos témoignages, on a remarqué que l'histoire a été racontée de différentes façons. C'est pour cela que nous allons le montrer pour que tous puissent écouter et décider si c'est bon ou quelle version nous devons suivre. Il nous faut décider pour commencer à filmer ». Le film est donc construit à partir d'une coopération horizontale entre cinéastes et personnes filmées, geste qui renvoie à l'expérience pionnière de Robert Flaherty lors de la réalisation de *Nanouk, l'esquimau* (1922), quand il a développé chaque soir les images enregistrées le jour même et les a projetées immédiatement à son personnage pour recueillir ses appréciations et élaborer avec lui les grandes lignes du scénario et du tournage du lendemain.

À travers les films du projet Vidéo dans les Villages, nous, spectateurs, identifions les diverses séquences tournées caméra à la main. Cette stratégie filmique est, selon Jean Rouch (1979 : 63), « la seule manière de filmer » consistant à « marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est le plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme ». L'usage de la caméra sur un trépied était une stratégie de tournage refusée par Rouch car, selon lui, son emploi faisait que la caméra « voyait » d'un seul point de vue. Annie Comolli (2003 : 15) commente que :

(...) le tournage à l'aide d'un trépied, qui produit une mobilité artificielle du cinéaste, l'éloignant des personnes filmées, rend plus difficile l'instauration d'une proximité physique et psychologique entre filmeur et filmés. En revanche, le tournage à la main assure une mobilité réelle au cinéaste ainsi qu'une proximité effective avec les personnes filmées.

Au cours des ateliers de formation aux outils audiovisuels, les cinéastes indigènes se sont vu conseiller de ne pas utiliser le *zoom* : ce choix se justifie, explique Mari Côrrea (2003 : 9-10), à partir d'une démarche technique et éthique. D'une part, quand un cinéaste filme seul, sans l'aide d'un professionnel pour enregistrer le son, il doit être proche de la personne filmée, car, dans le cas contraire, le cinéaste n'obtiendra pas de bon enregistrement du son. De l'autre, Mari Côrrea souligne que, du point de vue éthique, il ne s'agit pas de voler l'image de quelqu'un sinon d'établir une relation avec la personne filmée. C'est un principe de tournage défendu par Jean Rouch parce que, selon lui, à partir de cela, le réalisateur entre réellement dans l'intimité de son sujet (Rouch, 1979 : 63). C'est-à-dire que ne pas utiliser le *zoom* permet la qualité irremplaçable du contact entre le cinéaste et ceux qu'il filme dans une relation de forte complicité.

Une autre question très importante soulevée par les ateliers du projet Vidéo dans les Villages est l'orientation donnée aux cinéastes indiens de ne pas imposer

de limites pour la durée des plans, mais au contraire, de privilégier de longs enregistrements continus. Vincent Carelli précise que, au début de l'apprentissage, les élèves ont pour réflexe de couper, une tendance corrigée par les instructeurs car il est nécessaire que les indigènes apprennent à écouter les personnes filmées. Du point de vue de l'image et du son, cette option s'exprime par la présence de temps morts (moments d'attente ou de repos), temps faibles (moments de pause et répétitions), pas seulement de temps forts (les actions les plus importantes). Dans ce contexte, « les personnes filmées elles-mêmes, au lieu d'être constamment guidées ou interrompues dans le déroulement de leur comportement, voient le flux de leurs activités la plupart du temps respecté » (France, 1989 : 319) par celui qui les filme.

Montages, démontages et remontages des documentaires

Comment est réalisé le montage de ces films documentaires ? Qui sont les responsables, les indigènes ou les instructeurs du projet ? Il n'est pas facile de répondre à ces questions mais, d'une façon générale, c'est possible d'affirmer que la communauté indigène participe toujours au processus de montage. Certains films sont montés sur site, dans les villages, tandis que d'autres commencent dans les villages puis sont conclus à Olinda, dans le Pernambuco (Nord-Est du Brésil) où se trouve l'O.N.G. Vidéo dans les Villages. Le monteur aura, de cette façon, un rôle de catalyseur du *feedback* de la communauté autochtone.

Je souhaiterais réfléchir sur cette question à partir du documentaire *L'initiation du jeune Xavante* (1999) du cinéaste indien Divino Tserewahú, l'un des responsables du tournage réalisé avec les instructeurs du projet (Estevão Nunes Tutú et Marcelo Pedrosa). *L'initiation du jeune Xavante* est un film documentaire sur un rituel qui montre le passage de la vie adolescente à la vie adulte chez les Xavante. Cette ethnie est divisée en huit groupes d'âge et tous les sept ans un nouveau groupe est initié. Dans le film, les Etepa est le groupe qui sera initié ; les Tirowa, initiés il y a sept ans, seront les rivaux ; et les Hotorã, initiés il y a quatorze ans, seront les parrains. Le film présente les diverses phases de ce rituel, son signifié et son importance.

Comment le montage a-t-il été réalisé ? Mari Côrrea (2004 : 4) explique que, pour elle, le montage est la phase la plus difficile d'un documentaire car il est le moment de choisir, articuler et construire le film. Que montrer ? Quelles paroles privilégier ? Où et quand couper ? Il s'agit, en fait, d'une étape effectuée ensemble par les cinéastes indigènes et les instructeurs du projet. Mari Côrrea souligne que beaucoup de personnes lui ont demandé si les indigènes montent leurs films. Elle argumente que si l'on pense que le montage ne se réduit pas à presser les boutons d'un ordinateur, on peut donc considérer que le montage est fait par les indigènes. Les propos de Mari Côrrea révèlent la conception de partage présente dans tout le processus de réalisation cinématographique du projet.

Dans le cas du film *L'initiation du jeune Xavante*, le montage a été réalisé pendant quatre mois à partir d'un retour constant des indigènes. Au total, trois versions du documentaire ont été faites et projetées auprès de la communauté indigène et, à partir des commentaires, critiques et suggestions des villageois les plus âgés, ont

été montées à nouveau. Le cinéaste Divino Tserewahú commente que, lors de la première projection du film, 18 séquences ont été changées. Lors de la deuxième projection, d'autres séquences ont été remontées et, après la troisième projection, la communauté a approuvé le montage du film. Selon Vincent Carelli, on ne peut pas avoir une vision idéalisée et naïve de ce processus, car il comporte des nombreux conflits et négociations entre le cinéaste et sa communauté. Chaque ellipse dans le montage avait été négociée, y révélant un fort intérêt et une intense participation de toute la communauté indigène et, surtout, des plus âgés (Araújo, 2011 : 60).

Il est très intéressant de penser ce processus de montage en envisageant les réflexions de Jean Rouch dans son texte « La caméra et les hommes ». L'anthropologue-cinéaste a identifié trois étapes différentes au moment du montage. La première se produit lors du tournage et le caméraman réalise un premier montage quand il tourne, choisissant des angles, des cadrages, des mouvements de caméra. La deuxième est réalisée par le monteur qui, selon Rouch, ne devrait jamais participer au tournage, constituant une espèce de regard « objectif » sur les images filmées. La troisième étape consiste à la présentation de la première ébauche aux personnes filmées pour obtenir leur *feedback*. Dans le projet Vidéo dans les Villages, l'étape la plus importante est justement cette dernière où il y a un échange entre le cinéaste et les individus filmés et que Jean Rouch intitule « anthropologie partagée ».

Conclusion

Je crois qu'il a été possible de réfléchir dans cet article à l'héritage de l'anthropologue-cinéaste français Jean Rouch au projet Vidéo dans les Villages. D'une part, j'ai pu justement l'historiciser en précisant les principes de l'anthropologie partagée rouchienne et de la pédagogie Varan qui se reflètent sur les ateliers de formation aux outils audiovisuels de ce projet brésilien. D'autre part, j'admets que cette méthode d'enseignement du cinéma documentaire peut, comme proposent Juliana Araújo et Michel Marie (2016 : 8), « ainsi servir de référence pour de nombreuses écoles qui entendent échapper aux contraintes du cinéma dominant, fondé sur le scénario, le long métrage de fiction et les acteurs professionnels. »

Je pense qu'il faut souligner le rôle joué par Mari Côrrea dans le cadre du projet. Formée par les Ateliers Varan, cette documentariste a été la responsable d'adapter la méthode de cette école de cinéma documentaire au monde des peuples autochtones brésiliens. À partir de la réalisation des ateliers de formation aux outils audiovisuels, Ruben Caixeta de Queiroz (2004 : 4-5) affirme qu'on peut constater un geste bien particulier dans les documentaires suivants réalisés dans le cadre du projet Vidéo dans les Villages : filmer le temps d'attente et l'espace vide devient plus important que filmer l'action. C'est précisément le résultat de l'influence du cinéma moderne et des cinéastes comme Jean Rouch apportés au projet par Mari Côrrea.¹²

12. En 2009, Mari Corrêa a fondé l'Institut Catitu, où elle développe des projets sur l'appropriation des technologies et nouveaux langages par les peuples autochtones, en particulier les femmes indigènes. Plus d'informations sont disponibles sur le site www.institutocatitu.org.br et chez Sophia Ferreira

En effet, les pratiques filmiques employées par le projet Vidéo dans les Villages lors de la réalisation des ateliers de formation aux outils audiovisuels auprès des communautés indigènes sont héritières de l'anthropologie partagée de Jean Rouch et de la méthode d'enseignement des Ateliers Varan, comme les analyses ci-dessus ont démontré. À ce sujet, Henri Gervaiseau (2009 : 88) considère cet héritage l'un des aspects de la tradition rouchienne au Brésil dans la contemporanéité, bien qu'il soit peu revendiqué. Sans aucun doute, l'œuvre cinématographique du projet Vidéo dans les Villages peut être vue comme une véritable anthropologie partagée de la communication audiovisuelle.

Références bibliographiques

- Araújo, A. C. (2011). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda : Vídeo nas Aldeias.
- Araújo, J. (2019) *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia : um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Bragança Paulista : Editora Urutau/Margem da Palavra.
- Araújo, J.; Marie, M. (2016). *Varan : un monde visible*. Belo Horizonte : Balafon.
- Aufderheide, P. (2011). Vendo o mundo do outro, você olha para o seu. In: Araújo, A. C. (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda : Vídeo nas Aldeias.
- Aumont, J.; Marie, M. (2009). *A análise do filme*. Lisboa : Edições Texto & Grafia.
- Bonino, F. (2014). Les variations de la voix dans le cinéma d'Éric Pauwels : entre héritage et création. In : *Entrelacs – Cinéma et Audiovisuel*. Toulouse, volume 11.
- Brink, J. (2007). *Building bridges : the cinema of Jean Rouch*. New York : Wallflower Press.
- Caixeta de Queiroz, R. (2004). Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias. *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena*. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil.
- Carelli, V. (2011); Um novo olhar, uma nova imagem. In : ARAÚJO, A. C. (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos : 1986-2011*. Olinda : Vídeo nas Aldeias.
- Carvalho, A. (2010). Por um cinema compartilhado. Entrevista com Vincent Carelli. In : Leonel, J.; Mendonça, R. F. (Org.). *Audiovisual comunitário e educação : histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte : Autêntica Editora.
- Comolli, A. (2003). Éléments de méthode an anthropologie filmique. In : Comolli, A.; France, C. (Ed.). *Travaux en anthropologie filmique*. Nanterre : Université Paris X-Formation de Recherches Cinématographiques.
- Corrêa, M. (2012). Vídeo das Aldeias. In : *Vídeo nas Aldeias*. Abril de 2004. Disponible en www.videonasaldeias.org.br

- Corrêa, M. (2016). Depoimento. *In*: Araujo, D. C.; Morettin, E. V.; Reia-Baptista, V. (Org.). *Ditaduras revisitadas : cartografias, memórias e representações audiovisuais*. Faro, Portugal : CIAC/Universidade do Algarve.
- France, C. (1989). *Cinéma et anthropologie*. Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- Freire, M. (2009). Jean Rouch e a ética do encontro. *In* : *Devires*. Dossiê Jean Rouch II. Belo Horizonte, volume 6, número 2, julho/dezembro.
- Gervaiseau, H. (2009). Flaherty e Rouch: a invenção da tradição. *In* : *Devires*. Dossiê Jean Rouch I. Belo Horizonte, volume 6, número 1, janeiro/junho.
- Ginsburg, F. (1995). Mediating culture : indigenous media, ethnographic film and the production of identity. *In*: DEVEREAUX, L.; HILLMAN, R. (Ed.). *Fields of vision : essays in film studies, visual anthropology and photography*. Berkeley : University of California Press.
- Graham, Z. (2016). Makwayela et les ateliers de cinéma documentaire de Jean Rouch au Mozambique. *In* : Araújo, J.; Marie, M. (Ed.). *Varan : un monde visible*. Belo Horizonte : Balafon.
- Henley, P. (2009). *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Pinheiro, S. F. (2017). *A imagem como arma : a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Goiás.
- Rouch, J. (1968). Le film ethnographique. *In* : POIRIER, Jean (Ed.). *Ethnologie générale*. Paris : NRF/Encyclopédie de la Pléiade.
- Rouch, J. (1979). La caméra et les hommes. *In* : France, C. (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, La Haye, New York : Mouton Éditeur.
- Rouch, J. (2003). Ciné-anthropology – Jean Rouch with Enrico Fulchignoni. *In* : Rouch, J. *Ciné-ethnography – Jean Rouch*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Scheinfeigel, M. (2008). *Jean Rouch*. Paris : CNRS Éditions.
- Silva, M. A. (2010) *Jean Rouch 2009 : retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte : Balafon.
- Van In, A. (2016). La longue aventure des Ateliers Varan depuis 1980 – Les ateliers en Bolivie, en Afrique du Sud, et au Viêtnam. *In* : Araújo, J. ; Marie, M. (Ed.). *Varan : un monde visible*. Belo Horizonte : Balafon.

Filmographie

- Bataille sur le grand fleuve* (1950-1951), de Jean Rouch.
- Chronique d'un été* (1960), de Edgar Morin et Jean Rouch.
- Deux villages, un chemin* (2008), de Ariel Ortega, Jorge Morinico et Germano Beñites.
- Exode Guarani* (2011), de Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto Ignacio de Carvalho et Vincent Carelli.
- Filmer Khátpy* (2011), du Collectif Kisedje de Cinéma.

- Jaguar* (1954-1967), de Jean Rouch.
Je me suis transformé en image (2008), de Zezinho Yube.
L'initiation du jeune Xavante (1999), de Divino Tserewahú.
L'odeur du fruit du pequi (2006), du Collectif Kuikuro de Cinéma.
L'usage de la caméra (2007), du Collectif Kuikuro de Cinéma.
La cacahuète de l'agouti (2005), de Komoi Panará et Paturi Panará.
La fête de la jeune fille (1987), de Vincent Carelli.
La pyramide humaine (1959-1960), de Jean Rouch.
Les bicyclettes de Nhanderu (2010), de Ariel Ortega.
Les maîtres fous (1954-1955), de Jean Rouch.
Moi, un noir (1958-1959), de Jean Rouch.
Nanouk, l'esquimau (1922), de Robert Flaherty.
Nouvelle époque (2006), de Zezinho Yube.
Shomôtsi (2001), de Valdete Pinhanta Ashaninka.

Arquivos etnográficos e filmes em primeira pessoa - notas sobre investigações em Antropologia Visual

Renato Athias*

Resumo: Este artigo explora aspectos da minha produção etnográfica, centrada no filme *As palavras encantadas Hupd'äh da Amazônia - Mestres de Saberes*, narrados por Renato Athias. O roteiro, baseado em minha pesquisa de campo e arquivo etnográfico entre os Hupd'äh do Alto Rio Negro (AM), enfatiza suas memórias e representações. Destinado a um público amplo, o filme utiliza edição e narração em primeira pessoa, seguindo estratégias comuns na antropologia visual. Além disso, o texto aprofunda o debate sobre situações etnográficas contemporâneas, relações humano-não-humanas, a decolonialidade de acervos e a crucial devolução desses materiais às comunidades, abordando também a autenticidade e a "verdade etnográfica".

Palavras-chave: Hupd'äh; arquivos etnográficos; filme em primeira pessoa; autobiografia; antropologia visual.

Resumen: Este artículo explora aspectos de mi producción etnográfica, centrada en la película *As palavras encantadas Hupd'äh da Amazônia – Mestres de Saberes*, narrados por Renato Athias. El guion, basado en mi investigación de campo y archivo etnográfico entre los Hupd'äh del Alto Río Negro (AM), enfatiza sus memorias y representaciones. Dirigida a un público amplio, la película utiliza el montaje y la narración en primera persona, siguiendo estrategias comunes en la antropología visual. Además, el texto profundiza en el debate sobre las situaciones etnográficas contemporáneas, las relaciones entre humanos y no humanos, la decolonialidad de las colecciones y el crucial retorno de estos materiales a las comunidades, abordando también la autenticidad y la "verdad etnográfica".

Palabras clave: Hupd'äh, archivos etnográficos; cine en primera persona; autobiografía; antropología visual.

* Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Departamento de Antropologia e Museologia; Centro de Filosofia e Ciências Humanas. 50670-901, Recife, Brasil. E-mail: renato.athias@ufpe.br

Abstract: This article explores aspects of my ethnographic production, centered on the film *As palavras encantadas Hupd'äh da Amazônia – Mestres de Saberes*, narrados por Renato Athias. The script, based on my field research and ethnographic archive among the Hupd'äh of the Upper Rio Negro (AM), emphasizes their memories and representations. Aimed at a broad audience, the film utilizes editing and first-person narration, following common strategies in visual anthropology. Furthermore, the text delves into the debate on contemporary ethnographic situations, human-nonhuman relations, the decoloniality of collections, and the crucial return of these materials to communities, also addressing authenticity and "ethnographic truth."

Keywords: Hupd'äh; ethnographic archives; first-person film; autobiography; visual anthropology.

Résumé : Cet article explore certains aspects de ma production ethnographique, centrés sur le film « Les mots enchantés des Hupd'äh d'Amazonie – Maîtres du savoir », raconté par Renato Athias, produit par WCD. Le scénario, basé sur mes recherches de terrain et mes archives ethnographiques auprès des Hupd'äh du Haut Rio Negro (AM), met l'accent sur leurs souvenirs et leurs représentations. Destiné à un large public, le film utilise le montage et la narration à la première personne, suivant des stratégies courantes en anthropologie visuelle. De plus, le texte explore le débat sur les situations ethnographiques contemporaines, les relations entre humains et non-humains, la décolonialité des collections et la restitution cruciale de ces matériaux aux communautés, abordant également la question de l'authenticité et de la « vérité ethnographique ».

Mots-clés : Hupd'äh, archives ethnographiques ; film à la première personne ; autobiographie ; anthropologie visuelle.

Preâmbulo

Contextos e situações etnográficas¹ que envolvem trabalho de campo antropológico são, por vezes, mediados por uma narrativa fílmica "atualizada" em exposições e documentários, ou em outras produções audiovisuais. Estas são criadas a partir dos arquivos de imagens do antropólogo que realizou o trabalho. Um dos ensaios fotográficos mais famosos no trabalho antropológico é o conjunto de fotografias editadas por Bronisław Malinowski (1884-1942) em seu livro mais conhecido, *Argonautas do Pacífico Ocidental*, publicado em 1922. Com prefácio de James Frazer (1854-1941), é considerado uma das primeiras etnografias exaustivas e um precursor

1. Tive a oportunidade de apresentar estas análises sobre meus materiais etnográficos em diversas ocasiões entre 2021 e 2022. A primeira foi durante o Curso de Verão, em 2021 no Festival de Documentário de Melgaço e a outra vez foi no Festival de Cinema RAI em 2021 no painel intitulado: Painel 25: "Entre Teoria Acadêmica – Construção e Engajamento Social: Discutindo Oficinas Criativas e Produção de Vídeo Participativo"; e ainda nos seguintes eventos: ANPOCS (2022); SALSA (2021), IUAES-Yucatan (2022); 33RBA (2022), CRACIA(2022). Gostaria de agradecer principalmente aos meus colegas presentes nestas apresentações que levaram à criação deste texto, José Ribeiro, Cornelia Eckert, Rodrigo Lacerda, Alfonso Palazón, Carmen Rial, Janet Charnela, Danilo Paiva, Bruno Marques, Susan Kung, Pattie Epps, Lirian Monteiro. Agradeço também a Julia Secklehner, Paride Bollettin, pelos comentários, assim como a David O'brien e Aaron Athias pelo apoio na leitura e pelas correções sugeridas.

do uso etnográfico da fotografia. Trata-se de um relato dos aspectos metodológicos da pesquisa de campo do autor, realizada entre 1914 e 1918 nas Ilhas Trobriand. Malinowski também utilizou imagens em seus outros estudos antropológicos, como Stephen Nugent (2007) discute em seu livro *Scoping the Amazon: Image, Icon and Ethnography*.

Existem outros ensaios e comentários, contendo análises sobre o uso de imagens por Malinowski, como o de Frederick Damon (2000), que apresentou uma análise crítica muito pertinente das famosas fotografias publicadas por Malinowski. A análise de Terence Wright (1991) das fotografias de trabalho de campo de Diamond Jenness e Bronisław Malinowski oferece uma crítica afiada da antropologia do início do século XX, posicionando essas imagens dentro da mudança sócio-histórica mais ampla que moldou a disciplina. Ele mostra como os estilos fotográficos contrastantes de Jenness e Malinowski expõem diferenças mais profundas em suas abordagens teóricas e metodologias de campo. Em vez de aceitar narrativas simplistas do progresso antropológico, Wright usa as fotografias e os registros escritos que as acompanham para revelar uma transformação mais complexa na disciplina. Central para seu argumento é o papel de *Notes and Queries*², especialmente a importante edição de 1912. Esta versão marcou uma clara ruptura com a coleta amadora de dados e com as estruturas evolucionistas ultrapassadas, direcionando o campo para métodos profissionalizados, fundamentados em estudos de parentesco e organização social. Wright contrasta a abordagem rígida e distanciada da "velha escola" de Jenness com o estilo imersivo e participativo de Malinowski, que se tornou fundamental para a antropologia social moderna. Embora Wright critique as limitações de Jenness – particularmente sua prática fotográfica limitada –, ele também lhe atribui crédito por sua autoconsciência posterior e por sua reflexão honesta sobre as deficiências de seus primeiros trabalhos.

Atualmente, câmeras fotográficas e cinematográficas tornaram-se, mais do que nunca, ferramentas indispensáveis nos diversos contextos da pesquisa antropológica, resultando em produtos audiovisuais criados a partir da captura de imagens durante pesquisas de campo. Esses produtos audiovisuais, também chamados de filmes etnográficos ou ensaios fotográficos etnográficos, oferecem ao público a oportunidade de vivenciar experiências e ampliar a relação entre memória e representação do grupo social estudado. Em última análise, essas produções possibilitam a um determinado público a possibilidade de ver, sentir e representar as experiências visuais de um determinado grupo social.

Arquivos cinematográficos e fotográficos são fragmentos de memórias enraizadas no peso de anos de experiência acumulada no campo da pesquisa. Posso dizer que meio século da minha vida foi dedicado ao povo Hupd'äh, da região do Alto Rio

2. "Notes and queries on anthropology" é um famoso manual de antropologia criado pelo Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland Anthropological Institute, Londres, em 1892 e que teve vários antropólogos contribuindo para a continuidade deste manual.

Negro. Não posso dizer que todo esse tempo se resume a um filme de 52 minutos, onde cada palavra reúne sensações, memórias e representações, narradas em primeira pessoa.

Memória e fotografia compartilham uma conexão intrínseca: ambas são processos que registram imagens, oferecendo um meio de recordar e interagir com o passado. A memória é frequentemente retratada metaforicamente como um arquivo, um repositório de significados, momentos e impressões. Essa analogia sugere que podemos recorrer à memória para recuperar o passado, como se consultássemos uma fotografia ou uma biblioteca. No entanto, essa comparação é enganosa, pois a memória carece de forma física ou material. Ao contrário de fotografias ou arquivos, a memória em si não é um artefato tangível a ser contemplado ou recuperado de um banco de dados. Em vez disso, a memória opera como mediação, uma interação dinâmica entre o passado e o presente. Ela não representa um trânsito direto e ininterrupto, mas é sutilmente moldada pelas normas, leis e práticas do presente. Essas estruturas emolduram e influenciam o desenrolar da recordação, imbuindo o ato de recordar com significado e reinterpretação contemporâneos. Esse conceito ressoa profundamente na antropologia visual, onde fotografias e filmes se tornam ferramentas para mediar as experiências vividas pelos grupos sociais estudados, conectando sua herança e a compreensão atual do espectador (Karen Cross e Julia Peck, 2010).

Acredito ser importante afirmar que o conceito de cultura, atualmente, entre nós, pesquisadores, faz parte de um refinamento antropológico de uma virada linguística, epistemológica, representacional ou correlacional mais ampla em nosso campo disciplinar. Alguns autores referem-se a essa transformação como associada ao filósofo Immanuel Kant, que buscou conferir uma "visualidade" às questões sobre a substância do mundo, às condições sob as quais os humanos conhecem ou representam o mundo (Meillassoux, 2008). Nas ciências sociais e na antropologia especificamente, começando com os esforços amplamente independentes de Émile Durkheim e Franz Boas, essa atenção à epistemologia tem sido canalizada de maneiras que trabalham explícita ou implicitamente com algumas das propriedades ontológicas da representação visual. A marca registrada da antropologia atual, como prefigurada por esses fundadores de nosso campo disciplinar, é de fato o reconhecimento da realidade dos fenômenos sociais que poderíamos chamar de "culturalmente construídos". Esse humanismo parece ingênuo, como afirma Meillassoux; no entanto, não é apenas da perspectiva da desconstrução do humanismo dos pós-estruturalistas, mas também da perspectiva ontológica e cosmológica do universo que emerge das versões pós-humanistas da tecnologia e das ciências naturais como uma questão principal em torno das narrativas na antropologia.

Neste texto, pretendo apresentar alguns aspectos da produção audiovisual que realizei a partir do meu arquivo etnográfico, que faz parte da produção integral do filme "As Palavras Encantadas Hupd'äh da Amazônia - Mestres de Saberes, narrados por Renato Athias", realizado pela WCD (Word Cultural Diversity). Eu desenvolvi o roteiro que foi totalmente baseado em material etnográfico de minha pesquisa de campo e do meu arquivo físico entre os Hupd'äh da região do Alto Rio

Negro no Amazonas. O filme busca enfatizar as diferentes situações etnográficas, memórias e representações sobre os Hupd'äh. Este filme está voltado para um público amplo e não especializado e é mediado pela edição e pela narração em primeira pessoa, como vários outros filmes foram realizados com essa mesma estratégia no campo disciplinar da antropologia visual. Assim, pesquisadores podem reviver essas experiências de relação com seus interlocutores, apresentando suas memórias provocadas por imagens de seus próprios acervos etnográficos. Este texto também se propõe a aprofundar o debate sobre questões relacionadas às situações etnográficas contemporâneas, às relações humanas e não humanas, à decolonialidade dos acervos etnográficos e, sobretudo, à devolução e restituição desses acervos às comunidades estudadas no campo da antropologia, bem como questões relacionadas à autenticidade e à “verdade etnográfica”.

O Hupd'äh

Seria importante começar discutindo rapidamente quem são os Hupd'äh, habitantes do interflúvio dos rios Tiquié, Papuri e Japu, afluentes da margem direita do rio Uaupés, na região do Alto Rio Negro, noroeste da Amazônia. As informações etnográficas aqui descritas são retiradas da minha tese de doutorado (Athias, 1995). Os Hupd'äh são conhecidos por fazerem parte da família linguística NADAHUPY (sigla para os nomes dos povos Nadëb, Dâw, Hupd'äh e Yohupdah), antigamente também chamada de família linguística Maku, e estiveram em contato com frentes de colonização desde o século XIX e mais recentemente, no final do século XX, por meio de uma ação evangelizadora de grande violência realizada por missionários salesianos.

Há relatos de inúmeras epidemias de sarampo, varíola e gripe que dizimaram parte da população. Atualmente, o povo Hupd'äh está distribuído em 35 aldeias (grupos locais), estimadas em um total de cerca de 2.000 indivíduos. As aldeias Hupd'äh geralmente ficam próximas das aldeias Tukano, Tariano, Tuyuka e Piratapua - povos falantes de línguas das famílias linguísticas Tukano e Aruaque, habitantes das margens dos córregos e rios da bacia do rio Uaupés.

Uma das características dos Hupd'äh é a relação histórica, permanente e complexa que mantêm com os povos Tukano, Desana, Tuyuka e Tariana, habitantes dos rios Uaupés, Tiquié e Papuri. Essa peculiar relação interétnica faz parte da tradição dos habitantes dessa região e merece ser preservada como forma de garantir o equilíbrio cultural entre os povos dessa bacia hidrográfica. Essa relação já foi descrita como simbiótica, assimétrica e hierárquica, ou mesmo como relações de chefe-cliente (Ramos, 1980). O comportamento dos Tukano é justificado por meio dos mitos que contam a origem de cada um dos povos da região. Os Hupd'äh, segundo as versões Tukano do mito de origem, foram os últimos a “sair” para este mundo. Consequentemente, eles são inferiores, os mais baixos na escala hierárquica que regula as relações interétnicas em toda a bacia do rio Uaupés e, portanto, sujeitos à realização dos chamados trabalhos inferiores, que somente os clãs mais baixos na hierarquia realizam (Athias, 1995).

Os Hupd'äh, como caçadores, conhecem profundamente a floresta e praticam pouca agricultura extensiva como seus vizinhos. Estão dispersos por mais de vinte clãs, cada um reconhecendo um ancestral comum e um conjunto de práticas cerimoniais conhecidas por cada clã. Os casamentos ocorrem entre clãs diferentes, pois dentro do mesmo clã é considerado incestuoso. Um homem casado pode residir no grupo local de seu pai, que é o mais comum, ou também pode residir no grupo local de seu sogro. Como todos os grupos indígenas do Alto Rio Negro, eles praticam festivais de troca ritualizados, conhecidos hoje como festivais de dança Dabucuri, que fazem parte do ritual das cerimônias Jurupari e, até hoje, mantêm seus próprios cantos conhecidos como kapivaiyá.

Os Hupd'äh vivem em pequenas aldeias, e esses grupos locais (hayám) têm uma população que pode variar de 15 a mais de 60 pessoas, e geralmente cada grupo local é composto por membros de um ou dois clãs. As aldeias atuais que excedem esse número de habitantes foram incentivadas por agentes missionários. Cada grupo local é composto por vários grupos de fogo. Estas representam as unidades mínimas de produção e consumo e são geralmente formados por uma família nuclear e, em alguns casos, por vários domicílios. Os grupos locais estão localizados nas nascentes de pequenos córregos, afluentes dos rios Papuri, Japu e Tiquié.

Os membros de um grupo local circulam dentro de um determinado perímetro, tendo sempre um dos riachos como referência, mas não migram para além desse território específico. Quando saem por um período específico, isso se deve a visitas à aldeia dos sogros ou a um período de caça. Essas visitas são periódicas e representam um elemento importante na regeneração de recursos renováveis na área onde os grupos locais estabelecem suas aldeias. Frequentemente, indivíduos de um grupo de fogo podem se deslocar de um grupo local para outro durante o ano, permanecendo por períodos curtos ou longos.

De fato, essas longas visitas a outras aldeias são comuns, e sempre há alguns visitando outras. A capacidade de mobilização dos Hupd'äh é impressionante, pois eles conhecem todas as trilhas (tíw hup) e a localização de todos os grupos locais. Em cada grupo local, há um homem mais velho que lidera o grupo. Ele geralmente sabe contar a história dos ancestrais do clã. Esses homens nem sempre são os chefes (yo'òm ih), também chamados de "capitão" no português regional, e, em muitos casos, escolhidos com base em seu relacionamento com os missionários e outros agentes. Os capitães dos grupos locais são os intermediários entre os agentes não indígenas e o mundo Hupd'äh. Eles muitas vezes precisam saber interpretar muito bem as ideias e conceitos dos missionários e outros agentes da sociedade nacional que passam por suas aldeias em nome do grupo local. Essa tarefa não é fácil.

A Construção da Narrativa Cinematográfica

Enquanto preparo meu arquivo pessoal de pesquisa entre os Hupd'äh para digitalização através do programa AILLA (Arquivo de Línguas Indígenas da América Latina) da Universidade do Texas em Austin, reflito sobre o processo de organização dos meus materiais de campo. Fui incumbido de reunir todos os documentos

relevantes, incluindo textos, fotografias, gravações de áudio, entrevistas e notas de campo, que estavam espalhados pela minha casa. Esse processo me permitiu revisar minha pesquisa conduzida entre os Hupd'äh em 1984/1985 e observar as transformações que ocorreram em suas aldeias.

Como pesquisador, fui apoiado por uma bolsa do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e estou comprometido em defender os princípios de ética e respeito que nortearam meu trabalho de campo. Sou profundamente grato ao povo Hupd'äh, que me confiou seu conhecimento, sua organização social e seus modos de vida. O filme "As Palavras Encantadas dos Hupd'äh da Amazônia – Mestres do Saber Narrado por Renato Athias" é um testemunho da confiança que os detentores do conhecimento Hupd'äh depositaram em mim durante meus 14 meses de trabalho de campo (1984/1985). O filme é uma narrativa sobre um povo ameaçado, construída a partir de materiais etnográficos como fotografias, músicas, filmagens e gravações de entrevistas coletadas ao longo de várias décadas. Busquei ser fiel às memórias e experiências dos Hupd'äh, como são contadas nos dias atuais, com base em memórias de pessoas e lugares vivenciados há mais de 40 anos. Com este filme, pretendo fornecer uma visão aproximada da ontologia do mundo Hupd'äh, revisitando as dimensões de suas vidas e experiências. Com isso, espero atualizar os temas e momentos que vivenciei durante meu trabalho de campo, mantendo-me fiel à confiança e ao conhecimento que o povo Hupd'äh compartilhou comigo.

O material etnográfico deste filme provém de minhas investigações antropológicas, no campo disciplinar da Etnologia Ameríndia, com as populações da região do Alto Rio Negro, na Amazônia, especificamente o povo caçador-coletor Hupd'äh, da região da bacia do rio Uaupés, no noroeste da Amazônia. Os Hupd'äh, segundo dados demográficos, são cerca de 1900 pessoas que vivem em uma organização clânica com mais de 20 clãs e em 35 aldeias (Athias, 1995). Quando tive a oportunidade de visitar todos eles, pude construir naquele ano uma cartografia que me ajudou a compreender as relações sociais entre os diferentes clãs e, sobretudo, a compreender a organização social desses povos.

O meu mapa abaixo contém todas essas relações, organizadas com cores, os caminhos existentes entre as aldeias, os nomes dos córregos onde as aldeias estão localizadas, com sua denominação apropriada na língua Hup, bem como placas específicas para indicar os nomes do clã e a relação entre eles. Esta cartografia foi construída durante minhas visitas a cada uma das aldeias Hupd'äh, onde também pude registrar os dados demográficos que foram muito importantes para fornecer à FUNAI³ o conhecimento da existência das diferentes aldeias Hupd'äh na região

3. FUNAI (Fundação Nacional dos Povos Indígenas), é uma autarquia brasileira cuja missão é proteger e promover os direitos dos povos indígenas e garantir a proteção territorial e a autonomia dessas populações. A FUNAI é o órgão executivo da política indigenista brasileira e está vinculada ao Ministério dos Povos Indígenas.

de interflúvio dos rios Uaupés, Tiquié, Papuri e Japu, no noroeste da Amazônia, no município de São Gabriel da Cachoeira, no Brasil, na fronteira da Venezuela e da Colômbia.



Figura 1: Elaborei este mapa das localizações das aldeias Hupd'ah durante minha primeira viagem entre elas e o concluí quando vivi entre elas por 14 meses, entre 1984/1985, com valiosas informações etnográficas e geopolíticas que me permitiram analisar questões relacionadas à sedentarização e à mobilidade nesta região.

A Narrativa

Gostaria de dizer que fazer e produzir este filme foi um longo processo de aprendizado, exploração, descoberta, intercâmbio internacional e, acima de tudo, inovação na forma de construir a narrativa de um filme e seus próprios arquivos. O filme foi o resultado da colaboração entre três profissionais: eu, como etnólogo, o documentarista e o especialista em edição de imagens de arquivo. Eu, também como antropólogo visual, faço o filme sobre os outros, compreendendo, portanto, muito bem a importância de usar todas as imagens. Em geral, fiz isso em diversas produções audiovisuais exibidas em um contexto que chamo de “Narrawcasting” (Athias, 2015) para um público muito específico. De fato, considero-me um intérprete e tradutor da cultura Hupd'ah, e frequentemente sou o mediador entre a antropologia e o público, visto que dediquei grande parte da minha vida profissional à pesquisa nessa área, possuindo, portanto, um importante conhecimento etnográfico que me permite compreender as diversas situações em que esses povos vivem. Aqui, apresento alguns elementos relacionados a esse material etnográfico específico, bem como a relação desse arquivo com uma narrativa construída para um filme, onde aspectos

da epistemologia Hupd'äh se fazem presentes na narrativa fílmica. Evidentemente, essa narrativa está associada a dois conceitos importantes em etnologia, que são as noções de memória e representação, tão amplamente discutidas por antropólogos.

Gostaria de lembrar aqui uma referência que se encaixa nesta análise, que é de Arnd Schneider (2011) ao se referir à etnografia de pesquisa que se torna uma forma de representação. Em outras palavras, Schneider sugere este argumento para encorajar artistas e antropólogos a aprenderem diretamente com as práticas uns dos outros "no campo". Ele vai além da chamada "virada etnográfica" de grande parte da arte contemporânea e da "crise da representação" na antropologia, ao explorar produtivamente as implicações da nova antropologia dos sentidos e questões éticas para futuras colaborações entre arte e antropologia. Além disso, entre arquivos etnográficos e antropologia, existem argumentos novos e desafiadores para considerar narrativas etnográficas em termos de prática de trabalho de campo. Assim, artistas e antropólogos compartilham um conjunto de práticas comuns que levantam questões éticas semelhantes, que os autores exploram em profundidade, muitas vezes na primeira pessoa.

Ao reunir meu material etnográfico de minhas atividades de campo e revisá-lo, deparei-me com diversas questões antropológicas, as quais venho debatendo em meus artigos sobre os Hupd'äh ao longo das últimas décadas. No entanto, também me deparei com outras questões que passaram despercebidas nesse mesmo material. Essas questões estão relacionadas à ontologia sobre este mundo, à noção de territorialidade, à cosmologia, às questões que envolvem o corpo e suas substâncias, e também à forma como os Hupd'äh percebem sua relação com os não humanos, a morte e o pós-morte. Por fim, há muitas questões que estão presentes em minhas anotações e que nem todas se encaixam na narrativa construída em minha tese de doutorado. No entanto, ao olhar para esse material etnográfico e ler as páginas do meu diário de campo, que foram escritas por mim em um tempo e espaço específicos, agora leio e crio metadados para esta coleção quase quatro décadas depois. É evidente que as questões fundamentais da pesquisa antropológica que vejo nos materiais estão presentes não apenas em minhas memórias, mas foram diluídas ao longo de um período considerável. No entanto, ainda percebo certos aspectos de uma epistemologia e cosmologia que foram bem descritos nas páginas do meu caderno de campo.

Em *Tristes Trópicos*, Lévi-Strauss (1968) também fala sobre seu próprio trabalho de campo e coleção, assim como de outros antropólogos. Lembro-me especificamente de Gregory Bateson e Margaret Mead (1936), entre outros, que falaram sobre suas próprias coleções de imagens. Bateson, com *Balinese Character, Photography Analysis* (1942), como apontado por Étienne Samain (2000), representou, de fato, a obra fundadora da antropologia visual. Trata-se de um questionamento heurístico e uma reflexão sobre a natureza do uso integrativo de imagem e texto na elaboração de uma narrativa antropológica amplamente baseada em material etnográfico visual registrado em áudio, filme e papel. A publicação da obra de Bateson e Mead produziu importantes comentários no campo da antropologia visual, tanto análises da

imagem para o texto, mas, sobretudo, do texto para a imagem. Como diz Samain (2000:37): “esses suportes de comunicação são únicos e complementares, sua respectiva riqueza heurística não está isenta de outros riscos que a pesquisa em questão buscará desvendar”. No texto seminal de Mead (1947), ela defendia que a antropologia não se faz apenas com palavras, mas também com imagens, reconhecendo a importância da imaginação na narrativa antropológica (Mead, [1947] 1975).

Arquivos renovam o interesse, e meu arquivo pessoal está atualmente passando por uma revisão com uma perspectiva atual. Por exemplo, as obras coletadas por Bateson e Mead foram arquivadas no Museu Americano de História Natural, em Nova York, mas permaneceram invisíveis por décadas até que a antropóloga Hildred Geertz renovou o interesse pela coleção. Ela começou a pesquisar e escrever sobre como o desenvolvimento econômico, o turismo e outras transformações mudaram as formas de arte balinesas ao longo das décadas. Hoje, essa pesquisa e os registros de Bateson e Mead estão fornecendo leituras adicionais desses mesmos arquivos, como em um esforço recente para levar essa história, arquivo e legado da pintura de Batuan a um público mais amplo. O antropólogo e coautor Robert Lemelson fez parceria com a curadora Rebecca Hall para criar em 2022 a exposição “Bali: Agência e Poder no Sudeste Asiático” para a Universidade do Sul da Califórnia, Museu Ásia-Pacífico. O resultado foi a construção de uma narrativa antropológica desenvolvida em um website, Batuan Interactive, buscando expandir as vozes balinesas contando a história da coleção etnográfica produzida por Bateson e Mead e, acima de tudo, destacando os esforços balineses para manter viva essa tradição pictórica. Conforme relatado por Tucker e Lemelson (2023), muitas das pinturas da coleção compilada por Bateson e Mead podem agora ser vistas no Museu Virtual de Pintura Balinesa, um arquivo online de arte balinesa do historiador do Sudeste Asiático Adrian Vickers e do estudioso de estudos indonésios Peter Worsley e colegas, e os títulos das obras de arte da coleção foram adicionados por Geertz.

Somente após a digitalização do meu acervo etnográfico pelo programa ALLA (Línguas Indígenas Americana da América Latina) e os debates organizados pelas colegas Susan Kung e Pattie Epps na Universidade do Texas em Austin, e, sobretudo, as conversas com Howard Reid, pude olhar para meus arquivos com uma perspectiva ampla. Minhas próprias anotações do meu diário de campo desempenharam um papel fundamental no conjunto de conhecimento etnográfico que venho acumulando ao longo de todos esses anos. Ao ouvir as entrevistas e gravações feitas com meus interlocutores, o cheiro daquele momento em que eu estava registrando me veio à mente. Evidentemente, essa lembrança veio ligada a um olhar amplo sobre aquele fragmento da realidade, mas sobretudo tomando o todo. O que não fazia sentido para mim naquele momento, as questões que permaneciam suspensas quando eu coletava informações etnográficas, agora, com um olhar para trás, começaram a se encaixar. Vários antropólogos relataram esse movimento a partir de um olhar para trás. Evidentemente, Lévi-Strauss, em seus *Triste Trópicos*, e Darcy Ribeiro em seus *Diários Índios*, entre muitos outros, estão entre aqueles que também o fizeram em uma linguagem escrita no papel. Cada um deles relata como o fez e como organizou seus problemas teórico-metodológicos. Recentemente, também procurei

colocar no papel algumas das questões atuais que cercam os Hupd'äh sob uma perspectiva acadêmica. Naquele texto (Athias 2017), levantei as principais questões que nortearam minhas questões de pesquisa de campo e que ainda são atuais e válidas no contexto etnográfico atual em que vivem os Hupd'äh. Isso não será o caso neste texto, pois o que importa aqui é discutir uma narrativa construída com esse material em um filme etnográfico para um público amplo a partir de um acervo audiovisual reunido por mim. É claro que isso vai além do texto de uma tese de doutorado. Porém, com o tempo e com o conhecimento acumulado que tenho sobre esses e outros povos da Amazônia, isso me levou a pensar em dois movimentos que considero importantes hoje, principalmente no contexto de fazer antropologia visual, ou seja, na produção deste filme sobre os Hupd'äh que estamos discutindo aqui.

O primeiro movimento ou dimensão, como aponte, tem a ver com a possibilidade de problematizar questões antropológicas centrais que, evidentemente, estavam presentes na escrita da minha tese de doutorado. Em outras palavras, as questões foram alinhadas em uma narrativa construída para desenvolver uma tese escrita para um público de antropólogos especializados nesses temas. O conhecimento Hupdäh de cada um dos clãs foi-me transmitido por especialistas e detentores de conhecimento desses clãs que relato em minha narrativa e pelos estudiosos intelectuais Hupdäh que confiaram em mim para compartilhar o conhecimento específico de seus clãs.



Figura 2: Mehtiw, amigos e eu caçando queixadas no território da Boca da Estrada

Esta discussão revisita a noção de que a revisão do conhecimento está intrinsecamente ligada à memória e à representação, tanto em termos de como os sujeitos se representam quanto de como são representados pelo pesquisador. Uma exploração mais aprofundada dessa dinâmica se justifica, particularmente no contexto de trabalho de campo antropológico de longo prazo. O processo de "recuperação" da memória e sua subsequente influência, impacto emocional, intrusividade e características fenomenológicas merecem um exame mais aprofundado. As notas de campo tomadas durante o período de pesquisa constituem, sem dúvida, a representação de um momento específico, destacando a complexa relação entre memória, representação e investigação antropológica. Esse tema encontra eco nas obras de autores proeminentes da antropologia crítica, como aquelas apresentadas em *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Clifford & Marcus 1986), que critica a política e a poética da representação etnográfica. Ao se envolver com essas ideias, os pesquisadores podem obter uma compreensão mais sutil das interseções entre memória, representação e produção de conhecimento antropológico.

A narrativa (escrita e/ou audiovisual), tornou-se um elemento fundamental na análise antropológica. Na década de 1980, a tendência do "textualismo", isto é, a tomada de texto, escrita e recursos literários como conceitos-chave e o emprego de análises textuais e literárias, representou uma mudança radical, proporcionando abordagens epistemológicas e metodológicas na construção de narrativas antropológicas. Embora seja difícil determinar se a "Cultura da Escrita" é mais uma causa ou um resultado da virada literária, como referido no livro de Clifford e Marcus, ela é definitivamente um ingrediente-chave neste debate. Sugiro ainda que Lévi-Strauss, Geertz e a *Cultura da Escrita* sejam considerados como uma sequência no contexto da virada literária.

Se aceitarmos que a ontologia diz respeito ao estudo da realidade, a antropologia ontológica torna-se uma forma particular, mas ampla, de estudar a realidade, que leva em conta dois elementos-chave do nosso campo: um metodológico e outro teórico. A principal inovação metodológica do nosso campo disciplinar é a etnografia, com a qual quero dizer que tenho tido intensa prática e desenvolvimento no cotidiano dos Hupd'äh e com os mundos mais amplos em que vivem, bem como com as diversas formas, mais ou menos reflexivas, de dar voz a essa prática, uma vez que as narrativas coletadas durante esse período em campo me fornecem cada vez mais informações. Essas narrativas estão agora digitalizadas e podem ser facilmente acessadas. Isso provoca uma revisitação e, portanto, essas ontologias são percebidas de forma mais ampla. O que quero dizer é que o acúmulo de conhecimento dessa realidade me permite chegar a uma interpretação que vai muito além daquela inicialmente realizada para a preparação da tese de doutorado. O que tenho feito nos últimos anos, especialmente desde a digitalização dos meus arquivos, é mostrar a perspectiva Hupd'äh em meus comentários e artigos. Este tem sido um projeto de vida para mim hoje.

Antropólogos, como autores de narrativas escritas, frequentemente enfatizam a existência de uma diversidade de representações e, mais importante, as múltiplas

possibilidades de interpretação — possibilidades que diferem significativamente daquelas produzidas pela observação etnográfica tradicional. Essas representações podem assemelhar-se a modelos condensados ou gramáticas culturais profundas que emergem de contextos etnográficos distintos. Ao mesmo tempo, a noção de conhecimento local, conforme definida por Clifford Geertz, e a ênfase no ponto de vista do nativo, conforme discutida por Viveiros de Castro (2002), levaram muitos antropólogos a enquadrar o trabalho de campo como um processo dialógico. Essa mudança incentiva uma reconsideração das relações não apenas entre etnógrafos e interlocutores indígenas (Barrett, 1996), mas também entre etnógrafos e seus leitores, levando a uma releitura da observação etnográfica através do que poderia ser chamado de uma lente “decolonial”. Nesse contexto, a etnografia audiovisual, particularmente quando apresentada em filmes sobre o próprio processo etnográfico, tende a transmitir a perspectiva do antropólogo sobre seus interlocutores. No entanto, hoje, essa representação muitas vezes equivale a uma visão retrospectiva. Talvez esse tipo de engajamento reflexivo com os interlocutores só se torne verdadeiramente possível após a digitalização completa do arquivo etnográfico.

A escrita é fundamental na antropologia (Mead, 1947), como um de seus principais modos de comunicação. Uma narrativa produzida e publicada por antropólogos é o resultado de uma interação dialógica, envolvendo tanto a cultura em estudo quanto a cultura da pessoa estudada. É interessante notar que Helena Wulff enfatiza que os estilos de escrita antropológica “evoluíram ao longo do tempo, de acordo com as mudanças políticas na disciplina”. Segundo ela, a escrita começou a ser “reconhecida coletivamente como um ofício a ser cultivado na disciplina” (Mead, 1947: 33). Isso levou a um boom na escrita etnográfica experimental, principalmente no final da década de 1980, levando a uma discussão frutífera sobre a “cultura da escrita”. Em relação às narrativas visuais sobre povos indígenas, tenho insistido (Athias, 2016; 2018) em uma prática colaborativa.

No entanto, desenvolvimentos recentes na escrita antropológica demonstram a produção textual colaborativa com interlocutores, mesmo que o controle ainda seja mantido pelos antropólogos, pois a produção textual é publicada em formatos acadêmicos que determinam a medida da produção individual, especialmente para as carreiras dos antropólogos. Mesmo hoje, a produção textual sobre cultura é uma fonte de inspiração para os estudos antropológicos. Helene Wulff (2021) afirma que a escrita antropológica “abrange da não ficção criativa a memórias, jornalismo e relatos de viagem”. Talvez esses estilos de escrita pudessem tornar conhecidas as diversas abordagens e descobertas no campo disciplinar da antropologia e, acima de tudo, talvez pudessem tornar a escrita acadêmica mais acessível. O gênero do filme etnográfico expande essas possibilidades ao transferir a “textualidade” para a narrativa visual. Escrever nesses gêneros considerados não acadêmicos pode ser uma maneira de tornar as abordagens e descobertas antropológicas mais conhecidas e pode inspirar a escrita acadêmica a se tornar mais acessível. Ainda assim, à medida que a escrita se move cada vez mais para o online, há um crescimento em modelos flexíveis de publicação, incluindo livros online, ensaios sobre atualidades e entrevistas e conversas em periódicos.

Em seu ensaio, *Fieldwork in Common Places*, Mary Pratt foca na importante relação entre narrativa pessoal e descrição impessoal (Clifford & Marcus 1986: 27) em etnografia e relatos de viagem. Começa com uma controvérsia, amplamente desenvolvida no debate sobre metodologia em antropologia a respeito do trabalho de Florinda Donner, “Shabobo: Uma Verdadeira Aventura no Remoto e Mágico Coração da Selva Sul-Americana”, que enfrentou acusações de plágio porque há alguns eventos no livro que são iguais a outros. Pratt faz um comentário importante: já que a etnografia requer descrições precisas, para descrever os mesmos eventos no mesmo lugar, como o trabalho de Donner poderia não se assemelhar a outros? Pratt argumenta que a autoridade da etnografia, em certo sentido, é baseada na “experiência pessoal em campo” única e original e não na “precisão factual” (1986: 29) de uma dada etnografia. Então, como seriam essas narrativas totalmente em primeira pessoa, como retratadas nos diários de vários antropólogos, como Roberto Cardoso, Darcy Ribeiro, Malinowski, entre outros? Seriam vistas como etnografia? Em certa época, mesmo na era da chamada etnografia científica, os etnógrafos escreviam a partir de “posições múltiplas e em constante mudança”, e o “eu” nunca é um “cientista-observador”.

Nas narrativas do filme *As Palavras Encantadas...*, divulgo para um público não especializado a etnografia que recebi de três mestres do conhecimento Hupd’äh. A construção narrativa do filme é baseada e ritmada por uma explicação do modo de vida Hupd’äh, seus rituais, suas cerimônias, sua mitologia, sua cosmologia e sua relação com os outros. Portanto, esses três mestres são os três personagens principais do filme, mas o filme não se trata apenas da transmissão de conhecimento entre os três mestres e o etnólogo. Trata-se também da verbalização da cultura Hupd’äh e do que foi aprendido com eles até hoje. Construí esta narração com foco na edição do filme, criando assim um retrato vivo dos Hupd’äh. Na narração, enfatizamos o ponto importante da organização do pensamento, epistemologia e cosmologia dos Hupd’äh, dando a entender que, em sua cosmologia, não há separação entre as ordens animal, vegetal e mineral e tentando transmitir que a música, principalmente a do *kapivaiyá*, possui palavras que possuem poderes transformadores, um processo de “encantamento”, como eles normalmente diziam.

Outro aspecto que merece ser considerado é o entendimento atual entre antropólogos sobre o que seria uma etnografia clássica e uma etnografia experimental. Conseguimos identificar uma diferença entre o que seria uma etnografia clássica e uma etnografia experimental. Para Malinowski e seus alunos (Firth, Evans-Pritchard, Richards e assim por diante), a escrita em primeira pessoa foi de fato uma estratégia que serviu para construir o que se tornaria uma autoridade em etnografia científica. A humanidade é natureza, como pensam os Hupd’äh. É isso que os mestres Hupd’äh buscaram transmitir ao público. Essa é a mensagem deste filme. Esperamos que o filme estimule o debate sobre as relações entre humanos e não humanos. Essa problematização se torna importante hoje, especialmente em meio às muitas mudanças sociais que ocorreram entre os Hupd’äh. Este é um segundo movimento ou dimensão nestas páginas de debate sobre aquele filme.

Nas últimas décadas, algumas questões antropológicas ainda me parecem atuais no contexto dos estudos sobre os povos da Amazônia Noroeste. Essas questões também são levantadas por outros colegas, que também trabalham em pesquisas nessa mesma região com povos vizinhos. Ou seja, os Hupd'äh de hoje não são os mesmos de quatro décadas atrás. Não posso congelar seus caminhos no tempo. É verdade que essas mudanças tiveram um grande impacto em sua própria organização social, na geopolítica e na mobilidade entre os diferentes clãs. Por estar sempre envolvido com esses povos, pude acompanhar essas mudanças. Então, a construção da narrativa no filme foi realmente representá-los como são hoje por meio de imagens e textos retirados de pesquisas realizadas desde a década de 80. Talvez aqui, para ampliar o debate, deva ser dito que os elementos fundamentais do “ser Hup”, da centralidade da identidade do pensamento Hupd'äh sobre o corpo e suas substâncias e a relação com os não humanos, ainda estão presentes hoje, como em 1984. O desafio era conseguir construir essa narrativa de forma a transmitir a um público não especializado as noções e os conceitos da epistemologia Hupd'äh. Acredito que isso foi possível porque houve uma colaboração entre os três profissionais envolvidos: o antropólogo, o documentarista e o editor. Essa integração foi essencial para dar ao público em geral uma pequena ideia de como esses povos daquela região distante ainda vivem; talvez fosse mais fácil em um texto escrito em papel do que em um meio audiovisual. Acredito que esse debate ainda não seja conclusivo, mas acredito que seja um debate muito atual entre antropólogos que, depois de um tempo, querem apresentar o que foi aprendido durante a pesquisa de campo entre povos indígenas. É também uma forma de retribuir o conhecimento que me foi confiado por essas pessoas.

Talvez seja interessante pensar nas possibilidades de interpretação de uma narrativa escrita e de uma narrativa visual. Sem dúvida, haveria diferentes interpretações desses processos dialógicos por parte dos leitores e do público. Mas creio que, no fundo, o fato etnográfico é absorvido pelo público em ambos os tipos de narrativa. Talvez possamos apresentar aqui outra questão: poderia um documentarista ser um bom intermediário entre o conhecimento do antropólogo, o acervo etnográfico existente e, sobretudo, produzir de fato um filme com elementos centrais da cultura estudada pelo antropólogo? Esta é, de fato, uma questão em aberto. Mas já se pode dizer que talvez o documentarista pudesse selecionar melhor e garantir que as imagens e os arquivos pudessem apresentar a outros seu arquivo e sua pesquisa em narrativa visual. E, para preservar os resultados da pesquisa para as gerações futuras, registrados em um filme com narrativa visual, propomos uma nova abordagem para debater as relações entre humanos e não humanos, com base em notas etnográficas, sons e imagens produzidas pelo antropólogo na década de 1980, a partir de minhas interações com os chefes de clãs Hupd'äh, como Bihit, Mehtiw e Casimiro. Procurei, no filme, oferecer as interpretações-chave para a compreensão do mundo cosmológico dos Hupd'äh e dar ao público a sensação de estar com os Hupd'äh na cerimônia ritual e ouvir os mestres do conhecimento, adentrando seu mundo, sentindo, tocando as diferentes substâncias que os Hupd'äh acreditam poder criar um equilíbrio na vida.

Conhecimento é poder

Outra questão importante, que não poderia deixar de lado, refere-se aos desafios de criar uma narrativa filmica, relatando alguns dos conhecimentos Hupd'äh, sem, contudo, perder uma postura ética, pois sei muito bem que certos saberes muito específicos de cada clã não podem ser disseminados indiscriminadamente. A seguinte frase faz parte do ethos Hupd'äh: “conhecimento é poder, e nunca se deve revelar tudo o que se sabe”. Os Hupd'äh seguem essa frase à risca. Nesse sentido, selecionar o que dizer ou mesmo escrever sobre o que se aprende em uma pesquisa de campo com ferramentas antropológicas sempre se torna um desafio muito sério e ético para o antropólogo que acaba de sair de uma área indígena e precisa escrever. Ao organizar as palavras para falar em uma entrevista que se tornará uma narrativa filmica, isso poderia ser visto como uma “verdade parcial”? Na realidade, *As Palavras Encantadas...* é uma introspecção do antropólogo tentando apresentar certos conceitos presentes em uma epistemologia Hupd'äh para um público não especializado. Busca-se examinar as tradições Hupd'äh, especialmente a partir de uma etnografia tradicional, bem como os próprios chefes de clã selecionados para a narrativa filmica. Explorarei três personagens com três temas principais da epistemologia Hupd'äh. Acredito que esses temas ficaram claros no filme. Esses temas foram costurados por meio de uma antropologia do corpo Hupd'äh. O filme foca no pensamento central sobre o corpo, suas substâncias e suas dimensões em relação às palavras transformadoras. É um tema muito caro aos Hupd'äh porque o conceito de *Bi'id*, que confere às palavras um poder de transformação, que produz um encantamento, é muito difícil de traduzir, dando conta do conteúdo semântico desse conceito fundamental em toda a relação com o corpo e com a humanidade. Em seu famoso texto sobre eficácia simbólica, Lévi-Strauss retrata como pistas para uma maior compreensão desse conceito podem ser encontradas entre os Hupd'äh.

Podemos inferir a ideia de que existem formas ontológicas de antropologia que se estendem além de estruturas metafísicas. Especificamente, ela destaca abordagens que investigam transformações induzidas por realidades que transcendem construções humanas, onde a presença de "encantados" é um tema recorrente. O povo Hupd'äh emprega técnicas de representação para facilitar essas transformações, sugerindo potencialmente que explicações conceituais sistemáticas podem prejudicar a possibilidade genuína de transformação. Essa abordagem etnográfica pode ser caracterizada como "poética ontológica" (Diamond, 2008), que envolve o cultivo de linguagens e formas de representação que exploram a criatividade e facilitam novos entendimentos. O filme etnográfico, nesse contexto, serve como um meio para a criação dessa linguagem, possibilitando a expressão de conceitos e experiências ontológicas complexas. Nesse sentido, a passagem ressalta a importância de considerar ontologias e epistemologias não ocidentais na pesquisa antropológica e destaca o potencial do filme etnográfico como ferramenta para representar e compreender essas perspectivas. Ao adotar uma abordagem de "poética ontológica",

os pesquisadores podem obter uma compreensão mais profunda das maneiras pelas quais diferentes culturas conceituam e interagem com seus ambientes e podem desenvolver novas metodologias para representar essas relações complexas.

Esta pesquisa busca estabelecer conexões entre certos elementos de ontologias no âmbito da antropologia visual, baseando-se nos conceitos de "ontologias poéticas" e "eventos", conforme elaborados por Alain Badiou. Este conceito está situado em uma linhagem filosófica que abrange de Martin Heidegger a Gilles Deleuze, como observado por Badiou. A aplicação específica do poético em produções audiovisuais destaca a distinção entre expressão poética no sentido clássico e narrativas fílmicas, ao mesmo tempo em que se cruza com metodologias científicas de descrição, análise e síntese. A utilização de métodos hermenêuticos e analíticos comparativos por Badiou substancia ainda mais a aplicabilidade do conceito. Por meio desta pesquisa, o conceito de "ontologias poéticas" é validado, com foco principal em elucidar a relação construtiva entre o poético e a interpretação da existência, ou natureza. Em última análise, esta investigação abre novas perspectivas para formas narrativas não clássicas baseadas na etnografia, destacando o potencial para narrativas inovadoras e produção de conhecimento dentro do campo da antropologia visual.

Ao examinar a literatura existente sobre pensadores-chave da antropologia, noto uma lacuna significativa na discussão de suas ideias sob a ótica das "ontologias poéticas". Embora inúmeros autores tenham explorado conceitos individuais que se alinham a essa perspectiva, uma articulação abrangente de "ontologias poéticas" permanece ausente. Por exemplo, a obra de Barbara Glowczewski, como seu livro *"Indigenizing Anthropology with Guattari and Deleuze"* (2020), oferece insights valiosos sobre a filosofia de Deleuze, mas não se envolve explicitamente com o conceito de "ontologias poéticas". Considero essencial elucidar o significado das ontologias poéticas e sua característica central, o "poético". Em meu entendimento, o pensamento poético refere-se à capacidade de apreender a presença que atingiu os limites da linguagem. Como Badiou (2005) acertadamente coloca, "toda nomeação de um evento associada à retenção de algo que desaparece, toda nomeação de uma presença marcante tem um caráter poético" (p. 174). Meu objetivo é adotar uma orientação poética em minha abordagem etnográfica, que envolve aprender com os sujeitos de estudo e revelar fatos como eventos por meio da linguagem criativa. Ao fazer isso, busco descobrir novas perspectivas sobre as complexas relações entre linguagem, presença e realidade.

Badiou apresenta duas afirmações complementares sobre o evento, vistas de perspectivas distintas. Essas reflexões me ajudaram a compreender a narrativa que construí para este filme. E a situação etnográfica, entendendo-a como um evento nos termos de Badiou. De um ponto de vista fenomenal, o evento é caracterizado por sua natureza fugaz, aparecendo apenas em seu desaparecimento. Ele carece de um status definido dentro da situação existente, e sua realidade temporal está confinada ao momento de sua relação com a situação etnográfica. De uma perspectiva ontológica, o status do evento é indecível, o que significa que seu pertencimento à situação não pode ser definitivamente determinado. O habitante da situação não

pode *a priori* resolver a questão da ocorrência do evento. Essas duas afirmações necessitam de uma resposta de dentro da situação para que o evento tenha quaisquer consequências. Como o evento não pode ser objeto de conhecimento factual ou prova, uma orientação subjetiva em relação a ele é necessária. Dado o status ontológico indecível do evento, uma decisão é necessária para prosseguir. Essa decisão é crucial para determinar o destino do evento. A teoria do evento de Badiou não é meramente uma descrição da aleatoriedade ou do acaso. Em vez disso, é por meio da figura do sujeito que o significado do evento se concretiza. A resposta fiel ao evento, que excede o conhecimento, a consciência e a esperança, é o que, em última análise, determina seu impacto. O investimento do sujeito no evento é o que lhe confere significado e consequência, ressaltando a importância do comprometimento subjetivo na formação do resultado do evento.

O singular filme experimental *Leviatã* (2012), de Lucien Castaing-Taylor e Verena Paravel, que se passa em, ao redor, abaixo e acima de um navio de pesca em alto mar, seria um bom exemplo de antropologia como poética ontológica. Múltiplas câmeras acopladas a corpos, colocadas debaixo d'água ou montadas em diferentes partes do navio são inconsistentes com a criação de uma narrativa. O resultado é uma perturbadora dissolução do eu, à medida que nos envolvemos em um monstruoso mundo marinho de criaturas marinhas, barcos cambaleantes, corpos massacrados e gaivotas mergulhando. De acordo com Stevenson e Kohn, o filme *Leviatã* não apresenta argumentos e certamente nenhuma metafísica. Em vez disso, ele dissolve muitas das estruturas conceituais que nos mantêm unidos, para que possamos ser transformados pelas entidades e forças inesperadas que emergem das profundezas (Stevenson e Kohn, 2015).

A realização de filmes etnográficos é uma forma de entrar em sintonia com outros tipos de realidades que podemos encontrar na etnografia. Refiro-me aqui especificamente à época em que realizei, junto com os alunos do Curso Intercultural Indígena (UFAM) em Tunuí, em 2011, o filme “Em Busca do Sono” (Athias 2016). Busquei, por um lado, trazer para uma linguagem representacional, o filme, uma realidade para a qual até então se utilizava a oralidade. Trazer essa narrativa de um tipo distinto de realidade (a narrativa dos mitos) para uma narrativa fílmica foi realmente um enorme desafio. Nesse sentido, o filme se insere na classificação de Stevenson e Kohn como etnografia dentro de uma poética ontológica, o que já foi abordado em outros trabalhos como os de Pandian (2015), McLean (2009), Stewart (2012) e Stevenson (2014). Talvez, aqui, seja interessante chamar a atenção para o fato de que existem outras narrativas e ontologias preocupadas com o “ser” no sentido humano (Jackson, 1989), mostrando as condições adversas que nos levam a perceber o ethos em termos de um grupo humano. O que chamo de diferentes dimensões e mundos da Hupd’äh abrangem essas diferentes formas de pertencimento a este mundo.

Talvez seja interessante destacar aqui os comentários e questionamentos que surgem na plateia quando exibimos este filme. Em linhas gerais, esse debate gira em torno de uma ideia que eu poderia chamar de “autenticidade etnográfica”. Sabemos que, em décadas anteriores, teóricos da antropologia, depois de Malinowski,

vêm se debruçando sobre essa questão, principalmente no âmbito da antropologia, uma vez que as técnicas de coleta utilizadas durante a pesquisa de campo utilizam basicamente as chamadas ferramentas qualitativas para coletar dados de pesquisa empírica. Nesse sentido, a etnografia pós-malinowskiana foi definida e canonizada não apenas como um gênero de descrição cultural que depende da observação participante, densa como diria Geertz (1975), mas, sobretudo, como um método principal de pesquisa imposto como critério acadêmico principalmente no campo da antropologia. Esse novo estilo de etnografia científica, desenvolvido a partir de Malinowski, investigaria a totalidade da cultura com uma visão holística e buscando documentar as diferentes camadas de uma situação e realidade etnográfica (Kuper, 1996).

No início dos anos noventa, talvez, apreciámos o surgimento do que alguns chamam de teorização do realismo etnográfico (Restrepo & Rojas 2010). Paul Rabinow (1977), um dos colaboradores mais conhecidos de *Writing Culture*, publicou o seu livro: Reflexões sobre o trabalho de campo provocando e revelando através da sua própria investigação em Marrocos os seus próprios sentimentos sobre o campo, mostrando assim que “o trabalho de campo é um processo de construção intersubjetiva de modos liminares de comunicação” (1977:155). Neste sentido, ao rever as minhas notas de campo, décadas mais tarde, ainda me foi possível sentir emocionalmente momentos da minha própria investigação de campo. E isto mostra que o etnógrafo não é um observador objetivo, mas uma pessoa real com autoconsciência e um background cultural que cria e refaz situações etnográficas. Levando-me mesmo a questionar as revelações do trabalho de campo de Malinowski e o debate Mead-Freeman. Sentimos que começamos a olhar conscientemente para nós mesmos e a ponderar os fatos etnográficos. Derek Freeman (1998) afirma que, a partir de sua investigação do trabalho de campo de Mead em Samoa, suas conclusões sobre o comportamento adolescente estão em desacordo com fatos importantes. Ele acredita que suas alegações são o resultado de um engano imposto a ela por samoanos nativos. Em 1989, o cineasta Franz Heimans visitou Samoa para fazer um filme sobre o trabalho de campo de Mead. Freeman relata que acompanhou Heimans na esperança de encontrar alguém com quem conversar sobre o que Mead havia feito enquanto ela estava em Samoa. Freeman encontrou duas pessoas que tinham conexões diretas com Mead: Galea'i Poumele, filho de Fofoa, que era um dos amigos mais próximos de Mead na época, e Fa'apua'a Fa'amu, que foi seu melhor amigo enquanto ela estava em Samoa.

Considerações finais

Ao organizar as sequências do filme, utilizando meu acervo etnográfico, foi criada uma sequência que buscava mostrar o papel principal dos estudiosos da Hupd'äh na organização da narrativa filmica. Em um dos textos de Vincent Crapanzano (1986), ele apresenta três textos etnográficos de George Catlin, Wolfgang von Goethe e Clifford Geertz para mostrar como o etnógrafo torna seu trabalho convincente. De fato, três autores utilizam figuras distintas, a saber, a “hipotipose”, isto é, uma figura rica e direta que pinta fatos e objetos com imagens tão vívidas e

cores tão plausíveis que apresenta à nossa visão o que se pretende dizer. Uma "narrativa teatral externa" e um "virtuosismo interpretativo" foram apontados na narrativa fílmica para convencer o público da necessidade de descrições etnográficas. Crapanzano (1986:53) argumenta que, de fato, suas ferramentas retóricas tornam os eventos descritos desprovidos dos cenários originais e, finalmente, é a autoridade do etnógrafo que encobre a subversão. No entanto, a autoridade do etnógrafo, sua "presença", "capacidade perceptiva", "perspectiva desinteressada", "objetividade" e "sinceridade" podem ser questionáveis. Nas observações feitas em minha narrativa, tento apresentar interpretações pessoais juntamente com fatos etnográficos. Assim, a "verdade etnográfica" não busca mais a visão verdadeira do mundo como um todo, como Clifford e Rabinow apontam no livro, mas as verdades etnográficas são "parciais, comprometidas e incompletas" (Clifford 1986:7) e estão sujeitas aos contextos culturais que, após anos de trabalho de campo, pude dominar muito bem.

Como argumentei ao longo deste artigo, os antropólogos têm a ganhar ao se considerarem escritores, tanto dentro quanto fora das tradições discursivas que os precedem; tanto dentro quanto fora das histórias de contato que os seguem. Tal perspectiva é particularmente valiosa para pessoas que desejam mudar ou enriquecer o repertório discursivo da escrita etnográfica, especialmente considerando que seria impossível tentar mesclar práticas objetivas e subjetivas. De fato, este texto reforça que a antropologia visual tem diferentes objetivos subjacentes e dimensões acadêmicas: a produção de mídias antropológicas (incluindo filmes etnográficos, vídeos, fotografias, desenhos, mídias interativas etc.), bem como as análises antropológicas de mídias (incluindo filmes, vídeos, fotografias, desenhos etc.). Portanto, a antropologia visual baseia-se em conexões teóricas e metodológicas entre observação humana, etnografias e imaginação, e o uso e a produção de mídias audiovisuais. Este tipo de pesquisa explora como o trabalho de etnólogos desafiou, expandiu e transformou a disciplina da antropologia. Ele também ilustra como os métodos e debates na antropologia visual levantam questões críticas, especialmente sobre autoria, poder e representação da cultura que impactam o trabalho de artistas, cineastas, fotógrafos, curadores e jornalistas, entre muitos outros.

A produção de materiais audiovisuais na pesquisa antropológica ainda é frequentemente negligenciada. No entanto, os avanços tecnológicos em filmes e gravações de áudio em meados do século XX proporcionaram a antropólogos e cineastas oportunidades crescentes de incorporar a produção cinematográfica à pesquisa etnográfica e transcultural. Desde a década de 1980, programas e cursos de antropologia visual foram estabelecidos em muitos departamentos de humanidades em universidades, tanto aqui no Brasil quanto no exterior. Isso, é claro, combinado com a maior acessibilidade das tecnologias de mídia digital, também ajudou a desenvolver novas abordagens para a compreensão de experiências e narrativas visuais e sua relação com a prática cultural de um determinado grupo social. Vejo alguns temas que vêm ganhando destaque na antropologia como um campo disciplinar hoje: produção e teoria cinematográfica etnográfica, mídia indígena e ativista, e o que estamos chamando de antropologia multimodal.

Referências bibliográficas

- Badiou, A. (2005). *Ser e Evento*. Continuum.
- Banks, M., & Morphy, H. (Eds.). (1999). *Repensando a Antropologia Visual*. Yale University Press.
- Barthes, R. (1980). *Câmara Clara*. Edições 70.
- Bateson, G., & Mead, M. (1942). *Caráter balinês: uma análise fotográfica*. Academia de Ciências de Nova Iorque.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books.
- Clifford, J., & Marcus, G. (Eds.). (1986). *Cultura da Escrita: A Poética e a Política da Etnografia*. University of California Press.
- Cross, K., & Peck. (2010). Editorial: Edição Especial sobre Fotografia, Arquivo e Memória. *Visual Studies*, 25(2), 127–138. <https://doi.org/10.1080/17540763.2010.499631>
- Damon, F. H. (2000). “Para restaurar os eventos?”: Sobre a etnografia da fotografia de Malinowski. *Visual Anthropology Review*, 16(1), 71–77. <https://doi.org/10.1525/var.2000.16.1.71>
- Debord, G. (1967). *A Sociedade do Espetáculo*. Antígona.
- Diamond, C. (2008). A Dificuldade da Realidade e a Dificuldade da Filosofia. In S. Cavell (Ed.), *Filosofia e Vida Animal* (pp. 43–89). Columbia University Press.
- Dorozhkin, E. L. (2020). Para a definição de ontologias poéticas. *Философская мысль*.
- Edwards, E. (1999). Além da Fronteira: Uma Consideração sobre o Expressivo na Fotografia e na Antropologia. In M. Banks & H. Morphy (Eds.), *Repensando a Antropologia Visual*. Yale University Press.
- Freeman, D. (1998). *A Fatídica Fraude de Margaret Mead: Uma Análise Histórica de Sua Pesquisa Samoana*. Westview Press.
- Geertz, C. (1975). *A Interpretação das Culturas*. Hutchinson.
- Geertz, C. (1983). *Conhecimento Local: Ensaio Adicionais em Antropologia Interpretativa*. Basic Books.
- Geertz, C. (1988). *Obras e Vidas: O Antropólogo como Autor*. Stanford University Press.
- Glowczewski, B. (2020). *Indigenizando a Antropologia com Guattari e Deleuze*. Edinburgh University Press.
- Jackson, J. (1989). Existe uma maneira de falar sobre a criação de cultura sem criar inimigos? *Antropologia Dialética*, 14(2), 127–144.
- Kohn, E. (2015). Antropologia das Ontologias. *Revista Anual de Antropologia*, 44, 311–327.
- Kuper, A. (1996). *Antropologia e Antropólogos: A Escola Britânica Moderna*. Routledge.
- Lacerda, R. (2018). O Cinema Indígena Colaborativo do Vídeo nas Aldeias e o Patrimônio Cultural Imaterial. *MEMORIAMEDIA*, 3, 1–11.

- MacDougall, D. (1999). O Visual na Antropologia. In M. Banks & H. Morphy (Eds.), *Repensando a Antropologia Visual*. Yale University Press.
- Marcus, G. E. (1995). Etnografia no/do sistema mundial: o surgimento da etnografia multissituada. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95–117.
- McLean, S. (2009). Histórias e Cosmogonias: Imaginando a Criatividade Além da Natureza e da Cultura. *Antropologia Cultural*, 24, 213–245.
- Mead, M. (2003). Antropologia visual em uma disciplina de palavras. In P. Hockings (Ed.), *Princípios de Antropologia Visual* (3rd ed., p. 110). De Gruyter Mouton. (Trabalho original publicado em 1947)
- Meillassoux, Q. (2008). Depois da Finitude: Um Ensaio sobre a Necessidade da Contingência. Continuum.
- Morphy, H., & Banks, M. (1999). Introdução: Repensando a Antropologia Visual. In M. Banks & H. Morphy (Eds.), *Repensando a Antropologia Visual*. Yale University Press.
- Nugent, S. (2007). Explorando a Amazônia: Imagem, Ícone, Etnografia. Left Coast Press.
- Pandian, A. (2015). *Reel World: Uma Antropologia da Criação*. Duke University Press.
- Rabinow, P. (1977). Reflexões sobre o trabalho de campo no Marrocos. University of California Press.
- Rabinow, P. (2003). *Antropos Hoje: Reflexões sobre Equipamentos Modernos*. Princeton University Press.
- Ramos, A. R. (1980). Hierarquia e Simbiose: Relações Intertribais no Brasil. Hucitec.
- Restrepo, E., & Rojas, A. (2010). *Inflexão Decolonial: Fontes, Conceitos e Questões*. Universidade do Cauca/Universidade Javeriana.
- Rose, G. (2001). *Metodologias Visuais: Uma Introdução à Interpretação de Materiais Visuais*. Sage Publications.
- Samain, É. (2000). Os riscos do texto e da imagem: em torno do caráter balinês (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead. *Significado: Revista de Cultura Audiovisual*, (14), 63–88. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2000.90617>
- Schneider, A. (2011). Diálogos inacabados: notas para uma história alternativa da arte e da antropologia. In *Feito para ser visto: perspectivas sobre a história da antropologia visual* (pp. 108–135).
- Sontag, S. (1977). *Sobre fotografia*. Penguin Classics.
- Stevenson, L. (2014). *A Vida Fora de Si: Imaginando o Cuidado no Ártico Canadense*. University of California Press.
- Stevenson, L., & Kohn, E. (2015). Leviatã: Um Sonho Etnográfico. *Visual Anthropology Review*, 31, 49–53.
- Stewart, K. (2012). Formas da precariedade. *Antropologia Cultural*, 27, 518–525.
- Tucker, A., & Lemelson, R. (2023, 22 de novembro). Os mundos vibrantes das pinturas de Batuan em Bali. SAPIENS. <https://www.sapiens.org/culture/mead-bateson-batuan-painting-bali/>

- Viveiros de Castro, E. (2002). Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena. In *Na Inconstância da Alma Selvagem* (pp. 345–400). Cosac & Naify.
- Wright, T. (1991). As fotografias de campo de Jenness e Malinowski e os primórdios da antropologia moderna. *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 22(1), 41–58.
- Wulff, H. (2021). Escrevendo Antropologia. In F. Stein (Ed.), *The Open Encyclopedia of Anthropology*. <http://doi.org/10.29164/21writing>

Explorando las profundidades. Por un pensamiento crítico situado del cine documental latinoamericano

Javier Campo*

Resumo: Este artigo pretende ser uma introdução inicial ao cinema documental latino-americano. O objetivo é apresentar uma série de reflexões sobre o cinema documental latino-americano que permitam incorporar na produção elementos técnicos como categorias estéticas, sinais de tempos e características do fenômeno documental da região. Palavras-chave: documentário; América Latina; estética; teoria.

Resumen: Este artículo se propone como una indagación inicial para el estudio teórico del cine documental latinoamericano. El objetivo es presentar una serie de reflexiones sobre cine documental latinoamericano que nos permitan enfocar en la producción de elementos teóricos como categorías estéticas, señalamiento de épocas y caracterizaciones del fenómeno documental de la región. Palabras clave: documental; América Latina; estética; teoría.

Abstract: This article is proposed as an initial inquiry for the theoretical study of Latin American documentary cinema. The objective is to present a series of reflections on Latin American documentary cinema that allow us to focus on the production of theoretical elements such as aesthetic categories, historical patterns and characteristics of the region's documentary phenomenon. Keywords: documentary; Latin America; aesthetics; theory.

Résumé : Cet article se propose comme une première approche théorique du cinéma documentaire latino-américain. Il vise à présenter une série de réflexions sur le cinéma documentaire latino-américain, permettant de se concentrer sur la production d'éléments théoriques tels que les catégories esthétiques, les modèles historiques et les caractéristiques du phénomène documentaire de la région. Mots-clés : documentaire ; Amérique latine ; esthétique ; théorie.

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. B7000 Tandil, Buenos Aires, Argentina. E-mail: javier.campo@cinedocumental.com.ar

Luego de la realización de actividades de investigación pautadas como miembro y director de proyectos aprobados por organismos nacionales; incluyendo viajes a diferentes provincias de la Argentina para revisar archivos, entrar en contacto con realizadores y de haber editado el libro en dos volúmenes *Una historia del cine documental argentino* (Prometeo, 2025), me he encontrado en la situación de que las metodologías de estudio del cine documental latinoamericano merecen ser problematizadas para producir conocimiento teórico sobre las corrientes y tendencias del film documental latinoamericano. El mismo tiene sus particularidades y, así como investigaciones realizadas en otras regiones del mundo han ido conformando una tradición teórico metodológica, el documental latinoamericano debería ser indagado desde una perspectiva teórica con color regional para ahondar en diversos aspectos de su desarrollo.¹

La relevancia de este abordaje se proyecta por la ausencia de estudios teóricos integrales del fenómeno documental audiovisual en Argentina y, en parte en América Latina. La articulación de un enfoque histórico, estético y teórico con los efectos de las transformaciones tecnológicas asociadas a la producción y circulación del audiovisual documental se presenta asimismo relevante y necesaria en cuanto la incidencia del giro tecnológico no ha sido aún estudiada de manera sistemática en nuestro medio. La memoria audiovisual es memoria social y su análisis permite saber más sobre nuestra cultura. Considero que es importante encarar este plan de trabajo sobre el cine y el audiovisual documental latinoamericano, para profundizar el estudio sobre nuestras culturas.

La visibilización, sistematización e indagación en profundidad de las diversas etapas de la historia del cine documental argentino han guiado la formulación de mis proyectos de investigación desde mi primer beca doctoral CONICET. Resultado de ese trayecto es la necesidad de encarar la producción de elementos para una teoría del documental situada, dadas las particularidades del cine vernáculo en contraposición con los cines de los países anglófonos, a los cuales se han dedicado la mayoría de las investigaciones teóricas, publicadas en Europa y Estados Unidos. Salvo algunos artículos o capítulos de libros, en Argentina no se han producido estudios que profundicen en modalidades, voces o funciones para caracterizar films documentales argentinos. Incluso si ampliamos la mirada más allá de las fronteras, solo en Brasil se han publicado (hace al menos diez años) algunos libros que han enfocado la reflexión teórica del cine de lo real. Fernão Pessoa Ramos (*Mas Afinal...O Que é Mesmo Documentário?* 2008 y *A imagem-câmera*, 2012), Marcius Freire (*Documentário. Ética, estética e formas de representação*, 2011) y Luiz Augusto Rezende (*Microfísica do documentário*, 2013), son algunos de esos autores, aunque la mención de casos regionales en esos libros es ínfima, priman films europeos y norteamericanos.

1. Parte de las reflexiones aquí presentadas fueron discutidas en diferentes presentaciones realizadas en México en marzo de 2025: en un taller brindado en el Instituto Mora y en conferencias en la misma institución y en la UNAM.

Por lo tanto creo necesario orientar esta investigación hacia la producción de teoría del documental situada, desde América Latina. Ya que sostengo como hipótesis, preliminar, que los estudios teóricos que usamos habitualmente (de Bill Nichols, Michael Renov, Brian Winston, Stella Bruzzi, Carl Plantinga, Jean Breschand, François Niney, Jean-Louis Comolli o Guy Gauthier, entre otros) no se ajustan cabal ni necesariamente a las particularidades del hacer o ver cine documental en nuestros países. En efecto, considero que en un estudio teórico de este tipo pueden destacarse elementos y configurarse herramientas teóricas que puedan resultar útiles a futuras investigaciones sobre cine latinoamericano. Algo tan necesario para investigadores de cine cuanto para estudiantes de realización audiovisual que están pensando el fenómeno documental solo con el auxilio de textos escritos a diez mil kilómetros.

El objetivo de este artículo es presentar una serie de reflexiones sobre cine documental latinoamericano que nos permitan enfocar en la producción de elementos teóricos como categorías estéticas, señalamiento de épocas y caracterizaciones del fenómeno documental de la región.

Artes y América Latina

En los estudios sobre arte latinoamericano existe una clara preocupación que se vuelve en reafirmación identitaria recurrente. ¿Hasta cuando aportaremos obras para que otros las piensen? Es decir, este señalamiento indica que la creación de historia y teoría del arte se hace desde fuera de América Latina para ser consumida dentro, ubicando así al arte de la región bajo el dominio de conceptos producidos en el “centro”. En dicha constelación de pensamiento el subcontinente es “periferia” a ser entendida como “copia degradada”.² Se pregunta Andrea Giunta “¿tenemos que conceptualizar la historia del arte latinoamericano como anticipos o consecuencias de la historia de los centros?” (2020: 25). En esta trampa nos solemos instalar recurrentemente quienes estudiamos el cine de la región. A falta de estudios teóricos locales utilizamos los producidos en Europa y Estados Unidos; los cuales están confeccionados como manuales para entender otras realidades, otras obras, y que si incluyen films realizados en América Latina lo hacen para cumplir cierto requisito de “universalidad”.

Si bien podemos señalar un espacio en el continente que podemos denominar “América Latina”, por contar con algunas tradiciones culturales en común y un idioma abarca casi todo el subcontinente; el señalamiento no deja de revestir cierto grado de complejidad. Claudia Gilman destaca esta cuestión: “América Latina es, en términos de homogeneidad cultural, más un horizonte problemático que un dato de la realidad” (2012: 26-27). Este señalamiento apunta a una cuestión que es entendible que resurja cada vez que proponemos un enfoque crítico sobre algo que llamamos “latinoamericano”.³ Aunque podamos denominar a América Latina como

2. Pensamiento potenciado por las políticas de algunas editoriales que solo publican traducciones de teóricos de arte extranjeros.

3. Jorge La Ferla lo ha señalado recientemente: “Pensar el cine de nuestro continente sigue siendo una

una creación cultural (en ese sentido cada porción de esta tierra y su gente también podrían ser considerada así), hay un extendido consenso para señalar el arte producido desde México a Argentina como latinoamericano. Justamente para revalorizar aquello marcado por Gilman, la heterogeneidad cultural de América Latina es una marca que de movida nos señala algo característico.

Miguel Alfonso Bouhaben transforma esa heterogeneidad en un “dinamismo ontológico mestizo” del cual “nace una estética necesariamente híbrida” (2024: 289). Esa mezcla, síntesis, apropiación se manifiesta en nuestras artes como identidad dinámica que nunca determina algo estático. Lo cual nos permite pensar que “las síntesis disyuntivas a nivel ontológico, a través del mestizaje, tienen su reflejo y su efecto lógico en las mixturas estéticas” (Alfonso Bouhaben, 2024: 289). América Latina está hecha de mestizajes, producto de la colonización, también de la inmigración y de diferentes culturas originarias, africanas y europeas. En un subcontinente políticamente activo, con largas historias de violencia represiva e injerencia extranjera pero que, a diferencia de otras partes del mundo, ha escapado al sino trágico de conflictos bélicos desgarradoramente prolongados. Todo aquello, y muchas cosas más, están trabajadas por las artes en un devenir que, aunque repetitivamente trágico, ha resultado productivo.

En el ámbito de los estudios sobre cine documental las obras de Bill Nichols, Michael Renov, Francois Niney o Carl Plantinga, solo para mencionar algunos, nos han servido para adentrarnos en el análisis de filmografías y obras de nuestra región con algunos puntos en común a las presentes en otras partes del mundo. Como para plantear un ejemplo personal, en mi tesis doctoral (defendida en 2014) me serví de las “voces” (o “perspectivas”, como inicialmente las traduje) configuradas por Carl Plantinga (1997/2014) para señalar diferentes estéticas del cine documental político argentino entre 1968 y 1989.⁴ La caracterización de las voces formal y abierta me resultaron un recurso fundamental para profundizar la reflexión sobre el vínculo entre tema y forma en documentales con grandes diferencias estéticas. Y eso es lo que habitualmente hacemos quienes nos dedicamos al estudio de obras audiovisuales en Latinoamérica: captamos teoría “extranjera”, usualmente mal llamada “universal”, para reflexionar sobre obras producidas y puestas en circulación en nuestra región. Aquí no quiero señalar si ese gesto resulta correcto o incorrecto, sino que ciertamente nos está señalando una falencia, una ausencia. Ya que no nos quedamos con ciertos aportes teóricos por elección, sino porque son prácticamente los únicos a disposición en el muestrario de estudios de cine. En este ámbito pareciera que los roles están muy bien y claramente repartidos: los latinoamericanos aportamos films y algunos estudios históricos contextuales; mientras que en los departamentos de estudios de cine de las universidades del hemisferio norte se produce la teoría que nos sirve de marco conceptual.

entelequia difícil de sortear: la diversidad de la producción, la heterogeneidad de estilos y el contexto de cada país vuelve complicada cualquier visión de conjunto de la producción de América Latina.” En <https://kilometro111cine.com.ar/cines-de-america-latina/>

4. Tesis doctoral defendida en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, publicada con modificaciones en Campo (2017).

Y desde las usinas de reflexión teórica surgen también, a la par de conceptos muy interesantes y útiles que aportan al debate de nuestras artes, deformaciones y señalizaciones del conjunto de obras que están alejadas de la realidad y que nos proponen juegos que no queremos jugar:

Una imagen, mejor dicho, un prejuicio o un estereotipo se confunden con el documental latinoamericano, identificado con una película militante, pobre e improvisada, maniquea y burda, sin estructura ni originalidad. Hay que reconocer ahí una buena coartada para las televisiones europeas o norteamericanas que consideran a América Latina como mero objeto, desprovisto de autonomía subjetiva, incapaz de expresarse por sus propios medios. (Paranaguá, 2003: 16)

Esta visión que percibe Paranaguá es la que en parte se desprende de los estudios sobre cine documental allende América Latina. Si algún film es incorporado a cronologías y lecturas críticas lo hace en cuanto periférico, en base a engrosar categorías pensadas para llenar bolsones de obras de determinado calibre. Aunque este estereotipo del cine documental latinoamericano como políticamente comprometido no fue generado por films “pobres e improvisados”, sino por la gran difusión que tuvieron *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968), *La batalla de Chile* (Guzmán, 1975-79) o los films del cubano Santiago Álvarez. Y, aunque este no es el lugar indicado para introducirnos en este debate, la divulgación del concepto de Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) en Europa y Estados Unidos, favoreció para “empastar” toda producción latinoamericana con las características de los diez o doce films más característicos de ese difuso movimiento. En fin, sin negar la valía y vigencia del cine documental más comprometido políticamente en la historia del arte latinoamericano, es necesario ampliar la mirada para encontrarnos con la riqueza que nos da la heterogeneidad estética del cine de lo real en nuestra región.

“Subvertir la dicotomía de poder requiere producir teoría local, conocimiento situado”, clamaba Nelly Richard hacia fines del siglo pasado (en Giunta, 2020: 13-23). En ese camino se encuentran académicos y artistas desde hace varios años, sobre todo en el espacio del arte pictórico, conceptual, de instalaciones, contemporáneo. No así en el espacio de los estudios de cine, más jóvenes; los cuales se encontraron hasta ahora mayormente juntando obras, señalando períodos, recién produciendo historias como etapa previa a la escritura, puesta en circulación y discusión de teoría sobre el cine de América Latina. Aunque por suerte podemos citar algunos que han encarado esta tarea recientemente, como Pinto Veas (2024) y Alfonso Bouhaben (2024). Se requiere la energía vital de valerosxs que encaren más y más esta tarea.

Pero la pregunta sobre el porqué también debería ser respondida. Ensayo una respuesta: porque las obras de arte de cada región tienen particularidades que solo es apropiado pensarlas de forma situada, por lo tanto, generando una reflexión teórica que nos sirva para atender a nuestros problemas encontrando nuestras propias soluciones. Yendo a nuestro objetivo reflexivo, el cine documental latinoamericano, tenemos la oportunidad de desarrollar y profundizar debates que nos permitan avanzar sensiblemente en la generación de pensamiento situado creativo, e incluso único

en el mundo para los estudios sobre documental. La comunión lingüística, pero también el mestizaje, los cambios tecnológicos y el sincretismo, como destaca José Jiménez (2011: 11), colocan a América Latina como un manantial de teorías estéticas que podrían señalar nuevas sendas a recorrer.⁵

En busca de referencias

Uno de los primeros latinoamericanos en reflexionar sobre el concepto de cine documental fue el director brasileño Humberto Mauro, en 1938: “el cine documental de arte con acentuado carácter humano o social [...] es el camino por el que debe seguir el productor brasileño” (en Paranaguá, 2003: 29). En esa misma entrevista, Mauro destacaba que ya había hablado de “cine documental” en 1932. Esto está señalando que en nuestra región no se usaba el término “documental” para caracterizar a aquellas vistas, actualidades o noticiarios que en un estudio retrospectivo señalaríamos como pioneros y parte de esta historia. Pero en la primigenia declaración de Mauro hay un doble gesto, el señalamiento de un espacio de producción cinematográfica con sus propias reglas y estéticas, pero también una segregación entre obras “de pequeño metraje, dirigido y realizado por laicos, como el que producimos”, y el documental “de arte” (en Paranaguá, 2003: 29). Aunque el brasileño no coloca fuera del alcance del término a aquellos films que realizaban gran parte de los cineastas (noticieros y actualidades), el punto de partida presenta un mapa que, aunque variado, segrega entre quienes registran lo real y aquellos que perfeccionan un discurso artístico documental.

Aquella diferenciación permeó toda la historia del cine documental en América Latina, pero con efectos complejos, como introduce Clara Kriger, “hasta entrado el siglo XXI se consideró en el ámbito local que el material filmico del que se ocupa este libro [noticiarios y films de propaganda estatal] no tenía, ni merecía, un espacio en la historia del cine documental” (2021: 14). Aquella concepción sostenida en historias de los cines no académicas comienza a cambiar con la participación cada vez más activa de investigadores en la discusión y creación de conceptos cinematográficos. Tal fue el caso de la obra coordinada por Paulo Antonio Paranaguá en la que desde sus primeras páginas destaca que “una verdadera historia del documental solo será posible cuando logre integrar en su ámbito el *mainstream* de la producción institucional, los noticieros” (2003: 25).⁶

5. “En la medida en que tanto el despliegue del mundo moderno como el proceso de las artes tienen como una de sus características centrales el mestizaje, el sincretismo cultural, y esta dimensión no hace sino intensificarse por el efecto expansivo de la tecnología al ser las culturas de América el resultado de un prolongado complejo entramado de síntesis, de entrecruzamientos, de mestizaje, poseerían internamente una mejor y más intensa vía de articulación con el mundo hacia el que vamos” (Jiménez, 2011: 11).

6. Sin embargo, Paranaguá destaca también que “cuando los documentalistas intentan desprenderse de los códigos limitados del noticiero, desarrollan la narrativa con recursos específicamente cinematográficos” (2003: 65). Un segmento de su estudio que nos hace pensar en que su defensa de inclusión de registros de lo real primigenios en la historia del cine documental latinoamericano conlleva una visión mediante la que se afirma que la estética de esas obras no está en el mismo nivel que un denominado “documental de arte”, como diferenciaba Humberto Mauro en la cita precedente.

Aunque antes de la década de 1930 este cine no estuviese conceptualizado, nominado, dominó el espacio cinematográfico durante cierto período. “El cine de actualidades –según Andrea Cuarterolo– prácticamente monopolizó el panorama cinematográfico argentino, por lo menos en los primeros trece años del medio”, pero no solo eso, también cumplió una tarea de la que participaron las artes y la intelectualidad: “fue un terreno fértil para la difusión de las ideas del positivismo vernáculo” (2013: 126). Pero, sin embargo, el foco de la crítica y de las elites literarias no estuvo puesto en ese período, sino en el momento de configuración y consolidación del Modo de Representación Institucional, tal como se hace patente en la compilación de Jason Borge de los escritos sobre cine de intelectuales latinoamericanos posteriores a 1915, quienes solo se concentran en el cine *mainstream* de ficción de producción hollywoodense (2005). Ese discurso positivista al que apunta Cuarterolo está representado por los primeros discursos documentales en el cine vinculados abiertamente a las exploraciones y desarrollos de la ciencia, la industria y la política. En las actualidades y los films de la época hay una presencia casi exclusiva de notas sobre esas tres áreas del quehacer nacional, baste como ejemplo los títulos de la iniciática Casa Lepage de Buenos Aires: *Operaciones del Doctor Posadas* (Lepage, 1899-1900), *Ferrocarril Trasandino* (Lepage, 1902), *Viaje del Doctor Campos Salles a Buenos Aires* (Lepage, 1900).

Otro ámbito de la producción documental latinoamericana de los orígenes fue la de los *travelogues*, “de dos tipos, los que se focalizan en el paisaje y los que se focalizan en los seres humanos” (Cuarterolo, 2013: 159). Estos presentaban un viaje hacia “lo exótico” y fueron producidos en su mayoría por exploradores europeos y norteamericanos (lo cual nos induce a reflexionar que lo único “latinoamericano” en esas imágenes es lo registrado, porque así como fueron tomadas se trasladaron a otro lugar del mundo donde tuvieron su difusión). Sin embargo, ese modelo de exploración mediante imágenes puede ser considerado un prelude para el cine etnográfico latinoamericano. Sobre todo cuando enviados de los estados nacionales llevaron equipos de filmación. Luiz Thomaz Reis (*Ao redor do Brasil*, 1932) y Edgard Roquette Pinto (*Rondonia*, 1912), entre otros, avanzaron sobre la Amazonia registrando lugares, especies y seres humanos. Como así también la aventura de Cinematografía Valle en el extremo sur del continente (*Entre los hielos de las Islas Orcadas*, Juan Manuel Moneta, 1928). Según Paranaguá, estos films se diferenciaron de los noticieros y las actualidades, para avanzar hacia nuevas formas estéticas del documental latinoamericano.

Pero también el registro de actualidad puede considerarse un jalón de valor para la generación de pensamiento teórico sobre el documental latinoamericano. La serie de films realizados en los tiempos de la Revolución mexicana nos presentan otras formas del documental que no son las que nos han dictado las historias del documental dominantes, producidas fuera de nuestra región. “La principal innovación de los documentalistas durante la revolución radicaría en el esbozo de una construcción dramatúrgica a través del montaje”, dice Paranaguá a instancias de las investigaciones de Aurelio de los Reyes (2003: 22). No es la voluntad de este escrito la comparación de las producciones de la región contra la historia producida en los

“centros” de estudio foráneos (porque sino seguiríamos repitiendo que lo “válido” y la “medida” de nuestra “importancia” la imponen desde el hemisferio norte); pero solo tengamos en cuenta que los films y compilaciones de Salvador Toscano y Jesús Abitia (1910 y años posteriores), por ejemplo, se adelantaron en varios años a lo que se considera como la irrupción de un discurso documental elaborado, con *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922) e incluso si nos vamos a una pieza como *In the land of the head hunters* (Edward Curtis, 1914) también considerada como pionera. Carlos Mendoza afirma sin contemplaciones que “desde la perspectiva del sur latinoamericano no tendría porqué haber objeción para considerar el año 1912 como el del inicio del cine documental y, al film de Toscano, *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1912*, como su trabajo fundacional” (2023, p. 56).⁷

Actualidades, *travelogues*, proto cine etnográfico y films sobre la Revolución mexicana nos presentan un balance del período silente de nuestras cinematografías latinoamericanas que nos llama a considerar que, ya desde las primeras décadas del cinematógrafo, contamos con elementos propios para la reflexión teórica sobre el cine documental. Las particularidades de aquellas producciones nos invitan a adentrarnos en la posibilidad de otros orígenes del registro de lo real, que poco a poco se volverá discurso documental.

Elementos relevantes hacia una teoría del cine documental latinoamericano

Ahora revisemos algunas cuestiones características del cine documental latinoamericano en clave de una reflexión teórica.

1.

He anunciado que trataría de escapar de la comparación del centro (hemisferio norte) con la “periferia” (América Latina), para escapar justamente de ese tipo de denominaciones. Pero resulta en primera instancia necesario señalar las particularidades del cine documental latinoamericano y su historia en contraposición con el documental producido en Estados Unidos y Europa.

En principio el período considerado fundante de buena parte de nuestras tradición en documental social (el cual abarca desde el testimonial al militante y del etnográfico al ensayístico), se establece entre fines de los cincuenta y fines de los sesenta del siglo veinte. Esta novedad irrumpe en buena medida de la mano de cineastas que habían sido educados cinematográficamente en Europa, los cuales a su regreso forman escuelas de cine que transmitirán los trucos del hacer cinematográfico a las

7. Mendoza se extiende un poco más sobre esta cuestión: “Grierson ponderó el film *Nanook of the North* como la obra fundacional de una nueva vertiente cinematográfica a la que denominó documental, y a su realizador, Robert Flaherty, como el ‘padre’ de esta modalidad fílmica. Sin embargo, es posible identificar méritos suficientes para considerar a Toscano como el primer documentalista de la historia y entender las palabras de Grierson como una construcción cultural basada en referentes próximos a su entorno” (2023: 56).

nuevas generaciones, con una profunda inclinación a la documentación social. La caracterización de este período no encuentra parangón en la cronología de la historia del documental señalada por los investigadores anglosajones y franceses.⁸

Asimismo, tampoco encuentran punto de comparación obras como *La hora de los hornos* o los diferentes cortometrajes de Santiago Álvarez en el Noticiero ICAIC (pero no reducidos a circular solo como parte del mismo). Mientras las cronologías enfocan que en el Hemisferio norte se estaba perfeccionando el registro directo, o *verité*; en América Latina el *collage* y la experimentación con el sonido servía para expandir los límites estéticos del documental con más valentía que dinero, como destaca Alfonso Bouhaben en su capítulo sobre la obra de Santiago Álvarez, citando a María Luisa Ortega (2024: 261). Claro que a Álvarez se lo coloca como uno más en la cadena de cineastas comprometidos en los estudios sobre documental, pero no entra en esquema de este tipo de cronologías, no se ajusta. Por eso en ocasiones es leído como una copia periférica del estadounidense Emile de Antonio. Otra cosa...

Por su potencia visual y, en algunas ocasiones militante, el conjunto de films documentales políticos producidos en América Latina en este período han sido señalados desde afuera como característicos de “todo” el cine latinoamericano (Barsam, 1992: 372). Por eso es que nuestros esfuerzos hoy en día se dedican en buena medida a cuestionar y tratar de desactivar esa estereotipación que reduce al cine documental realizado en la región como de solo un tipo,ocluyendo la diversidad de abordajes cinematográficos que se han producido y se producen.

2.

Tratar de buscar y definir las estéticas documentales propiamente latinoamericanas está en relación con lo desarrollado en el punto anterior. Porque a veces nuestros esfuerzos se focalizan en tratar de escapar al modelo *La hora de los hornos* y *La Batalla de Chile*. Es decir, tratar de fundamentar de mil maneras distintas que ese tipo de films no fueron los únicos realizados, citando montañas de otro tipo de documentales producidos en los sesentas y setentas, como así también en décadas posteriores. Creo que, si bien ello es necesario, no deberíamos agotar nuestros esfuerzos solo en esa tarea. Dado que en principio deberíamos reconocer que ese puñado de obras excepcionales (tendencia a la que todos los países tienen films para aportar) se han ganado el reconocimiento gracias a sangre, fuego, desapariciones, exilios, etc. Hay que usar esa “tradición” como combustión para balances que atravesasen prejuicios y nos lleven al “descubrimiento” de obras no privilegiadas por la crítica y los estudios de cine.

8. Quienes fueron los pioneros en las periodizaciones marcaron en buena medida el camino a seguir por los estudiosos de cine documental. Richard Barsam publicó en 1973 su historia crítica del documental y un año después Erik Barnouw. Barsam dedica dos páginas al documental latinoamericano al final del libro, en una especie de apéndice sobre el Tercer Mundo (1992: 372-374); mientras que Barnouw menciona seis films latinoamericanos en su libro (1996). Yendo al caso de la crítica y la academia francesa más reciente, el estudio de François Niney tiene un carácter histórico pero solo menciona un film latinoamericano (*Ilha das Flores* de Jorge Furtado -2009: 363-).

El anclaje en ese tipo de documental como la expresión más clara e importante de nuestra cinematografía regional también nos llevó a una consideración que hoy permea nuevas obras y espacios posibles de producción documental. Me refiero a los tópicos propiamente "latinoamericanos", en buena medida definidos desde fuera del subcontinente, en muestras, festivales, becas y demás dispositivos de legitimación y financiamiento. En ese sentido pareciera que va en la delantera la violencia, social y política. Si bien esa no es una invención sin asidero en las realidades de nuestros pueblos, es un elemento entre otros. Ya que si comparamos nuestra región con otras partes del mundo veremos que es uno de los pocos lugares del mundo que se han mantenido libres y al margen de grandes conflagraciones bélicas. Aunque América Latina sigue siendo un territorio de expoliación, un gran reservorio de recursos naturales, que se llevan cotidianamente las grandes potencias industriales, sin dudas; hay otros lugares en el mundo en las que sus habitantes sí están acostumbradas a éxodos, bombardeos y un nivel de violencia cotidiana que hace muy difícil el desarrollo de la vida y la planificación familiar o profesional a mediano y largo plazo. Aunque los latinoamericanos seamos proclives a creer que vivimos en uno de los peores lugares del mundo, y que busquemos irnos con frecuencia, podríamos creer que eso se debe al desconocimiento de las realidades en buena parte del planeta allende los mares.

En definitiva, la violencia es un elemento del que no podemos negar su presencia en la historia y el presente de nuestras naciones. Pero caracterizar al cine documental latinoamericano como propio solo en la medida que presenta represiones, secuestros, matanzas y desapariciones (dejando de lado todo otro tipo de producción), es desacertado. Para evitar los defectos devenidos de mirar lo local con gafas extranjeras, debemos señalar que el documental de la región tiene mucho más para ofrecer. Quizás sus estéticas nos sorprendan cuando profundicemos esta veta de estudios.

3.

Otro elemento importante a señalar es que nuestras historias del cine documental no pueden comenzar en la década de 1950. Hasta el cansancio nos hemos lamentado porque no tenemos disponible más que un mínimo porcentaje de films de las primeras cinco décadas del cinematógrafo documental (y seguiremos lamentándonos y actuando políticamente en consecuencia para construir archivos a la medida de las necesidades). Pero eso no debería implicar que dejemos de lado las actualidades, los travelogues, noticieros y demás materiales documentales producidos por Estados e instituciones sociales y científicas latinoamericanas. No puedo dejar de mencionar que aquel prejuicio he sostenido, señalando como "prehistoria" del documental lo producido antes de la Escuela Documental de Santa Fe en la Argentina (Campo, 2012), recuperando una conceptualización poco feliz de Domingo Di Núbila (1959).

Esos registros, más o menos elaborados narrativamente según las aproximaciones artísticas de sus hacedores, son una parte importante en el desarrollo de los modos de generar hábitos en los públicos. Opto por señalar esto antes que pensar

en que han sido referencias para los directores que vendrán a engrosar el canon posterior. Debido a que los directores que comenzarán a autodenominarse como documentalistas volverán de Europa luego de haber estudiado en el IDHEC de París o en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, habiéndose formado y trayendo consigo la experiencia del documental europeo. Como señala Cuarterolo, este tipo de registro de lo real dominó las pantallas en los primeros años y luego fue una presencia frecuente que acompañaba proyecciones de films de ficción. Los cines estaban llenos de actos políticos, imágenes de lugares lejanos y de arte, deportes y costumbres culturales. Gracias a esos films los públicos fueron acostumbrándose a llamar “documental” a un documental y a señalar lo real a través de esas imágenes.

La “pista mexicana” ha de ser explorada más profundamente. La aparición de las vistas e “historias” de la Revolución, incluso antes de que el conflicto político se diese por terminado. Es un elemento que investigadores nos están señalando como el momento primigenio de estreno de films con narraciones más elaboradas. Se trataría de los primeros discursos documentales de América Latina, anteriores a la delimitación de un territorio con reglas propias que se comenzará a pensar con las obras de Robert Flaherty.

Explorando las profundidades

El desafío en este camino ya trazado por la hoja de ruta es tratar de encontrar particularidades estéticas de conjuntos de obras de determinadas épocas del cine documental latinoamericano. Distintos elementos que nos permitan forjar herramientas teóricas para el análisis de las obras de forma situada. Como solo podríamos hacerlo atendiendo al vínculo con culturas, espacios, personas e ideas nacidas, desarrolladas y circulantes en este amplio subcontinente. Este objetivo está sostenido por la voluntad de intentar pensar las obras propias con recursos generados dentro de este espacio, aunque, lo sabemos bien, haya sido y siga siendo arena de mestizajes.

Hay que acometer el estudio de los films haciendo el intento por ver qué estructura formal se han dado en relación con configuraciones culturales de la región. Anteriormente destacamos algunos elementos salientes, algo así como puntas de las cuales poder tirar de ovillos que podrían, o no, llevarnos a esas particularidades que luego sean conceptos y herramientas teóricas. Hay muchos más elementos a explorar en este estudio que, como en toda investigación científica, podrán llevarnos a buen puerto o dejarnos cerca del naufragio. Pero aún sabiendo de ese riesgo lo que no podemos es seguir esquivando la absoluta necesidad de generar “conocimiento situado, discurso y conciencia situacionales, que generen un desequilibrio de funciones en el interior de la repartición” entre lo que somos para otros y lo que los latinoamericanos somos para nosotros, como clama Richard (en Giunta, 2020: 13).

Referencias bibliográficas

- Alfonso Bouhaben, M. (2024). *Imagomaquia. La imagen-pensamiento*. Buenos Aires: Prometeo.
- Barnouw, E. (1996) *El documental*. Barcelona: Gedisa.
- Barsam, R. (1992). *Non-Fiction Film. A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press.
- Borge, J. (2005). *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Campo, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi
- Campo, J. (2017). *Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires: CICCUS.
- Cuarterolo, A. (2013). *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF.
- Di Núbila, D. (1959). *Historia del cine argentino*. Volumen 1. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Freire, M. (2011). *Documentário. Ética, estética e formas de representação*. San Pablo: Annablume
- Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Jiménez, J. (2011). *Una teoría del arte desde América Latina*. Extremadura: Turner.
- Kruger, C. (2021). *Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Mendoza, C. (2023). *Estética de la insumisión. Documental social en América*. Mexico: Ficticia-ENAC.
- Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: CUEC-UNAM.
- Paranaguá, P. A. (2003, ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Pessoa Ramos, F. (2008). *Mas Afinal...O Que é Mesmo Documentário?* San Pablo: SENAC.
- Pessoa Ramos, F. (2012). *A imagem-câmera*. Campinas: Papirus.
- Pinto Veas, I. (2024). *El pueblo en disputa. Debates estético políticos desde Glauber Rocha, Raúl Ruiz y Luis Ospina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rezende, L. A. (2013). *Microfísica do documentario*. Rio de Janeiro: P/B.

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

Una historia del cine documental argentino, Tomo 1 (1896-1989) y Tomo 2 (1990-2024)

María Victoria Gomez Vila*



Javier Campo (editor) *Una historia del cine documental argentino. Tomo 1 (1896-1989) y Tomo 2 (1990-2024)*. Buenos Aires, Editorial Prometeo, 2025, ISBN 978-631-6604-85-9 y 978-631-6604-84-2

¿Es posible reconstruir el recorrido de una forma artística particular a través de los años, los lugares y las transformaciones políticas, estéticas y sociales? En *Una historia del cine documental argentino Tomo 1 (1896-1989) y Tomo 2 (1990-2024)*, se emprende este desafío de manera clara y certera. Ante tanta tarea, quienes escriben en estos volúmenes admiten un espíritu libre y dialogal con cualquier otro esfuerzo futuro de elaborar una cronología crítica sobre las producciones documentales realizadas en nuestro país. Se vuelve evidente desde el comienzo que la intención principal es recrear una historia entre muchas, que pueda desencadenar otras consideraciones sobre la relevancia que posee el cine documental argentino.

* Universidad Nacional del Sur, Departamento de Humanidades. B8000, Bahía Blanca, Argentina.
Email: victoria.gomezvila@uns.edu.ar

En cierta forma, esta historia del cine documental permite también repensar la historia misma de una nación en continua disputa. A lo largo de sus capítulos, ambos libros nos introducen a las conexiones que pueden establecerse entre los films más destacados de una época y su contexto de producción. Resulta claro que la búsqueda del cine documental argentino está atravesada por las coyunturas culturales de distintos períodos históricos y las películas de alguna forma sirven como testigo de esos cambios epocales. Ahora bien, esta historia del cine documental argentino no pretende clausurarse en un planteo historicista sobre la manifestación artística; más bien se desarrolla, en conjunción con el derrotero histórico, una elucubración teórica sobre las condiciones del cine documental en tanto arte audiovisual y su especificidad frente al cine de ficción.

Un aspecto sumamente interesante de estos tomos es su carácter colaborativo. Para la realización de las reseñas de los distintos films seleccionados, se recurrió a la labor de más de ochenta autorxs que pudieron aportar sus visiones e impresiones sobre la temática. Asimismo, es importante destacar que quienes escriben provienen de distintas regiones del país, no solamente del sector de Capital Federal y Gran Buenos Aires. Esto queda evidenciado en la escritura: se recuperan obras que han sido realizadas por fuera del círculo central geográfico, como también se consideran producciones independientes por fuera del círculo comercial. Esta condición de una historia “abierta” del cine documental en Argentina habilita la posibilidad de establecer redes, no solamente al interior de la producción académica local, sino también en relación con otras historias del cine documental escritas en Latinoamérica.

La estructura del primer tomo es sistemática y concisa; consiste en una introducción, un capítulo de desarrollo teórico y cuatro capítulos divididos en función a épocas históricas que se completarán con reseñas de películas escritas por investigadorxs, directorxs y críticxs de cine. En cuanto a la introducción elaborada por el editor Javier Campo, se debate sobre la necesidad de escribir esta historia del cine documental argentino. Dadas las intermitencias y fragmentaciones propias del despliegue de esta clase de cine en nuestro país, resulta muy interesante la elaboración de una propuesta que pretenda unir estas dispersiones bajo un hilo conductor anclado en lo histórico, lo político, lo estético, lo tecnológico y lo social. Campo afirma en esta introducción que se empleará “una consideración amplia del documental” (2025: 19), es decir que se contempla los múltiples formatos en los que puede manifestarse el cine documental, ya sea en largometraje, cortometraje, videoinstalaciones y series documentales.

En una segunda instancia, Campo escribe un capítulo titulado *Pensar la realidad, pensar el documental* en el que despliega una lectura muy minuciosa de los distintos intelectuales que reflexionan sobre el status ontológico y artístico del cine documental. Aquí la tríada documental-verdad-realidad se desarrollará en toda su expresión. Campo recupera los posibles orígenes del cine documental, las distintas concepciones teóricas sobre el mismo, su función referencial y social, como también las maneras en que puede ser estudiado en el contexto local.

Por último, se desarrollan los capítulos que dividen la producción del cine documental argentino en períodos históricos concretos: de 1896 a 1932, de 1933 a

1957, de 1958 a 1972 y de 1973 a 1989. Cada una de estas secciones cuenta con un breve texto en el que se narra sobre el contexto de producción de la época y luego se incluye un catálogo de distintos films documentales con su respectiva reseña. Es destacable la masiva cantidad de reseñas elaboradas para ambos tomos: más de 300 películas fueron elegidas para integrar este análisis del cine documental argentino.

Mientras tanto, el segundo tomo replica la lógica del primero, incorporando una introducción más breve y dos capítulos que revisan las obras documentales de 1990 a 2010 y de 2011 a 2024. Aquí se sostiene que, en estos períodos recientes de la historia argentina, “la producción documental nacional se amplía temática y cuantitativamente” (2025: 15). Dadas las sucesivas crisis económicas y políticas del país, se resalta el hecho que nunca se realizó tantas películas documentales como en estas épocas y también se destaca la aparición de nuevos estudios sobre cine documental que permiten enriquecer el análisis del mismo. A su vez, se advierte sobre el preocupante estado de la industria audiovisual argentina en los últimos dos años, situación que puede nuevamente imponer un freno en la producción documental de todo el país.

Una historia del cine documental argentino Tomos 1 y 2 se vuelve una lectura imprescindible para toda persona que desee incursionar en este campo disciplinar. Ciertamente, este desarrollo no agota las oportunidades de reflexionar y debatir sobre las características del cine documental argentino, pero resulta un gran puntapié para conocer los intereses teóricos y prácticos de una forma artística que continúa asombrando.

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

Institutos radicais de João Moreira Salles

Sebastião Guilherme Albano*

Acerca do realizador e da entrevista

De fato e de direito personagem central da cultura brasileira João Moreira Salles dialogou comigo duas vezes por *Zoom* em 2024, para falarmos de sua atuação como documentarista com abordagens filmicas radicais malgrado pertencer a uma família com bastante influência econômica e cultural no país. Sua filmografia se compõe de filmes com interesses temáticos e formais diversos. Destacam-se *Notícias de uma guerra particular* (1999, em parceria com Katia Lund) e *Entreatos* (2004), permeados pelo *new journalism* e pelo *direct cinema*, e sobretudo *Santiago* (2006), um documentário de entrevistas que trai o gênero desviando-o da função de gerar conhecimento e o projeta para os confins do sádico e do sublime. Realizou ainda *Nelson Freire* (2003) e *No intenso agora* (2017), uma experiência de retrato narrativo e com estrutura musical e uma espécie de autobiografia sentimental por intermédio das imagens que sua mãe rodou na China durante a Revolução Cultural em 1966, e dos arquivos das manifestações de 1968 na Europa e no Brasil. O último figura uma sutil insurgência à ditadura brasileira (1964-1985) e debate-se com a maré revolta do novo reacionarismo (2017-2022). Sua entrega mais recente foi *Minha terra estrangeira* e deu-se em parceria com o coletivo Lakapoy mais Louise Botkay (2025) e projeta causas políticas cuja síntese requer duplo esforço em se tratando de informantes com nacionalidade encaixada no Estado nacional, logo certo *demos* em busca de certa *pólis*. Fez ainda trabalhos para a televisão (em 16mm) e hoje em dia confecciona uma obra com proposições de cunho social e que tudo indica ativará uma imaginação mais ecológica que ecologista. João Moreira Salles foi também o produtor de boa parte dos filmes de Eduardo Coutinho.

* Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Faculdade de Comunicação Social (DE-COM), Programa de Pós-Graduação em Estudos de Mídia (PPGEM), Centro de Humanidades, Ciências e Letras (CCHLA). 3000, Lagoa Nova, Natal, Brasil. E-mail: albanoppgem@gmail.com

Sebastião Guilherme Albano – Desculpe começar por um lugar comum, mas você produziu filmes de Eduardo Coutinho. Como foi trabalhar com ele depois do monumento *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984)?

João Moreira Salles – O Coutinho tem dois pontos luminosos, eu diria, na carreira dele. O primeiro, evidentemente, é *Cabra Marcado para Morrer*. O que o Coutinho chamava de um sol frio, no sentido de ser um filme muito importante. O *Cabra* era um filme único, não tem um caminho a seguir, não deixou descendentes. É um filme autobiográfico, determinado por um evento político, que interrompeu a filmagem. Ele levou 15 anos, se não me engano, 15 anos para retomar o filme. Essa é uma coisa única. Uma vez o *Cabra* pronto teve plena consciência de que o momento do apogeu era também o início da queda. Ele precisaria fazer uma coisa inteiramente diferente, inventar outra coisa para poder não ser um cineasta de um filme só. Ele dizia isso. Tinha muito medo naquela época de ser um cineasta de um filme só. Um grande filme, mas um filme só. À medida em que o tempo passa, me dizia o Eduardo, viraria uma nota de pé de página na história do cinema brasileiro. E ele durante muito tempo, mais de uma década, viveu esse conflito, viveu essa angústia. Esse é o período que vai do lançamento do *Cabra* em 84 até ele fazer o *Santo Forte* (1999). Foi lançado no mesmo ano em que eu fiz *Notícias de uma guerra particular* (1999). Conheci o Coutinho no É tudo verdade quando o Amir Labaki organizou uma mesa redonda na casa de Rui Barbosa, aqui no Rio de Janeiro, em que o Coutinho também participava para falar do *Santo Forte*. Ali eu o conheci e ficamos amigos quase no mesmo momento. Eu achava que ele não ia gostar das coisas que eu fazia, ele achava que eu não ia gostar das coisas que ele fazia, porque eram cinemas muito diferentes. Mas a gente se entendeu tão bem que o filme seguinte dele, *Babilônia*, rodado em 1999, na virada do ano, foi produzido pela *VideoFilmes*. Na época, a gente tinha um acordo de financiamento dos projetos das *VideoFilmes* com a *Telefônica*. Se não me engano a *Telefônica* entrou no projeto do Eduardo. E ficou assim pelos próximos três ou quatro filmes. O Eduardo fazia um filme e, imediatamente, a gente conversava sobre o seguinte. No final do processo de edição do filme que ele estava fazendo, a gente saía para tomar um café e conversava sobre o que ele queria fazer a seguir. E essa foi uma relação de amizade muito importante para mim. Sem dúvida nenhuma, uma boa influência que eu sofri, e sinto muita falta dele até hoje. Ele foi um grande amigo, foi muito importante para mim, como amigo. Então era maravilhoso, porque eu tinha confiança absoluta no juízo dele, sabe? Eu mostrava as coisas que eu estava fazendo para ele e ele mostrava as coisas que ele fazia para mim. E ele desenvolveu um método mesmo, como ele fala. Mas o método não era um dogma. Quer dizer, você consegue identificar o método, mas não o planejamento, feito com régua e compasso, não é uma obra de engenheiro. Era muito intuitivo e baseado em algumas convicções. A primeira delas descoberta com o documentário concerne a que a palavra falada tem um valor inestimável. Cinema não é só imagem e o que as pessoas falam é tão importante quanto aquilo que elas fazem. Então, o cinema da palavra, o cinema falado, é um princípio. Depois, vem a ideia do cinema do encontro, uma pessoa com quem se conversa, se tem curiosidade de conversar, um encontro de uma pessoa que quer saber e outra que quer contar. Eu acho que as pessoas sabiam disso, as pessoas

que conversavam com ele sabiam que estavam diante de alguém que queria muito, muito ouvir o que o interlocutor tinha a dizer e, portanto, se abriam, diziam aquilo que não tinham dito antes. Muitas vezes diziam coisas que elas próprias não sabiam que conheciam. Isso é bonito no filme do Eduardo, que muitas vezes a pessoa está organizando o seu raciocínio naquele momento, na hora de verbalizar, entende alguma coisa que não entendia antes de dizer. Esses momentos são vários, momentos assim, ao longo da obra. E o método do Coutinho, para mim, de novo, não era uma coisa planejada, mas uma coisa que você só vê quando olha para trás e vão se formando os filmes. Um dado interessante é que cada filme que ele vai fazendo, ele vai suprimindo mais uma espécie de ferramenta à disposição do cineasta, ele vai eliminando, como se ele estivesse buscando a gramática mínima do cinema, qual é o mínimo necessário para que um filme seja filme. Então ele vai abandonando coisas que não são básicas, ele vai abandonando a trilha sonora, ele vai abandonando o roteiro, às vezes até ele sequer sabe qual é o tema do filme antes de começar a fazer o filme, é o caso de *O fim e o princípio* (2006), que começa com ele numa van dizendo estamos aqui atrás de um filme, atrás de personagens que nos aceitem, que também nos interessem, e a única coisa que eu sei é que existe um bom hotel no interior da Paraíba e a gente vai lá porque é um lugar confortável e ali a gente vai procurar pessoas, temas, assuntos, lugares, então ele abre mão de certas coisas. À medida em que ele vai caminhando, ele abre mão de segurar a câmera, o cinema todo é feito com a câmera fixa em cima de um tripé, ele abandona a locução, ele abandona a trilha sonora, enfim, no final ele abandona inclusive a locação, a câmera está dentro do estúdio e são as personagens que vêm até ele. E no último filme que ele faz, e que ele não tem tempo de montar, que é o *Últimas conversas* (2015), relega uma coisa que para ele é fundamental, o tempo da memória entre o que você está relatando e o momento em que você relata, isso para o Eduardo era muito importante, que esse tempo fosse largo. É por isso que o cinema do Eduardo é basicamente feito com pessoas mais velhas e para ele esse trabalho da imaginação, do esquecimento, da memória, que vai adicionando materiais, não é mentira, trabalho de elaboração e de reescrita do passado. Ele não estava atrás da verdade factual, ele estava atrás do trabalho da imaginação a partir da experiência vivida. Então, quanto maior a distância entre a experiência vivida e o momento do relato, mais você esquece, você acrescenta, isso para ele era muito importante. E o que ele vai fazer no último filme dele? Ele vai conversar com um jovem que tem 17, 18 anos de idade e portanto, a experiência relatada aconteceu ontem ou anteontem, dois anos atrás, quer dizer, não tem muita distância de elaboração para que você esqueça, para que você crie, e foi o filme mais difícil, a feitura do filme foi muito difícil, porque achava que ele estava fracassando, aquele material não serviria para ele, que ele não tinha interlocução com essa história. Estava errado, como se viu quando o filme ficou pronto. Mas, enfim, era mais um desses casos em que você tira da caixinha as coisas que são importantes para o cinema e vê o que sobrou e se é possível construir um filme. Esse era o método dele, eu tenho a impressão. Se arriscar.

S.G.A. – De acordo com o que vi e logo ouvi a prática da memória nos filmes de Eduardo Coutinho é acionada na fala, na entrevista, como um processo de testemunho da imaginação. Você aciona muito a memória do corpo, motora, memória das coisas como índices, certo? Inclusive, a coreografia manual de Santiago no filme homônimo (*Santiago*, 2006) em ao menos duas ocasiões, indica sua posição de gênero e classe, ou não?

J.M.S. – Eu nunca tinha pensado na questão das mãos como um indicador de classe ou de gênero, ou o que quer que seja. Mas *Santiago* inteiro é atravessado por isso. É o primeiro filme que eu não consegui fazer, eu não consegui fazer porque eu não me dei conta que esse era o assunto. Eu me excluía do filme. O filme era só sobre ele e a minha relação com ele não fazia parte da construção do filme. Eu não sabia por que não estava funcionando e eu o deixei de lado treze anos para voltar ao material. Ao revê-lo claramente entendi que para que o filme pudesse existir, eu precisaria ser personagem do filme e a minha relação com Santiago precisaria ser explicitada. E essa relação era uma relação de classe, evidentemente, porque eu era o filho do patrão. Eu acho que o filme não é só isso, mas é isso também e talvez seja isso sobretudo. Mas eu acho que tem também a dimensão do afeto do carinho, da mutualidade. Mas, claramente, acima de tudo isso se sobrepõe à questão de classe, de poder. E é também, Sebastião, a relação espiritual de qualquer documentário. Ali, isso se explicita, porque, de fato, ele era o funcionário do meu pai e eu era o filho do patrão. Ele tinha trabalhado para mim, na medida em que ele tinha trabalhado para a minha família. Não trabalhava mais, ele era aposentado, mas a relação se mantinha. Mesmo quando isso não acontece, mesmo quando você não tem diante de você um personagem que trabalhou para você, que foi funcionário da sua família, a relação de poder num documentário é sempre assimétrica. Quem tem o poder é o diretor. Mesmo quando ele filma alguém que fora do filme tem mais poder do que ele. Por exemplo, eu fiz um filme sobre o Lula pouco antes de se tornar presidente da República. Na verdade, no final do filme ele se torna presidente da República. Mas, na hora de montar o filme, na hora de enquadrar, na hora de escolher a lente, na hora de saber como isso passa para aquilo, como essa sequência vira outra sequência, a decisão é sempre minha. E, evidentemente, a construção do Lula é uma construção que eu faço do Lula.

Então, a relação de poder é sempre uma relação de poder em que o documentarista tem a força e o personagem se submete a essa força. Eu acho que *Santiago* é também um filme sobre a natureza do documentário. Porque explica uma relação de poder que existe em qualquer documentário. Até mesmo na obra de documentaristas que se preocupam com essa questão e que tentam, de alguma maneira, equilibrar um pouco essa assimetria. Coutinho é um caso clássico. O Jean Rouch antes do Coutinho. O Coutinho foi muito influenciado pelo Jean Rouch também. Mas eu acompanhei todas as edições do Coutinho. Eu tenho todos os cortes de todos os filmes do Coutinho a partir de *Babilônia*. E eu sei muito bem como ele jogava fora personagens porque esse aqui não interessa, esse aqui não funciona, esse aqui não é bom e tal. Não significa que a pessoa não seja interessante, significa que para o filme essa pessoa não interessa e ele, bom, jogava fora, sem dó nem piedade. O que ele

estava fazendo ali é exercer o seu poder como diretor do filme. E, evidentemente, o Coutinho é o diretor que tenta encontrar esse espaço comum. É o diretor do compromisso ético em relação ao personagem. Mas, mesmo nesse caso, se você perguntasse para ele, se ele estivesse aqui, ele te diria, em última instância, a decisão é minha e o poder é meu. Então, todo documentário é um exercício de poder. A questão, então, passa a ser o que você faz com esse poder. Quais são os limites desse poder? E é por isso que eu defendo, e já escrevi sobre isso, que a questão central do documentário não é uma questão epistemológica ou de você estar dizendo a verdade ou se você não está, se é factual ou se não é, se a pessoa está mentindo ou não está mentindo. Não é uma questão de linguagem, não é uma questão estética senão ética. É o que você faz ou o que você não faz com o personagem que tem uma vida fora do filme. E, nesse sentido, é o que nos diferencia e é a única coisa que nos diferencia da ficção. O personagem de ficção existe apenas no filme. Ele não tem uma vida fora do filme. E, no caso do documentário, não. Essa pessoa tem uma vida fora do filme e, portanto, o seu filme terá um impacto, poderá ter um impacto na vida desta pessoa e você precisa lidar com esse problema. Você pode até fazer um filme para destruir a pessoa, ou para atacá-la, ou para denunciá-la. O Michael Moore, por exemplo, um documentarista conhecido, fez disso uma carreira. O que mais uma vez comprova é que o documentário tem essa peculiaridade. Ele é um cinema sobre pessoas que não existem apenas no cinema. E isso parece banal, mas isso é uma diferença radical em relação ao cinema de ficção.

S.G.A. – Eu noto exatamente isso que você falou em *Santiago*, mas eu o elaborei de outra maneira. Em *Santiago* você cria vários canais de comunicação com o personagem central. Seu irmão narra em over como se fosse a primeira pessoa que a sua voz encarnaria, e contextualiza a história a ser contada um pouco afetado por sentimentos nostálgicos. De outro lado, as entrevistas que você e sua amiga Márcia Ramalho realizam são até certo ponto uma encenação de uma relação de classe um pouco rudimentar e agressiva, isenta de empatia com a diferença dele. O tipo patriarcalista ou patrimonialista brasileiro, as marcas de poder nacionais. Chegam à humilhação. Não foi um risco muito grande em se tratando de um documentário? Em se tratando de um documentário comercial ou público, boa parte das pessoas de repente se sentiram mal, enfim, o cinema também somos nós.

J.M.S. – Essa é uma ótima pergunta. Deixa eu tentar responder por partes. Você fala que há uma encenação. Quem dera houvesse uma encenação. Eu me dei conta, treze anos depois, que eu era aquela pessoa, que naquele momento eu era aquela pessoa que sentia vontade de dar ordens, para dizer, não, isso ou aquilo não me interessa, queria dizer o que eu sentia. Então, não havia encenação. Havia um jovem, eu era jovem, muito à vontade naquele papel, porque parecia ser a relação natural entre Santiago e mim. Porque provavelmente era isso que acontecia na casa em que eu cresci. Então, essa é a primeira coisa. A segunda coisa é que, treze anos depois, quando eu voltei ao material, eu me dei conta que, para que o filme pudesse existir, eu teria que colocar o que havia de mais verdadeiro no material, onde a verdade se expressava, o que havia de mais rico, no sentido de ser mais verdadeiro, que era

nessa relação. E, portanto, não tinha como omitir a natureza dela. Contudo eu acho que a relação não é feita apenas disso. Ela é feita disso, porque se fosse só feita disso, seria um filme extraordinariamente desagradável, talvez seja para algumas pessoas, mas é um filme que foi visto, foi bastante visto, é um filme que teve para os padrões da época um impacto muito importante. E muitas pessoas viram o filme mais de uma vez, é um filme que ainda é importante para muita gente, elas vêm falar comigo. Então, eu não acho que o filme tenha só a violência da relação de classe. Eu acho que o que ele tem é essa amálgama, que é muito brasileira, da violência com afeto, da relação de poder com a relação de carinho, essa ambiguidade que é muito nossa e pouco norte-americana, por exemplo. Muitas coisas estão amalgamadas, entende? E por isso que elas não se explicitam, elas não são tão claras. E na hora em que o filme ficou pronto, é claro que eu percebi que o filme é um filme em que eu me exponho, e aí de duas uma, ou eu coloco o filme de volta na gaveta, ou eu torno esse filme público. O Santiago topou ser filmado, esperou que o filme ficasse pronto, dedicou tempo para que eu fosse lá com a equipe, no lugar em que ele morava, e ele já tinha morrido quando eu montei o filme pela segunda vez. E a gente está aqui falando dele. O filme é de 2006 ou 2007, portanto a gente está falando dele quase 20 anos depois. Significa que, de alguma maneira, ele está vivo na tela, ele existe como personagem, é uma maneira de homenageá-lo. Então eu acho que, em última instância, a decisão de tornar o filme público foi muito acertada, em parte porque eu acho que explicitam essas coisas que no Brasil são sempre ofuscadas. Não tem muitos filmes no Brasil sobre a classe dominante, sobre o que a classe dominante faz, enfim, ali a câmera entra nesse ambiente.

Eu não fiz para isso o filme, na verdade, como eu te falei, o filme seria só sobre ele. Mas não foi isso que eu fiz, sem perceber, eu fiz um filme sobre a classe dominante, mas não era isso que eu queria fazer. Aí é um pouco compromisso de documentarista, foi o filme que eu fiz, o filme está pronto, é esse o filme, vamos colocá-lo à prova. Você sabe o que mais me constrange do filme? E faz muito tempo que eu não vejo *Santiago*, e eu não sei se eu vou revê-lo, porque tem uma coisa que me constrange mais do que essa ideia de que eu apareço lá com a minha arrogância, enfim. Isso está lá, está dado, aconteceu, espero que eu não seja mais aquela pessoa, talvez seja, não sei. Mas o que mais me constrange é uma reação muito mais comum do que essa sua, das pessoas que chegaram para mim, quer dizer, algumas pessoas chegam e dizem “você é insuportável, você está ali exercendo a sua arrogância de classe”. Algumas pessoas falam isso, é chato, mas é verdade, mas também que coragem você teve de fazer esse filme, porque aí parece uma coisa narcísica, entendeu? É como se eu já, ao mostrar o filme, eu já embutisse a vacina que impede que eu seja criticado. Quer dizer que esse filme é muito corajoso, porque você mostrou as relações de classe no Brasil e isso em si é uma grande virtude, entende? Eu não acho que se trate de virtude ou de defeito ou de coragem ou falta de coragem. É o filme que eu fiz na hora e eu consegui montar. Foi esse o filme que eu consegui montar, porque o outro eu não consegui fazer. E como documentarista que monta um filme e o filme fica pronto, o filme tem que ser colocado à prova. E a prova é essa. Eu não fiz para ficar bem na foto nem para ficar mal na foto. O filme é o filme e o filme precisa se defender. A

minha posição em relação ao filme, eu acho marginal, assim, eu acho, não acho que seja uma questão importante. O mais importante é que o filme exista. E eu não vou aqui afetar uma falsa modéstia. Eu acho que o filme tem importância, porque a partir do *Santiago* muitos filmes surgiram na primeira pessoa, em que se fala de si, das suas relações familiares, das suas relações de poder e tal, não só no Brasil, como também fora do Brasil. E eu acho que *Santiago* não é o único filme que faz isso, mas eu acho que é um dos primeiros que faz isso. Então, de certa maneira, ele abriu um flanco para uma coisa que não era muito comum no Brasil, documentar na primeira pessoa. E não é à toa que eu fiquei tão próximo do Coutinho, porque, evidentemente, *Cabra Marcado para Morrer* é isso também.

S.G.A. – Sim, essas questões eram orientadas pelas prevenções, pela práxis. Inclusive o Eduardo Escorel outro dia comentou acerca disso, que hoje em dia se têm 200 horas para você editar. *Cabra Marcado para morrer* tinha doze horas de material. No filme *No intenso agora* (2017) a sequência das análises ergométricas dos gestos mais impulsivos e reveladores do espírito do tempo parecem mônadas revolucionárias a ponto de que haja ali, por momentos, toda uma dramaturgia da revolta, certo? O rapaz lançando o coquetel, o qual analisa, é um índice da ação em uma espécie de exercício teórico que logo você leva a termo. Tem outras sequências assim além daquelas ou você as escolheu por ser o momento fulcral, ínfimo, mínimo da insurgência?

J.M.S. – É isso. É o gesto mais simbólico de 68, o lançamento de paralelepípedos e o lançamento de coquetéis Molotov. O que eu entendo agora, basicamente, é que eu me dedico a analisar a qualidade do material. O que o material bruto está nos dizendo? E isso é resultado direto de todas as conversas que eu tive com o Eduardo Coutinho ao longo de anos e anos. Para mim interessava muito, e para ele interessava muito, saber por que as pessoas filmam. Elas filmam dessa maneira e não de outra. Por que as pessoas que filmam mais em 68, filmam daquela maneira? E por que as pessoas que filmam a primavera de Praga, no mesmo ano de 1968, filmam da maneira como filmam? E o que é o enquadramento? O que é o uso da lente? O que tudo isso nos diz das condições sociais e políticas em que essa filmagem está acontecendo? Então, a ideia ali é pegar o material bruto e fazer uma espécie de anatomia dele, colocá-lo embaixo de um microscópio e ficar olhando o que está dizendo. Na minha crença, o material de arquivo nunca é sobre o passado, nunca é apenas sobre o passado, é sobre o presente também. Ele está te dizendo alguma coisa sobre o que você está vivendo no presente. O material de arquivo não está morto, ele está vivo. Então, *No intenso agora*, por exemplo, que é um filme sobre a revolta de 68, foi mostrado em festivais mundo afora. Nos Estados Unidos, quando ele foi exibido, as perguntas eram todas sobre o movimento *Occupy Wall Street*. Em Israel, quando o filme foi exibido, as pessoas queriam saber como reativar o impulso libertário da esquerda, uma vez que em Israel, já em 2017, a esquerda tinha desaparecido do mapa político, só existia a direita. Agora ainda mais, mas em 2017 já havia um pouco essa sensação. No Brasil, só se falava de 2013, de junho de 2013. Ou seja, aquelas imagens de 68 não diziam respeito a 68, as reflexões que eu fazia sobre 68 não diziam respeito a 68,

diziam respeito ao momento político de cada um dos países. O que eu falava era do kirchenismo, e por aí vai, entendeu? Na França se falava muito, de novo, da crise da esquerda, da cooptação da esquerda pelo projeto, digamos, do Consenso de Washington, etc. Na verdade, as discussões não eram sobre o momento político de 68 eram sobre o que acontecia no entorno das pessoas naquele então. Eu acho que a beleza do material de arquivo é um pouco essa, você não achar que ele é apenas uma representação de algo que aconteceu. Ele está te dizendo coisas importantes sobre o que acontece agora, neste momento. Maio, junho de 2013, como a gente sabe o Brasil estava em ebulição eu comecei a montar o filme em junho de 2013. Eu me lembro de estar na ilha de edição pensando sobre o Maio de 68 enquanto as ruas no Brasil eram tomadas por aquelas pessoas. Eu via o Maio de 68 e lendo as memórias das pessoas que viveram em 68, um caráter de fato bastante performático. Nunca esteve em questão a derrubada da ordem. Nunca houve um gesto real de derrubada de ordem. Eu acho que o movimento era um movimento com impacto profundo na sociedade francesa. Mas aquilo que se disse justamente não aconteceu. O De Gaulle continuou presidente, a direita se fortaleceu, a revolução não aconteceu, pelo contrário, cresceu a reação. E o que eles queriam era isso, o que eles queriam era derrubar o regime. Não conseguiram derrubar o regime, porque havia muito de performance. Havia muito de teatro. Era um bom teatro. Era um teatro sincero. Mas era um teatro. Em 2013 também teve muito de teatro, de encenação de uma revolta, mas não a revolta em si. Havia muita dúvida do que fazer, para onde ir. Havia uma recusa de lideranças, tanto em 68 quanto em 2013. É muito difícil você ter um momento com capacidade de fato de colocar a sociedade de ponta cabeça sem uma vanguarda que lidere. A recusa da vanguarda é, de certa maneira, uma sinalização de que aquilo vai acabar, a energia daquilo vai se dissipar em algum momento, porque não tem ninguém que canalize numa direção ou em outra. E, portanto, quando você quer, quando eu quis, identificar esse momento teatral e nem por isso é um juízo sobre a falta de seriedade. O teatro pode ser sério. O gesto em que esse teatro mais se tornava explícito, mais se tornava visível, é o gesto do lançamento do paralelepípedo. Então, ali, você tem um pouco essa descrição quase ensaística do que significa lançar um paralelepípedo, o que é performático, teatral. E, de novo, eu insisto nisso. Não é dizer que esse teatro se opõe à ação verdadeira. É uma ação, mas ela é uma ação que fica numa ordem de coisas que não é aquela da verdadeira revolução. É outra coisa, entende? E os efeitos de 68 são efeitos que virão a longo prazo. A sociedade francesa ficou menos hierárquica. A geração de 1968 vai chegar ao poder na década de 1980, precisou de pelo menos 20 anos, menos, 15 anos para que aquilo conseguisse, aquele ácido conseguisse dissolver a rigidez da sociedade francesa. É muito importante. Mas, se você vir as imagens de 68...bem...você usou a palavra patriarcado. As relações em geral são muito marcadas e são absolutamente idênticas às relações de gênero da burguesia. Só tem homem falando, a liderança é toda masculina, as mulheres são todas coadjuvantes, os migrantes são todos coadjuvantes. Eles aparecem na borda das imagens. É a isso que eu me refiro quando eu digo o que dá para dizer sobre essa imagem que quem filmou não sabia, entendeu? Dá para ver que, por exemplo, as mulheres foram excluídas de 68. Eram participantes anônimas, silenciosas. E os imigrantes, os negros,

os argelinos, eram coadjuvantes e foram chamados a tomar posição. Até mesmo os operários são coadjuvantes. E os operários, quando eles aparecem, tem aquela cena absolutamente maravilhosa, daquela operária que é forçada pelos sindicalistas a voltar para dentro da fábrica, e para ela é um inferno, a sequência termina com o estudante ocupando o centro da ação, não a sindicalista. E quem está filmando é quem faz 68, são estudantes, e, portanto, homens brancos da classe média francesa, que é quem essencialmente fez mais 1968. Isso está tudo na imagem, isso está tudo expresso na imagem. Se você analisar a imagem com esses olhos de alguém que não se convence muito sobre o que está sendo dito. Elas estão no filme, não? Tem uma narração, geralmente triunfal, dizendo que a revolução aconteceu depois, uma narração que fala da igualdade entre as pessoas, mas, na hora que você vê e abstrai, você vê o que de fato a imagem está dizendo, muitas vezes o contrário do que a narração afirma. E isso é que eu acho muito interessante, ver que o material bruto não mente, entende? Se você se dispõe a vê-lo, tal como ele é, ele te diz a verdade do que está sendo visto, mesmo que o diretor, ou quase sempre, quando o diretor não faz ideia do que ele está filmando, ao contrário do que ele acha que está filmando, quando isso acontece é muito interessante. E é a minha experiência com o *Santiago*. Eu filmei *Santiago* achando que estava fazendo uma coisa e acabei fazendo uma coisa inteiramente diferente, muito mais incômoda, muito mais delicada, mas foi o que eu fiz. Então, enfim, decidi que isso merecia ser visto. Em 68 foi a mesma coisa. Eu acho que as pessoas que filmaram em 68 não sabiam bem o que estavam vendo. Achavam que estavam vendo uma coisa, mas filmaram outra. E é um pouco isso que o filme faz, identificar as imagens.

S.G.A. – Num espaço de tempo de quatro anos você filmou e editou *Entreatos* (2003), um filme acerca de um personagem com o vulto humano e político de Lula, e *Santiago* (2006). Ambos foram em seu momento sujeitos subalternos. Observo discrepâncias e coincidências numa espécie de extratexto ou paratexto imaginário: você mantém certa distância de Lula, no momento de opinar, é um documentário do tipo *direct cinema* e de observação, mas sobrecarrega de falsas moralizações aristocráticas em *Santiago*, certo? Como foi essa experiência? Foi terapêutica, você planejou esse abismo no olhar de ambos os filmes? Em um você desaparece e noutro você se desfigura...

J.M.S. – Quando eu fiz o filme do Lula, o filme de Santiago não estava na minha cabeça, porque já tinha tentado montar, eu não tinha conseguido, ele foi parar na gaveta em 1995 e 1996. Depois só tinha cabeça para o filme do Lula em 2002. Então, nesse meio tempo, eu descobri o cinema direto, eu descobri o cinema de observação, que me interessou muito durante um período da minha vida, e o filme do Lula foi feito segundo esses princípios. É curiosa essa comparação que você faz, eu acho que ela é absolutamente legítima, mas eu só quero te dizer aqui do ponto de vista do que se passava pela minha cabeça na época, o filme do Santiago era um filme que não existia mais, tinha desaparecido, não deu certo. Fui fazer outras coisas, uma delas, o filme do Lula em 2002. Terminado o *Entreatos*, por razões pessoais, eu voltei ao material do *Santiago*, mas depois, porque o filme do Lula estreou acho que em 2004,

e eu não me lembro quando eu voltei a montar o *Santiago*, acho que em 2005, 2006, não foi em paralelo, salvo engano. E são filmes radicalmente diferentes, você tem toda razão, quer dizer, o partido de um é quase o oposto do partido do outro. Embora, vou voltar a dizer, quando eu fiz o *Santiago*, tentei montar e não consegui, mas se tivesse dado certo a gente não estaria tendo essa conversa agora. Porque você veria um filme em que um personagem falaria do início ao fim, e você não saberia o que estava por trás das câmeras, você não teria as minhas ordens para ele, você não teria a minha impaciência, você não teria a relação de classe que teria sido omitida, entende? E era isso que estava na minha cabeça. Então, a ideia da minha intervenção, a ideia de eu aparecer como personagem em oposição a eu desaparecer como personagem no *Entreatos*, isso não existia, porque eu estaria desaparecido nos dois filmes.

Agora, uma coisa, eu estou falsamente ausente no *Entreatos*, pois a vontade de um cinema em que a materialidade da câmera e do diretor desaparecem, a famosa mosca na parede, coisa que os inventores do cinema direto mais ortodoxos defendem, eu já tinha abandonado há algum tempo. Eu estava muito mais na ideia de Jean Rouch de dizer que a presença de uma câmera catalisa o personagem, ele vira, na verdade, o personagem e o teatro do personagem. Ele sabe que tem uma câmera, ele sabe que tem um diretor, ainda que o diretor não se expresse, ainda que o diretor não apareça no filme, a presença dele, a presença da câmera, claramente muda o comportamento do personagem. E eu aceito essa mudança, esse teatro, porque eu acho que esse teatro, como eu te disse da cena do paralelepípedo, o teatro é um teatro que expõe a verdade de alguma forma, é o teatro que o personagem decide fazer de si mesmo, portanto está me dizendo como ele quer ser percebido publicamente. Algumas das melhores cenas do *Entreatos* acontecem porque o Lula sabe que tem uma câmera rodando e ele está atuando para a câmera. As cenas do avião, por exemplo, ele sabe que o Walter Carvalho está ali com a câmera olhando para ele e ele então resolve se comparar ao Lech Walesa, por exemplo, o PT ao Solidariedade. Isso não teria acontecido se não fosse a câmera, ele está falando para a posteridade, está falando que ele sabe que isso vai virar um filme. Do mesmo modo, tem momentos em que ele esquece da presença da câmera, assim como quando você filma 18 horas por dia, durante três semanas ininterruptamente, é um pouco feito um barulho de um ar-condicionado que você sente na hora que você liga e depois de 15, 20 minutos ele desaparece, porque você naturaliza. Isso acontece com a câmera também às vezes e não tem na verdade uma hierarquia no momento em que ele se esquece da câmera ele é melhor para o filme do que no momento em que ele sabe que tem uma câmera e ele atua para a câmera. Depende muito do que você está filmando, então no caso do filme do Lula eu não acho que eu esteja ausente do filme, ou pelo menos eu não acho que o filme seja um filme que existiria e que o Lula diria o que ele diria, faria o que ele faz se não tivesse ali uma câmera. O filme só existe e o Lula só diz boa parte das coisas que ele diz porque tem uma câmera que estimula ele a dizer o que ele quer dizer. Não é que ele esteja mentindo, mas ele está atuando porque ele quer ter um personagem que se exponha na hora em que tem uma câmera ali. A minha invisibilidade é uma falsa invisibilidade, certo? Porque está estimulando ele a ser o que é.

S.G.A. – *Santiago* é tão sofisticado nas suas falas que o informante teoriza acerca da história como um documento de civilização e barbárie qual Walter Benjamin. Como foi lidar com essa grandeza em um homem que ao mesmo tempo realizava um ofício mais mezinho, ou cotidiano, quase intranscendente, se formos qualificar com a gradação das profissões? Reitero que você disse haver adotado um procedimento de indiferença e até senhorial recorrente na sua infância em relação a ele.

J.M.S. – Essa foi a razão pela qual eu decidi fazer o filme. A descrição que você faz dele era exatamente o que me cativava no personagem. Eu convivi com ele desde criança e sabia de tudo isso. E é por isso que o filme é mais matizado do que simplesmente uma relação de senhor e escravo, para usar os termos de Hegel. Porque tem uma relação de poder, de quem manda e de quem obedece, mas também uma admiração muito grande, que é o motivo... É a razão pela qual o filme foi feito. E essa admiração não é apenas uma admiração, digamos, ligada à erudição dele. É mais do que isso. É uma coisa que, para mim, é mais importante do que isso. Qualquer pessoa que assista ao filme pode imaginar, quem morava naquela casa, os donos daquela casa, os senhores daquela casa, tinham todas as ferramentas na mão para construir uma vida feliz. Tinham os meios, os recursos. E nem todos conseguiram. Pelo contrário, até. O Santiago, por sua vez, que nasceu sem recurso nenhum, e mais do que isso, dada as suas características individuais, tirou as piores cartas do baralho, segundo os critérios dele, do que seria uma boa carta no baralho. Ele não gostava de ser sul-americano, queria ser europeu. Ele não gostava do século XX, teria adorado nascer na Itália do século XVI ou do século XVII. Ele evidentemente não gostava de ter nascido plebeu, teria adorado nascer aristocrata. O fato de ele ser homossexual evidentemente não facilitou a vida dele, tendo nascido em um pequeno povoado no interior da Argentina no início do século XX. Então, na verdade, tudo conspirava contra. E, no entanto, por força da sua imaginação, da capacidade de transformar as coisas pela invenção, pelo puro ato da invenção criativa, ele termina a vida sendo um homem, eu não diria feliz, porque talvez seja excessivo, mas ele diz no filme ser um homem contente, um sujeito apaziguado e com a clara consciência de que fez coisas de grande valor. Então, essa nossa perspectiva ao dizer, bom, mas o trabalho dele, a vida dele foi dedicada a coisas menores, é a nossa perspectiva. Não era dele, porque na hora que ele fazia um arranjo de flor, como ele mesmo diz no filme, o arranjo de flor podia ser apenas um arranjo de flor para todas as pessoas que chegavam para o baile ou para a festa ou para o jantar naquela casa na Gávea e eram recebidos por um deslumbrante arranjo de flor. Para ele era muito mais do que isso, era um coral, era um coral de Bach, era um coral de Handel e isso é, isso não é apenas retórico, entende? Isso para ele era a produção de alguma coisa metamorfoseada. E como tudo o que ele fazia na casa da Gávea não era para uma casa na periferia do mundo, ele via o Palácio Pitti em Florença. E evidentemente era uma casa na periferia do mundo. Para nós, para a nossa pobre imaginação era isso, mas para a rica imaginação dele era outra coisa. E essa foi, esse é o elemento que mais me encantava no Santiago e que me fez achar que valeria à pena tentar fazer um filme sobre ele. Alguém que consegue construir uma vida muito mais do que tolerável, uma vida que faz sentido, uma vida que tem propósito, uma vida que faz com que ele chegue ao final sem

achar que a desperdiçou, entende? Apesar de todos os obstáculos. E em oposição a isso, pessoas que tiveram todos os recursos e todos os meios, não tiveram a mesma capacidade.

Pense no filme da minha mãe, quando eu te falo do minha intenção *No intenso agora*, vejo um filme que parte da minha vontade de compreender como alguém que pode ser feliz perdeu essa capacidade. Nesse sentido, é quase o contrário do *Santiago*, é quase o inverso, é o anti*Santiago*. Então, isso eu acho notável nele. Isso não está no filme, mas meu pai cruzou com Santiago, não no Brasil, mas nos Estados Unidos. Meu pai foi embaixador do Brasil em Washington. Foi duas vezes. A primeira vez no governo do Juscelino. E o *Santiago* trabalhava numa embaixada e eles se cruzaram, não sei bem aonde. E meu pai, então, ofereceu emprego para o Santiago, meu pai estava voltando para o Brasil e ofereceu emprego para o Santiago, perguntou se lhe interessaria vir para cá. O Santiago fez uma única pergunta, na verdade duas. Perguntou se na casa do Rio havia uma biblioteca, e meu pai disse que sim. E a segunda pergunta, se ele poderia usar a biblioteca. Meu pai disse sim. E respondidas essas duas perguntas ele fez as malas e veio para o Brasil. E eu me lembro, criança, muito bem, do Santiago na biblioteca, limpando os livros e retirando volumes e levando pra casa dele, tinha uma casa no jardim que hoje em dia virou um hospital. E lá ele lia e fazia suas listas a partir da biblioteca do meu pai. E a memória sonora da máquina de escrever dele, que estava sempre sendo martelada depois de uma certa hora. Então, assim, é isso que eu acho fantástico no Santiago, e que de certa maneira tem alguma coisa a ver também com esse princípio que tanto interessava ao Coutinho, de que o que conta mesmo não é o fato, e sim a imaginação. Então, o que você faz da sua imaginação com o mundo real. A partir das suas memórias você torna a vida tolerável com a capacidade de inventar, de imaginar, de esquecer e de reconfigurar os materiais da experiência.

S.G.A. – Você fazia vídeos para a televisão, certo?

J.M.S. – Sim, mas tudo em película. Com exceção de um programa de televisão, se eu não me engano.

S.G.A. – Se a luz de seus filmes é em geral isenta de muitas sombras, não há constâncias estilísticas nos movimentos de câmera que visualizam o espaço dos seus filmes. Eles são os mais diversos, a depender da peça, bem como o sistema de montagem também varia. Em *Santiago* dispõem-se múltiplas articulações de planos e poucos movimentos. Em *Nelson Freire* isso fica bem acentuado pela edição. Por certo, neste filme os planos são breves e correspondem às mudanças tonais ou de compasso das peças musicais. Curioso como em *Nelson Freire* há esse tremular ofegante dos movimentos das mãos e dedos do pianista, suas rotinas de ensaios, de *backstage* etc. e, por incrível

que pareça, esse método é mais próximo das normas sérias da reportagem de *Notícias de uma guerra particular*. Nesses dois filmes a câmera enrista um corpo vivo em ação. Em *Santiago*, é um pouco mais contemplativa ou irônica mesmo, intelectualizada. Como pensa o conjunto da luz e da câmera?

J.M.S. – Eu não tenho uma grande reflexão sobre isso. No caso, o que eu posso dizer sobre as posições de câmera em *Santiago* é que, na minha cabeça, a casa da Gávea, pelas razões que eu já te expliquei, era uma casa que tinha perdido a sua âncora. Ela não tinha mais propósito. E, portanto, ela estava à deriva. E que, nesse sentido, a maioria dos planos da casa deveria ser feito com a câmera em movimento. Já o Santiago estava inteiramente enraizado. Ele sabia onde ele estava. Ele sabia quem ele era. Ele sabia o que ele tinha feito. Então, ele não estava à deriva. E que, portanto, a câmera deveria ser uma câmera fixa e haveria esse contraste entre a câmera fixa do *Santiago* e a câmera sem âncora, se movimentando o tempo todo, na casa vazia. Vazia e praticamente abandonada. E que essa casa vazia, abandonada e sem propósito seria habitada por Santiago, pelas histórias que ele ia contar e pela imaginação dele, pelos personagens com os quais ele convivia. Boa parte deles, personagens que nunca pisaram naquela casa, porque eram personagens de outra época, de outro continente. Mas ele habitava a casa desses personagens todos. Isso não está explicitado, mas, na minha cabeça, esse era o protocolo. Câmera e movimento na casa, câmera fixa, quando ela olha para o Santiago e ouve o Santiago.

S.G.A. – Foi filmado em película também, foi com 16mm ou 35mm? Super 16mm?

J.M.S. – Super 16mm, a câmera maior. A diferença é que no Super 16mm você aumenta a superfície da película, porque você tem aqueles furos que fazem a película correr de um lado só, não dos dois, entende? Esse é o Super 16mm. O 16mm convencional, você tem aquela fileira paralela dos orifícios por onde a engrenagem faz o filme andar para frente. No Super 16mm é um lado só, então você ganha superfície do outro lado. Foi filmado em Super 16mm. Era um suporte que não era revelado no Brasil. Então, o material filmado era mandado por Sedex para Nova York e revelado lá, aqui no Brasil não tinha nenhum laboratório capaz. Como eu te disse, isso

aumentava muito a angústia, porque era um processo muito caro. E por que eu filmei o *Santiago* com esse material? Eu filmei porque na época o Collor acabou com todos os programas e leis de incentivo ao audiovisual. Acabou com o cinema. Nem o Bolsonaro foi tão devastador quanto o governo Collor, que atrofiou os mecanismos de incentivo ao cinema. Então, as produtoras foram para a publicidade, e essa foi uma época em que os futuros cineastas aprenderam o ofício fazendo publicidade. Meu irmão Walter é um caso. O Fernando Meirelles, por exemplo, que fez *Cidade de Deus* (2002), também. Essa geração aprendeu fazendo publicidade, o que dava para eles muito traquejo, porque, como os orçamentos eram muito generosos, você podia trazer equipamentos muito sofisticados de fora, usava as melhores câmeras, trazia profissionais estrangeiros importantes, revelava fora do Brasil, fazia manipulação de cor, os orçamentos permitiam que você fizesse isso. Há uma certa estética associada à publicidade que alguns desses cineastas vão levar para o cinema, quando, então, se torna possível fazer cinema no Brasil. E levam, às vezes, essa estética com muito sucesso e muita competência. *Cidade de Deus* é um exemplo clássico disso. *Cidade de Deus* foi coproduzida pela *VideoFilmes*, produtora que tenho com o Walter. E é um filme, até hoje, muito importante e deixou Cannes de queixo caído pela competência com que o Fernando fez a película, pela maravilhosa forma como ele conta a história, o uso da câmera, a agilidade.

S.G.A. – E a comunicação com o público foi gigante.

J.M.S. – Foi gigante. E todo esse adestramento veio da publicidade. O Fernando, assim como o Waltinho, eram dois dos mais bem-sucedidos diretores de publicidade do Brasil.

S.G.A. – Voltando aos seus filmes. A questão da luz e dos movimentos me interessam por haver uma proximidade exótica entre *Notícias de uma guerra particular* e *Nelson Freire*...

J.M.S. – Eu nunca tinha pensado nisso, o que tem de semelhante em *Notícias*... e em *Nelson Freire* é que, basicamente, a câmera está na mão. A câmera quase nunca está no tripé. No caso de *Notícias*..., por razões óbvias, você está atrás de uma coisa que é dinâmica, que é tensa e você não tem o luxo

de poder fixar a câmera. Você sobe uma favela, você vai atrás de um traficante e certamente a câmera está no seu ombro. No caso do *Nelson Freire*, a decisão de fazer isso é porque os filmes de música clássica geralmente são muito conservadores na maneira como eles são filmados. Tem uma certa virtude. Eu achava que não havia por que fazer um filme sobre um pianista clássico sem poder filmá-lo como você filma um filme de rock, por exemplo. Uma câmera mais inquieta, na mão, podendo se mover com mais liberdade. Então, o partido foi esse. Isso foi dito explicitamente para o Toca Seabra e para o Flávio Zangrandi, que são as duas pessoas responsáveis pela imagem do *Nelson Freire*. Vamos fingir que é rock, entende? E se a câmera tiver que se mexer, ela se mexe porque a música é dinâmica, ela tem explosões, a gente não precisa estar na igreja, onde geralmente se filma a música clássica. O *Nelson Freire* em si, o filme em si, a montagem dele é muito peculiar. Eu faço o *Nelson Freire* por uma razão muito específica, claro que ele me interessava, mas ele me interessava também pela possibilidade de fazer um filme em que os argumentos não precisassem avançar de forma rígida. O filme não precisava obedecer à seta do tempo. O filme poderia ser mais líquido do que sólido. Ele está nessa ordem, mas ele podia estar em outra ordem. Eu poderia misturar as sequências e o filme continuaria ficando de pé, você continuaria entendendo quem é o Nelson Freire. Você não pode fazer isso com *Notícias de uma guerra particular*. Ele tem um argumento, que é um argumento da razão, sendo articulado ao longo do filme. E como todo argumento que é articulado, você começa com as premissas, em seguida você vai para a tese, você apresenta o contrário da tese, e você vai até chegar a uma conclusão, uma síntese. Isso tem uma rigidez. Você não tem muita liberdade de manipular os materiais. Eu já vinha fazendo filmes assim há muito tempo, e eu queria experimentar uma coisa que fosse muito mais livre. E no caso do *Nelson Freire*, a decisão foi fazer um filme que não é biográfico, porque na hora em que você faz um filme biográfico, você está imediatamente se lançado na rigidez da cronologia. Nasceu aqui, primeira professora de piano acolá, veio para o Rio de Janeiro, foi para a Viena, estudou piano, ganhou o primeiro concurso não sei onde, gravou o primeiro disco, não sei onde. Então você está preso. Você está preso a uma história que é organizada pela linha do tempo. Não é isso que a gente vai fazer. Disse eu para o Nelson e para o pessoal

que trabalhou comigo, vamos fazer pequenas células narrativas, pequenas histórias de um minuto, dois minutos, três minutos, e não importa a ordem em que elas aconteçam no filme. Claro que a gente vai ter que escolher uma ordem, porque o material tem que virar um filme. Mas no DVD do Nelson Freire, eu acho que é o único DVD no mundo que tem isso, eu não conheço outro. Tem uma tecla *shuffle*, a mesma tecla que você encontra em CDs ou DVDs, aquela tecla de misturar e de ordem aleatória. E você aperta a tecla *shuffle* no *Nelson Freire* e todas as sequências, salvo a primeira e a última, onde têm o título e os créditos do filme, ficariam na mesma posição. Todas as outras cerca de 30 sequências se embaralham. E são infinitos filmes, porque a permutação de 30 é um número imenso. E são tantos filmes possíveis quanto essa permutação permite. E o filme permanece o filme. Não dá para fazer isso com *Entreatos*, não dá para fazer isso com *Notícias de uma guerra particular*, não dá para fazer isso com 100% dos documentários que me vêm à cabeça. No caso do *Nelson Freire*, isso é possível. A coisa mais interessante para mim do *Nelson Freire*, como objeto, o filme como objeto, é isso, é ter conseguido fazer um documentário que não é sólido. Ele é completamente fluido. Ele é uma coisa, mas inteiramente diferente. E o filme vai existir, entendeu? Ele não vai se tornar incompreensível. Essa é a estrutura do *Nelson Freire*, que me interessa muito. Eu não explorei mais isso. Eu fiz uma vez só. Isso abre portas. Eu não passei por essa porta, simplesmente a abri. Talvez agora com a questão da interatividade ostensiva das redes sociais, etc., do *streaming*, eu acho que isso se tornou banal. Talvez, no momento, tenha sido alguma coisa... O que se tornou banal é você assistir um pouco e pular para outra coisa, enfim, a sua atenção fica migrando.

S.G.A. – A música e o som de seus filmes são orgânicos, isto é, *Nelson Freire* dispensa elaborações, porém o *sound track* de *Notícias de uma guerra particular* não é um complemento, agrega mesmo valor à qualidade de documentário afastando-se da mera reportagem. Essa dimensão sonora do audiovisual é muito relevante para você? No Brasil há bons artistas dessa área, engenharia de som, diretor de som etc.? Lembro-me de grandes críticas a esse setor nos anos 1970, inclusive do sistema de som das salas?

J.M.S. – Eu não sou dessa época, então eu não senti. Quer dizer, é claro que eu estava vivo na década de 70, mas eu ainda não fazia filmes. Mas eu me lembro de reclamar da qualidade do som do cinema brasileiro, muito. As competências técnicas do cinema brasileiro melhoraram muito. E eu me pergunto, na verdade, se isso não se deve de novo à publicidade. Porque na década de 1980, como eu te falei, a publicidade ganhou orçamentos grandes, competência técnica. Eu não sei se você se lembra disso, mas era uma das coisas que o Brasil fazia bem. Ia-se lá para aquele festival de publicidade de Cannes e os publicitários brasileiros voltavam premiadíssimos. E a gente tinha figuras como Nizan Guanaes; hoje em dia a gente fala de influenciadores. Naquela época eram esses os influenciadores, eram pessoas que tinham destaque na vida cultural brasileira, uma coisa muito peculiar do Brasil. Acho que isso não existia nos Estados Unidos, nem na Europa, nem talvez na Inglaterra. A Inglaterra sempre foi um país muito criativo. Mas o Brasil tinha uma publicidade que parecia ser muito boa, muito criativa e com muito dinheiro. E, como eu te falei, esse dinheiro tornava possível a importação de equipamentos muito melhores de os que existiam à disposição do cinema brasileiro, que sempre viveu com muito pouco dinheiro. E eu acho que toda uma geração de pessoas, de técnicos, assim como os diretores aprenderam a filmar com a publicidade, engenheiros de som, técnicos de som, aprenderam a profissão já tendo recursos suficientes para poder usar o que havia de melhor. E os que não eram bons eram eliminados, e tinha uma fila de gente para entrar, muito em função do dinheiro mesmo. O Godard dizia, “quando falam em cultura, eu tiro logo o meu talão de cheque”. Dinheiro é um elemento importante, principalmente em uma arte como o cinema, que não é barata. E eu acho que naquele momento essas coisas melhoraram muito. A gente sempre fala um pouquinho de roteiro, né? O roteiro do cinema brasileiro durante muito tempo foi um pouco capenga, não tem grandes roteiros e tal. Estou especulando aqui. Mas uma das coisas que não era necessário aprender nesse período de ouro da publicidade brasileira era evidentemente o roteiro, porque a gente está falando de filmes de 30 segundos, em que, na verdade, não existe um roteiro, existe uma sucessão de imagens. Ou você tem um roteiro, é um roteiro de publicidade, uma coisa que é bastante específica para vender uma cerveja...não é arte, é comércio. Mas os roteiros eu acho que

começam a melhorar.

Os grandes roteiros do cinema brasileiro, claro que você tem grandes filmes na década de 1970, mas os roteiros dos filmes argentinos, por exemplo, pareciam ter muita competência. E a gente ouve falar sempre que a matriz do cinema argentino é a literatura, enquanto a matriz do nosso cinema é a televisão ou é o documentário. Documentário antes, televisão um pouco depois. Não há uma origem em que a manipulação astuciosa de uma história seja importante. Se o seu cinema nasce da literatura, se o cinema nasce dessa matéria, que é essencialmente a organização de uma história sobre o mundo social, sobre as pessoas, sobre as relações, então a transição é mais fácil, você está mais adestrado, você tem mais elementos, você tem mais repertório para fazer essa transição. O cinema brasileiro eu acho que se atrasou um pouco em relação a isso, eu acho que a gente recuperou o tempo perdido, mas a parte técnica foi mais bem resolvida do que a parte narrativa, ou de roteirização das histórias. Agora, você estava falando de trilha, você estava falando de trilha, leva em conta uma coisa que eu acho curiosa, talvez o único filme meu que não tem trilha sonora é o *Nelson Freire*, no sentido em que toda música que acontece é diegética. Ela está circunstanciada nas cenas. Ela não é necessariamente uma trilha sonora. Isso é curioso.

S.G.A. – Voltando ao roteiro. Você, por exemplo, pensa num argumento, faz uma pesquisa e vai a campo filmar? Depois você faz uma espécie de roteiro ou um diagrama de moldagem?

J.M.S. – Não, isso depende de um filme para outro, mas como eu sou um documentarista, essencialmente um documentarista, nos filmes mais de observação, como *Entreatos*, não há roteiro possível. A única coisa que você precisa é saber o quanto você vai filmar, quando você começa e quando você acaba. O resto é o seguinte, a tarefa é conseguir entrar, abrir a porta e colocar a câmera onde o Lula estará, entendeu? Não tem nada além disso, que você possa determinar no papel antes de começar a filmagem. Você não sabe o que vai acontecer, você não tem como roteirizar isso. No caso do *Nelson Freire*, de novo, eu estou a reboque da agenda dele. Então, o que eu posso, o que eu sei é que eu quis fazer esse filme porque eu quis experimentar essa estrutura fluida. Então, eu sei que eu não estou preocupado com a idade dele, não estou

preocupado em entrevistar as pessoas que conviveram com ele ao longo da juventude, nada disso me interessa. O que me interessa é estar perto dele e conseguir contar pequenas histórias, uma história que tem início, meio e fim no mesmo dia. Então, por exemplo, ele nervoso antes de entrar no palco, isso é uma pequena história. A tensão do pianista antes de sair do bastidor e entrar para tocar, isso é uma pequena história. Isso tem início, meio e fim. Não estou mais pensando nisso. Agora, que histórias são essas e quantas terão? Eu não faço a menor ideia. É no momento da filmagem que você intui. No caso de *No intenso agora*, aí é diferente, porque na verdade primeiro eu tenho o material e depois eu tenho o filme. Então, foi no ato de fazer o filme em que ele foi se esboçando. Eu tinha um tema, eu tinha uma preocupação, eu tinha uma coisa que me interessava, que é isso que eu falei para você. Me interessava saber por que as pessoas perderam a capacidade de ser felizes. Era só isso. E aí você começa a ver o material, e vê de novo, e vê de novo, e à medida em que você vai vendo o material vai se revelando. Coisas que você não enxerga da primeira vez, você enxerga da décima vez. E nesse caso específico, lendo muito sobre o período, principalmente relatos na primeira pessoa, de quem viveu. E aí, eu já disse isso algumas vezes, especificamente no caso de *No intenso agora*, o filme nasce do trabalho de fazer o filme. É o fato de você entrar numa ilha de edição, com a Lais, com o Eduardo Scorel, e de perceber que aqui tem uma pequena sequência, aqui tem uma pequena história, aqui tem uma coisa que me interessa. Me interessa descrever como é lançar o paralelepípedo. Então, vamos fazer essa sequência. E a gente faz essa sequência. Se ela vai entrar no filme, eu não sei. E se ela entrar, eu não sei se ela vai entrar no início, no meio ou no fim. Mas é uma sequência, ela existe. Transforma ela numa fichinha, prega essa fichinha num painel, na ilha de edição, e vamos tentar fazer uma outra sequência. E aí, essas sequências vão sendo criadas, vão existindo, e subitamente, aos poucos, não tão subitamente, mas num determinado dia, as conexões começam a acontecer. Primeiro vem o trabalho, e é um trabalho demorado, de ver, de rever, de pensar. E no trabalho, como todo trabalho físico, e o suor é o filme. O resultado do trabalho é o filme que você faz. Você não trabalha para fazer o filme, o filme não antecede o trabalho, o filme vem depois do trabalho. Você entra na ilha de edição sem saber direito o que você está fazendo. Não é sempre assim, mas *No intenso*

agora, certamente foi assim. Em *Santiago*, de certa forma, foi assim também.

S.G.A. – Você não só transita como artista e técnico por quase todos os elos da divisão do trabalho, da produção e pós-produção do audiovisual, como mantém uma instituição de muita relevância para as artes visuais no Brasil. No campo da fotografia, em verdade, creio que o IMS detém matéria nuclear da memória técnica de boa parte das imagens realizadas pelos grandes cientistas ou artistas que passaram por aqui a partir do XIX. Isso é certo? Agora, eu fico me perguntando, encerra-se aí uma grande responsabilidade. No que tange ao aspecto material, antes tinham de conservar a fotografia de nitrato de prata. Agora a instituição deve ter se transformado. O método de registro e conservação é outro. Além disso, você tem um grupo de curadores, ou seja, cria uma perspectiva para essa captação da imagem do Brasil, como se vê o Brasil, o que pode ser um documento artístico ou um documento histórico hoje em dia.

J.M.S. – Não sou eu, né? Quer dizer, é o Instituto Moreira Salles. O Instituto nasceu, foi o iniciativa do meu pai, e ele nasceu pequeno e não tinha esse foco. Acho que seis ou sete anos depois dele ter sido criado, a gente soube que uma coleção muito importante de fotografias do Marc Ferrez vinha sendo cobiçada pelo Museu Getty, em Los Angeles, que tem uma grande coleção de fotografias. É uma das áreas de especialização do Museu Getty. E não havia nenhuma instituição no Brasil capaz de abrigar essa coleção. E aí houve uma conversa estratégica da qual participei com o meu pai, no sentido de dizer o seguinte, nós somos uma instituição cultural, a gente quer ter relevância. Algumas coleções muito importantes foram constituídas no Brasil, como a coleção de livros do Mindlin, por exemplo, a coleção de pinturas do Gilberto Chateaubriand. A gente tem algumas coleções de fotografias importantes, e jamais teremos uma pinacoteca tão importante quanto a do Gilberto Chateaubriand nem uma coleção de livros, uma biblioteca tão importante quanto a do Mindlin. Onde é que a gente pode ser relevante? Que papel a gente pode desempenhar que tem importância para o Brasil nesse momento? E ficou claro que a fotografia era uma dessas áreas, porque não havia nenhuma instituição dedicada a isso. A fotografia praticada no Brasil desde o final do XIX é uma fotografia de altíssima qualidade e naquele então

a segunda cidade mais fotografada do mundo era o Rio de Janeiro, a primeira era Paris. Havia acervos não só do Gilberto Ferrez, neto do Marc Ferrez, que guardava heroicamente a coleção do avô em situação precária, na casa dele, apodrecendo, sofrendo enchente. Era uma pessoa de quase 90 anos e era inevitável que em algum momento ele dissesse, até para preservar a coleção, se não tem ninguém no Brasil, estenderia a coleção para o Museu Getty, porque guardariam em condições ideais. E a gente tomou essa decisão, o IMS tomou essa decisão de ter a fotografia como uma das suas áreas de concentração, o que significa construir uma reserva técnica, contratar um corpo de técnicos e de curadores que entendam do meio e que sejam especialistas na história da fotografia, nas questões técnicas de preservação, etc. E isso foi feito. E a gente comprou uma coleção muito importante do Pedro Correa do Lago, logo em seguida compramos a coleção do Gilberto Ferrez, que, essencialmente, a coleção são as fotografias do Marc Ferrez, e de lá para cá a gente vem comprando as coleções disponíveis para evitar que elas deixem o Brasil. E, hoje em dia, o IMS é, de fato, um centro de referência para a fotografia. A mesma coisa aconteceu com a música popular. A gente é, também, um centro de referência da música popular. A gente tem uma coleção muito, muito importante de fonogramas, de discos, até o início da era do rádio. Então, a primeira música gravada no Brasil do século XIX até meados da década de 50, ela está toda abrigada no IMS e disponível para quem quiser consultar, assim como a fotografia está disponível para quem quiser consultar. Então, não é que o IMS tenha nascido com a vocação da música ou com a vocação da fotografia. É que precisava de uma instituição para evitar que essas coleções muito importantes se dispersassem ou até mesmo que deixassem o Brasil, o que seria muito ruim. Então, o IMS faz parte da nossa identidade. Isso é o que nós nos tornamos. A gente é essa instituição.