

## Desconforto e corporeidade: documentário como método no cinema de Ulrich Seidl

Thalita Cruz Bastos\*

**Resumo:** O artigo analisa a filmografia de Ulrich Seidl, destacando o documentário não apenas como gênero, mas como método que embaralha fronteiras com a ficção e permite a irrupção do real em suas narrativas. O corpo é elemento central de sua prática estética e política, funcionando como superfície de inscrição de tensões sociais, culturais e históricas ligadas à migração, religião e sexualidade na Europa contemporânea. O desconforto, marca recorrente de sua obra, atua como estratégia crítica capaz de mobilizar afetos, tensionar limites éticos e provocar reflexões sobre os valores hegemônicos da sociedade ocidental. Assim, a corporeidade em Seidl se configura como espaço de resistência e potência de pensamento no cinema contemporâneo.

Palavras-chave: corporeidade; documentário; cinema contemporâneo; Ulrich Seidl.

**Resumen:** El artículo analiza la filmografía de Ulrich Seidl, destacando el documental no solo como un género, sino como un método que desdibuja las fronteras con la ficción y permite la irrupción de lo real en sus narrativas. El cuerpo constituye un elemento central de su práctica estética y política, funcionando como una superficie de inscripción de tensiones sociales, culturales e históricas vinculadas a la migración, la religión y la sexualidad en la Europa contemporánea. La incomodidad, marca recurrente de su obra, opera como una estrategia crítica capaz de movilizar afectos, tensionar límites éticos y provocar reflexiones sobre los valores hegemónicos de la sociedad occidental. Así, la corporeidad en Seidl se configura como un espacio de resistencia y una potencia de pensamiento en el cine contemporáneo.

Palabras clave: corporeidad; documental; cine contemporáneo; Ulrich Seidl.

---

\* Universidade Anhembi Morumbi, Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-U-AM). 03164-000, São Paulo-SP, Brasil. E-mail: tatacbastos@gmail.com

**Abstract:** This article examines the filmography of Ulrich Seidl, highlighting documentary not only as a genre but as a method that blurs boundaries with fiction and enables the irruption of the real within his narratives. The body is a central element of his aesthetic and political practice, functioning as a surface where social, cultural, and historical tensions related to migration, religion, and sexuality in contemporary Europe are inscribed. Discomfort, a recurring mark in his work, operates as a critical strategy capable of mobilizing affects, stressing ethical limits, and provoking reflections on the hegemonic values of Western society. Thus, corporeality in Seidl's cinema emerges as a space of resistance and a force for thought in contemporary filmmaking.

Keywords: corporeality; documentary; contemporary cinema; Ulrich Seidl.

**Résumé :** Cet article analyse la filmographie d'Ulrich Seidl, en soulignant le documentaire non seulement comme un genre, mais comme une méthode qui brouille les frontières avec la fiction et permet l'irruption du réel dans ses récits. Le corps constitue un élément central de sa pratique esthétique et politique, agissant comme une surface d'inscription des tensions sociales, culturelles et historiques liées à la migration, à la religion et à la sexualité dans l'Europe contemporaine. L'inconfort, marque récurrente de son œuvre, fonctionne comme une stratégie critique capable de mobiliser les affects, de mettre à l'épreuve les limites éthiques et de susciter des réflexions sur les valeurs hégémoniques de la société occidentale. Ainsi, la corporéité chez Seidl se configure comme un espace de résistance et une puissance de pensée dans le cinéma contemporain.

Mots-clés : corporéité ; documentaire ; cinéma contemporain ; Ulrich Seidl.

## Introdução

A relação entre cinema e corpo no contexto da produção contemporânea tem crescido em relevância enquanto forma de abordar questões sociais, políticas e culturais a partir de uma estética sensória-afetiva que mobiliza não apenas os corpos em tela, mas todos os corpos envolvidos em uma relação espectador e obra cinematográfica. O corpo fílmico, em sua materialidade e escolhas estilísticas de montagem, textura, coloração, desenho de som, fotografia e arte; o corpo dos atores e equipe de filmagem no processo de realização da obra, seus encontros e atravessamentos que ultrapassam condições de filmagem e transbordam para tessitura narrativa; e os corpos dos espectadores, impactados sensorialmente pelo filme, e cuja recepção influencia na trajetória de uma obra, suas repercussões críticas e midiáticas, e seu potencial de mobilização para além do contexto da exibição.

Essa é a chave de leitura que atravessa o olhar crítico direcionado para a filmografia do diretor austríaco Ulrich Seidl, em seu método de filmagem, suas escolhas práticas de realização, opções estéticas, processo de montagem e construção das obras. No que se refere a vasta produção do realizador, esta é atravessada por polêmicas, desconfortos, estranhamentos e posicionamentos midiáticos críticos que ultrapassam as questões da materialidade fílmica, chegando ao método de filmagem em si. O documentário, para Seidl, não é só um gênero cinematográfico, mas um método de realização para narrativas ficcionais que surgem de pesquisas e projetos documentais desenvolvidos ao longo dos anos pelo diretor.

Em aproximadamente 45 anos de carreira,<sup>1</sup> Seidl realizou cerca de 22 filmes entre documentários e ficções, além de curtas-metragens e conteúdos para televisão, sempre endereçando temas espinhosos, desagradáveis e incômodos para a sociedade austríaca, que com a internacionalização de sua carreira, começaram a incomodar o restante do mundo. Tal incômodo está inicialmente nos temas abordados, mas um olhar atento permite perceber a extensão desse desconforto para os corpos representados, as situações encenadas, e o embaralhamento das fronteiras idealizadas entre documentário e ficção a partir do estabelecimento do olhar e prática documentais enquanto método de filmagem para obras ficcionais, aspecto que levanta questões éticas sobre as escolhas estéticas do realizador.

Dessa forma, os filmes de Ulrich Seidl merecem nossa atenção na medida em que desdobram suas narrativas a partir dos corpos colocados em cena e das situações que atravessam, seja na ficção ou no documentário. O corpo é o lugar das experiências no mundo vivido, e no cinema de Seidl os corpos são confrontados com experiências desconfortáveis, que transparecem de formas previstas e imprevisíveis. O ato de incomodar o pensamento e o comportamento hegemônicos nos faz entender a filmografia de Seidl como filiada à uma forma de produção cinematográfica que preza pela exposição e desafio dos corpos em jogo numa experiência fílmica.

As principais características da obra de Seidl o inserem num universo de resistência e de subversão de valores. Logo, o papel que o corpo assume na obra do diretor deixa de ser uma surpresa e passa a ser considerado um exemplo de corporificação das relações migratórias na Europa do século XXI, e das falências de uma sociedade ocidental capitalista que se quer civilizada, mas sujeita os corpos que a habitam a situações limite antes relegadas aos povos colonizados do Sul Global. Em filmes como *Models* (1998), *Import Export* (2007), *Paradise:Love* (2012) *Paradise:Faith* (2012), *Paradise:Hope* (2013), *Rimini* (2022) e *Wicked Games: Rimini Sparta* (2023) percebe-se um aprimoramento do documentário como método, seja em narrativas documentais, ficcionais ou híbridas.

### Ulrich Seidl e o método

Ulrich Seidl é um diretor, roteirista e produtor austríaco que desde o início de sua carreira nos anos 1980 se destacou pela capacidade de despertar a polêmica no tratamento dos mais diversos assuntos. Ele faz parte do contexto do Novo Cinema Austríaco, juntamente com Michael Haneke, outro diretor conhecido pela sua capacidade de causar desconforto no espectador. Sua produção é caracterizada, de acordo com Martin Brady e Hellen Hughes (2008: 100), por uma “hiper-estilização do plano” através do uso recorrente do “*tableaux*<sup>2</sup> estático e frontal” composto

1. Informações divulgadas no site oficial de Ulrich Seidl: <https://www.ulrichseidl.com/en/ulrich-seidl-director/ad-personam/filmography>

2. A origem do uso do *tableau* vem do teatro melodramático, no qual este momento era comum no final das cenas ou dos atos de uma peça para marcar o estado emocional dos personagens. Peter Brooks (1995: 48) destaca a tendência do sentido de resolução contido no *tableau*, “no qual os gestos e atitudes dos personagens, de composição organizada e congelada por um momento, como uma pintura ilus-

por uma “simetria obsessiva”. Comumente são associadas ao seu trabalho palavras como voyeurismo, privação, antologia da solidão e crueldade. Sua produção é composta em sua maioria por documentários, e algumas obras de ficção, dos quais uma das temáticas recorrentes é a questão das migrações na Áustria contemporânea. Para Brady e Hughes (2008: 101), “o enquadramento excêntrico e a cinematografia não-convencional de Seidl enfatizam os espaços de migração físicos e metafísicos e lançam luz sobre o desconhecido, enquanto simultaneamente tornam estranho o familiar”.

Em seu texto sobre o filme de Seidl *Import and Export* (2007), Brady e Hughes (2008) destacam como uma das principais características do diretor o uso da câmera como ferramenta de provocação. A sua construção narrativa é comparada pelos autores àquela realizada pelo cinema-verdade na década de 1960, um cinema que beira o antropológico na busca de despertar reações extremas aos estímulos produzidos através da presença da câmera. Brady e Hughes (2008) afirmam que na produção do diretor predominam filmes difíceis, ou de temática difícil, pois grande parte deles tratam de conflitos sociais contemporâneos. E no contexto da Europa em crise, tais temas passam por questões econômicas e sociais consequentes do pós-guerra, do pós-colonial, do pós- crise, isto é, momentos de incerteza em que a abordagem de temas polêmicos se torna importante, apesar de muitas vezes não ser bem-vista pelos críticos e pelo público.

A polêmica surge das contradições que cercam um assunto, da impossibilidade das pessoas e das sociedades em enxergar claramente os vários níveis de complexidade. Optar por abordar temas contraditórios e que ao mesmo tempo produzem um diagnóstico da sociedade europeia contemporânea através da centralidade do papel do corpo nas relações se apresenta como estratégia de produzir afeto, de desencadear intensidades narrativas que dialogam diretamente com as questões que atravessam o mundo ocidental contemporâneo.

A produção de Ulrich Seidl possui uma característica interessante que é a existência de um método muito específico de filmagem. Por mais que o resultado possa tomar formas diferentes, de acordo com o tema e o envolvimento dos atores, existe uma metodologia de aproximação dos temas que possibilita a irrupção do inusitado, e por conseguinte de eventos afetivos-expressivos. A empresa de Ulrich Seidl produziu para o Festival de Cannes em 2012 uma publicação, a fim de divulgar o filme *Paradise: Love*, que estava entre os selecionados para a competição daquele ano. O livretinho continha uma entrevista com Ulrich Seidl, informações privilegiadas sobre o filme, o elenco, os cenários e métodos de filmagem. Uma das seções é intitulada “O Método de Ulrich Seidl” e segue descrevendo em dez itens as características principais da prática cinematográfica do diretor. São eles:

---

trativa, um sumário visual da situação emocional”. Para o autor é no tableau que o melodrama torna claro os sentidos atribuídos às situações, sem ambiguidades e com impacto. O melodrama transforma o palco em um quadro plástico, onde sentidos visuais são representados (Brooks, 1995: 47). Ele é uma forma de expressão, logo a composição do tableau no palco cumpre exatamente a função de expressar as intensidades em jogo. Nesse caso essa expressão é feita de forma óbvia a fim de sugerir uma interpretação moral.

1. O método de trabalho é: Filmar filmes de ficção num ambiente de documentário. Para que momentos inesperados de realidade possam se fundir com a ficção.
2. Não há roteiro no sentido tradicional. O roteiro consiste em descrições de cena bastante precisas – mas sem diálogo. Durante as filmagens o roteiro é modificado e reescrito constantemente. Seidl: “Eu vejo o cinema como um processo orientado por aquilo que o precede. Dessa forma, o material que filmei sempre determina o desenvolvimento da história”.
3. O elenco é composto por atores e não-atores. Durante a seleção do elenco profissionais e não profissionais recebem a mesma consideração. Idealmente, o público não deve discernir entre os papéis representados por atores e não-atores.
4. Os atores não têm roteiro no set.
5. Cenas e diálogos são improvisados com os atores.
6. O filme é gravado cronologicamente, tornando possível adaptar constantemente e desenvolver cenas e fios dramáticos. O final é deixado em aberto.
7. O filme é gravado em locações originais.
8. A música está presente apenas quando é um componente integral de uma cena.
9. O “método de obra aberta” também se aplica a edição. O material bruto é avaliado e descartado na mesa de edição. O filme é reescrito na mesa de edição. Várias fases estendidas de edição são necessárias para identificar o que é e o que não é possível para o filme. Nesse sentido, tirando o exemplo da Trilogia PARAÍSO, o que foi planejado como um único filme se tornou três filmes separados, dos quais cada um se sustenta sozinho, mas também podem ser vistos juntos como uma trilogia.
10. Em adição às cenas de ficção, os conhecidos “tableaux de Seidl” são filmados – cenas precisamente compostas de pessoas olhando para a câmera. O tableau de

Seidl (que surgiu no primeiro curta do diretor, “*One Forty*”, 1980) se tornou uma marca registrada do documentário austríaco e é utilizada atualmente por outros diretores de documentários e ficções. Em cada um dos seus filmes Seidl filma numerosos tableaux, mesmo que eles não entrem no corte final. “Em algum momento eu farei um filme-tableaux com todas as cenas-tableaux que foram filmadas ao longo dos anos em todos os meus filmes”, ele diz.<sup>3</sup> (Franz, 2012).<sup>4</sup>

É interessante observar que cada um dos dez itens, que caracterizariam a produção de Seidl, a colocam numa situação de diálogo constante com o documentário, nos fazendo perceber como para o diretor a prática documental se dá como método de aproximação do mundo e das narrativas que emergem dele. Dessa forma, o método de filmagem utilizado por Seidl estimula não apenas a expressão do real, como também abre margem para a produção de afetos através dessa construção em cima do real. O engajamento dos atores profissionais e não profissionais na realização do filme estimula o engajamento do espectador na narrativa, nas experiências evidenciadas pela construção fílmica.

Pela perspectiva da centralidade do corpo, é possível depreender que o método de filmagem característico da produção do diretor austríaco colabora na construção de uma atmosfera fílmica propícia para a irrupção de eventos afetivos-expressivos,<sup>5</sup>

---

3. Livre tradução de: “1- The working method is: Shoot fiction films in a documentary setting. So that unexpected moments of reality can meld with the fiction. 2- There is no script in the traditional sense. The script consists of very precisely described scenes – but no dialogue. During shooting the script is continually modified and rewritten. Seidl: ‘I see the filmmaking as a process oriented by what has preceded. In that way the material we’ve shot always determines the further development of the story’. 3- The cast consists of actors and non-actors. During casting equal consideration is given to professional and non-professionals. Ideally the audience should not be able to say which roles are played by actors and which are non-actors. 4- The actors have no script on set. 5- Scenes and dialogue are improvised with the actors. 6- The film is shot chronologically, making it possible to continually adapt and develop scenes and dramatic threads. The ending is left open. 7- The film is shot in original locations. 8- Music is present only when it is an integral component of a scene. 9- The “open working method” also applies to editing. Rushes are evaluated and discarded at the editing table. The film is rewritten at the editing table. Several extended phases of editing are needed to identify what is and isn’t possible for the film. In this way, to take the example of PARADISE Trilogy, what had been planned as a single film became three separate films, each of which stands on its own, but which can also be viewed together as a trilogy. 10- In addition to the fiction scenes, so-called “Seidl tableaux” are filmed – precisely composed shots of people looking into the camera. The Seidl tableau (which was born in the director’s first short, “One Forty”, 1980) has become a trademark of Austrian film and is now used by other documentary and fiction directors. On each of his films Ulrich Seidl shoots numerous tableaux, even though they may not make to the final cut. “At some point I’ll make a tableaux-film with all the unused tableaux-scenes that were shot over the years in all my films”, he says.”

4. Texto inserido na publicação *Paradise: Love*, produzida por ocasião do Festival de Cannes de 2012. Entrevista realizada por Claus Phillip, assessor de imprensa austríaco.

5. O conceito de eventos afetivos-expressivos é desenvolvido por Elena Del Rio em seu livro *Deleuze and the cinemas of performance. Powers of affection* (2008), e aprimorado e aplicado nas pesquisas de Mariana Baltar (2013, 2023) e Thalita Bastos (2016, 2023), além de outras autoras e autores bra-

sejam eles inseridos em forma de construto, como no uso dos *tableaux*, como também na presença de um realismo físico, no qual o nível de engajamento do ator com o processo de filmagem produz em si eventos afetivos-expressivos. Ambos os elementos, quando combinados por Ulrich Seidl, abrem margem para a performance dos atores, para a interação dos corpos em cena. E esse processo vai estimular afetivamente os corpos fora da tela, pois a forma como as imagens são justapostas, ressignificadas, traduzidas e construídas produzem afeto dentro da obra, e a reverberação que essa obra audiovisual terá no mundo físico sinaliza o potencial de afetação contido na mesma.

A construção do espaço do corpo no contexto contemporâneo acontece, dentre outras formas, através de imagens. A polêmica obra do diretor austríaco Ulrich Seidl constitui um exemplo de como os usos e o tratamento do corpo no audiovisual podem ser dilatados, gerando incomodo e traduzindo experiências do real na narrativa fílmica.

### **Ruídos na recepção e as críticas**

Quando os jornais, revistas e outros meios de comunicação sinalizam o desconforto causado pela experiência de assistir os filmes do diretor, é possível inferir que as intensidades despertadas na imagem não se limitaram a ela. Elas transbordaram para o mundo e colaboraram no movimento de questionar valores e condutas já bastante arraigados na sociedade ocidental. Na *Paradise Trilogy* (2012-2013), por exemplo, predomina a expressão dos corpos enquanto intensidade que influencia o fluxo narrativo, e como esses corpos se relacionam entre si na Europa contemporânea em crise. Além disso, a valorização da corporalidade no processo de filmagem também coloca a narrativa num lugar de expressão do baixo corporal, propondo um deslocamento da uma zona de conforto, investindo numa outra forma de abordar temas contemporâneos. O papel do corpo como expressão daqueles que têm suprimido o seu direito de fala é fundamental para marcar esse lugar da construção narrativa de Ulrich Seidl. A ambiguidade da posição do diretor permite uma problematização da complexidade das tensões que caracterizam a vida do europeu ao lidar diariamente com situações de deslocamento na interação com imigrantes e outros frutos do momento sociopolítico contemporâneo.

Outro exemplo mais recente envolve toda a problemática envolvendo o lançamento do filme *Sparta* (2022), que seguiu a estreia de sucesso de *Rimini* (2022), seu duplo. Ambos os filmes foram pensados como uma obra única – assim como aconteceu com o que se tornou a *Paradise Trilogy* (2012-2013) – entretanto no processo de edição percebeu-se que, inicialmente, cada história precisava acontecer em obras separadas, funcionando como um díptico. *Rimini* teve sua estreia no Festival de Berlin 2022 e foi bem recebido pela crítica especializada,<sup>6</sup> sendo avaliado como

---

sileiros.

6. Críticas ao filme nos seguintes sites: *The Film Stage*: <https://thefilmstage.com/berlinale-review->

um excelente retorno do diretor desde seu filme anterior, *Safari* (2016). Em seguida, *Sparta* tem sua exibição cancelada pelo TIFF – Toronto International Film Festival após alegações de condutas abusivas no set divulgadas pela revista alemã *Der Spiegel* em setembro de 2022.

Conforme demonstrado, o diretor desenvolve um método documental de abordagem em seus filmes ficcionais, e no caso específico de *Sparta*, um filme sobre o irmão do personagem principal de *Rimini* que se muda para a Romênia e abre uma escola de judô para meninos. O filme conta uma história baseada em um caso real de um pedófilo que acolhia garotos em situação de vulnerabilidade, provia um espaço para eles aprenderem e se divertirem, mas vendia fotografias dessas crianças na internet. O protagonista de *Sparta* é inspirado nesse personagem real e o método de imersão dos atores no set, a ausência de roteiro e denúncias de que os responsáveis dos meninos que atuaram no filme não sabiam que se tratava de uma história sobre pedofilia gerou um burburinho midiático e um debate sobre as questões éticas que envolvem o método documental do diretor.

Em 2023, Seidl finalmente lança um filme-síntese dessas duas histórias, *Wicked Games: Rimini Sparta*, com estreia no Festival de Roterdã e com uma receptividade de público positiva, apesar das duras temáticas, e da sombra de uma denúncia anônima que não foi comprovada pela justiça austríaca e nem corroborada pelo elenco, crianças, seus responsáveis e equipe de filmagem. Esse caso é relevante para o debate proposto neste artigo visto que o método de realização do diretor e o resultado de seus filmes, que promovem um embaralhamento das fronteiras entre o documental e o ficcional, desencadearam um problema sério e um retorno do debate sobre os limites éticos do documentário.<sup>7</sup>

O desconforto promovido pelas temáticas abordadas em seus filmes e construção visual sensorio-afetiva dos corpos em cena desperta questionamentos ao método, mesmo após diversas entrevistas do diretor, materiais de divulgação em que ele sempre contextualiza o processo de produção de seus filmes. No material de divulgação de *Wicked Games: Rimini Sparta* produzido para o Festival Internacional de Cinema de Roterdã de 2023 é possível ler o seguinte depoimento:

Como acontece com muitos dos meus filmes, a semente para este foi plantada durante a pesquisa para um projeto diferente. Há cerca de dezessete anos, quando eu viajava pela Ucrânia com Michael Thomas, preparando-me para filmar IMPORT EXPORT, o vi cantando pela primeira vez. Fiquei completamente fascinado pela maneira como ele cativava o público com seu carisma e sua voz. Anos depois,

---

-ulrich-seidl-returns-with-bleakly-beautiful-rimini/. *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/film/2022/feb/11/rimini-review-ulrich-seidl-lounge-singer> . *Variety*: <https://variety.com/2022/film/reviews/rimini-review-ulrich-seidl-1235175473/>

7. Reportagem e entrevista realizada em 2023 pela *Variety* no contexto da divulgação de *Wicked Games: Rimini Sparta*. <https://variety.com/2023/film/global/ulrich-seidl-sparta-wicked-games-1235507710/>

Veronika Franz e eu escrevemos uma primeira versão da história de Richie Bravo para um filme sobre turismo de massa, que consistia em vários episódios. Mas o projeto nunca se concretizou.

E então, muito tempo depois, me deparei com uma reportagem de revista sobre um alemão condenado por abuso infantil que havia tirado fotos nuas de meninos em uma região pobre da Romênia e depois as vendido na internet. Fiquei fascinado e indignado ao mesmo tempo, e imediatamente percebi, embora sempre tivesse descartado essa possibilidade, que precisava me envolver com o tema do abuso infantil.

Finalmente, o projeto WICKED GAMES – Rimini Sparta surgiu dessas duas histórias. Através de três narrativas diferentes, o roteiro conta a história dos dois irmãos e também do pai deles, que sofre de demência e vive o resto dos dias em uma casa de repouso austríaca. Após uma longa fase de edição, também marcada pelos lockdowns da COVID-19, finalmente tive uma versão preliminar pronta em 2021.

[...] RIMINI e SPARTA são independentes e, além disso, na minha opinião, permitem que o público se aproxime emocionalmente dos dois protagonistas do que na versão original. Assim, a decisão de lançar os dois filmes individualmente foi tomada. Mas estava claro para mim: a versão integrada também precisava ser lançada. Após a conclusão de RIMINI e SPARTA, voltamos a trabalhar neles e entramos em outra longa fase de edição, ao final da qual, felizmente, conseguimos encontrar soluções para os problemas anteriores. (Seidl, 2023).<sup>8</sup>

A partir do depoimento do realizador é possível perceber uma contextualização do processo criativo envolvido na escolha das temáticas dos filmes, bem como a

---

8. Livre tradução de: “As with many of my films, the seed for this one was planted during research for a different project. About seventeen years ago, when I was travelling in Ukraine with Michael Thomas, preparing to shoot IMPORT EXPORT, I saw him performing as a singer for the first time. I was completely fascinated by the way he captivated the audience with his charisma and his voice. Years later, Veronika Franz and I wrote a first version of the Richie Bravo story for a film about mass tourism which consisted of several episodes. But the project never came to fruition.

And then, much later, I came across a magazine report about a German man convicted of child abuse who had taken nude photos of boys in a poor region in Romania and then sold them on the Internet.

I was fascinated and outraged at the same time, and immediately realized, although I had previously always ruled it out, that I needed to engage with the topic of child abuse.

Finally, the project WICKED GAMES – Rimini Sparta emerged from these two stories.

Across three different narratives the script tells the story of the two brothers and also of their father, who is suffering from dementia and living out his days in an Austrian care home.

After a very long editing phase, which was also marked by COVID-19 lockdowns, I finally had a rough version ready in 2021.

[...] RIMINI and SPARTA can stand on their own and, moreover,

in my opinion they allow the audience to get emotionally closer to the two protagonists than was the case in the original cut. So, the decision to release the two individual films was made.

But it was clear to me: the integrated version also had to be released. Following the completion of RIMINI and SPARTA, we therefore sat down to work on them again and entered another long editing phase, by the end of which we had fortunately managed to find solutions to the earlier problems.

necessidade de realizar uma versão dos dois filmes montados juntos, inclusive para reforçar a defesa da existência dessas obras, e no subtexto, do método de realização desenvolvido pelo diretor. O texto acima diz respeito aos outros corpos em jogo na relação com essas três últimas obras de Ulrich Seidl. Os corpos dos não-atores infantis, o corpo do ator principal (inspirado no personagem real), no corpo do próprio diretor e sua equipe reduzida no set, mas especialmente nos corpos dos diversos espectadores mobilizados pelas imagens do filme *SPARTA* e o peso que o tema “abuso infantil” tem na sociedade europeia contemporânea, com todas as suas correções e controvérsias.

### **Os corpos nos filmes: *Paradise Faith* (2012)**

A fim de exemplificar a forma como a abordagem de produção baseada no documentário como método atua nas obras filmicas de Ulrich Seidl elegeu-se o segundo filme da *Paradise Trilogy – Paradise: Faith* (2012). Tal escolha se justifica pois é um filme que foi lançado no circuito internacional dos festivais de cinema e por trabalhar a temática do fanatismo religioso na relação entre a religião cristã católica e outras práticas religiosas vindas com o fluxo migratório advindo de diferentes países do norte da África e do Leste Europeu na Áustria dos anos de 2010s. No filme as tensões religiosas, sexuais, e nacionais são colocadas em jogo através dos encontros entre Anna Maria – personagem principal -, os imigrantes e seu crescente desejo de realização amorosa através de Jesus.

Em *Paradise: Faith*, o segundo filme da *Paradise Trilogy*, onde é narrada a história de Anna Maria, irmã de Teresa (protagonista de *Paradise: Love*). Anna Maria é uma mulher de aproximadamente 50 anos, extremamente religiosa. Sua ideia de paraíso, conforme o mote dos filmes, está na relação com Jesus. Ela trabalha em uma clínica de exames médicos e aproveita suas férias para realizar trabalho missionário, visitando os subúrbios de Viena na tentativa de converter os imigrantes ao catolicismo. Em sua peregrinação, Anna Maria caminha por Viena com uma grande estátua da Virgem Maria, batendo nas portas e indagando: “A Mãe de Deus veio lhe visitar hoje. Você conhece a Mãe de Deus?” Sua rotina religiosa de orações, penitências, músicas e peregrinações é desestabilizada com a aparição de Nabil, seu marido, ausente há dois anos, um muçulmano egípcio paraplégico, o que descobrimos no decorrer do filme ser o motivo pelo qual Anna Maria se aproximou fervorosamente da fé católica. A presença de Nabil vai tencionar ainda mais a relação de Anna Maria com os imigrantes que agora habitam a Áustria e no seu ponto de vista, precisam ser convertidos ao catolicismo.

Algumas questões são centrais para se relacionar com a narrativa, como a fisicalidade na relação da atriz Maria Hofstätter com a representação de sua personagem; a docilização dos corpos demonstrada através das penitências física e da tentativa de conversão religiosa; e, de forma diferente do primeiro filme, a relação com o estrangeiro, com o outro dessa sociedade austríaca. Nessas três instâncias a sexualidade e suas tensões se fazem presentes de formas variadas. Não de forma tão

óbvia como no primeiro filme da trilogia, mas próxima daquilo que pode ser entendido como prazeres desviantes. Esses prazeres ganham forma através das penitências físicas realizadas por Anna Maria no próprio corpo, no despertar de um desejo sexual da personagem pela imagem de Jesus, e de certa forma, a combinação desses dois elementos chega a caracterizar o que Nabil, marido de Anna Maria, chama de sadomasoquismo.

Na sequência que segue a abertura do filme, onde a personagem é contextualizada, é demonstrado que o encontro com outros corpos faz parte do cotidiano de Anna Maria. Ela aparece como funcionária de uma clínica de exames médicos e aparece manipulando corpos de diversos pacientes, homens e mulheres, para realizar exames. A imagem apresenta uma parada de corpos *seminus* no ambiente antisséptico da clínica. O próprio ambiente colabora para transmitir a relação de distanciamento que a personagem estabelece com o corpo do outro, e conseqüentemente com a história do outro. A relação de distanciamento com o corpo do outro aparece justaposta com o desejo de punição do próprio corpo. O que inicia como o intuito de docilização dos impulsos físicos, transforma-se em fonte de prazer, mesmo que um prazer desviante. Os conflitos entre os personagens num contexto de crise europeia são tornados visíveis através do encontro dos corpos.

### **As visitas de pregação: a relação entre documentário e ficção**

Em entrevista concedida a Claus Phillip, disponível no seu site oficial<sup>9</sup>, Ulrich Seidl discorre sobre o método de filmagem, principalmente como foram organizadas as visitas de pregação. Tais visitas são momentos narrativos em que o comportamento da câmera se modifica, de planos fixos para uma câmera na mão com um estilo documental. É interessante pensar que essa variação na câmera ocorre quando a personagem sai de uma zona de conforto e é confrontada com o diferente, o que em *Paradise: Faith* são os imigrantes orientais e do leste europeu moradores dos subúrbios de Viena.

Não é a primeira vez que Ulrich Seidl trabalha com o papel da religião católica na Áustria, em seu documentário *Jesus, You Know (2003)*, o diretor descobriu a existência do uso das estátuas da Virgem Peregrina para as visitas de pregação realizadas principalmente por mulheres. Na entrevista concedida a Claus Phillip, Seidl relata: “Elas são carregadas de porta a porta por católicos devotos, na maioria mulheres. Quando as pessoas aceitam uma dessas Virgens, é porque esperam que ela cure seus problemas físicos e psicológicos”<sup>10</sup>. Além da presença constante da imagem da Virgem Peregrina no dia a dia dos austríacos, Seidl destaca a eficácia do

9. Disponível em: <http://www.ulrichseidl.com/en/03KinoFilme/10Paradies/02Glaube/02Statement.shtml> Acesso em 20 de outubro de 2015.

10. Livre tradução de: “They are carried from door to door by devout Catholics, most of them women. When people take in one of these Virgins, it is because they expect her to heal their physical or psychological distress”.

dispositivo das visitas nas casas das pessoas para a inserção de “mini histórias” dentro do filme, isto é, pequenas histórias dentro de uma grande narrativa, um formato presente na produção do diretor desde o seu início.

Tal estrutura de pequenas narrativas autocentradas no interior de uma grande narrativa são bastante interessantes e funcionam para instaurar um outro nível de engajamento afetivo em *Paradise: Faith*. Na mesma entrevista, Seidl explica como as vistas da Virgem Peregrina funcionaram ao longo do filme:

Nós compramos uma estátua da Virgem Peregrina – que nesse caso deveria ser a Rosa Mística – e fomos de casa em casa e porta em porta. Nós batíamos na porta e tentávamos fazer o que observamos e aprendemos na nossa pesquisa quando acompanhamos as mulheres ‘reais’ que carregam a Virgem Peregrina. Nós rezamos com as pessoas, lhe fizemos perguntas e tentamos convencê-los em se tornarem crentes<sup>11</sup>.

É muito interessante pensar que ao mesmo tempo em que o diretor trabalha com o uso de planos fixos que produzem uma estrutura de *tableaux* com a aparência de controle, ele também faz uso do improvisado no processo da mise-en-scène. A proposta de simplesmente abordar as pessoas e engajar a atriz fisicamente no papel de católica fervorosa com o objetivo de converter as pessoas que visitava, traz um elemento extra para as intensidades que atravessam o filme.

O filme mostra quatro visitas de pregação diferentes, e cada um desses momentos funciona como forma de suspensão narrativa, onde o foco principal passa para as “mini histórias” contidas em cada apartamento que ela visita. A relação com a estética documental é estabelecida com mais clareza, lembrando um pouco o dispositivo utilizado por Eduardo Coutinho no processo de filmagem de *Edifício Master* (2002), por exemplo, com um ponta de improvisado e imprevisibilidade que em algumas formas excedem o método de Coutinho.

A primeira visita acontece na casa de uma família de imigrantes onde apenas a filha mais nova fala alemão, Anna Maria consegue que todos se ajoelhem para a imagem da Virgem, entrega para a família um caderno de orações para que eles aprendam a rezar, mas também a língua alemã. Na segunda visita, ela encontra um casal formado por um homem e uma mulher no seu segundo casamento que moram juntos, sem estarem casados na Igreja. A câmera está posicionada num plano fixo durante toda a interlocução, interrompido apenas por um close-up na imagem da Virgem Maria em cima da mesa de centro. Conforme já apresentado anteriormente,

---

11. Livre tradução de: “We bought a Wandering Virgin statue - which in this case had to be a Rosa Mystica - and went from house to house and door to door. We would knock and then try to do the things we’d observed and learned during our research when we accompanied “real” women who carry the Wandering Virgin. We prayed with people, asked them questions and attempted to convince them to become believers”.

o método de realização de Ulrich Seidl se baseia em filmar filmes de ficção usando uma locação real, como em um documentário, para permitir a interferência do real na ficção.

As visitas possuem uma alta carga de imprevisibilidade, visto que se estão pautadas pelo encontro entre os personagens numa atmosfera documental, onde o improvisado se dá por parte dos atores e não-atores que são envolvidos no processo filmico. O aspecto performático que caracteriza esses momentos de troca combina intensidades diferentes a fim de engajar afetivamente o espectador. Se por um lado os diálogos improvisados entre os personagens possuem uma alta carga dramática e o posicionamento distanciado da câmera também insere a proposta de uma observação distanciada desses encontros, por outro, a forma como as cenas são filmadas, sua dinâmica estrutural se aproxima da estética documental, conferindo um caráter de realidade a interlocução entre os personagens enquadrados pela câmera.

O agenciamento desses elementos de ordens distintas embaralha as fronteiras entre ficção e documentário dentro da narrativa. Em se tratando de um diretor que passeia pelos dois grandes gêneros narrativos ao longo de sua filmografia, esse flerte constante e intencional com o documentário, funciona como uma forma de produção de afeto no interior da narrativa através da apresentação do caráter de realismo presente no evento pró-filmico. A forma documental inserida no interior de um filme de ficção narrativo também instaura um novo estado de coisas no interior da narrativa. Ela acontece em paralelo e ao mesmo tempo inserida, ressignificando o que veio antes ou depois na sequência do filme.

A sensação de frustração ao longo do filme realiza um movimento crescente e as visitas de pregação, com sua estética documental predominante, funcionando como eventos expressivos no interior da narrativa, pois estão a um só tempo conectados e desconectados da linearidade narrativa, eles oferecem um contraponto para as dificuldades de relacionamento de Anna Maria quando a postura de distanciamento não é mais uma opção. É possível dizer que o filme expressa através da combinação de experiências físicas diversas da personagem, as tensões e conflitos presentes nos espaços públicos e privados da Europa contemporânea. Como se estivesse sinalizando que a crise está em toda parte, nas relações com o outro, estrangeiro, no espaço público, mas também na intimidade da vida cotidiana dos indivíduos.

Em *Paradise: Faith* (2012) a intolerância religiosa é a válvula por onde escapam outras intolerâncias na relação com o outro. As mini histórias em formato documental que são inseridas durante o filme funcionam mutuamente como uma expressão do real e ao mesmo tempo evento afetivo onde o realismo físico no engajamento da atriz com a proposta de realização do filme se torna evidente. A impossibilidade de aceitar a diferença do outro, seja cultural ou religiosa, evidencia o ranço de um pensamento colonial clássico no qual é preciso converter o outro, ao invés de aprender a conviver com esse outro com suas próprias características culturais. É claro que essa reflexão é bastante problemática pois os novos fluxos migratórios que invadem a Europa nos últimos anos, por exemplo, acabam provocando um choque cultural intenso e exigindo de ambos os lados – tanto europeus quanto imigrantes – um esforço mútuo de se adaptar a essa nova realidade.

### Considerações Finais

A análise proposta a partir da filmografia de Ulrich Seidl, sob a perspectiva do corpo e do desconforto, revela um cinema que se inscreve na criação de um método, mais do que como simples escolha estética ou narrativa. Sua obra evidencia como o documentário pode atravessar a ficção e, nesse gesto, instaurar um espaço de tensão, em que os corpos em cena — de atores, não-atores e espectadores — tornam-se campo privilegiado de disputas éticas, políticas e sensoriais. Ao embaralhar fronteiras entre gêneros, Seidl mobiliza a fisicalidade como dispositivo central, capaz de traduzir afetos e de provocar deslocamentos tanto no âmbito da narrativa quanto na recepção.

O desconforto produzido não se limita ao plano estético, mas se desdobra em debates éticos e sociais que ultrapassam o espaço da tela. Ao expor vulnerabilidades, prazeres desviantes e tensões ligadas a gênero, religião e migração, o diretor faz emergir a materialidade do corpo como espelho das contradições de uma Áustria, e consequentemente Europa, em crise. Os corpos em sua mise-en-scène não são neutros: são atravessados por historicidades, memórias impregnadas e dilemas contemporâneos que tensionam as noções de civilização, identidade e alteridade. Nesse sentido, o desconforto deixa de ser apenas efeito e se transforma em estratégia crítica de resistência, colocando em xeque valores hegemônicos e naturalizados. A recepção controversa de filmes como *Sparta* ilustra o quanto a prática documental de Seidl não apenas questiona formas de representação, mas também convoca o espectador a refletir sobre os próprios limites do cinema enquanto prática ética. A polêmica, longe de reduzir sua obra a escândalo, reforça a potência do cinema de intervir no debate público e de problematizar as formas de mediação entre realidade e ficção.

Nesse percurso, torna-se evidente que a corporeidade, no cinema de Seidl, atua como vetor de intensidades que desestabilizam narrativas lineares e discursos consensuais. O corpo é simultaneamente superfície de inscrição do poder e lugar de resistência, sendo exposto em sua precariedade, vulnerabilidade e força disruptiva. Ao investir nesse gesto, o diretor inscreve sua obra em um campo de disputas estético-políticas, onde a provocação não é gratuita, mas antes um método de interrogar a sociedade e seus limites de tolerância. O cinema de Ulrich Seidl, ao utilizar o documentário como método, afirma-se como prática crítica capaz de abrir fissuras na ordem sensível contemporânea. Seus filmes nos lembram que o desconforto, longe de ser um obstáculo, pode ser um dispositivo de pensamento, capaz de mobilizar afetos e de produzir novas formas de olhar e compreender os corpos em sua relação com o mundo.

### Referências bibliográficas

- Baltar, M. (2013). Entre afetos e excessos: Respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 2(2). <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/95/24>
- Baltar, M. (2023). Corpo e afeto: Atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 10(2).
- Baltar, M. (2024). Por uma análise sensível: Corpo e sensorialidade como ponto de partida metodológico. In *Anais do 33º Encontro Anual da Compós. Galoá*. <https://proceedings.science/compos/compos-2024/trabalhos/por-uma-analise-sensivel-corpo-e-sensorialidade-como-ponto-de-partida-metodologi?lang=pt-br>
- Bastos, T. (2016). *Eventos de afeto: A expressão pós-colonial no cinema europeu contemporâneo* (Tese de Doutorado). PPGCOM/UFF.
- Bastos, T. (2023). Intermedialidade e dissenso: Engajamento afetivo na trilogia *Paradise*, de Ulrich Seidl. In A. C. Scansani & J. G. de Mello (Orgs.), *Por uma teoria compartilhada: Ideias, processos e práticas de cineastas* (Vol. 1, pp. 285–310). Fi Editora.
- Brady, M., & Hughes, H. (2008). Import and export: Ulrich Seidl's indiscreet anthropology of migration. *German as a Foreign Language Journal*, 1, 100–121.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Yale University Press.
- Del Río, E. (2008). *Deleuze and the cinemas of performance: Powers of affection*. Edinburgh University Press.
- Franz, V. (Ed.). (2012). *Paradise: Love*. Ulrich Seidl Film Produktion.
- Seidl, U. (2005). Entretien (J.-P. Gravel, Entrevistador). *Cinébulles: Revue de Cinéma*, 23(3), 20–25.
- Seidl, U. (2012). Interview: Ulrich Seidl. “I didn't want to make a funny film” (D. La Porta, Entrevistador). Cineuropa. <http://www.cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=en&tid=2431&did=225333>
- Seidl, U. (2012). Interview: Ulrich Seidl (A. Tatarska, Entrevistadora). *Slant Magazine*. <http://www.slantmagazine.com/features/article/interview-ulrich-seidl>
- Seidl, U. (2023). *Folder: Wicked Games—Rimini Sparta*. Ulrich Seidl Film Produktion. [https://www.ulrichseidl.com/\\_filestorage/46/12/folder-wickedgames.pdf](https://www.ulrichseidl.com/_filestorage/46/12/folder-wickedgames.pdf)