

**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](http://WWW.DOC.UBI.PT)

EDITORES

MARCIUS FREIRE (UNICAMP)

MANUELA PENAFRIA (UBI)

EDITOR CONVIDADO

JAMER GUTERRES DE MELLO

(UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI)



*A Cordilheira dos Sonhos (2019), de Patricio Guzmán*

*O REAL COMO MÉTODO: DIÁLOGOS ENTRE O DOCUMENTÁRIO  
E A TEORIA DE CINEASTAS*

*La realidad como método: diálogos entre el documental  
y la Teoría de los cineastas*

*Reality as Method: Dialogues between Documentary  
and Filmmakers' theory*

*La réalité comme méthode : dialogues entre théorie du  
documentaire et la Théorie des cinéastes*

**#39**

MARÇO /2026



## 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 Andión** (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 | Revue Électronique de Cinéma  
Documentaire

Universidade da Beira Interior (Portugal), Universidade Estadual de Campinas  
(Brasil)

Periodicidade semestral >Periodicidad semestral >Semestral periodicity >Périodi-  
cité semestrielle

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

Editor convidado para o Dossier Temático da edição 39: Jamer Guterres de Mello  
(Universidade Anhembi Morumbi)

Março | Marzo | March | Mars 2026 ISSN: 1646-477X DOI: 10.25768/1646-477x.n39  
Imagem da capa | Imagen de portada | Cover image | Image de couverture:  
*A Cordilheira dos Sonhos* (2019), de Patricio Guzmán.

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: Andréa Scansani, Cássio Tomaim, Bertrand Lira, Gustavo Soranz,  
Ignacio Del Valle Dávila, João Luiz Vieira, José da Silva Ribeiro, Karla Holanda,  
Luís Nogueira, Mateus Araújo Silva, Rosana de Lima Soares.

## EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

### **O real como método: diálogos entre o documentário e a Teoria de Cineastas**

Jamer Guterres de Mello 2

## DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier thématique

### **O que é o documentário para documentaristas? – Chub, Flaherty, Grierson e Vertov**

Eduardo Tulio Baggio 6

### **Eduardo Coutinho e a teoria do “cinema de conversa”**

Débora Opolski & Alexandre R. Garcia 22

### **Fabulando territórios: os processos de criação de cineastas sob o olhar endógeno**

Cristiane Moreira Ventura 41

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

Thalita Cruz Bastos 57

### **A repetição na montagem dos arquivos em *Irradiès* (2020), de Rithy Panh**

Tomyo Costa Ito 72

### **O pensamento cinematográfico de Patricio Guzmán: átomos de memória**

Ignacio del Valle Dávila 85

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

Jean Carillo de Souza Silva 100

### **Cineasta em cena: gesto de criação e autoria no documentário *Jodorowsky's Dune***

Patricia de Oliveira Iuva 116

## ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

**Memória e Escrita Artística em *Des spectres hantent l'Europe* (Maria Kourkouta e Niki Giannari; 2016)**  
Rafael Tassi Teixeira 134

**Performance e Verdade em *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho: Uma Análise da Performatividade e da Ética da Representação no Documentário Brasileiro**  
Crislaine Freitas Alves 150

**Sobre Tudo Sobre Nada (Dídio Pestana, 2018):  
Materialidades, Vozes e Fantasmas**  
Tiago Ramos 158

***O País de São Saruê: e se a Paraíba fosse aqui?***  
Heverton da Silva Guedes 171

**Costurando histórias: Relatos de montagem no documentário brasileiro contemporâneo**  
Tainá Moraes 184

## LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

**Marta Rodríguez: uma vida em frente à câmera**  
Fabián Núñez 203

## ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

**Sobre mundos, filmes e conceitos de ocupação urbana:  
entrevista com Aiano Bemfica sobre sua tetralogia de filmes**  
Bruno Leites, Isabelle do Pilar Mendes,  
Lennon Macedo & Tatiana Gomes dos Santos 207

# EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

## **O real como método: diálogos entre o documentário e a Teoria de Cineastas**

Jamer Guterres de Mello\*

A consolidação da abordagem Teoria de Cineastas como linha de investigação que busca observar o cinema a partir das ideias, processos e práticas de seus realizadores representa um deslocamento epistemológico fundamental nas teorias contemporâneas do cinema. Ao apostar na construção de um pensamento guiado pelas atividades e experiências dos cineastas (e não apenas o realizador) ao considerá-los não apenas artífices, mas formuladores de exercícios teóricos a partir de seus processos, essa abordagem reconhece o cinema como uma instância crítica autônoma. Diferente das teorias já consolidadas do cinema, que muitas vezes enquadram a obra cinematográfica em sistemas pré-concebidos, a Teoria de Cineastas debruça-se sobre a experiência consciente dos processos de criação: os diários, os manifestos, as entrevistas, as teorias implícitas na própria forma fílmica e, sobretudo, o pensamento e a poética dos cineastas capaz de ser colocado em diálogo com a Teoria do Cinema.

No âmbito do documentário, esse exercício de reflexão torna-se ainda mais essencial, uma vez que o documentarista opera no limiar entre o registro e a invenção, entre a ética da alteridade e a estética da representação. Investigar a partir da Teoria de Cineastas no documentário é, portanto, compreender como a prática cinematográfica se transforma em uma pedagogia do olhar sobre a realidade. É reconhecer que qualquer decisão sobre métodos de abordagem não são apenas soluções técnicas, mas asserções teóricas sobre o mundo, a memória e a política das imagens.

Este Dossier Temático reúne pesquisas que tratam o documentário não como uma dimensão estanque do cinema, mas como um método de investigação que tem os mais variados aspectos do real como matéria-prima. A organização dos artigos

---

\* Editor convidado para o Dossier Temático. Universidade Anhembi Morumbi, Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-UAM). 03164-000, São Paulo-SP, Brasil. E-mail: jamerello@gmail.com.

aqui apresentados segue um percurso que se inicia nas bases históricas do cinema não ficcional, passando pelas metodologias do corpo e do território, atravessando a arqueologia da memória, culminando na potência do gesto criador. Os artigos que compõem este número convidam o leitor a percorrer um interessante caminho que se evidencia na dimensão do real enquanto método: quais os diálogos possíveis entre o cinema documentário – da história à subjetividade – e a Teoria de Cineastas?

A busca por uma identidade própria do documentário fundamentou-se, desde suas origens, em pressupostos oposicionistas à ficção e ao jornalismo. No artigo “O que é o documentário para documentaristas? Chub, Flaherty, Grierson e Vertov”, Eduardo Baggio, ao analisar as proposições de cineastas pioneiros, sistematiza proposições conceituais do cinema documental, demonstrando de que forma seus pensamentos sobre o real e a montagem fundaram os limites do campo não ficcional.

No artigo intitulado “Eduardo Coutinho e a teoria do cinema de conversa”, os autores Alexandre Garcia e Débora Opolski analisam como Coutinho radicalizou sua prática ao articulá-la a um pensamento para conceituar o documentário como um “cinema de conversa”, estruturado inteiramente em torno do encontro e da escuta. Ao romper com as regras televisivas de planos curtos e mensagens diretas, Coutinho valorizou a densidade temporal da fala, permitindo que as hesitações, os desvios e, especialmente, os silêncios após o depoimento se tornassem a própria matéria-prima da *mise-en-scène* não ficcional.

Em “Fabulando territórios: os processos de criação de cineastas sob o olhar endógeno”, Cristiane Ventura analisa como Affonso Uchôa e Adirley Queirós constroem narrativas híbridas a partir de sua inserção nos locais filmados. Ao reivindicar o “direito à ficção” frente a teses sociológicas externas, os diretores rompem com enquadramentos vitimistas para afirmar a potência de comunidades marginalizadas. A criação surge, assim, como um gesto coletivo de resistência que une memória e imaginação para descolonizar o olhar documental.

No artigo “Desconforto e corporeidade: documentário como método no cinema de Ulrich Seidl”, Thalita Bastos analisa como o diretor austríaco utiliza o documentário como um método rigoroso para criar ficções que tensionam limites sociais e éticos a partir do corpo. O olhar documental serve à imersão ficcional através da “hiper-estilização” e da simetria de seus *tableaux*, confrontando o espectador com experiências incômodas. Assim, o corpo torna-se superfície para tensões sobre religião, sexualidade e migração, desafiando valores hegemônicos e transformando a corporeidade em espaço de resistência e potência de pensamento.

Em “A repetição na montagem dos arquivos em Irradiés (2020), de Rithy Panh”, Tomyo Costa Ito investiga a repetição como procedimento central de montagem para elaborar memórias de genocídios e violências, descentralizando o olhar histórico tradicional. Ao retomar arquivos de genocídios e guerras do século XX em uma tela dividida em três quadros, o cineasta promove uma redistribuição da *mise-en-scène* que convoca o espectador a reconhecer programas de morte que persistem como ameaça no presente.

Ignacio Del Valle-Dávila explora os conceitos de invisibilidade e “átomo dramático” para refletir sobre a autonomia artística do documentário em “O pensamen-

---

to cinematográfico de Patricio Guzmán: átomos de memória”. O cineasta descreve a realidade como uma conjunção de milésimas cenas microscópicas da existência que flutuam diante dos olhos. Este exercício de subjetividade e distanciamento, organiza esses átomos para instaurar uma ordem na anarquia do mundo empírico.

No artigo “Um filme (e uma proposta de teoria) de cinema por Walter Carvalho”, Jean Carlo de Souza Silva analisa como o cineasta brasileiro opera um gesto teórico ao transformar o plano cinematográfico na unidade mínima de pensamento. Ao investigar o longa *Um filme de cinema* (2017) como um híbrido entre o documentário e o filme-ensaio, o autor demonstra de que forma a montagem horizontal e a ética do olhar de Carvalho inscrevem uma visão autoral que produz teoria cinematográfica por meio da própria prática sensível do cinema.

Por fim, Patrícia Iuva, em “Cineasta em cena: gesto de criação e autoria no documentário *Jodorowsky’s Dune*”, examina o processo criativo como uma experiência poética e performática. Articulando a noção de gesto de Vilém Flusser com a função-autor de Michel Foucault, a autora argumenta que o processo de criação de Alejandro Jodorowsky permanece como uma instância teórica legítima e potente, mesmo em projetos cinematográficos jamais concretizados.

Reunidos neste dossier temático, esses oito artigos reafirmam a abordagem da Teoria de Cineastas como um reconhecimento de que o ato de filmar e pensar o cinema são faces indissociáveis de um mesmo gesto de interrogação ética sobre o real. Desejamos uma boa leitura.

# DOSSIER TEMÁTICO

Dossier Temático | Thematic Dossier | Dossier Thématique

## O que é o documentário para documentaristas? – Chub, Flaherty, Grierson e Vertov

Eduardo Tulio Baggio\*

**Resumo:** A proposta do artigo é sistematizar e analisar proposições conceituais de cineastas acerca do conceito de cinema documentário. A e os cineastas acionados são: Esfir Chub, Robert Flaherty, John Grierson e Dziga Vertov. A base teórico-metodológica está principalmente relacionada à abordagem da Teoria de Cineastas e os resultados indicam noções para o conceito de documentário baseadas no encontro direto com o mundo vivido e em pressupostos oposicionistas em relação à ficção e ao jornalismo.

Palavras-chave: documentário; Teoria de Cineastas; Esfir Chub; Robert Flaherty; John Grierson; Dziga Vertov.

**Resumen:** El propósito de este artículo es sistematizar y analizar las propuestas conceptuales de cineastas sobre el concepto de cine documental. Los cineastas citados son: Esfir Chub, Robert Flaherty, John Grierson y Dziga Vertov. La base teórica y metodológica se relaciona principalmente con el enfoque de la Teoría del Cineasta, y los resultados indican nociones del concepto de documental basadas en encuentros directos con el mundo vivido y en supuestos opuestos a la ficción y el periodismo.

Palabras clave: documental; Teoría de los Cineastas; Esfir Chub; Robert Flaherty; John Grierson; Dziga Vertov.

**Abstract:** The purpose of this article is to systematize and analyze conceptual propositions by filmmakers regarding the concept of documentary cinema. The filmmakers cited are: Esfir Chub, Robert Flaherty, John Grierson, and Dziga Vertov. The theoretical and methodological basis is mainly related to the Filmmaker Theory approach, and the results indicate notions for the concept of documentary based on direct encounters with the lived world and on oppositional assumptions in relation to fiction and journalism.

Keywords: documentary; Filmmakers' Theory [aka Filmmakers on Film]; Esfir Chub; Robert Flaherty; John Grierson; Dziga Vertov.

---

\* Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV). 81670-390, Curitiba-PR, Brasil. E-mail: eduardo.baggio@unespar.edu.br

Este artigo é parcialmente baseado na primeira parte do capítulo *Teoria dos Documentaristas* da tese *Da Teoria à Experiência de Realização do Documentário Fílmico*, defendida em 2014, pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Artigo escrito a convite do editor do Dossier Temático.

**Résumé :** Cet article vise à systématiser et analyser les propositions conceptuelles de cinéastes concernant le concept de cinéma documentaire. Les cinéastes cités sont : Esfir Chub, Robert Flaherty, John Grierson et Dziga Vertov. Le cadre théorique et méthodologique s'appuie principalement sur la théorie du cinéaste, et les résultats mettent en lumière des conceptions du documentaire fondées sur une confrontation directe avec le vécu et sur des présupposés opposés à la fiction et au journalisme.

Mots-clés : documentaire ; Théorie des Cinéastes ; Esfir Chub ; Robert Flaherty ; John Grierson ; Dziga Vertov.

Refletir sobre o que pensam e como agem as e os documentaristas é trabalhar em prol de uma convicção de que o cinema – todo o cinema, não apenas o documentário – deve ser estudado como o processo amplo que é. O cinema é arte, é um elemento fundamental da vida moderna, é comunicação, é economia, é política e é também um tipo de manifestação cultural que permite uma infinidade de outras correlações. Obviamente não pretendo abordar todos esses aspectos, nem tão pouco me guiar por eles, mas pretendo apresentar aqui uma parte de uma investigação sobre o cinema documentário que trabalha com um viés específico diante dessa amplitude, o viés que diz respeito aos processos de criação dos filmes e às concepções de cineastas na perspectiva da abordagem da Teoria de Cineastas.

O fazer cinematográfico está envolto, necessariamente, por ideias e conceitos que cineastas carregam consigo e na forma como passam esses valores para os filmes. Talvez seja possível imaginar que cineastas não pensem de antemão em formulações conceituais específicas, que não se perguntem o que é o cinema ou o que determinadas concepções podem representar para o fazer de seus filmes. Entretanto, se quisermos ser um pouco mais agudos, podemos evocar o que disse Claude Chabrol: “Um cineasta só merece esse nome a partir do momento em que sabe o que está fazendo.” (Chabrol apud Aumont, 2004: 7).

Para termos uma perspectiva desse saber evocado por Chabrol, podemos tomar como exemplos alguns dos textos que estão presentes no livro *A Experiência do Cinema*, organizado por Ismail Xavier (1983). Trata-se de um livro de compilação de textos teórico-reflexivos que contempla proposições conceituais amplas e profundas sobre o cinema. O livro contém reflexões de vários teóricos não cineastas, que poderíamos chamar de teóricos tradicionais, no entanto, também estão presentes na obra reflexões e formulações conceituais de cineastas como Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Jean Epstein, Luis Buñuel, Stan Brakhage, entre outros (Xavier, 1983). Xavier não estabeleceu diferenciação entre as proposições teóricas de não cineastas e as de cineastas, o que é muito proveitoso. Entretanto, para a Teoria de Cineastas (Baggio, Graça & Penafria, 2015), estão no centro de interesse as reflexões e formulações do segundo grupo, o formado por cineastas. E, especificamente para este artigo, estão no escopo de interesse as proposições conceituais, e o caráter destas, desenvolvidas por cineastas que versaram sobre o conceito de documentário.

Nos últimos tempos as pesquisas que abordam as perspectivas teórico-reflexivas de cineastas têm se tornado mais frequentes, especialmente porque podem ser

elucidativas para algumas questões no campo dos estudos de cinema e audiovisual, como vem demonstrando o próprio trabalho da Teoria de Cineastas (Penafria *et al*, 2017; Mello & Scansani, 2023; Baggio, 2024; etc.). Contudo, quando olhamos para os estudos de cinema documentário, a dedicação às reflexões sobre os processos de criação e sobre a poética de cineastas, bem como sobre as formulações conceituais empreendidas por estes, ainda são relativamente raras.

Portanto, a proposta aqui é elencar e debater concepções sobre o próprio conceito de documentário a partir de asserções verbais de cineastas documentaristas, em um exercício típico da Teoria de Cineastas, abordagem que busca ampliar as perspectivas teóricas sobre o cinema indo ao encontro do fazer e das reflexões de cineastas como ponto fulcral de investigação.

### **O que é o documentário para cineastas?**

O que é o documentário? Além de ser uma das perguntas mais presentes na história das teorizações sobre o cinema, cabe também lembrar que seu caráter essencialista tem relação com perspectivas muito caras ao pensamento sobre cinema, seja pelo cariz ontológico da questão, seja por seu viés epistemológico. Em uma reflexão sobre essa problemática de pesquisa, Carl Plantinga disse que alguns podem “querer evitar definições porque ‘definir’ gêneros fílmicos pode degenerar em presunção acadêmica, esse exercício pedante em que estudiosos atribuem filmes a categorias sintéticas, apenas para descobrir que os filmes reais excedem e escapam a elas.” (Plantinga, 1997: 7).

Ciente dos riscos apontados por Plantinga, que poderíamos chamar de uma possível taxionomia improdutiva, considero que são muito relevantes não só as inúmeras reflexões e formulações de teóricas e teóricos do cinema que não são cineastas, em busca de definições fundamentais para o desenvolvimento do campo de estudos do cinema e do audiovisual, como também são muito relevantes as reflexões e formulações vindas de cineastas que podem colaborar para o mesmo propósito. Entretanto, como alerta Manuela Penafria ao debater o papel da Teoria de Cineastas, é importante ressaltar que não é função de cineastas produzir teoria ou reflexões teóricas sistematizadas, essa incumbência é de pesquisadoras e pesquisadores, é da academia (Baggio *et al*, 2020: 8). Tendo isso em mente, a ideia deste artigo é organizar e sistematizar reflexões de alguns cineastas acerca do conceito de documentário.

Esse parece ser um intento pertinente, até porque, mais do que no caso de cineastas dedicados à ficção, cineastas dedicados ao documentário tendem a partir de pressupostos conceituais que balizam o seu fazer fílmico. Isso é patente até mesmo pela possibilidade de se distinguir filmes através dos modos como documentaristas se relacionam com a realidade sobre a qual produzem asserções e como manifestam tais propostas (Ramos, 2005: 163), como demonstram teorias que tratam de “estratégias e estilos” (Penafria, 1999) ou de “modos de representação” (Nichols, 2005), ainda que tais teorias frisem que nem sempre cineastas documentaristas percorrem caminhos previamente esboçados, ou seja, podem criar novas formas de se relacionar com o mundo sobre o qual produzem asserções. O que pretendo destacar nesse

momento é que, apesar de teorias como as citadas acima debaterem ações de documentaristas, elas o fazem a partir do que podem apreender diretamente dos filmes documentários, majoritariamente utilizando análises filmicas imanentes (Adamatti e Uchôa, 2020: 291). Nesse sentido, é possível verificar que a maior parte dos estudos sobre cinema documentário não dedica muita atenção ao fazer dos filmes e aos pensamentos de cineastas que os fazem, como já apontava Penafria em seu livro *O Filme Documentário* (1999: 55).

Evidentemente, dedicar atenção ao fazer fílmico e aos pensamentos de cineastas no processo desse fazer é apenas um caminho dentre muitos possíveis para estudos de cinema e, particularmente, estudos de cinema documentário. Não é intenção aqui, como no geral na Teoria de Cineastas, argumentar que seja um caminho mais válido ou mais eficiente, apenas considerar que é um percurso importantíssimo e que não deve ser negligenciado. Naturalmente esse percurso volta-se mais para o caráter artístico do cinema, para a poética do cinema, pelo menos mais do que para critérios econômicos ou industriais. Jacques Aumont dedicou um livro ao que chamou de teorias dos cineastas e ao fazer isso destacou que “o cineasta que se considera um artista pensa em sua arte para as finalidades da arte: o cinema pelo cinema, o cinema para dizer o mundo. É essa obsessão que me pareceu estar no centro da *teoria dos cineastas*.” (Aumont, 2004: 8). Essa também é a “obsessão” que explica um debate teórico sobre o fazer e o pensar de cineastas documentaristas, ou seja, é a razão que explica a dedicação com relação às reflexões e formulações conceituais de documentaristas.

Também recorro ao que propôs Aumont quanto à forma de acessar tais ideias de cineastas, pois, segundo ele, a melhor opção é se dedicar ao que cineastas manifestaram via o que escreveram e/ou via o que falaram, por essas serem maneiras de expressão fundadas no verbal: “Optei por me limitar à parte verbal da teoria dos cineastas, sem dissimular para mim mesmo a arbitrariedade de tal opção. Quando escreve um artigo, participa de uma entrevista, escreve sua correspondência, um cineasta fornece a si para reflexão a ferramenta mais comum: a língua.” (*Ibidem*: 10). Entretanto, esse foco ao que cineastas documentaristas proferiram verbalmente é, para mim, uma delimitação apenas para este artigo, enquanto uma escolha metodológica, pois considero que podem ser muito interessantes análises a partir da Teoria de Cineastas que considerem também materiais não verbais, sejam filmes, trechos de filmes, imagens fotográficas, desenhos etc.

Ainda tendo a obra de Jacques Aumont sobre as teorias dos cineastas como referência, vale dizer que adoto aqui critérios de seleção de cineastas documentaristas a serem abordados que são semelhantes aos critérios utilizados por Aumont para selecionar os cineastas que abordou em seu livro, porém, com pequenas diferenças. Se para o autor eram três critérios balizadores: “a coerência, a novidade, a aplicabilidade ou pertinência” (*Ibidem*: 10); para mim são fundamentalmente dois, o primeiro e o terceiro citados por Aumont. Coerência porque não caberia tratar do pensamento de cineastas documentaristas que não apresentem, pelo menos em parte, coerência interna entre suas manifestações verbais e mesmo coerência entre tais manifestações e seus filmes e o fazer dos mesmos, ainda que isso não signifique, de

maneira alguma, a exigência de um tipo de cristalização ou de rigidez absoluta de ideias. A aplicabilidade ou a pertinência – “formulá-lo, porém, como ‘pertinência’ torna-se menos normativo” (*Ibidem*: 11) – é fundamental até por razão de inserção dessas ideias em um âmbito de debates mais amplos, como o da Teoria de Cineastas. Quanto ao critério da novidade, não o tomo como fundamental para este artigo, pois esse seria um critério que obrigaria um estudo de caráter evolutivo histórico, que buscasse origens, para identificar quem realmente foram documentaristas que trouxeram novidades em seus pensamentos, algo impossível neste momento, ainda que o recorte de cineastas abordados neste texto envolva pessoas que são consideradas como iniciadoras do campo do cinema documentário.

Mais uma vez tendo o trabalho de Aumont como referência, o autor propôs abordar reflexões teóricas de cineastas os entendendo apenas como diretoras e diretores, em uma perspectiva autoral (*Ibidem*: 9). Nesse ínterim, vale ressaltar que para a Teoria de Cineastas, da maneira como é entendida enquanto base para este artigo, outras pessoas que desenvolvem atividades criativas no fazer fílmico, como direção de fotografia, roteiro, direção de arte, montagem etc., também são consideradas cineastas, segundo debate conceitual já bastante avançado nos estudos dessa abordagem teórica (Penafria *et al*, 2016; Penafria *et al*, 2017 etc.). Porém, para este artigo em específico, dedico atenção para uma diretora e três diretores de documentários, ainda que um deles tenha atuado muito enquanto produtor. Faço tal escolha por cineastas majoritariamente dedicados à direção não por acreditar em uma “encarnação da arte na direção” (Aumont, 2004: 9), mas porque a pesquisa em que este texto se baseou já trazia o recorte para cineastas que exerceram principalmente a direção de documentários. A justificativa para tal escolha envolve o fato de que diretoras e diretores de documentários, muitas vezes, assumem grande parte das funções na feitura dos filmes, não apenas a direção. Outro motivo é que são as diretoras e os diretores que na maioria das vezes se dedicam a escrever e/ou falar sobre o fazer dos documentários, fornecendo assim subsídios importantes para a pesquisa via a abordagem da Teoria de Cineastas.

Para o estudo de ideias de cineastas documentaristas, assim como em outros estudos desse tipo, é necessário estabelecer uma seleção de cineastas para dedicar atenção, um recorte. A tese na qual se baseia este artigo utilizou os dois critérios já mencionados oriundos do livro de Jacques Aumont – a coerência e a pertinência – e, além destes ou em desdobramento destes, outros três pontos foram considerados: 1) documentaristas que tivessem manifestado verbalmente suas ideias com razoável profundidade e organização; 2) cineastas cujas obras tivessem representatividade na história do cinema documentário; e 3) a busca por uma pluralidade de vertentes de documentaristas dentre os campos éticos do cinema documentário (Penafria, 1999; Nichols, 2005; Ramos, 2005). Para este texto, os dois primeiros pontos serão considerados, excluindo o terceiro que é mais amplo e implica em uma abordagem de muitos mais documentaristas do que é possível debater em apenas um artigo. Contudo, especificamente neste artigo, também foi incluído um critério que não estava na tese, a diversidade de gênero entre cineastas mulheres e homens, a despeito de, nesse momento e com o material de base de pesquisa já existente, infelizmente não

ser possível agregar mais intensidade de diversidade ou outros critérios de diversidade, também muito relevantes. Na prática, ficaram uma cineasta mulher e três homens que foram, em alguma medida, iniciadores do cinema documentário e que também tiveram em comum o interesse por escrever sobre o cinema e sobre os seus processos de criação.

Robert J. Flaherty (1884-1951), nascido em Iron Mountain, Michigan, nos Estados Unidos, foi um explorador e cineasta que dedicava longos períodos de imersão para fazer seus filmes. Seu filme *Nanook do Norte* (1922) é muitas vezes considerado o primeiro documentário do cinema, mesmo que essa afirmação seja questionável (Baggio, 2022: 50-51).

Esfir Chub<sup>1</sup> (1894-1959) – seu nome de batismo era Esfir Ilínitchna Rochal –, nasceu na cidade de Suraj, que ficava no então Império Russo e atualmente é parte da Ucrânia. Seu filme de maior destaque é *A Queda da Dinastia Romanov* (1927), um documentário baseado em imagens de arquivo que se tornou referência fundamental desse tipo de cinema. Também foi professora e coordenadora de cursos de montagem na VGIK, a “primeira faculdade de cinema do mundo” (Jallageas, 2019: 42).

Dziga Vertov (1896-1954) – seu nome de batismo era Denis Arkadievitch Kaufman –, nasceu na cidade de Białystok, no leste da Polônia e se destacou na realização de documentários na União Soviética. Seu filme *Um Homem com uma Câmera* (1929) é um grande marco do início do cinema documentário, tanto por sua visão de mundo e suas qualidades formais, quanto pelo uso de uma estrutura autorreferente.

John Grierson (1898-1972), nascido em Bath, Somerset, Escócia (Reino Unido), foi a primeira pessoa a se referir a um filme como documental e, também nesse sentido, é um iniciador, pois podemos dizer que foi ele quem começou as reflexões conceituais sobre documentário. Dirigiu *Drifters* (1929) e foi produtor criativo de grande parte dos filmes da Escola Inglesa de Documentários.

A partir das ideias verbalizadas por essa e esses cineastas, este artigo aborda um ponto fundamental, os limites do documentário. Ou seja, está em jogo a questão essencialista que é muito debatida nos estudos do cinema documentário: o que é o documentário?

### Os Limites do documentário

Há limites? Há limites no cinema? André Bazin, ao falar do erótico no cinema disse “que o cinema pode dizer tudo, mas não de forma alguma tudo mostrar.” (Bazin, 1985: 230). Evidentemente não escrevo aqui sobre o erótico, mas sobre o

---

1. Opto por grafar o sobrenome da cineasta como Chub, com “C”, e não Shub, com “S”, como foi mais difundido até pouco tempo atrás. Tal opção segue as mais recentes publicações feitas no Brasil sobre a cineasta e que são as principais referências acionadas neste artigo sobre o trabalho dela. Tais publicações trazem explicações específicas sobre os processos de transliteração utilizados.

documentário, que aborda questões que podem levar até fronteiras dos propósitos conceitualmente e culturalmente estabelecidos para esse tipo de cinema e, assim, encontrar limites.

Pensar sobre os limites do documentário é não apenas pensar em suas fronteiras, até onde vão seus domínios e onde começam os domínios alheios. É também pensar até onde os filmes documentários podem ir dentro dos seus próprios domínios, dentro de sua área de atuação, em perspectiva ética. No primeiro sentido – o de encontrar e delimitar o campo do documentário – muitos teóricos não cineastas buscaram respostas, mas também cineastas pretenderam elaborar definições e conceitos nessa linha. É nesta seara que este artigo busca debater reflexões e conceitos propostos por cineastas documentaristas.

John Grierson, além de ser um importante diretor e produtor de filmes documentários, foi um dos documentaristas que também procurou desenvolver reflexões conceituais sobre o documentário, tendo, inclusive, sido a primeira pessoa de que se tem notícia a utilizar o termo documental como sendo definidor de um tipo específico de filme. Ele fez isso quando escreveu o artigo *Flaherty's Poetic Moana*, sobre o filme *Moana* (Robert Flaherty, 1926), originalmente publicado no jornal *The New York Sun* de 8 de fevereiro de 1926: “Claro, sendo *Moana* um relato visual da vida cotidiana de um jovem polinésio e sua família, tem valor documental.”<sup>2</sup> (Grierson, 1979: 25). É verdade que Grierson tinha várias razões para empregar esse termo que se tornou nome próprio de todo um enorme conjunto de filmes. Entre suas motivações, havia fortes interesses institucionais diante da necessidade de buscar financiamento e organização para a produção dos filmes que lhe interessavam: “A única coisa a fazer era encontrar a forma de financiamento. E, claro, o grande acontecimento na história do documentário foi que nós não fomos para Hollywood por dinheiro. Fomos para os governos por dinheiro e, assim, amarramos o documentário ao uso do cinema realista, por propósito.”<sup>3</sup> (Grierson apud Sussex, 1972: 149).

Entretanto, independente do termo escolhido e das polêmicas que gerou (Cavalcanti, 1953: 61), as contribuições de Grierson refletindo sobre o conceito de documentário são fundamentais. Ele estabeleceu três princípios para o documentário e com eles trabalhou a noção dos limites desse tipo de filme. O primeiro princípio diz respeito ao poder do cinema de mover-se no mundo e, portanto, de ir ao encontro do mundo real: “Filmes de estúdio, em sua maioria, ignoram essa possibilidade de abrir a tela para o mundo real. Fotografam relatos atuados, contra fundos artificiais. O documentário vai fotografar a cena viva e o relato vivo.”<sup>4</sup> O segundo dos princípios diz que o ator original, ou nativo, e o cenário original, ou nativo, são os melhores

---

2. No original: “Of course, *Moana* being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value.”

3. No original: “The only thing was to find the way of financing it. And of course the great event in the history of documentary was that we didn’t go to Hollywood for money. We went to Governments for money and thereby tied documentary, the use of the realistic cinema, to purposes.”

4. No original: “Los filmes de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografian relatos actuados, contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo.”

para o cinema documentário, pois: “Lhe dão o poder da interpretação sobre os atos mais complexos e assombrosos que a mente de estúdio não pode imaginar nem recriar em sua mecânica.”<sup>5</sup> O terceiro princípio de Grierson é quase uma síntese dos dois primeiros, é a evocação da ideia de realidade e do que é espontâneo, assim: “os materiais e os relatos eleitos ao natural podem ser melhores (mais reais, em um sentido filosófico) que o material atuado. O gesto espontâneo tem um valor especial na tela”.<sup>6</sup> (Grierson, 1998: 141-142).

### Limites para com a ficção

O fato de Grierson, nos princípios que formulou para definir o cinema documentário, estar se opondo constantemente ao cinema de ficção é revelador de um ponto de partida oposicionista. Ou seja, em grande parte o que interessava para Grierson era se opor ao cinema de ficção, em especial o que se fazia no *Studio System*. Para ele os princípios de filmes de estúdio e os de filmes documentários não poderiam conviver em um mesmo filme: “Ocupar-se de um material diferente é, ou deve ser, ocupar-se de temas estéticos diferentes dos de estúdio. Formulo essa distinção para afirmar que o jovem diretor não pode, naturalmente, ir ao documentário e ao estilo de estúdio ao mesmo tempo.”<sup>7</sup> (Grierson, 1998: 142).

Além de Grierson, a oposição ao cinema de ficção como matriz da definição do documentário também guiou o trabalho de alguns teóricos não cineastas, bem como foi bastante difundida nas reflexões de outros cineastas documentaristas, desde as primeiras décadas do cinema. Dziga Vertov, outro diretor que pode ser considerado um dos fundadores do cinema documentário, seguiu um caminho conceitual oposicionista semelhante ao de John Grierson ao se opor ao que era feito até então no cinema e que ele considerava contaminado pelo teatro e pela literatura. Vertov não usou o termo ficção, mas fez menção aos filmes que têm caráter dramático ao dizer: “NÓS declaramos que os velhos filmes romancesados e teatrais têm lepra: - Afastem-se deles!”. E, no mesmo texto de caráter de manifesto, pouco adiante: “NÓS afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente.”. Lembrando que o presente a que se referia era o ano de 1922 e os filmes em questão eram os que tinham sido feitos até então no “cine-drama psicológico russo-alemão” ou os “filmes de aventura americanos” (Vertov, 1983: 248). Portanto, a oposição proposta por Vertov também era a filmes ficcionais.

Um ano depois, em um debate na *Associação de Trabalhadores do Cinema Revolucionário*, Vertov voltou a criticar os filmes existentes na época, mas dessa vez

5. No original: “Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que pueda conjurar la mente del estudio, ni recrear la mecánica de ese estudio”

6. No original: “los materiales y los relatos elegidos así al natural pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico) que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla.”

7. No original: “Ocuparse de un material diferente es, o debe ser, ocuparse de temas estéticos distintos a los del estudio. Formulo esta distinción para afirmar que el joven director no puede, naturalmente, acceder al documental y al estilo del estudio a la vez.”

voltou-se especificamente ao caráter literário, que, em certa medida, também seria ficcional em função das referências literárias a que Vertov alude: “Cada filme não é mais que um esqueleto literário envolto em uma pele de cinema.”<sup>8</sup> (Vertov, 1998: 41). No mesmo debate ele deixou mais claro o que pretendia, apontando que seus limites de ação estavam determinados pela experiência vivida, pelo que existe no mundo vivencial: “O campo visual é a vida. A matéria de construção para a montagem é a vida. O cenário é a vida. Os artistas são a vida.”<sup>9</sup> (*Ibidem*: 43). Em outras palavras, o cineasta estava interessado no que poderia ser filmado em contato direto com a vida em curso, ao contrário do que faziam os filmes ficcionais de estúdio.

Em caminho semelhante ao de Vertov e nitidamente influenciada e signatária das bases de pensamento da Revolução Russa, Esfir Chub propôs uma mudança radical para o cinema a partir da revolução: “O cinema é uma arte nova. Ou melhor, tudo o que foi feito até 1922 não pode ser chamado de arte no sentido pleno da palavra. É preciso repensar tudo. Encontrar um meio de expressar tudo o que a Grande Revolução de Outubro trouxe. O mundo antigo está morto, acabado.” (Chub, 2022: 125). Entretanto, no sentido da delimitação do conceito de cinema documentário, as proposições de Chub se aproximam até mais do que formulou o escocês John Grierson do que do seu colega de cinema revolucionário, Dziga Vertov, visto que ela afirmou claramente sua distinção com relação às ideias deste sobre o planejamento das filmagens: “Eu não aceitava sua recusa em trabalhar conforme um plano de roteiro.” (*Ibidem*: 368).

Assim como Grierson, Chub procurou delimitar seu conceito de cinema documentário via dois critérios oposicionistas fundamentais, filmes que não fossem feitos em estúdio e filmes que não fossem atuados: “Não precisamos de estúdios, atores, cenógrafos e oficinas de objetos de cena, não precisamos de roteiros.” (Chub apud Iutkiévitch, 2022: 22). Importante ressaltar que neste ponto ela fala de roteiros no sentido da construção prévia ficcional, já na divergência que estabeleceu com Vertov ela tratava de “plano de roteiro”, no sentido do planejamento de filmagens documentais. Chub, assim como Grierson e Vertov, também afirmou a necessidade de filmar os ambientes vivos, filmar a realidade cotidiana, para fazer documentários: “Para isso é preciso filmar muito a nossa realidade, filmar fatos e eventos que não serão usados de imediato, mas serão preservados na crônica.” (Chub, 2022: 410). Ao defender a preservação do material filmado que tivesse caráter de crônica do cotidiano e que, posteriormente, pudesse ser montado como documentário, Chub foi inovadora e ajudou a fundar toda uma tradição dos filmes de arquivo (Jallageas, 2019: 38-39).

Especificamente sobre o critério de documentários serem filmes não atuados, Chub proferiu afirmações contundentes, como quando comenta o fato de seu filme *O País dos Soviéticos* (Esfir Chub, 1937) ter sido lançado apenas em salas menores, sem uma distribuição potente, o que lhe pareceu como se estivesse sendo empurra-

---

8. No original: “Cada film no es más que un esqueleto literario envuelto en una cine-piel.”

9. No original: “El campo visual es la vida. La materia de construcción para el montaje es la vida. Los decorados es la vida. Los artistas es la vida.”

da para fazer filmes de ficção, ela disse: “Não, nada poderia me obrigar a fazer um filme com atores. Eu tinha interesse por pessoas de verdade, que não estivessem interpretando nada. Observá-las.” (Chub, 2022: 388). A cineasta afirmou ainda não ser possível alguém ser um diretor de filme de ficção “sem saber trabalhar com atores” e, logo em seguida, enfatizou que “é igualmente inconcebível um diretor de filmes documentais não encontrar possibilidades e formas de filmar pessoas reais.” (*Ibidem*: 411).

Muitos documentaristas, apesar de se assumirem como tal e de indexarem seus filmes como documentários, encontram dificuldades em estabelecer os limites documentais, no sentido de esclarecer o que são os filmes documentários. Isso ocorre em uma instância teórica, quando esses documentaristas são convidados, ou se propõem, para a reflexão teórica e, muito provavelmente, se pautam nas questões postas anteriormente pela teoria feita por não cineastas. Diante dessas questões, muitas vezes não encontram respostas, entretanto, paradoxalmente, vários desses documentaristas realizam filmes fortes e questionadores em que apresentam suas asserções sobre o mundo constituídas por formas filmicas que dialogam com o que é – ou o que pode ser – o documentário.

Entretanto, como procuro demonstrar, desde o início do cinema documentário existiram cineastas que se propuseram a tais reflexões. Robert Flaherty esteve nos primórdios do documentarismo e também buscou conceituar os filmes que estava fazendo. Ao falar de seus documentários, como *Nanook do Norte* (1922) e *Homem de Aran* (1934), Flaherty disse que tentava “captar o espírito da realidade que queríamos representar, e por isso fomos, com todas as nossas máquinas aos locais naturalmente precários dos indivíduos que havíamos eleito – esquimós, moradores da ilha de Aran, hindus – e fizemos deles, de seus ambientes e dos animais que os rodeavam, as estrelas dos filmes realizados”<sup>10</sup> (Flaherty, 1998: 154).

Também nesta consideração de Flaherty há algum grau de oposição ao cinema de ficção. Isso porque temos que lembrar que esta é uma afirmação feita em 1937 e tendo como referência principal o cinema estadunidense, que era majoritariamente feito em estúdio e com caráter ficcional. Ou seja, quando Flaherty disse que queria captar o espírito da realidade filmando nos ambientes onde viviam seus intervenientes, ele estava se opondo metodologicamente ao *Studio System*. Ele explicitou melhor essa ideia ao criticar veementemente o uso de atores sem ligação com o ambiente das filmagens, como em *The Good Earth* (Sidney Franklin, Victor Fleming e Gustav Machatý, 1937). “Uns atores europeus não podem viver papéis tão diferentes deles próprios.”<sup>11</sup> (Flaherty, 1998: 153).

No entanto, não há no pensamento de Flaherty um afastamento do sentido de seleção e construção que é inerente ao ato de criação de um enunciado, como na criação de um filme. Ou seja, ele não só não abria mão dos recursos disponíveis para

---

10. No original: “captar el espíritu de la realidad que queríamos representar, y por eso hemos ido, con todas nuestras máquinas a los tugurios nativos de los individuos que habíamos elegido —esquimales, isleños de Arán, hindúes— y hemos hecho de ellos, de sus ambientes y de los animales que los rodeaban, las estrellas de los films realizados.”

11. No original: “Unos actores europeos no pueden vivir papeles tan distintos de los suyos propios.”

estruturar os documentários, como também destacava a necessidade de planejar e trabalhar o material que captava, tanto nos atos de filmagem como nos de montagem.

A finalidade do documentário, como eu o entendo, é representar a vida na forma em que vivemos. Isto não implica em absoluto o que alguns poderiam crer; a saber, que a função do diretor de documentário seja filmar, sem nenhuma seleção, uma série cinza e monótona dos fatos. A seleção permanece, e talvez de forma mais rígida do que em filmes de espetáculo.<sup>12</sup> (*Ibidem*: 152)

Assim, para Flaherty havia a oposição do documentário para com a ficção e podemos pensar nos limites propostos pelo cineasta nesse sentido, visto que para ele esta oposição estava centrada principalmente nas filmagens, que, no documentário, deveriam ser feitas *in loco* e com os habitantes locais, diferindo do *Studio System*. Porém, ele não entendia que, enquanto documentarista, devia renunciar à intensa seleção do que filmava ou à seleção e organização que se dava na montagem. Grierson, colega e admirador do trabalho de Flaherty, reafirmou tal posição ao considerar como documentários os filmes que se propunham a filmar a vida em curso: “Até agora temos considerado que todos os filmes feitos sobre a natureza fazem parte dessa categoria. O uso de material natural tem sido entendido como a distinção fundamental.”<sup>13</sup> (Grierson, 1998: 139-140). Dziga Vertov foi ainda mais veemente ao buscar opor-se enquanto documentarista aos filmes de estúdio e aos filmes atuados, que, para ele gerariam desapontamentos para os espectadores: “Com o tempo, de alguma forma, ao preço de desilusões, o espectador proletário vai gradualmente perceber a impossibilidade de salvar o decrépito e degenerado filme de ‘ator’, pela regular injeção de certos elementos do cine-olho.”<sup>14</sup> (Vertov, 1984: 58). Vertov usava o termo “cine-olho” para se referir aos filmes que estava propondo e fazendo junto com seus colegas, e, por isso, autointitulava seu grupo de *kinoks*.

Há sentidos metodológicos, estéticos e ideológicos nessa ênfase à oposição ao ficcional feita por esses documentaristas – Chub, Flaherty, Grierson e Vertov. Ela e eles consideravam totalmente inadequado o uso de atores e pregavam as filmagens *in loco*, porém não emitiram qualquer sinal de que pensavam o cinema documentário como retrato da realidade não manipulada, pelo contrário, reconheciam a necessidade das escolhas de locais, de assuntos, de enquadramentos, de ângulos e viam

---

12. No original: “La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo.”

13. No original: “Hasta ahora hemos considerado que todos los filmes realizados en torno a la naturaleza son parte de esa categoría. El uso del material natural ha sido entendido como la distinción vital.”

14. No original: “How soon, in what way, at the price of what disillusionments the proletarian viewer will gradually come to realize the impossibility of saving the decrepit and degenerate ‘actor’s’ film by even regular injection of certain kino-eye elements.”

na montagem um recurso essencial para elaboração efetiva de filmes documentais. Flaherty, em especial, chegava a destacar a construção dramatúrgica que buscava para seus filmes.

### Limites para com o jornalismo

Se de um lado os limites do documentário eram pensados por esses cineastas tendo como parâmetro a ficção, de outro levavam em conta uma delimitação frente ao jornalismo – por vezes chamado de reportagem, ou de noticioso, ou de periodismo. John Grierson chegou a dizer que seu interesse inicial era o jornalismo, que seria adequado aos seus objetivos sociais, que eram de uma utilidade específica, mas mudou de ideia ao ver o filme *Nanook do Norte* (1922), de Robert Flaherty: “É claro que eu estava interessado na forma jornalística antes de tudo, a forma do jornal sensacionalista. Eu sempre fui interessado nisso, no jornal sensacionalista. Mas, é claro, Flaherty foi um ponto de virada (...).”<sup>15</sup> (Grierson apud Sussex, 1972: 149).

Grierson percebeu a multiplicidade de possibilidades que a abordagem documental da vida teria, começando por uma certa imprecisão do termo documentário, que seria um termo interessante justamente por ser aberto: “Documentário é uma expressão torpe, mas a desejamos assim.”<sup>16</sup> E fez menção ao uso inicial dos franceses para o termo como referência exclusiva aos filmes de viagem: “Entretanto, o cinema documentário seguiu o seu caminho. Dos exóticos passou a incluir filmes dramáticos, como *Moana, La tierra y Turksib*. E com o tempo incluirá outros tipos de cinema tão distintos de *Moana*, em forma e intenção, como *Moana* fora de *Voyage au Congo*.”<sup>17</sup> (Grierson, 1998: 139). Essa é uma perspectiva interessante porque demonstra que Grierson, ainda no início da década de 1930, já vislumbrava que o documentário se desenvolveria em muitos sentidos, por muitos caminhos, e que esses seriam bastante distintos entre si. Porém, Grierson dizia que os documentários não poderiam ser confundidos com outras abordagens cinematográficas da vida como os noticiários e o periodismo. Para ele, essas formas tinham valores específicos, os noticiários tinham a habilidade da velocidade, as revistas semanais a habilidade do periodismo no sentido da crônica: “Dentro desses limites, trata-se frequentemente de filmes brilhantemente realizados. Porém, dez deles seguidos aborrecem até a morte a um ser humano normal. Seu desejo pelo toque chamativo ou popular é tão exagerado que algo se desloca.”<sup>18</sup> (*Ibidem*: 140). Desta forma, além da oposição ao ficcional, Grierson também firma uma proposta que passaria a ser recorrente, a da diferenciação do documentário para com os noticiários e os periódicos.

15. No original: “Of course I was interested in the journalistic form first of all, that is the yellow newspaper form. I’ve always been interested in that, the yellow newspaper. But then of course Flaherty was a turning point (...)”

16. No original: “*Documental* es una expresión torpe, pero dejémosla así.”

17. No original: “Entretanto, el cine documental ha seguido su camino. De los exotismos ha pasado a incluir filmes dramáticos, como *Moana, La tierra y Turksib*. Y con el tiempo incluirá otros tipos de cine tan distintos de *Moana*, en forma e intención, como *Moana* lo fuera de *Voyage au Congo*.”

18. No original: “Dentro de tales límites se trata a menudo de filmes brillantemente hechos. Pero diez

Já Esfir Chub apontou para a diferença do documentário com relação aos filmes que ela chamou de crônicas, que podemos entender como semelhantes aos que Grierson chamou de periódicos ou de reportagem. Para Chub, a delimitação do cinema documentário passava pelo trabalho sob o viés artístico e esse caráter artístico muitas vezes era efetivado na montagem e poderia marcar a distinção do documentário para com a crônica ou a reportagem: “Está claro o papel que o plano do artista deve desempenhar e que esse tipo de filme não pode em hipótese alguma ser uma colagem gustativa de quadros.” (Chub, 2022: 381). Para ela, um dos exemplos contundentes dessa montagem que não é uma “colagem gustativa de quadros”, ou que não cede a um perfil formalista sem aprofundamento, estava nos filmes dirigidos por Joris Ivens. Segundo Chub, se referindo aos filmes dirigidos por Ivens, o “trabalho de montagem do que foi filmado, especialmente do cine-estudo *Chuva* (1929), era complexo, e nada disso era formalismo, como pensavam alguns. Não. A percepção do que havia sido feito produzia uma viva sensação da vida real, não ‘cinematografada’.” (*Ibidem*: 375).

No sentido da concepção artística da montagem dos filmes documentários que fez – lembrando que grande parte dos filmes dirigidos por Esfir Chub foram filmes de montagem a partir de materiais anteriormente filmados –, a cineasta proferiu uma ideia que, segundo Serguei Iutkiévitch, é anterior a uma proposição do cineasta francês Alexandre Astruc e que é muito difundida no campo do cinema até hoje, referente ao texto *Nascimento de uma Nova Vanguarda: a Caméra-Stylo* (Astruc, 2012), publicado originalmente em 1948. Chub disse, referindo-se ao trabalho de montagem e ao caráter essencial deste para os filmes documentais: “O diretor do filme documental deve ser capaz de montar. Esse trabalho não pode ser transferido ao assistente. Quantas decisões inesperadas precisam ser tomadas quando o filme está em nossas mãos. É assim com a palavra: ela nasce para o escritor na ponta da caneta.” (Chub, 2022: 381). Desta forma, Chub teria antecipado<sup>19</sup> a ideia da “câmera-caneta” que ficou muito conhecida a partir do texto de Astruc.

Mais diretamente sobre o caráter artístico do documentário, que seria um diferenciador fundamental com relação aos filmes de reportagem, Esfir Chub disse: “Hoje já não é necessário provar que o filme documental – histórico ou contemporâneo – é um fenômeno artístico, um fenômeno da arte.” (*Ibidem*: 379). Tal afirmação vinha, segundo a argumentação dela, do poder artístico da montagem, que tem o potencial de dar força ao filme documentário, que não “reside apenas no registro fílmico de fatos da vida, mas também na escolha dos fenômenos, na habilidade de selecionar o que é capaz de capturar e emocionar o espectador, na atitude para com

---

de ellos seguidos aburrirán hasta la muerte a un ser humano normal. Su afán por el toque llamativo o popular es tan exagerado que algo se disloca.”

19. O livro de Esfir Chub, *Em Plano Fechado (Krupnim Planom)*, foi publicado originalmente em Moscou em 1959, portanto é posterior ao texto *Nascimento de uma Nova Vanguarda: A Caméra-Stylo*, de Alexandre Astruc, originalmente na revista *L'écran français*, nº 144, de 30 de março de 1948. Contudo, Serguei Iutkiévitch, autor do texto, *A Maga da Mesa de Montagem*, publicado como introdução ao livro da cineasta, diz que “Chub formulou tal pensamento muito antes e de forma mais elegante.” (Iutkiévitch, 2022:31).

o que é registrado e na sua compreensão.” (*Ibidem*: 378-379). Portanto, a cineasta deixou demarcada a separação do documentário para com o “registro fílmico de fatos da vida” feito de forma mais simples e direta. Segundo Neide Jallageas, “Chub compreendeu que as compilações originárias de arquivos de documentos fílmicos autênticos, quando traduzidas em montagem, possibilitam a interpretação histórica, exercício intelectual valioso para manter acesa a inteligência de um povo.” (Jallageas, 2019: 50). Vale ressaltar que Chub destacou que no território do documentário era necessário selecionar e montar em prol de uma construção fílmica apta a “emocionar o espectador”, mas que deveria existir um cuidado na perspectiva ética envolvida, como ela salientou em alguns de seus textos.<sup>20</sup>

### Considerações finais

Dedicar atenção ao pensamento de cineastas documentaristas no que se refere ao próprio conceito do que seja o cinema documentário não é algo inédito, mas poucas vezes tem sido feito de maneira sistemática. Desta forma, tanto este artigo, como a tese na qual ele se baseia, procuraram cumprir tal papel, ainda que em uma medida bastante restrita. De maneira mais ampla, creio que o dossiê no qual este artigo se insere represente alguns passos nessa caminhada e possa, além de cumprir parte da jornada que se apresenta, estimular estudos que se voltem, criteriosamente e sem adesões frágeis, ao pensamento de cineastas documentaristas.

Particularmente no caso deste texto, o intuito foi apresentar algumas ideias e reflexões de quatro cineastas iniciadores no campo do documentário que foram prolíficos ao tornar públicas suas concepções sobre o cinema documental ou, como por vezes chamaram, os filmes de “cenas vivas”, ou de “relato vivo”, ou de “fatos da vida” ou ainda da “vida real”. Portanto, um primeiro vetor argumentativo acionado por esses cineastas estava relacionado a afirmações que buscam o estabelecimento de um sentido próprio e direto do cinema documentário em relação ao que é vivo ou para com a vida, que indicam ideias de asserções sobre o mundo vivido, ou sobre o mundo experiencial.

Um segundo vetor argumentativo acionado por Chub, Flaherty, Grierson e Ver-tov trabalha via oposição, seja, de um lado, oposição à ficção, seja, de outro lado, oposição ao jornalismo. É importante ressaltar que esses dois vieses oposicionistas se complementam como se fossem duas fronteiras, uma a leste e outra a oeste, ou uma ao norte e outra ao sul. Digo isso porque se a fronteira com a ficção precisava, no pensamento desses cineastas, não abdicar do caráter artístico do cinema documentário, mas, ao mesmo tempo, o diferenciar dos filmes atuados ou dos filmes de estúdio; na outra fronteira, do outro lado, a linha de separação com o jornalismo precisava não abdicar do interesse vivencial, daquilo que é vivido e experienciado, e, ao mesmo tempo, diferenciar o documentário dos noticiários e das reportagens.

---

20. Ver, por exemplo, os textos em que Chub aborda suas relações de filmagem com Iuri Nikoláievitch Tiniánov e Ekaterina Vassílievna Belokur, presentes na coletânea *Minha vida é o cinema: em plano fechado*.

Assim, a proposta de sistematização e organização de parte das ideias desses quatro cineastas documentaristas visou demonstrar o caráter aprofundado de suas reflexões sobre o cinema, notadamente sobre a delimitação do que seja o cinema documentário.

### Referências bibliográficas

- Adamatti, M. M. & Uchôa, F. R. (2020). Cinema, Estilo e Análise Fílmica. *Revisita ArtCultura*, v. 22, n. 40, Uberlândia, jan.-jun. 2020, p. 289-308.
- Astruc, A. (2012). Nascimento de uma Nova Vanguarda: A Caméra-Stylo. *Revista Foco*, nº 04. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm> (Acesso em 18 de dezembro 2021).
- Aumont, J. (2004). *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus.
- Baggio, E. T. (2024). Teoria de Cineastas: 10 anos de trajetória de pesquisa. *Revista Livre de Cinema*, v. 11, p. 1-14.
- Baggio, E. T. (2014). *Da teoria à experiência de realização do documentário fílmico*. 2014. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica – São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).
- Baggio, E. T. (2022). *Documentário: filmes para salas de cinema com janelas*. Curitiba/PR: Edições A Quadro.
- Baggio, E. T.; Carvalho, M. & Leites, B. (2020). Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. *Revista Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, n. 48, p. 6-21, jan./abr.
- Baggio, E. T.; Graça, A. R.; Penafria, M. (2015). Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista Científica / FAP*, Curitiba: Unespar, v. 12 jan./jul.
- Bazin, A. (1985) *O cinema – ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Cavalcanti, A. (1953). *Filme e Realidade*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Chub, E. (2022). *Minha vida é o cinema: em plano fechado*. Tradução de Priscila Marques. Coordenação editorial de Neide Jallageas. São Paulo: Kinoruss Edições e Cultura.
- Flaherty, R. (1998). La función del documental. Texto publicado en *Cinema. Quindinale di Divulgazione Cinematografica*, nº 22, Roma, 25 de mayo de 1937. In: Romaguera i Ramió, J & Thevenet, H. A. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Ediciones Catedra.
- Grierson, J. (1979). Flaherty's Poetic Moana. In: JACOBS, Lewis (ed.). *The Documentary Tradition*. New York: W. W. Norton & Company.
- Grierson, J. (1998). Postulados del documental. Fragmento de texto publicado originalmente em três artigos em *Cinema Quarterly* (1932 a 1934). In: Romaguera i Ramió, J & Thevenet, H. A. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Ediciones Catedra.
- Iutkiévitch, S. (2022). A Maga da Mesa de Montagem. In: Chub, Esfir. *Minha vida é o cinema: em plano fechado*. Tradução de Priscila Marques. Coordenação editorial de Neide Jallageas. São Paulo: Kinoruss Edições e Cultura.

- Jallageas, N. (2019). Notas Introdutórias sobre Esfir Chub: soviética, revolucionária e mestra dos mestres do cinema. In: Holanda, K. (org.). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa.
- Mello, J. G. & Scansani, A. C. (Orgs.) (2023). *Por uma teoria compartilhada: ideias, processos e práticas de cineastas*. Cachoeirinha: Editora Fi.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao Documentário*. São Paulo: Papirus.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Penafria, M. (1999). O Filme Documentário: história, identidade, tecnologia. Lisboa : Edições Cosmos.
- Penafria, M.; Araujo, D. C.; Baggio, E. T.; Graça, A. R. (Orgs.) (2016). *Ver, ouvir e ler os cineastas: Teorias dos Cineastas Vol. 1*. Covilhã: Livros LabCom - UBI.
- Penafria, M.; Araujo, D. C.; Baggio, E. T.; Graça, A. R. (Orgs.) (2017). *Revisitar a teoria do cinema: Teoria dos Cineastas Vol. 3*. Covilhã: Livros LabCom - UBI.
- Ramos, F. (2005). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: Ramos, F. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema, vol. II*. Campinas, SP: Papirus, p. 159-226.
- Sussex, E. (1972). The Golden years of Grierson. In: *Sight & Sound Magazine*, British Film Institute, Summer.
- Vertov, D. (1983). Nós - variação do manifesto. In: XAVIER, Ismail. (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal, pp. 247-251. (Originalmente publicado no nº1 da Revista Kinophot de 1922.)
- Vertov, D. (1984). The Factory of Facts. In: Michelson, A. (Ed.) *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Vertov, D. (1998). La importancia del cine sin actores. (Estenograma abreviado de la intervención de Dziga Vertov con motivo de un debate de la Asociación de Trabajadores del Cine Revolucionario el 26 de septiembre de 1923.). In: Romaguera i Ramió, J & Thevenet, H. A. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Ediciones Catedra.
- Xavier, I. (org.) (1983). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.

## Filmografia

- A Queda da Dinastia Romanov* (1927), de Esfir Chub.
- Drifters* (1929), de John Grierson.
- Homem de Aran* (1934), de Robert Flaherty.
- Moana* (1926), de Robert Flaherty.
- Nanook do Norte* (1922), de Robert Flaherty.
- O País dos Soviets* (1937), de Esfir Chub.
- The Good Earth* (1937), de Sidney Franklin, Victor Fleming e Gustav Machatý.
- Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov.

## Eduardo Coutinho e a teoria do “cinema de conversa”

Débora Opolski\* & Alexandre R. Garcia\*\*

**Resumo:** O artigo analisa o cinema de Eduardo Coutinho a partir da noção de “cinema de conversa”, entendida como um modo de documentário em que a oralidade, a escuta e a presença do corpo organizam a estrutura narrativa e a *mise en scène*. Fundamentado na Teoria de Cineastas, articula reflexões do próprio Coutinho e utiliza imagens espectrais da trilha sonora para observar como as vozes se manifestam e adquirem espessura estética nos filmes documentários.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho; cinema de conversa; oralidade; teoria de cineastas; documentário.

**Resumen:** L'article analyse le cinéma d'Eduardo Coutinho à partir de la notion de « cinéma de la conversation », comprise comme une forme documentaire où l'oralité, l'écoute et la présence du corps organisent la structure narrative et la mise en scène. Fondé sur la Théorie des Cinéastes, il articule les réflexions du propre Coutinho et utilise des images spectrales de la bande sonore pour observer comment les voix se manifestent et acquièrent une épaisseur esthétique dans les films documentaires.

Palabras clave: Eduardo Coutinho; João Moreira Salles; cine de conversación; oralidad; teoría de cineastas; documental.

**Abstract:** The paper analyzes the cinema of Eduardo Coutinho through the notion of “cinema of conversation,” understood as a documentary mode in which orality, listening, and bodily presence organize the narrative structure and the *mise en scène*. Grounded in the Theory of Filmmakers, it articulates Coutinho's own reflections and employs spectral images of the soundtrack to observe how voices manifest and acquire aesthetic depth in documentary films.

Keywords: Eduardo Coutinho; João Moreira Salles; cinema of conversation; orality; Filmmakers' Theory [aka Filmmakers on Film]; documentary.

---

\* Instituto Federal do Paraná (IFPR), Curso de Produção de áudio e vídeo. 80230-150, Curitiba-PR, Brasil. E-mail: deboraopolski@gmail.com.

\*\* Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV). 81670-390, Curitiba-PR, Brasil. E-mail: alexandre.garcia@unespar.edu.br

Artigo escrito a convite do editor do Dossier Temático.

**Résumé :** El artículo analiza el cine de Eduardo Coutinho a partir de la noción de “cine de conversación”, entendida como un modo documental en el que la oralidad, la escucha y la presencia del cuerpo organizan la estructura narrativa y la *mise en scène*. Basado en la Teoría de Cineastas, articula reflexiones del propio Coutinho y utiliza imágenes espectrales de la banda sonora para observar cómo las voces se manifiestan y adquieren densidad estética en las películas documentales.

**Mots-clés :** Eduardo Coutinho ; João Moreira Salles ; cinéma de conversation ; oralité ; théorie des cinéastes ; documentaire.

### Por uma teoria coutinhesca do cinema

Faz poucos anos que começamos a investigar, no Brasil, diálogos e conversas no cinema.<sup>1</sup> Neste percurso sempre nos deparamos com Eduardo Coutinho. Isso se deve ao fato de ser ele o cineasta de língua portuguesa que mais filmou conversas, com uma dezena de documentários centrados em corpos que se manifestam por meio da voz e da fala. Mas, também porque ele é um dos realizadores que mais refletiu, em entrevistas e depoimentos, sobre o papel das conversas no cinema, articulando, assim, prática e pensamento. Por isso, Coutinho é para nós uma referência incontornável, como cineasta e como pensador.

Anteriormente conceituamos “filmes de conversação” como obras ficcionais em que as conversas ocupam papel central na narrativa e na *mise en scène*; são filmes deliberadamente realizados em torno de interações verbais. No campo da teoria do drama e da escrita de roteiros, é comum distinguir diálogo e conversa: o primeiro é entendido como instrumento funcional para mover a narrativa; a conversa, por sua vez, aparece como algo prosaico, hesitante, às vezes fútil — no melhor sentido da concepção. Robert McKee (2018), por exemplo, defende que no cinema de ficção o diálogo deve ser construído com clareza e concisão, contrapondo-o à conversa, que contém pausas, repetições, desvios e falhas de lógica — elementos que muitos roteiristas evitam. Só que é justamente esse tipo de fala, marcada por imperfeições e digressões, que interessa aos “filmes de conversação”: falas que não apenas constroem conflito, mas que destacam a dimensão aural e performativa da conversação enquanto elemento cinematográfico de destaque.

Eduardo Coutinho é incontornável em nossa pesquisa porque ao longo de décadas ele refletiu sobre a beleza e a força expressiva das conversas no cinema. Em uma entrevista de 1999, criticou a ideia recorrente de que o verdadeiro cinema seria aquele com pouco ou nenhum diálogo, defendendo com veemência um cinema falado, dialogado e conversado; de escuta e troca verbal:

---

1. Para mais detalhes, conferir: Opolski, D. (2021). *Edição de diálogos no cinema*. Curitiba: Ed. UFPR, 2021; Garcia, A. R. (2022). *Filmes de conversação: conceito, história e análise de um estilo cinematográfico*. Curitiba: Tese de doutorado, Universidade Federal do Paraná.

Sempre se fala: “Filme que não tem nenhum diálogo: eis uma narrativa puramente cinematográfica”. “Isso é cinema puro.” Isso é uma tolice! Não existe nada puro. Então cinema falado, em que a fala tem um papel essencial, só pode ser “menos cinema”, o que é uma brincadeira, depois de cem anos de cinema! (Coutinho, 2013b: 239).

Em 1998, ele declarou interesse em “fazer filme de conversação” (2008a: 75), mas, obviamente, sem se referir ao conceito que defendemos na tese acima citada, em 2022, e falando sobre filmes documentários, que era a sua matéria de ofício. A afirmação revela uma fascinação pela linguagem oral — algo que ele mesmo reiterou em 2003, ao dizer que supria “suas necessidades afetivas, fisiológicas, estéticas, com a conversa” (2008c: 121).

Então, para não confundirmos os documentários de Coutinho com “filmes de conversação”, que são obras ficcionais, adotamos aqui o termo “cinema de conversa”, como sendo documentários focados e estruturados em torno de conversas. O termo foi escrito e repetido por Carlos Alberto Mattos em seu livro, *Sete faces de Eduardo Coutinho*. Nas palavras de Mattos (2019: 167), a fase do “cinema de conversa” do realizador é inaugurada com *Santo forte*, de 1999, mas possui antecedentes como *Boca de lixo*, de 1993.

Partindo da Teoria de Cineastas como um modo pertinente para pensarmos e discutirmos o cinema, neste artigo focamos nas reflexões de Coutinho para analisar como os seus filmes documentários e suas afirmações em entrevistas e depoimentos produziram reflexões sobre o lugar da fala e da voz no audiovisual. Nossa escolha se dá por um interesse de pesquisa pela fala e voz na forma de conversas no cinema. Segundo Manuela Penafria sobre a Teoria de Cineastas, “O cineasta não precisa do acadêmico pra nada, não precisa. [...] Ele também não precisa que estejamos a organizar o pensamento dele. [...] Trata-se, portanto, de a academia pensar o cinema colocando-se ao lado do cineasta, olhando para o cinema a partir de quem faz cinema” (Baggio *et al.*, 2020: 8). Se em outros momentos discutimos sobre a edição de diálogos no cinema e sobre “filmes de conversação”, aqui enfocaremos como o “cinema de conversa” de Eduardo Coutinho encara a voz falada em documentários, promovendo uma comparação com outros filmes documentais que também dão destaque às vozes, mas de maneira diversa e com menos centralidade.

Não buscamos estabelecer juízos de valor sobre a qualidade dos filmes comparados — como se os dirigidos por Coutinho fossem melhores ou piores que os demais. O objetivo é, a partir de análises que utilizam imagens espectrais da trilha sonora (Opolski e Carreiro, 2022), identificar de que modo as vozes se manifestam de maneira singular nesses filmes, ressaltando características que só ganham maior evidência a partir da realização dessas obras e de sua discussão. Nesse processo, também são consideradas as falas do próprio Coutinho sobre seu trabalho e sobre o cinema de outros cineastas. Para isso, elencamos documentários de dois cineastas brasileiros reconhecidos historicamente, mas com estilísticas diversas: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. Escolhemos Moreira Salles porque compreendemos que é um cineasta de tanto respaldo quanto Coutinho, além de termos identifi-

cado semelhanças na forma como a carreira de ambos se desenvolveu, iniciando na televisão e migrando para o cinema. Os filmes escolhidos se situam entre os anos 1978 e 2007, percorrendo diferentes contextos de produção e de teorização cinematográfica. Ressalta-se ainda que a partir de 1999, João passou a produzir os filmes de Coutinho, quando a VideoFilmes (produtora da família Moreira Salles) viabilizou a realização de *Babilônia 2000* e de todas as obras subsequentes do cineasta.

Nosso objetivo é apresentar a estrutura de um “cinema de conversa”, que tem na interação verbal aparentemente mais *despojada* o fio estruturador da obra, em contraposição a um cinema documentário que utiliza depoimentos, música e narração de maneira bastante modulada para estruturar a obra. Assim pretendemos também apresentar e ilustrar o “cinema de conversa” do diretor como uma teoria *coutinhesca*, reforçando o termo utilizado por Jordana Berg (2017: 40), montadora de todos os filmes do diretor a partir de *Santo forte* (1999).

### ***Theodorico, o imperador do sertão (1978)***

*Theorico, o imperador do sertão*, foi produzida para televisão e contém embriões do que viria a ser a sua forma de fazer cinema nas décadas seguintes. O documentário de 1978 foi produzido no contexto da Rede Globo de Televisão, para o programa Globo Repórter, e está centrado na figura de um homem específico, mostrando sua rotina e cotidiano, a partir das interações com outras pessoas. A voz de Theodorico ocupa a quase totalidade da trilha sonora, já que ele fala sobre tudo e todos. Quanto não ouvimos sua voz, ouvimos as de outras pessoas ao redor, falando sobre ele. Theodorico é, sem dúvida, uma pessoa carismática, que mesmo com ideias atravessadas pelo patriarcado, pelo coronelismo, pelo colonialismo e pela ditadura militar, conquista o audioespectador (Chion, 2011) através da sua eloquência e discurso verbal, ainda que totalmente questionável aos nossos julgamentos. O local, a cultura e o povo são sempre apresentados pela condução oral de Theodorico, sem a utilização de um narrador externo, onisciente onipresente.

Este documentário deixa perceptível a escolha com relação ao elemento preponderante para estruturar, apresentar e conduzir a narrativa: a voz de Theodorico. É importante situar as regras tácitas da televisão, meio para o qual *Theodorico* foi encomendado e realizado. Na época, de modo geral, as obras eram produzidas com muitas imagens de cobertura e explicadas pelas vozes que narravam uma história, conectando os planos. Quando havia entrevistas com as pessoas de determinados locais, elas precisavam ser conduzidas para que as respostas esperadas fossem dadas de forma direta, porque precisavam ser curtas. Em 1992, Eduardou Coutinho afirmou, rememorando o cenário:

Diz o *Manual da Globo* – “Quando alguém fala mais de trinta segundos, desconfie”. No jornalismo, a média dos planos é de três a quadro segundos; quando há movimentos de câmera, pode-se chegar aos sete, oito segundos; as falas não

excedem trinta segundos, nos jornais diários, e um minuto, nas reportagens mais extensas. Isso são regras não escritas, é claro. Isso se tornou um consenso entre os profissionais do ramo. (Coutinho, 2013a: 18).

Neste contexto, Coutinho foi contratado para dirigir materiais do programa Globo Repórter, mas contrariou algumas regras da casa — algumas intencionalmente, outras quase ao acaso. Décadas depois, ao discorrer sobre o episódio *Seis dias em Ouricuri*, que dirigiu e foi ao ar em 1975, com aproximadamente 35 minutos de duração, o cineasta menciona a história de um homem que fala de forma simples e com uma “linda voz” sobre os diversos tipos de raízes que ele comia por necessidade, na seca e pobreza do sertão de Pernambuco (Coutinho repórter, 2011). O registro foi feito em um plano de mais de três minutos, sem cortes — o que era uma radicalidade e uma subversão aos padrões televisivos da época. Na sequência, Coutinho relata como se envolveu com a história do homem que chorou ao contar que deixou o filho morrer de fome. O acontecimento marcou profundamente, tanto pela questão humana quanto pela formal. Nesse segundo aspecto, ele destaca as escolhas técnicas que considerou mais justas adotar: o registro do homem falando sem interrupções, em um só plano, e a valorização de sua performance vocal por meio do som direto, sem intervenções posteriores na montagem.

Refletindo sobre a importância das escolhas adotadas em *Ouricuri*, João Moreira Salles afirmou que “Não seria exagero dizer que todo o cinema de Coutinho será tributário desse único plano, que jamais teria existido sem o encontro fortuito entre um diretor disposto a ouvir e um personagem que percebe ter diante de si alguém que deseja escutá-lo” (2013: 368); e que foi ali que Coutinho percebeu que era um documentarista e não queria mais trabalhar com outra coisa. Em uma entrevista de 1998, ele deixou claro sua predileção por planos longos que valorizam a oralidade e a complexidade da fala, que se mostram mais interessantes quando não são modeladas na edição:

Não me interessa o plano curto. Eu quero a dimensão temporal das coisas. Às vezes uma pessoa fala, e é cinco, três minutos, e é isso mesmo. Tem uma densidade, tem progressão, ela hesita, volta para trás. Isso é inadmissível na televisão. As pessoas têm um tempo, têm uma memória, têm um passado, mas para isso vir à tona tem uma temporalidade, que precisa estar nos planos, na edição. Essa dimensão do tempo está no conteúdo e na forma, na memória e no plano. (Coutinho, 2008a: 70).

*Theodorico, o imperador do Sertão* foi originalmente exibido no Globo Repórter sem a tradicional locução do apresentador Sérgio Chapelin, que desde 1973 era a voz do programa. O trabalho demonstra total atenção à pessoa falante e ao lugar que o corpo ocupa no documentário, além do espaço-tempo dedicado para essas falas-depoimentos; ou seja, o interesse em preservar a conversa como um agente narrativo. Mas talvez a característica principal, determinante desta obra, seja o fato da narração ser realizada pelo próprio Theodorico. Como dito por Coutinho,

A grande luta estética era não ter um locutor. E eu consegui no *Theodorico*. No *Theodorico* eu só pensava como conseguiria eliminar o locutor; eu precisava criar um jeito de justificar lá dentro essa opção. Aí eu fiz ele fazer o começo e o final, apresentando o filme. [...] Digamos que a grande vitória ali era de não ter o locutor, que era o negócio da informação. (Coutinho, 2008e: 186-187).

Falando sobre seus métodos, já consolidados no cinema em 2002, Coutinho cita uma regra que se autoimpôs na sua carreira pós-Globo Repórter: “Não tenho nenhum som a não ser o do próprio plano” (2008b: 87). A escolha em *Theodorico* se confirmou como um indício de suas predileções em décadas seguintes, porque valorizava, acima de tudo, o potencial do som direto de corpos falantes em cena (ainda que camuflados em uma linguagem televisiva dominante no final da década de 1970).

Em artigo que discute a estética das vozes cinematográficas, Sandra Pauletto (2012: 6) faz uma divisão em três categorias: a primeira e principal, segundo a autora, é a voz que está ancorada no corpo das personagens que nos contam a história. Este seria o tipo de voz mais comum no cinema. Ela pode estar em quadro ou fora de quadro, mas, independente do caso, mantém um vínculo direto com um corpo presentificado. O segundo tipo de voz é a dos monólogos, quando a voz está mais relacionada com as emoções e os pensamentos da personagem do que necessariamente com o corpo. Por fim, a terceira categoria é a narração, ou voz *over*, que é uma voz que não está atrelada a nenhum corpo ou espaço porque não faz parte da diegese. Essa seria a voz de Sérgio Chapelin: a voz de uma autoridade, não presentificada, onnipresente, a “voz de Deus”. No entanto, ao usar a voz do próprio Theodorico, Coutinho mantém a voz na narração presentificada, pois está vinculada ao indivíduo, mesmo quando é usada sem a imagem dele.

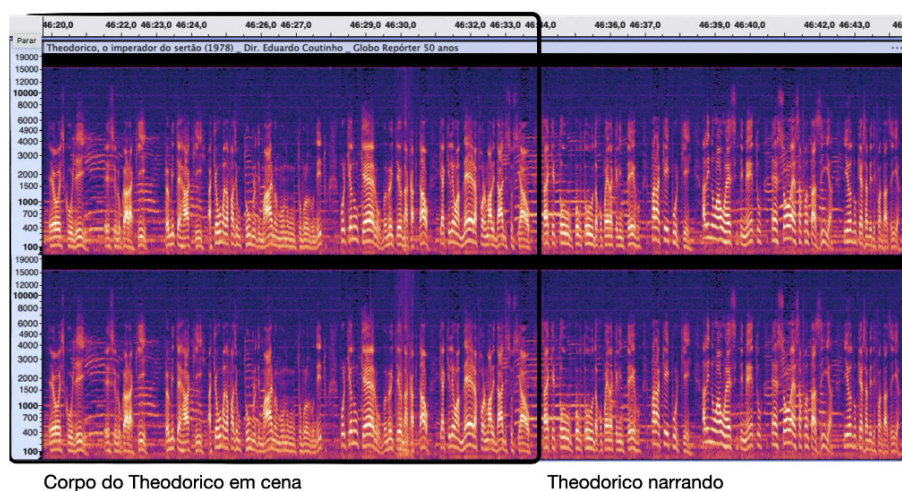
Percebemos inclusive que as características acústicas da voz de Theodorico são as mesmas nas duas situações: quando está narrando o filme e quando está conversando com qualquer pessoa. A imagem do espectro do som da trilha sonora evidencia acusticamente que a voz de Theodorico não contém mudanças de timbre. A fala, que é resultado da gravação de som direto, não é reelaborada ou modelada para desempenhar um papel narrativo, seja o papel de corpo falante ou de narração; ela transita entre as funções com a mesma característica acústica e estética, íntegra, não fragmentada, pertencente ao som direto e integrada ao espaço de gravação, para afirmar a presença do corpo falante.

Para que seja possível compreender visualmente as sonoridades discutidas no artigo, vamos explicar como deve ser feita a leitura das imagens espectrais<sup>2</sup>. Na horizontal temos a linha do tempo, que permite acompanhar a minutagem pelos números que se encontram na parte superior da figura. Neste exemplo, o excerto inicia em 00:46:20 e segue até 00:46:44. A trilha sonora é estéreo, composta por dois canais (esquerdo e direito), razão pela qual a imagem aparece duplicada. Na vertical temos

---

2. Para mais informações sobre o espectrograma e sua utilização como abordagem metodológica na análise de trilha sonora, conferir Opolski e Carreiro (2022) e Opolski, Carreiro e Meireles (2025).

as frequências, numeradas de 100Hz a 19.000 Hz. Quanto maior a presença de som em determinado ponto, mais clara e esbranquiçada será a cor; quanto menor, mais tons de rosa e roxo aparecerão, chegando ao preto, que indica ausência de som. Com essas orientações, é possível extrair diversos dados da figura. No exemplo analisado, conseguimos perceber visualmente o que já foi mencionado: a voz de Theodorico mantém a mesma estrutura tímbrica do início da cena, quando seu corpo está em quadro, até o final, quando sua voz é utilizada como narração.<sup>3</sup>



### ***Babilônia 2000* (2000)**

Na virada para o século XXI Coutinho consolida seu estilo do “cinema de conversa”, pelo qual se tornaria conhecido nos anos seguintes. Para continuar a reflexão, escolhemos comparar o longa-metragem *Babilônia 2000* e o média *Notícias de uma guerra particular* (de João Moreira Salles com co-direção de Kátia Lund) não apenas pela proximidade temporal com a qual os documentários foram realizados, mas também porque ambos tratam do mesmo tema (a violência da cidade do Rio de Janeiro) e são produzidos pela mesma empresa (VideoFilmes). Porém, são filmes de intenções e abordagens muito distintas.

*Babilônia 2000* enfoca nas conversas com os moradores do morro da Babilônia, realizadas no último dia do ano de 1999. O filme apresenta uma diversidade de performances vocais, que são o elemento central da *mise en scène*. O filme é imediatamente seguinte a *Santo forte*, que marcou o reconhecimento do “cinema de conversa” de Coutinho, por sistematizar um estilo singular no documentário brasileiro, totalmente dedicado a registrar conversas do diretor com pessoas comuns, sem vozes de “especialistas” e “autoridades”. Além disso, o cineasta aboliu progressiva-

3. O vídeo do excerto pode ser apreciado aqui: [https://youtu.be/Aza1\\_dHbt80](https://youtu.be/Aza1_dHbt80)

mente imagens que não fossem das pessoas falando (planos de cobertura e de corte são cada vez mais evitados por Coutinho e sua equipe), bem como a narração de alguém que não esteja presente na cena.

É nessa busca pela primazia da palavra e pela autenticidade do encontro que Coutinho, em 1999, ao realizar *Santo forte*, declara sua intenção de eliminar o plano de corte e focar integralmente na performance vocal de pessoas filmadas, revelando o cerne de sua abordagem:

[...] acabei optando por uma solução, a mais radical naquele tempo, que era de fazer um filme sobre a palavra. [...] Ninguém queria fazer um filme baseado na palavra porque tem toda aquela ficção de que o cinema mágico é só visual e não sei o que mais, né; há 80 anos que o cinema tem esse áudio-visual, mas tem ainda esse troço que o essencial é a imagem e tal. E se esquecem de que uma pessoa viva que fala com outra pode ser visualmente tão poderoso quanto Titanic. (Coutinho, 2008d: 139).

O pesquisador Carlos Alberto Mattos sistematiza e explica o projeto *coutinhesco*, destacando o aspecto conversacional do estilo, com a ressalva de que, afinal, se trata de um filme (premeditado, organizado), e não uma conversa real e aleatória:

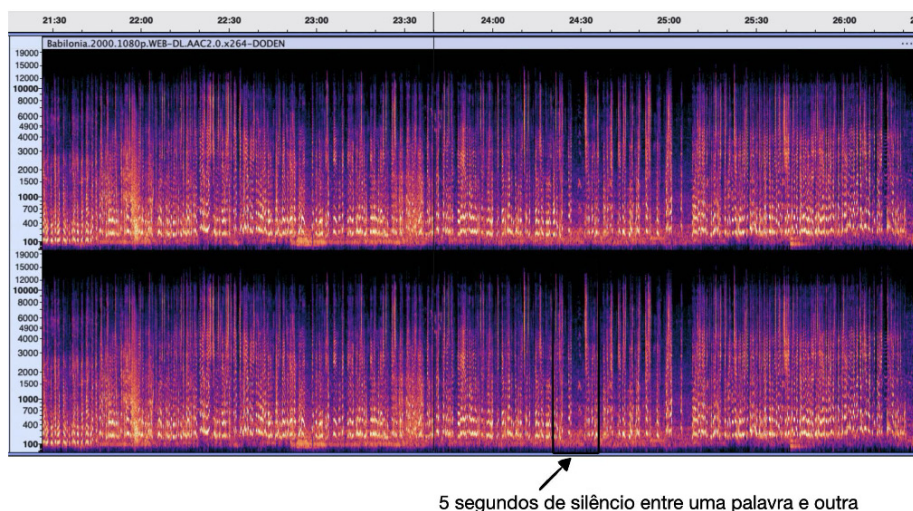
Mais do que nunca até então, Coutinho trocava a unilateralidade da entrevista por uma dinâmica de conversação. Não chega a existir propriamente uma troca, mas o ritmo e a porosidade do diálogo, sua abertura para o imprevisto e as observações paralelas descartam inteiramente a formalidade do esquema pergunta-resposta. Conversas nascem de referências fortuitas, outras são interrompidas por incidentes cotidianos. (Mattos, 2019: 190).

*Babilônia 2000* dá continuidade ao projeto estético e aprofunda o estilo, afastando ainda mais os planos que não sejam de pessoas deliberadamente conversando com a equipe (a conversa, na realidade e no universo fílmico, é um programa intencional), ainda que mantenha alguns dos resquícios de filmes anteriores.

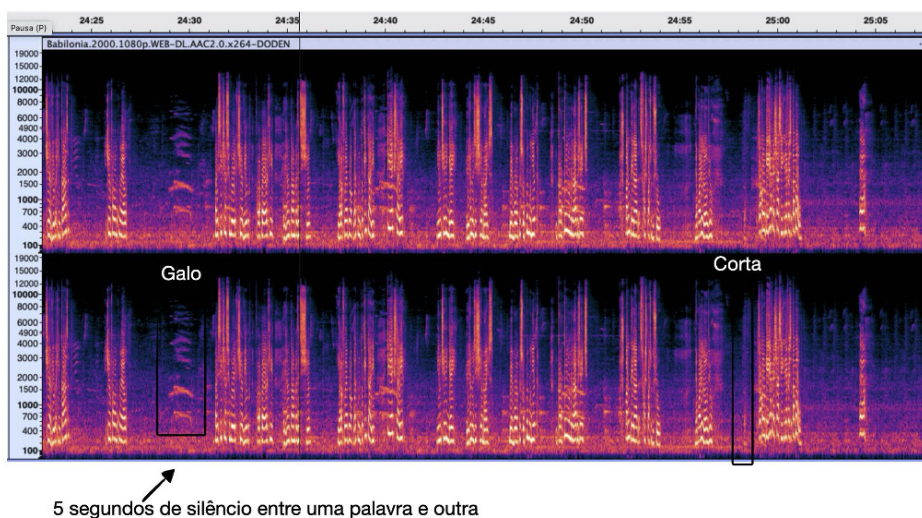
A cena que analisamos aqui faz parte do primeiro terço do filme. É uma cena longa, com duração de cinco minutos no filme. Foi escolhida porque contém uma característica que é fundamental para o “cinema de conversa”: Coutinho escutava. Ele incentivava que a pessoa falasse o que quisesse para a câmera. O cineasta não queria interferir ou obter uma resposta precisa sobre determinado assunto. A cena em questão é uma conversa na qual Cida fala basicamente sobre família, com foco na história do irmão Benedito, compositor, ator, policial militar.

Estruturalmente, Cida começa com uma fala bem elaborada, bem projetada, sem muitos respiros, contando uma história. Logo começa a deixar mais espaço entre uma frase e outra, entre uma ideia e outra, até o momento em que é tomada pela emoção e fala do assassinato do irmão. Neste momento o espaço de silêncio entre uma fala e outra, entre uma frase e outra, é maior. Na figura espectral abaixo é possível perceber que, no início, existem intervalos de um e dois segundos entre uma palavra e outra. Estes intervalos vão aumentando. A partir de 00:23:30, quando ela começa falar que o irmão virou policial militar, já estamos com intervalos de

dois segundos. Quando Cida fala sobre o assassinato e o pressentimento da mãe, em 00:24:25, temos intervalos de cinco segundos entre uma fala e outra (o silêncio é tanto que é possível ouvir a sonoridade de um galo ao fundo). Certa vez Coutinho disse que “O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que tem. Agora tem gente que manipula tudo isso, tira pausa, tira o erro” (2008a: 78); e o trecho em questão evidencia a crença.



Ao buscar visualmente as imagens pretas, encontramos na linha do tempo o crescendo gradual de silêncios que existem na performance vocal de Cida, que se modificam de acordo com a progressão do assunto. Em 00:24:58, com Cida completamente tomada pela emoção, chorando, visivelmente e sonoramente emocionada, ouvimos Coutinho dizer: “corta”, enquanto ele entrega uma toalha pra ela. Um segundo depois, Cida diz: “mas eu não queria fechar assim”. Abaixo uma ampliação que inicia no momento destacado para melhor visualização do silêncio:



O diretor, atendendo ao chamado de Cida, diz para não cortar. Coutinho foi curioso pela voz, pela fala e pelas histórias. Cida continua falando e o diretor dá um direcionamento para que a equipe continue gravando. Então ela finaliza de forma diferente, retomando o vínculo com a família, narrando histórias sobre a estrutura familiar que tinha e sobre o modo como a mãe cuidava dela. Coutinho permite que haja espaço para que Cida possa fechar a presença vocal e visual dela no filme da forma como ela queria fechar, ou seja, focalizando no lado positivo da estrutura familiar.

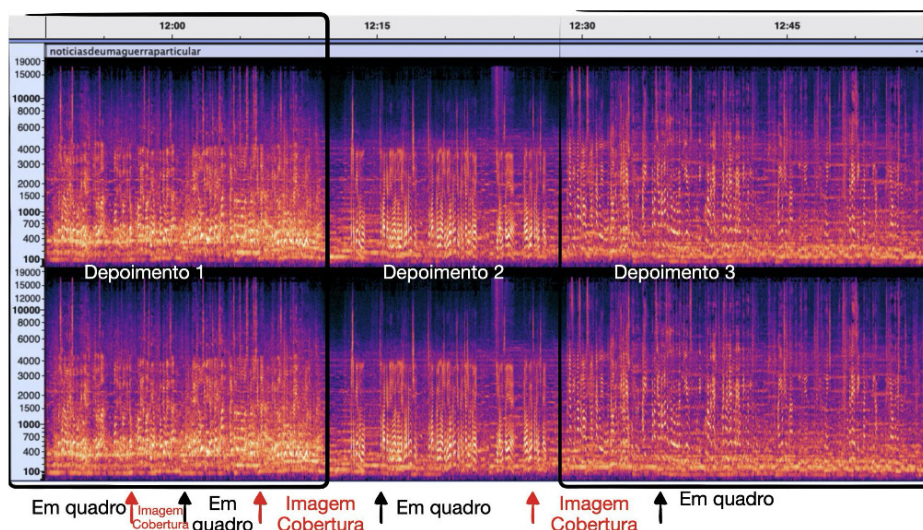
A cena não é um plano-sequência. Ela é composta por dez cortes, revelando que há um trabalho de montagem consciente. No entanto, essa montagem não busca reorganizar a temporalidade da conversa nem eliminar os desvios naturais dela. Ao contrário, Coutinho preserva o fluxo espontâneo da fala, reconhecendo nela a própria matéria do cinema que realiza.<sup>4</sup>

*Notícias de uma guerra particular* é um média-metragem que foi exibido na televisão em abril de 1999, mas depois circulou em eventos de cinema, tendo ganho o prêmio de “Melhor documentário brasileiro” no festival É Tudo Verdade, em 2000. No formato de documentário investigativo, contrapõe versões diversas da vida na comunidade periférica do Rio de Janeiro para analisar e expor o contexto social da violência contemporânea. O filme dá indícios de que pretende apresentar todos os lados da situação violenta dos morros no Rio de Janeiro, apresentando policiais, pessoas comuns, traficantes, escritores e um gestor público. Para dar contexto inicial, existe uma narração em voz *over* que vai até o momento em que a cartela do título do filme aparece, em 00:01:45. A partir desse ponto, a construção narrativa passa a articular predominantemente entrevistas, imagens de cobertura e uma presença significativa da trilha musical. Outro elemento que demarca a diferença deste tipo de documentário com o “cinema de conversa” de Coutinho é a mediação constante da equipe realizadora, que organiza as falas das pessoas entrevistadas em uma estrutura rígida de roteiro, demandando respostas curtas e objetivas, sem abrir espaços para frases soltas, devaneios, hesitações ou silêncios, que normalmente emergem das conversas.

Escolhemos um trecho para exemplificar a padronização estrutural das cenas, que intercala imagens dos depoimentos e imagens de cobertura, acompanhadas da música, que atribui carga emotiva.

---

4. O vídeo do excerto pode ser apreciado aqui: <https://youtu.be/kNBGpaDpr0k>



A música atua como elemento dramático, acrescentando expressividade e contribuindo para a coesão e o impacto do audiovisual ao se acoplar intencionalmente à montagem dos planos. Na trilha sonora, ela costura e intensifica a sequência visual com carga emocional e sentido, agindo como elemento dramatúrgico.<sup>5</sup>

Diferente de *Babilônia*, *Notícias* não mostra a equipe interagindo com as pessoas: a maioria das falas assume a forma de depoimentos, não de entrevistas. Quando a equipe aparece sonoramente, em geral é para conduzir falas de menores de idade, com perguntas objetivas que geram respostas igualmente breves. Essa lógica de direção imprime às entrevistas rapidez e funcionalidade, o que marca a estética do filme. Enquanto em *Babilônia* algumas cenas tinham longa duração, em *Notícias* a média de tempo do corpo falante em cena, sem cortes, é de cinco segundos.<sup>6</sup>

No caminho oposto do que é apresentado em *Notícias*, Coutinho tem a proposta de fazer um filme sem depoimentos e entrevistas, mas com conversas. O cineasta-pensador refletiu sobre as diferenças entre as três modalidades:

Você tem depoimento, entrevista e conversa. Eu pelo menos vejo como coisas diferentes. O que é o depoimento? Napoleão Bonaparte, se fosse vivo, ia falar da vida dele; Tancredo Neves... são depoimentos pra História. [...] Daí você tem a entrevista, que é uma velha história que vem do jornalismo, enfim, mais velha que o cinema, que são as pessoas que conversam, tem um repórter, etc. [...] No que eu faço, eu que nunca pensei que *entrevisto* pessoas, eu tento estabelecer um troço

5. O vídeo do excerto pode ser apreciado aqui: <https://youtu.be/W2h9LjKGvmQ>

6. Apenas cinco depoimentos apresentam o corpo falante em cena, sem cortes, e atingem a duração de 30 segundos. Fora esses casos, há o depoimento do gestor Hélio Luz, com duração de 65 segundos, com início em 00:31:04, tratando da relação entre a polícia corrupta e a sociedade, que é a única exceção.

que se diferencia por ser a *conversa*, porque a entrevista, primeiro lugar, acaba tendo um caráter diretivo mais claro, entende? A entrevista não exige mil lances, que haja um envolvimento afetivo dos dois lados, enfim... (Coutinho, 2008c: 105).

Coutinho é um cineasta que utiliza a conversa — com suas pausas, interrupções e digressões — como matéria cinematográfica, reafirmando o valor da palavra e da presença dos entrevistados como elementos centrais da construção filmica. Como artista e cineasta, ele exercia controle sobre o processo de realização e planejava minuciosamente cada detalhe de seus filmes. Porém, sua prática demonstra que o gesto de filmar e montar pode ser simultaneamente técnico e ético porque ele modela o tempo e a escuta, mas sem impor uma narrativa externa ao acontecimento da conversa.

### ***O fim e o princípio (2005)***

Em *O fim e o princípio*, Coutinho parte do não saber e aposta na conversa como possibilidade de descoberta, guiado pelo desejo de escutar histórias. O próprio Coutinho comenta que não sabia o que encontraria ao chegar à comunidade de Araçás, no sertão da Paraíba. Mas, como já havia aprendido com outras experiências, sabia que seria necessário alguém da comunidade para apresentar a equipe às pessoas. Essa figura é Rosilene, a Rosa, que faz a mediação inicial entre os moradores e a equipe de filmagem. Na primeira casa visitada, Rosa apresenta Mariquinha à equipe. Quando Rosa pergunta se ela gostaria de conversar, Mariquinha responde: “Posso, posso demais!”.

Coutinho, já com seu estilo consolidado, aposta radicalmente na potência da fala como estruturadora do documentário, abdicando de roteiro e pesquisas prévias sobre lugares e pessoas<sup>7</sup>. Mas, diferente dos seus trabalhos anteriores, neste existe uma proximidade ainda maior entre Coutinho e as pessoas que conversam. O filme apresenta idosos, que, assim como ele, já passaram dos setenta anos de idade.

Coutinho explicou que nos documentários tradicionais “geralmente há um *set* da entrevista[...]: muitas luzes sobre uma pessoa sentada a três ou quatro metros distante do diretor, porque a câmera não pode mostrá-lo. E ninguém fala normalmente a essa distância. Então [...] dificilmente a conversa será boa.” (Coutinho, 2008a: 68). Nos trabalhos anteriores, é perceptível, pelo som e pelos olhares das pessoas filmadas, que o diretor está a menos de três metros, mas ele raramente aparece em quadro. Já em *O fim e o princípio*, pelas dificuldades de audição e compreensão que surgem, Coutinho se aproxima mais e muitas vezes temos planos com o diretor aparecendo lado a lado da pessoa com quem conversa.

A primeira conversa no sítio Araçás, com Mariquinha, é marcada por momentos de profunda intimidade e proximidade, que se expressam tanto no plano corporal

---

7. Para mais detalhes sobre o método de produção de Eduardo Coutinho, e o processo de escolha das pessoas entrevistadas, que deliberadamente escolhemos não aprofundar aqui por questão de enfoque, recomendamos, principalmente, as pesquisas de Ivana Bentes, Consuelo Lins e Claudia Mesquita.

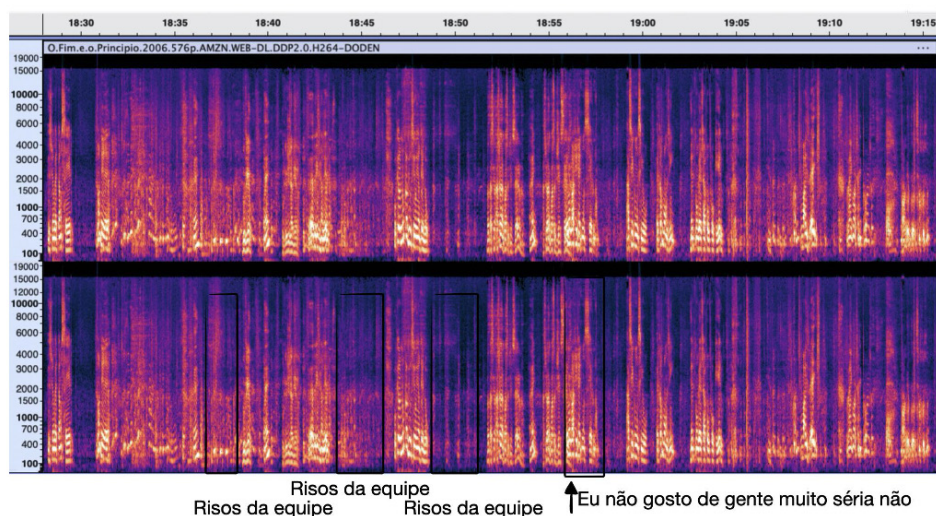
(por meio de toques e da sensorialidade do tato), quanto nas vivências compartilhadas, como quando abordam a temática da morte. Ao confessar que sente muito medo de morrer, Mariquinha devolve a Coutinho a pergunta: “o senhor não tem não?”. Surpreendido, ele responde prontamente: “claro que tenho” (00:17:35). Outro momento significativo ocorre quando ela afirma: “Reza não se vende. Vende?”. Diante do silêncio do cineasta, Mariquinha insiste com o olhar e, em seguida, cruza os braços, gesto que reforça sua certeza de que reza, de fato, não se vende. Durante quase toda a conversa, o rosto de Mariquinha aparece em plano fechado, de modo que a expressividade do olhar domina a tela. Ainda assim, seu corpo também desempenha um papel de destaque: em alguns momentos extrapola o enquadramento e, em outros, substitui palavras por gestos, como quando bate palmas para dizer algo que escapa à oralidade.

Jordana Berg conta em entrevista que Coutinho dizia que gostava de fofocar e que seu cinema era um “cinema de fofocas” (2017: 30). A fala tem uma confirmação por outra pessoa, em *O fim e o princípio*, e revela este prazer em uma conversa geralmente amistosa, frívola, sobre fatos quaisquer, pessoais e de terceiros. Em 00:18:30 Mariquinha comenta, desconcertada: “esse homem é tão sério!”. O comentário provoca riso em toda a equipe, e Coutinho pergunta: “a senhora gosta de gente séria?”. Ela responde: “eu não gosto de gente muito séria, não. Assim como o senhor, é tão bonzinho, pra gente conversar, fofoqueiro”. Nesse momento, ri, bate na perna de Coutinho (gesto que reitera a intimidade estabelecida) e esconde o rosto com as mãos. Logo em seguida, brinca: “mas velho... velho gosta de prosa”, e, rindo, completa, escondida atrás das mãos: “Ah, meu Deus!”.

Abaixo temos a imagem espectral deste trecho, na qual, é possível perceber que existem interlocuções cruzadas entre Mariquinha, Coutinho e a equipe. A voz de Mariquinha assume o papel predominante na cena, marcada pela espontaneidade e pelo riso. Enquanto os risos, os comentários e as interjeições da equipe, de Rosa e de Coutinho, reforçam a intimidade estabelecida entre todos. Esta análise espectral nos mostra, para além das informações acústicas da fala, a dimensão relacional e afetiva da conversa, evidenciada por uma presença sonora coletiva.<sup>8</sup>

---

8. O vídeo do excerto pode ser apreciado aqui: <https://youtu.be/cESzY4PLTXw>



A conversa, de aproximadamente cinco minutos, se encerra como o retrato de uma relação descontraída e divertida, que envolve não apenas Mariquinha e Coutinho, mas toda a equipe. Carlos Alberto Mattos explica que em 2004 Coutinho tinha feito algumas anotações para o que viria ser *O fim e o princípio* e transcreve alguns trechos, importantes para destacarmos:

Este é um filme sobre a conversação (troca de palavras), a forma mais natural da linguagem, baseada na interação entre dois ou mais interlocutores situados face a face. [...] No fundo, o filme terá dois temas: o assunto de que se fala, baseado no cotidiano, e as formas linguísticas (e performáticas) em que os personagens (e o diretor) se exprimem na comunicação em tal contexto. (Coutinho apud Mattos, 2019: 224).

Se em Coutinho a conversa se afirma como método e matéria estética, em João Moreira Salles encontramos um caminho diferente. *Santiago*, dirigido por Moreira Salles e lançado em 2007, é uma reflexão sobre imagens de arquivo de entrevistas gravadas em 1992. Quinze anos depois, o diretor revisita esse material e reflete sobre suas próprias memórias, o comportamento de Santiago (que foi mordomo da família por décadas), a relação entre cineasta e entrevistado e o próprio processo de fazer cinema.

O filme é conduzido por uma narração *over*, roteirizada pelo diretor, mas performada por Fernando Moreira Salles (seu irmão), que funciona como fio condutor. Desde o início, a direcionalidade do diretor é evidente: João Moreira Salles expõe logo a ideia que tinha em 1992, descrevendo com precisão como imaginava que o filme deveria começar: o enquadramento inicial, a música que o acompanharia, a atmosfera pretendida.

A presença de Santiago, personagem-título, é constante, mas sua fala é atravessada pelas intervenções do diretor, que guia o filme por meio das orientações em cena, da montagem e da própria narração. Moreira Salles se mostra sempre cons-

ciente de sua posição de filho do dono da casa onde o mordomo trabalhou, o que evidencia uma hierarquia entre diretor e pessoa retratada, reforçada em todo minuto e perceptível até na maneira como cada manifestação vocal é proferida.

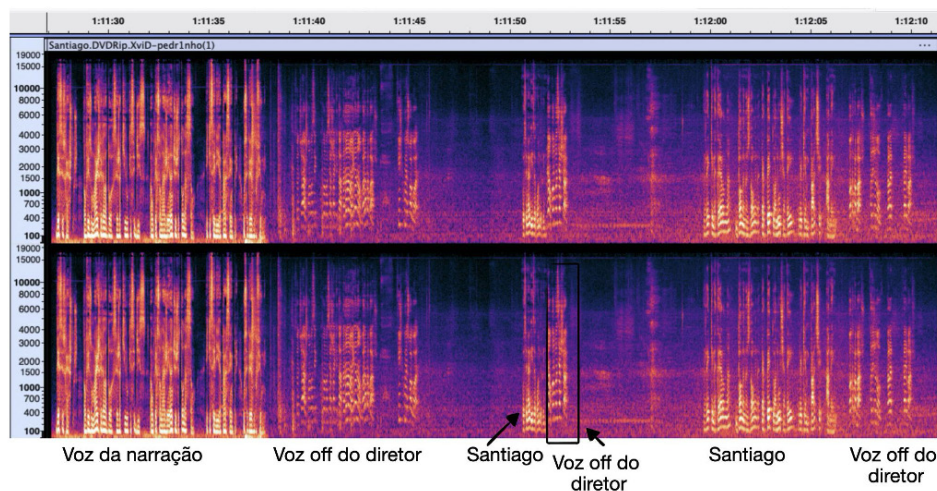
Embora as falas de Santiago tenham, na maior parte das vezes, uma longa duração temporal, elas giram em torno de temas que interessam prioritariamente ao diretor, e não ao entrevistado. A relação é sintomática: Moreira Salles formula perguntas que orientam as respostas, esperando de Santiago algo específico, sem permitir que ele fale livremente sobre o que desejava compartilhar. Essa condução, implícita desde o início do filme, torna-se explícita em determinado momento, quando a narração reconhece não compreender por que havia impedido Santiago de se manifestar plenamente. O próprio subtítulo — “uma reflexão sobre o material bruto” — reforça a dimensão autorreflexiva, em que o gesto de dirigir e controlar se torna também matéria de análise.

No desfecho, a narração retoma o tema de forma enfática. Em 01:10:00 ouvimos a citação de Werner Herzog sobre a beleza do que sobra nos planos: os restos, o tempo morto, as esperas. Em seguida, são exibidas imagens de Santiago nesses momentos de suspensão. Logo depois, Moreira Salles acrescenta: “Talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda ação e que seria, para sempre, o segredo do filme”. O comentário antecede uma cena em que Santiago reza em latim. Assim que termina, surge a voz do diretor intervindo (e ela é diferente da narração), enquanto vemos Santiago ouvindo as ordens: “[...] não, ainda não! Vai lá para baixo. Finge que começou agora”.

A imagem espectral do trecho evidencia contrastes entre as vozes presentes na cena: a de Fernando, que narra de forma enfática, imponente, e se apresenta com frequências nítidas e tonalidades esbranquiçadas; a voz *off* de João, distinta em timbre e intenção, que intervém, organiza e direciona o personagem; e, por fim, a voz de Santiago, que responde aos comandos recebidos. As variações timbrísticas perceptíveis no espectro não apenas distinguem essas existências vocais, mas também imprimem e revelam, na materialidade audiovisual, a tensão que atravessa a relação entre esses sujeitos.<sup>9</sup>

---

9. O vídeo do excerto pode ser apreciado aqui: <https://youtu.be/vWApzrcnSOg>



A sequência é marcada por uma ambiguidade que o próprio Moreira Salles reconhece na narração final: não há closes, não há aproximação; o personagem permanece distante. O diretor conclui que essa distância não é acidental, mas resultado da maneira como conduziu as entrevistas, que o afastou de Santiago. Ele não era apenas um documentarista diante de um personagem: continuava sendo “o filho do dono da casa”, enquanto Santiago permanecia “o mordomo da família”. A relação de poder histórica, portanto, permeava o próprio dispositivo do filme.

O contraste com Coutinho torna-se ainda mais claro quando lembramos sua postura declarada diante do dispositivo da entrevista: “O que eu tento fazer é desarmar isso [...]. O fato é que começou, acabou, não interrompe. Tem pessoas que fazem assim: ‘Vamos começar?’ ‘Corta...’ Eles cortam e descortam. Eu não corto, começo e vou até o final” (Coutinho, 2008c: 106). Se em *Santiago* a voz do diretor assume o controle e delimita os sentidos possíveis da fala, em *O fim e o princípio* a conversa é conduzida pelo fluxo da oralidade, sustentada por uma escuta que não interrompe, não corta, e que se abre para o inesperado e pela presença das vozes em si.

### Últimas palavras

Nosso objetivo central neste artigo foi delinear o projeto estilístico de Eduardo Coutinho a partir da análise de seus filmes e de suas próprias formulações em entrevistas e depoimentos. A comparação com a obra de João Moreira Salles permitiu evidenciar diferenças de método e de forma, e, com isso, explicitar aquilo que se configura como um “cinema de conversa” em Coutinho.

Esse estilo *coutinhesco* se caracteriza pela forma como a oralidade ocupa posição central, sustentada pela duração dos planos e pela ancoragem sólida da fala no corpo que a profere. As conversas não são utilizadas como material a ser encaixado em narrativas previamente escritas, tampouco como voz sobreposta a imagens de

cobertura. Ao contrário, Coutinho constrói um dispositivo que preserva a integridade da fala no tempo em que ela acontece, inclusive com suas pausas, hesitações e silêncios.

Trata-se de um dispositivo que, como observou Ismail Xavier (2013: 185), explicita a filmagem: vemos a pessoa filmada, ouvimos a voz do diretor, percebemos a presença da câmera. Essa configuração também evidencia o caráter reflexivo do “cinema de conversa”, no qual protagonista, diretor e câmera se revelam e se expressam com diferentes sotaques, comportamentos e texturas.

A análise de *Theodorico, o imperador do sertão*, mostra como esse estilo se gestou, a partir da valorização da voz direta, sem narração externa (*over*) e com atenção ao tempo prolongado da fala. Em *Babilônia 2000*, percebemos que a curiosidade do cineasta pela performance vocal se alia a uma postura de receptividade, permitindo que os interlocutores corrijam, completem ou reorientem suas falas, como no caso de Cida. A partir daquele momento, Coutinho consolidou um modo de fazer cinema centrado nas conversas e nos encontros com as pessoas que entrevistava.

O contraste com João Moreira Salles, outro documentarista de destaque no cinema mundial, evidencia a especificidade do procedimento coutinhesco. Enquanto em *Notícias de uma guerra particular* e *Santiago* predominam a narração, a música e a organização prévia de roteiro de acordo com temas pré-determinados, a filmagem e a montagem atuam em conjunto para modular as falas de cada personagem, estruturando ritmo, ênfase e progressão narrativa. Em Coutinho, por outro lado, as conversas se tornam a própria matéria do filme, com os roteiros construídos a partir do resultado dessas experiências. Nos filmes de Coutinho, a edição preserva a essência, evitando modelagens que possam alterar a integridade das falas. Esse cinema não se volta exclusivamente a tipos sociais ou a generalizações sociológicas, mas às maneiras de falar e de se expressar de indivíduos em situações singulares. A ênfase está na oralidade, nas formas de enunciação e no dispositivo que possibilita sua emergência no tempo da filmagem. Mesmo nos créditos finais de *Babilônia 2000* e de *Últimas conversas* (2015), nota-se a permanência desse interesse: as vozes permanecem como sonoridade final, reafirmando que é a conversa que sustenta a obra.

Assim, o “cinema de conversa” de Coutinho pode ser compreendido como documentários nos quais a configuração estilística da fala e da escuta se tornam os elementos centrais de construção fílmica, estruturando a relação entre pessoas filmadas, equipe e espectadores. Ou, como menciona Chico em *O fim e o princípio*: “e o que sei não disse. Só fiz conversar.”

### Referências bibliográficas

- Berg, J. (2017). Editando a Coutinho. *Los Cuadernos de cinema*, 23, Eduardo Coutinho: Palavra e memória, 28–41. Ciudad de México.
- Baggio, E. et al. (2020). Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. *Intexto*, (48) 6–21. Porto Alegre.
- Chion, M. (2011). *A audiovisualização* (P. E. Duarte, Trad.). Lisboa: Edições Texto & Grafia.

- Coutinho, E. (2008a). O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que há: Entrevista a Valéria Macedo [1998]. In F. Bragança (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 66–79). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Coutinho, E. (2008b). Não encontro o povo, encontro pessoas: Entrevista a Ruy Gardnier, Eduardo Valente e Cléber Eduardo [2002]. In F. Bragança (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 82–101). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Coutinho, E. (2008c). A pessoa se completa no que diz: Entrevista a Luciana Penna, Silvia Boschi e William José [2003]. In F. Bragança (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 104–125). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Coutinho, E. (2008d). Se eu definisse o documentário, não fazia. Por isso não o defino?. Entrevista a Alcimere Piana e Daniele Nantes [2005]. In F. Bragança (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 136–157). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Coutinho, E. (2008e). Palavra e superfície: Entrevista a Felipe Bragança [2008]. In F. Bragança (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 180–215). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Coutinho, E. (2013a). O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Paranaguá. In M. Ohata (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp.14-20). São Paulo: Cosac & Naify.
- Coutinho, E. (2013b). Fé na lucidez. Entrevista concedida a Cláudia Mesquita [1999]. In M. Ohata (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp.236–249). São Paulo: Cosac & Naify.
- Garcia, A. R. (2022). *Filmes de conversação: conceito, história e análise de um estilo cinematográfico* Curitiba: Tese de doutorado, Universidade Federal do Paraná.
- Mattos, C. A. (2019). *Sete faces de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Boitempo; Itaú Cultural; Instituto Moreira Salles.
- McKee, R. (2018). *Diálogo: A arte da ação verbal na página, no palco e na tela* (C. Marés, Trad.). Arte & Letra.
- Pauletto, S. (2012). The sound design of cinematic voices. *The New Soundtrack*. 2. 127. 10.3366/sound.2012.0034.
- Opolski, D. (2021). *Edição de diálogos no cinema*. Curitiba: Ed. UFPR, 2021.
- Opolski, D. & Carreiro, R. O espectro do som como ferramenta de análise filmica . (2022). *PÓS: Revista Do Programa De Pós-graduação Em Artes Da EBA UFMG*, 12(24), 388-414.
- Opolski, D., Carreiro, R., & Meirelles, R. (2025). *A imersão sonora do cinema*. Curitiba: Estronho
- Salles, J. M. (2013). Morrer e nascer — Duas passagens na vida de Eduardo Coutinho. In M. Ohata (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 364–375). São Paulo: Cosac & Naify.
- Xavier, I. (2013). Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Comunicação & Informação*, 7(2), 180–187. <https://doi.org/10.5216/c&i.v7i2.24304>

## **Filmografia**

*Babilônia 2000* (2000), de Eduardo Coutinho

*Coutinho repórter* (2011), de Rená Tardin.

*Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund.

*O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho.

*Santiago* (2007), de João Moreira Salles.

*Seis dias em Ouricuri* (1975), de Eduardo Coutinho.

*Theodorico, o imperador do sertão* (1978), de Eduardo Coutinho.

## Fabulando territórios: os processos de criação de cineastas sob o olhar endógeno

Cristiane Moreira Ventura\*

**Resumo:** Examinamos os processos criativos dos filmes *A Vizinhança do Tigre* (2014) e *Branco Sai, Preto Fica* (2014), dirigidos por cineastas pertencentes aos territórios filmados. As obras apresentam uma dramaturgia orgânica e compartilhada, contribuindo para uma representação mais ética. Tendo como base conceitual a “crítica de processos” desenvolvida por Salles, e pela abordagem da “teoria de cineastas”, observamos como tais práticas revelam uma atitude documental.

Palavras-chave: Processo de criação; filme híbrido; documentário; fabulação; rede de criação.

**Resumen:** Examinamos el proceso creativo de las películas *A Vizinhança do Tigre* (2014) y *Branco sai, preto fica* (2014), dirigidos por cineastas que pertenecen a los territorios filmados. Esas obras ofrecen una dramaturgia orgánica y compartida, que colaboran para una representación más ética. Basados en el concepto de “crítica del proceso” y desde la “teoría de los cineastas”, observamos cómo esas prácticas revelan una actitud documental.

Palabras clave: Proceso de creación; película híbrida; documental; fabulación; redes de creación.

**Abstract:** I examine the creative processes of the films *The hidden tiger* (2014) and *White out, black in* (2014), directed by filmmakers who belong to the territories being filmed. Those works offer an organic and shared dramaturgy, contributing to a more ethical representation. Based on the Salles’ critical theory of creation process and through the approach of the “filmmakers’ theory,” we observe how such practices reveal a documental attitude.

Keywords: Creative process; hybrid film; documentary; fabulation; networks of creation.

---

\* Instituto Federal de Goiás (IFG), Departamento de Áreas Acadêmicas, Bacharelado em Cinema e Audiovisual (BACINE). 76600-000, Goiás - GO, Brasil. E-mail: cristiane.ventura@ifg.edu.br

**Résumé :** Nous examinons les procès créatifs des films *A Vizinhança do Tigre* (2014) et *Branco sai, preto fica* (2014), réalisés par des cinéastes appartenant aux territoires filmés. Les œuvres présentent une dramaturgie organique et partagée, en contribuant à une représentation plutôt éthique. En se basant sur le concept de “critique du processus” et à travers la “théorie de cinéastes”, nous observons comment ces pratiques révèlent une attitude de documentaire.

Mots-clés: Procès de création ; film hybride ; documentaire ; fabulation, réseaux de création.

## Introdução

Com o objetivo de compreender como os processos criativos de cineastas contribuem para uma representação mais ética do *outro*, investigaremos práticas de construção de narrativas híbridas a partir de um olhar endógeno — ou seja, pertencentes ao território que filmam — e as estratégias adotadas na elaboração de uma dramaturgia orgânica e compartilhada entre os sujeitos envolvidos. Como percurso metodológico para analisar as entrevistas com os diretores dos filmes *A Vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchoa, e *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós — ambos dirigidos por realizadores pertencentes aos territórios retratados, transitamos entre as questões éticas e históricas em torno da representação do *outro* no documentário, tendo como base conceitual a “Crítica de processos” desenvolvida por Cecília Almeida Salles, utilizando a Teoria de Cineastas como abordagem.

Ao adotarmos uma perspectiva que se coloca ao lado de quem faz cinema, propomos uma abordagem que valoriza o olhar do realizador como chave para a compreensão mais profunda do fazer cinematográfico, e que busca uma superação da tradicional dicotomia entre teoria e prática, o que permite uma reflexão que emerge diretamente do gesto criador e das experiências concretas de produção audiovisual. Conforme Salles (2023:92) “há teorias implícitas no fazer, que estabelece a relação da Crítica de Processos com a Teoria de Cineastas.” E ao observarmos as tomadas de decisões e os critérios adotados pelos cineastas é possível “encontramos os princípios de natureza política, ética e estética que direcionam o fazer daquele cineasta” (Salles, 2023: 92).

Acreditamos que os princípios éticos, políticos e estéticos que orientam os cineastas aqui investigados, são os propulsores de uma forma de criação que leva em consideração a perspectiva do *outro*, havendo uma partilha em torno da representação criada para o filme.

A partir dessas entrevistas com os diretores tivemos como objetivo identificar aspectos centrais do processo criativo desses cineastas e, ao mesmo tempo compreender como essa forma de realização, apesar de possuir cenas de caráter ficcional, nasce de um olhar documental dos cineastas. Para elucidar as questões em torno do caráter híbrido das obras aqui examinadas, teceremos uma breve discussão histórica e bibliográfica a fim de refletir como diferentes estudiosos têm abordado o hibridismo entre documentário e ficção.

### Uma breve genealogia em torno da noção de hibridismos no cinema

Em uma abordagem genealógica, percebemos que a compreensão em torno do filme híbrido se transforma ao longo do tempo e, ao voltarmos para o nascimento do cinema, entendemos que ele “nasce” híbrido. As filmagens da saída dos operários da fábrica, consideradas como as primeiras imagens feitas pelo cinematógrafo, foram feitas três vezes, evidenciando tanto a origem do documentário como da ficção. No “primeiro cinema”, eram comuns as encenações nos filmes de ficção e nos chamados filmes de “atualidades”. Nesse sentido, nosso entendimento do que seria um documentário, uma ficção ou um filme híbrido pode se alterar com o passar do tempo e do contexto em que é visto. Essas classificações não são estanques e não são inerentes ao seu processo de origem (de criação de imagens em movimento), mas sim fruto de nosso olhar sobre elas.

À medida em que o cinema conquista uma linguagem narrativa que lhe é própria, abandona a necessidade de uma “voz” (texto, letrados) que narra a ação. Conforme Fernão Ramos defende, “Através de procedimentos como *montagem paralela*, planos *ponto-de-vista*, estrutura de *campo/contracampo*, *raccords* de tempo e espaço motivados pela ação, o cinema ficcional aprendeu a narrar, compondo a ação ficcional em cenas ou sequências.” (Ramos, 2008:25, grifo do autor). Assim, com a linguagem cinematográfica estruturada, o cinema ficcional desenvolveu-se em seus procedimentos técnicos e estéticos até se tornar uma indústria que consolidou e sistematizou seu modo de produção. Esse modo de produção, com suas convenções e ritualidades, tornou-se um modelo que possui seus departamentos e funções a serem executadas de maneira que gerem resultados previamente arquitetados e esperados. Vale ressaltar que a indústria cinematográfica ao consolidar-se com a produção de filmes ficcionais, atendia a desejos inconscientes do público. Segundo Nichols (1991:4):

[O filme ficcional] responde a desejos inconscientes e significados latentes. Ele opera onde o *id* vive. O documentário, por outro lado, atende a questões sociais das quais estamos conscientes. Ele opera onde o *ego* e o *superego* estão voltados para realidade. A ficção abriga ecos de sonhos e devaneios, compartilhando estruturas de fantasia com eles, enquanto o documentário imita os cânones do argumento expositivo. (tradução nossa)<sup>1</sup>

---

1. Fiction attends to unconscious desires and latent meanings. It operates where the *id* lives. Documentary, on the other hand, attends to social issues of which we are consciously aware. It operates where the reality-attentive *ego* and *superego* live. Fiction harbors echoes of dreams and daydreams, sharing structures of fantasy with them, whereas documentary mimics the canons of expository argument. (Nichols, 1991:4).

Assim, a indústria hollywoodiana passou a desenvolver narrativas ficcionais ancoradas em estruturas arquetípicas, com temas e conflitos relacionados à família, ao heroísmo, entre outros, a fim de construir um imaginário estadunidense, com seu *american way of life* protagonizados pelos astros de seu *star system*.

Paralelo a esse desenvolvimento do cinema ficcional clássico e seu *star system*, o documentário também encontrou convenções comuns, ancoradas em uma *voz over* que enuncia o mundo que retrata, construindo o que se convencionou chamar de documentário clássico (1930/1940). Nos anos 1960, com o desenvolvimento tecnológico, tornou-se possível a gravação do som direto nas câmeras. Muitos documentários até então não tinham a gravação do som direto. Isso permitiu o “aparecimento da estilística do cinema direto/verdade, o documentário mais autoral passa a enunciar por asserções dialógicas. Assemelha-se, então, ao modo dramático, com argumentos sendo expostos na forma de diálogos” (Ramos, 2008:23). O modo de fazer documentário diversifica-se, então, em decorrência de questões técnicas e éticas, gerando diferentes estilísticas. Bill Nichols, em *Introdução ao documentário*, identifica seis modos de realização, categorizados como subgêneros, sendo eles: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Esses modos foram agrupados conforme traços característicos observados em vários grupos de cineastas e filmes (Nichols, 2012:135).

Nesse horizonte dos modos de realização, poderíamos considerar o híbrido como um subgênero do documentário, estando abrigado no modo performático? Conforme Nichols, o “documentário performático aproxima-se do domínio do cinema experimental, ou de vanguarda (2012:173) e afirma que tal modo “restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político” (2012:176). Grande parte dos filmes híbridos contemporâneos utilizam o trato ficcional como forma de aprofundar nos conflitos pessoais, que são provocados por questões político-sociais. Neste sentido, tal prática de realização estaria associada ao modo performático. No entanto, muitos cineastas e festivais têm utilizado a classificação “filme híbrido”, como um novo gênero, não sendo, portanto, um subgênero do documentário.

Há autores que identificam a existência do filme híbrido, embora não desenvolvam o assunto, como Roger Odin (2012), em *Filme documentário, leitura documentarizante*, no qual defende que “existem também filmes híbridos, na interseção entre dois (ou mais) conjuntos cinematográficos, filmes que entrelaçam duas (ou mais) instruções de leitura (ex. *Lettres de Somalie* de F. Mitterand)” (Odin, 2012:27).

Já Arlindo Machado, em *Novos territórios do documentário*, discute sobre a dificuldade em abrigar a diversidade estilística no grande “guarda-chuvas” que consideramos como documentário. Segundo ele, o que uniria esses filmes não seria algo que lhes é intrínseco, mas a sua negativa: “documentário é não-ficção (não por acaso, os povos de língua inglesa chamam os documentários de *nonfiction films*)” (Machado, 2011:6). O autor afirma que o mesmo acontece com a categoria “experimental”. Conforme Machado (2011), até a década de 1960, o cinema se dividia

apenas entre ficção e documentário, mas o surgimento de obras que não se enquadravam nessas categorias levou à criação do experimental, definido por exclusão. Mais recentemente, a noção de “documentários experimentais” introduz uma dupla negação, ao desafiar simultaneamente os limites da ficção e do próprio documentário. O autor pontua ainda, a existência de novos subgêneros do documentário, sendo eles: documentário híbrido, falso documentário, metadocumentário, documentário sonoro, animação documental, documentário *machinima*. E define o filme *híbrido* da seguinte forma:

é documentário até certo ponto, mas muitas vezes, sem que nos demos conta, já caímos no domínio da fabulação. Ou vice-versa. Ele fica a meio caminho entre o documento e a imaginação. Pois, a bem da verdade, nenhum documentário é realmente um documentário puro. (...) Na verdade, o documentário puro nem é desejável, pois seria algo insípido, incolor e inodoro, além de inútil (Machado, 2011:11).

O documentário enquanto um “tratamento criativo da atualidade”, segundo Grierson (1942), necessita de diferentes estratégias de realização que são constantemente atualizadas, rompendo com os padrões e com as sedimentações de formas de fazer que passam a ser aceitas e se tornam tendência. Acreditamos que o filme híbrido, que se tornou tendência na segunda metade da década passada, está atualmente em expansão e tem-se tornado uma estratégia comum nos documentários dos últimos anos.

Compreendemos que o filme híbrido é um reflexo da contemporaneidade, marcada pela expansão das lutas sociais e identitárias, articuladas ao impacto das mídias sociais e ao avanço das tecnologias de captação e pós-produção. Em que sujeitos e coletivos contra-hegemônicos passam a construir narrativas que se afastam de enquadramentos vitimistas, reivindicando o “direito à ficção”<sup>2</sup> e à produção simbólica que afirma sua potência, em oposição a perspectivas elitistas e extrativistas. Nesse sentido, como propõe Jota Mombaça (2021), trata-se de liberar as ficções do domínio das narrativas de poder, reimaginando o mundo e produzindo resistências que desfiguram formas sistêmicas de violência. Ao romper com classificações rígidas e binárias, emergem filmes híbridos que articulam simultaneamente ficção e documentário, instaurando práticas cinematográficas nas encruzilhadas, descolonizando seus próprios parâmetros.

---

2. A expressão “direito à ficção” utilizada pelo crítico Juliano Gomes, no texto crítico “Mas tinha que respirar” que trata do filme *Café com canela* (2017), publicada na revista cinética, refere-se “a toda narrativa que joga com visões do que perversamente convencionou chamar de “minorias”.

### Affonso Uchoa e Adirley Queirós - imersão nos próprios territórios

Realizado ao longo de quatro anos, com recursos próprios, *A vizinhança do tigre* (2014) marca a trajetória cinematográfica de Affonso Uchoa. O diretor afirma ter decidido “fazer um filme sobre a distância vencida pelo cinema” (Uchôa, 2014), referindo-se ao abismo social e simbólico entre sua vivência periférica e o universo universitário. Enquanto estudante de Comunicação Social na UFMG, Uchoa sentia-se isolado em um ambiente majoritariamente branco, de classe média, composto por estudantes oriundos de colégios particulares da região centro-sul de Belo Horizonte. Essa vivência evidenciava a exclusão da população negra e periférica dos espaços de formação e fruição cultural. Inserido nesse contexto acadêmico, ele passou a acessar bens culturais aos quais muitos jovens da periferia não têm acesso ou não se sentem pertencentes. Seu cinema busca justamente reverter essa lógica, aproximando-se das experiências de vida das periferias, gesto que se repete em *Arábia* (2017), codirigido com João Dumans, e no média-metragem *Sete anos em maio* (2019).

Na entrevista realizada para nossa pesquisa, o diretor compartilha sua insatisfação com a realização de seu primeiro filme, *Mulher à tarde* (2010), ao mesmo tempo em que essa mesma insatisfação trouxe-lhe à percepção questões sobre o seu processo enquanto diretor em formação: “eu fiz o filme se agarrar em estímulos cinematográficos e heranças de outros cineastas, que eram mais uma vontade minha, como diretor, de pertencer a um determinado estilo de cinema, do que de fato entender que aquele estilo era orgânico e vinha dos personagens” (Uchôa, 2021, informação verbal). E, a partir de sua observação sobre seu próprio processo com a realização cinematográfica, ele passa a compreender o cinema que desejava fazer:

queria que o filme fosse a oportunidade de gente pobre estar no cinema, sem ser subalterno. Queria que as pessoas fizessem o papel delas mesmas, porque me incomodava muita gente fingindo de periférico no cinema, a minha resposta nesse incômodo era de buscar uma verdade, uma autenticidade na representação e isso passava pelo fato das pessoas se desafiarem a ser elas mesmas, mostrarem algo que elas tenham intimidade. [...] Eu queria fazer um filme completamente num regime não industrial, sozinho, ou com uma equipe pequena, sem equipamento de luz, sem maquinário, sem direção de arte, um filme em que eu pudesse ter uma estrutura que me permitisse conviver com as pessoas, que me permitisse estar mais próximo delas e que eu não usasse o arsenal do cinema como algo intimidatório. E eu queria que, com isso, o cinema fosse mais simples, um cinema mais cotidiano, que desse para fazer todo dia se precisasse, e quando você mexe com muito equipamento, não pode ter equipamento todo dia a sua disposição, porque é caro e o custo te restringe [...] eu queria que a minha ideia surgisse do meu encontro com elas, eu não queria exigir que elas se encaixassem nas minhas ideias prévias, eu queria encontrar pessoas e com elas ter ideias para fazer um filme juntos, para fazer um filme com elas (Uchôa, 2021, informação verbal).

Essa fala de Affonso Uchôa, quase um manifesto por um cinema comunitário, expressa como o modelo de produção industrial, assim como toda sua grande estrutura, pode ser excludente e distante da realidade social de muitos. Movido por esse desejo de fazer filmes que fossem mais próximos da população periférica e trabalhadora, o diretor inicia as gravações de seu segundo filme, *A vizinhança do tigre* (2014), realizado no bairro Nacional, em Contagem (MG), entre 2009 e 2013. Falando o do processo de criação e realização do filme, ele conta ter proposto

para alguns amigos de filmá-los, falei que queria fazer um filme e não tinha ideia, não tinha roteiro e só queria filmá-los algumas vezes no seu dia a dia, aí eu perguntei para cinco amigos e só três toparam. [...] Comecei o filme sem roteiro, e filmei por muito tempo, de sete a oito meses, [...] com abordagem observacional. Eu estava numa onda muito discreta, sem intervir muito e com o desejo de me aproximar dessas pessoas, de criar uma constância, um cotidiano de filmagem em que elas entendessem que era algo que faríamos juntos. E de criar, com isso, uma intimidade nossa, sobretudo deles, com o fazer cinema com o ser filmado (Uchôa, 2021, informação verbal)

O diretor, então, que vinha realizando imagens com atitudes mais documentais, mais observativas, descreve como aconteceu a inserção das proposições das situações ficcionais e como ela funcionava na prática:

Me desafiei a escrever. Foi aí que começou a minha parceria com o João [Dumans], escrevi essas escaletas, a escaleta como um todo é um roteiro. Eu escrevi as biografias, como se fossem rubricas, súmulas gerais dos personagens [...]. Depois desse texto sobre cada personagem, eu colocava uma lista de situações, uma lista de cenas, só a situação e, às vezes, esboçava um ou outro diálogo, mas não tinha muito detalhe. A partir disso, eu voltei ao *set* [...]. Esse documento foi a base de filmagem até 2012, quando eu terminei de filmar, eu usava esse documento como um guia, mas não era um guia rígido, porque eu filmei cenas que não estavam ali, que a gente criou na hora, e algumas daquelas que eu tinha escrito também não filmei. Era um mapa de percurso, mas não era uma rota fechada. A partir daí, mudou a minha abordagem, passei a ser propositivo, mas de uma proposição que dependia deles para ser completa. Nunca foi uma direção e texto totalmente fechado em mim mesmo. Em algumas cenas eu propunha a situação para eles performarem, como a cena do duelo de espetos, que não estava no roteiro. [...] tem momentos que eu só forneço a situação e risco o fósforo para a performance acontecer e vou dando alguns elementos para eles pirarem em cima, e tem cenas que eu vou guiando mais. (Uchôa, 2021, informação verbal).

Affonso destaca que a partir da mudança de abordagem na realização é que o filme começou a tomar forma, ao ser mais propositivo e ao contar também com a proposição dos atores-personagens, o diretor abre espaço ao *outro* no seu processo de criação. A autoria do filme passa ser compartilhada e, sendo um processo coletivo de criação, é inútil tentar identificar as contribuições pessoais de cada indivíduo,

pois todos são atravessados por múltiplas influências culturais e ideias compartilhadas. Cecília Salles (2017), que propõe um novo entendimento de autoria, afirma que autoria de uma obra não se localiza em um sujeito isolado, mas emerge das interações entre os envolvidos no processo criativo. Essa autoria é “distinguível”, ou seja, mantém traços individuais, mas “não separável”, pois é formada nas trocas e nos diálogos com os outros. Assim, a criatividade se dá em uma dinâmica relacional e histórica, marcada por conflitos, colaborações e negociações. Essa forma de realização, que é mais compartilhada e descentrada de um único sujeito, valoriza os vínculos e interdependências que sustentam a criação coletiva ao longo do tempo. Assim, a criação pode ser vista “como um processo de transformação (Gesto inacabado), que se alimenta e troca informações com seu entorno, em outras palavras se apropria do mundo que a envolve” (Salles, 2017: 41).

O cinema latino-americano de Víctor Gaviria<sup>3</sup> e Luis Ospina<sup>4</sup> foram referências importantes para Uchôa, conforme declarou na entrevista. Os trabalhos dos cineastas filipinos Brillante Mendoza e Lav Diaz e o filme *The cool world* (1963), de Shirley Clarke, também são citados por ele. Essas referências demonstram como as realidades periféricas são levadas em consideração em seu pensamento cinematográfico.

Em *A vizinhança do tigre* (2014), os aspectos do documentário parecem sobressair em relação ao trato ficcional existente na narrativa. O filme acompanha o cotidiano de jovens que residem no bairro Nacional, em Contagem (Minas Gerais) e “que precisam domar o tigre que mora dentro deles”. São eles: Juninho (Aristides de Souza), Eldo (Eldo Rodrigues, “*In memoriam*”), Adilson (Adilson Cordeiro), Menor (Maurício Chagas) e Neguinho (Wederson Patrício). A narrativa é tecida por meio dos encontros entre esses jovens, o que nos possibilita acompanhar suas micro trajetórias dentro de suas casas e nas ruas do bairro. Dentre eles, acompanhamos

---

3. Podemos identificar que o processo de criação de Uchôa se aproxima do trabalho desenvolvido por Víctor Gaviria em *Rodrigo D: No futuro* (1990)#. Conforme Maria Alzuguir Gutierrez (2016) em seu artigo “Rock, apatia e violência”, no qual analisa como os filmes *Rodrigo D: No futuro* (1990) de Víctor Gaviria e *¿Cómo ves?* (1985) de Paul Leduc se aproximam do neorealismo ao retratarem momentos concretos da vida com uma dramaturgia rarefeita, sendo obras focadas no cotidiano das personagens, assim como ocorre em *A vizinhança do tigre* (2014). Segundo Gutierrez, embora os filmes se afastem das abordagens sociológicas e do projeto de construção de uma identidade nacional-popular típica do cinema moderno latino-americano, elas mantêm o compromisso com a experimentação estética e a investigação do real. E que há um movimento simultâneo de retorno e renovação guiado por um interesse genuíno pelo *outro* — ou pelo “próximo”, nos termos do neorealismo. Sobre o processo de criação de *Rodrigo D*, a autora menciona que o filme nasceu de uma crônica lida por Víctor Gaviria enquanto buscava inspiração para seu primeiro longa. Inicialmente, o roteiro focava na figura central de Rodrigo e usava voz *over* para expressar seus pensamentos. No entanto, após meses de pesquisa com jovens da periferia de Medellín, novos personagens foram incorporados e a narração foi substituída pelas letras de rock.

4. Luis Ospina foi uma figura central do chamado Grupo de Cali (ou *Caliwood*), movimento que renovou o cinema colombiano a partir dos anos 1970. Atuando junto a artistas como Carlos Mayolo e Andrés Caicedo, Ospina desenvolveu uma produção marcada pela crítica social, pelo humor ácido e pela mistura de ficção e documentário. Em Cali, ele encontrou um ambiente fértil de experimentação cultural, no qual sua obra pôde dialogar com a cidade, retratando seus contrastes, desigualdades e vitalidade artística. Sua filmografia, profundamente enraizada no contexto caleño, tornou-se referência por desafiar convenções cinematográficas e refletir a vida urbana e política da região. Essa relação de um olhar endógeno do cineasta sobre a realidade de seu território é semelhante à abordagem dos cineastas Adirley Queirós e Affonso Uchôa.

Juninho que, de algum modo, conduz a narrativa levando para ela a carga dramática. Juninho recebe uma intimação. Ele trabalha como servente de pedreiro, tem uma dívida e já foi preso. Sua mãe, preocupada com a vida que o filho leva, faz orações, benze o copo de água para o filho beber. Juninho pinta as unhas da mãe e promete melhorar de vida. Ao final do filme, ele deixa uma carta à mãe, dizendo que está partindo do bairro em busca de algo melhor. Ao observarmos a estrutura narrativa rarefeita da obra, é possível identificar que é a montagem que dá o caráter híbrido do filme.

Outro personagem muito presente é Neguinho, um adolescente brincalhão que, junto com seu amigo Menor, fazem muita “zueira”, como passar corretivo na cabeça e fazer paródias de músicas. As cenas entre Neguinho e Menor são mais performáticas, nota-se que há certos improvisos e situações que surgem no momento da gravação e nos chama atenção a cena em que vão pegar mexerica e fazem uma “guerrinha” com as frutas. Outras cenas que se destacam são quando os dois personagens brincam com uma réplica de arma e quando parecem disputar quem é o mais “vida louca”, quem tem o corpo mais marcado por cicatrizes. No diálogo de Juninho e Neguinho, percebemos essa disputa: “Tenho uma bala alojada aqui” e aponta para a perna, ao que Neguinho responde: “você só tomou isso aí?”, e mostra sua cicatriz no tórax: “A minha é mais doida”. Tais relatos podem trazer vivências verídicas ou inventadas no contexto da performance para a câmera.

Os corpos dos personagens carregam as marcas que comunicam suas vivências, suas experiências de vida traumáticas, assim como os personagens de *Branco sai, Preto fica* de Adirley Queirós, que também estreou em 2014. Essas memórias trazidas no corpo dão aos filmes uma carga documental, e há cenas que apresentam uma atitude documental, que emulam um olhar etnográfico como a cena em que Juninho trabalha como servente de pedreiro, e as sequências de Shokito em sua casa.<sup>5</sup>

Os diretores Affonso Uchôa e Adirley Queirós são oriundos de regiões periféricas e, por meio do acesso à educação e à universidade, conseguiram se inserir no campo do cinema. Essa trajetória formativa lhes conferiu uma dupla perspectiva: um olhar interno, íntimo e familiar com relação ao território periférico de onde vieram, e um olhar externo, adquirido através da formação acadêmica e da inserção no circuito artístico-cultural. A articulação entre esses dois pontos de vista produz uma forma particular de alteridade — um distanciamento crítico que permite observar o próprio meio com certo grau de estranhamento. Trata-se de um deslocamento de olhar que se aproxima, em alguma medida, da perspectiva antropológica, ao tornar visível o que, por sua proximidade, muitas vezes passa despercebido.

*Branco Sai, Preto Fica* (2014) de Adirley Queirós, também opera entre a construção de uma trama ficcional, juntamente com a estratégia do cinema documental. Na construção ficcional, temos a missão intergaláctica de Dimas Cravalanças, detetive que vem do ano de 2070, e sua viagem ao tempo presente para colher provas

---

5. Conforme Denise Vieira, diretora de arte do filme, a casa dos personagens foi criada e dressada para o filme, tanto o porão bunker do Marquim, como a casa próxima ao metrô do personagem Chokito.

necessárias contra o Estado e assim fazer justiça às populações negras e periféricas; já a abordagem documental é ancorada nas cenas de memória do baile *black* na Ceilândia (DF), onde Shokito e Marquim, performam dois sobreviventes da operação repressora e violenta, relatam a ação policial ocorrida no baile em 1986, dando a ordem: “Branco sai, preto fica”. Em algumas cenas vemos as fotos do baile, e de como fora aquele dia do incidente que levou à amputação da perna Shokito e deixou Marquim do Troca na cadeira de rodas. Adirley lança mão dessas estratégias de abordagem do documentário para abordar o racismo e a violência policial institucionalizada pelo Estado, o filme não deixa claro se o acontecimento narrado pelos personagens é verídico. Em entrevista, o diretor declara: “É tudo inventado (...) a gente fez várias tentativas, desde botar uma câmera num estúdio e pedir para contar uma história real. O Shokito era o mais ator de todos, aquela perna mecânica dele não tem nada a ver com o filme, ele perdeu a perna jogando futebol” (Queirós, 2021, informação oral). Marquim, em entrevista para nossa pesquisa relata ter sofrido um acidente em 1988, que o deixou na cadeira de rodas. Dessa forma, os atores emprestam seus corpos, performando uma memória inventada e crível dentro do contexto social em que vivem para representar uma dor coletiva e as opressões vividas pela população negra e periférica.

Assim, tais fábulas cinematográficas forjadas pelos cineastas se alinham à noção de imagem fábula desenvolvida por Deleuze, que a partir do conceito de fabulação de Bergson, é compreendida como derivação política e ficção coletiva minoritária. Para Deleuze:

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade, que sempre é a dos amos e dos colonizadores, mas a função fabuladora dos pobres, que dá ao falso a potência que o converte numa memória, numa lenda, num monstro. (...) não o mito de um povo passado, mas a fabulação de um povo que virá. (Deleuze, 2013: 183).

Em um gesto contra a verdade dos dominantes, vemos Marquim construindo uma bomba sonora contendo as músicas e vozes da periferia, sendo muito potente, capaz de explodir com o centro do poder, representado pelo Eixo Monumental em Brasília. Por meio dessa metáfora, compreendemos o poder que emerge da representação desses sujeitos historicamente marginalizados. E, a última coisa que vemos em *Branco Sai, Preto Fica* é uma cartela escrito “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”, assinada com local (Ceilândia) e data (Jan/14). Tal frase sintetiza essa busca por uma representação pela perspectiva endógena, não mais contada pela *voz do saber*,<sup>6</sup> mas pela *voz da experiência*.

---

6. Para Bernardet (2003: 16), a *voz da experiência*, se refere à voz dos entrevistados: “prosódia dos entrevistados e seus sotaques são diversos [...]. Os entrevistados falam do que conhecem: sua vida, os motivos que os levaram a deixar o Norte e a procurar trabalho em São Paulo, as condições de vida e o emprego na construção civil ou na indústria”; a *voz do saber*, que se refere à voz do locutor. Trata-se de “uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos, voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e se enquadram na norma culta” (Bernardet, 2003:16). Compreendemos que a voz do saber está associada à voz da direção dos filmes.

Ao longo da história do cinema de não-ficção, a presença do *outro*, considerada como ator-social, é apresentada como amostragem de uma tese sociológica, estando muitas das vezes a serviço de um pensamento científico, buscam explicar uma série de problemas sociais a partir da dialética particular/geral. Para Bernardet, os documentários<sup>7</sup> que tomam o *outro* como amostragem, não são compreendidos como a expressão do povo, “e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo” (Bernardet, 2003:9). Conforme a filosofia levinasiana, o *outro*, situado em uma relação ética, permanece como *outro*, e não é reduzido a um objeto de puro conhecimento. Quando um cineasta filma, aborda, entrevista o *outro*, seria mais ético deixar evidente o caráter assimétrico dessa relação de poder entre quem filma e quem é filmado, “assegurando a singularidade e unicidade da subjetividade do sujeito” (Ribeiro, 2015:13).

Para Adirley, a relação à construção dos personagens, com os atores não profissionais, ela ocorre pela aproximação com os atores, conforme narra na entrevista ao lembrar do impacto de seu primeiro filme *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), vindo de um contexto distante das artes, era visto como “o cara da bola”. O sucesso inesperado gerou grande atenção da mídia, mas também um estranhamento por parte de quem não o reconhecia como alguém do mundo das artes. Ele destaca que seu ingresso no cinema se deu por meio da aproximação com pessoas da periferia: “Quando eu comecei a andar na rua com a câmera, era muito a questão da aproximação, as pessoas se aproximavam. Então tudo foi uma aproximação” (Queirós, 2021, informação oral). Já havia uma aproximação de pessoas que ele admirava, como Marquim e Jamaika, ícones do rap na Ceilândia. A relação deles era de convivência cotidiana, sem hierarquia. Outras aproximações vieram pelo grupo Ceicine, que surgiu como um espaço para discutir cinema popular e marxista a partir da realidade periférica. Adirley critica a forma como discursos do feminismo e do marxismo, vindos da academia, quando chegavam à periferia, muitas vezes ignoravam o corpo e a vivência periférica, sendo mediados por olhares de classe média. Para ele, o cinema sobre a periferia geralmente é interpretado de fora, dificultando que se acesse o que emerge daquele campo. Assim, o processo criativo era orgânico: os personagens surgiam naturalmente entre amigos, sem casting formal, movido por uma intensa vivência de rua, leitura e troca de ideias: “não existia escolha dos personagens, aquela pessoa que era mais massa entre os amigos, virava ator”. (Queirós, 2021, informação oral).

---

7. Bernardet, em *Cineastas e a imagem do povo* (1985), ao abordar as problemáticas em torno da representação do *outro* como objeto de amostragem de uma tese sociológica, exemplifica tais questões com os seguintes documentários: *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirzman, *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *Subterrâneos do futebol* (1965), de Maurice Capovilla, *Jardim Nova Bahia* (1971), de Aloysio Raulino, *Greve* (1979), de João Batista de Andrade, entre outros.

### O território fabulado pela comunidade: entre poéticas e as redes de criação

Nos filmes de Adirley Queirós, a Ceilândia protagoniza e tece as narrativas de seus personagens, tornando-se uma espécie de epicentro daquele universo apresentado em filmes. Para além de um ambiente político, a Ceilândia torna-se uma fábula e por meio de um dispositivo que produz ficção, é que os aspectos etnográficos emergem nos filmes ou, conforme o cineasta afirma, “eu faço uma etnografia da ficção”. A partir dessa fala do diretor compreendemos como ele pensa sua poética, conforme pontua Manuela Penafria em entrevista:

(...) se estamos a procurar o pensamento e a poética do cineasta, independentemente de ser ou de não ser teoria, isto estará nos filmes mais do que na escrita. O problema é que eu acho que nós não temos vocabulário para escrevermos sobre os filmes. Eu costumo dar um exemplo: aquela espécie de campo/contracampo de Ingmar Bergman em *Persona* (1966), como que se chama aquilo? Que nome é que damos àquilo? Não é propriamente um campo/contracampo. Falta-nos vocabulário ou temos que inventá-lo. São duas maneiras de pensar completamente distintas. (Leites *et al*, 2020:9).

Adirley inventa uma expressão para sua forma de filmar que podemos identificar em suas diferentes obras, tornando tal gesto um traço autoral do cineasta. Em seu mais recente trabalho *Mato seco em chamas* (2022), codirigido com Joana Pimenta, acompanhamos a narrativa das Gasolineiras de Kebrada, um grupo de mulheres que em um pequeno lote localizado na favela do Sol Nascente, região periférica do Distrito Federal, produzem e distribuem gasolina como moeda de troca para sobreviver em um mundo rodeado de conflitos. O filme apresenta planos longos das mulheres produzindo e distribuindo gasolina, como também a sequência de uma motocicleta realizada para a campanha eleitoral de Andréia, candidata a deputada pelo Partido do Povo Preso, tais cenas exprimem essa poética da “etnografia da ficção” de Adirley. Essa forma de representar os corpos periféricos busca um deslocamento da indexação do sujeito à sua realidade social. Assim, abre-se uma realidade outra produzida pelo trato ficcional da obra.

Para o diretor Affonso Uchôa, que considera *A Vizinhança do Tigre* (2014) uma obra ficcional, reflete sobre a existência do gesto documental no filme e pontua o aspecto de uma estrutura narrativa instável:

Registrei como ficção (...) para valorizar o trabalho de criação cinematográfica que os meninos e eu tivemos. (...) E acho ótimo que chamem de híbrido, de doc-fic, meio do caminho, mistureba, o que quiser chamar, porque é justo, o filme tem elementos documentais, tem uma abordagem documental, tem até mesmo uma ética documental na sua realização, mas tem um trabalho ficcional, tem um *desejo de ficção*, que não é super elaborada, refinada ou feita nos padrões norte-americanos, mas é uma ficção. (Uchôa, 2021, informação verbal).

Consideramos que a atitude documental prevalece nas duas obras aqui examinadas e, importando o vocabulário do universo musical, poderíamos entender o gesto documental como uma tônica mais ressonante, ou mesmo como uma base rítmica que determina um gênero — um *funk*, por exemplo. Podemos *samplear* trechos de Bach para dar o ornamento melódico, mas ainda a reconhecemos como funk. Assim, podemos considerar os aspectos ficcionais como um ornamento, não sendo apenas um trato criativo ao fazer documental, mas que se figura como discurso estético-político, com uma carga afetiva gerada pelo sentido de pertencimento do cineasta, produzindo uma representação para além dimensão sociológica. Há também a noção de que esse aspecto ficcional das obras, seria reivindicação ao “direito à ficção”, ou mesmo à ficção reparadora. Conforme Aumont,

O cinema ajudaria a pensar na fabricação de uma sociedade ideal, de uma comunidade de humanos que, pelo menos em certa medida, escaparia às mesquinharias, aos limites, às asperezas da verdadeira sociedade, da exploração ou da tirania. Em suma, existe sempre um desejo de utopia no pensamento ideológico dos cineastas. (Aumont, 2012: 120).

Affonso e Adirley, mencionam que a produção de uma obra cinematográfica de ficção é algo pertencente à elite econômica. Segundo Adirley:

Pela falta de material de cinema, o hibridismo se impõe. Geralmente, você propõe uma ficção, que nunca vai se concretizar, porque nós não somos uma indústria, um comércio, falando de uma ideia materialista. Não tem esse suporte material, então o hibridismo vem de invenções, essa falta gerava o hibridismo. (Queirós, 2021, informação verbal).

Adirley Queirós, que inicialmente havia realizado filmes classificados como documentário, explica sua relação com esse fazer cinematográfico como sendo “muito intuitivo, como um documentário pra mim é, por isso que eu digo que sempre fiz documentário, neste sentido clássico, para mim era intuitivo” (Queirós, 2021, informação verbal). E continua:

Pra mim a gente fabulava (...) e depois pegava um aspecto real para fazer o filme, porque me interessava contar o aspecto real, contar a Ceilândia. Gostava de falar do ambiente das minhas histórias, gostava daquelas pessoas vendendo pamonha, passando em frente da câmera. A minha *mise-en-scène* era a busca disso, eu podia cortar se quisesse, eu deixava isso acontecer, deixava o tempo fluir para aquele lugar. Esses personagens, então, tinham uma clareza, porque a gente conversava muito, de como a gente queria que esse personagem fosse, qual o ideal desse personagem. O meu mundo e o mundo dele vinham para a cena (Queirós, 2021, informação verbal).

Adirley Queirós descreve também seu processo de realização, confidenciando que ele parte de sua relação com os espaços da Ceilândia, da observação, por parte do cineasta, dos locais e da dinâmica daquele espaço. Só depois ele filmará. De acordo com Queirós,

O aspecto real aparece, (...) quando você o enquadra, nenhuma ficção chega perto. Se você tem domínio do espaço do real, você domina a maior ficção do mundo, e eu dominava isso. Se eu fosse filmar ali, negócio muito tempo, fico dias ali. Então parece que eu cerquei o espaço, mas nunca houve isso. Aí os caras começaram a me ver como o cara do cinema. Os caras mesmo falavam para não passar ali, porque o cara do cinema estava filmando. Então, nunca foi planejado, mas eu estudo os lugares que eu vou, porque eu moro aqui, eu caminho pela cidade, até hoje, no mínimo uma hora e meia por dia, pela cidade, por lugares que eu não imaginava que tinham na cidade. (Queirós, 2021, informação oral).

Desse modo, não há um platô que delimitará o que é o espaço do *set*, separando-o do mundo. O “controle” pela estabilidade das gravações ocorre de modo comunitário, as pessoas sabem que ali está acontecendo uma gravação, que é melhor não passar perto ou é melhor evitar fazer barulho, falar alto, etc. Há reconhecimento e respeito pelo trabalho do diretor naquele território, sendo ele “de dentro”, não há desconfiança de quem ele seja, assim como ocorre com Adirley Queirós, que filma a Ceilândia (DF), e de Affonso Uchoa, que filma o bairro Nacional. Esses cineastas vivem (ou viveram) por longa data nesses territórios e filmaram personagens desses lugares, havendo um vínculo afetivo com esse espaço, essas pessoas, esses personagens reais, o qual forma uma comunidade.

Para além da dimensão afetivo-relacional estabelecida no fazer cinematográfico dos filmes examinados, podemos observar que esse senso de comunidade é responsável pelo caráter híbrido das obras. Ou seja, a relação de confiança entre as partes resulta numa performance que é guiada pelo diretor e suas proposições dramáticas, mas há também uma criação do ator-personagem elaborada em conjunção com suas memórias e subjetividades. A performance sustentada pela lógica da incerteza seria o cerne do projeto poético dos processos filmicos aqui examinados.

### **Considerações finais**

Conforme o compartilhamento dos cineastas sobre seus processos de criação, podemos verificar uma organicidade na construção dramática, que é construída pela conjunção de uma proposição inicial feita pelos diretores aos atores-personagens, que possuem um vínculo com o território (espaço) filmado. Por meio da relação de confiança atribuída tanto pelo olhar endógeno, quanto pela abordagem desses cineastas, permite que a inventividade narrativa advinda das performances dos atores-personagens, resulte numa reivindicação pelas vias simbólicas do “direito à ficção”, sendo isso uma forma de romper com as representações problemáticas

perpetuadas pelas narrativas hegemônicas, em que os *outros* eram representados em contextos marginalizados, enfatizando as mazelas e os preconceitos que sofrem na sociedade.

Compreendemos que a noção em torno do “direito à ficção”, articulada ao ato de ficcionalizar, cria narrativas que podem contribuir no processo curativo às feridas coloniais. Umberto Eco diz não desejar propor que “os passeios pelos bosques da ficção” sejam um remédio para as grandes tragédias de nosso tempo. Entretanto, esses passeios habilitam o entendimento dos mecanismos pelos quais a ficção é capaz de moldar a vida. Para Eco, a ficção tem a mesma função dos jogos, pois “é brincando que as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente” (Eco, 1994:137). Nesse sentido, compreendemos o caráter pedagógico da ficção que, pela sedução narrativa, cativa mais seu público pela empatia, pelas emoções (*pathos*) e, além de atingir nossos desejos inconscientes, opera de modo diferente à retórica discursiva (*logos*), relacionada à razão, que possui suas limitações ao abordar assuntos mais subjetivos e sensíveis.

Ao examinarmos os processos de criação de Uchôa e Queirós, por meio de seus relatos, foi possível vislumbrar os pressupostos estéticos e políticos que sustentam e elaboram suas poéticas, sendo portanto, um ato teórico em torno do fazer cinematográfico. Ambos os diretores possuem uma formação dedicada ao cinema e ao audiovisual, possuindo referências que se materializam em suas obras e os aproximam de outros cineastas que produzem fabulações a partir de seus territórios.

### Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2012). *A estética do filme*. Campinas: Papirus.
- Bernardet, J. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Eco, U. (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Deleuze, G. (2013). *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Gomes, J. (2017) Mas tinha que respirar. *Revista Cinética*. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/mas-tinha-que-respirar/>
- Gutierrez, M. A. (2016). Rock, apatia e violência. In: *Significação*, V. 43 N. 45. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/103444/116782>.
- Leites, B.; Baggio, E.; Carvalho, M. (2020) Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. *Intexto*, n. 48, p. 6–21: Porto Alegre. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/97857>.
- Machado, A. (2011). Novos territórios do documentário. *Doc On-line*, n.11:5-24. Disponível em: [http://www.doc.ubi.pt/11/dossier\\_arlindo\\_machado.pdf](http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf).

- Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issus and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2012). Introdução ao documentário. Campinas: Papirus.
- Odin, R. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação, Revista De Cultura Audiovisual*, v. 39, n.37:10-30. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/6097/609766001002.pdf>.
- Mombaça, J (2021). *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Penafria, M. *et al.* (2016). Nota introdutória. *Ver, ouvir e ler os cineastas: Teoria dos Cineastas Vol. 1*. Covilhã: UBI.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac.
- Ribeiro, Luciane M. (2015) *A subjetividade e o outro: Ética da Responsabilidade em Emmanuel Levinas*. São Paulo: Ideias & Letras.
- Salles, C. S. (2023) *Crítica de Processo e Teoria de Cineastas. Por uma teoria compartilhada: ideias, processos e práticas de cineastas.* / Andréa C. Scansani e Jamer Guterres de Mello (orgs.). Cachoeirinha: Fi.

### **Filmografia**

- A Vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchoa.
- Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós
- Mato seco em chamas* (2022), de Adirley Queirós e Joana Pimenta

## 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: tatabastos@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 livreto 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)

## A repetição na montagem dos arquivos em *Irradiés* (2020), de Rithy Panh

Tomyo Costa Ito\*

**Resumo:** O artigo examina o filme *Irradiés* (2020), de Rithy Panh, que propõe a reinscrição de imagens de guerras, genocídios e violências do século XX em uma forma inédita em sua filmografia, tomando a repetição como procedimento central. Partindo da explosão da bomba atômica em Hiroshima, a montagem articula imagens consagradas, como as da libertação dos campos nazistas e arquivos menos visíveis, oriundos do Camboja e de contextos coloniais, deslocando possíveis hierarquias visuais e descentralizando o olhar histórico. O comentário em vozes *over*, uma feminina e uma masculina, amplia essas operações, estruturando a experiência por meio de listas e interrogações que convocam a repetição do olhar como forma de elaboração.

Palavras-chave: Rithy Panh; imagens de arquivo; repetição; montagem; *mise-en-scène*.

**Resumen:** Este artículo analiza la película *Irradiés* (2020) de Rithy Panh, que propone la reinscripción de imágenes de guerras, genocidios y violencia del siglo XX en una forma inédita en su filmografía, tomando la repetición como procedimiento central. Partiendo de la explosión de la bomba atómica en Hiroshima, el montaje articula imágenes consagradas, como las de la liberación de los campos nazis, y archivos menos visibles de Camboya y contextos coloniales, desplazando posibles jerarquías visuales y descentralizando la mirada histórica. La voz en off, una femenina y una masculina, amplía estas operaciones, estructurando la experiencia a través de listas e interrogaciones que invocan la repetición de la mirada como forma de elaboración.

Palabras clave: Rithy Panh; imágenes de archivo; repetición; montaje; puesta en escena.

---

\* Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicações e Artes (ECA). 05508-020, São Paulo-SP, Brasil. E-mail: tomyocostaito@gmail.com

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2023/05509-0.

Artigo escrito a convite do editor do Dossier Temático.

**Abstract:** This article examines Rithy Panh's film *Irradiés* (2020), which proposes the reinscription of images of wars, genocides, and violence from the 20th century in a form unprecedented in his filmography, taking repetition as a central procedure. Starting from the explosion of the atomic bomb in Hiroshima, the montage articulates consecrated images, such as those of the liberation of Nazi camps, and less visible archives from Cambodia and colonial contexts, displacing possible visual hierarchies and decentralizing the historical gaze. The voice-over commentary, one female and one male, expands these operations, structuring the experience through lists and interrogations that summon the repetition of the gaze as a form of elaboration.

Keywords: Rithy Panh; archival images; repetition; montage; mise-en-scène.

**Résumé :** Cet article analyse le film *Irradiés* (2020) de Rithy Panh, qui propose une réinscription des images de guerres, de génocides et de violences du XXe siècle sous une forme inédite dans sa filmographie, faisant de la répétition un procédé central. À partir de l'explosion de la bombe atomique à Hiroshima, le montage articule des images consacrées, telles que celles de la libération des camps nazis, et des archives moins visibles provenant du Cambodge et des contextes coloniaux, déplaçant ainsi d'éventuelles hiérarchies visuelles et décentralisant le regard historique. Le commentaire en voix off, l'une féminine et l'autre masculine, prolonge cette démarche, structurant l'expérience par des listes et des interrogations qui convoquent la répétition du regard comme une forme d'élaboration.

Mots-clés : Rithy Panh ; images d'archives ; répétition ; montage ; mise en scène.

## Introdução

*Irradiés* (2020) é um filme de montagem no qual Rithy Panh constrói associações entre imagens oriundas de contextos distintos de guerras, genocídios, deportações e campos de extermínio. É um trabalho que amplia seu gesto de elaboração cinematográfica da memória, até então fortemente ancorado no contexto cambojano, para um panorama mais amplo do século XX. O cineasta estabelece um diálogo visual e sonoro entre arquivos de diferentes temporalidades e geografias – do regime do Khmer Vermelho à Primeira e à Segunda Guerras Mundiais, passando pela bomba atômica no Japão, a colonização europeia na África e no Sudeste Asiático, a guerra do Vietnã, o genocídio no Camboja –, atravessados por regimes autoritários e pela violência sistemática contra os corpos.

As imagens de arquivo constituem o núcleo da obra, que se apresenta com uma forma singular: a tela é permanentemente dividida em três quadros. Esse dispositivo amplia o campo de visão de uma mesma imagem e cria novas relações entre fragmentos de tempos e lugares distintos. Tal estrutura formal, inédita em sua filmografia, distingue *Irradiados* dos filmes anteriores de Panh e potencializa o exercício de confrontar imagens que, embora provenientes de contextos históricos diferentes, dialogam por uma analogia do horror que intensifica a *mise-en-scène* particular de cada uma.

O comentário em vozes *over* acrescenta outra camada importante do filme, propondo reflexões e questionamentos diante dessas imagens. Nele, a repetição é apresentada como uma forma de aprendizagem do olhar, uma pedagogia do cinema que

exige “olhar uma vez, olhar cem vezes” para sustentar o confronto com imagens de guerras e genocídios. Trata-se de um gesto que não apenas repete, mas reinscreve as imagens em novas associações, deslocando seus sentidos e renovando as possibilidades de vê-las.

Nesse processo, a montagem dos arquivos e as vozes *over* configuram os gestos cinematográficos em que a obra expressa de forma mais significativa seus enunciados, propondo uma forma cinematográfica que se aproxima do ensaio, em que conceitos se articulam na exposição dos conteúdos visuais e verbais. A análise de *Irradiados* se apoia em entrevistas, escritos e, especialmente, no livro *La paix avec les morts* (Panh; Bataille, 2020), que reúnem reflexões de Rithy Panh sobre seus métodos de trabalho no cinema. Assim, este artigo se insere na abordagem da Teoria de Cineastas, que toma filmes e enunciados de realizadores como fontes primárias de reflexão. Este texto resulta igualmente de minha trajetória nos grupos de pesquisa ligados a esse campo no Brasil, com participação no seminário temático da Socine e nos encontros de Teoria de Cineastas, onde apresentei diferentes trabalhos sobre Rithy Panh.<sup>1</sup>

Propomos que a associação desses recursos cinematográficos apontem modos de ver as imagens, produzindo um processo que chamamos de redistribuição da *mise-en-scène*: o deslocamento de hierarquias visuais dentro do plano, engendrando outras durações e povoando o fora de campo com novas camadas de sentido, a partir da associação com outros arquivos e do diálogo entre palavra e imagem, criando um espaço em que ver e dizer se tornam também um trabalho ativo de memória do espectador, diante da história.

### **Panorama do uso dos arquivos e do comentário na filmografia de Rithy Panh**

O cinema de Rithy Panh se constrói em grande parte a partir da retomada de imagens de arquivos, que aparecem em diferentes formas ao longo de sua filmografia. Desde *Camboja, entre guerra e paz* (1991) até *A imagem que falta* (2013), passando por obras centrais como *Bophana, uma tragédia cambojana* (1996), *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002) e *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011), os arquivos são convocados como forma de situar o espectador no contexto histórico, mas também como ponto de partida para uma elaboração mais ampla da memória, em diálogo com outros materiais, singularizando sua *mise-en-scène* ou mesmo a deslocando, ampliando as camadas de sentido das intenções iniciais da produção dessas imagens.

Os materiais utilizados por Rithy Panh abrangem as cenas da guerra civil no Camboja, da tomada de Phnom Penh, da queda do regime de Pol Pot, período marcado pela exumação dos corpos, pelo registro de crianças e adultos famintos ou doentes, cadáveres e vestígios materiais da violência. Entre esses diferentes conjuntos, os filmes de propaganda do Khmer Vermelho ocupam um lugar central. Todas essas

---

1. Cabe mencionar a participação nos Encontros da Socine, em 2019 e 2022. Além da participação do Encontro Teoria de Cineastas, em 2023 e 2024, nas cidades de São e Porto Alegre, respectivamente.

imagens são constantemente repetidas entre um filme e outro do cineasta. Panh insiste em sua recomposição, associando-a a outros elementos que se confrontam ao discurso oficial, trazendo outras imagens e, em especial, outras vozes: cartas pessoais, testemunhos de vítimas e carrascos, gestos repetidos em encenações, ou mesmo os bonequinhos de argila que reaparecem como contraponto. As imagens de arquivo vêm acompanhada de uma voz que as interpela, de uma memória pessoal que as desloca, ou de um objeto cotidiano que lhes reforça a materialidade. Em entrevista, Rithy Panh fala desse uso da repetição:

O digital avança tão rápido que eu acho que os espectadores perderam a memória. São muitas imagens, imagens demais, e isso apaga a memória. Antes, as pessoas não viam tantos filmes, não havia tantos canais de TV. Quando elas iam assistir a um filme, às vezes na telona, era um evento. Depois, virou normal ter uma TV em casa, com um canal, depois três canais. Mas hoje, você liga e tem milhares de canais. É o Youtube, com uma infinidade de conteúdos, e as pessoas não se lembram de nada. Imagine assistir a esses filmes como um fluxo constante. Não tenho escolha, preciso repetir as mesmas imagens. As pessoas nem notam que é a mesma imagem, o mesmo plano, a mesma montagem. Repito e repito. Porque os espectadores não retêm nada. (Costa, 2025: 90).

Em diálogo com as vozes que Rithy Panh escutou ao longo de sua filmografia, o cineasta articulou suas ideias no próprio processo de realização, sistematizando esse pensamento sobretudo em quatro livros publicados. Ao longo de sua trajetória, também escreveu ensaios sobre sua obra e concedeu diversas entrevistas, nas quais refletiu sobre seus métodos e sobre sua concepção da imagem cinematográfica. Seus escritos sistematizados em livros vieram para a tela a partir de *A imagem que falta*, dando continuidade a um movimento iniciado em *L'Élimination* (Panh; Bataille, 2011), em que a palavra assume a forma de uma narração em primeira pessoa, em tom confessional, combinando imagens de propaganda e figuras de argila para inscrever as lacunas da experiência pessoal na história coletiva. A partir de um procedimento distinto, a palavra também aparece em *A França é nossa pátria* (2015), o cineasta mobiliza arquivos coloniais franceses no Camboja e no Vietnã e os reinscreve com cartelas que compõem uma escrita crítica sobre a dominação colonial. Esse filme anuncia o gesto transnacional da montagem de *Irradiados* ao trazer os arquivos do Sudeste Asiático. E em *Túmulos sem nome* (2018), sem recorrer a arquivos visuais, a voz *over* sustenta o filme ao convocar um diálogo com mortos e refletir sobre a memória em diálogo com o livro *La paix avec les morts*. Este último traz as reflexões de Rithy Panh sobre a repetição:

Eu gosto de me repetir. Melhor ainda, eu acredito nas virtudes da repetição — não se trata do fim do modo dedutivo, mas da irrupção da profundidade. Acredito que é preciso dizer, repetir, mostrar, enunciar, de modo diferente, é claro, não para

preparar o retorno nem para impedi-lo com certeza. Nem mesmo para pôr a memória à prova. Mas como uma meditação. Repetir é renovar as palavras.<sup>2</sup> (Panh; Bataille, 2020: 91, tradução nossa).

A aproximação entre o cinema de Rithy Panh e as reflexões de Sylvie Lindeperg (2012) e Georges Didi-Huberman (2018) revela um campo comum de preocupações em torno do uso dos arquivos filmicos. Lindeperg nos ajuda a compreender que, ao lidar com imagens de arquivo, é preciso não esquecer que as figuras na tela não são apenas espectros, mas traços registrados de pessoas que viveram antes de serem filmadas. Por isso, as imagens não se reduzem à sua simples aparição e devem ser colocadas em diálogo com materiais extrafilmicos para que sua dimensão histórica se torne legível. Numa linha semelhante, Didi-Huberman propõe que uma arte da memória só se reinventa quando faz trabalhar em conjunto documentos escritos, testemunhos de sobreviventes e registros visuais, ainda que sua aparente evidência exponha o risco de más interpretações. Os filmes de Panh dão corpo a esse horizonte: cada reaparição de imagens de arquivo é recolocada em diálogo com vozes que as interpelam, testemunhos que as contrastam ou objetos cotidianos que lhes devolvem materialidade. Esse gesto tensiona o sentido dos arquivos e reinscreve-os em circuitos de memória que ultrapassam o uso inicial para o qual foram produzidos.

Assim, ao longo de seus filmes, a associação entre arquivo e palavra assume múltiplas funções: contextualizar historicamente, fixar imagens na memória do espectador pela repetição, destacar detalhes insignificantes que ganham centralidade, ou ainda se integrar a séries que aproximam contextos históricos distintos. Em todos os casos, trata-se de redistribuição da *mise-en-scène*, alterando hierarquias, produzindo novas durações e inserindo os arquivos em associações capazes de renovar o olhar e reabrir nosso entendimento da história, visando a elaboração da memória. Esses mesmos gestos reaparecem em *Irradiados*, que ao retomá-los também apresenta novas formas de articulação entre montagem e vozes *over*, ampliando o campo de referências para além do genocídio cambiano e situando-o em uma perspectiva transnacional.

### **As formas da repetição em *Irradiados***

A *mise-en-scène* da guerra e dos genocídios do século XX, apresentadas pelas imagens de arquivo, filmadas em diferentes contextos e com diferentes intenções, é montada com uma frequente utilização do procedimento de repetição, que toma diversas formas em *Irradiados*. Como já mencionamos, o filme constrói associações entre imagens de contextos significativos da história do século XX: a Primeira e a

---

2. “J’aime me répéter. Mieux, je crois aux vertus de la répétition - ce n’est pas la fin du mode déductif; c’est l’irruption de la profondeur. Je crois qu’il faut dire, redire, montrer, énoncer, différemment bien sûr, non pour préparer le retour ou pour l’empêcher avec certitude. Pas même pour éprouver sa mémoire. Mais comme une méditation. Répéter, c’est rénover les mots.”

Segunda Guerras Mundiais, o lançamento da bomba atômica no Japão. Podemos dizer que a retomada dessas imagens já muito vistas constitui um primeiro procedimento de repetição, pois tiveram ampla circulação e ajudaram a formar nosso imaginário sobre o século passado. Em contraste, outras imagens pouco vistas ganham importância, como as da colonização europeia na África e no Sudeste Asiático, da guerra do Vietnã e do período do regime do Khmer Vermelho no Camboja.

Um segundo procedimento de repetição, singular à *Irrradiados* dentro da filmografia de Rithy Panh, é seu formato que divide a tela em três quadros, de mesmo tamanho, alinhados horizontalmente, ocupando o centro e os dois cantos da imagem, separados por linhas verticais (ocasionalmente, essas três imagens se tornam uma só, alongada). A partir desse formato, o cineasta joga com variações sutis, apresentando a mesma cena sincrônica nos três quadros, ou, produz uma ligeira assincronia entre as três imagens. Também insere uma imagem distinta em um ou dois quadros, criando conexões que se apresentam simultaneamente na tela. Além de utilizar o *ralentir*.

A repetição se apresenta também por meio da justaposição dos planos, promovida pela montagem, um terceiro procedimento que constitui diversas coleções de imagens semelhantes: da experiência da deportação que associa imagens do campo de trânsito de Westerbork e de um trem percorrendo o Camboja oriundas de filmes de propaganda do Khmer Vermelho; dos campos de extermínio que justapõe imagens do interior do campo de Auschwitz, filmadas por Alain Resnais para o filme *Noite e Neblina* (1955) e as celas solitárias da prisão S-21, filmadas por Rithy Panh para seus documentários; e da desumanização que reúne imagens dos sobreviventes e dos cadáveres dos campos de Bergen-Belsen e dos corpos queimados e dos doentes que agonizam com ferimentos terríveis em consequência da bomba atômica. Essas coleções estão entre outras na construção do filme.

Os contextos particulares de cada imagem não são explicitamente apresentados, nem o filme dá explicações diretas. Tal escolha está ligada, ao nosso ver, à exigência que Rithy Panh propõe ao seu espectador, de buscar, em seu repertório imagens já vistas, conhecimentos já sabidos, exigindo um esforço de rememoração do já conhecido que o ajude a ler essas imagens. Ou entende-se que, diante de uma imagem que o espectador não conhece, que isso traga uma interrogação que o faça buscar essas imagens ou, pelo menos, alguma imagem de um contexto semelhante. Dessa maneira, entendemos que as coleções não se constituem como homogeneização da iconografia da deportação, dos centros de extermínio e da desumanização dos corpos. Ao contrário, a repetição de imagens análogas intensifica a *mise-en-scène* particular, cada imagem permanece singular, impregnada no olhar do espectador, pois vê-las exige atenção e engajamento.

O quarto procedimento de repetição está nas vozes over que conduzem o filme. A narração é realizada por uma dupla, uma voz feminina e uma voz masculina, e repete algumas formulações ao longo da obra, sendo a principal delas um chamado à própria repetição: “olhe, olhe uma vez, olhe cem vezes”. Esse imperativo convoca o espectador a ver e rever não apenas para não esquecer, mas também para não se perder na abstração das ideias que justificam a violência. As vozes não explicam as

imagens, mas estruturam a experiência por meio de listas: cidades devastadas pela guerra, armamentos, experimentos científicos usados para torturas, entre outras. Essas enumerações reforçam o gesto de produzir coleções já presentes na montagem do filme. Nesse movimento, as vozes indicam métodos de trabalho — “eu procuro na história, nos poemas, nos arquivos” — revelando uma prática que se abre a múltiplas vozes, documentos e materiais, até mesmo os que poderiam ser tomados como mais insignificantes. A presença da voz feminina nesse duplo narrativo reforça essa abertura, trazendo uma tonalidade que historicamente foi relegada a segundo plano. Por fim, as vozes alertam para a permanência do mal, deslocando o olhar para a materialidade das experiências inscritas nos corpos e nos restos considerados os mais ínfimos da história, como cabelos, botões de roupas ou brinquedos.

### A repetição do já visto

A primeira repetição em jogo no filme é a da reinscrição de imagens já vistas, que tiveram uma circulação anterior: as imagens da liberação dos campos nazistas e o lançamento da bomba atômica em Hiroshima. As primeiras foram apresentadas no Tribunal de Nuremberg, como no filme *Nazi Concentration Camps*, que traz cenas marcantes como as do campo de Bergen-Belsen, filmadas para o projeto britânico *Memórias dos campos*, com supervisão de Alfred Hitchcock, cancelado à época e finalizado em 1985, depois restaurado em 2014, em uma versão ampliada rebatizada de *German Concentration Camps Factual Survey*.

O horror dessas imagens teve, além de seu uso jurídico no fim da Segunda Guerra Mundial, pale significativo no projeto de reafirmação dos direitos humanos, em 1948, considerando princípios universais de dignidade, como aponta Marcelo Ribeiro (2019). Nos anos seguintes, porém, foram deixadas de lado, em função da nova configuração geopolítica no fim do conflito. Como por exemplo, Lindeperg (2018) afirma que os britânicos evitaram o uso demasiado das imagens dos campos, pois buscavam manter os alemães como aliados, com o intuito de diminuir a influência soviética, antigo aliado que se torna o novo inimigo. Tais imagens foram retomadas em 1955 no filme *Noite e Neblina*, de Alain Resnais, e sua circulação foi bastante significativa em documentários históricos a partir dos anos 1960, impulsionadas pela transmissão do julgamento de Adolf Eichmann. Tal divulgação, segundo Lindeperg, trouxe o conhecimento mais amplo e claro sobre os campos de concentração e de extermínio.

Essas imagens passaram, portanto, por um processo de esquecimento, depois de saturação e mesmo agora de superexposição (Lindeperg, 2012). Segundo Sylvie Lindeperg, ao ser chamada a formular uma avaliação crítica de filmes como *A Queda* (*Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, 2005), *O Resgate* (*La Rafle*, Rose Bosch, 2010), a série documental *Apocalypse* (Isabelle Clarke, Daniel Costelle, 2009), as docuficções *Auschwitz: os nazis e a Solução final* (Martina Balazova, Dominic Sutherland, 2005) e *La Résistance* (Christophe Nick, Félix Olivier, Patricia Bodet, 2007), constatou uma tendência à uniformização das formas de escritura da história. A historiadora resume essa tendência em algumas fórmulas recorrentes: uma estéti-

ca do excesso e da hipervisibilidade; a sobreposição de tempos históricos e a hibridização de regimes do visível; uma busca por imersão total nas imagens e nos sons — muitas vezes obtida pela colorização de arquivos em preto e branco e pela criação de trilhas sonoras para imagens originalmente silenciosas — o que implica novas formas de pensar os conceitos de verdade e realidade; e, por fim, a fragmentação das durações e o nivelamento das temporalidades. Em resumo, trata-se de um gesto de mostrar tudo, representar tudo, dizer tudo, fazer ouvir tudo, com a promessa de entrega de uma experiência histórica plena por meio das imagens.

O filme *Irrradiados* traz novamente essas imagens, sem mostrar tudo, sem tirar suas temporalidades próprias, sem homogeneizá-las, sem nivelar os tempos históricos (embora esse risco exista) abrindo-as para novas leituras a partir da associação com materiais de outros contextos que não passaram por esse processo de hipervisibilidade. Nesse sentido, torna-se fundamental que imagens dos contextos da África e do Sudeste Asiático apareçam também com força e destaque, deslocando a narrativa e a visibilidade do norte global para uma perspectiva descentralizada que contemple de forma mais ampla a história de diferentes povos no século XX.

O início do filme traz a imagem da construção de uma casa de estilo japonês em miniatura por uma mão humana, primeiro formando uma imagem única que ocupa os três quadros. Essas mãos humanas iniciam com uma colagem e logo, em seguida, os quadros das laterais trazem imagens áreas de Hiroshima em sincronia e a do meio permanece no contexto da construção da casa em miniatura. Nas laterais, Hiroshima é inicialmente vista do alto com suas casas e prédios. No centro, a casa em miniatura vai se formando delicadamente, com a divisão de quartos, com pequenos objetos pessoais e móveis inseridos. E aí, as imagens aéreas da explosão da bomba atômica mostradas dentro da ideia da repetição, pois são imagens já vistas. Depois, imagens do alto de Hiroshima destruída, suas casas e prédios, praticamente dizimados, sua paisagem é quase desértica. As imagens de Hiroshima destruída deslocam o olhar técnico associado à imagem da explosão da bomba atômica, e a casa em miniatura, já completa, reforça ainda mais esse deslocamento, recebendo, em seu interior, fotografias de famílias japonesas.

A miniatura parece apontar para o espaço de acolhimento, em que a maioria de nós vive e que deveria ser o lugar seguro da casa. Muitas casas como essa foram completamente destruídas, apagadas junto com seus moradores — uma imagem delicada e contundente de como a guerra nos deixa desprotegidos. Uma guerra nem sempre elimina de imediato a casa e seus habitantes, mas inevitavelmente produz desabrigados e refugiados. Nesse sentido, as casas destruídas de Hiroshima aparecem como imagens pouco vistas, quase ausentes de nosso imaginário, ao contrário da explosão da bomba atômica, que se tornou um grande clichê, repetido à exaustão até mesmo em produções audiovisuais sobre ciência. A devastação da cidade, portanto, oferece um contraponto entre a explosão e a destruição.

## As coleções

Trazendo primeiro a voz *over* feminina, de partida o filme estabelece algumas das reflexões que vão conduzir o filme: a questão do mal; os caminhos da humanidade no século XX, associando ciência, progresso e destruição; são reflexões que Rithy Panh nos oferece, ao mesmo tempo, sem apresentar respostas acabadas. Não pretendemos explicitar seu pensamento sobre questões específicas, mas como essas ideias se articulam com a sua proposta filmica, e ganham materialidade por meio das imagens. Nesse primeiro comentário, a voz feminina fala de uma ideia: o avião carregando uma bomba como a pura invenção humana que ameaça o homem em sua história. Esse é o pico mais alto que ameaça tudo, até mesmo que o mal possa crescer.

Após a sequência inicial, o filme mergulha em imagens da Primeira Guerra Mundial: trincheiras, cadáveres, soldados com máscaras de gás e experiências com armas químicas. A narração observa como o mundo se inundava de números, códigos e sinais, imaginando-se como uma época da vitória da ciência e da verdade, mas revelando-se como uma época da destruição. Logo depois, aparecem as imagens da colonização francesa na África, com homens negros submetidos a medições corporais, testemunho de um pretense olhar científico. A voz *over* acrescenta que “há sempre um autor que defende a guerra”, apontando para ela uma justificativa ou argumentando sua necessidade, enquanto na montagem desfilam aviões bombardeiros, tropas formadas por colonos, tropas japonesas, alemãs e italianas em preparação à guerra, acompanhadas das coreografias militares dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho. A tela tripla intensifica essa repetição de imagens já vistas com essa preocupação de descentralização do universo visual do século XX. Essa justaposição de contextos anuncia a lógica do filme: organizar as imagens em coleções que revelam como a guerra e a violência se repetem sob formas diversas, dentro de uma mesma paisagem.

A primeira grande catástrofe que um conflito produz é o desenraizamento: a experiência de perder a casa, a cidade e a terra natal, transformando populações inteiras em desabrigados. Em *Irradiados*, essa experiência é evocada inicialmente pelas imagens pouco vistas de Hiroshima, que mostram crianças em meio aos escombros, desprotegidas e sem abrigo. Em seguida, o filme retoma outro contexto marcante: a deportação dos judeus para os campos de extermínio, com destaque para as imagens do campo de trânsito de Westerbork, que registram a partida de um comboio rumo ao leste europeu. Essas imagens, filmadas em 1944, foram retomadas por Alain Resnais em *Noite e Neblina* e constituem uma das raríssimas sequências visuais que registram a deportação em si. Por sua singularidade, tornaram-se referência central, amplamente retomada em representações posteriores e estudada em detalhe por Lindeperg (2012). Em *Irradiados*, elas reaparecem como vestígio incontornável da catástrofe, inscritas em uma história visual já reiterada, mas agora deslocadas para um novo arranjo de sentidos.

A deportação também se manifesta no Camboja, durante o regime do Khmer Vermelho, com a evacuação forçada de Phnom Penh em 17 de abril de 1975. Não há registros diretos desse momento, e essa ausência é parte da violência, mas os filmes de propaganda trazem imagens de uma viagem de trem que são reinscritas por Rithy Panh. Em *A imagem que falta* (2013), o cineasta já havia trabalhado esse trauma, associando essas imagens de arquivo a maquetes e bonequinhos de argila para reconstruir a experiência da deportação vivida por ele e por sua família. Em *Irradiados*, as mesmas imagens de arquivo aparecem inscritas em uma coleção mais ampla de deslocamentos forçados e ausências. A voz *over* reforça essa dimensão ao indicar que, em diferentes tempos e lugares, a guerra tende a produzir a mesma paisagem de devastação, na qual populações inteiras são arrancadas de suas terras e casas. Ao reinscrever as mesmas imagens em *Irradiados*, ele as reposiciona em um mosaico de catástrofes do século XX, reforçando que a deportação é o início de uma cadeia de violências que levará à fome, ao trabalho forçado e ao extermínio. A justaposição com Westerbork amplia ainda mais esse gesto: não se trata de comparar sofrimentos ou de hierarquizar tragédias, mas de evidenciar como a deportação opera como matriz comum de processos genocidas distintos. O espectador é convocado a reconhecer, nas imagens de um trem cambojano ou europeu, o programa de destruição que já se anuncia.

Uma das coleções mais terríveis em *Irradiados* é a dos campos de extermínio. Para além da utilização de imagens de arquivo, Rithy Panh inscreve sequências realizadas em outros filmes, em especial *Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais, e seu próprio *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002). De Resnais, Panh retoma as sequências coloridas do interior de Auschwitz, filmadas quase dez anos após a liberação do campo, quando as ruínas já haviam se tornado espaços de memória. De *S-21*, incorpora imagens das celas solitárias da prisão cambojana, estabelecendo um paralelo direto entre a experiência dos campos nazistas e os centros de tortura do regime do Khmer Vermelho. As imagens se desdobram em uma sequência ainda mais ampla, que inclui registros feitos pelos próprios nazistas, filmes de propaganda do Khmer Vermelho, sobretudo cenas de campos de trabalho forçado. Em um desses momentos, a voz *over* afirma: “E você? Você deixou os arrozais que também podem ser um campo de morte sob o sol”.<sup>3</sup> Essa frase indica que o campo de arroz, filmado pelo Khmer Vermelho como símbolo da prosperidade revolucionária, é reinscrito por Panh como imagem da morte programada pela fome e pelas condições de trabalho impostas.

Essa coleção também integra imagens de diferentes naturezas: as panorâmicas em cores dos trabalhadores forçados nos filmes do Khmer Vermelho, planos de Auschwitz, celas de S-21, corpos magros caminhando entre galpões, restos de roupas e botões recolhidos no chão. A montagem entre esses contextos aparentemente distantes cria um efeito de sobreposição em que Auschwitz, Camboja e outros lugares se tornam variações de uma paisagem da morte. Imagens já vistas, largamente reco-

---

3. Tradução nossa: “Et toi? Tu as quitté des rizières qui peuvent aussi être un camp des morts sous le soleil”.

nhecidas na história do cinema, são mostradas de novo em novas combinações, ao lado de imagens menos conhecidas ou mais localizadas. Essa justaposição quebra hierarquias possíveis entre contextos, sem estabelecer violências maiores ou menores, nem mortes justificáveis em nome de causas diferentes. O comentário em voz *over* lembra que, ao longo da história, sempre se tentou dar sentido ou legitimidade às guerras, apresentando-as como necessárias. Panh, ao contrário, evidencia que essa lógica de justificação, que fecha os olhos para o sofrimento, sustenta programas de morte em diferentes tempos e lugares, convocando o espectador a olhar de novo não só para os campos de concentração nazistas, unanimemente condenáveis, mas também para outras repetições de projetos de destruição que atravessam o século XX.

Uma das coleções mais impactantes em *Irradiados* é composta por imagens que explicitam a degradação e a desumanização dos corpos nesses diferentes contextos históricos: os campos de concentração e extermínio nazistas, os hospitais de Hiroshima, a fome programada no Camboja. O filme insiste em cenas de corpos doentes, esqueléticos, queimados, feridos ou mortos, que retornam à tela em diferentes momentos. Em Bergen-Belsen, os cadáveres são carregados pelos SS e depois arrastados com tratores; em Hiroshima, os sobreviventes exibem as marcas da radiação em seus corpos; no Camboja, crianças magras respiram com dificuldade. Mais uma vez, o comentário solicita do espectador que olhe de novo, cem vezes.

Há também momentos em que a voz questiona: “Quantos foram mortos em nossa história?” ou ainda “O que é mais excitante que a potência de destruição? É preciso um espetáculo. É preciso a velocidade.” Em vez de oferecer respostas, a narração formula perguntas e diagnósticos que colocam o espectador em suspensão. Diante das imagens, temos que refletir sobre seus modos de produção e recepção, sobre a repetição de programas de morte que atravessam o século XX. Estamos falando de uma forma de repetição que busca uma diferença. Rithy Panh não precisa explicar os contextos de cada imagem de sofrimento, pois os corpos de diferentes raças já trazem o dado essencial. Programas de morte foram colocados em prática na África e na Ásia, e, no filme, esses corpos se aproximam de nós, fazendo com que histórias distantes de guerras em diferentes cantos do mundo, ou mais precisamente no sul global, se apresentem como experiências de sofrimento. Esses corpos deixam de ser números, e a violência deixa de ser distante e abstrata para se singularizar em experiências.

Dentro dessas coleções maiores, há outras menores, como uma que tem no cabelo o seu centro. Primeiro, a queda ou a ausência de cabelos dos sobrevivente da bomba atômica em Hiroshima: uma mulher, filmada em contexto médico, tem um tufo facilmente arrancado diante da câmera; em seguida, homens, mulheres e crianças posam de frente e de perfil, sob um evidente olhar científico que reduz seus corpos a objeto de exame. Essa sequência de cinco planos distintos é sucedida pela imagem dos tufos de cabelos amontoados em Auschwitz, uma das imagens mais conhecidas da iconografia dos campos de extermínio e, portanto, já vista. A coleção se completa com um terceiro contexto, na França, no final da Segunda Guerra, quando mulheres acusadas de colaboracionismo ou de terem mantido relações com soldados

alemães — conhecidas como *femmes tondues* — foram publicamente humilhadas pela raspagem do cabelo em praça pública. A montagem nos faz perceber na imagem a materialidade do corpo, que se torna portador de uma história de violência e destruição; o cabelo, que poderia parecer apenas um detalhe, ocupa o primeiro plano como signo da brutalidade. Ao justapor esses diferentes contextos, Panh desfaz qualquer hierarquia entre eles e nos lembra que não cabe buscar justificativas para tais violências, mas reconhecer nos corpos e em seus sofrimentos uma experiência comum.

Ao colocar lado a lado corpos queimados de Hiroshima, os internos esqueléticos em Bergen-Belsen, homens negros medidos pela ciência colonial e crianças cambojanas famintas, a montagem desfaz qualquer hierarquia entre vítimas. O que se destaca é a recorrência das práticas de desumanização. As imagens são organizadas em séries que expõem o funcionamento de dispositivos técnicos, políticos e científicos voltados para a redução dos corpos a números ou a eliminação. O cinema de Panh insiste que não se trata apenas de ver, mas de perceber as condições que tornam essas imagens possíveis: a abstração científica, a ideologia, a espetacularização da violência.

Há momentos, no entanto, em que a voz se silencia diante de certas imagens, como nos planos dos cadáveres em Bergen-Belsen e dos restos de roupas e botões das pessoas exterminadas no Camboja. Esse silêncio força o espectador a sustentar o olhar sem a mediação da palavra. Logo depois, a voz retorna com uma lição: “É preciso se repetir. Porque o mal corre muito profundo.” Assim, a justaposição entre imagens e palavras não é explicativa, mas abre um espaço de reflexão em que cada corpo filmado é testemunho de um programa de destruição e, ao mesmo tempo, de um gesto cinematográfico que nos convoca a olhar de novo.

### Considerações finais

A repetição, em *Irradiados*, está no núcleo do pensamento e da prática cinematográfica de Rithy Panh. Ao longo de sua obra, o cineasta insiste em retomar o genocídio cambojano e a lidar com contradições contemporâneas de seu país. Como discutimos em nossa tese, essa insistência é a própria forma da sua elaboração: a repetição está no cerne de seu procedimento de escuta, conduzindo projetos de longa duração na relação com os filmados, vítimas e algozes, e da retomada de imagens de arquivos. A repetição em sua obra não equivale à redundância, mas à busca de novas formas de contar que também aparece em seus livros, como *L'Élimination* e *La paix avec le morts*, que são o prolongamento de sua escuta e de análise das imagens, onde a escrita permite ao cineasta, com o uso da palavra, definir questões com mais precisão.

Nesse sentido, *Irradiados* é a continuação direta desse trabalho de elaboração da memória. A memória que aqui se elabora é múltipla: a das imagens de arquivo, dos corpos registrados e das paisagens da destruição; a dos testemunhos anteriores, que ressoam nas vozes *over*; e a memória do próprio cinema de Rithy Panh. *Irradiados* se constrói pelo acúmulo de imagens já vistas, saturadas, mas também por

imagens de outros contextos, pouco vistas ou mesmo ignoradas pela historiografia hegemônica. Essas novas associações produzem um gesto da redistribuição da *mise-en-scène* que não busca explicitar o contexto original das imagens e de seus usos iniciais, mas de singularizar suas aparições para além deles. Um exemplo marcante é a imagem da bomba atômica: símbolo da potência da ciência e da modernidade, ela perde aqui seu fascínio espetacular, para se tornar signo de uma razão que ameaça o próprio humano.

Esse programa de morte, como nos alerta o filme, não pertence apenas ao passado. Ele se atualiza em diferentes formas de violência sistemática, e a montagem de Panh cria uma arqueologia do sofrimento. O filme, como lugar de elaboração, retorna ao passado para que seja possível ver esses programas de morte permanecem no presente como ameaça, fazendo-nos refletir na continuidade desses programas.

As imagens de *Irradiados* ressoam com os corpos desabrigados e famintos da Palestina, com as vítimas da guerra na Ucrânia e no Irã e com os migrantes que atravessam fronteiras hostis. Ao articular os campos de extermínio com os campos de arroz, as ruínas de Hiroshima com os corpos famintos do Camboja, o filme desfaz hierarquias e nos obriga a repensar a lógica da destruição, com a negação das mudanças climáticas que expulsa comunidades inteiras de seus territórios.

A repetição, nesse sentido, é também um exercício ético: recusar-se a ver apenas uma vez, recusar-se a fechar os olhos diante da dor dos outros ou vê-los distantes como números abstratos. A insistência no olhar é uma forma de resistência contra a naturalização da violência e contra os discursos que hierarquizam vítimas ou justificam massacres. Em Rithy Panh, olhar de novo é também escutar de novo, associar imagens e palavras, ativar a memória como campo de disputa. *Irradiados* se constrói como esse esforço contínuo e reiterado de lidar com o genocídio — não apenas aquele que marcou a história do Camboja, mas todos os que compõem o século XX e os que se anunciam como ameaça no século XXI.

### Referências bibliográficas

- Costa, T. Ito (2021). A elaboração da memória em Rithy Panh. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte.
- Costa, T. Ito (2025). Além do genocídio: poética e política do documentário de Rithy Panh. *Doc On-line*, Covilhã, n. 37, pp. 79-96, mar. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt>
- Didi-Huberman, G. (2018). *Remontagens do tempo sofrido. O olho da história, II*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Lindeperg, S. (2012). *La voie des images: Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Éditions Verdier.
- Lindeperg, S. (2018). Séminaire Les usages des images d'archives. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 11 out.–6 dez. Notas de aula do autor.
- Panh, R. & Bataille, C. (2011). *L'élimination*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- Panh, R. & Bataille, C. (2020). *La paix avec les morts*. Paris: Grasset.
- Ribeiro, M. R. S. (2019). *Do inimaginável*. Goiânia: Editora UFG.

## O pensamento cinematográfico de Patricio Guzmán: átomos de memória

Ignacio del Valle-Dávila\*

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar o pensamento cinematográfico do documentarista Patricio Guzmán a partir de seu livro *Filmar o que não se vê*, publicado pela primeira vez em espanhol em 2013 e traduzido para o português em 2017. Concentrar-me-ei especificamente nos conceitos de invisibilidade, de átomo dramático, bem como na relação entre reportagem, documentário e ensaio.

Palavras-chave: documentário chileno; teoria do documentário; memória.

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo analizar el pensamiento cinematográfico del documentalista Patricio Guzmán a partir de su libro *Filmar lo que no se ve* publicado por primera vez en español en 2013 y traducido al portugués en 2017. Nos centraremos específicamente en los conceptos de invisibilidad, átomo dramático y en la relación entre reportaje, documental y ensayo.

Palabras claves: documental chileno; teoría documental; memoria.

**Abstract:** This article aims to analyze the cinematographic thought of the documentary filmmaker Patricio Guzmán, based on his book *Filmar o que não se vê*, first published in Spanish in 2013 and translated into Portuguese in 2017. I will focus specifically on the concepts of invisibility, dramatic atom, as well as on the relationship between reportage, documentary, and essay.

Keywords: Chilean documentary; documentary theory; memory.

---

\* Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Multimeios (PPG Multimeios). 13083-854, Campinas-SP, Brasil. E-mail: elvalle@unicamp.br

Este texto faz parte dos projetos de pesquisa “Os Direitos Humanos no cinema do Cone Sul e a elaboração de formas cinematográficas da história e da memória”. Nº da solicitação: 2485/24, Editais Especiais 10/2024 - PIND – Individual, FAEPEX e “Os Direitos Humanos no cinema do Cone Sul e a elaboração de formas audiovisuais sobre o passado”. Nº da solicitação: 2213/25, Auxílio Início de Carreira Docente, FAEPEX.

Artigo escrito a convite do editor do Dossier Temático.

**Résumé :** Cet article a pour objectif d'analyser la pensée cinématographique du documentariste Patricio Guzmán à partir de son livre *Filmar o que não se vê*, publié pour la première fois en espagnol en 2013 et traduit en portugais en 2017. Nous nous concentrerons spécifiquement sur les concepts d'invisibilité, d'atome dramatique ainsi que sur la relation entre reportage, documentaire et essai.

Mots-clés : documentaire chilien ; théorie du documentaire ; mémoire.

Patricio Guzmán (1941) faz parte de uma geração de cineastas chilenos, nascidos entre a segunda metade da década de 1930 e a primeira de 1940, para os quais não é de forma alguma estranho recorrer à palavra escrita com o objetivo de registrar reflexões sobre o fazer cinematográfico. Seu colega Raúl Ruiz (1941-2011), exilado na França assim como ele, deixou uma célebre *Poética do cinema* (2013), composta originalmente por três volumes que reuniam ensaios e conferências proferidos entre os anos 1980 e a primeira década do século XXI. Por sua vez, Miguel Littín (1942) foi um dos responsáveis pela redação do principal manifesto cinematográfico escrito no Chile durante os anos 1970, o *Manifesto dos cineastas da Unidade Popular* (1970), destinado a apoiar o governo de Salvador Allende.

Não se trata, de modo algum, de uma característica exclusiva dos cineastas daquele país. A lista de diretores latino-americanos vinculados ao chamado Novo Cinema Latino-Americano que deixaram reflexões escritas sobre o cinema é tão extensa quanto conhecida. Entre eles, podem ser citados Glauber Rocha; os argentinos Fernando Birri, Fernando Solanas e Octavio Getino; os cubanos Julio García Espinosa, Santiago Álvarez e Tomás Gutiérrez Alea; além do colombiano Carlos Álvarez. Como observa Jacques Aumont (2014), situação semelhante se verifica entre muitos cineastas da Europa Ocidental e dos Estados Unidos da mesma geração ou das que a precederam. Contudo, o interesse pela redação de manifestos, artigos ou ensaios sobre o cinema decaiu sensivelmente entre os diretores nascidos posteriormente, a ponto de se converter praticamente em uma exceção ou em uma raridade à qual poucos se animam (Aumont, 2014).

Uma das características que distinguem o pensamento escrito de Guzmán em relação ao da maioria de seus colegas latino-americanos é que suas principais manifestações não se cristalizam durante os anos 1960 ou 1970 – período em que foram publicados a maior parte dos célebres manifestos do Novo Cinema Latino-Americano. Seu principal livro, *Filmar o que não se vê* (2017), foi lançado pela primeira vez em espanhol em 2013, quando a *febre* dos manifestos já havia ficado muito para trás e escasseavam os cineastas dispostos a colocar por escrito uma reflexão sobre o cinema. Trata-se, nesse sentido, de uma obra tardia, que veio a público quando o documentarista já contava mais de setenta anos. Apesar disso, o livro reúne reflexões anteriores, amadurecidas ao longo de anos de palestras e cursos sobre documentário.

Esse caráter tardio aproxima-o do caso de Ruiz, cuja *Poética* também é um texto de maturidade; contudo, a distância entre ambos os livros é significativa. Embora não seja meu objetivo realizar uma análise comparativa, a menção a algumas diferenças pode contribuir para lançar certa luz sobre o projeto editorial que sustenta o

texto de Guzmán. Ao contrário de Ruiz – cuja sólida formação em filosofia o levou a propor uma poética não aristotélica do cinema –, os objetivos de Guzmán são menos audaciosos e bastante mais práticos. Ele próprio o deixa claro de maneira contundente já no primeiro parágrafo da introdução: “Não é um livro teórico. É um mero manual sobre os agentes narrativos, baseado na experiência” (2017: 8).

A rigor, a afirmação não é inteiramente correta. Seria mais preciso afirmar que se trata de um texto híbrido, que reúne traços próprios de um manual de cinema, de um ensaio teórico, de uma coletânea de críticas e de um diário de filmagem. Por isso, como tem sido destacado pela recepção chilena (Madrid, 2023), *Filmar o que não se vê* revela-se de difícil classificação. Em linhas gerais, pode-se afirmar que é uma reflexão pessoal e polimorfa sobre o documentário, que surge diretamente da prática cinematográfica. Nesse sentido, as proposições contidas no livro quase sempre seguem uma lógica indutiva, isto é, partem da experiência subjetiva em direção a uma visão geral do documentário, embora o cineasta se abstenha de tentar estabelecer qualquer tipo de visão normativa. Como indica o próprio subtítulo do livro, *Filmar o que não se vê* é “uma maneira de fazer documentários”, não a maneira por antonomásia.

Neste artigo, interessa-me abordar três questões específicas formuladas por Guzmán em *Filmar o que não se vê*. A primeira está relacionada à noção de invisibilidade já enunciada no título do livro. A segunda diz respeito ao conceito de *átomo cinematográfico*, uma metáfora desenvolvida no primeiro capítulo para designar a matéria-prima do documentário. A terceira questão refere-se aos vínculos do documentário com a reportagem televisiva e com o ensaio, mencionados por Guzmán no segundo capítulo. A ideia de invisibilidade parece-me relevante porque remete a uma certa missão atribuída ao documentário, suscetível de ser interpretada tanto a partir de teorias do cinema de tradição formalista quanto realista. A noção de átomo, por sua vez, permite analisar a concepção narrativa que sustenta seus filmes. Já a dialética entre reportagem, documentário e ensaio mostra-se de grande utilidade para examinar duas problemáticas até agora pouco exploradas pela pesquisa universitária: a relação do documentarista chileno com a televisão e com o ensaio cinematográfico.

### **A invisibilidade do visível**

O título do livro *Filmar o que não se vê* pareceria encerrar uma concepção *vertoviana* das potencialidades da câmera. O cine-olho, afirmava Vertov em seus manifestos, era mais perfeito que o olho humano; seu caráter mecânico lhe permitia alcançar onde o olhar humano, falível, não conseguia chegar (2008). Além disso, graças à potência da montagem – em particular ao que Vertov denominou intervalo – o cine-olho era capaz de estabelecer relações novas e até então inimagináveis entre diferentes elementos da realidade, ampliando nossa capacidade de percepção crítica e de compreensão do mundo. As relações sociais, as potências da máquina, os

ritmos da vida, os objetos mais prosaicos e os mais transcendentais para a existência podiam ser *decifrados* e analisados com distanciamento através do cinema. Ao mesmo tempo, a vida, pretendia Vertov, podia ser captada de improviso pela câmera. Tudo isso permitia, em síntese, tornar visível o que até então havia permanecido invisível. *Filmar o que não se vê*.

Essa dimensão vertoviana do título do livro também se encontra em alguns dos filmes da última etapa de Guzmán, que buscam estabelecer relações inovadoras e inesperadas entre elementos fortemente distintos, a partir de analogias formais possibilitadas pela câmera e pela montagem. A câmera poderia penetrar na materialidade do real, isolando os objetos e interrogando-os com seu olho mecânico, enquanto a montagem permite fazer emergir uma constelação de novos significados a partir da relação entre objetos ou realidades díspares. *Nostalgia da luz* (2010) oferece bons exemplos disso, com imagens da superfície dos planetas que dão lugar ao crânio de um desaparecido ou a bolinhas de gude que evocam galáxias. O olho mecânico da câmera possibilita o surgimento dessas associações impensáveis e até então *invisíveis*.

As descrições de Guzmán em *Filmar o que não se vê* sobre o poder da câmera para filmar desde o cosmos até os objetos mais ínfimos caminham nessa direção. Ao comentar a realização de *Nostalgia da luz*, o cineasta afirma:

Há pouco tempo, filmando no deserto do Atacama, a imensidão da paisagem nos deixava deslumbrados. Os grandes espaços, o horizonte infinito e a transparência do ar. Lá se tem a sensação de poder esticar a mão e tocar uma montanha que está a cem quilômetros. Ao cabo de alguns dias, porém, começamos a fazer o contrário. As menores coisas nos atraíam: rachaduras no chão, pedrinhas com formas misteriosas, a sombra de alguns cascalhos, as raias que produzem o sal na superfície, o movimento da areia. Sem querer, começamos a filmar a parte mais pequenina, qualquer acidente minúsculo: rastros de insetos, sinais de caminhos antigos, moluscos petrificados. Quando estamos mergulhando dentro de um tema, a intuição vai à frente da razão. Naquela oportunidade, buscávamos agarrar não só a matéria do deserto, mas também a da Terra e dos ossos humanos, a matéria como tema geral, a matéria do páramo e das estrelas, para construir um filme sobre o passado. (Guzmán, 2017: 66).

Não parece coincidência que, imediatamente antes de formular essa reflexão, o diretor chileno tenha citado Vertov para explicar a necessidade de *inscrever* o real por meio do documentário em vez de limitar-se a *descrevê-lo*. Contudo, o interesse de Guzmán pelas capacidades do close-up como forma de aproximar-se da matéria remete também a muitos dos primeiros teóricos do cinema, fascinados por essa nova forma de ver. Para Guzmán, o close-up funciona sempre como uma maneira de rastrear os vestígios do humano, mesmo quando filma apenas coisas: são as colheres e as ferramentas abandonadas em Chacabuco, as pinturas murais cobertas por novas camadas de tinta, os objetos que pertenceram ao ex-presidente Allende, os possíveis

rastros da passagem do naufrago Alexandre Selkirk pela ilha Robinson Crusoe, etc. Nisso, o cineasta chileno distancia-se radicalmente do elogio ao automatismo e à máquina de Vertov, aproximando-se em grande medida de Béla Balázs.

Quando o close-up retira o véu de nossa imperceptibilidade e insensibilidade com relação às pequenas coisas escondidas e nos exhibe a face dos objetos, ele, ainda assim nos mostra o homem, pois o que torna os objetos expressivos são as expressões humanas projetadas nesses objetos. Os objetos são apenas reflexos de nós mesmos, e é esta característica que distingue a arte do conhecimento científico (embora este seja, em grande parte, determinado subjetivamente). Quando vemos a face das coisas fazemos o que os antigos fizeram quando criaram deuses a partir da imagem do homem e neles imprimiram uma alma humana. Os close-ups do cinema são instrumentos criativos deste poderoso antropomorfismo visual. (Balázs, 2008: 93).

Existe uma segunda maneira, radicalmente distinta, de interpretar a invisibilidade evocada no título do livro de Guzmán. A afirmação “*filmar o que não se vê*” pode ser explicada a partir de uma longa tradição realista profundamente enraizada no documentário latino-americano, sobretudo a partir da década de 1950. Nesse sentido, *filmar o que não se vê* significaria filmar aquilo – ou, mais precisamente, aqueles – que foram invisibilizados segundo lógicas de discriminação e exclusão social. Essa concepção de documentário realista, que encontra em Fernando Birri um de seus primeiros defensores na América Latina, postulava a necessidade de utilizar a câmera para denunciar e tornar visível a desigualdade, trazendo para dentro de campo aquilo que havia sido relegado para fora. Trata-se de um posicionamento teórico e ideológico que acredita na capacidade do cinema de captar a realidade e, com isso, lançar as bases para transformá-la.

Para essa visão, *filmar o que não se vê* significa empregar o cinema para *desvendar* o real, de acordo com uma tradição que encontra suas raízes no engajamento sartreano e concebe o cineasta como um intelectual dotado de uma responsabilidade histórica. Como escrevia Birri em 1962:

O cinema desses países [da América Latina] participa das características gerais dessa superestrutura, dessa sociedade, e nos oferece uma imagem falsa dessa sociedade, desse povo, escamoteia o povo: não dá uma imagem desse povo. Daí que oferecê-la seja um primeiro passo positivo: função do documentário. Como o cinema documental dá essa imagem? Dá-a tal como a realidade é, e não pode dá-la de outra maneira. Essa é a função revolucionária do documentário social e do cinema realista, crítico e popular na América Latina. E, ao testemunhar — criticamente — como é essa realidade — essa sub-realidade, essa infelicidade —, a nega. Renega-a. Denuncia-a, julga-a, critica-a, desmonta-a. Porque mostra as coisas como são, de modo irrefutável, e não como desejaríamos que fossem (ou como querem nos fazer crer — de boa ou má-fé — que são). Como contrapeso a

essa função de “negação”, o cinema realista cumpre outra, de afirmação dos valores positivos dessa sociedade: dos valores do povo. Suas reservas de forças, seus trabalhos, suas alegrias, suas lutas, seus sonhos. (Birri, 1996: 216-217).

O cinema de Guzmán incorporou sempre essas duas concepções distintas da relação entre documentário e realidade. Muitos de seus filmes oscilam entre ambas, inclinando-se em maior medida por uma delas; outros, ao contrário, chegam a entrelaçá-las. Os filmes que abordam processos políticos específicos, inscritos na curta duração histórica, aproximam-se mais da visão realista e parecem acreditar na possibilidade de sair com a câmera às ruas para cumprir o mandato ao qual se referia Birri. Alguns dos filmes em que essa postura se torna mais claramente perceptível são *O primeiro ano* (1972), a trilogia de *A batalla do Chile* (1975, 1976, 1979) e *Em nome de Deus* (1987). Em todos eles, o objetivo é acompanhar com a câmera a vora-gem de determinados processos políticos, explicando suas causas e analisando seu desenvolvimento. Fazem-no sempre a partir de uma posição favorável à perspectiva das classes trabalhadoras, enfatizando suas lutas, suas formas de organização e de resistência frente à opressão, e parecem orientados por um certo sentido de urgência.

Outros filmes, ao contrário, como *A Cruz do sul* (1992), *Mon Jules Verne* (2005), *Nostalgia da luz* (2010) e *O botão de pérola* (2015), seguem uma lógica mais próxima da primeira perspectiva. A lógica causal cede, em grande medida, espaço a um relato construído a partir de associações livres, desenvolvido com base em metáforas visuais, sonoras ou discursivas. Tudo isso parece destinado a potencializar a capacidade de percepção crítica e de deciframento do mundo por meio do cinema (del Valle-Dávila, 2023). Evidentemente, o compromisso político não desaparece, mas o interesse pelo acontecimento histórico específico, pela curta duração e pela ideia de um cinema urgente se esvai.

### Os átomos da realidade e sua ordem subjetiva

O conceito de *átomo dramático* está intimamente ligado ao de visibilidade e pode nos servir para compreender melhor o que significa *filmar o que não se vê*. Guzmán não oferece uma definição precisa; em vez disso, opta por uma explicação de caráter mais descritivo:

A vida, a existência, a realidade são formadas por milhares de átomos dramáticos, que se deslocam flutuando pelo ar e passam diante de nossos olhos. Um átomo dramático é configurado por uma minúscula obra que progride, ou seja, que tem por um instante um desenvolvimento mínimo, por menor que seja [...]. (Guzmán, 2017: 12).

Em seguida, o cineasta oferece uma série de exemplos extraídos de situações cotidianas: uma mulher que se detém no meio da rua e olha para o chão em busca de uma moeda, os operários que trabalham na fachada de um edifício, um casal que atravessa a rua sem olhar. Também são átomos os objetos inanimados — uma caixa

de fotografias, um lápis sobre a mesa e até mesmo uma velha árvore no pátio de uma casa. Salta aos olhos, nessas descrições, o interesse pelo rastro do humano nos objetos, o antropomorfismo visual que, como já observamos, Guzmán compartilha com Balázs. O átomo cinematográfico seria um microcosmo, um relato microscópico em potência que pode ser desenvolvido pelo documentarista:

Há, em cada lugar da cidade, nas ruas, nas casas, em todas as partes, em todas as horas, inumeráveis átomos dramáticos que refletem um pedaço da vida, uma cena microscópica da existência humana. Esses átomos são como letras soltas de um enorme abecedário, e com essas letras o cineasta constrói palavras; com estas palavras, constrói frases. E pouco a pouco o cineasta (o poeta) vai fabricando histórias com aqueles átomos que voam pelo ar. Esse é o segredo do documentário. (Guzmán, 2017: 13).

Apesar de Vertov defender a superação do antropomorfismo visual, é notável a semelhança entre a noção *vertoviana* de *cine-frase* e a analogia que Guzmán estabelece entre os *átomos dramáticos* e as letras, a partir das quais se criam palavras e frases audiovisuais. Em seu célebre manifesto do cine-olho, Vertov escreve:

Eu sou o cine-olho. Eu sou um construtor. Você, que eu criei, hoje, foi colocada por mim numa câmara (quarto) extraordinária, que não existia até então e que também foi criada por mim. Neste quarto há doze paredes que eu recolhi em diferentes partes do mundo. Justapondo as visões das paredes e dos pormenores, consegui arrumá-las numa ordem que agrada a você e edificar devidamente, a partir de intervalos, uma cine-frase que é justamente este quarto (câmara). (Vertov, 2008: 255).

Pode parecer contraditório que os escritos de Guzmán estabeleçam vínculos, ao mesmo tempo, com postulados de teóricos da tradição formalista, como Vertov e Balázs, e da tradição realista, como Fernando Birri. No entanto, a relação entre formalismo e realismo é menos dicotômica do que costuma indicar a história das teorias cinematográficas. Como explica Alfredo Suppia (2015: 216), a divisão do pensamento cinematográfico nessas duas posições antagônicas acaba sendo redutora, pois o pensamento formalista não exclui as técnicas de reprodução da realidade, nem aspectos relacionados ao conteúdo da imagem em movimento, tampouco ignora o suporte fotográfico da imagem em movimento. Da mesma maneira, acrescenta Suppia (2015), o pensamento realista não exclui uma preocupação com a dimensão formal do cinema. Nesse sentido, resulta mais pertinente abordar ambos os conceitos como extremos de um vetor no qual, de forma gradual, podemos situar diferentes teóricos e cineastas (Suppia, 2015). No caso de Vertov, por exemplo, não podemos esquecer que sua ambição de captar a vida de improviso assenta-se necessariamente na condição de índice da imagem fotográfica que serve de base para o cinema. Mais ainda: o formalismo soviético nunca negou a relação do cinema com a realidade; ao contrário, seu interesse pela arte reside, em grande medida, em sua conexão intrínseca com o mundo empírico.

A relação que Guzmán estabelece com a realidade possui as características de um encontro ou, dito de forma mais precisa, de uma relação dialética. Ele descreve a realidade como uma conjunção entre tudo aquilo que nos cerca e nossa capacidade de percebê-lo: “Em particular, a realidade é, para nós, o conjunto da matéria que nos rodeia, mas principalmente um reconhecimento dos sentidos, uma percepção subjetiva, um efeito da vista, do tato, do ouvido etc.” (Guzmán, 2017: 14). Nesse sentido, a realidade pode ser múltipla, pois depende do observador. Mais ainda: é o observador o único capaz de conferir uma ordem ao que Guzmán considera ser o *caos* do mundo externo. Assim, o diretor chileno afirma:

A realidade, a meu juízo, personifica a anarquia. Fala-se pouco do caos que ela contém; é uma voragem, uma miscelânea, uma simultaneidade de fenômenos. No quarteirão em que moro (14 mil metros quadrados), tem uma quantidade exorbitante de realidade: demolições, construções, carregamentos, descarregamentos, andaimes, mudanças, pintores, asfalto, rede de esgotos, supermercado, cafés, correios, escola e praças. (Guzmán, 2017: 15).<sup>1</sup>

O documentário é uma das formas artísticas de que dispomos para instaurar uma ordem na anarquia. Para isso, é necessário que os cineastas se orientem por aquilo que Guzmán denomina duas *bússolas*. A primeira é o *ponto de vista*; a segunda, a *distância*. O *ponto de vista*, no documentário, relaciona-se com a necessidade de emitir um juízo sobre o mundo externo, não apenas para escolher o que se quer dizer, mas também a forma de dizê-lo. Guzmán vincula esse ponto de vista tanto ao texto que será lido pela voz *over* quanto a questões formais, como os enquadramentos e a luz (Guzmán, 2017). A *distância*, por sua vez, refere-se à necessidade de ver as coisas *com mais perspectiva*, o que para Guzmán significa, em geral, afastar-se do objeto de análise a fim de compreendê-lo melhor, ainda que, em regra, filmemos “o que amamos, o que nos atrai, o que nos cativa”. (Guzmán, 2017: 16).

A rigor, caberia dizer que *ponto de vista* e *distância* não são variáveis independentes, mas que a segunda constitui uma forma de manifestação da primeira. Apesar disso, a separação operada por Guzmán é bastante interessante, pois nos permite perceber a importância que ele atribui ao processo de desnaturalização do real. Para poder interpretar o mundo externo é preciso questioná-lo, manter um olhar crítico, não tomar nada como dado, buscar novas conexões, novas formas de compreensão. A importância que Guzmán confere à *distância* tem, ademais, um caráter confessional. Trata-se de algo perfeitamente compreensível em um cineasta que dedicou praticamente toda a sua obra a refletir sobre o Chile, mas que se viu obrigado a abandoná-lo após o golpe de Estado de 1973 e vive há cinquenta anos no estrangeiro. O cineasta parece reconhecê-lo implicitamente:

Vivendo em vários países, sempre repeti o mesmo procedimento: olho a distância um território que não é o meu. Observo de fora uma sociedade; ouço um idioma

1. Note-se que, nesse caso, Guzmán utiliza o conceito de realidade como equivalente de *mundo externo*, o que se revela contraditório se, como havia afirmado antes, a realidade é a conjunção entre o mundo externo e a nossa percepção.

que não entendo completamente e que, no entanto, me permite captar melhor a essência dessa sociedade que está situada na penumbra dos sentidos. Tenho certeza de que vivendo longe do Chile capto as coisas que os chilenos não veem. Ao viver longe, porém, não posso distinguir os detalhes; não tenho a experiência da vida cotidiana; só me resta o caminho da intuição, da dedução ou das metáforas. (Guzmán, 2017: 17).

A estrutura do documentário é a ferramenta por excelência para conferir uma ordem ao que Guzmán chama de anarquia do mundo empírico. Em muitos de seus filmes percebe-se um esforço claro em encontrar artefatos narrativos que possibilitam e facilitam essa estrutura. Guzmán os define com os termos “dispositivos” ou “envoltórios narrativos” (Guzmán, 2017: 30). Vejamos alguns exemplos em sua própria obra: o cineasta decide filmar os principais acontecimentos do primeiro ano do governo de Salvador Allende a partir do ponto de vista de agentes populares (*O primeiro ano*, 1972); analisa a memória coletiva de um povo mexicano tomando como ponto de partida um livro de micro-história ali escrito (*Pueblo en vilo*, 1995); mostra a estudantes escolares e universitários do Chile dos anos 1990 seu filme *A batalha do Chile* para registrar suas reações (*Chile: a memória obstinada*, 1997). Muitas vezes, como o próprio diretor reconhece, esse tipo de artefato se fundamenta em metáforas, sobretudo no caso dos filmes realizados no século XXI. Assim, por exemplo, compara as proezas de esportistas e exploradores contemporâneos com os romances de Júlio Verne (*Mon Jules Verne*, 2005); utiliza algum elemento da geografia do Chile como metáfora para analisar as memórias traumáticas do passado nacional: *Nostalgia da luz* (2010), *O botão de pérola* (2015), *A cordilheira dos sonhos* (2019). Esses artefatos narrativos são o que permitem, segundo a expressão de Guzmán (2017), que a estrutura de um documentário não se assemelhe a um trem ao qual se acrescentam sequências como se fossem vagões, mas que seja uma obra dotada de uma lógica e de uma harmonia internas. Segundo o cineasta: “De maneira geral, pode-se afirmar que o dispositivo é um fator que impulsiona a história. Às vezes surge com a ideia inicial, outras surge depois. É uma espécie de leito, de via, que canaliza, guia, unifica os fios da história” (Guzmán, 2017: 42).

Em síntese, a realidade externa, para Guzmán, é caótica e anárquica. Cabe ao cineasta saber distinguir nela os *átomos* que poderiam tornar-se histórias em potência. Esses átomos devem ser organizados criativamente a partir da subjetividade do documentarista. Para isso, é fundamental dispor de um ponto de vista sobre a realidade – isto é, adotar uma posição que se manifeste formal e discursivamente – sustentado por uma atitude distanciada. É a partir desse conjunto de operações que se torna possível mostrar cinematograficamente o que nossos olhos não costumam

ver na vida cotidiana. Mas que posição ocupam os documentaristas em relação a outros observadores do real, como os jornalistas ou os ensaístas? Essa questão, como veremos a seguir, ocupa um lugar central nas reflexões de Patricio Guzmán.

### Reportagem, documentário, ensaio

As diferenças entre o documentário e a reportagem televisiva ocupam bastante espaço nos capítulos iniciais de *Filmar o que não se vê*. Isso pode parecer curioso, pois, ao definir um documentário, tradicionalmente se tem dado mais importância a explicar quais são os aspectos que o distinguem da ficção do que a discutir o que o separa de uma reportagem. Essa preocupação se fundamenta, sem dúvida, na própria experiência do cineasta chileno, já que ao longo de sua carreira desenvolveu, em várias ocasiões, projetos produzidos parcial ou integralmente por canais de televisão como a Televisión Española e a emissora franco-alemã Arte.<sup>2</sup> Em consequência, teve de inserir-se em processos de produção televisiva, altamente esquematizados.

Como explica Bill Nichols (2009), uma das formas mais simples de definir um documentário é orientar-se pelo rótulo que lhe atribui a instituição que o produz: assim, os conteúdos de um noticiário ou de um programa informativo serão considerados relatos jornalísticos, enquanto os filmes produzidos pelo *National Film Board* canadense serão documentários. O problema dessa definição, segundo Nichols, está em sua tautologia e em sua falta de exaustividade. Além disso, existem muitas zonas cinzentas nessa definição institucional, como é precisamente o caso de grande parte dos documentários produzidos, financiados e distribuídos por televisões. Nesse sentido, a reflexão de Guzmán possui considerável valor prático, pois permite perceber alguns dos desafios e tensões a que pode estar submetida a liberdade criativa de um documentarista nesse meio. O cineasta chileno começa por estabelecer as fronteiras porosas entre documentário e reportagem:

Acho que nós, os documentaristas, e os jornalistas, desenvolvemos um trabalho bastante análogo e temos afinidades reais. Há documentários ‘de autor’ que têm sequências jornalísticas, e ‘reportagens jornalísticas’ que têm sequências de autor [...] Mas o fato de haver fatores comuns não suprime as diferenças. (Guzmán, 2017: 47-48).

Essas diferenças estão relacionadas, em parte, com questões como os prazos muito mais curtos e fixos do jornalismo televisivo. Como explica Guzmán, o jornalista responsável por uma reportagem tem a obrigação de entregar seu material em um dia determinado. Muitas vezes, o tempo de elaboração é demasiado breve e, por isso, os responsáveis por uma reportagem costumam ver-se obrigados a tomar deci-

---

2. Entre outros exemplos, podem ser citados: *Em nome de Deus* (1987), *A cruz do sul* (1992), *Pueblo en vilo* (1995), *Chile: a memória obstinada* (1997), *A ilha de Robinson Crusoe* (1999), *Meu Júlio Verne* (2005), etc.

sões rápidas. Já o documentarista, em geral, trabalha com prazos mais longos, pode realizar mudanças no planejamento previamente estabelecido e, eventualmente, até voltar a filmar.

Há também questões ligadas à duração das reportagens, em geral mais rígida que a dos documentários, já que estão inseridas em um fluxo de programação muito específico, como um programa informativo semanal com tempo previamente definido. Evidentemente, há exceções: documentários realizados em poucos dias – como muitos filmes latino-americanos dos anos 1960, pautados por um sentido de urgência política – e reportagens que contaram com anos de preparação. Mas, segundo Guzmán: “Mesmo quando certas reportagens são preparadas com muita antecedência e filmadas durante longos meses, os prazos seguem sendo fixos”. (Guzmán, 2017: 47-48).

A grande diferença entre reportagens e documentários não reside nos prazos ou nos tempos de filmagem, mas, de modo mais amplo, na liberdade criativa. Para Guzmán, ao contrário da reportagem, o documentário situa-se “mais no terreno artístico que no informativo” (Guzmán, 2017: 49). Por essa razão, deveria afastar-se dos códigos esquemáticos e padronizados dos produtos audiovisuais jornalísticos, permitindo-se um grau maior de liberdade formal e discursiva.

Como se vê, Guzmán retoma aqui questões ligadas ao *ponto de vista* pessoal com o qual os documentaristas deveriam aproximar-se do mundo externo, afastando-se de qualquer aparência de objetivismo. O realizador evoca essa questão a partir de uma experiência pessoal: em 1975 mostrou *A batalha do Chile* a alguns executivos da televisão sueca. Embora tenham comprado o filme, um deles o criticou por ser “desequilibrado”. Como explica Guzmán, a força de seu filme reside precisamente em possuir um ponto de vista e não se limitar a oferecer “uns 30% de opiniões da esquerda, uns 30% de opiniões do centro e uns 30% de opiniões da direita, assim como fazem alguns espaços eleitorais” (Guzmán, 2017: 21). Retomando a reivindicação artística do documentário, ele logo propõe uma comparação implícita entre o documentário e a pintura: “Não há sentido algum em pedir a um pintor que faça um quadro trabalhando com a mesma porcentagem de vermelho, verde ou amarelo; é irracional”- (Guzmán, 2017: 21).

A reflexão do diretor chileno é semelhante, em vários aspectos, à análise de François Niney (2009) sobre a distinção entre documentário e reportagem. Para ele, a reportagem geralmente não tem um autor reconhecido – e, portanto, carece de um ponto de vista autoral –, sendo sua autoria atribuída, na maioria dos casos, simplesmente à instituição que a produz e a exhibe. Seu objetivo é principalmente a informação, e suas formas são altamente padronizadas, tornando-se bastante repetitivas. Já no documentário, segundo Niney, há uma dimensão autoral relacionada tanto ao conteúdo quanto à forma cinematográfica com que é abordado: “Trata-se, a cada vez, de encontrar as formas fílmicas mais adequadas para acompanhar os meandros da investigação, dar voz aos lugares e aos protagonistas, restituir na montagem a complexidade e as contradições da situação” (Niney, 2009: 121, nossa tradução). Niney sintetiza essas diferenças com a seguinte fórmula: “Os documentaristas buscam penetrar no seu tema, enquanto os repórteres falam em ‘cobrir um tema’” (Niney,

2009: 121, nossa tradução). Guzmán chega a uma conclusão bastante próxima ao comparar jornalistas e documentaristas: “[Os documentaristas] não queremos sobrevoar um tema, mas nos aprofundar um pouco e transmitir essa emoção indefinível que sempre aparece em torno de uma situação humana” (Guzmán, 2017: 52).<sup>3</sup>

Há, entretanto, um ponto em que Niney e Guzmán se afastam de maneira drástica: trata-se das relações do documentário com o ensaio. Niney utiliza o conceito de ensaio para explicar melhor as diferenças entre documentário e reportagem, estabelecendo a seguinte comparação: “Grosso modo, o documentário está para a reportagem assim como o ensaio (filosófico, político, antropológico ou biográfico) está para o jornalismo” (Niney, 2009: 120, nossa tradução). Em outras palavras, o documentário possui uma dimensão ensaística da qual carece a reportagem jornalística. Guzmán, ao contrário, situa o documentário entre a reportagem e o ensaio. Segundo suas próprias palavras: “Pode-se afirmar que um documentário está ‘acima’ da reportagem e ‘abaixo’ do ensaio, e usa com frequência recursos dos dois” (Guzmán, 2019: 46). Embora o uso das palavras *acima* e *abaixo* gere uma imediata sensação de hierarquia, o cineasta procura deixar claro que não propõe uma *escala de qualidade*, mas sim *fronteiras* entre os três conceitos (Guzmán, 2019: 47).

Para não extrair conclusões apressadas, é necessário analisar com atenção o que Guzmán entende pelo conceito de *ensaio*, pois ele o utiliza de forma distinta da noção de ensaio cinematográfico ou ensaio fílmico, desenvolvida a partir do final dos anos 1950 (Texeira, 2022). Imediatamente antes de estabelecer a distinção entre ensaio, documentário e reportagem, o documentarista chileno fala de “ensaios científicos”, um tipo de produção diferente do documentário. Cito sua reflexão de modo integral:

O documentarista deve supostamente pesquisar mais, porque dizem que é um fabricante de “documentos”. No entanto, não é bem assim. É claro que o cineasta documental deve pesquisar muito, mas deve ter muito claro o entendimento de que o documentário não é um ensaio científico. Não há por que ter exposição, análise e conclusão (tese, antítese, síntese) como os ensaios científicos. Um documentário pode ser um conjunto de impressões, imagens ou comentários sobre um tema, acima ou abaixo do valor teórico de um ensaio – ou de um texto de história – sem que por isso deixe de ser um bom filme. Pode-se afirmar que um documentário está “acima” da reportagem e “abaixo” do ensaio, e usa com frequência recursos dos dois. (Guzmán, 2019: 45-46).

A julgar por suas palavras, o que ele considera um “ensaio científico” assemelha-se mais a um artigo acadêmico ou a um texto historiográfico do que a um ensaio literário ou filosófico. Além disso, a concepção de Guzmán distancia-se fortemente da de Adorno que, em seu célebre texto *O ensaio como forma*, defendia precisamente que o ensaio se afasta da ciência e das teorias organizadas, pois permite a possibi-

---

3. Embora o texto de Niney não seja citado no livro de Guzmán, não é impossível que ele o conhecesse no momento de escrever sua obra. O livro de Guzmán foi publicado pela primeira vez em 2013, enquanto o de Niney apareceu em 2009, na França, país de residência do diretor chileno.

lidade de expressar dúvidas, de manifestar um pensamento inacabado, fragmentário e parcial, de expor os pontos cegos de uma reflexão por meio de uma grande liberdade formal (Adorno, 2003). Guzmán também se afasta da visão de Bazin que, em sua resenha de *Cartas da Sibéria* (Chris Marker, 1957), aplica pela primeira vez o conceito ao cinema, destacando seu caráter poético e imaginativo. Convém assinalar que no livro *Filmar o que não se vê* essa acepção baziniana do conceito de ensaio aparece em duas ocasiões. Assim, *A vida é imensa e cheia de perigos* (Denis Gheerbrant, 1994) é descrito como um “nobre ensaio sobre a vida e a esperança” (Guzmán, 2017: 223) e *Lucro e nada mais* (Raoul Peck, 2000) como um “ensaio cáustico e poético” (Guzmán, 2017: 289). Além disso, em diversas passagens Guzmán descreve o documentário como uma forma de poesia audiovisual.

Nesse sentido, talvez seja mais preciso sugerir que a intenção de Guzmán é afastar o documentário tanto das reportagens jornalísticas quanto dos textos acadêmicos. Esclarecer essa questão parece necessário para não incorrer em uma interpretação simplista das palavras de Guzmán, que poderia levar-nos a acreditar que ele se opõe ao conceito de ensaio cinematográfico. Isso é particularmente importante se considerarmos que não somos poucos os autores que temos atribuído a alguns de seus filmes mais recentes – em especial, ainda que não exclusivamente, *Nostalgia da luz* (2010), *O botão de pérola* (2015), *A cordilheira dos sonhos* (2019) – características próximas ao filme-ensaio (del Valle-Dávila, 2024; Kabous, 2020; Joly, 2018; Villaça, 2015).<sup>4</sup>

## Conclusão

Ao afirmar que o documentário se encontra entre a reportagem jornalística e o artigo acadêmico, Patricio Guzmán reivindica a independência e a autonomia artística desse tipo de cinema. Suas palavras sugerem que os conteúdos e as formas do documentário não podem ser avaliados segundo critérios jornalísticos, nem tampouco se lhes pode exigir uma metodologia própria de uma investigação acadêmica. Seu valor reside precisamente em se tratar de reflexões artísticas sobre a realidade, marcadamente subjetivas. Essa tese do diretor mostra-se de grande interesse para avaliar a posição que seus filmes ocupam nos debates públicos sobre os traumas causados pela ditadura chilena, temática à qual Guzmán dedicou a maior parte de sua carreira.

Os historiadores pós-modernos, liderados por Hayden White, insistiram longamente, desde o final do século XX, nas semelhanças entre a historiografia e os modelos literários, ressaltando o caráter discursivo das explicações históricas (Chartier, 2008). Contudo, em um momento em que os revisionismos históricos e os negacionismos tendem a atribuir o mesmo estatuto de relato a qualquer tipo de texto sobre

---

4. A análise das características ensaísticas de alguns dos filmes mais recentes de Guzmán ultrapassa os objetivos deste artigo. De todo modo, para um exame dessa questão, permito-me remeter ao meu texto “O tempo histórico no cinema documental de Patricio Guzmán”, 2023.

o passado, parece necessário restabelecer algumas distinções, como as que propõe Guzmán, pois nem todos os relatos possuem as mesmas formas de elaboração e de legitimação.

Os filmes do diretor chileno, como os de qualquer documentarista, não são produções jornalísticas pautadas pelas aparências de objetivismo de boa parte dos canais de televisão, nem análises históricas ou sociológicas que sigam os métodos do conhecimento científico. No caso específico dos documentários de Guzmán, trata-se de olhares artísticos e profundamente pessoais destinados a iluminar, no passado traumático, aquilo que o presente – segundo o critério do cineasta – não desejaria ver. Seu compromisso com o passado sobre o qual reflete, e com o presente a partir do qual reflete, é evidente, mas não tem a mesma natureza da relação com o passado que estabelece um historiador, nem da forma de compreender a realidade própria dos grandes meios de comunicação. Para Guzmán, esse passado traumático é o caos do real, cujos *átomos* o realizador chileno procura ordenar em um exercício de permanente elaboração. É nisso que reside seu interesse e sua força.

### Referências bibliográficas

- Adorno, T. (2003). *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34.
- Aumont, J. (2014). *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus.
- Balázs, B. (2008). A face do homem. In: I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema* (pp. 92-93). São Paulo: Graal.
- Birri, F. (1996). *Fernando Birri, por um novo novo novo cinema latino-americano*. Madrid: Cátedra.
- Del Valle-Dávila, I. (2023). O tempo histórico no cinema documental de Patricio Guzmán. Em I. Villarmeia (Org.), *Memórias em movimento: história e trauma nos cinemas ibero-americanos* (pp. 185-204). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Guzmán, P. (2017). *Filmar o que não se vê*. São Paulo: SESC.
- Kabous, M. (2020). Analyse thématique: Jékenáqar, l'objet du dessillement. Em M. Kabous, I. Del Valle-Dávila, & E.-R. Ferrand Verdejo (Dirs.), *Guzmán: el botón de nácar* (pp. 183-279). Paris: Atlande.
- Madrid, A. (2023). Filmar lo que no se ve. *Filmar lo invisible, laFuga*, 27. Recuperado em 25 de agosto de 2025, de <http://2016.lafuga.cl/filmar-lo-que-no-se-ve-filmar-lo-invisible/1135>
- Nichols, B. (2009). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck.
- Ruiz, R. (2013). *Poéticas del cine*. Santiago: Ediciones UDP.
- Suppia, A. (2015). Revendo bipartidarismos no contexto da teoria clássica do cinema: formalismo e realismo, identificação e essencialismo. *MATRIZES*, 9(2), 199-221. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i2p199-221>
- Teixeira, F. E. (2022). *Arqueologia do ensaio no cinema-audiovisual brasileiro (formações e transformações)*. São Paulo: Hucitec.

- Vertov, D. (2008). Resolução do conselho dos três. In: I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema*. (pp. 252-260). São Paulo: Graal.
- Villaça, L. M. (2015). *Nostalgia da luz (2010) e o filme-ensaio: uma proposta de análise a partir da trajetória cinematográfica de Patricio Guzmán* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo].

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

Jean Carlo de Souza Silva\*

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

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

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

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

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

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

---

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

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

Doc On-line, n. 39, março de 2026, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 100-115.

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

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

## Introdução

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

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

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

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

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

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

### **A Teoria dos cineastas: possibilidades**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pensando nessa *forma*, para fins da análise aqui proposta, é preciso problematizar brevemente a noção – um “conceito fugidio”? – de filme-ensaio. Isso porque embora possa parecer uma discussão infrutífera e mesmo desnecessária sob a justificativa de ser mera questão de nominalismo, o que se ressalta aqui é a existência, em conformidade com Teixeira, de um quarto domínio cinematográfico<sup>1</sup> (e, portanto, para além de simplesmente um gênero ou subgênero fílmico) com características bastante específicas.

### Um ensaio em forma de filme

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

Como observa Teixeira (2022:13):

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### O cinema, segundo Walter Carvalho

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Considerações finais

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

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

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

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

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

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

### Referências bibliográficas

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

**Filmografia**

*Brincante* (2014), de Walter Carvalho.

*Budapeste* (2009), de Walter Carvalho.

*Central do Brasil* (1998), de Walter Salles.

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

*Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho.

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

## Cineasta em cena: gesto de criação e autoria no documentário *Jodorowsky's Dune*

Patricia de Oliveira Iuva\*

**Resumo:** Este estudo investiga, pela abordagem da Teoria de Cineastas, como o documentário *Jodorowsky's Dune* (2013) reconfigura os limites entre criação, autoria e linguagem, articulando os conceitos de gesto (Flusser), função-autor (Foucault) e performance autoral (Klinger; Abreu). A questão que orienta a reflexão parte da tensão entre o processo criativo como espaço de pensamento e a persistente reinscrição da autoria como estrutura discursiva. A estratégia teórico-metodológica se ampara na análise fílmica e discursiva do documentário, com enfoque na dimensão autorreflexiva. Os resultados evidenciam o gesto de criação como prática performativa e a autoria como espectro que atravessa a linguagem cinematográfica, mesmo na ausência de uma obra finalizada. O artigo propõe, assim, uma ampliação do campo teórico ao legitimar documentários de bastidores e projetos inacabados como objetos críticos de formulação estética e discursiva.

Palavras-chave: Teoria de Cineastas; gesto; criação; autoria documentário.

**Resumen:** Este estudio investiga, desde el enfoque de la Teoría de Cineastas, cómo el documental *Jodorowsky's Dune* (2013) reconfigura los límites entre creación, autoría y lenguaje, articulando los conceptos de gesto (Flusser), función-autor (Foucault) y performance autoral (Klinger; Abreu). La pregunta que guía la reflexión parte de la tensión entre el proceso creativo como espacio de pensamiento y la persistente reinscripción de la autoría como estructura discursiva. La estrategia teórico-metodológica se basa en el análisis fílmico y discursivo del documental, con énfasis en su dimensión autorreflexiva. Los resultados evidencian el gesto de creación como práctica performativa y la autoría como espectro que atraviesa el lenguaje cinematográfico, incluso en ausencia de una obra finalizada. La investigación propone así una ampliación del campo teórico al legitimar los documentales de bastidores y los proyectos inacabados como objetos críticos de formulación estética y discursiva.

Palabras clave: Teoría de los Cineastas; gesto; creación; autoría; documental.

---

\* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Departamento de Artes, Curso de Cinema. 88040-900, Florianópolis-SC, Brasil. E-mail: patiuva@gmail.com

**Abstract:** This study investigates, through the lens of the Filmmakers' Theory, how the documentary Jodorowsky's *Dune* (2013) reconfigures the boundaries between creation, authorship, and language, by articulating the concepts of gesture (Flusser), author-function (Foucault), and authorial performance (Klinger; Abreu). The guiding research question emerges from the tension between the creative process as a space for thought and the persistent reinscription of authorship as a discursive structure. The theoretical-methodological strategy relies on film and discourse analysis of the documentary, with a focus on its self-reflexive dimension. The findings highlight the creative gesture as a performative practice and authorship as a specter that haunts cinematic language, even in the absence of a completed work. The study thus proposes an expansion of the theoretical field by legitimizing behind-the-scenes documentaries and unfinished projects as critical objects for aesthetic and discursive formulation.

**Keywords:** Filmmakers' Theory [aka Filmmakers on Film]; gesture; creation; authorship; documentary.

**Résumé :** Cette étude examine, à partir de l'approche de la Théorie des cinéastes, comment le documentaire Jodorowsky's *Dune* (2013) reconfigure les limites entre création, autorité et langage, en articulant les concepts de geste (Flusser), de fonction-auteur (Foucault) et de performance auctoriale (Klinger; Abreu). La problématique s'appuie sur la tension entre le processus créatif en tant qu'espace de pensée et la réinscription persistante de l'auteur comme structure discursive. La stratégie théorique et méthodologique repose sur l'analyse filmique et discursive du documentaire, avec une attention particulière à sa dimension autoréflexive. Les résultats montrent le geste créatif comme pratique performative et l'auteur comme spectre traversant le langage cinématographique, même en l'absence d'une œuvre finalisée. L'étude propose ainsi d'élargir le champ théorique en légitimant les documentaires de coulisses et les projets inachevés comme objets critiques de formulation esthétique et discursive.

**Mots-clés:** Théorie des Cinéastes ; geste ; création ; autorité ; documentaire.

## Introdução

Este trabalho propõe questões no âmbito da Teoria de Cineastas (Penafria, 2015; Leites; Baggio; Carvalho, 2020), abordagem que vem sendo adotada no campo do cinema e que reconhece o pensamento do próprio cineasta como instância legítima na formulação teórica sobre o cinema.<sup>1</sup> O documentário *Jodorowsky's Dune* (2013), que revisita a tentativa frustrada do cineasta chileno Alejandro Jodorowsky, nos anos 1970, de adaptar para o cinema o romance *Dune* (1965), de Frank Herbert, desponta assim, como objeto privilegiado para a investigação dos processos criati-

---

1. Reconhecendo o cineasta como uma instância a partir da qual se formula um pensamento teórico, convém notar que a Teoria de Cineastas assume, logo à partida, o conceito de "cineasta" e não de "autor". Nesse sentido, alarga o seu interesse pelo pensamento de todos os que contribuem para a criação cinematográfica, para além do realizador. Sobre esta questão consultar o capítulo de livro: "From the Concept of Author to the Concept of Filmmaker" de Eduardo Tulio Baggio no livro *Filmmakers on Film – Global Perspectives*, Bloomsbury/BFI, 2023 e o texto "Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria", disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/97857>

vos no audiovisual. O projeto do filme, que envolveu colaborações de artistas como Moebius, H.R. Giger e Dan O'Bannon, resultou em um livro com vasto material visual, storyboard com cerca de 3.000 desenhos, mas foi rejeitado pelos estúdios de Hollywood e jamais concretizado. Apesar de sua não realização, esse “filme impossível” tornou-se uma espécie de mito cultural, frequentemente referido pela crítica, cineastas, estudiosos e fãs, como “o maior filme jamais feito”, devido a sua influência indireta sobre a ficção científica cinematográfica posterior. Ao revisitar e animar trechos do storyboard, entrevistar outros cineastas envolvidos no projeto do filme, bem como instaurar a voz e a presença performática de Alejandro Jodorowsky, o documentário resgata um processo interrompido como uma reflexão acerca da arte e do fazer cinematográfico.

Tal deslocamento, do resultado final para o processo, permite uma análise da criação como experiência poética e especulativa, revelando camadas da prática cinematográfica que, muitas vezes, permanecem ocultas sob a lógica da obra acabada. No entanto, ao mesmo tempo em que o documentário se apresenta como espaço produtivo para uma teoria do cinema ancorada na prática reflexiva do cineasta, observa-se a emergência insistente da autoria como dimensão discursiva, material e performativa. Essa insistência é manifesta tanto pelo nome próprio (inscrito no título da obra) quanto pela performance de Jodorowsky ao longo das entrevistas, nas quais a autorrepresentação articula a construção de uma espécie de *ethos* criador.

Dessa maneira, a questão que orienta o artigo configura-se a partir da tensão entre o desejo de compreender o processo criativo em sua potência discursiva e a recorrente reinscrição da autoria como instância legitimadora e estruturante do discurso. Propõe-se, assim, investigar em que medida o documentário *Jodorowsky's Dune* reconfigura os limites entre criação, autoria e linguagem, por meio da noção de gesto enquanto construção discursiva e performativa da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, traçamos como objetivos: (1) a análise do documentário *Jodorowsky's Dune* à luz da Teoria de Cineastas, com foco na articulação entre pensamento criativo e linguagem cinematográfica; (2) a investigação dos modos pelos quais o documentário constrói discursivamente o processo de criação como um gesto autoral performativo e (3) a observação da emergência da autoria no interior da narrativa documental enquanto efeito da linguagem a partir das estratégias de enunciação e autoinscrição do cineasta.

Diante do problema delineado e dos objetivos propostos, a estratégia teórico-metodológica está ancorada nos estudos de Michel Foucault (1996; 2008; 2009), Roland Barthes (2004) e Jacques Derrida (1991) acerca da autoria como função discursiva, performativa e iterável; e nas articulações propostas por Diana Klinger (2006) e Luís Felipe Abreu (2024) sobre autoficção e autoria como performance de propriedade, respectivamente. Não menos importante é a contribuição de Vilém Flusser (1994; 2014) sobre o gesto como dimensão da inscrição do pensamento, elemento fundamental para compreender o processo criativo nesse documentário (e em outros paratextos audiovisuais).

O corpus é constituído pelo documentário *Jodorowsky's Dune*, dirigido por Frank Pavich (2013), cuja narrativa será examinada a partir de seus elementos audio-

visuais e enunciativos. A análise considera a dimensão autorreflexiva da linguagem cinematográfica, atentando para os modos como o documentário expõe o gesto de criação como performance e atualiza a figura do cineasta como sujeito da enunciação de um discurso sobre o cinema. A partir disso, buscarei desenvolver uma análise crítica e situada do documentário, articulando teoria e objeto com intuito de iluminar os impasses, deslocamentos e potências que emergem na interseção entre gesto de criação, performatividade autoral e linguagem audiovisual.

### **O gesto como operador teórico para a criação cinematográfica**

Ao investigar os processos criativos no cinema, é fundamental deslocar o foco da obra finalizada para a dinâmica da criação como experiência poética, técnica e especulativa. Gilles Deleuze (*apud* Badiou, 2006), em sua conferência sobre “O ato de criação”, já apontava essa direção ao valorizar o processo como locus do pensamento. No entanto, para adentrar os estudos sobre os modos de criação no cinema, é necessário compreender essa prática como resultado de relações entre sujeito, tecnologias e formas de vida; o que nos remete ao pensamento de Vilém Flusser.

A partir de um estudo peculiar e genealógico acerca dos diferentes tipos de gestos<sup>2</sup> da vida cotidiana, Flusser (1994; 2004) irá abordar alguns dos quais nos interessam aqui: o gesto de pintar, o gesto de filmar e o gesto em vídeo. Em cada um desses ensaios, identificamos formulações contundentes que nos permitem problematizar a criação cinematográfica sob a lógica do gesto.

Para Flusser (1994), a criação está inscrita em um conjunto de articulações tecnoculturais que envolvem linguagem, estética e aparato técnico. Mais do que um ato isolado, o gesto criativo manifesta-se como encadeamento simbólico e técnico que transforma o mundo e o sujeito. O autor define o gesto como “movimento do corpo com intenção” (1994: 8) e propõe uma abordagem semiológica para sua compreensão, no qual se lê o gesto pela decomposição de seus elementos significantes.

No ensaio “O gesto de pintar”, Flusser (2014) destaca que esse gesto transforma o mundo não apenas pelo objeto final, o quadro, mas por suas implicações existenciais e relacionais: “O quadro que é o significado imediato do gesto não passa de mediação para o seu ulterior significado: modificação do pintor e dos que com ele estão no mundo” (Flusser, 2014: 70). Assim, o gesto não apenas produz uma imagem, mas altera o ser-no-mundo de quem o executa e de quem o observa.

O gesto de filmar, por sua vez, se caracteriza pelo domínio técnico do aparelho, sendo descrito por Flusser como “o gesto fotográfico a serviço do gesto fílmico” (1994: 117). O filme, nesse sentido, constitui um novo tipo de código imagético que não representa apenas fenômenos, mas uma camada discursiva densa que transfor-

---

2. Vilém Flusser publicou os ensaios sobre os gestos em diferentes línguas, de modo que há acréscimos de alguns tipos de gestos em diferentes versões. Na versão brasileira publicada pela Annablume (2014) não há o ensaio “gesto de filmar”, esse faz parte da versão espanhola intitulada *Los gestos: fenomenología y comunicación*, publicada pela Herder (1994).

ma o ato de filmar em gesto histórico e filosófico. Como afirma Flusser, “o filme não conta o acontecimento, mas antes apresenta esse acontecimento e torna-o representável: faz história” (Flusser, 1994: 122).

Já o gesto em vídeo inaugura uma nova temporalidade e espacialidade da criação audiovisual. Para Flusser (2014), esses gestos emergentes são compostos, intersubjetivos e dialógicos, com potencial para compor eventos em vez de objetos. Aqui, o instrumento, ou seja, a tecnologia acaba por subverter e articular uma maneira nova de estarmos no mundo – o que implica uma nova concepção de tempo e espaço. “Não está excluído que no futuro a história existencialmente significativa se desenrole diante dos olhos dos espectadores em paredes e telas de televisão, e não no espaço do tempo” (Flusser, 1994: 122).

Ao longo dos estudos de cinema, várias foram as analogias que teóricos e filósofos estabeleceram entre a ação de filmar com as ações da escrita (gesto de escrever do escritor), da pintura (gesto de pintar), da dança (do gesto do movimento do corpo tal como o da câmera),<sup>3</sup> etc. Obviamente a intenção de retomar essas analogias não tem o objetivo de estabelecer comparações dos métodos processuais do cinema com as outras artes, mas sim o de ressaltar que tais articulações revelam algo mais amplo: o da constatação de que o cinema, tal como outras formas de expressão artística, se configura pelos (ou nos) limiares da linguagem.

Assim, é pela confluência dos diferentes gestos aqui explicitados (gesto de pintar, de filmar e do gesto em vídeo) que compreendemos uma ideia de gesto de criação cinematográfica como uma chave teórica e metodológica para a Teoria de Cineastas. A partir disso, identificamos que o documentário, na busca por explicitar os processos de criação de uma obra não realizada, projeta e especula imagens e conceitos para *Duna* de Jodorowsky. As estratégias envolvem o uso de animações de imagens do storyboard, articuladas e alternadas com entrevistas de cineastas que fizeram parte do projeto, de críticos que conhecem a história desse processo e, claro, de Alejandro Jodorowsky, que narra sua batalha e busca pessoal para realizar *Duna*.

Jodorowsky se inscreve em cena tal como um “narrador personagem”, de modo que a persistência de suas ideias e de sua visão sobre uma obra que não conseguiu realizar é revestida por uma dimensão fantasmagórica da autoria – o filme “fantasma” *Duna* de Jodorowsky ronda o imaginário do cineasta e de quem assiste ao documentário. Diante disso, a problemática da autoria desponta como objeto teórico a ser revisitado e discutido.

---

3. O célebre artigo de Alexandre Astruc de 1948, intitulado “Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo”, no qual o autor estabelece uma relação da câmera com a caneta e da filmagem com a escrita. Há também a noção do cinema como língua escrita da realidade de Pier Paolo Pasolini, em *O empirismo hereje* (1982).

### **A autoria como função discursiva e performance da linguagem**

A passagem do autor como figura soberana para o autor como função, efeito ou performance revela deslocamentos teóricos significativos, que implicam formas distintas de compreender o lugar do sujeito na linguagem. Michel Foucault (2009) propõe uma inflexão decisiva ao deslocar o foco da autoria como origem para o funcionamento discursivo do “nome de autor”. Nessa perspectiva, o autor é uma construção histórica, um operador classificatório que confere status, legitimidade e valor a determinados discursos. De acordo com Foucault, “o fato de haver um nome de autor [...] indica que esse discurso [...] deve ser recebido de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status” (Foucault, 2009: 13). Assim, a autoria passa a ser compreendida como uma função de ordenamento dos saberes.

Em *A ordem do discurso* (1996), Foucault expõe os mecanismos de controle que atravessam a produção discursiva (interdição, separação e vontade de verdade) e ressalta que nenhum discurso escapa aos regimes de legitimação. O campo do cinema, nesse sentido, se constitui como um espaço de disputas simbólicas, em que o “autor” opera como selo de autenticidade e reconhecimento. No interior do audiovisual, a apropriação das noções de autor oriundas da literatura serviu historicamente para legitimar o cinema como arte, reforçando a centralidade da figura do diretor.

Foucault, no entanto, propõe outro olhar: o autor não como sujeito originário de sentido, mas como função que organiza os modos de existência e circulação de discursos. Ele enumera quatro características da função-autor: (1) ela opera como um dispositivo de regulação e controle legal dos discursos, ao tornar o texto imputável a um sujeito identificado; (2) não se aplica de forma uniforme a todos os tipos de texto, tendo maior relevância em gêneros como a literatura do que na ciência; (3) sua atribuição não decorre apenas da intenção do autor, mas resulta de múltiplas operações discursivas; e (4) manifesta-se no interior do texto por marcas materiais da enunciação, como pronomes, sujeitos verbais e formas narrativas (Foucault, 2009: 284). No cinema, essas operações se tornam visíveis tanto na consagração dos cineastas como “autores”, quanto nos modos pelos quais suas presenças são narrativamente inscritas nos filmes (incluindo os documentários).

Antes de Foucault, Roland Barthes (2004) havia radicalizado a crítica à centralidade autoral ao declarar a “morte do autor”. Para ele, o texto é uma teia de citações, um campo intertextual no qual a multiplicidade de vozes se inscreve, deslocando o autor para dar lugar ao leitor como instância de sentido: “há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar [...] é o leitor” (Barthes, 2004: 70). A escrita (e porque não qualquer gesto de criação), assim, não pertence a um sujeito, mas é atravessada por códigos culturais e referências heterogêneas.

Jacques Derrida (1991), por sua vez, propõe uma desconstrução da propriedade autoral ao evidenciar a instabilidade dos signos e a impossibilidade de uma origem plena. Ao discorrer sobre a noção de *différance*, Derrida demonstra que o sentido está sempre em adiamento, tornando qualquer tentativa de fixação, inclusive aquela que se ancora na figura do autor, uma operação precária. Desse modo, conforme

indica Luís Felipe Abreu, em seu livro *A linguagem não pertence* (2024), a autoria torna-se espectral: uma presença que ronda, mas jamais se estabiliza como essência; esse “porvir do fim do autor” permanece como condição espectral: ele ronda a linguagem, mas nunca desaparece por completo. (Abreu, 2024: 100).

A autoria, então, não desaparece; ela se desloca e assume outras formas. Mesmo nas práticas apropriacionistas ou de escrita não criativa, a figura do autor reaparece, seja como curador, programador ou leitor produtivo. Para Abreu (2024: 101), o paradoxo residiria justamente na insistência dessa figura no interior dos discursos que buscam negá-la, uma presença residual que estrutura e tensiona o campo simbólico.

O pensamento de Diana Klinger (2006), marcadamente foucaultinano, contribui para esse jogo de complexificação contemporânea da autoria ao introduzir a noção de autoficção como performance do autor. Para ela, o nome próprio não é apenas um elemento de identificação, mas exerce uma função classificadora, organizando os discursos em torno de uma imagem autoral construída e reiterada socialmente. Na autoficção, o autor se inscreve como personagem, dramatizando-se: “o autor é um certo ‘lar de expressão’ que [...] se manifesta tanto [...] em obras, em rascunhos, em cartas, em fragmentos” (Klinger, 2006: 32). No contexto do documentário que estamos a investigar, essa performance se torna visível por meio das entrevistas e gestos enunciativos.

Klinger (2006: 54) afirma que a verdade da autoficção não está em sua verificação factual, mas na “ficção que o autor cria de si próprio”, revelando uma subjetividade em construção. Em *Jodorowsky's Dune*, essa dinâmica é exemplificada pela performance de Jodorowsky diante da câmera, no entrelaçamento de ficção e autorrepresentação. O autor aparece como sujeito múltiplo: ao mesmo tempo pessoa, personagem e operador de discurso.

As provocações de Luís Felipe Abreu (2024: 100) acrescentam uma camada crítica à noção de “retorno do autor”. Para ele, essa reaparição se dá justamente no espaço no qual se tentou negá-lo – como nas práticas de apropriação ou ainda no plágio como estratégia semiótica. Assim, ao invés de falar em retorno, Abreu (2024: 217) propõe compreender a autoria como permanência espectral, um efeito persistente da linguagem mesmo na era da fragmentação textual. O autor, nesse caso, não é um indivíduo soberano, mas um vestígio, uma marca de apropriação e reorganização simbólica. Ele existe, nos termos de Abreu (2024: 104), como “grileiro” da linguagem, ocupando espaços discursivos e instituindo novas formas de propriedade semiótica. Veremos que essa operação é colocada em ação quando Alejandro Jodorowsky enuncia no documentário:

Eu mudei o fim do livro, evidentemente! No livro, é uma continuação. O planeta nunca mudou. Não está acordado, não é uma consciência cósmica. O planeta não é um messias. Eu fiz aquilo. É diferente. É o meu Duna. Quando se faz um filme, não se deve respeitar o livro. [...] Então eu criei isso (Jodorowsky, 2013).

Essa perspectiva amplia o campo de análise da autoria ao articulá-la não apenas à produção textual, mas também à noção de gesto de criação. Ao invés de um autor originário ou ausente, temos um operador performativo e espectral, cuja presença é construída nos limites da linguagem e da cultura.

### **Gesto e Autoria: entre criação e inscrição discursiva**

As noções de gesto e de autoria, embora oriundas de campos conceituais distintos, encontram-se de maneira produtiva quando articuladas para a análise dos processos criativos no cinema e no audiovisual. A partir do pensamento de Vilém Flusser (1994; 2014), compreendemos o gesto como uma forma de pensamento incorporado, uma operação simbólica e técnica que estrutura a experiência criativa como prática significativa. Seja no gesto de pintar, filmar ou operar o vídeo, há sempre uma dimensão de modificação do mundo e do sujeito; o gesto transforma e comunica, como “texto em movimento”, sendo ao mesmo tempo material e intencional.

Essa perspectiva nos permite conceber o gesto cinematográfico não como simples operação técnica, mas como inscrição discursiva – aquilo que torna visível, legível e sensível um dado pensamento criativo. Ao fazer do gesto objeto de leitura, Flusser (1994) nos aproxima de uma compreensão da criação como instância performativa: o que está em jogo não é apenas o fazer, mas o modo como esse fazer se enuncia e se organiza como linguagem.

Tal entendimento do gesto como discurso abre caminho para sua articulação com a problemática da autoria. Se o gesto é o modo de inscrição do pensamento no mundo, a autoria emerge como função que regula essa inscrição: ela organiza os sentidos, classifica os discursos e institui regimes de legitimidade. Lembramos que para Foucault (2009), o autor não é a origem do texto, mas um operador cultural que participa da sua circulação e do seu valor simbólico. No cotejo com as proposições barthesianas e derridianas, a figura do autor se revela instável, sua permanência é sugerida como rastro, efeito e espectro.

No cruzamento entre essas perspectivas, as ideias de Klinger (2006) e Abreu (2024) permitem reposicionar a discussão da autoria para o campo da performance e da autoinscrição. A autoria aparece não como identidade fixa, mas como gesto performado no interior da linguagem – especialmente em documentários que tem o próprio fazer cinematográfico como tema.

Portanto, ao pensar o gesto como inscrição e a autoria como operação performativa, delineamos um quadro teórico relacional das dimensões da linguagem, da criação e da subjetividade. É nesse entrecruzamento que se situa a investigação de *Jodorowsky's Dune*, uma vez que se trata de documentário que reencena o gesto de criação como projeção e narrativa, ao mesmo tempo em que reinscreve o autor como figura simbólica, discursiva e espectral.

### **Do processo à performance: uma análise de *Jodorowsky's Dune* (2013)**

Nesta análise propomos uma leitura crítica do documentário *Jodorowsky's Dune* a partir de três eixos complementares que articulam criação, linguagem e autoria. O primeiro eixo enfoca o modo como o documentário desvela o processo criativo de Alejandro Jodorowsky, explorando a elaboração do filme não realizado como prática discursiva e poética que dá forma ao pensamento cinematográfico. Em seguida, o segundo eixo evidencia a construção do cineasta enquanto sujeito enunciador e performático, cuja presença organiza o discurso e reforça sua posição simbólica como autor. Por fim, o terceiro eixo, identifica os efeitos do projeto interrompido, observando como *Duna* se espalha simbolicamente por outras obras da ficção científica e reconfigura a ideia de autoria como rastro e circulação. Esses três movimentos de análise se articulam para iluminar as tensões entre gesto, autoria e linguagem no interior do documentário, evidenciando os modos como ele reinscreve a criação cinematográfica para além da obra finalizada.

#### **a. Gesto de criação: o cinema como pensamento em movimento**

Embora *Jodorowsky's Dune*, do ponto de vista da linguagem e da construção estética, se insira majoritariamente na tradição dos documentários de entrevistas – estruturado em formato *talking head*, com uso ilustrativo das animações do storyboard do filme não realizado, uso inventivo (mas pontual) da técnica *kinetic typography* para ilustrar falas de artistas já falecidos que fizeram parte do projeto, como Dan O'Bannon – seu interesse analítico extrapola os critérios formais. Ainda que o filme não apresente grandes inovações estéticas no contexto dos estudos do documentário, entendo que sob a perspectiva da Teoria de Cineastas e dos estudos sobre processos criativos, ele abre um campo fecundo de investigação. De um lado, permite acessar o pensamento e modos de elaboração de uma obra cinematográfica que nunca chegou a ser realizada, deslocando o foco da análise para o processo e não para o produto finalizado. De outro, reatualiza e complexifica o debate em torno da autoria no cinema, ao colocar em cena um cineasta cuja figura é performada discursivamente como criador visionário. A própria construção do documentário é atravessada por uma aura de excepcionalidade e transcendência, marcada por uma dimensão quase messiânica que contamina o relato sobre *Duna* de Jodorowsky e reforça sua inscrição simbólica como autor-profeta de um “filme impossível”, tal qual sua concepção para o personagem de Paul Atreides (personagem principal do livro de Frank Herbert).

*Jodorowsky's Dune* estabelece o gesto criativo como força central da narrativa a partir de seu principal personagem: o próprio Jodorowsky, um senhor por volta dos seus 80 anos de idade, que performa de modo animado, frenético e não esconde a amargura de que sua visão grandiosa para *Duna* não fora materializada em filme. Apesar de um currículo não muito vasto no cinema, o diretor chileno despertou a

curiosidade do público e da crítica com os filmes “El Topo” (1971) e “A Montanha Sagrada” (1973), cultuados pela quebra de gêneros e pelo imaginário surrealista. Além de cineasta, Jodorowsky também escreveu história em quadrinhos, livros e peças de teatro. Nos primeiros 6 minutos do documentário, uma voz over enuncia as seguintes palavras:

Qual o sentido da vida? ... criar uma alma para si mesmo. Para mim, os filmes são mais arte que uma indústria. E a busca de uma alma humana... como na arte, literatura, poesia ... Os filmes são isso para mim. Eu queria fazer um filme que desse às pessoas que tomavam LSD na época as alucinações que elas tinham com a droga, mas sem alucinar. Eu não queria que tomassem LSD, queria reproduzir seus efeitos. O filme iria mudar as percepções do público. Minhas ambições com Duna eram tremendas. Então, o que eu queria era criar um profeta. Queria criar um profeta que mudasse as mentes jovens de todo o mundo. Para mim, Duna seria como a chegada de um Deus. Deus artístico, cinematográfico. Para mim não era só fazer um filme, era algo maior. Queria criar algo sagrado, livre, com novas perspectivas. Abrir a mente! Porque, na época, me sentia em uma prisão. Meu ego, meu intelecto, queria abrir-me. Por isso comecei minha luta para realizar Duna. (Jodorowsky, 2013).

O trecho acima é ilustrado por imagens de cobertura que passeiam pelo que parece ser um dos cômodos da residência de Jodorowsky – cabe ressaltar que nesse passeio todas imagens remetem a Jodorowsky e suas diversas produções artísticas (ver figura 1). Somente ao final da cena temos um plano em que o próprio diretor aparece falando para a câmera, de modo que estabelecemos a conexão entre a voz e o sujeito enunciatador. Essa introdução, uma espécie de prólogo, encerra com a imagem de um poster do filme que poderia vir a ser Duna. Essa sequência não apenas introduz o projeto cinematográfico abortado, mas inscreve a criação como um processo espiritual e visionário. A afirmação de que “os filmes são mais arte que indústria” posiciona o gesto de criação cinematográfico como uma expressão que ultrapassa a técnica, configurando-se como inscrição simbólica e existencial.



Figura 1 – frames da sequência inicial que apresentam o ambiente onde Jodorowsky é entrevistado ao longo do documentário.

A fala de Alejandro Jodorowsky sobre a adaptação do romance de Frank Herbert revela uma abordagem autoral profundamente pessoal e filosófica na concepção do roteiro. Reconhecendo a densidade literária e a complexidade estrutural da obra original, Jodorowsky afirma que *Duna* “é como Proust na literatura francesa”, uma narrativa que exige esforço interpretativo e que opera por pistas e não por clareza imediata. Nesse contexto, o desafio de transpor o texto literário para o audiovisual não é, para ele, uma simples tarefa de tradução, mas uma reinvenção: trata-se de criar um novo mundo ótico, sensível, imagético – e não apenas ilustrar o universo auditivo e textual do livro. Sua busca constante por um “sentido espiritual para a imagem”, mesmo nos mínimos detalhes, evidencia o modo como o gesto de criação do roteiro já se configura como uma operação estética e filosófica. Desde a escrita do roteiro, a projeto coloca-se como uma experiência cinematográfica com pretensões de transcendência, em que a linguagem visual deveria atuar como veículo de abertura perceptiva e espiritual para o espectador.

A fala de Jodorowsky sobre o processo de criação do storyboard com o artista Moebius reforça a ideia de que o processo em si já constitui uma obra, ainda que não concretizada nos moldes da indústria:

“Este cara é o meu câmera” [...]. Desenho a desenho, realizei o filme. Foram necessários 3000 desenhos. Pontos de vista. Movimentos de câmera. Diálogo. Relações entre os personagens. Usei Moebius como uma câmera. Peguei Moebius e disse: “Agora, avança!”. “Agora mude o enquadramento”. “Agora faça um close-up”. Todos os dias, começávamos a filmar, chegávamos às 8:00, preparávamos tudo. Acho que às 9:30 começávamos a filmar. Estava fazendo o filme com os desenhos. (Jodorowsky, 2013).

Ao afirmar que “usou Moebius como uma câmera”, o cineasta reinscreve o desenho como linguagem performativa e transforma o ato de ilustrar em uma forma de filmar com o corpo do outro (ver figura 2). A perspectiva de Flusser sobre o gesto como decomposição significativa encontra, nesse caso, uma atualização audiovisual: o documentário expõe o fazer como pensamento em movimento, deslocando o foco da obra acabada para a potência poética da criação. Nessa perspectiva, o storyboard deixa de ser um instrumento técnico e passa a ser uma prática discursiva e performativa: um filme realizado em imagens fixas, que antecipa, encena e dramatiza o próprio processo de criação. O gesto de criação, portanto, não está contido apenas na obra acabada, mas pulsa nas etapas preliminares do fazer cinematográfico: nas trocas, nos comandos, nas encenações do pensamento que moldam, plano a plano, a matéria do possível filme.



Figura 2 – sequência em que Jodorowsky narra a criação do storyboard com Moebius

### b. O autor pela performance: Jodorowsky visionário

A figura de Jodorowsky emerge ao longo do documentário como uma performance autoral encenada. Sua presença como entrevistado e personagem central organiza o discurso e estrutura o olhar do espectador. A insistência em frases como “esse é o meu Duna” ou “o filme tem que ser como eu sonhei” revela a construção de uma função-autor nos moldes propostos por Foucault – uma posição que regula o sentido e a legitimidade da obra, mesmo em sua ausência material. No entanto, tal função ganha contornos dramáticos e subjetivos, aproximando-se da noção de autoficção elaborada por Diana Klinger: Jodorowsky performa a si mesmo como profeta, mártir e visionário, em um gesto que mistura arte, ego e narrativa. Os enquadramentos da câmera e a montagem reforçam esse efeito ao alternar entre falas emocionadas e animações dos storyboards, consolidando uma imagem autoral que é ao mesmo tempo discurso e espetáculo (ver figura 3). A autoria, aqui, é mais do que uma marca, é um papel assumido diante da linguagem e do espectador.



Figura 3 – variações de enquadramentos e de postura de Jodorowsky durante entrevista

Pela abordagem da Teoria de Cineastas, a concepção de Jodorowsky sobre o processo criativo em *Duna* se manifesta não apenas como elaboração estética do cinema, mas também ética e espiritual. Ao priorizar um viés artístico, o cineasta desloca o foco da realização cinematográfica da competência técnica para uma dimensão simbólica e subjetiva, entendendo o fazer fílmico como um gesto de alinhamento entre visões de mundo. Sua busca por “guerreiros espirituais” – artistas que compartilhassem de sua sensibilidade criativa e mística – evidencia a crença no cinema como uma arte capaz de operar transformações de ordem perceptiva e espiritual no espectador. Essa exigência torna-se central para entender por que Jodorowsky recusa Douglas Trumbull, até então considerado o maior técnico de efeitos

especiais de Hollywood, por não corresponder à “pessoa espiritual” que ele buscava. Nesse sentido, a formação da equipe de Duna não é um gesto pragmático, mas parte constitutiva da poética do filme, um modo de moldar sua existência antes mesmo de sua concretização. Tal concepção colide frontalmente com os modos de produção do cinema industrial, o que talvez explique por que o projeto foi considerado inviável por Hollywood. Ao reconstituir esse processo no documentário, Jodorowsky’s Dune reitera a centralidade do pensamento do cineasta como discurso criador, não apenas sobre o cinema, mas como cinema.

A fala de Jodorowsky: “Na época, eu era como um profeta, eu estava iluminado. E dei a eles a sensação de que não estavam fazendo apenas um filme. Eles faziam algo importante para a humanidade. Eles tinham uma missão. Eram guerreiros”, evidencia a dimensão messiânica que atravessa o projeto de Duna. Ao se autoproclamar profeta e atribuir à equipe uma missão quase espiritual, Jodorowsky projeta o filme como mais do que uma realização artística: trata-se de uma obra com vocação transformadora, destinada a impactar a humanidade. Essa concepção ecoa no próprio roteiro, imbuído de um caráter redentor, no qual a narrativa de Duna se entrelaça com visões místicas, esotéricas e filosóficas. A criação do filme se apresenta como um gesto de salvação coletiva, um empreendimento visionário em que arte e espiritualidade se confundem.

### **c. Autoria como espectro: o impacto de Duna**

O último movimento do documentário desloca a discussão da criação para a circulação: o projeto não realizado de Duna torna-se vestígio influente na ficção científica das décadas seguintes. Ao enunciar que Michel Seydoux, o produtor, distribuiu uma cópia do livro do projeto para cada estúdio de Hollywood na época, e ao evidenciar através da montagem, comparações dos storyboards com cenas semelhantes encontradas em diferentes filmes das décadas seguintes (ver figura 4), o documentário sugere uma apropriação simbólica e estética do gesto de Jodorowsky. Essa dinâmica convoca o debate sobre autoria como propriedade, e, sobretudo, sobre os limites dessa propriedade em um sistema técnico-industrial. Um dos entrevistados afirma: “Duna é esse grande asteroide que quase se chocou com a Terra, mas assim mesmo insemina o solo com todos esses esporos maravilhosos. Em um mundo sem Duna de Jodorowsky, talvez não existisse Alien. Então, não existiria Blade Runner. E sem ele, não haveria William Gibson, não haveria Matrix, e todas as coisas que seguem”.



Figura 4 – efeito de transição entre storyboard de Duna de Jodorowsky com cenas semelhantes em Star Wars, à esquerda, e Indiana Jones, à direita

A análise encontra aqui ressonância nas proposições de Luís Felipe Abreu (2024), ao tratar a autoria como espectro persistente que ronda inclusive os discursos que a negam. A presença do autor, portanto, ressurgue não como origem, mas como rastro: o gesto criativo que não se realizou enquanto filme se multiplica em outros objetos, instaurando um tipo de autoria difusa, coletiva e historicamente situada, ainda que ancorada no nome próprio “Jodorowsky”.

Na parte final do documentário, Jodorowsky afirma em momentos distintos: “Duna existe no mundo como um sonho, mas sonhos mudam o mundo também”. “As raízes são o Duna de Herbert. Mas este Duna é nós. É o ótico. É uma criação”. Sentado ao seu lado, seu filho Brontis<sup>4</sup> complementa: “Duna é como Paul, cortaram seu pescoço, o filme não foi feito, mas não o mataram. Ouvimos outros filmes dizendo: ‘Eu sou Duna, eu sou Duna’”.

As falas de Alejandro Jodorowsky e de Brontis, ao final do documentário, condensam de forma simbólica a articulação entre gesto de criação e autoria enquanto processos abertos, performativos e reiteráveis. Quando Jodorowsky afirma que “Duna existe como sonho”, ele reitera a força do gesto criativo como instância que ultrapassa a concretude da obra realizada: trata-se de uma criação que se inscreve na linguagem e no imaginário, mesmo sem um filme acabado. Ao dizer que “as raízes são o Duna de Herbert, mas este Duna é nós”, ele reivindica a autoria como reescrita e apropriação – um gesto de deslocamento simbólico que transforma o material herdado em uma nova enunciação (“ótica e coletiva”). Já Brontis, ao comparar o filme não feito à figura messiânica de Paul Atreides, cuja morte simbólica não apaga sua presença, atualiza a noção de autoria como espectro: um autor que persiste na dispersão de seus rastros, que sobrevive nos signos reapropriados por outras obras

4. Que interpretaria Paul Atreides no filme de Jodorowsky.

e vozes. Assim, Jodorowsky's *Dune* revela que o gesto de criação não se encontra (somente) nem se encerra na realização, e a autoria, longe de ser posse, é um campo de disputas simbólicas, de fantasmas que continuam dizendo: "eu sou Duna".

### **Considerações finais: um sonho que se perpetua**

A análise do documentário Jodorowsky's *Dune* revela que, mais do que narrar o fracasso de um projeto cinematográfico, a obra constrói discursivamente um campo de sentido no qual o gesto criativo e a autoria se entrelaçam de forma performática e simbólica. No primeiro eixo, vimos como o documentário desloca o foco da obra finalizada para o processo criativo, revelando um gesto que, segundo Flusser, é ao mesmo tempo pensamento, linguagem e ação. Essa ênfase na criação como experiência especulativa e poética posiciona o documentário não como um registro neutro, mas como dispositivo de enunciação do próprio ato de criação.

Num segundo momento, a figura de Jodorowsky emerge como performance autoral dramatizada. O documentário inscreve seu nome, sua imagem e sua voz como eixos de enunciação que mobilizam sentidos, filiações e valores. A autoria se manifesta como função discursiva, nos termos de Foucault, mas também como encenação de si, a partir de Klinger, revelando o autor não como essência criadora, mas como posição enunciativa e dramatização narrativa. O nome próprio "Jodorowsky" passa a funcionar como operador simbólico que organiza centralmente o campo de discursos do filme.

Por fim, ao abordar a não realização do filme e seu impacto posterior, o documentário inscreve a autoria como espectro: um rastro disseminado em obras futuras que, embora não cite diretamente Jodorowsky, carregam traços de seu projeto. Esse processo dá visibilidade à autoria como tensão entre presença e ausência, propriedade e contra-assinatura<sup>5</sup> (uma problemática que desafia as concepções clássicas de originalidade). Assim, é possível compreender Jodorowsky's *Dune* como um objeto crítico que não apenas documenta um projeto abortado, mas performa e reinscreve o gesto autoral como operação discursiva, política e histórica.

Diante das formulações explicitadas acima, entendo, portanto, que uma contribuição deste estudo diz respeito à interseção entre teoria do cinema, processos criativos e autoria ao propor uma articulação entre a noção de gesto via Vilém Flusser e a função-autor foucaultiana, expandindo a abordagem da Teoria de Cineastas para além da obra finalizada. Nesse sentido, ao analisar um documentário sobre um filme não realizado, a investigação propôs uma virada conceitual: estudar o pensamento/processo de criação como gesto discursivo e performático, cuja autoria subsiste

---

5. O funcionamento da propriedade, assinatura e contra-assinatura são problematizadas por Luíse Felipe Abreu em *A linguagem não pertence: fantasmas da propriedade na literatura contemporânea* (2024). Ainda estou em fase de elaboração, em consonância com o pensamento de Abreu, de uma proposição do funcionamento da assinatura enquanto gesto paratextual da linguagem cinematográfica que dá a ver a autoria enquanto espectro.

enquanto efeito da linguagem. Com isso, a pesquisa contribui para reposicionar os documentários de bastidores<sup>6</sup> e projetos inacabados como espaços legítimos de formulação teórica e simbólica no cinema contemporâneo.

### Referências bibliográficas

- Abreu, L. F. (2024). A linguagem não pertence: fantasmas da propriedade na literatura contemporânea. *Margem da Palavra*.
- Badiou, A. (2015). Sobre “O ato de criação: o que é ter uma ideia em cinema?”, de Gilles Deleuze. In G. Yoel (Org.), *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. Cosac Naify.
- Barthes, R. (2004). *O rumor da língua*. Martins Fontes.
- Derrida, J. (1991). *Limited Inc*. Papirus.
- Flusser, V. (2014). *Gestos*. Annablume.
- Flusser, V. (1994). *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Herder.
- Foucault, M. (2008). *A arqueologia do saber*. Forense.
- Foucault, M. (2009). O que é um autor? In *Ditos e escritos III: Estética – Literatura e pintura, música e cinema*. Forense Universitária.
- Foucault, M. (1996). *A ordem do discurso* (3ª ed.). Edições Loyola.
- Iuva, P. de O. (2020). Do dialogismo aos sentidos da dupla autoria nos making ofs documentários. *Intexto*, (48), 84–104. <https://doi.org/10.19132/1807-8583202048.84-104>
- Iuva, P. de O. (2020). A memória enquanto ato teórico dos making of documentários. *Revista Aniki*, 7(2).
- Iuva, P. de O., & Carvalho, L. M. M. de. (2025). Traços de autoria feminina na nova trilogia de Star Wars. *Intexto*, (57). <https://doi.org/10.19132/1807-8583.57.142461>
- Pavich, F. (Direção). (2013). *Jodorowsky's Dune* [Filme]. Koch Media.
- Klinger, D. (2006). *Escritas de si, escritas do outro: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (Tese de Doutorado em Letras, Literatura Comparada). UERJ.
- Leites, B., Baggio, E., & Carvalho, M. (2020). Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – Entrevista com Manuela Penafria. *Intexto*, (48), 6–21. <https://doi.org/10.19132/1807-8583202048.6-21>
- Penafria, M., Santos, A., & Piccinini, T. (2015). Teoria do cinema vs teoria dos cineastas. In D. Ribas & M. Penafria (Orgs.), *Atas do IV Encontro Anual da AIM* (pp. 329–338). AIM.

---

6. Aqui poderia se mencionar making ofs e/o paratextos audiovisuais, de acordo com trabalhos anteriores: IUVA (2020; 2020; 2025).

# ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

## Memória e Escrita Artística em *Des spectres hantent l'Europe* (Maria Kourkouta e Niki Giannari; 2016)

Rafael Tassi Teixeira\*

**Resumo:** Em 2016, a poeta Niki Giannari visita o campo de refugiados de Idomeni, em Tesalónica, Grécia. Escreve e publica o poema *Des spectres hantent l'Europe*. Nesse mesmo ano, em associação com a cineasta Maria Kourkouta, realiza um documentário homônimo, que será relido um ano depois por Georges Didi-Huberman em uma publicação ensaística. O presente trabalho é uma análise dos três efeitos dessas peças.

Palavras-chave: memória; documentário; refugiados.

**Resumen:** En 2016, la poeta Niki Giannari visita el campo de refugiados de Idomeni, en Tesalónica, Grecia. Escribe y publica el poema *Des spectres hantent l'Europe*. Ese mismo año, en colaboración con la cineasta Maria Kourkouta, realiza un documental homónimo, que será reinterpretado un año después por Georges Didi-Huberman en una publicación ensayística. El presente trabajo es un análisis de los tres efectos de estas obras.

Palabras clave: memoria; documental; refugiados.

**Abstract:** In 2016, the poet Niki Giannari visits the Idomeni refugee camp in Thessaloniki, Greece. He writes and publishes the poem *Des spectres hantent l'Europe*. That same year, in association with filmmaker Maria Kourkouta, he made a documentary of the same name, which will be reread a year later by Georges Didi-Huberman in an ensaistic publication. The present work is an analysis of the three effects of these pieces.

Keywords: memory; documentary; refugee.

**Résumé :** En 2016, la poétesse Niki Giannari s'est rendue au camp de réfugiés d'Idomeni, près de Thessalonique, en Grèce. Elle y a écrit et publié le poème « Des spectres hante l'Europe ». La même année, en collaboration avec la cinéaste Maria Kourkouta, elle a réalisé un documentaire du même nom, qui a fait l'objet d'une analyse par Georges Didi-Huberman un an plus tard, dans un essai. Ce travail propose une analyse des trois effets produits par ces œuvres.

Mots-clés : mémoire ; documentaire ; réfugiés.

---

\* Universidade Estadual do Paraná, Faculdade de Artes, Mestrado em Artes Visuais (PPGAV); Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCINEAV). 87701-020, Paranavaí, Brasil. E-mail: rafatassi-teixeira@hotmail.com

## Introdução

Niki Giannari, poeta nascida na Grécia no ano de 1968 e residente em uma pequena população perto de Tesalônica, passou a maior parte do tempo na região nativa, e pouco se deslocou pelo continente europeu (Didi-Huberman, 2017). Trabalha como escritora de contos e poemas em prosa, além de atuar como ativista de um coletivo em apoio a grupos de refugiados. Em 2016, visita o campo de refúgio Idomeni, aldeia grega próxima a região da fronteira com a Macedônia, e, diante do impacto e da comoção da visita, escreve o poema *Des spectres hantent l'Europe*, uma resposta autobiográfica e literária sobre sua experiência no campo. O drama contemporâneo dos refugiados, apátridas e migrantes que chegam em desespero a Europa é escrito em uma estrutura poética sensível que busca pensar sobre a experiência em um poema de 23 estrofes e capituladas em 692 palavras.<sup>1</sup>

Num segundo movimento, em março de 2016, Giannari convida a amiga e compatriota Maria Kourkouta, cineasta de profissão, para visitar a zona de refúgio, e ambas realizam, conjuntamente, um documentário homônimo. Enquanto Giannari caminha pelo campo, Kourkouta filma os refugiados em circulações pela estação de trem que aparece no filme, e que está na divisa grego-macedônia (a maior parte dos coletivos são pessoas fugidas da guerra da Síria, do Afeganistão, do Paquistão e de outros lugares do Oriente Médio). Enquanto os trens de mercadoria cruzam sem obstáculos a linha fronteira, os corpos policiais impedem o fluxo de pessoas. Kourkouta insere no fluxo cinemático alguns fragmentos do poema de Giannari, e filma as mais de treze mil pessoas que dividem um espaço limitado em dois gestos: num primeiro bloco, o mais extenso, produz imagens digitais coloridas em planos fixos que exibem os migrantes e o caleidoscópio de vozes e idiomas diversos falados no campo; na segunda parte, planos mais curtos filmados em preto e branco são estruturados em 16mm, dando destaque aos rostos e olhares das pessoas. O poema de Giannari é narrado pela voz da cantora e compositora Lena Platonos, que concede performance sonora ao texto poético.<sup>2</sup>

Um ano depois, em uma publicação breve e ensaística, o teórico e intelectual Georges Didi-Huberman escreve *Passer, quoi qu'il en coûte*, um texto sensível e analítico organizado em torno do poema em forma de carta escrito por Giannari, e a conseqüente repercussão filmica desenvolvida pela poetiza, em parceria com a cineasta Kourkouta. O texto de Didi-Huberman, feito de referências aos processos migratórios, e interagindo tanto com o poema quanto com a reescritura cinema-

---

1. *Des spectres hantent l'Europe* acontece como poema escrito em forma de carta (carta à tragédia em Idomeni). Traz referências aos milhares de órfãos e as 'muralhas fechadas do ocidente', espaço cada vez mais organizado ao redor de cercas, demarcações e fronteiras que impedem a circulação de pessoas consideradas extracomunitárias no âmbito europeu. Abre com uma reflexão sobre a história da Europa, em alusão aos trens concentracionários e o esquecimento dos homens no "parque fechado do Ocidente", continente que nega suas próprias origens e o passado traumático e revive, em seus bordos e limites cada vez mais próximos, a experiência abjeta e indigna dos campos (concentracionários).

2. Assim como no clássico de Alain Resnais (*Noite e Neblina*, 1955), em que o texto é narrado pelo poeta e sobrevivente do Holocausto Jean Cayrol.

tográfica, reflete os campos, o refúgio, a condição de proximidade e impedimento fronteiro dos coletivos migrantes, a inominável experiência da detenção e o paralelismo concentracionário (numa Europa que parece pouco ter apreendido com o passado traumático). Além disso, em tom de ensaio, é discutida na publicação a noção de refúgio, a hospitalidade esquecida, a relação abjeta entre a circulação admissível de mercadorias (coisas) e a restrição condicionada de pessoas (na Europa que deveria lembrar da condição primeira de uma humanidade migratória), etc.

Didi-Huberman (2017), portanto, reage ao poema e sua forma em texto cinematográfico. Parte desses dois efeitos, ou duas dimensões consecutivas, para intensificar e ressoar a escrita memorialística e a interpretação fílmica, ambas, permeadas nas palavras da poeta e nas imagens da documentarista (chocadas com a visita ao campo de refúgio). Didi-Huberman ecoa as duas composições, portanto, com sensibilidade e veemência contra o sistema de abusos nas margens de uma Europa que parece ter definitivamente voltado as costas ao seu passado concentracionário, e seu esforço, tão doloroso, na tentativa de edificação dos direitos humanos. Essas três linguagens - texto poético, filme documentário, ensaio bibliográfico - são, portanto, respostas significativas em relação ao movimento primeiro de redação pessoal concebida pela poetisa e escritora Giannari. Processos que são vistos e revistos diante de um mesmo e indizível espaço: àquele que remete ao ser espectador em um limite que não deveria existir mais, *ainda mais*, em tal continente. Tendo o trabalho de Giannari como signo indelével contra a forma espúria do viver apátrida, a realização cinematográfica e o texto ensaístico ensejam forças estéticas e escriturais que ressoam, com contundência, a prática estésica e as vozes múltiplas associadas ao desejo de reconhecimento irrestrito e acolhida permanente.

Repercutem a obra humana e profundamente deontológica da poeta; seu primeiro e disruptivo impacto diante da afronta dos novos campos, na Europa e no mundo.

### ***Des spectres hantent l'Europe: escritura e poesia***

Documentário de 23 minutos de duração, *Des spectres hantent l'Europe*, é um filme produzido pela poeta e escritora Niki Giannari, que, após visita ao campo de refugiados de Idomeni (Tessalónica, Grécia), em 2016, convida a amiga e compatriota Maria Kourkouta para atuar como observadora e documentarista diante da figura dos 'apátridas' e 'sem papéis' mundiais.<sup>3</sup>

O poema que lhe antecede e serve de fonte, é escrito como uma carta que busca interpretar e atravessar a experiência chocante do ser refugiado no espaço contemporâneo. Estrutura-se em uma escrita sensível, fazendo alusão a tragédia dos campos de refugiados na Europa atual (contemplativa e indiferente em relação ao flagelo migratório). Trabalhado em cima de 23 estrofes, a composição sintetiza a

3. A expressão 'sem papéis' (*sans papiers*, vinda do original terminológico francês) designa, segundo Nash (2005), àqueles grupos de populações que, em busca de acolhida no continente europeu, precisam enfrentar duras condições de fronteira; sem a legalidade documental, são reduzidos aos 'papeis que faltam'.

experiência dramática da acolhida negada, da tentativa quase impossível de buscar um sentido diante da catástrofe humanitária, do desespero da marcha, da fome, do frio e do barro, e do simples desejo de passo. Em forma de missiva - carta escrita à tragédia específica do campo de Idomeni -, faz referência aos múltiplos órfãos e as pessoas em situação de exclusão extrema. Sujeitos vindos de guerras e catástrofes naturais em busca de asilo, além do amparo por vezes negado e indizível em um mundo de impermeabilização crescente de fronteiras (físicas e geopolíticas).

A forma textual do poema apoia-se em várias estrofes que circundam o abismo entre a perspectiva dos direitos humanos e a ética da hospitalidade malograda. De maneira alarmante, em uma Europa que não consegue aprender do passado, urge a perspectiva dos campos concentracionários e de extermínios - e a imposição do que deveria ser um antes e um depois na lógica da hospitalidade e no abrigo para pessoas deslocadas (Arendt, 2002).

Os primeiros movimentos do poema de Giannari, nesse aspecto, capitulam sobre o passado de cinzas e a experiência dolorosa e humilhante da necessidade de ser expelido. Versam sobre o ser obrigado a sair de uma pátria, o ser perseguido. Começa, portanto, com uma situação comparativa e fundamental: os trens atuais, estendidos por toda a Europa e utilizados algumas vezes para movimentos de pessoas são, também, trens aproveitados em alguns dos deslocamentos migratórios. Trens que, de forma abjeta, remetem àqueles ‘outros trens’, dirigidos aos campos de concentração e extermínio da Segunda Guerra Mundial, ocorridos na maior ‘brecha traumática’ (Seligmann-Silva, 2000) do século XX: os nefastos comboios com destino aos campos nazistas.

Tinhas razão.  
Os homens esquecerão esses trens  
como esqueceram aqueles outros.  
Mas, as cinzas  
recordam.<sup>4</sup>

As grandes migrações contemporâneas, não obstante, são realizadas fundamentalmente a pé. Semelhantes, em certo sentido, as marchas de pessoas produzidas depois da liberação dos campos concentracionários da Europa liberada, em 1945. Caminhares que situam a tragédia na transposição interminável, na lama, no frio e na fome dos deslocamentos fatigados, no horizonte dos abusos e das cercas de arame farpado. Marchas efetuadas em silêncio, atrás de melhores condições de existência, em sua maioria forçadas por questões políticas, ambientais, por catástrofes e estados de exceção. Tal como nas grandes migrações da humanidade, mas diversas porque

---

4. *Alguns Fantasmas Recorrem Europa*, carta a Idomeni (tradução do autor).

se tornam ‘palcos sem lei’ (Bauman, 2017), os deslocamentos coevos atravessam territórios que estão nas margens e no limbo desregulado dos países que recebem os que se deslocam, privados dos mais básicos direitos.

No poema de Giannari, a escrita reage ao trânsito espúrio e a confusão entre “perseguidor e perseguido”:

Aqui, no parque fechado do Ocidente,  
as sombrias nações amuralham seus campos  
de tanto confundir perseguidor e perseguido.  
Hoje, uma vez mais,  
não podes permanecer em nenhuma parte,  
não podes ir para frente  
nem para trás.  
Estás imobilizado.

Giannari explora a dramática luta pela passagem, e o destino geralmente cruel, que retém e que obstaculiza, que transforma em ‘apátridas’ e negados os que percorrem a floresta à noite, as águas frias e revoltas, entre o barro e sujeira, deserto e morte.

A nossos perseguidores, diz,  
os encontramos diante de nós  
nas cidades que tínhamos deixado,  
nas cidades que buscamos  
e nas outras, que havíamos sonhado.  
Alguns eram dos nossos.  
E outros, despreocupados,  
olhavam a guerra, o mar e os mortos  
em vitrines.

Como alguém parte?  
Porque vai embora? Para onde?

Com um desejo  
que nada pode vencer,  
nem o exílio, nem uma detenção, nem a morte.  
Órfãos, esgotados,  
com fome, com sede,  
desobedientes e obstinados,  
seculares e sagrados,  
chegaram  
desfazendo as nações e as burocracias.

Param aqui,  
esperam e não pedem nada,  
apenas passar.

Seu texto logra a incorporação da indignidade que é sentir e imaginar o outro em uma forma de de-subjetivação máxima. Em um perene estado de exceção (Agamben, 2000), conflagrados uma ética do vivo e do morto: do protegido, e do descartável. Aquele que se encontra despojado de regime jurídico, de território, de espaço de fluxo. No “parque fechado do Ocidente”, o próprio passado traumático é, assim, negado enquanto sua experiência memorialística. As marchas seguem, e a transformação de política em biopolítica é o modelo que aprofunda o esquecimento.

Giannari escreve, destarte, sobre essa ‘zona de indistinção’ que existe quando a figura dos passantes é transformada em refugiados, expelidos com destino a uma Europa que, malgrado a tudo, esquece sua experiência traumática. A Europa que volta as costas para a condição humana além dos limites territoriais, imprimindo uma geopolítica baseada na hostilidade e no aniquilamento.

Agora, a paisagem aberta se torna amuralhada, e a hospitalidade se transforma em hostilidade (Bauman, 2017):

De quando em quando, giram a cabeça até nós  
com um reclamo incompreensível, absoluto, hermético.  
Figuras insistentes de nossas genealogias esquecidas  
abandonada, ninguém sabe onde e quando.  
Nesse vasto tempo de espera,  
enterramos seus mortos de pressa.  
Alguns os iluminam uma paisagem na noite  
outros gritam-lhes para que se vão  
e cospem sobre eles e os agridem  
outros inclusive os apontam e se apressam  
em fechar com chave a porta das suas casas.  
Mas eles continuam, submissos  
nas ruas dessa Europa necrosada  
que, “sem cessar amontoa ruína sobre ruína”  
enquanto as pessoas observam o espetáculo  
dos cafês ou dos museus  
nas universidades e nos parlamentos.

E não obstante  
nesses pequenos pés cheios de barro  
carnalmente  
jaz o desejo que sobrevive, a cada naufrágio  
um desejo que, nós, nós perdemos há muito tempo  
o desejo político.

Quis encontrar uma pedra em que me apoiar, diz  
e chorar, mas não existia nenhuma pedra.

O poema, nesse sentido, segue intensificando a perspectiva daquele que atravessa, mas que, diante do muro, apenas pode olhar ao longe, convidado a ser regresso. Segue repercutindo a negação daqueles que procuram passo, passagem, entrada (o mais custoso e o mais difícil, segundo a poeta). A possibilidade de estar entre outros, comuns, que deveriam sentir a experiência reflexiva do passado recente, e que poderiam ampliar, acolher, abrir.<sup>5</sup>

O desejo de passagem, e o barro nos pés com frio (fotograma do filme e imagem do livro), aparece na urgência da designação do trânsito - e no pedido de entrada. Em pés que enunciam uma memória largada, que adentram e estacam. Nesse sentido, “nas ruas dessa Europa necrosada (...)”, a poesia dita o experimento da perda: as ruínas profundas e profanas que estilham o tempo, e que revelam a saudade redutora sobre os signos de um mundo em manchas. Giannari, nesse momento da composição textual, faz referência a essência de algo que já não está, mas que habita a espacialidade, e que reivindica um discurso de poder dos arcaicos estados nacionais.

Nesse momento do poema, há uma escrita sobre o silêncio dos campos. A zona indistinta e inadmissível dos espaços de devastações – o limiar entre o humano e o não humano -, as periferias ou bordes de uma Europa dividida entre a ‘homens’ e ‘sub-homens’ (Levi, 2016). Tal como na Alemanha nazista, a figura do passante, do indivíduo que chega e que vem, para dar seu testemunho, para mediar a sua mensagem<sup>6</sup>. Sujeito, que impõe sua condição e seu corpo. Pessoas que, determinadas, deveriam poder restituir, poder exalar, poder serem vistas e admitidas em uma hospitalidade (Derrida, 2003) inestimável - e não toda chegada como impossibilidade, separação, dificuldade.

‘Se os deixarmos entrar, perderemos nossos empregos’, dizem os que poderiam receber. Na ‘era do testemunho’ (Wieviorka, 1998), os migrantes já não são, portanto, um dos pilares fundamentais na legitimação dos discursos e dos atos de acolhida. Apenas restam. Jazem nas “portas da Europa necrosada”, clamando por sobrevivência e sobrevida. A ‘ética da memória’, que deveria abraçá-los, entre os muros altos e a água naufraga, dizima e os transporta em fossas. Os campos sórdidos, ‘sádicos’ e locais, signos indelévels de um sofrimento inexprimível tal como comentava Primo Levi (1990), de súbito e novamente, se transmutam na intersecção entre o mundo e o centro: entre humanos e ‘sub-humanos’, entre os que se deslocam e os que impedem.

5. Derrida (2003) fala em uma hospitalidade que tem a ver com sua prática incontestada, derivada do regime de tolerância. Marielle Macé (2018), por seu lado, irá escrever a experiência do trânsito na dimensão da interdição diante do vindouro, da ameaça do outro, do ‘siderar’ diante da experiência do encontro. A relação de fricção e denegação que precisa ser revertida em ‘consideração’ (‘considerar’ antes que ‘comiserar’), transformar a latência e o temor\estupor do outro em estima e alteridade aberta. Lessa e Vieira (2021) expressam, em diálogo com os dois autores, sobre a necessidade de sobrepujar o “olhar compassivo” do impedimento\sideração ao migrante em uma abertura “genuína a outrem”.

6. Todo migrante é um ‘mensageiro de más notícias’, dizia Brecht.

Giannari persiste, assim, em uma escrita devastada. Evoca, agora, a figura do grande e desaparecido historiador-figurador da ausência (que morreu, também, às portas de uma Europa sitiada que condicionava o fluxo). Relata sobre o tempo de ser e constituir-se como estrangeiro, como sujeito físico e real que se decompõe em indivíduo a ser esquecido - posto em redundância, substituído em um instante (em cada morte sem eloquência, no mediterrâneo, nas águas e na lama).

Nos campos e na estrangeiridade, ‘levando o barro nos pés’, ela aponta para esse máximo esgotamento:

Portbou, 26 de setembro de 1940.

O dia em que fecharam a fronteira,  
Walter Benjamin morreu.  
Se chegasse um dia antes, ou um dia depois?  
Porque ninguém chega a uma fronteira  
Um dia antes ou um dia depois.  
Chegamos agora.

Com um pedaço de barro,  
que me levem com eles,  
eles que sabem estar  
ainda em movimento  
Ou, ao menos, que eu possa cair, resvalar,  
estender-me na terra ao rés das camomilas,  
para que venham as crianças  
a posar seus ternos pés, a sujar-me,  
e a rir com todo o coração sobre meu ventre,  
enquanto dure esta guerra civil,  
enquanto a terra seja estrangeira.

Se corta a terra.  
Franjas profundas dos mortos exatamente ao lado  
das linhas das fronteiras.  
Tenho vergonha diante das crianças,  
que, obstinadas, se entregam comovidas para a vida.  
Tenho vergonha diante dessas mulheres.  
Tenho vergonha diante desses homens que se apressam  
[para ser  
como nós, na Alemanha.

Os campos de concentração e os campos de refugiados, a dar-se de forma associadamente mórbida no poema, contextualizam a figura de seus seres moribundos, ‘funestos, imundos, substancialmente incompreensíveis’ (Levi, 2016). “Irão se

repetir?”, indaga o sobrevivente Primo Levi (1990). Já acontecem. Covardemente impróprios, similarmente restituídos, espaços do silêncio da cultura (da prática da indignação), provisórios, mas definitivos (a instaurar seus mortos).

Ainda quando terminem de ser como nós,  
tranquilos, dependentes e pouco a pouco privados de alma  
até esquecer o que são  
e de onde vem,  
sempre estará esta noite  
na qual cantaram ao redor do fogo.

Existe esperança ainda?  
Ainda temos tempo?

Quando os vejo sem enxergar,  
torno-me invisível também para mim mesmo  
e me dissolvo sem memória,  
sem história,  
sem ar,  
nesses olhos que escurecem o vento.

Quem são? O que querem? Aonde vão?  
Parece que estiveram aqui desde sempre.  
Escondem-se  
e, quando desaparece a agressão,  
reaparecem  
como no cumprimento de uma profecia  
quase esquecida do olhar.

“Parece que estiveram aqui desde sempre”, diz a poetisa. Figuras de passagem, mas que ficam (obrigadas a estarem com os mortos). Um a um, projetados em fila, sempre nos últimos instantes da iminência do esquecimento. Prestes a adentrar a terra dos vencedores, a serem aceitos como resto ou como rastro - e, talvez, como espécie. ‘Vultos da ausência’, menciona Jeanne Marie Gagnebin (2006). Aqueles que estão, que colidem - e que transmitem. Não obstante, que detém a palavra escrita, em uma voz ensurdecida pelo vento; na terra que dissolve a história em ciclos, e que os transforma em fantasmas ou aparições clementes<sup>7</sup>.

---

7. A ideia paradigmática do ‘fantasma, espectros ou aparições’ que pedem reconhecimento, que são escutados mas não são vistos, e que estão ao redor, nas margens, sussurrando em ouvidos que não têm escuta; em paralelo, em sistemas de vigilância e dispositivos cada vez mais sofisticados (drones, câmeras de securitização térmica, sistemas de reconhecimento facial, etc.) aplicados para pragmatizar a ambição completa dos estados de prevenção e controle de fronteiras, tal como observa Vincent Lavoie (2020).

Giannari expressa, no poema, o “cumprimento de uma profecia quase esquecida do olhar”. Olhar, para ver novamente. Para aprender a ver. Para descobrir os corpos e os rostos, as figuras que retornam, desandam, e que impõem uma credibilidade máxima: a da sobrevivência. São os sujeitos restituídos. E, precisam, assim, ‘cumprir a profecia’. Precisam renascer quando ‘desaparece a agressão’, para, novamente, poder refazer a humanidade testemunha: contra uma repetição do horror, contra “o gênero tristemente recorrente do século XX” (Gagnebin, 2006).

Compreendo, enquanto passam os dias,  
que não querem chegar a nenhuma parte,  
somente atravessar uma e outra vez a história,  
como contraventores, e indisciplinados,  
elegidos, e tão animados  
que são capazes de partir e voltar  
ao coração desse hospício inóspito  
que se converteu  
Europa,  
nesse território  
não habitado pelos povos.

Enquanto as horas passam,  
Nesse intervalo cheio de barro,  
Nessas terríveis cercas,  
compreendo que eles já passaram.  
Apátridas, sem lar.

Sem, contudo, reservar o grito, a autora restitui, pelo ‘silêncio que fala’ (Oliveira, 2011), a transmissibilidade artística. Restitui, no poema, o tempo da escrita - de uma voz confessa, de um pensamento sensibilizante. O ensejo e a abertura dialógica, os limites da representação, a urgência da calamidade - da incorporação dos silêncios, da batalha pela voz. Nunca cessa essa voz. Ocupa-a. Faz ressoar, ressoar entre eles, os submergidos, os avassalados, os expulsos. Aqueles que ‘passam’. Aqueles que estão ao redor, imediatamente ao redor, na pedra, no percurso, na fala, na existência, na água, nas cidades - e pelos desertos (na estranheza e no limite dos percalços).

Em cada rosto a ser gravado, em cada ‘ideia’ que precisamos ter apreço:

Estão ali.  
E nos acolhem  
generosamente  
com seus olhares fugitivos,  
a nós, os ingratos, os cegos.

Passam e nos pensam.

Os mortos que nos tornamos,  
os compromissos que assumimos  
e as promessas,  
as ideias que amamos,  
as revoluções que fizemos,  
os sacramentos que negamos,  
tudo regressa com eles.  
Por onde olhes nas ruas,  
ou nas avenidas do Ocidente,  
eles marcham: essa procissão sagrada  
nos olha e nos atravessa.  
Agora, silêncio.  
Que tudo se detenha.

Passam.’

### ***Passer, quoi qu'il en coûte: ensaio fílmico e ressonância escritural***

Na publicação do ensaio do intelectual Didi-Huberman, realizada a partir da obra poética de Nikki Giannari (e do trabalho audiovisual conjunto com a colega Maria Kourkouta), o valor memorialístico e o sentido político das imagens dos migrantes Europa expressam um desdobramento fundamental: os ‘fantasmas que percorrem a Europa’ são ‘fantasmas’ que já estiveram no passado. Fantasmas, contudo, que ainda, e parece que para sempre, ‘assombram’ um continente ferido; imaginário, intervalado, punitivo e aniquilador, restritivo e interdito.<sup>8</sup>

Didi-Huberman escreve o texto mencionando, desse modo, a paisagem e o atravessamento, o ato de buscar a travessia, a figura do regresso, o limite entre os mundos impossíveis de se dizer, dolorosos ao narrar. Reage ao poema e a abertura dialógica construída desde o filme e seus instantes: a cadência e a fúria das imagens, a indefinição e a espera prolongada, as marchas e o vontade de saída. Sobre a “paciência dos planos e a arte do enquadre...”, sugeridos por Didi-Huberman no texto ensaístico, impõe-se uma deontologia fílmica que intercede pelos rostos: faces que clamam por movimentos de empatia, na gravidade do silêncio dos passantes, na vida que está no limite - nas bordas, na situação de refúgio e na dificuldade de estar diante (diante de uma fronteira, de um muro físico, de um espaço construído como amuralhamento).

São os rostos, segundo Didi-Huberman, que “nos fazem ver”, abrir os olhos. Nos fazem perceber, um a um, os sujeitos que, desgarrados, povoam todos os limi-

---

8. *Passer, quoi qu'il en coûte* emula o trabalho ensaístico realizado em um belo texto antecedente ‘Cascaes’Écorces (2011), que narra a experiência pessoal do teórico e escritor quando da primeira visita ao campo de extermínio de Auschwitz; em certo sentido, Didi-Huberman, reage ao poema e a inscrição fílmica de Giannari pensando as margens da ausência, o sofrimento desgarrador, a morte sem sentido e sem nome, a fronteira e seu lugar de rastro, de espera interminável, de esquecimento.

tes. Os espaços nefastos e impedidos de uma terra, tal como se refere Saskia Sassen (2010), extraterritorial para alguns, territorializada para muitos. Corpos que, no mapa mundial da insolidariedade, são físicos e invisíveis ao mesmo tempo: ‘massas’ que se movimentam em êxodo, em busca de um lar melhor, de um solo que compense a humilhação da travessia, que ressignifique a frustração da residência destruída ou inacessível.

No ensaio, Didi-Huberman faz menção ao texto político e de Hannah Arendt, publicado em 1943, no intercalo de uma guerra que aprofundava seu processo de desumanização, seu enxame de violências e profanações<sup>9</sup>. O historiador e filósofo convoca a pensadora e sobrevivente (exilada, despertencida, expulsa). Chama Arendt, para falar sobre a essencialidade da condição de refúgio e o limite dos corpos – a espécie de desidentificação que há no ato de saída, no ensejo para um outro mundo, desconhecido, desproporcional, cerceado, imenso.

Nesse sentido, nesse limite de comunidade em um contraste diante da dinâmica do Ocidente (Nós, e outros), o “atravessamento de muro”. A paisagem seca, a terra aquática, fria e lodosa filmada por Kourkouta. A zona que, proibindo e selecionando fluxo e trânsito, se torna o motor de um mundo em branco. O historiador da arte, anuído e tocado com o filme e o texto poético, aciona uma passagem escrita pela filósofa, também ela, uma refugiada política que precisou percorrer boa parte da Europa para fugir dos campos (e “atravessar divisórias”, e sobrepujar administrações e burocracias, e mover-se para não ser concentracionada):

Não sei que lembrança nem que pensamentos acediam nossos sonhos noturnos e não me atrevo a perguntar porque preciso ser otimista. Mas, às vezes, imagino-me que ao menos durante à noite nos acordemos de nossos mortos, e dos poemas que amamos no passado. (Arendt, 2002).

Didi-Huberman menciona, em seu texto, o poema que o devolveu ao choque. Faz seu gesto retinir, aproximando-o, também, da escrita cinematográfica. Um texto que exprime em palavras uma emoção – a de uma poeta que atravessa um campo –, e que lança um apelo memorialista. O teórico e descendente de sobreviventes e assassinados do Holocausto direciona sua letra para a injúria da marginalização demográfica. Estamos, ou ‘estávamos’, na busca de uma permanente estruturação do repúdio, diante da tragédia dos trens e dos campos (àqueles campos outros, que decretavam o fim, ou a terrível experiência traumática). Agora, sob a retomada sem escrúpulos da perda da noção da alteridade (da exigência de dar abrigo e refúgio), a hostilidade aparece em primeiro lugar. Explicam os discursos do medo. Reascendem a obsessão invasão. Tal como escreve Sami Nair (2007), a Europa, a mesma Europa, que decreta a impossibilidade de viver juntos; a mesma que em pouco tempo emigrava, e que agora é abertamente anti-imigrante.

---

9. “Nós, os refugiados” (Arendt, 2002)

O fluxo diegético que estrutura a narrativa em dois planos complementares, expõe, no interior do filme de Niki Giannari e Maria Kourkouta, o terror das estações de trem, a infâmia dos comboios concentracionários, a lida com a escassa proteção e a coletivização da injustiça. O documentário abre, assim, com uma reflexão sobre a história da Europa. Faz alusão aos trens concentracionários, e o esquecimento dos homens no “parque fechado do Ocidente”. Começa com um movimento de câmera que explora, em sequências estruturadas em planos fixos e em cor, a condição humana do desenraizamento, e sua consequência interminável: numa estação de trem na fronteira greco-macedônia, vemos a facilidade com que as mercadorias - cargas de provisões desde as fronteiras europeias -, atravessam o continente, enquanto, de forma indigna, filas imensas de pessoas se aglomeram entre o frio, o barro e a chuva.

Fig. 1 – Frame do filme *Des spectres hantent l'Europe* (Maria Kourkouta e Niki Giannari; 2016)



Nesse ano do filme – 2016 - a passagem de mais de treze mil pessoas fugidas da Síria, Afeganistão, Paquistão e outros lugares pelo campo de Indomeni, laiva a diegese. Figuras que rodam, rondeiam, caminham - e aguardam. Esperam, por uma marcha sem fim, na paisagem infinita, diante da “impossível tarefa de produzir um sentido” (Lins, 2005).

O filme trabalha a memória dessa situação ressurgida. Trens, comboios, carregados de mercadoria, que passam – em direção ao ocidente sem espera. Sujeitos e multidões que, concentracionados, aguardam, atrás das valas, das cercas e dos muros, a possibilidade de passo. Estão no limiar. Presos e defenestrados. Cerceiam, circundam, sobrecarregam-se. No interior das sequências gravadas no primeiro movimento diegético, o filme produz a possibilidade de pensar as políticas de significação e o imaginário do pertencimento (os visíveis e invisíveis corpos migratórios quando dentro e fora das fronteiras) e os fantasmas da história europeia.

O segundo bloco do filme, dimensionado a partir de imagens em preto e branco e câmera fluida, enfatiza a gramatura da falta (essa eliminação que vertebra a experiência do trauma, e que governa o mundo moderno sem deixar rastros).

Didi-Huberman, escreve:

... os breves planos rodados por Maria Kourkouta em 16 mm e preto e branco nos fazem aceder, no filme, a uma atmosfera muito particular. É um espaço de cinzas e brumas. Como se, das imagens coloridas a essas em preto e branco, estivéssemos passados de uma temporalidade a outra, ou da arte da pintura ao do baixo-relevo, mas um baixo-relevo feito de vapores, de exalações, e não de mármore. (Huberman, 2017: 54).

Égide da rememoração e do testemunho. Tarefa do historiador, alerta o ensaísta. No filme de Giannari e Kourkouta, nos planos em preto e branco, a intensidade ‘difícil e esfumada’ da experiência concentracionária – de estar em bloco, invisível, desfigurado. As imagens documentais utilizadas pela cineasta, invadem o fluxo filmico. Apontam a continuidade do choque. Se tornam presentes, porque tratam de um tempo a ser reaberto.

Didi-Huberman, segue clamando: “Giannari acrescenta: ‘Mas, as cinzas recordam’”. São, portanto, as cinzas - e os despojos do universo concentracionário -, que, tal como em ‘Casca’, apontam para os duros signos do trabalho da aniquilação (das pessoas e das imagens).<sup>10</sup>

Fig. 2 – Frame do filme *Des spectres hantent l’Europe* (Maria Kourkouta e Niki Giannari; 2016)



10. “... uma força da desolação, de terror inaudita. Tampouco o chão mente... chão fissurado, ferido, varado, rachado. Escoriado, dilacerado, aberto. Desagregado, estilhaçado pela história, um chão que berra.” (Didi-Huberman, 2017: 27)

O historiador procura ler a escuridão de toda imagem. Aponta para a estrutura ao redor, o caminho de reequilíbrio que as imagens não la(n)çam. Uma força interdita, uma estrutura de contenção, é uma imagem. Com o tempo, elas descamam. Se voltam mais duras, incapazes de diagnosticar a durabilidade e o cansaço, além da infâmia, do real, do impedimento dos que estão ao redor, orbitando e envolvendo os discursos, os testemunhos eternos do filme (do cinema). Com o tempo, a imagem se transporta ou transforma em manto. Oculta, a toda força, presença e ausência. Se torna uma ilusão descansada, uma ideia; uma propagação facilmente aceita.

### Considerações Finais

*Passer, quoi qu'il en coûte*, trabalho escritural e ensaístico do teórico Georges Didi-Huberman é um texto reflexivo e filosófico que versa sobre o impacto da leitura de um poema escrito pela poeta Niki Giannari, quando em visita o campo de refugiados de Idomeni (Grécia), e, também, do filme realizado pela escritora junto a amiga e cineasta Maria Kourkouta (*Des spectres hantent l'Europe*).

Ambas as linguagens – forma textual e análise fílmica – são vistas no ensaio de Didi-Huberman. Trabalho que intensifica, reanima, reage (e responde, criativamente), ao apelo contido no poema de Giannari: ‘Nós, aqueles que estivemos aqui e sempre’. Palavra e imagem são buscadas em suas funduras e conexões: na palavra, no texto, está a reverberação histórica; nas imagens, nas cristalizações visuais, se questionam as consequências e continuidades da história (do trauma, dos campos, das marchas nos espaços contemporâneos).

No poema de Giannari, os campos concentracionários na Europa da guerra - de todas as guerras e suas multiplicações – é lido em silêncio. A escritora se choca com a visita ao campo de refugiados, desenvolve o poema, participa do filme com a amiga cineasta. Didi-Huberman, por seu lado, interpõe mais referências. Leva o poema e as imagens (o filme documentário), para uma trama de olhares. Ele diz: “as imagens são fatais”; e complementa: “porque portam uma memória tenaz”. A memória, em certo sentido, está nos semblantes, nos traços, nas palavras e nos gestos dos que ficaram para trás.<sup>11</sup>

Três fontes, três intensidades, três evocações. Três relações, comiseradas, dignas (artísticas e reflexivas), invadidas pelo desbordamento; e, pelo choque ao ver repetições e obstáculos. Três formas, nascentes, que, para não se deixar levar e apesar dos restos, se preocupam com as fisionomias e suas resistências. Uma memória que deveria ser dolorosamente sabida, porque não está (apenas) no ontem (no trabalho da destruição, na voragem dos semblantes). Uma memória que está nos rostos que chegam, ao ‘simples desejo de passo’.

11. Como nos escritos e nas cartas de Walter Benjamin, como nas imagens de Ana Maria Settela Steinbach, a criança executada em Auschwitz, que nos olha profundamente, antes de partir, desde um vagão de trem rumo aos campos do leste.

### Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2000). *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-textos.
- Arendt, H. (2002). *Nosotros, los refugiados*. Barcelona: Gedisa.
- Bauman, Z. (2017). *Estranhos à nossa Porta*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Derrida, J. (2002). *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Ediuoro.
- Derrida, J. (2003). *Da hospitalidade*. São Paulo: Escuta.
- Didi-Huberman, G. & Giannari, N. (2017). *Pasar, cueste lo que cueste*. Santander: Shangrila.
- Gagnebin, J. M. (2006). *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- Lavoie, V. (2020). 'Qual visibilidade para o êxodo em massa'. *Revista Interin*, v. 25, n. 2. Disponível em <https://interin.utp.br/index.php/i/article/view/2400>.
- Lessa, R. & Vieira, Fo. (2021). 'Entre travessias e escuridão: notas sobre os espectros (i)migrantes em *Border*'. *Revista Logos*, 52, vol. 27. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/issue/view/2285>
- Levi, P. (1990). *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- levi, P. (2016). *A Assimetria e a Vida*. São Paulo: Unesp.
- Lins, V. (2005). *Poesia e Crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Macé, M. (2018). *Siderar, Considerar: migrantes, formas de vida*. São Paulo: Bazar do Tempo.
- Nair, S. (2007). *Y vendrán... las migraciones en tiempos hostiles*. Barcelona: Bronce.
- Nash, M. (2005). *Inmigrantes en nuestro espejo: inmigración y discurso periodístico en la prensa española*. Barcelona: Icaria Antrazyt.
- Oliveira, M. C. de. (2011). *A Dor Dorme com as Palavras*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Sassen, S. (2010). *Sociologia da Globalização*. Porto Alegre: Artmed.
- Seligman-Silva, M. (2000). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta.
- Wieviorka, A. (1998). *L'ère du Témoin*. Paris: plon.

## Performance e Verdade em *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho: Uma Análise da Performatividade e da Ética da Representação no Documentário Brasileiro

Crislaine Freitas Alves\*

**Resumo:** Este artigo analisa o filme *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, reconfigurando os parâmetros éticos e estéticos do documentário contemporâneo. O dispositivo radical (encenação de depoimentos de mulheres por atrizes) move a busca da verdade factual para a veracidade performática. A análise explora a genealogia do dispositivo, a economia das performances e a reflexão ética (Partilha do Sensível, Pacto Autobiográfico). O artigo argumenta que a obra é um tratado filosófico sobre a natureza performática da identidade e a profunda responsabilidade inerente aos atos de representação.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho; *Jogo de Cena*; performatividade; ética do documentário; partilha do sensível.

**Resumen:** Este artículo analiza la película *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho, reconfigurando los parámetros éticos y estéticos del documental contemporáneo. El dispositivo radical (puesta en escena de testimonios de mujeres por actrices) mueve la búsqueda de la verdad fáctica hacia la veracidad performática. El análisis explora la genealogía del dispositivo, la economía de las actuaciones y la reflexión ética (Distribución de lo Sensible, Pacto Autobiográfico). El artículo sostiene que la obra es un tratado filosófico sobre la naturaleza performática de la identidad y la responsabilidad de la representación.

Palabras clave: Eduardo Coutinho; *Jogo de Cena*; performatividad; ética documental; distribución de lo sensible.

---

\* Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Centro de Artes (CA). 96010-770, Pelotas, RS, Brasil.  
E-mail: crislaine.freitas@ufpel.edu.br

**Abstract:** This article analyzes the film *Jogo de Cena* (2007) by Eduardo Coutinho, reconfiguring the ethical and aesthetic parameters of contemporary documentary. The radical device (staging of women's testimonies by actresses) shifts the search for factual truth to performative truthfulness. The analysis explores the device's genealogy, the economy of performances, and the ethical reflection (Distribution of the Sensible, Autobiographical Pact). The article argues that the work is a philosophical treatise on the performative nature of identity and the profound responsibility inherent in acts of representation.

**Keywords:** Eduardo Coutinho; *Jogo de Cena*; performativity; documentary ethics; distribution of the sensible.

**Résumé :** Cet article analyse le film *Jogo de Cena* (2007) d'Eduardo Coutinho, reconfigurant les paramètres éthiques et esthétiques du documentaire contemporain. Le dispositif radical (mise en scène de témoignages de femmes par des actrices) déplace la quête de la vérité factuelle vers la véracité performative. L'analyse explore la généalogie du dispositif, l'économie des performances et la réflexion éthique (Partage du Sensible, Pacte Autobiographique). L'article soutient que l'œuvre est un traité philosophique sur la nature performative de l'identité et la responsabilité de la représentation.

**Mots-clés :** Eduardo Coutinho ; *Jogo de Cena* ; performativité ; éthique documentaire ; partage du sensible.

### **Introdução: O Laboratório do Real e seus Paradoxos**

A trajetória de Eduardo Coutinho constitui um capítulo ímpar, indispensável e insubstituível no panorama do cinema mundial. Após uma incursão inicial pela ficção, com o longa-metragem *O Homem que Comprou o Mundo* (1968), o cineasta dedicou-se quase exclusivamente a forjar, ao longo de quatro décadas, uma das obras documentais mais consistentes, inventivas e eticamente comprometidas de que se tem notícia. Seu método, frequentemente descrito pela crítica de forma reducionista como “apenas” conversa ou encontro, esconde sob sua aparente simplicidade superficial uma complexa, refinada e poderosa engrenagem de investigação filosófica sobre o *Outro*, sobre os limites da linguagem e sobre as fronteiras ontológicas sempre moveidas entre o cinema e o real.

De *Cabra Marcado para Morrer* (1984), obra-prima fundadora que reflete sobre a memória política e o trauma da ditadura, a *Edifício Master* (2002), onde a arquitetura se transforma em gaiola de ouro para uma profusão de histórias singulares, Coutinho lapidou uma ética singular da escuta. Ele desenvolveu uma maneira única de filmar que, paradoxalmente, ao conceder ao entrevistado uma agência aparentemente total sobre sua própria narrativa, não elimina, mas antes explicita e problematiza a mediação inevitável imposta pelo olho inquisitivo da câmera e pela presença do diretor.

*Jogo de Cena* (2007) representa o ápice e, simultaneamente, o ponto de ruptura definitivo desse longo percurso investigativo. É o momento de maturidade extrema em que o método coutiniano é colocado sob o microscópio de sua própria câmera e questionado em seus fundamentos mais profundos. O filme não se contenta em

ser “apenas” um documentário; é, antes, um laboratório cinematográfico de rara ousadia, onde as variáveis constitutivas do gênero documental (o real, a memória, a *performance*, a verdade) são isoladas, controladas e recombinaadas.

O resultado não é uma desconstrução cínica, mas, paradoxalmente, uma afirmação radical e profundamente humana da complexidade irreduzível da experiência. Ele demonstra, de forma cabal, que a profundidade do real não reside numa facticidade nua e crua, mas sim nas múltiplas e sobrepostas camadas de significação, interpretação e *performance* que incessantemente o constituem e o negociam.

Este artigo busca adentrar esse laboratório para mapear com minúcia os procedimentos de Coutinho e extrair suas implicações mais profundas para o pensamento contemporâneo. A análise se estrutura em três atos interligados: 1) a genealogia e a arquitetura pormenorizada do dispositivo, contextualizando sua evolução no cinema direto; 2) uma análise detalhada das *performances*, contrastando as narrativas das “mulheres-reais” com as reencenações das “atrizes-personagens” através das lentes da teoria da performatividade (Butler); e 3) uma investigação ética e política aprofundada sobre o lugar do poder do cineasta e a vulnerabilidade do sujeito filmado.

## 1. A Genealogia de um Dispositivo: Do Cinema Verdade ao Cinema de Interrogação

Conforme estabelecido na Introdução, *Jogo de Cena* representa o ponto de ruptura e ápice do método de Coutinho. O dispositivo central e radical do filme — convocar pessoas comuns, colher seus depoimentos e depois submetê-los a um processo consciente e explícito de reencenação por atores profissionais — não surgiu *ex nihilo*. Ele é, antes, a culminação lógica, consciente e necessária de uma longa e profunda reflexão de Coutinho sobre as promessas e, sobretudo, as limitações intrínsecas do cinema direto.

O cinema direto, em suas vertentes, pregava um ideal de não-intervenção e o registro do real “como ele é”. Coutinho, um intelectual agudo, percebeu desde muito cedo a profunda ingenuidade e o paradoxo insolúvel dessa pretensão, pois a simples presença do aparato filmico já constitui uma intervenção colossal, criando uma situação inevitavelmente artificial e performática. O que ele faz em *Jogo de Cena* é levar essa premissa às suas últimas consequências.

Em filmes anteriores, o dispositivo era ancorado no ambiente natural do entrevistado (sua casa, seu apartamento). Em *Jogo de Cena*, Coutinho leva essa lógica ao seu paroxismo absoluto ao escolher o teatro como cenário exclusivo e obrigatório. O Teatro Glauce Rocha no Rio de Janeiro, templo da arte ficcional, é transformado na arena neutra, austera e carregada de simbolismo onde a “vida real” será examinada. Esta escolha não é meramente prática; é fundacional e conceitual. Desde o momento inaugural, todo depoimento é marcado pelo signo inescapável da encenação. A mulher, sozinha no vasto e vazio palco, já não é mais “apenas” ela mesma; é, inevitavelmente, uma personagem de si mesma, posta em situação máxima de representação.

O processo tripartido (chamado público, entrevista, reencenação) é um protocolo experimental rigoroso:

- **O Chamado Público:** O anúncio no jornal é um gesto de abertura democrática, mas também de curadoria involuntária. Somente responderão à convocação aquelas mulheres que possuem um desejo específico de performar sua própria vida, de torná-la visível.
- **A Entrevista no Teatro:** A entrevista, conduzida pela voz *off* de Coutinho (sempre presente, nunca visto), é a primeira camada de dramatização. O palco vazio funciona como um não-lugar que destemporaliza a narrativa, elevando-a à condição de drama universal.
- **A Reencenação pelas Atrizes:** Esta é a camada final e revolucionária. Coutinho, no papel de curador, seleciona algumas das histórias e as entrega a atrizes profissionais (Andréa Beltrão, Marília Pêra, Fernanda Torres, entre outras). Elas reencenam os depoimentos sob as mesmas condições técnicas, buscando replicar com notável fidelidade cada palavra e gesto.

Este dispositivo complexo não nega a herança do cinema direto; antes, ele a supera, incorporando sua busca pelo real para, em seguida, questioná-la. É a passagem definitiva de um cinema-verdade para um cinema-interrogação, onde a pergunta ingênua “o que é verdadeiro?” é substituída pela pergunta mais complexa: “como se constrói o efeito de verdade?” (Comolli, 2008).

## 2. A Economia das Performances: Autenticidade, Técnica e a Emergência do “Terceiro Corpo”

O cerne da força de *Jogo de Cena* reside na justaposição calculada, no contraponto deliberado e na contaminação mútua inevitável entre as *performances* das mulheres “reais” e das atrizes “ficcionalis”. A análise detalhada de casos específicos é profundamente elucidativa para desvendar a sofisticada economia de verdades que o filme propõe.

### Cena 1: O Monólogo de Marília Pêra e a Narrativa da Espera

Um dos momentos mais tocantes e didáticos do filme é a interpretação de Marília Pêra. Ela recria o depoimento de uma mulher que relata, com uma calma quase estoica, a solidão e a espera por um marido ausente. A mulher original conta sua história com poucas modulações vocais e o corpo fixo, refletindo a paralisia emocional de sua vida. Quando Marília Pêra assume a cena, a transformação é sutil, mas profundamente significativa. A atriz, com sua voz carregada de técnica e experiência, empresta à narrativa uma cadência e uma entonação que sublinham o subtexto de sofrimento. O olhar de Marília, seu leve tremor nas mãos e a pausa antes de certas palavras adicionam camadas de resignação que a *performance* da “mulher real” não explicitava. A *performance* de Pêra, portanto, não é uma mera imitação, é uma

reinterpretação que *ilumina o que estava implícito*, tornando visível o invisível e nos forçando a questionar: o que é mais “verdadeiro”? A sobriedade da dor vivida ou a técnica que a torna legível e universal?

### **Cena 2: O Contraponto de Fernanda Torres e a Contenção Dramática**

Outro exemplo fundamental ocorre na cena em que Fernanda Torres recria o depoimento de uma mulher sobre a perda de seu filho. O depoimento original é já extremamente dramático e emocionalmente explícito, com a mulher chorando e a voz quebrada pela dor. A emoção é crua e exposta. A atriz Fernanda Torres, ao recriar este mesmo depoimento, opta por uma abordagem radicalmente diversa: mais contida, introspectiva, quase seca. Em um momento metalinguístico, ela explica sua opção interpretativa a Coutinho *off-screen*: ela não quer “chorar por chorar”, buscando uma “verdade interior” que não coincide com a externalidade emocional do original.

Este caso exemplifica com clareza a performatividade da identidade, nos termos da filósofa Judith Butler. A identidade é um conjunto de atos, gestos e *performances* repetidos que produzem *a posteriori* o efeito de uma essência estável. “Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (Butler, 2003: 45). A *performance* da entrevistada, por mais “real” que seja, não é mais “autêntica” que a da atriz; são *performances* diferentes, em diferentes registros, de um mesmo arquétipo cultural da dor.

### **Cena 3: A Versatilidade de Andréa Beltrão e a Modulação da Memória**

A contribuição de Andréa Beltrão oferece uma perspectiva distinta, evidenciando o poder da modulação vocal e da contenção emocional no ato de narrar. Beltrão interpreta depoimentos que variam em tom e tema, demonstrando a adaptabilidade da técnica em face da diversidade da memória humana. Em uma das reencenações, a atriz adota uma postura que parece mimetizar a hesitação e a incerteza da entrevistada original, mas, ao fazê-lo, ela eleva a incerteza de um lapso individual de memória a um tema universal sobre a fragilidade da lembrança e a construção da narrativa. O seu trabalho não se foca tanto em iluminar um subtexto dramático (como Pêra) ou em contradizer a emoção (como Torres), mas sim em demonstrar a capacidade do corpo técnico em conferir densidade e universalidade a detalhes que, na fala original, poderiam ser lidos como meramente anedóticos. Beltrão sublinha que a *performance* não é só repetição, mas também *criação de ressonância* naquilo que é dito.

Desse jogo de espelhos nasce o que podemos denominar de um “terceiro corpo” narrativo. Esta entidade fantasmagórica não pertence nem integralmente à entrevistada nem totalmente à atriz; é um ente híbrido, fruto do encontro e da fricção entre uma experiência vivida (já narrativizada) e uma técnica interpretativa consciente.

É nesse espaço intersticial que a “verdade” mais profunda de *Jogo de Cena* reside: não como um fato objetivo, mas como um efeito de ressonância, eco e fricção entre corpos, vozes, técnicas e memórias.

### 3. A Ética do Dispositivo: Poder, Vulnerabilidade e a Repartilha do Sensível

Se a economia das *performances* revela a natureza intrinsecamente performática da identidade, é imperativo que esta análise se volte para as implicações éticas e políticas desse dispositivo. A crítica mais contundente levantada contra *Jogo de Cena* é a de que Coutinho, ao dar as histórias íntimas de mulheres vulneráveis e anônimas a atrizes celebridades e simbolicamente poderosas, estaria cometendo uma dupla exploração.

Essa leitura, embora crucial, corre o risco de ser simplista se não levar em conta a sofisticação ética radical que o próprio filme propõe. Coutinho não oculta seu poder de diretor; pelo contrário, ele o exerce de forma transparente e explícita, lembrando constantemente ao espectador da artificialidade construída da situação. A ética coutiniana, portanto, não reside numa negação do poder, mas no seu reconhecimento explícito, na sua explicitação e na tentativa consciente de criar um dispositivo que tente redistribuí-lo e complexificá-lo.

Podemos iluminar essa questão com o conceito de “partilha do sensível” (*le partage du sensible*), desenvolvido pelo filósofo Jacques Rancière. A partilha do sensível é o sistema invisível que define quem tem o direito de falar e quem é condenado ao silêncio.

Coutinho, com seu dispositivo ousado, opera uma redistribuição ativa e provocadora dessa partilha. Ao colocar a dona de casa, a enfermeira, a professora (figuras tradicionalmente invisíveis no relato midiático) e a estrela global da televisão no mesmo plano absolutamente equalizado (o mesmo cenário austero, a mesma luz democrática, o mesmo texto a ser dito), ele demonstra a equivalência dramática, humana e política de suas experiências. O filme sugere que qualquer vida, quando narrativizada, adquire a dignidade da tragédia ou comédia. A atriz, neste contexto específico, não é uma usurpadora; ela pode ser lida como uma *medium*, uma amplificadora que projeta para um campo de visibilidade maior a voz daquela que, em outro contexto social, permaneceria inaudível e invisível.

O dispositivo também questiona o “pacto autobiográfico” teorizado pelo crítico Philippe Lejeune. Em *Jogo de Cena*, esse pacto é radicalmente quebrado. A autoria da história é da mulher que a viveu, mas a narração e a *performance* são compartilhadas e emprestadas. O filme nos força a considerar: quem é, afinal, a “verdadeira” autora de uma história? Aquela que a viveu ou aquela que a conta e a representa com maior poder de impacto simbólico? O pacto autobiográfico (Lejeune, 2008) é uma afirmação de identidade entre autor, narrador e personagem, que o filme deliberadamente dissolve. A ética coutiniana reside precisamente nesta per-

gunta aberta, desconfortável e irresolúvel. Ele nos convida a pensar de forma crítica e incessante sobre a profunda responsabilidade de quem detém o poder de narrar e representar a história do outro.

### **Conclusão: Para uma Pedagogia do Encontro e da Dúvida Radical**

*Jogo de Cena* é, em última análise, muito mais do que um documentário “sobre” mulheres. É, isto sim, uma pedagogia do olhar, uma ética da escuta e uma ontologia da representação. É um filme que educa seu espectador, ensinando-o a não consumir passivamente as imagens do real, mas a interrogá-las, a desconfiar das verdades muito evidentes e a se maravilhar com a complexa teia de ficção que sustenta toda narrativa de si.

O triunfo ético de Coutinho reside na criação do “terceiro corpo” narrativo, o espaço híbrido entre o vivido da mulher-real e a técnica da atriz-personagem. Essa entidade fantasmagórica não apenas questiona o pacto autobiográfico (Lejeune, 2008), mas o supera, propondo que a autoria da experiência só se completa e se universaliza no ato consciente da representação compartilhada. O filme transforma-se, assim, em um tratado filosófico urgente sobre a crise contemporânea da verdade factual, antecipando o modo como a identidade se tornou intrinsecamente performática e negociada no espaço público.

O filme de Coutinho não é “sobre” a verdade por trás da máscara. É, decididamente, “sobre” a verdade da máscara. Ele compreende que a máscara (a *persona*, a *performance*) não esconde uma essência interior verdadeira, ela é ela própria, a revelação de uma construção social e subjetiva. A *performance* não é o oposto do real, é a sua forma necessária, inevitável e constitutiva de aparição no mundo social. Ao final do filme, o espectador já não consegue — e é esse o grande triunfo político e estético da obra — distinguir com clareza confortável onde termina a «vida» e onde começa a «arte», porque ficou visceralmente claro que essa fronteira sempre foi porosa, negociada, performada e, acima de tudo, política.

O legado de *Jogo de Cena* é, portanto, duradouro, incontornável e urgente. Ele expandiu para sempre o vocabulário possível do documentário, provando que a mais ousada invenção formal e conceitual pode ser o caminho mais honesto para se chegar a uma reflexão humana profunda e eticamente responsável. O filme nos deixa com um ensinamento simples, mas verdadeiramente revolucionário: que escutar é sempre interpretar, que narrar é sempre representar, e que o encontro verdadeiro com o *Outro* só pode começar quando admitimos, com humildade e dúvida metódica, que nunca temos acesso direto à sua «verdade» essencial, mas apenas ao complexo, negociado e infinitamente responsável *jogo de cena* que, com ele e nunca sobre ele, podemos tentar construir. O dispositivo coutiniano, ao invés de explorar, opera uma libertação: a de que o real é performático, e que a dignidade da experiência reside na sua capacidade de ser recontada, ecoada e, paradoxalmente, ficcionalizada para alcançar sua mais alta verdade humana e universal.

**Referências bibliográficas:**

- Bernardet, J.-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Butler, J. (2003). *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e Poder: A inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Coutinho, E. (2013). *Escritos de Cinema*. São Paulo: Cosac Naify.
- Lejeune, P. (2008). *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Lins, C., & Mesquita, C. (2008). *Filmar o Real: Sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus.
- Rancière, J. (2012). *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Sá, S. N. de. (2009). *Jogo de Cena: performance e auto-referencialidade no documentário de Eduardo Coutinho*. *Galáxia*, (17), 223-235.
- Teixeira, F. E. (Org.). (2004). *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus.
- Xavier, I. (2001). *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

**Filmografia**

- Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho.
- O Homem que Comprou o Mundo* (1968), de Eduardo Coutinho.
- Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.
- Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho.

## *Sobre Tudo Sobre Nada* (Dídio Pestana, 2018): Materialidades, Vozes e Fantasmas

Tiago Ramos\*

**Resumo:** O objecto de estudo deste ensaio restringe-se aos gestos inaugurais de *Sobre Tudo Sobre Nada* (Dídio Pestana, 2018), mais concretamente aos primeiros dois planos, e à primeira frase narrada pelo diarista. A investigação propõe que estes elementos sintetizam algumas das questões fundamentais do filme-diário. A materialidade da imagem, a importância dos dispositivos na prática diarística, a capacidade da voz-sobreposta ressignificar as imagens, e a tensão temporal entre o momento da filmagem e o da montagem são exemplos das problemáticas atentadas no presente artigo.

Palavras-chave: arquivo de família; filme-diário; materialidade da imagem; montagem; ressignificação.

**Resumen:** El objeto de estudio de este ensayo se limita a los gestos iniciales de *Sobre Tudo Sobre Nada* (Dídio Pestana, 2018), más específicamente a los dos primeros planos y a la primera frase narrada por la autora del diario. La investigación propone que estos elementos sintetizan algunas de las cuestiones fundamentales del diario-película. La materialidad de la imagen, la importancia de los recursos en la práctica del diario, la capacidad de la voz superpuesta para resignificar las imágenes y la tensión temporal entre el momento de la filmación y el de la edición son ejemplos de las cuestiones consideradas en este artículo.

Palabras clave: archivo familiar; diario-película; materialidad de la imagen; edición; resignificación.

**Abstract:** The object of study of this essay is restricted to the inaugural gestures of *Sobre Tudo Sobre Nada* (Dídio Pestana, 2018), more specifically to the first two shots, and to the first sentence narrated by the diarist. The research proposes that these elements synthesize some of the fundamental issues of the diary-film. The materiality of the image, the importance of devices in diary practice, the capacity of the superimposed voice to resignify the images, and the temporal tension between the moment of filming and that of editing are examples of the issues considered in this article.

Keywords: family archive; diary-film; materiality of the image; editing; resignification.

---

\* Universidade Nova de Lisboa. Instituto de Comunicação da NOVA (ICNOVA). 1069-061 Lisboa.  
E-mail: rodrigofeliperamos@gmail.com

**Résumé :** Cet essai se concentre sur les gestes inauguraux de *\*Sobre Tudo Sobre Nada\** (Dídio Pestana, 2018), plus précisément sur les deux premiers plans et la première phrase narrée par le diariste. La recherche propose que ces éléments synthétisent certaines problématiques fondamentales du film-journal. La matérialité de l'image, l'importance des dispositifs dans la pratique du journal intime, la capacité de la voix surimposée à resignifier les images et la tension temporelle entre le tournage et le montage sont autant d'exemples des questions abordées dans cet article.

Mots-clés : archives familiales ; film-journal ; matérialité de l'image ; montage ; resignification.

## Introdução

Dídio Pestana foi no encaço do horizonte em 2006. Pegou na roupa, nos livros, nos microfones, nos instrumentos musicais e partiu pela Europa. Pestana emigrou depois de uma década de afirmação no sector artístico português – pertenceu aos grupos Lupanar e Tochapestana, assim como esteve envolvido em projectos audiovisuais e teatrais na qualidade de compositor e engenheiro de som. Um ano depois da partida, Pestana fixou-se em Berlim, onde continuou a colaborar em projectos culturais enquanto *sound designer*, em particular em instalações e obras de vídeo-arte. Ainda no âmbito da sonografia, mas desta feita num contexto cinematográfico, Pestana desempenhou o cargo de engenheiro de som em vários projectos internacionais e domésticos, dos quais se destacam as colaborações com Gonçalo Tocha,<sup>1</sup> Filipa César<sup>2</sup> e Catarina Laranjeiro.<sup>3</sup>

Em 2010, o músico começou a filmar o seu quotidiano com uma Super 8. Pestana desenvolveu a prática diarística durante oito anos, no final dos quais montou um filme-diário, um modelo documental praticamente sem expressão na cinematografia portuguesa, em particular no formato de longa-metragem.<sup>4</sup>

*Sobre Tudo Sobre Nada* (2018) é um filme-diário que retrata a vida em constante viagem de Dídio Pestana. Os registos diarísticos dão testemunho das suas idas e vindas mundo afora, pelo mar, por terra, e pelo ar, mas também representam os convívios com os amigos e a família, os amores malogrados, e os retornos cíclicos às paisagens marítimas, que são portos de abrigo e pontos de encontro com o pai, morto há anos.

---

1. *Bye, Bye, My Blackbird* (2006); *Balaou* (2007), *É na Terra não é na Lua* (2011) e *Torres & Cometas* (2012). Alguns dos registos de *Sobre Tudo Sobre Nada* foram filmados na ilha do Corvo durante a rodagem de *É na Terra não é na Lua*, uma constatação curiosa, dada a estrutura semi-diarística desse documentário.

2. *Cuba* (2013); *Conakry* (2013); *Transmission from the Liberated Zones* (2016) e *Spell Reel* (2017).

3. *Fogo no Lodo* (co-realizado por Daniel Barroca, 2023) e a obra de vídeo-arte *Vitrine* (2008).

4. Embora não caiba a esta investigação aprofundar esta questão, aponta-se *E Agora? Lembra-me* (2013) de Joaquim Leitão como um outro exemplo de um filme-diário português. À margem dos filmes-diário distribuídos pelas salas de cinema, o projecto TRAÇA tem desempenhado um papel importante na recolha, conservação e divulgação de arquivo fílmico de pendor diarístico e caseiro.

Contudo, o enfoque de *Sobre Tudo Sobre Nada* não incide nos eventos quotidianos que a câmara regista. A principal matéria lapidada pelo filme-diário é a relação mnemónica e afectiva de Pestana com as imagens. Através da voz-sobreposta, uma técnica a que o diarista recorre com frequência, Pestana medita acerca dos registos filmados e das experiências vividas ao longo de quase uma década. A revisão das imagens, por via da palavra, esvazia, em parte, a imediatez dos registos, a urgência em captar o real que está associada à prática do diário filmado.<sup>5</sup> Em contrapartida, a inserção da voz-sobreposta dá às imagens um carácter retro e introspectivo, de outro modo menos presente, que altera, inevitavelmente, a significação dos registos filmicos.

O presente ensaio propõe uma leitura de *Sobre Tudo Sobre Nada* que atente nestes processos de ressignificação da imagem. O texto cinge-se à análise de três fotogramas, o primeiro pertencente à sequência de título, e os restantes relativos aos primeiros dois planos do filme-diário. De igual modo, examina-se em detalhe a primeira frase narrada por Pestana, que se sobrepõe, precisamente, aos planos que principiam o documentário. A proposta deste ensaio é que os gestos inaugurais do filme-diário são chaves de leitura para o resto do documentário. A concentração num número reduzido de elementos não implica a diminuição do escopo da análise. O fim a que a investigação se presta é, exactamente, o de demonstrar como um objecto de estudo que aparenta ser exíguo contém, na realidade, uma vasta riqueza interpretativa.

Assim, este artigo explora o poder de síntese destes gestos, uma vez que a partir deles emergem algumas das problemáticas centrais do filme-diário enquanto modelo de cinema documental – entre elas, a perspectiva na primeira pessoa, a tensão temporal entre o momento da filmagem e o da montagem, e a ressignificação das imagens.

### **Materialidade da Imagem**

A sequência de abertura de *Sobre Tudo Sobre Nada* tem a duração aproximada de um minuto. As imagens apresentam um mar de celulóide de tom azulado que ondula, efervescente, ao som de um ruído brandamente dissonante, um murmúrio de profundezas, como aquele que ecoa dentro de uma concha resgatada ao mar. O material pertence a uma bobine de película de 8mm que Dídio Pestana comprou e cujo filme estava deteriorado. Dado o estado avançado de degradação, o suporte ter-se-ia desfeito caso o diarista tivesse tentado utilizar a película para efeitos de filmagem ou projecção. No entanto, Pestana constatou que, embora fosse impossível filmar ou projectar aquele material, a película em si tinha potencial plástico e, por isso, decidiu digitalizá-la.

---

5. No decorrer do artigo convoco dois conceitos aparentados mas distintos: o de diário filmado e o de filme-diário. A diferenciação que faço entre ambos os conceitos é informada pela proposta de David E. James, que define o diário filmado como a prática de registar o quotidiano e o filme-diário como uma obra composta a partir dos registos filmicos consequentes da prática diarística (1992: 147).

Portanto, a película só pôde ser visualizada depois de ter deixado o suporte original do filme fotográfico e passado a ser uma imagem digital, computadorizada, facilmente partilhável através de dispositivos electrónicos. Todavia, a digitalização não eliminou os traços característicos da materialidade da película de 8mm, como se pode ver pela perfuração, à esquerda, assim como pelo grão e o ruído pronunciados (figura 1). As imagens perderam o corpo com a transformação em código digital, mas carregam consigo marcas do suporte que outrora lhes deu forma, do mesmo modo que um fantasma é uma remanescência espectral do corpo que habitava. A transmutação ontológica aqui verificada, que decorre da mudança de meio, da película para a imagem digital, remediação esta que permite à fita danificada viver sob uma nova condição, sem corpo, figura o primeiro de vários processos de fantasmagorização de *Sobre Tudo Sobre Nada*.

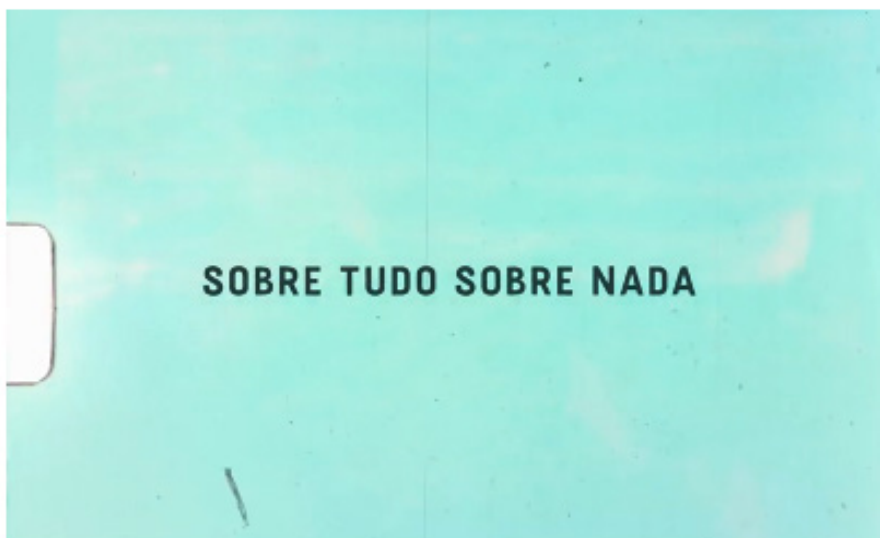


Figura 1: Fotograma de *Sobre Tudo Sobre Nada*

Além de adicionar qualidade plástica ao filme-diário, a película desgastada aponta, também, para a fragilidade do material fotoquímico, que tende a deteriorar-se, o que pode resultar na perda parcial ou total do que está representado. A prática diarística, independentemente do meio, por norma é tida como um esforço de captura e conservação da experiência vivida. Seja por via da caneta, da câmara ou de qualquer outro dispositivo, o diarista opõe-se à passagem do tempo, que o atravessa e é parte constituinte do seu ser, ao auto-representar-se enquanto sujeito que habita e atravessa esse mesmo tempo. Se é verdade que o tempo segue inexorável e a preservação do vivido é ilusória, na medida em que representar cria uma realidade, ao invés de reter o real, também é certo que esse mundo criado pela câmara de filmar analógica, no caso de Pestana, tem uma fragilidade física assinalável. As propriedades fotoquímicas da película são sensíveis, pelo que a fita pode desintegrar-se ao

ponto de tornar as imagens ininteligíveis. Assim, a sequência de abertura alude ao risco de uma segunda perda a que os diaristas estão sujeitos: primeiro perde-se o que se vive, e depois pode-se perder o que se representou.

De igual modo, indissociável da prática do diário está a questão da perspectiva – no caso do diário filmado, em concreto, coloca-se o problema da (im)possibilidade de se realizar cinema na primeira pessoa, na (in)capacidade do diarista produzir imagens que sejam sensíveis aos seus pensamentos, sentimentos, às matérias de foro interior. *Sobre Tudo Sobre Nada* não é a alheio a esta matéria, reflectindo sobre as potencialidades do ponto de vista no cinema documental.

Logo, é paradoxal constatar que um filme-diário preocupado com questões de perspectiva, e que pretende, em específico, exercitar um olhar fílmico na primeira pessoa, comece com uma sequência de imagens que foram compradas por Pestana e que, como tal, não são da sua autoria. Numa entrevista, Pestana comenta que chegou a ponderar, inclusive, utilizar arquivo de outras pessoas, de desconhecidos, visto que comprou muitos registos amadores durante o período em que residiu na Alemanha (Ramos 2025: 173). O diarista optou por não o fazer, mas se o tivesse feito é possível que isso tivesse passado despercebido, o que problematiza a questão do ponto de vista. A hipótese de os registos fílmicos de Pestana serem indistinguíveis do arquivo de terceiros questiona a pertinência de se falar de imagens que dão expressão à interioridade do realizador, como acontece com frequência quando se discute cinema autobiográfico (Turim, 1992: 193).

*Sobre Tudo Sobre Nada* começa com imagens que não pertencem a Pestana e que, em boa medida, não têm autoria. Quer isto dizer que as imagens da sequência de abertura não são fruto de uma filmagem. As imagens fazem parte de um filme-diário realizado por Dídio Pestana, que as mandou digitalizar, montou-as, e inscreveu-as num contexto radicalmente diferente, dando-lhes novas características e sentido, tornando-as, assim, suas. No entanto, o realizador das imagens, em certa medida, não é Pestana, mas o tempo e o próprio suporte material que foi alvo das injúrias exercidas pela exposição à humidade, ao calor, à luz, e a outras impurezas que circulam pelo ar e pelas superfícies. Foram estas componentes que inscreveram na película as formas abstractas verificadas na sequência inicial. Desta forma, um filme que é, em parte, sobre a questão do ponto de vista e da autoria, começa, paradoxalmente, com imagens sem autor ou perspectiva. Pestana lança uma provocação quanto ao problema da perspectiva e desafia a assunção de que o filme-diário é um modelo documental associado ao imediato e ao real ao começar o projecto com imagens que só se relacionam com a realidade do seu suporte material.

As imagens não têm qualquer valor referencial sem ser o do material que as constituiu e foi remediado pela digitalização. A película nunca chegou a captar nada. O espectador depara-se, então, com um novo (aparente) oxímoro: as imagens da sequência de título têm um valor representacional, conquanto não tenham um referente exterior ao próprio material, a fita. Os tons azuis da película, os seus movimentos ondulantes, e a banda sonora dissonante, como referido, são reminiscentes da agitação do oceano, que é a paisagem estruturante deste filme-diário, aquela em que o diarista se refugia sempre que quer estar junto do pai, que morreu anos antes

de começar a filmar. Quer isto dizer que o mar é representado sem que o diarista tenha a necessidade de o filmar. Conforme será argumentado, a película e o mar são os veículos do fantasma do pai, os elementos através dos quais este é convocado. Assim sendo, é apropriada a analogia, feita nos instantes iniciais, entre o material fotográfico e o oceano.

A sequência de abertura cumpre, ainda, a função de apresentar o suporte físico das imagens – a película de 8mm. Como foi assinalado, as propriedades da película são visíveis durante o filme-diário, quer nas perfurações, quer na qualidade cromática da imagem, por exemplo. Deste modo, a inscrição de um preâmbulo cujas imagens têm como referente a película enfatiza a importância que o suporte das imagens tem tanto para o registo visual do filme-diário quanto para a prática do diário filmado.

A decisão de filmar com uma câmara Super 8 define, em primeiro lugar, a prática cinematográfica. Apesar de leve e portátil quando comparada com outros dispositivos filmicos com bitolas mais largas, uma câmara de filmar de 8mm tem um conjunto de condicionantes inexistentes nas actuais câmaras digitais e telemóveis, entre as quais: é tecnicamente mais difícil de operar; a película é dispendiosa; o transporte da câmara é mais incómodo; cada rolo apenas consegue registar poucos minutos de filmagens. Todavia, o diarista encontrou no último ponto mencionado uma vantagem:

Anteriormente, tinha tido várias câmaras digitais, claro. Mas dispersava-me. O mesmo acontece comigo no que diz respeito ao som. Procuro demarcar barreiras, a imposição de barreiras dá-me liberdade. Essa é uma das coisas que gosto nas câmaras Super 8, os rolos têm três minutos, o que te obriga a ser mais selectivo quanto àquilo que filmas. (Ramos, 2025: 171).

Quem empreende a prática do diário filmado com dispositivos digitais tende a privilegiar técnicas de filmagem acumulativas. A enorme capacidade de armazenamento das câmaras de vídeo e digitais, em particular as actuais, possibilita aos diaristas filmarem planos-sequência de longa duração e registarem partes mais extensas do seu quotidiano. A utilização de uma câmara de filmar analógica, por sua vez, incita o diarista a adoptar um método de filmagem que estabelece uma relação diferente com o gesto e com o tempo. Regra geral, os planos são breves e muitas vezes são filmados em cadeia – ou seja, ao invés de filmar uma pessoa ou acção através de um plano-sequência, o diarista prefere dividir o registo em pequenos planos que representam a realidade de forma fragmentada. Nesta conformidade, a presença do diarista faz-se sentir na brevidade dos seus gestos, ao contrário dos diários filmados com dispositivos digitais, que tendem a captar na continuidade a extensão dos movimentos do diarista, produzindo uma experiência do tempo distinta. Assim, o destaque dado à materialidade do suporte no preâmbulo remete para a escolha do dispositivo, decisão que afecta não só a qualidade da imagem que o espectador vê, mas determina, em grande medida, o fazer cinematográfico do diarista.

### Afirmação de um Ponto de Vista

A paisagem é a orla da praia do Guincho ao pôr-do-sol. Dídio Pestana entra no enquadramento pela margem esquerda, sobe para o topo das rochas, senta-se nelas, e dirige o olhar para o oceano (figura 2). O plano seguinte é filmado a partir do lugar onde o diarista se sentou. A deslocação do plano insinua que a câmara adoptou a perspectiva de Pestana. Naturalmente, o diarista está ausente do plano, uma vez que este parte do seu ponto de vista. O enquadramento na primeira pessoa figura o marulhar das ondas no Guincho, com o Cabo da Roca a espreitar no pano de fundo (figura 3).



Figura 2 e 3: Fotogramas de *Sobre Tudo Sobre Nada*

A mudança de regime perceptivo, na transição do primeiro para o segundo plano do filme-diário, expressa um dos dilemas da auto-representação no cinema documental. O sujeito pode auto-representar-se através do registo de imagens de si próprio ou procurar conferir às filmagens uma perspectiva próxima da sua, o que omite o seu corpo.<sup>6</sup>

A primeira estratégia implica a colocação da câmara num suporte que permita ao sujeito colocar-se à frente do dispositivo, como acontece no primeiro plano do filme-diário. A adopção deste método provoca vários problemas de ordem logística. O diário filmado é uma *praxis* que incita quem se auto-representa a responder à urgência do momento. Carregar um tripé, instalá-lo, compor o enquadramento, e preparar a câmara de forma a filmar automaticamente são procedimentos que desvirtuam a natureza imediata e espontânea da prática. Assim sendo, esta técnica raramente é empregue pelos diaristas, Pestana incluído. Uma outra possibilidade seria o sujeito outorgar a um outro a tarefa de o filmar, uma opção pouco viável para um cidadão comum, dado que isso implicaria ter um ou mais operadores de câmara quase permanentes na vida do diarista.

6. Pestana filma com uma Super 8. Embora tecnicamente seja possível ao diarista filmar-se, fazê-lo é inconveniente porque este não tem uma percepção clara do que está a filmar. Assim, esse tipo de planos são raros em *Sobre Tudo Sobre Nada*, e no cinema diarístico analógico, em geral. O desenvolvimento das câmaras de vídeo e, mais recentemente, das câmaras digitais, colmataram, em parte, a dificuldade de um sujeito filmar-se. Contudo, fazê-lo continua a ser menos intuitivo do que filmar o que está diante a câmara.

O segundo método, no qual a câmara assume uma posição próxima à do ponto de vista do diarista, tende a ocultar a imagem de quem se auto-representa. Em contrapartida, a adopção de técnicas de rodagem na primeira pessoa implica, regra geral, filmar com a câmara na mão, o que a liberta dos condicionalismos impostos pelo tripé ou outros suportes que cumpram um desígnio idêntico. Estas técnicas permitem ao diarista movimentar-se em conjunto com a câmara e responder, de imediato, ao que lhe cativa o olhar. Portanto, os registos são desenhados pelos gestos do diarista, pelas suas hesitações, avanços, recuos e precipitações. O espectador pressente a presença do diarista nos movimentos, pelo que a auto-representação é desenvolvida por via da latência.

Pestana segue esta tradição formal no campo da prática do diário filmado, abdicando da sua imagem em benefício de dar aos registos um carácter mais espontâneo e somático.<sup>7</sup> Embora a natureza corpórea do trabalho de câmara não se faça sentir no segundo plano do filme-diário, que é estático, a transição para um regime visual na primeira pessoa começa com este plano. A estratégia de filmar a partir de uma perspectiva próxima à do diarista continua a afirmar-se ao longo do filme-diário, com a câmara a ser, na maioria dos casos, sensível aos movimentos de Pestana. A câmara acompanha os rasgos do corpo do diarista, assim como capta a vida feita de deslocamentos de Pestana, que regista viagens de bicicleta, comboio, carro, barco e avião. Num mundo em turbilhão, as técnicas de filmagem do diarista tendem a emular o movimento do que o circunda.

A assunção da perspectiva na primeira pessoa através da câmara coincide com a inscrição da primeira pessoa do singular por meio da voz-sobreposta. “Gostava que visses o que vejo daqui, como tudo se mistura no tempo e no espaço”, narra Pestana sobre o segundo plano do filme-diário. Ao dizer “gostava que visses o que vejo daqui” sobre imagens filmadas a partir do seu ponto de vista, o diarista insinua que ver os seus registos é semelhante a ver pelos seus olhos. As primeiras palavras proferidas por Pestana em *Sobre Tudo Sobre Nada* visam reforçar o elo entre a sua perspectiva e a da câmara. Desta forma, a dupla afirmação do seu ponto de vista, por meio da imagem e das palavras, convida o espectador a ler o enunciado do filme como fruto da subjectividade de Pestana.

### **Fissuras no Tempo e no Espaço**

A primeira metade da frase narrada por Pestana também expressa um desacerto espaço-temporal<sup>8</sup>. Pestana usa o tempo verbal no presente do indicativo na primeira

---

7. P. Adams Sitney cunhou o termo “câmara somática”, que se aplica ao caso das técnicas usadas por diaristas como Pestana. De acordo com o teórico, a câmara somática é uma técnica de filmagem na qual o operador de câmara se identifica com o olhar do dispositivo filmico. A intenção é fazer com que os movimentos da câmara sejam motivados pelos movimentos do corpo do operador de câmara (2008: 23).

8. Tanto Roland Barthes (1984: 142) quanto Laura Mulvey (2006: 57) discutem acerca de confusões linguísticas análogas à verificada na frase narrada por Pestana. De acordo com os autores, a incerteza deriva da dificuldade do espectador em definir, por via da linguagem, a relação temporal e espacial

pessoa do singular ao conjugar o verbo “ver”, assim como emprega a contração “daqui”. Quando o diarista diz “gostava que visses o que vejo daqui”, o lugar a que se reporta é o sítio onde se sentou nas rochas e onde o segundo plano do filme-diário foi filmado. Contudo, é improvável que esse seja o espaço em que o diarista se encontra ao dizer estas palavras. Pestana está, muito provavelmente, num estúdio ou numa outra divisão a gravar a voz-sobreposta do seu filme-diário. Ou seja, se o espectador visse o que o diarista vê naquele momento, com certeza que a imagem vislumbrada não seria a costa junto ao Guincho. No plano gramatical, a frase correcta seria “gostava que visses o que vi dali”.

O desfazamento espaço-temporal constatado na narração é mais do que uma nuance linguística. Na realidade, o equívoco gramatical deixa entrever várias problemáticas centrais para a discussão e entendimento do filme-diário enquanto formato.

O diário filmado tem uma imediatez que a vertente escrita da prática não tem. Ao passo que quem escreve acerca do seu dia fá-lo em diferido, uma vez que existe sempre uma discrepância temporal entre viver e escrever, ainda que mínima, quem filma o quotidiano faz da representação a vivência. Nessa medida, filmar é o gesto que regista e cria as experiências vividas. No entanto, a montagem de um filme-diário implica, necessariamente, um intervalo entre o instante em que as filmagens foram realizadas e o confronto do diarista com as mesmas. No caso de Pestana, um fosso de oito anos separava-o de certos registos. O Dídio Pestana que narra sobre as imagens não é exactamente o que as filmou. Como tal, todos os filmes-diário têm pluralidade temporal.

Além disso, o texto narrado através da voz-sobreposta não foi escrito durante o mesmo período, conforme Pestana esclarece: “Grande parte do texto foi escrito especificamente para o filme durante o processo de montagem, mas há algumas coisas que foram escritas na rodagem e outras anteriores às próprias filmagens” (Ramos 2025: 176). O diarista acrescenta, ainda, que certos fragmentos foram retirados de “uma espécie de diário” (idem, 177). Portanto, o diário escrito é integrado num filme-diário que faz conviver diferentes formas de escrita autobiográfica. De um lado, existem os textos redigidos de raiz com o propósito de serem veiculados pela voz-sobreposta, do outro encontram-se os excertos de entradas diarísticas. Tendo isto em consideração, *Sobre Tudo Sobre Nada* é uma obra palimpséstica onde vozes e imagens de múltiplas temporalidades coexistem numa única fita.

Cabe ao diarista tensionar este aspecto, frisando a pluralidade de temporalidades, nomeadamente através da acentuação da distância entre o passado filmado e o presente da montagem, ou encobri-lo, ignorando o desfazamento temporal.

Ambas as estratégias podem confluir num mesmo filme-diário, tudo depende do processo de ressignificação que o diarista pretende empreender. Existem momentos

---

que a sua realidade estabelece com a realidade representada na fotografia ou filme a que assiste.

em que Pestana enfatiza a urgência do agora através da voz-sobreposta, utilizando o tempo verbal no presente do indicativo, assim como existem outros em que o diarista denuncia o carácter pretérito dos registos para criar um abismo entre si e estes.

Constata-se o último caso na forma como Pestana narra, mais tarde, sobre as imagens das suas ex-namoradas, Cecile e Jule. O diarista salienta a cisão entre o tempo em que partilhava a vida com elas e a actualidade através dos tempos verbais. Por exemplo, poucos segundos depois de aparecerem as primeiras imagens de Cecile, o diarista narra: “Gostavas de correr, de ler, de ouvir Neil Young, de ir ao cinema, nadar e fazer pão. Adormecias em todo o lado sempre que o sol te tocava.” A utilização do pretérito imperfeito do indicativo cria uma fissura temporal de tal modo ampla com os registos que Pestana aparenta estar a falar de alguém já falecido.

Neste sentido, a materialidade do suporte fotográfico também desempenha um papel importante na intensificação da *décalage* temporal. Como referido, as propriedades químicas da película tornam-na susceptível a uma rápida deterioração e este desgaste é visível em certos registos, dando azo a uma sensação de envelhecimento. Além disso, a qualidade plástica das filmagens em Super 8 está actualmente associada a um registo imagético nostálgico, o que enfatiza, novamente, a distância temporal. De igual modo, as filmagens em Super 8 têm sido representadas, recentemente, sob o signo do terror e do fantasma na cultura popular, um dado relevante porque a película, conforme será argumentado, é um dos veículos do fantasma do pai (Balanzategui 2016: 240).

O tempo verbal determina, ainda, a posição do diarista enquanto espectador. A remissão das imagens para o passado vinca o intervalo entre o instante da filmagem e o momento em que o diarista monta os registos. A ênfase na distância reitera que o diarista se tornou num espectador das suas imagens. Implícita está a ideia de que o diarista e o espectador do filme-diário têm um estatuto aproximado. Assim, a utilização do pretérito dá origem à impressão de que se está a assistir a uma projecção de filmes caseiros na presença do próprio diarista, que comenta, como se estivesse ao lado do espectador, as memórias que as imagens lhe despertam.

Em contrapartida, o diarista pode valer-se da voz-sobreposta com o fim de fazer com que as imagens se presentifiquem. Na frase alvo de análise, a utilização da contracção “daqui”, empregue amiúde durante o filme-diário, anula a sensação de distância espaço-temporal para com os registos. De igual modo, a enunciação no presente do indicativo oculta o papel do diarista enquanto espectador do seu arquivo. Nestes casos, a escolha linguística de Pestana faz parte de uma estratégia narrativa que reforça a agência do diarista na qualidade de sujeito que persegue o agora. É isso que se verifica na frase “gostava que visses o que vejo daqui, como tudo se mistura no tempo e no espaço” – a enunciação reporta-se às imagens como se fossem a realidade actual do diarista, é como se a projecção das imagens do passado o reanimasse e o tornasse presente.

A tensão entre o passado e o presente, entre o ali da filmagem e o aqui da montagem, entre o eu representado nas imagens e o eu que as confronta anos depois fazem parte dos problemas medulares do formato diarístico no cinema. Pestana su-

blinha a multiplicidade de temporalidades, de espaços e de olhares logo na primeira frase de *Sobre Tudo Sobre Nada* ao narrar no presente do indicativo sobre imagens antigas e ao indicar “como tudo se mistura no tempo e no espaço.”

### **Processos de Fantasmagorização**

Ainda no que à primeira frase do filme-diário diz respeito, o termo “visses” coloca a questão de a quem é que a enunciação se está a dirigir. O verbo “ver” no pretérito imperfeito do subjuntivo na segunda pessoa do singular convoca um “tu”. Contudo, a identidade desse “tu” não é imediatamente discernível. Num primeiro momento, a pessoa a quem as imagens aparentam ser dedicadas é o espectador. Entretanto, com o desenrolar da enunciação, torna-se nítido que o “tu” a quem Pestana se reporta não é o espectador, mas o pai. Assim, o diarista é incapaz de fazer as suas palavras chegarem ao seu derradeiro destinatário, que morreu há mais de uma década. Na ausência do pai de Pestana, é o espectador que ocupa a posição do morto, dando corpo ao fantasma do pai, permitindo-lhe, por interposta pessoa, ver e ouvir os relatos do filho. Pestana faz do espectador o veículo através do qual comunica com o pai. O espectador empreende ainda um segundo processo de possessão, na medida em que, ao ver pelos olhos de Pestana, dado os planos na primeira pessoa, é como se este habitasse, figurativamente, o seu corpo.

Pestana gostava que o pai pudesse ver a paisagem do Guincho porque ambos partilharam lá momentos que o diarista recorda com carinho. Espaço de memórias afectuosas, o Guincho transformou-se num local de luto, porquanto foi lá que as cinzas do pai foram lançadas ao mar. Mais tarde, o diarista confessa que volta lá sempre que pode e sente necessidade de o fazer. O regresso às imagens do Guincho ocorre apenas na conclusão do filme-diário – contudo, existe um reencontro constante com paisagens reminiscentes à do Guincho. Os registos do mar, seja na Ilha do Corvo, no arquipélago das Canárias, na Alemanha ou na Dinamarca, são muitas vezes acompanhados pela voz-sobreposta, que reflecte sobre a vida e a morte do pai. Quer isto dizer que o diarista estabelece uma associação entre o mar e o pai ao convocar o espectro deste último sempre e apenas que as anotações filmicas representam o mar.

O diarista estabelece um vínculo entre o mar e o pai devido à afinidade deste ao oceano, e porque foi lá que o falecido foi reincorporado na natureza. O lançar das cinzas ao fragor das ondas faz com que o mar preserve vestígios do pai. Aliás, o retorno cíclico de Pestana para junto do mar deve-se a ser lá que o pai está sepultado.

A película é um outro elemento que conserva impressões, ainda que de carácter distinto, do pai do diarista. *Sobre Tudo Sobre Nada* integra apenas um registo que não pertence ao arquivo filmado por Pestana: são as filmagens de um jogo de basquetebol feminino em que uma das equipas é orientada pelo pai do diarista. Os registos de 16mm pertenciam ao arquivo do pai, que surge, inclusive, nas imagens. Esta é a única vez que a figura do pai surge – de resto, o morto é sempre figurado metonimicamente, por via das imagens do mar. Convoca-se o conceito de metonímia ao invés de analogia, por exemplo, porque o que se verifica não é a transferência de sentido de um objecto para um outro devido a uma semelhança, mas sim uma

mudança de sentido fundamentada na contiguidade ontológica entre objectos. Portanto, ao ter as suas cinzas integradas no mar o pai torna-se, em sentido figurado, numa extensão do oceano e o oceano numa remanescência do pai.

Portanto, compreende-se a associação entre o mar e a película na sequência de abertura do filme-diário: são esses os elementos que comportam rastros do falecido e são esses os recursos que Pestana lapida de maneira a conjurar o fantasma do pai.

A ligação forjada entre a paisagem e o pai é uma das estratégias de ressignificação de Pestana. Assim, os registos, que à primeira vista representam a orla marítima, passam a figurar o morto e o pesar sentido pelo diarista. Sob a influência da montagem e da voz-sobreposta, o espectador é convidado a interpretar o marulhar sempiterno das ondas como um luto constantemente renovado, a ver no horizonte sem-fim do oceano a imensidão da dor do diarista, a distinguir no azul profundo do mar a urna onde as cinzas do falecido foram sepultadas e a divisar na paisagem marítima os contornos do fantasma do pai.

### Conclusão

Um olhar precipitado pode interpretar a sequência de abertura e os primeiros dois planos de *Sobre Tudo Sobre Nada* como um preâmbulo protocolar seguido de imagens de cartão-postal que retratam a paisagem do Guincho ao pôr-do-sol. Porém, subjacente à sequência de título e à mudança de regime visual verificada do primeiro para o segundo plano do filme-diário estão algumas das principais problemáticas da auto-representação no cinema. Entre elas, constam questões relacionadas com a materialidade da imagem e com a possibilidade de a auto-representação ser realizada através da representação do sujeito ou da aproximação das anotações fílmicas à sua perspectiva.

Em primeiro lugar, analisou-se o preâmbulo de *Sobre Tudo Sobre Nada*, os seus possíveis significados, e a relevância do suporte fotográfico e dos dispositivos para a prática diarística. Num segundo momento, observaram-se os dois métodos de filmagem dos planos iniciais, as suas vantagens e desvantagens para a auto-representação, assim como a sua preponderância na tradição diarística e neste filme-diário.

Uma vez consideradas as técnicas de filmagem, estendeu-se o objecto de estudo à primeira frase de *Sobre Tudo Sobre Nada*. A frase adensa a discussão em torno da união da perspectiva do diarista à da câmara de filmar, assim como tensiona outras matérias paradigmáticas do cinema diarístico. Neste sentido, a *décalage* espaço-temporal entre a filmagem e a montagem, e a capacidade da voz-sobreposta em ressignificar os registos foram os assuntos discutidos tendo por base a frase de abertura do filme-diário. De igual modo, analisou-se como, através da montagem e da voz-sobreposta, Pestana cria uma rede de significados que fantasmagorizam o espectador, as imagens de arquivo e o pai.

Com este ensaio, pretendeu-se demonstrar como os gestos iniciais da estreia de Pestana problematizam alguns dos fundamentos que determinam o cinema diarístico.

### Referências bibliográficas

- Balanzategui, J. (2016). Haunted nostalgia and the aesthetics of technological decay: Hauntology and Super 8 in Sinister. *Horror Studies*, 7 (2) 235-251.
- Barthes, R. (1984). *A Câmara Clara: Notas Sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- James, D. E. (1992). Film Diary/Diary Film: Practice and Product in Walden. In D. E. James (ed.) *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (pp.145-176), Nova Jérсия: Princeton University Press.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books Ltd.
- Sitney, P. A. (2008). *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage from Emerson*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Ramos, T. (2025). Um Trabalho Sobre a Memória: Entrevista a Dídio Pestana. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 12 (2) 169-180.
- Turim, M. (1992). Reminiscences, Subjectivities, and Truths. In D. E. James *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, de David E. James, 193-212. Nova Jérсия: Princeton University Press, 1992.

### Filmografia

- Balaou* (2007) de Gonçalo Tocha.
- Bye, Bye, My Blackbird* (2006) de Gonçalo Tocha.
- Conakry* (2013) de Filipa César.
- Cuba* (2013) de Filipa César.
- É na Terra Não é na Lua* (2011) de Gonçalo Tocha.
- E Agora? Lembra-me* (2013) de Joaquim Pinto.
- Fogo no Lodo* (2023) Catarina Laranjeiro e Daniel Barroca.
- Sobre Tudo Sobre Nada* (2018) de Dídio Pestana.
- Spell Reel* (2017) de Filipa César.
- Terras & Cometas* (2012) de Gonçalo Tocha.
- Transmission from the Liberated Zones* (2015) de Filipa César.

## *O País de São Saruê: e se a Paraíba fosse aqui?*

Heverton da Silva Guedes\*

**Resumo:** Seguindo a deixa de Bernardet (2003), esta pesquisa pretende demonstrar como o filme *O País de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho, testa as convenções do “modelo sociológico” para tecer, com lirismo, um exercício documental menos distanciado e uma paisagem sertaneja mais complexa. Investigando a construção do narrador e a condução das entrevistas, inventariamos certo sertão situado entre a realidade e a utopia, o imaginário e a imaginação. É quando o trabalho do documentário se encontra, e confronta, esse nosso: no ímpeto imperativo de pôr em movimento imaginários já há tanto arraigados.

Palavras-chave: *O País de São Saruê*; documentário; sertão.

**Resumen:** Siguiendo la línea de Bernardet (2003), esta investigación busca demostrar cómo la película *O País de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho, pone a prueba las convenciones del “modelo sociológico” para entretejer, con lirismo, un ejercicio documental menos distanciado y un paisaje del sertón más complejo. Al analizar la construcción del narrador y la conducción de las entrevistas, inventariamos un cierto sertón situado entre la realidad y la utopía, entre lo imaginario y la imaginación. Es allí donde el trabajo del documental se encuentra —y se enfrenta— con el nuestro: en el impulso imperioso de poner en movimiento imaginarios desde hace tanto tiempo arraigados.

Palabras clave: *O País de São Saruê*; documental; sertón.

---

\* Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Artes e Comunicação (CAC), Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM). 50670-901, Recife, PE, Brasil. E-mail: heverton.sguedes@ufpe.br

Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada e publicada nos anais do X Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (COCAAL), ocorrido em 2024, em João Pessoa, PB, Brasil.

Submissão do artigo: 28 de outubro de 2025. Notificação de aceitação: 22 de dezembro de 2025.

*Doc On-line*, n. 39, março de 2026, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 171-183.

**Abstract:** Following Bernardet (2003), this paper seeks to demonstrate how Vladimir Carvalho's film *O País de São Saruê* (1971) challenges the conventions of the "sociological model" to weave, with lyricism, a documentary approach that is both less distanced and attentive to a more complex sertão landscape. By examining the construction of the narrator and the conduct of interviews, the study maps a particular sertão situated between reality and utopia, between the imaginary and imagination. It is at this intersection that the documentary's work engages — and confronts — our own: in the compelling impulse to activate imaginaries long deeply rooted.

Keywords: *O País de São Saruê*; documentary; sertão.

**Résumé :** S'inspirant de Bernardet (2003), cet article cherche à montrer comment le film de Vladimir Carvalho, *O País de São Saruê* (1971), remet en question les conventions du « modèle sociologique » afin de tisser, avec lyrisme, un exercice documentaire à la fois moins distant et attentif à un paysage du sertão plus complexe. En analysant la construction du narrateur et la conduite des entretiens, cette étude inventorie un certain sertão situé entre la réalité et l'utopie, entre l'imaginaire et l'imagination. C'est à cette intersection que le travail du documentaire rencontre — et confronte — le nôtre : dans l'élan impérieux de mettre en mouvement des imaginaires profondément enracinés depuis longtemps.

Mots-clés : *O País de São Saruê* ; documentaire ; sertão.

## Introdução

Camilo vá visitar o país São Saruê  
pois é o lugar melhor que neste mundo se vê  
*Viagem ao País de São Saruê* - Manoel Camilo dos Santos

Primeiro, este texto tem como mote o seguinte e presente atravessamento: encontrar um sertão distinto na dobra de um tempo "conhecido". Segundo, ele, este texto, longe de algo isolado, encontra eco e diálogo na minha procura *pessoal* de sertão, por isso, para situar tal e tamanho atravessamento, me permitam começar por aí.

É que eu venho, agora já há algum tempo, procurando e problematizando sertões a partir do cinema brasileiro. Grosso modo, olhando assim, posso organizar minha procura em dois movimentos, complementares, é claro, mas ainda assim diferentes: o primeiro diz respeito à tentativa de entender como o sertão corrente tomou assento em nosso imaginário ao ponto de se tornar predominante, quer dizer, como e por que o sertão se tornou feitiço de narrativas reiteradas e saturadas; já o segundo, por sua vez, de forma intuitiva, como devem concordar, está mais interessado em pontuar, se possível, mapear, as dobras e os desdobramentos dessa repetição, então feita tradição, isto é, interessa saber o que há de quebra no consagrado, o que há de desvio no consolidado.

De certa maneira, esses dois movimentos encontram objeto e projeto em tempos, até este momento, mais ou menos separados: se a busca pelo repetitivo fo-

cou nos períodos clássico e moderno de nosso cinema foi porque se preocupou com a constituição e manutenção *histórica* de sertão. Esmiuçando filmes como *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, ou, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, olhei para tais títulos mais atraído pelo que legaram à dimensão “estática” de sertão do que com eventuais fissuras e/ou rupturas. Sim, essa inclinação esteve mais presente, bem mais, é verdade, nos meus estudos de cinema contemporâneo, instintivamente, ou escolhidamente, meu diálogo com o contemporâneo foi pautado por uma procura de tensionamento(s) com aquilo que tomo como historicamente estabelecido.

E se coloco isso, em caráter introdutório, é porque procuro lançar com este texto, como me parece ser, um olhar um tanto mais atento à filmografia estabelecida de sertão. Mas para isso vamos, antes, ao nosso objeto: *O País de São Saruê*, filme de 1971, dirigido pelo saudoso Vladimir Carvalho. Tanto ele quanto Jean Claude-Bernardet, autor no qual ficará ancorada minha apreciação, nos deixaram recentemente, o que me impele, além de uma revisão crítica do filme, à espécie alguma de homenagem.

Mas, vamos por partes, antes do que destoa, importa pontuar o contexto, afinal, para poder melhor perceber *O País*, convém situá-lo em seu momento histórico, para assim, e só assim, enfim, tensioná-lo: à procura de “outros” sertões.

Pois bem, rodado em três etapas, entre 1966 e 1971 (Labaki, 2006), *O País* se situa em um momento histórico decisivo para o documentário brasileiro, tanto pelo pujança da produção, capitaneada e eclipsada pelo Cinema Novo (Rodrigues, 2014), quanto pela miscelânea de estilos, resultada, sobretudo, do encontro entre as linguagens clássica e moderna.

Se o advento dos equipamentos de registro síncrono acabou por reorientar, mundo afora, uma nova ética para a prática documental, onde “a voz de Deus” e o controle de entrevistas, tão basilares às narrativas clássicas (Chaves, 2019), perdem espaço para uma maior alteridade, no Brasil “o contexto militante e ideológico do período (...), impede nossos realizadores de minimizar sua voz e autoridade no filme; em suma, de aderir integralmente à novidade” (Rodrigues, 2014: 84-85).

Produto de uma geração e de uma visão de mundo politizadas, esse então cunhado documentário “moderno” brasileiro, em que pese o interesse legítimo dos diretores em se aproximar e, ao mesmo tempo, ampliar a dimensão social dos seus filmes (Sarno, 2006), acabou por materializar, em sua postura externa e homogeneizante, ainda ligada à forma clássica, uma perspectiva um tanto problemática. É o que propõe Bernardet (2003).

Seguindo essa sua deixa, esta pesquisa se destina a estudar como a obra de Vladimir testa e, muitas vezes, se afasta das convenções desse documentário moderno do Brasil para encontrar, com imaginação, uma paisagem sertaneja mais complexa e, por isso mesmo, distinta.

Muito já foi dito sobre tal momento da história de nosso documentário, todavia, provavelmente, ninguém soube vê-lo e dizê-lo, com tamanha clareza, como fez Bernardet (2003): através do que ele chama de “modelo sociológico”, apreendemos uma abordagem centrada na exterioridade, onde o diretor arranja o mundo que investiga

a partir de uma lógica pré-estabelecida que controla, por completo, ao que assistimos, sobretudo, por meio destes dois elementos centrais: o narrador, quem organiza, quem generaliza, e as entrevistas, que servem para fornecer dados, corroborar teses.

E parece ser bem aí onde podemos situar certo afastamento de Vladimir: aqui, a voz que narra está impregnada de poesia, como se antes de quaisquer “certezas”, fosse mais importante o lirismo; aqui, a voz que concede a entrevista é polifônica e, por vezes, destoante daquilo que espera e opera o cineasta; aqui, enfim, os sujeitos parecem mais livres para exercer, perante a câmera, junto do diretor, seu próprio imaginário de mundo, fundando uma “Paraíba”, dissolvendo tipos, desde dentro: do subjetivo. É por isso, por esse exercício imaginativo, que *O país* parece se distanciar do seu contemporâneo, no que soa, portanto, como um movimento digno de apreciação. Eis o que propomos.

### **O que fala**

*O País* assim começa: ao som de uma viola, sentida de tão bonita, letreiros técnicos se revezam em tela com tomadas abertas: rio, relevo, pássaros (Figura 01). O mundo que segue é enorme: céu a perder de vista, intenso movimento, muita vida. A música cessa, por um instante, um respiro para adentrarmos o sertão por meio de seus sons naturais: mato, vento, ruídos de toda sorte, dos bichos, do chão... O mundo que segue é enorme: natureza árida, mas vida vasta. E eis, então, que o narrador aparece, pela primeira vez, para recitar um poema (de Jomar Moraes Souto):

No Princípio, o chão de seixos,  
o deserto, a galharia.  
Entre nós, as aves livres.  
O resto, o sol ganharia.  
Raro, rara, a mó do vento  
água barrenta moía...  
(O País, 1971).

É que a paisagem-de-sertão que adentrarmos aqui é tão fundada em poesia quanto em terra, uma dizendo (e mostrando) a outra, como faz a moldura da janela... E uma vez situado o lugar, em seu mato seco e céu aberto, vemos a gente: alguns lavradores cortam a caatinga à foice (Figura 02), outros levantam uma casa, outros

---

1. Os letreiros, além da ficha técnica do filme e de uma série de informações, sobre a região que o filme vai investigar, como, por exemplo: “nos vales dos rios do Peixe e Piranhas, no extremo oeste da Paraíba, Nordeste do Brasil, espalha-se por cerca de 20 municípios, numa área superior a oito mil quilômetros quadrados, uma população estimada em 500 mil habitantes”; trazem também a dedicatória da obra: “este filme é dedicado aos humildes lavradores, vaqueiros, tangerinos, violeiros e retirantes que muitas vezes interromperam suas tarefas para nos ajudar a realizá-lo”.

pastoreiam seus rebanhos... Mato árido, casa de taipa, lavradores, vaqueiros (Figura 03)... o sertão aqui *ainda* é o mesmo: pouco utópico, certo de tão seco. Mas isso é só o começo.

Figuras de 1 a 3 - Planos de abertura



Um narrador, agora mais sóbrio, mais onisciente, conta da fundação histórica e sociológica daquela paisagem, da cultura pastoril, da agricultura familiar, enquanto isso: vaqueiros lidam na sua labuta diária com o gado. Boi manso, boi bravo: atrelado a ele, toda a terra, toda a gente sertaneja.<sup>2</sup> Boi manso, boi magro: se o gado é o chão, a seca é a cerca: trazendo dor e luta, lampejo e peleja.

A seguir, assistimos a uma capela em tela: a arquitetura ainda suntuosa é contrastada com a narração que nos fala, agora, de decadência e solidão, menos determinando e mais insinuando.

Eis então que, em uma quebra decisiva, o narrador deixa de lado seu saber “inquestionável” (Chaves, 2019), e nos convida, enquanto vasculha uma antiga fazenda, Acauã, a imaginar, de perto, de dentro, a vida da família que viveu ali um dia, como se houvesse algo ali (de vida) que só se alcança em via de imagem e imaginação.

É que o filme agora olha para a memória: vemos fotografias em álbuns, outras, emolduradas pelas paredes, e elas, com seus corpos retos, com seus rostos sérios, vêm-nos de volta, menos estáticas, mais lacunares, reais e imaginadas. “Era uma vez”, insinua o narrador, tão próximo da fábula quanto da realidade:

Sob as réstias de sol claras,  
dentro da luz da manhã,  
um velhinho na calçada  
da fazenda Acauã.  
“Era um vestido de renda...  
Tinha as faces de romã...  
Era uma festa a fazenda,  
era um poema Acauã...”  
Talvez dançasse uma polca,  
sob a luz da lamparina.  
Talvez cantigas de roda  
fosse o baile da menina.  
(O País, 1971).

A música também está inteira e constante aqui, nesse mesmo ato de imaginar, em música e rima, em canção e poesia, a vida e o viver de um lugar... Do piano animado de Ernesto Nazareth (Carvalho, 1986), que acompanha como que fazendo dançar as fotografias da parede, vamos ao canto manso do Acauã de Luiz Gonzaga<sup>3</sup>

---

2. Fazemos referência aqui à ideia de “civilização do couro”, de Capistrano de Abreu (1988), que busca explicar a formação e a manutenção histórica da larga sociedade sertaneja a partir da cultura do gado, em uma perspectiva já desacreditada (Moreira, 2018) mas, ainda assim, recorrente na produção cultural sobre sertões, como é o caso desse filme, que vai alicerçar no boi, inclusive, a sua primeira parte. Além do gado, temos também, como espécie de capítulos economicamente orientados, o algodão e o ouro.

3. Acauã é uma famosa canção de Luiz Gonzaga, gravada em 1952, e uma das muitas músicas populares presentes em tela, acompanhando e, até certo, ponto, tramando a narrativa, com seu lirismo: “acauã vive cantando durante o tempo do verão, no silêncio das tardes agourando, chamando a seca pro sertão (...), teu canto é penoso e faz medo, te cala acauã, que é pra chuva voltar cedo...”.

que entoa, de olhos furados e peito aberto, um mundo mais sombrio, quando assistimos a uma tomada de uma família humilde: esses pobres, apanhadores de algodão, pouco têm para ostentar perante a câmera curiosa, senão um pássaro engaiolado e um violão velho.

Filmando com um cuidado um tanto amargo, através do qual a terra se revela menos pelo discurso e mais pelos miúdos (a casinha de taipa gasta, o menino de olhos esbugalhados, o contraste entre o algodão colhido e a roupa esfarrapada...) Vladimir, em um paralelo claro e legítimo com outro marco fundador do sertão paraibano: *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, versa a miséria, aquela que tanto assusta a gente sertaneja, de maneira explícita, mas, reiteradamente, ética. Não quer transformá-la em nada, em marca ou cerca, em mote ou “estética”, parece “apenas” querer retratá-la, uma vez inevitável, uma vez assumido o seu compromisso com aquela realidade, ainda árida, árida ainda.

A voz do narrador parece, talvez por isso, pouco interessada em aparecer afastada daquele mundo que investiga, como tanto se fazia (Bernardet, 2003), pelo contrário, ela demonstra a todo plano-instante querer sabê-lo mais de dentro, desde seu cerne, seu nervo, ela quer sabê-lo, mas, sobretudo, senti-lo. Talvez, por isso, quebre a hierarquia entre quem narra e o que/quem é narrado: insinua o ser sertanejo na sua voz com toda a boca: “mulher depene esse pássaro, asse-o na trempe, depois, dê a um menino um pedaço, o resto dá pra nós dois” (O País, 1971), diz ele, ainda acompanhando aquela família humilde, de catadores de algodão.

E isso é muito, nisso: todo um mundo. O sertanejo deixa de ser coisa a ser “registrada” para assumir uma subjetividade a ser acessada. O narrador, na contramão dos ditames nem sempre éticos desse documentário “moderno” (Rodrigues, 2014), não quer se afastar do mundo e do povo que narra, como se resultasse disso, desse movimento evidente de afastamento, algum motivo maior de verdade ou de realidade. Não, ele quer mais, e mesmo, é tocar um sertão e um sertanejo *sabidamente* sensíveis, que cantam, que rimam, que dançam.

O narrador vem assim falar de sua realidade, de sua dura lida, é verdade, mas, o faz mais arrebatado por sujeitos humanos do que tipos prontos (Bernardet, 2003). Vem falar de sua fé, mas, menos cega, mais faca, amolada, necessária contra a mata seca e a vida árida, cortando, enfrentando tudo tanto que foi *dito* dado até que o inevitável venha a todos revelado: sertão é menos mundo pronto, coisa dada, pela terra, pela natureza, e mais tensionamento, entre o dizível e o visível, o utópico e o (a)típico.

O Sertão é menos seca e mais gente, atenta a seu instinto, agente de seu destino. Por isso, mostrar e olhar para ele em sua tessitura contínua, em poesia e música, em verso e rima: quiçá haja aí mais matéria à construção de sertão do que na terra rachada... será?

Pensando, portanto, na figura do narrador podemos perceber uma série de quebras já decisivas do que Bernardet (2003) identifica como padrão para esse tipo de cinema. “A voz de Deus” configura uma característica recorrente, e até mesmo

dominante aqui, mas, ainda assim assume “um estigma que nos impede de ver as nuances, inovações e usos críticos das vozes” (Martins, Serafim, 2022: 02). Como parece ser este caso que temos diante de nós:

Nossa hipótese é que, diante da precariedade de recursos de produção cinematográfica, Vladimir Carvalho serve-se não somente do que ele chama de som indireto (...) - o som fora de campo da entrevista, gravada em estúdio por falta de acesso ao gravador portátil - mas também tenta diversificar o máximo possível o som *over*, usando não somente a voz do narrador, tal como se apresenta no documentário sociológico, mas também a voz poética e mesmo a voz lírica das canções populares, do folclórico ao pop, como forma de garantir certa alteridade. (Martins, Serafim, 2022: 02).

Aqui: uma profusão polifônica de sons, de ruídos, dos matos, dos pífanos, se-restas, sertões... Se a voz que narra transita entre a poesia de cordel e a explicação mais sociológica, é porque o filme o permite: ele está inteiro aberto a “deslizes”. Em dado momento, um outro exemplo, discute-se a formação socioeconômica da região ao mesmo passo-plano em que se deixa mergulhar, para admirar, em detalhes, aparentemente banais, a decoração de uma casa, feito um menino (ou um estranho), a câmera vagueia pelos cômodos, quartos, quadros... como quem sabe, ou, pelo menos, desconfia, que em matéria de sertão os miúdos são tão compridos quanto o todo.

O filme assume assim uma natureza notadamente plástica, onde as luzes, as sombras, as texturas, os detalhes, não só “ilustram” o que se diz mas o ampliam, em um movimento atraente, que se quisermos, pode até mesmo ser remetido ao cinema contemporâneo, quando muitos documentários vêm chamar nossa atenção, justamente, pela “busca de uma dimensão mais plástica” (Lins; Mesquita, 2008: 62). Como o faz, por exemplo, *Aboio* (2005), de Marília Rocha, frontalmente interessado em uma apreensão de sertão mais sensorial-subjetiva: para ser sentida, como uma coisa-viva, menos terra a ser registrada, mais paisagem a ser experienciada. Como acontece aqui em *O País*, em som e imagem, e nesse sentido, cabe acrescentar, ainda, a condução das entrevistas.

### Com quem se fala

Pensando nas entrevistas, notamos, de cara, uma interessante variação da presença do diretor: em certos momentos, com uma postura mais combativa, como que confrontando o que é dito e, em outros, pouco incisivo, como que concordando.

Além disso, outro aspecto atraente é a ironia que emana aqui. Enquanto o primeiro entrevistado, Gadelha, homem de fortuna, fala dos avanços que sua riqueza fez legar à cidade, como a construção de um hospital, vamos ver revezadas em tela tomadas que aparentemente reforçam sua fala (praça larga, automóveis ostensivos, ruas asfaltadas) com outras mais dúbias, onde assistimos a homens e mulheres em

seu trabalho duro com o algodão: sérios, aparentemente distantes, até mesmo, descrentes daquela “utopia” que, quiçá, nunca os tenha alcançado, de fato. É então que o entrevistador pergunta sobre o povo e ele responde: “a situação do homem do campo na região sertaneja é a mais precária possível. É uma gente desprotegida dos poderes federais, estaduais e municipais (O País, 1971)”.

E o filme quase que concorda. Gadelha termina falando de suas aspirações: que sonha em transformar o Nordeste, Souza<sup>4</sup> e a Paraíba em lugares melhores, quer dizer, mais desenvolvidos. E o que se segue a isso, também tem lá sua ironia: ao som metálico da Jovem Guarda estridente de Roberto Carlos,<sup>5</sup> somos levados à feira-livre: no alto, anúncios de Coca-Cola, por baixo, vaqueiros de chapéu de couro.

Longe daquele mundo estático (Moreira, 2018), de uma urbanidade insistentemente incipiente, o sertão paraibano de Vladimir Carvalho conhece, de pronto, o “moderno”. Longe daquela perspectiva estagnada de sertão, que tanto interessava às intelectuais sessentistas de esquerda, tão interessadas em mantê-lo, a esmo, no mesmo, para assim, e só assim, vê-lo “a salvo”, intocado e distante, das famintas mãos do imperialismo do primeiro mundo, o sertão é mostrado como era e é: em movimento, aberto ao novo, ao outro, ao tempo. Com todas as problemáticas que isso implica.

Assim, o contraste, e até mesmo a contradição, está firme em tela. E ele não diminui nem “polui” a realidade, antes, a produz, como em qualquer outra banda do mundo, complexo e contraditório, humano e histórico... e, assim, enquanto troca a “alpargata pela sandália”, como faz questão de destacar o narrador em dado momento (o mesmo da tomada da feira), este sertão segue caminho.

Podemos falar, desde já, de uma apreensão de realidade mais abrangente e intrincada, como nota o próprio Bernardet (1979-1980), quando repara que algumas cenas do filme rompem com certa “tipificação” para, então, propor uma investida mais densa de realidade.

E é isso que o segundo entrevistado evoca. Ainda sob o som da Jovem Guarda, Charles Foster, 23 anos, voluntário da paz, norte-americano, provoca: “o sertão não é o Brasil de folheto turístico, como Copacabana, São Paulo ou Salvador, mas ainda tem a beleza simples das praças municipais, das igrejas antigas e da feira”. (O País, 1971).

Já o terceiro, por sua vez, situa seu depoimento entre a fartura (ainda que passada) e a decadência (sempre presente?), enquanto a câmera, continuamente atraída por contrastes, percorre o vasto mundo manso a sua volta: construções abandonadas, rebanhos pastando, homens e meninos observando, atentos, desconfiados... Enquanto o terceiro homem fala, de seca e de miséria, uma menina sorri ao seu lado, alheia e, por isso mesmo, arrebatadora.

---

4. Importante centro econômico da região do Rio do Peixe, onde se desenrola grande parte do filme.

5. Movimento cultural bastante popular no Brasil da década de 1960, liderado por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, se fez famoso por ter “introduzido” o *rock n roll* na indústria brasileira.

O quarto a falar, por outro lado, é um “coitado”: conta de sua procura por ouro no Piacó,<sup>6</sup> com uma camisa em farrapos no corpo e um sorriso sem dentes no rosto. A câmera vaga. Tudo causa atração, magnetismo contínuo, do banal ao desconhecido: os tijolos de um muro derrubado, os bichos dentro do mato. À câmera: pura miragem.

O último entrevistado é o prefeito de Sousa. Ele vem falar que no sertão nada se faz sem se ir pedir à Prefeitura: “praticamente não se nasce, não se sofre, não se morre sem que a Prefeitura intervenha” (O País, 1971). Enquanto isso, quiçá, a imagem mais chocante do longa, a de uma criança desfalecida: boca aberta, olhos fechados, sexo exposto, corpo morto. Por cima de trapos, sem ter pra onde ir... nem mesmo depois de morta. Um homem tira o chapéu, uma mulher se benze.

“Mas longe da seca... e da enchente, muito mais grave, é o problema da estrutura agrária” (O País, 1971), pontua o prefeito, fazendo pensar a seca menos como condição natural e mais como opção política, dialogando, mais uma vez, com certa safra do cinema contemporâneo interessada em desmistificar a natureza “dada” ao sertão. Como *O Bem Virá*, de Uilma Queiroz, que faz questão de alertar:

Ao longo do tempo, o imaginário sobre o sertão foi associado apenas à fome e à miséria. Só durante as secas a grande mídia vinha aqui, para explorar de maneira limitada o mandacaru, a casa abandonada, as famílias em retirada... era mais fácil culpar a estiagem pela fome, e essas imagens vendiam isso, inclusive, para nós mesmos. (O Bem..., 2020).

“A seca perdeu o pavor mas a lenda permanece” (O País, 1971), segue o prefeito. Firme, seguro. O filme parece concordar inteiramente com o que é dito aqui, talvez por isso, escolha colocá-lo no final: para *educar* o público (Martins, Serafim, 2022), para não permitir que ele deixe a experiência de maneira frouxa... talvez, e, nesse contexto, bastante provável. Mais um testemunho nesse sentido vem, adivinhem só, do próprio narrador, que encerra seu discurso versando sobre um sertão, de certo, complexo: nele convivem estiagens e enchentes, homens trabalhadores e outros corruptos, sonhos e chagas.

Mas, mesmo assim, apesar de certo imperativo “conclusivo, ainda há espaço vasto para vagarmos. Mais alguns *flashes* finais convidam à “deriva”: uma cruz sobre uma pedra no meio de um mundo d’água; um homem, como que perdido, em uma canoa; uma rua inundada (Figuras de 4 a 6)... Deriva, aliás, palavra preciosa, precisa. Ela pode vir a servir para esse exercício, difícil, de (trans)pôr em texto o movimento de deslumbramento e deslizamento que escorre de imagens como essas, imagens d’água, em sua soltura inerente, em sua fluidez arrebatadora... fiquemos (por que não?) com essas imagens, elas mal surgem, mas muito sugerem.

---

6. Cidade situada na mesma região do Rio Piranhas–Açu, também no sertão paraibano, ficou conhecida pela descoberta de significativas jazidas de ouro e, então, por sua exploração predatória e precária, como a que aqui se relata.

Elas parecem prontas para confrontar e, quiçá, *contaminar* o imaginário mais árido de sertão que temos até então. Elas vêm levando mundos inteiros consigo, fluindo, confundindo. No sertão, de longe, se sabe: não há nada mais capaz de se embrenhar por entre as brechas da realidade do que a própria água. Ela é, por si só, promessa eterna, tópico utópico, imaginada, materializada, nem sempre importa, ainda restará outro lugar até onde ela teime nos levar... Sim, se as falas finais terminam até corroborando certa tese sociológica, as imagens a fazem romper, verdadeira miríade, deriva derradeira: onde o certo se confunde, onde o sertão se sabe.

Figuras de 4 a 6 - *flashes* d'água



## Conclusão

*O País de São Saruê* toma nome em um cordel, *Viagem ao País de São Saruê* (1956), de Manoel Camilo dos Santos, onde impera a utopia, onde “os tijolos das casas são de cristal e marfim”, “as lagoas de mel”, as pedras, “de queijo e rapadura”... e isso soa, no mínimo, curioso, afinal, eis um filme interessado em assuntar a pobreza. E se o tomo como mote para esta conclusão é porque percebo bem aí o nervo que quis seguir com este texto, desde o começo.

Primeiro, há um tensionamento muito interessante entre realidade e utopia: o filme se debruça sobre a pobreza ao mesmo passo em que parece, desde seu íntimo, desinteressado em elaborá-la como definitiva, procura suas causas, vasculha suas consequências, mas quer mesmo é desmistificá-la: vislumbrar todo-o-mundo-inteiro que reside e resiste além dela, ou, muito rente à ela, em seus poemas, músicas e imagens. Parece, nesse sentido, utópico, e por isso: tanto e tamanho lirismo.

Mas não só por isso. Minha conclusão é que esse filme, ainda que ancorado no lirismo sertanejo, não se “contenta” com o imaginário que o sustenta, e dele se alimenta. Não, ele quer imaginar, por si próprio, o *seu* sertão, quem sabe, propô-lo outro, como o cordel no qual toma nome e mote. Temos, então, um segundo tensionamento: entre o imaginário (como algo consolidado) e a imaginação (como exercício de criação).

Outra conclusão: esse filme é inteiro um exercício de (re)imaginação de sertão. Ainda que facilmente apreciável dentro do modelo sociológico (Bernardet, 2003), Vladimir não parece sair aqui à procura de “realidades prontas”, e sim, de um mundo a ser erguido, em música e poesia, em imagem e rima, e mais, assim: a partir de si. Ele não afirma: “a Paraíba é aqui”, mas pergunta: “e se”...

Pode até parecer contraditório ancorar uma apreciação destinada a “afastar” um filme do modelo com o qual ele dialoga focando precisamente nas principais características de tal modelo, mas, se o fiz foi bem porque encontro nesse jogo curioso, entre o sociológico e o lírico, certa brecha para explicitar o que há aí de disruptivo: foi para procurar uma narração impregnada de poesia, foi para encontrar entrevistas contrastadas com deriva. Foi o que fiz até aqui.

Também pode parecer anacrônico olhar para um filme da década de 1970 a partir de questões declaradamente “contemporâneas”, mas, se o fiz, inclusive estabelecendo paralelos diretos com filmes como *Aboio* e *O Bem*, foi porque *O País* me parece, sim, diante de tudo isso, certamente contemporâneo. Afinal, como propõe Agamben (2012): ser contemporâneo é *antes* estar em desajuste com nosso tempo do que, plenamente inserido neste. E desse desajuste: tanta imagem e imaginação. E daí: países e sertões.

### Referências bibliográficas

- Abreu, C. (1988). *Capítulos de história colonial*. São Paulo: Edusp.
- Agamben, G. (2012). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Bernardet, J. C. (1979-1980). A voz do outro. In: Novaes, A. *Anos 70: Cinema*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bernardet, J. C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carvalho, V. (1986). *O País de São Saruê*. Brasília: Ed. UNB.
- Chaves, R. (2019). Documentário clássico e a voz que não vemos: revisitando as noções de voz de Deus e voz over. *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário* 26: 83–105.
- Labaki, A. (2006). *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis.
- Lins, C.; Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Martins, R. S.; Serafim, J. F. (2022) Entre poemas, narrações e canções: as gradações das vozes over no documentário “O País de São Saruê”. *Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará* 13: 1–25.
- Moreira, G. (2018) *Sertões contemporâneos: rupturas e continuidades no semiárido*. Salvador: Eduneb; Edufba.
- Rodrigues, L. R. A. (2014) Notas sobre o documentário brasileiro moderno. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 3(2): 80–103.
- Santos, M. C. (2005). Viagem ao País de São Saruê. Disponível em: <<http://www.letas.up.pt/upi/utopiasportuguesas/revista/index.htm>>.
- Sarno, G. (2006) *Cadernos do sertão*. Salvador: NAU.

### Filmografia

- Aboio* (2005), de Marília Rocha.
- Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha.
- O bem virá* (2020), de Uilma Queiroz.
- O cangaceiro* (1954), de Lima Barreto.
- O país de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho.
- Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

## Costurando histórias: Relatos de montagem no documentário brasileiro contemporâneo

Tainá Moraes\*

**Resumo:** Correlacionando relatos de montadores brasileiros contemporâneos e o pensamento de Comolli e Amiel, este artigo investiga a montagem de documentários como ato criativo, autoral e artesanal. Se com a digitalização do cinema a montagem aparenta perder seu caráter artesanal, devido à quantidade de material bruto e às infinitas possibilidades de versões de um filme, tal caráter, na verdade, se amplia e se ressignifica.

Palavras-chave: cinema; documentário; montagem; montadores

**Resumen:** Correlacionando relatos de montadores brasileños contemporâneos y el pensamiento de Comolli y Amiel, este artículo investiga el montaje de documentales como un acto creativo, autoral y artesanal. Si con la digitalización del cine el montaje parece perder su carácter artesanal, debido a la cantidad de material bruto y a las infinitas posibilidades de versiones de una película, dicho carácter, en realidad, se amplía y se ressignifica.

Palabras clave: cine; documental; montaje; montajistas.

**Abstract:** By correlating accounts from contemporary Brazilian film editors and the reflections of Comolli and Amiel, this article investigates documentary editing as a creative, authorial, and handcrafted act. Although with the digitization of cinema editing may appear to lose its artisanal nature, due to the volume of raw material and the endless possible versions of a film, this very nature is, in fact, expanded and re-signified.

Keywords: cinema; documentary; editing; editors.

**Résumé :** En corrélant les témoignages de monteurs brésiliens contemporains et la pensée de Comolli et Amiel, cet article examine le montage de documentaires comme un acte créatif, d'auteur et artisanal. Si, avec la numérisation du cinéma, le montage semble perdre son caractère artisanal en raison de la quantité de matière brute et des innombrables versions possibles d'un film, ce caractère, en réalité, s'élargit et se re-signifie.

Mots-clés: cinéma ; documentaire ; montage ; monteurs.

---

\* Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Faculdade de Comunicação Social (FACOM), Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM). 36036-900, Juiz de Fora, MG, Brasil.  
E-mail: tainamoraes.br@gmail.com

## Introdução

Este artigo dedica-se à correlação das experiências de montadores cinematográficos brasileiros contemporâneos com as ideias e reflexões teóricas de Jean-Louis Comolli e Vincent Amiel. A principal meta é investigar o processo de edição de documentários enquanto uma atividade inerentemente criativa, autorial e de natureza artesanal.

Como montadora e pesquisadora me interesso profundamente pela relação entre a prática cinematográfica e as teorias do cinema e mais especificamente as teorias de montagem. Ao longo da minha vida profissional pude trabalhar em uma grande variedade de produtos audiovisuais, principalmente filmes e séries documentais, com os mais diversos orçamentos, cronogramas e equipes. Desde o começo da minha carreira vejo a quantidade de material bruto que chega à ilha de edição multiplicar exponencialmente, fato que motivou esta pesquisa.

Historicamente, a trajetória da montagem cinematográfica abrange períodos que vão desde a “mão na cola” até a “viragem digital”, conforme categorizado por Amiel. Enquanto nas fases iniciais, o trabalho era físico e envolvia a manipulação da película positivada, lâmina de barbear e cola, a evolução para o vídeo e, posteriormente, para o digital, alterou profundamente a prática e o cotidiano na sala de montagem.

Embora a transição para o formato digital sugira uma possível diminuição do aspecto artesanal da edição, dada a imensa quantidade de material bruto e as ilimitadas opções de versões para um único filme, a realidade demonstra que essa qualidade artesanal não foi perdida, ao contrário, ela é expandida e recebe um novo significado. A digitalização do cinema transformou o trabalho da montagem de braçal em uma atividade predominantemente intelectual, onde o montador deve se aprofundar na reflexão sobre a obra, assim como sobre os aspectos práticos, ou seja, os caminhos para alcançar os objetivos desejados, mantendo assim o caráter artesanal da montagem.

No documentário contemporâneo, a montagem se consolida como um ato central e decisório. Frente a volumes descomunais de material bruto, que podem ultrapassar 500 ou 700 horas, o montador assume papéis multifacetados, exercendo funções de roteirista, “psicanalista do filme”, como sugere Joana Collier, ou tradutor, na visão de Eduardo Escorel. Desse modo, a presente análise busca delinear como, no contexto da edição digital, o montador brasileiro navega pelo excesso de matéria-prima para costurar as narrativas, com autoria e garantindo a qualidade final do filme.

## Película, vídeo e digital

Em *Esthétique du montage* (2022) Vincent Amiel propõe que é necessário pensar “o modo efetivo de intervenção”, ou seja, como se produz a montagem na prática

para que possamos entender termos como “fluxo”, movimento e justaposição. Para tal Amiel divide a história da montagem cinematográfica em quatro períodos: a mão na cola, colagens móveis, o vídeo e a viragem digital.

O período inicial, “a mão na cola”, engloba o primeiro cinema e chega até a Segunda Guerra Mundial, reinado da edição linear na *Moviola*, da lâmina de barbear e da cola, a que Amiel chama de *bricolage*. A *Moviola*, descrita frequentemente como uma máquina de costura, devido a presença de um pedal que fazia o filme correr e o barulho que produzia quando acionada. Era uma máquina vertical, a princípio com 2 rolos para comportar as películas cinematográficas e um visor ao centro. A *Moviola* funcionava como uma pequena máquina de projeção individual, em que o trecho de filme passava de um rolo a outro sendo iluminado por uma lâmpada atrás de um visor. (Serrurier, 1966: 702) Para produzir um corte era necessário cortar o positivo<sup>1</sup> com uma tesoura ou lâmina de barbear, raspar a emulsão e colar o próximo trecho.

Existe algo de definitivo neste ato de colagem. Se se quisesse corrigir um erro de planificação, ou modificar um ponto de corte, (...) era preciso utilizar outra cópia. Mas, ainda assim, dado o peso da intervenção, os arrependimentos não se podiam multiplicar.<sup>2</sup> (Amiel, 2022: 159).

Ao contrário da cola, que produz um corte mais definitivo, o segundo período nomeado por Amiel de “colagens móveis” é reinado da fita adesiva. A mera substituição da cola pela fita adesiva promove uma grande flexibilidade à montagem pois não é mais necessário perder um quadro para unir dois trechos de película e é possível desfazer o corte sem grandes perdas. Após a Segunda Guerra Mundial surgem máquinas de montagem mais sofisticadas como a *Steenbeck* e a *KEM*, ambas alemãs e horizontais.

Eduardo Escorel, montador brasileiro de filmes como *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha e *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho, em depoimento no livro *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica* (2022) diz que entrou em contato com uma *Steenbeck* em 1962 no curso ministrado pelo cineasta sueco Arne Sukersdorff.

Essa foi uma das primeiras máquinas mais modernas de edição, quando se passou da ‘máquina de costura’ para a ‘Mercedes-Benz’. O que existia antes eram as moviolas, muito difíceis para quem não estava habituado, nas quais editei vários filmes, mas a diferença era gritante. Trabalhar com a *Steenbeck* era outro nível. (Bernstein et al., 2022: 62)

---

1. A edição era feita em uma cópia positivada do negativo revelado.

2. Il y a quelque chose de définitif dans cet acte de collure. Si l'on voulait corriger une erreur de découpage, ou modifier un point de montage, il fallait utiliser une autre copie. Mais, même à cette condition, étant donné la lourdeur de l'intervention, les repentirs ne pouvaient être multipliés. (Tradução Livre)

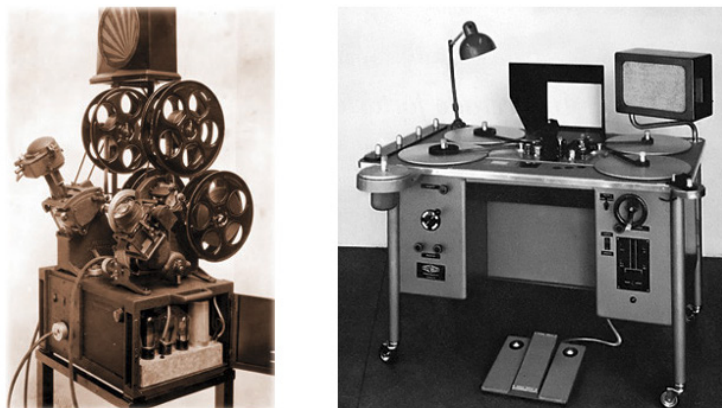


Figura 1 – Moviola e Steenbeck ST200

Por décadas a montagem ficará assim: “fisicamente, tecnicamente, um artesanato de ajustamento mais do que escolhas definitivas.”<sup>3</sup> (Amiel, 2022: 160) Então no terceiro período, o vídeo, a montagem continua flexível, devido a uma maior facilidade de acesso, visionamento e seleção do material bruto, porém se torna bastante problemática para inserção de novos elementos. A montagem passa a ser feita a partir de cópias do material bruto em fitas magnéticas, as ilhas de edição passam ter máquinas com duas telas e várias fontes de entrada para uma saída, ou seja, era possível comparar planos e avançar e recuar em grande velocidade. Porém para inserir um novo plano ou diminuir alguns frames em um corte por exemplo era necessário refazer parte da fita e esse processo demorava o tempo do trecho que deveria ser recopiado. A montagem passou a ser mais linear e menos manual. Giba Assis Brasil outro montador brasileiro muito prolífico descreve assim a edição em vídeo:

A lógica da fita era linear mesmo: montava plano 1, plano 2, plano 3, plano 4, plano 5. Se você tivesse lá no plano 50 e quisesse remontar os planos 1 e 2, tinha que remontar tudo, porque estava na fita, ou fazer outra cópia e perder a qualidade. Enquanto o filme não: você desfazia e reconstruía. Era um negócio destrutivo e manual. (Bernstein et al., 2022: 123).

Portanto a edição em vídeo apesar de economicamente mais viável, aparentemente mais rápida, limita a ação do montador na medida em que torna as mudanças no meio do filme bastante trabalhosas.

E por fim “a viragem digital” que segundo Amiel “associa uma certa comodidade da montagem clássica com a flexibilidade da montagem em vídeo.”<sup>4</sup> (Amiel,

3. physiquement, techniquement, un artisanat d’ajustement plus que de choix tranchés. (Tradução Livre)

4. associe une certaine commodité du montage classique et la souplesse du montage vidéo. (Tradução Livre)

2022: 160). O advento da edição eletrônica ou digital combinou a lógica do processamento das informações em banco de dados com a “virtualização” das imagens em movimento.

(...) o termo “virtual” é particularmente adequado: ele não designa ‘o que não existe’ (como a acepção corrente atual), mas ‘o que poderia existir’. (...) Já não estamos perante imagens que desfilam, estamos perante um stock, uma infinita paleta de associações e de combinações. ‘Procura-se então o acorde, mais do que o raccord’ declara de forma feliz a montadora Elisabeth Gasquet, ‘apesar de não ser proibido procurar a estridência’<sup>5</sup> (Amiel, 2022: 161).

Se na montagem em película o trabalho do montador era um trabalho físico, manual e artesanal, com o advento da edição digital, o trabalho perde seu caráter material, físico, mas continua sendo artesanal, uma vez que o material bruto ainda precisa ser visto, selecionado e montado. O trabalho deixou de físico para se tornar mais intelectual, como sugere Eduardo Scorel:

A montagem deixou de ser uma conquista extraordinária. A montagem deixou de ser um trabalho braçal e passou a ser um trabalho intelectual (...) Passei a montar pensando mais na montagem, refletindo na montagem, sem me envolver com tudo o que há de técnico. (...) A possibilidade de você editar diferentes versões de uma mesma sequência é uma coisa banal hoje em dia, e pouquíssimos filmes poderiam se dar ao luxo naquela época, principalmente aqui no Brasil, de editar diferentes versões em película. Era uma versão ou você desistia dela. Editar e guardar diferentes versões de uma sequência para depois decidir como fazer não era possível. (Bernstein et al., 2022: 73).

Ao comentar a virtualização da montagem, Eduardo Scorel revela como esse processo ampliou o poder criativo e decisório do montador, potencializando o caráter artesanal do trabalho e abrindo novas possibilidades de experimentação durante a montagem de um filme.

A introdução de câmeras digitais de alta resolução equipadas com cartões de memória de grande capacidade e baixo custo eliminou as restrições tradicionais na captura de imagens e sons. Essa transformação tecnológica trouxe consigo uma atitude de alguns profissionais que desconsidera a experiência acumulada historicamente, como se a novidade técnica pudesse apagar os saberes anteriores. Eduardo Scorel estabelece a seguinte comparação entre a montagem em película e em ambiente digital:

Mesmo Cabra Marcado para Morrer, com sete meses de edição, tinha ao todo só 13 horas de material. Quando você pensa hoje em dia, um filme normalmente tem

---

5. (...) le terme de ‘virtuel’ est particulièrement adéquat: il ne désigne pas ‘ce qui n’existe pas’ (comme l’acception courante le voudrait aujourd’hui), mais ‘ce qui pourrait exister’. (...) On n’est plus devant un défilement d’images, on est en face d’un stock, d’une infinie palette d’agencements et de combinaisons. ‘On cherche alors l’accord, plutôt que le raccord’, déclare joliment la monteuse Elisabeth Gasquet, ‘même s’il n’est pas interdit de chercher la stridence’. (Tradução Livre)

100 horas de material bruto, o que tem vantagens e desvantagens muito grandes. Antigamente você era obrigado a ser mais seletivo no momento da filmagem, e há uma grande vantagem nisso, porque o material que vem já é, a princípio, selecionado. Hoje em dia não há essa obrigação (...). Grava-se muitas vezes bem aleatoriamente e, dessas 100 horas, joga-se fora, com facilidade, 90. A coisa começa a ficar séria quando você tem só 10 horas para montar um filme de 2 horas. (Bernstein et al., 2022: 74).

Ou seja, se antes do digital o trabalho do montador de documentário era assimilar um material bruto já “selecionado”, seja pelo planejamento prévio da produção, seja pelas contingências muitas vezes precárias de se filmar em película, hoje, quando filma-se tudo e toda imagem pode potencialmente ser material bruto, o caráter artesanal da montagem se amplia.

### O Visionamento

Walter Murch sugeriu, fazendo alusão ao filme *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, que a primeira visão do material bruto de um filme é como se o montador estivesse no meio de uma selva vietnamita abrindo caminho com um facão, na esperança de achar um rio que indicasse um possível caminho (Murch, 2004: 14).

Apesar das facilidades da edição digital o processo de visionamento do material bruto continua basicamente o mesmo: assistir do começo ao fim todos os planos filmados, fazendo anotações, conhecendo o percurso do filme e descobrindo um método de abordagem. Karen Ackerman montadora de filmes como *A Febre* (2020) de Maya Da-Rin e *O processo* (2018) de Maria Augusta Ramos entende que é a partir do visionamento do material bruto que será possível criar um método de trabalho:

O material bruto é soberano. (...) Geralmente, em documentário, temos que pensar como roteiristas. Temos que pensar o material em termos de escaleta: que cenas e personagens podem ser construídos, qual é o arco que eles devem percorrer e que linguagem devemos adotar. Nos documentários, a nossa abordagem é muito mais significativa, por isso dão muito mais trabalho (angústia!). Sempre. A abordagem deve ser mais detalhada, mais demorada. A duração do material bruto geralmente é muito maior e muitas vezes mais heterogênea. Tem material bruto que chega a quase 500 horas, como foi o caso de *O Processo*, de Maria Augusta Ramos (também conhecida como Guta). Levamos dois meses só para entender como seria o nosso método de trabalho. (Bernstein et al., 2022: 188-189).

Se na edição digital o montador deixou de “perder tempo” com os processos manuais de cola e tesoura, o seu tempo agora é consumido com uma imensidão de material bruto e a descoberta de um método para eliminar parte desse material.

Os realizadores de documentários constroem metodologias particulares para seus projetos. Eduardo Coutinho, em seus trabalhos centrados em entrevistas, realizava uma triagem prévia a partir do material transcrito. Maria Augusta Ramos,

mesmo gerando volume considerável de material bruto, opera com procedimentos rigorosos na montagem de seus filmes de cinema direto. Entretanto, determinados cineastas, especialmente aqueles em início de carreira, atuam sem estabelecer procedimentos definidos na captação.

Assim como enuncia Comolli, a prática do cinema documentário depende tão somente da “boa vontade - da disponibilidade (...) O desejo está no posto de comando” (Comolli, 2004: 507). Dessa forma, determinados diretores são impelidos a filmar movidos por um impulso relacionado a certo tema, gerando um volume expressivo de horas de material bruto sem foco definido na captação. Esse material desemboca na ilha de edição, onde tanto o método de montagem quanto o montador tornam-se fundamentais para encontrar o ritmo do filme documentário.

No contexto contemporâneo, somam-se ao volume expressivo de material bruto duas facilidades: o acesso ampliado a imagens de arquivo e a recursos sonoros e visuais capazes de reforçar, ilustrar ou mesmo estruturar o sentido das filmagens originais. No documentário atual, desaparecem as restrições relacionadas à qualidade do acervo audiovisual, aos formatos ou às proporções de tela. Essa maleabilidade plástica proporcionada pela mídia digital reposiciona o montador como figura central no processo decisório.

Em 2015, a *edt.* (Associação de Profissionais da Edição Audiovisual) realizou uma mostra de cinema exibida na Caixa Cultural do Rio de Janeiro intitulada “Cinema de montagem”. Além da exibição dos filmes, os organizadores produziram um catálogo com textos de 15 montadores brasileiros. O primeiro texto foi assinado por uma montadora anônima e registrou, em formato de diário, de forma leve e divertida, o cotidiano da montagem de um documentário. Nesse breve texto, é possível reconhecer sentimentos compartilhados por praticamente qualquer montador, seja de documentário ou ficção, tais como a insegurança ao se deparar com um material bruto que não corresponde à descrição do diretor, bem como as inúmeras tentativas de encontrar um roteiro que melhor narre a história que se imagina e principalmente a solidão característica de boa parte do trabalho de montagem.

Começando a ver... hummm não sei por que, sempre que estou nessa etapa, o tempo não anda. Me disperso a cada 10 minutos. Não é que o material não seja interessante. É que no resto do planeta tem muita coisa acontecendo. Ok, vou desligar o e-mail e o Facebook. E o celular vou colocar na outra sala. Entrevistas. Muitas entrevistas. Milhares de entrevistas. (Montadora Anônima, 2015: 27).

O visionamento do material filmado pode revelar-se um processo angustiante, especialmente quando o diretor trabalha sem metodologia clara ou quando seu método é excessivamente aberto, comparável a alguém que se senta num banco de praça observando, por horas, dias ou semanas, tudo que o olhar consegue abarcar. Tradicionalmente, o montador percorria sozinho a totalidade das filmagens brutas, como uma pesquisadora nos arquivos da bastilha, registrando impressões iniciais e estabelecendo uma organização que facilite as etapas subsequentes da montagem. Conforme o tipo de produção e, sobretudo, os recursos disponíveis, um ou dois assistentes poderiam colaborar nessa fase de reconhecimento do material. Relato

frequente entre montadores é a insegurança que acompanha o início de cada novo projeto: o desafio de dominar dezenas de horas de filmagem parece, num primeiro momento, intransponível.

Ao descrever o processo de pesquisa dos arquivos da Bastilha, Arlete Farge, em “O sabor do arquivo” (1989), apresentou-se como uma frutífera alegoria para essa etapa da montagem. O primeiro visionamento do material bruto requer atenção, paciência e punhos fortes.

O sabor do arquivo passa por esse gesto artesão, lento e pouco rentável (...). Sem pensar muito nisso. E pensando o tempo todo. Como se a mão, ao fazê-lo, permitisse ao espírito ser simultaneamente cúmplice e estranho ao tempo e a essas mulheres e homens que vão se revelando. (...) Isso toma muito tempo e às vezes faz mal ao ombro, provocando estiramento no pescoço; mas ajuda a descobrir o sentido.<sup>6</sup> (Farge, 1989: 25).

Farge descreveu a sala fria, escura e silenciosa dos arquivos e as intermináveis estantes de papéis que deveriam ser delicadamente manipulados. Essa descrição não se diferenciava da sensação de trabalhar em uma sala de edição.

Sob essa ótica, os profissionais da edição estão tentando se adaptar à enxurrada de material bruto que chega à ilha de edição, o que não é uma questão somente brasileira. Recentemente, em uma reunião da TEMPO (*Federation of Film Editors Associations*), que agrega várias associações de editores ao redor do mundo, durante o Festival IDFA (*International Documentary Film Festival Amsterdam*) em 2021, Anna Fabini, representante da associação de editores alemães (BFS), leu um relato produzido pela sua associação sobre as condições de trabalho dos editores de documentário. Segundo o relato, editores estão sendo contratados para montar um filme de longa metragem com mais de 200 horas de material bruto entre 12 e 15 semanas. A partir de questionários, editores de documentários perceberam que a grande quantidade de material que chega à ilha e o reduzido tempo disponível para a montagem impactam tanto na qualidade do trabalho quanto na qualidade de vida do editor. O grupo chegou à conclusão de que: não é viável ver mais de 5 horas de material bruto por dia de trabalho de 8 horas, o que leva aproximadamente 8 semanas para ver 200 horas de material bruto; editores estão sendo obrigados a entregar um filme que não consideram pronto ou trabalhar de graça para concluí-lo. No entanto, contrariando a atitude dos produtores, os dados coletados pelo grupo demonstram que quanto maior o tempo concedido ao montador, mais bem sucedido é o filme, sendo reconhecidos com prêmios em festivais e/ou obtendo melhor desempenho nas bilheterias (*box office*).

---

6. Le goût de l'archive passe par ce geste artisan, lent et peu rentable, (...) Sans trop même y penser. En y pensant continûment. Comme si la main, ce faisant, permettait à l'esprit d'être simultanément complice et étranger au temps et à ces femmes et hommes en train de se dire. (...) Cela prend beaucoup de temps et parfois fait mal à l'épaule en tirillant le cou; mais avec lui du sens se découvre. (Tradução Livre)

Desse modo, quando se trata de documentário, o tempo de visualização e decantação do material bruto relaciona-se diretamente à qualidade do filme. Mesmo em filmes que tenham roteiro, regras ou “prisões”, a ilha de edição funciona como espaço para a habilidade artesanal e artística de seu montador. A montadora Karen Ackerman defende que o trabalho do montador não pode ser reduzido a colar imagens:

Me deixa triste quando pessoas me apresentam como alguém que cola as imagens, que escolhe os takes e coloca um ao lado do outro. Não pode haver forma mais redutora de qualificar a montagem. Nós construímos personagem, estruturamos narrativa, manuseamos emoções, inventamos linguagem, fazemos com que a cena possa ser cômica ou trágica. Sim, nós (também) fazemos isso! (Bernstein et al., 2022: 188).

### As Escolhas

Em geral, um roteiro de documentário não ultrapassa algumas linhas que descrevem de forma genérica o assunto a ser retratado. Jean Louis Comolli, no ensaio *Au risque du réel* (2004), propõe que o documentário seria um saudável respiro em uma sociedade extremamente midiaticizada e roteirizada. “Longe de “toda-ficção de tudo”, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita”.<sup>7</sup> (Comolli, 2004: 511).

Eduardo Escorel defende que se deixe de usar o termo “limpar o material” pois o que interessa para o documentário seria exatamente o que é misterioso, espontâneo e improvisado.

A ideia de “limpar o material” é um pouco a ideia que vem de uma concepção de linguagem que tenta não se impor ao espectador, que tenta ser transparente. É uma ideia meio absurda, né? Por que teria que existir um espectador ideal que veja o filme sem perceber que aquilo é uma obra feita de pedaços não relacionados entre si? (Bernstein et al., 2022: 75).

Na segunda etapa do processo de montagem, a seleção do material bruto, os montadores de documentários podem ser comparados aos arcontes gregos citados por Derrida em *Mal de Arquivo* (2001). Os arcontes eram, além de guardiões, aqueles que tinham o poder de interpretar os arquivos (Derrida, 2001: 13). Assim como o *arkhê*, o material bruto necessita de uma morada (Derrida, 2001: 11), a ilha de edição, a fim de se “de-morarem” (idealmente) pelo tempo necessário para serem ingeridos, digeridos e regurgitados na forma de sequências que produzam os efeitos desejados no espectador. Imbuído do “poder arcôntico, que concentra também as

---

7. Loin de la ‘toute-fiction du tout’, c’est donc la chance du cinéma documentaire que d’avoir affaire à la casse du réel, ce qui résiste, ce qui reste, le rebut, le résidu, l’exclu, la part maudite. (Tradução livre)

funções de unificação, identificação, classificação” (Derrida, 2001: 13-14), o montador de documentário e o diretor ficam responsáveis por criar a regra ou prisão, como dizia Eduardo Coutinho, que norteará a realização do filme.

Às vezes, essas regras são estabelecidas antes das filmagens, já no argumento do filme, como *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho. A primeira imagem que surge na tela é um recorte de jornal em que se lê: “Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos”. A partir desse anúncio, Coutinho estabelece o que inicialmente parece ser uma regra clara e generalizante do filme: mulheres contam suas histórias. Entretanto, a segunda personagem que se senta no palco de um teatro vazio é uma conhecida atriz, Andrea Beltrão. Ao longo da sucessão de atrizes e não-atrizes que contam histórias que não se sabe se são delas ou de outras pessoas, a regra do filme se revela: “percebemos que, como diz Berg em suas anotações, “(...) ‘a regra do jogo no caso deste filme é exatamente confundir qual é a regra’” (Altmann et al., 2017: 35-36). Cabe então à montagem de Jordana Berg acentuar o caráter disruptivo do filme.

Chegamos à ilha com um monte de atrizes famosas que não tinha muito como fingir que aquelas eram as histórias delas. Como, então, embaralhar as histórias para que não fossem imprevisíveis? Essa era uma questão. Uma das regras que eu usei foi o que chamei, em inglês, de *one of a kind*, um de cada tipo. Botei uma personagem no filme que não tinha atriz; a atriz caiu. Uma atriz que não tinha personagem. Eu tinha as três duplas de atrizes famosas, que deixei juntas. Uma atriz contando a própria história verdadeira, uma atriz das duplas. Também comencei a montagem por uma personagem que está no meio do filme e que, depois, está no final, em que se completa o Jogo de Cena. Fiz esses dois pilares. Botei um pilar no início, que era uma atriz conhecida do *Nós do Morro*, para já trazer certa confusão. E vim fazendo esse *one of a kind*, essa costura. (...) *Jogo de Cena* teve essa característica de ter que jogar, de entregar e não entregar, de lutar contra a previsibilidade o tempo todo e aceitar a previsibilidade no caso das atrizes famosas. (Bernstein et al., 2022: 178-179).

Maria Augusta Ramos, por sua vez, desenvolveu ao longo dos seus filmes de cinema direto algumas “prisões” para a montagem, como, por exemplo: nenhum dos filmados olha para câmera, não há qualquer imagem ou referência à equipe de filmagem e pouca ou nenhuma interferência de som não-diegético. Compreende-se, dessa forma que montar documentário é uma tentativa quase sempre frustrada de organizar o mundo.

Filmar os homens reais no mundo real é lidar com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo do real que persiste em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário.<sup>8</sup> (Comolli, 2004: 515).

---

8. Filmer les hommes réels dans le monde réel c'est être aux prises avec le désordre des vies, l'indé-

Antes do advento do *videotape* e principalmente do digital, a etapa de visionamento e seleção de material bruto eram distintas. Hoje, com o aumento da quantidade de horas do material bruto, o montador deve ser corajoso o suficiente para eliminar boa parte dele a fim de torná-lo navegável. Como descreve a montadora Jordana Berg, responsável pela montagem de filmes como *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho e *Eami* (2022), de Paz Encina:

Antigamente quando o material era menor, às vezes eu pegava filme de 20 horas, eu conseguia ver o filme duas vezes, o material bruto. Eu sentava e via o material sem anotar, tomando um suquinho e eu recebia aquele material de uma maneira muito dérmica, epidérmica... E aí depois eu já tinha um pouco absorvido aquilo, eu via de novo marcando, escolhendo e fazendo anotações. Hoje em dia eu mal consigo ver uma vez, né? Por que o material tem 200 horas, 300 horas, 500 horas. Eu já trabalhei com material de 700 horas, de 2000 horas. Então assim, eu fiz as contas e eu levo aproximadamente uma semana para ver 20 a 25 horas, ou seja, mais ou menos o que eu acho, para você ver 5 horas por dia você leva 8, 9 horas. Rever um pouquinho, voltar, pensar... (...) E isso já é bem pesado! Já é assim no limite! Ou seja, 100 horas de material leva um mês para ver, 4 semanas. Ou seja, um filme de 700 horas leva 7 meses para você ver o material, entendeu? (Berg, 2019).

Como transformar 700 horas de material bruto em um filme de menos de duas horas? Como saber o que é importante para o filme, sendo que, na maioria das vezes, o material bruto na sua integridade só será visto uma vez por uma única pessoa, o montador?

Pelos relatos de montadores é possível perceber que não há fórmula ou metodologia pronta para isso. Eduardo Escorel propõe que um filme seria um diálogo entre a narrativa e o espectador. O montador seria um tradutor:

Desde a ideia do filme até as decisões que dão forma à ideia, tudo está impresso no material bruto. Algumas vezes o próprio diretor não tem muita clareza, especialmente quando é uma quantidade de material muito grande. Por isso, o papel principal do montador, no caso do documentário, é decifrar esse enigma. (...) A montagem busca um diálogo e uma narrativa com o espectador hipotético. Não é para você, não é para o diretor. (Bernstein et al., 2022: 76-77).

Já Joana Collier explora a autoria da montagem pensando a montagem como um agente que revela o desejo já contido no material bruto:

Acredito que exista um desejo filmico contido no material bruto, e caberá a cada montador descobrir como transitar com aquele desejo impresso na matéria. Imagino o montador um pouco como um psicanalista do filme, porque ele se conecta muitas vezes a aspectos ainda inconscientes da obra. O montador não é um técnico, é um autor. (Bernstein et al., 2022: 169).

---

cidable des occurrences du monde, ce qui du réel s'obstine à tromper les prévisions. Impossibilité du scénario. Nécessité du documentaire. (Tradução Livre)

Reside aí a potência da montagem no documentário contemporâneo: converter imagens e sons registrados no tempo histórico em versões condensadas e articuladas, capazes de gerar o impacto desejado no espectador. Ao montador compete a posição de espectador inaugural dessas imagens e, mesmo após revisitá-las repetidamente, preservar a memória de seu efeito inicial, como se fosse sempre o primeiro contato.

Ocupando essa posição de primeiro espectador, cabe ao montador identificar, selecionar e estruturar os fragmentos audiovisuais aptos a produzir tais faíscas. Conforme propõe Giba Assis Brasil, o montador pode ser pensado como um escultor cuja matéria-prima varia conforme a natureza do filme:

(...) documentário parte do zero. É preciso assistir a tudo e descobrir o filme. Tu fica com um monte de material e depois tira fora o que não te interessa, quase como se fosse mármore. Vai num bloco de mármore e tira o que não é cavalo, segundo a frase atribuída a Michelangelo. E sobra o cavalo. A maioria dos documentários é argila porque tu tem que pegar aquilo e dar a forma. E dar a forma. Tu não tem que encontrar a forma que está ali. Tu tem que ir dando a forma para ele. Em ficção é como se fosse Lego. Porque as peças já estão no material bruto. No documentário, não: você tem que fazer o encaixe. (Bernstein et al., 2022: 128).

As tecnologias de produção e, especialmente, de montagem condicionam significativamente a configuração final dos filmes. A partir dos anos 1990, o vídeo, e posteriormente, o armazenamento digital de imagens, impulsionam o cinema direto ao ampliar drasticamente a duração possível dos planos individuais. Paralelamente, a edição não-linear e os sistemas não destrutivos de montagem multiplicam as possibilidades de intervenção sobre o material filmado. Num primeiro olhar, essa conjugação entre volume excessivo de material bruto e amplitude das ferramentas de manipulação imagética pode configurar-se como obstáculo à realização documental, ou ao menos como uma prática que demanda contenção.

Contudo, no documentário, a abundância de material bruto pode revelar-se produtiva e até desejável. O documentário trabalha predominantemente com não atores, cujo tempo de imersão e saída de determinada narrativa ou estado emocional difere da prontidão desenvolvida por atores ao longo de anos de treinamento. Em determinadas situações, torna-se necessário acumular horas de registro aparentemente “dispensável” para que alguns minutos de arrebatamento aconteçam. Nessa perspectiva, o cinema digital oferece a infraestrutura técnica adequada para capturar esses momentos.

Mas eu não sei se eu seria uma pessoa que falaria “filme menos”, claro que “pensem o máximo possível para filmar”, tal..., mas a montagem ela nasce do excesso, de uma certa maneira. (...) por exemplo, se você tá fazendo um filme de cinema direto, de observação, que você precisa ter o tempo a seu favor para que as coisas aconteçam, e você não vai ter nenhum tipo de ajuda, de off, de crédito, de entrevis-

ta, você só tem a cena em si. Então você tem que esperar ela acontecer, e às vezes demora, tem mil fatores para essa cena acontecer (...) não tem como tentar controlar ou enquadrar a realidade a sua necessidade de material bruto. (Berg, 2019).

Assim, o que inicialmente se apresenta como excesso ou mesmo exagero pode, sob o olhar de um montador experiente, converter-se em território fértil para narrativas potentes. O volume considerável de filmagens que chega à ilha de edição intensifica a dimensão artesanal da montagem e posiciona o montador como figura central na construção de sentido do documentário. Para isso, é indispensável tempo para uma imersão profunda no material bruto, permitindo que essas imagens sejam vistas, ordenadas, assimiladas e reconfiguradas em cenas, sequências e tramas capazes de engajar o público. A construção do tempo e do espaço cinematográficos demora, requer dedicação e capacidade de memória.

Harun Farocki demonstra essa capacidade de manipulação temporal de forma prática sobre o cotidiano de uma ilha.

A edição em vídeo geralmente é feita na frente de dois monitores. Um monitor mostra o material já editado, e o outro monitora o material bruto, que o editor pode ou não adicionar ao trabalho em andamento. Ele ou ela se acostuma a pensar em duas imagens ao mesmo tempo, em vez de sequencialmente.<sup>9</sup> (Silverman e Farocki, 1998: 142, Tradução livre).

Em outras palavras, o montador opera simultaneamente em dois tempos: o presente e o futuro. À semelhança de um jogador de xadrez, o montador percorre extensas horas de material bruto em busca da próxima imagem adequada para dar continuidade a uma narrativa frequentemente não linear. Para isso, cada montador elabora procedimentos próprios que se adaptam às particularidades de cada filme e de cada plataforma de edição. O *Final Cut* contemporâneo, por exemplo, estrutura sua biblioteca imagética e sonora por meio de palavras-chave ou *hashtags*, permitindo nomear trechos ou mesmo *frames* isolados do material bruto com múltiplos termos, tornando-os recuperáveis por busca textual. Nessa lógica, se o editor opta por esse *software*, sua organização deve alinhar-se à estrutura de um banco de dados indexado baseado em palavras.

Outros montadores preferem a organização por linhas de tempo cronológicas. Cada dia de filmagem é disposto sequencialmente (conforme a ordem de captação) numa *timeline* que, em seguida, passa por uma “limpeza”: o material é assistido e todos os trechos considerados desinteressantes são eliminados. Manifesta-se aqui a principal vantagem dos sistemas de edição digital não-destrutivos: a possibilidade de reverter decisões e recuperar o material integral mediante comandos simples.

A organização linear por *timeline* permite ao editor relacionar-se com o material de modo análogo ao diretor: cronologicamente. Após a fase de visualização e

---

9. Video editing is usually done while sitting in front of two monitors. One monitor shows the already edited material, and the other monitor raw material, which the videomaker may or may not add to the work-in-progress. He or she becomes accustomed to thinking of two images at the same time, rather than sequentially. (Tradução Livre)

seleção, rompe-se progressivamente essa cronologia da captação para reorganizar o filme conforme as demandas narrativas. Já os filmes organizados como banco de dados, como no caso do *Final Cut*, o material bruto é catalogado no formato de uma tabela, isto é, de forma bidimensional, sendo o eixo vertical correspondente ao clipe gerado na filmagem, o eixo horizontal corresponde à duração deste clipe e as células desta tabela, as porções de determinado clipe que podem ser rejeitadas, selecionadas ou indexadas com palavras-chaves. Esse modelo de organização e seleção torna o material bruto substancialmente mais acessível ao montador, acelerando o processo de trabalho.

Assim, após esta primeira fase de seleção e organização do material bruto, seja de forma cronológica e/ou por assunto, vem a parte da costura ou da montagem propriamente dita.

### A Costura

Após a visualização, organização e seleção do material, inicia-se a montagem propriamente dita. Nessa etapa, a articulação entre planos procede em grande medida por experimentação. Certamente, com o acúmulo de anos de experiência, a intuição se aprimora e esse processo se torna menos laborioso, porém jamais simples. Durante a fase de lapidação do material bruto, independentemente do sistema de edição empregado, a repetição de quadros ou pequenos segmentos é abundante, visando encontrar o plano “adequado” para o corte. Em geral, o montador debruça-se sobre o filme com a concentração de um costureiro diante da máquina, investindo toda sua atenção na busca pelo ponto exato onde interromper e unir, produzindo assim, um corte.

O título deste trabalho talvez sugira ao leitor uma proximidade com o conceito de “sutura”, utilizada por alguns críticos do *Cahiers du Cinema*, como Serge Daney e em especial Jean-Pierre Oudart. Oudart foi o primeiro a usar o termo lacaniano para pensar o cinema em abril de 1969 no artigo chamado “La suture”. Oudart analisa filmes de ficção franceses como *Pickpocket* (1959) e *Procès de Jeanne d’Arc* (1962), ambos de Robert Bresson, para analisar a montagem como uma linha invisível que une o que se vê e o que não se vê. O conceito de sutura aplicado ao cinema está ligado ao fora-de-campo que o olhar do personagem aponta e o espectador não vê. Essa ausência cria uma suspensão do tempo que só será resolvida no plano seguinte, no contracampo.

Todo campo filmico é ecoado por um campo ausente, o lugar de um personagem que aí é colocado pelo imaginário do espectador, e que chamaremos de O Ausente. Em um determinado momento da leitura, todos os objetos do campo filmico se combinam para formar o significante de sua ausência.<sup>10</sup> (Oudart, 1977: 36).

---

10. Every filmic field is echoed by an absent field, the place of a character who is put there by the

Podemos aplicar esse conceito ao cinema documentário, porém há algo que escapa a esse procedimento de montagem ficcional, em especial na tradição do cinema documentário brasileiro que valoriza sobretudo a fala e as longas entrevistas. Por esse motivo, a escolha do termo *costura* em vez de sutura para este trabalho. No cinema documentário de entrevistas, por exemplo, baseado na fala, o contracampo, ou a parte oculta a ser revelada é justamente o que nunca será visto, já que cabe ao espectador imaginar o que está sendo dito. Sendo assim, a união entre o que se vê e o que não se vê não se dá apenas a partir da montagem, mas entre o que se ouve e o que se imagina.

Para Comolli o cinema deve permitir ao espectador uma agência como uma dança entre o filme e quem vê.

Assim como a projeção de um filme não se desenrola apenas na tela da sala, mas também na tela mental do espectador, o espectador que esse cinema pressupõe não está (não apenas) diante do filme, mas no filme, capturado e desdobrado na duração do filme.<sup>11</sup> (Comolli, 2004: 210).

A hegemonia da montagem não-linear e não-destrutiva, conjugada à captura digital de imagem e som, democratizou significativamente a produção audiovisual, particularmente o documentário brasileiro. Esse cenário propiciou o surgimento de uma série de filmes documentários que refletem sobre o cinema enquanto processo, explicitando os procedimentos da montagem e recorrendo a arquivos pessoais, narração em off e roteiros elaborados na ilha de edição. Exemplos dessa tendência incluem *Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut, *Diário de uma busca* (2011), de Flávia Castro, *Rua de mão dupla* (2002), de Cao Guimarães e *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso.

Seria viável conceber esses filmes em sala de edição analógica? Possivelmente. Contudo, é sintomático que essa vertente de documentário íntimo e pessoal gane popularidade no Brasil justamente após a introdução da montagem não-linear e não-destrutiva. Para além da redução de custos de produção, há uma ampliação da plasticidade da montagem proporcionada pela edição digital, o que estimula a experimentação.

Mair Tavares montador brasileiros de filmes como *Ana. Sem Título* (2020), de Lucia Murat e *O Homem que Engarrafava Nuvens* (2008) de Lírío Ferreira, pensa a mudança para montagem digital como um processo libertador:

Na moviola a gente pensava antes de fazer qualquer coisa. Era difícil o improviso porque, se você fizesse o corte errado, tinha que colocar de volta com fita adesiva e dava maior trabalho. Atualmente não, você faz primeiro e depois pensa! É mais fácil você fazer e, se fica bom, fica. Se ficar errado, muda. Na montagem da

---

viewer's imaginary, and which we shall call the Absent One. At a certain moment of the reading all the objects of the filmic field combine together to form the signifier of its absence (Tradução livre)

11. De même que al projection d'un film ne se déroule pas seulement sur l'écran de la salle mais sur l'écran mental du spectateur, de même le spectateur que suppose le cinéma n'est pas (pas seulement) face au film, mais dans le film, pris et déployé dans la durée du film. (Tradução livre)

moviola era mais demorado e você tinha que saber direitinho até onde ia. Documentário é muito interessante de montar. (...) Eu gosto de documentário, acho mais fácil montar, mas pena que paga menos também, não sei porquê. Talvez porque renda menos, mas também, no Brasil, como diz Ruy Guerra, o cinema brasileiro não está em crise; o cinema brasileiro vive em crise! (Bernstein et al., 2022: 215)

Em 2011, quando a grande maioria do mercado audiovisual já fazia uso da filmagem e edição digital, uma nova mudança chega às salas de edição: o *Final Cut X*. A Apple, mirando no mercado de *prosumers*<sup>12</sup>, abandonou o *Final Cut 7*, até então líder no mercado profissional, para lançar uma versão aprimorada do *iMovie*, um software básico de edição. Apesar dos abaixo-assinados e das duras críticas de profissionais renomados, a *Apple* manteve o lançamento e somente a partir de 2015 começou a ser incorporado pelo mercado profissional. Mesmo assim, o filme *Parasita* (2019) de Bong Joon Ho, ganhador do Oscar de melhor filme de 2020, ainda foi montado em *Final Cut 7*.

Essa passagem exemplifica um dos riscos da virtualização da montagem e, sobretudo, da inserção das empresas de computação no mercado audiovisual: a acelerada obsolescência dos equipamentos de edição. A digitalização integral do cinema, assim como de outros domínios culturais, subordina a produção cinematográfica à indústria tecnológica que já domina quase todas as esferas da vida cotidiana, impondo de modo autoritário métodos e práticas também ao documentário contemporâneo.

É recorrente uma discussão, aparentemente inócua, sobre a morte ou obsolescência do cinema. Entretanto, como sugere Elsaesser, em “Cinema como arqueologia das mídias” (2018), se dobrarmos a história do cinema na metade do século XX, ou seja, por volta de 1950, veremos que as pontas da história têm mais similitudes do que diferenças.

Ramos (2016) propõe que o cinema é arte que transcorre em direção ao fim, ou seja, a morte está na própria obra, diferente de uma pintura ou foto na parede.

É pela montagem/decupagem que o cinema deixa de ser apenas cinema, amontoado de tomadas, e dá um salto qualitativo. É pela articulação consecutiva na duração (que a montagem funda) que o filme é pensado para ‘passar’. É nela que se instaura a medida de seu fim (filme) e é composta sua particularidade no universo das artes e das imagens. Pois um filme, como uma sinfonia, passa em direção ao fim (passa em direção à morte) que já está dado a cada instante, a cada plano (como já via de modo preciso Pasolini). Fim que existe nele e é sua arte (Ramos, 2016: 41)

---

12. Termo usado pelo mercado de tecnologia para designar os consumidores que produzem.

Quanto à morte do cinema, a maneira mais interessante de olhar para a questão é como o faz Bazin: “A cada nova invenção adicionada ao cinema deve, paradoxalmente, levá-lo cada vez mais perto da sua origem. Em resumo, o cinema ainda não foi inventado!”<sup>13</sup> (Bazin, 2005: 21)

## Conclusão

Analisando esses relatos, é possível perceber que a prática da montagem cinematográfica é um ato artesanal, manual e plástico. À medida que a montagem linear com a *Moviola* e suas companheiras europeias, como a *KEM* e a *Steenbeck*, vão dando lugar ao vídeo e mais tarde à edição digital, a montagem audiovisual não perde esta característica, pois, apesar da aparente “evolução” tecnológica nas máquinas de montagem, há um certo abandono de antigas convenções há muito conquistadas, gerando uma quantidade descomunal de material bruto que chega à ilha de edição, muitas vezes, sem caminho claro, especialmente no documentário.

O processo de visionamento do material bruto nestes casos se torna fundamental e o tempo de decantamento deste material bruto deve ser respeitado para garantir a qualidade do filme, principalmente em filmes que começam a partir de emergências políticas ou sociais, assim como filmes autobiográficos ou frutos de uma história particular. Especialmente nestes casos o montador assume a função de roteirista, psicanalista (como sugere Joana Collier) ou um tradutor (como sugere Eduardo Scorel).

Ou seja, dada a quantidade de horas de material somada à infinita possibilidade de versões, o processo de visionamento, organização e seleção se mostra mais artesanal do que no processo em película, já que em película, devido às limitações tanto dos valores de produção quanto da duração que cada plano poderia ter, já havia uma prévia seleção do material durante a filmagem.

Com o estabelecimento da edição digital as máquinas de montagem passam a ser *softwares* proprietários ligados às grandes empresas de tecnologia como a *Apple*, *Adobe* e *Blackmagic*, e para se manter relevantes essas empresas criam novidades a cada ano, algumas vezes novidades bastantes disruptivas para os usuários. Então além de navegar uma imensidão de material bruto, planejar os cortes como um jogo de xadrez, gerenciar expectativas da produção e direção e construir emoções potentes no filme, o montador contemporâneo precisa lidar com uma tecnologia muitas vezes indecifrável e que muda constantemente. Portanto apesar de não precisar mais de tesoura e cola, a montagem permanece artesanal, autoral e criativa.

---

13. Every new development added to the cinema must, paradoxically, take it nearer and nearer to its origins. In short, cinema has not yet been invented (Tradução livre)

### Referências bibliográficas

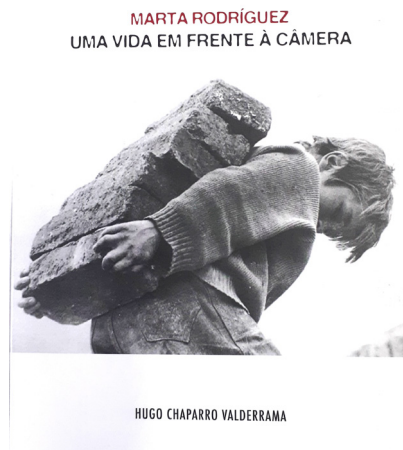
- Altmann, E. & Bacal, T. (Orgs.). (2017). *'Jogo de cena' visto por Isabel Penoni e Sandra Kogut*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Amiel, V. (2022). *Esthétique du montage* (5e éd.). Paris: Armand Colin.
- Bazin, A. (2005). The Myth of total cinema. In A. Bazin, *What is cinema? - Volume 1*. Londres: University of California.
- Berg, J. (2019, 15 out.). Diário de bordo. *O arquipélago*, n. 10. Entrevista concedida a Sabrina Wilkins, Karina Vilela e Mari Moraga. <https://shorturl.at/2IWBU>
- Bernstein, J., Nascimento, V., Sbragia, P. & Medeiros, B. (2022). *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica* (1. ed.). São Paulo: Paraquedas.
- Comolli, J. (2004). *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Verdier.
- Derrida, J. (2001). *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Elsaesser, T. (2018). *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Sesc.
- Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Paris: Seuil.
- Montadora Anônima. (2015). Trabalho em progresso. In E. Randolph, K. Akerman & M. S. Lopes (Orgs.), *Catálogo da Mostra Cinema de montagem*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural.
- Murch, W. (2004). *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Oudart, J. (1977). Dossier Suture: Cinema and Suture. *Screen*, 18(4), 35–47.
- Ramos, F. P. (2016). Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. *Galaxia (São Paulo, Online)*, n. 32, 38-51. <https://shorturl.at/zpYa7>
- Serrurier, M. (1966). The Origins of The Moviola. *Journal of the SMPTE*, 75(7), 701-703.
- Silverman, K. & Farocki, H. (1998). In her place. In K. Silverman & H. Farocki, *Speaking about Godard*. Nova York: New York University Press.

# LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

## Marta Rodríguez: uma vida em frente à câmera

Fabián Núñez\*



Hugo Chaparro Valderrama. *Marta Rodríguez: uma vida em frente à câmera*. Tradução Sávio Leite. Belo Horizonte: Pimenta Filmes e Edições, 2025. ISBN 978-65-990882-2-3.

Nos últimos anos, têm sido realizados de forma sistematizada estudos referentes a cineastas mulheres na história do cinema. Trata-se, inicialmente, de um esforço mais do que meritório de reparação histórica ao dar visibilidade a essas realizadoras que foram apagadas dos livros de história do cinema. No entanto, para além desse gesto primordial, encontramos hoje a relevante contribuição dos estudos de gênero e do feminismo na análise de filmes e também na reflexão sobre o lugar das mulheres na história do cinema. Assim, busca-se compreender como, diante de uma determinada conjuntura histórica de condições de trabalho e de atribuição de tarefas, conforme uma estrutura machista, certas mulheres, a partir de sua condição de classe e de raça, puderam – ou não – fazer filmes e o quanto as suas obras circularam – ou não – em seu momento. Esse tipo de leitura, felizmente, tem contribuído para lançar um novo olhar à história do cinema latino-americano, inclusive referente ao seu período mais célebre, o chamado *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Entre as várias pesquisadoras que se dedicam a esses estudos, destaco as investigações de Marina

---

\* Universidade Federal Fluminense, Departamento de Cinema e Vídeo, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual. 24210-201, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: fabnunez@gmail.com

Cavallanti Tedesco, que já em seu seminal artigo “*Nuevo Cine Latinoamericano: una análise do cânone a partir do gênero*” (2019), frisa que não se trata apenas de incluir os nomes das cineastas mulheres apagadas na história, mas de repensar os procedimentos teórico-metodológicos na escrita historiográfica, ao buscar também compreender como o gênero, no seio de um período temporal, delimita as possibilidades do trabalho artístico nos processos de criação e circulação dos filmes realizados por essas mulheres. É seguindo por essa trilha teórico-analítica que Tedesco tem se debruçado sobre a obra de cineastas mulheres vinculadas ao NCL. É justamente o caso de Marta Rodríguez, que, dentre todas as realizadoras associadas ao NCL, é a mais incluída no cânone. Porém, apesar disso, jamais tinha tido, até então, um livro integralmente dedicado à documentarista colombiana no Brasil (pelo que eu saiba).

É nesse estado da arte dos estudos de cinema que o livro *Marta Rodríguez: uma vida em frente à câmera* chega ao Brasil. Originalmente publicado em 2015 pela Secretaria de Cultura, Recreação e Esporte da Prefeitura de Bogotá, a edição original é rica em fotografias do acervo pessoal da documentarista. Seu autor, Hugo Chaparro Valderrama, é escritor, jornalista, pesquisador e crítico de cinema que, em um texto fluido, traça a biografia da cineasta, enriquecida com trechos de entrevistas em periódicos da época, assim como argutas análises dos filmes. Desse modo, conhecemos as vicissitudes, os êxitos e as tragédias pessoais de Marta Rodríguez, como a perda da sua filha Margarita, aos 33 anos, e de seu companheiro de vida e de obra, o fotógrafo Jorge Silva, aos 41. Chaparro Valderrama indica o quanto a morte está presente em sua obra documental, ao retratar a Colômbia, um país atravessado pela violência. No entanto, mobilizada por sua integridade política e honestidade ideológica, Marta Rodríguez, em seu compromisso com o real como documentarista, não abre mão da dimensão poética, lição dada a ela, como frisa Chaparro Valderrama, por Jorge Silva. Um cinema político jamais pode se esquecer da poesia. Assim, a documentarista, munida pelas Ciências Sociais e formada pelos seus mestres Camilo Torres e Jean Rouch, criou uma obra de grande fôlego e extremamente singular no cinema latino-americano.

Destaco também a minuciosa abordagem de Chaparro Valderrama da singular produção de *Chircales* (1967-1972), um marco na história do documentário latino-americano. Do mesmo modo, a análise de como o luto de Marta pela morte de seu companheiro Jorge Silva se juntou ao pesar da “tragédia de Armero”, após a erupção do vulcão Nevado del Ruiz, que soterrou mais de vinte mil moradores da região, tema de seu documentário *Nacer de nuevo* (1987), seu primeiro filme solo após a morte de Silva. Ao retratar dois sobreviventes que perderam tudo no desastre natural, Marta se depara com María Eugenia Vargas, uma mulher com mais de 70 anos e com sua intensa vontade de viver frente a um desolador cenário de destruição e morte. Outro trecho a sublinhar no livro é o encontro de Marta com Fernando Restrepo Castañeda, cujo entusiasmo juvenil e admiração pela cineasta conseguiram tirá-la do luto e da tristeza, tornando-se parceiros de trabalho. Juntos codirigiram a trilogia de Urabá, formada pelos filmes *Nunca más* (1999-2001), *Una casa sola se vende* (2003-2004) e *Soraya, amor no es olvido* (1999-2005). Anos mais tarde, Fernando Restrepo Castañeda realizou o longa biográfico sobre Marta Rodríguez, intitulado

*Transgresión* (2015). Mais recentemente, os dois codirigiram o documentário experimental *Camilo Torres, el amor eficaz* (2022), que, por razões cronológicas, não é analisado no livro.

A edição brasileira do livro, em termos editoriais, é bastante mais modesta, mas possui um importante prefácio, que deseja que a obra de Marta Rodríguez seja uma inspiração para uma nova geração de cineastas mulheres. Além disso, possui uma filmografia atualizada da documentarista. Editado por meio de um financiamento coletivo, o livro possui algumas poucas e bem pontuais imagens. O projeto é mérito do pesquisador e professor Sávio Leite, que traduziu a obra e também assinou o citado prefácio. Estudioso e divulgador do cinema latino-americano, trata-se de uma nova iniciativa sua, que já tinha presenteado o leitor brasileiro ao editar o livro *Teoria e prática de um cinema junto ao povo*, de Jorge Sanjinés e do Grupo Ukamau, em 2018, também graças a um financiamento coletivo. Apesar da modéstia da edição brasileira, *Marta Rodríguez: uma vida em frente à câmera* de Hugo Chaparro Valderrama, no entanto, é bem cuidada e traz uma considerável contribuição ao leitor brasileiro – e lusofalante, por extensão – ao ser o primeiro livro publicado no Brasil inteiramente dedicado à cineasta colombiana. Salta aos olhos esse ineditismo, pois estamos simplesmente diante de uma das mais importantes documentaristas latino-americanas. Com mais de 90 anos de idade, Marta Rodríguez continua em atividade, o que é admirável, prosseguindo um projeto de cinema extremamente fiel a si mesma e inteiramente dedicado à memória e à denúncia das condições de vida de grupos sociais na Colômbia, que foram sistematicamente saqueados e submetidos a uma feroz violência, como povos indígenas e trabalhadores rurais e urbanos. Por outro lado, é estimulante a aparição do livro no atual contexto de pesquisas sobre cinema de mulheres, justamente por se tratar de cineasta mulher, por excelência, no cânone do NCL e, como boa parte das realizadoras militantes latino-americanas de sua geração, não se autodeclara feminista, por entender o feminismo como um movimento de mulheres brancas, burguesas e euro-estadunidenses. Esse tipo de tensionamento enriquece os debates da atual revisão historiográfica sob o viés dos estudos de gênero, para além de um simplório julgamento de uma suposta “postura *démodée*”.

Afirmo, tristemente, que boa parte dos estudantes dos cursos de Cinema pelo Brasil afora desconhece a obra de Marta Rodríguez. Isso é assustador, diante da sua contribuição ao documentário ao formular uma metodologia ímpar de produção fílmica e de procedimentos poético-narrativos. Afinal, podemos afirmar, sem titubear, que se trata de um importantíssimo nome não apenas na história do cinema latino-americano, mas na história do cinema *tout court*. Logo, cabe a nós, professores e pesquisadores de cinema, estimular o visionamento e os estudos da obra de Marta Rodríguez. Nesse sentido, a edição brasileira de *Marta Rodríguez: uma vida em frente à câmera* de Hugo Chaparro Valderrama é uma contribuição inestimável, não somente aos estudos do cinema latino-americano ou ao cinema de mulheres, mas aos estudos do cinema documentário.

# ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

## Sobre mundos, filmes e conceitos de ocupação urbana: entrevista com Aiano Bemfica sobre sua tetralogia de filmes

Bruno Leites<sup>1</sup>, Isabelle do Pilar Mendes<sup>2</sup>,  
Lennon Macedo<sup>3</sup> & Tatiana Gomes dos Santos<sup>4</sup>

O presente texto transcreve uma entrevista com o cineasta Aiano Bemfica sobre seus quatro filmes realizados em contexto de disputa pelo direito à moradia no Brasil, junto ao MLB - Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas. Os filmes são *Na missão, com Kadu* (Aiano Bemfica; Kadu Freitas; Pedro Maia de Brito, 2016), *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (Aiano Bemfica; Camila Bastos; Cristiano Araújo; Pedro Maia de Brito, 2018), *Entre nós talvez estejam multidões* (Aiano Bemfica; Pedro Maia de Brito, 2020) e *Videomemória* (Aiano Bemfica; Pedro Maia de Brito, 2020). Reconhecer o mundo, a luta e a imagem táctica como prioridade não implica renunciar à estética e à teoria. Estamos diante de filmes radicalmente diferentes entre si, que não se furtam a atualizar suas estratégias expressivas e seu arcabouço teórico a cada passo. Bemfica e Maia de Brito constroem, para cada filme, um universo teórico e conceitual próprio, oferecendo-nos um conjunto de conceitos e proposições sobre a imagem e o cinema que correspondem a uma teorização. Seus filmes estão articulados com suas palavras ditas e escritas e julgamos encontrar aí conceitos tão potentes quanto os filmes: o bloco autônomo estruturante, a imagem táctica, a multidão, o estado de ocupação, entre outros.

---

1. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Departamento de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Porto Alegre, Brasil. E-mail: bruno.leites@ufrgs.br

2. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). 90010-150, Porto Alegre, Brasil. E-mail: isa.pmenes2@gmail.com

3. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Departamento de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 90010-150, Porto Alegre, Brasil. E-mail: lennon-macedo@hotmail.com

4. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). 90010-150, Porto Alegre, Brasil. E-mail: tatifigo@gmail.com

Sem deixar de enfatizar o seu desejo por fazer e falar de cinema, Aiano Bemfica reitera que prefere o mundo. Aiano admira quem consegue, ao falar de filmes, falar de política, de cidade, de história. Devemos evitar armadilhas teóricas e institucionais que insistem em forçar uma separação entre coisas do cinema e coisas da vida.

Nota-se que, além de Aiano e Pedro Maia de Brito, há outros realizadores que tomam parte em um filme ou outro: cada filme tem a sua história dentro da tetralogia e, sobretudo, sua articulação própria com o movimento - no caso, o Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB): “É sempre bom lembrar que o que está no centro é a luta, e a relação das imagens com a luta, e não tanto a relação de um filme com o outro”, como afirma Bemfica na entrevista.

Cada um dos filmes expressa um momento em uma dada trajetória. *Na missão, com Kadu*<sup>5</sup> (Aiano Bemfica; Kadu Freitas; Pedro Maia de Brito, 2016) tem como eixo principal dois longos planos feitos por Kadu Freitas, um militante e morador da ocupação urbana Izidora, em Belo Horizonte. Os dois planos foram feitos durante uma marcha pacífica que foi violentamente reprimida pela polícia militar de Minas Gerais. A força das imagens e sua capacidade de tornarem-se “planos” de cinema traz consigo uma história de formação audiovisual que mobilizou a comunidade da ocupação nos anos anteriores ao acontecimento.

*Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*<sup>6</sup> (Aiano Bemfica; Camila Bastos; Cristiano Araújo; Pedro Maia de Brito, 2018) é um filme que reúne imagens noturnas do processo de chegada em três diferentes ocupações urbanas, montadas de um jeito a formar a ideia de um *continuum*, sensação de única ocupação que vemos na tela. Este é um filme feito com imagens de arquivo, que nasceu com o objetivo terapêutico de superar traumas coletivos de despejos violentos e preparar animicamente as pessoas do movimento para enfrentar a intensificação do autoritarismo bolsonarista no Brasil. *Conte...* está diretamente vinculado ao conceito de “imagem tática” (Bemfica, 2020), como veremos na entrevista.

*Entre nós talvez estejam multidões*<sup>7</sup> (Aiano Bemfica; Pedro Maia de Brito, 2020) é o único longa-metragem da tetralogia. Para além do processo de chegada no

---

5. Sinopse: “Na luta por moradia em Belo Horizonte, no maior conflito fundiário urbano da América Latina, um militante, sua câmera e seu povo enfrentam o poder dos cassetetes e das bombas de gás.” Duração: 28 min. Local de produção: MG/Brasil, PE/Brasil. Festivais e prêmios (entre outros): Melhor Filme pelo Júri Oficial; Melhor Filme pelo Júri Popular – 18o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte; Melhor Filme pelo Júri Popular da Mostra Outros Olhares – 23o Festival de Cinema de Recife. (<https://embaubaplay.com/catalogo/na-missao-com-kadu/>)

6. Sinopse: “Na madrugada luzes apontam um caminho”. Festivais e Prêmios (entre outros): Melhor Filme (curta-metragem) – 51o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2018; Melhor som (curta-metragem) – 51o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2018; Melhor Montagem – XI Janela Internacional de Cinema do Recife, 2018; Prêmio Sesc de Arte Contemporânea – 21ª Bienal de Arte Contemporânea VideoBrasil\_SESC, 2019. (<https://embaubaplay.com/catalogo/conte-isso-aqueles-que-dizem-que-fomos-derrotados/>)

7. Sinopse: “Entre nós talvez estejam multidões propõe uma jornada experiencial através da Ocupação Eliana Silva, ao longo da campanha que elegeu Bolsonaro, na recente ascensão do fascismo ao poder no Brasil. O filme é conduzido pela profundidade dos sujeitos que vivem na comunidade e onde, por meio de seus sonhos, desejos, contradições e lembranças, constituem o imaginário desse microcosmos construindo um documentário que se articula como uma pintura mural.” Prêmios e Festivais (entre outros): Melhor Longa-metragem pela ABRACCINE (Associação Brasileira de Críticos

território ocupado, se dedica a dar forma audiovisual à ocupação uma vez tornada bairro na cidade. *Entre nós...* é um filme feito com longo tempo de produção, tem uma rigorosa estrutura formal, ancorada em entrevistas e performances artísticas, filmadas e montadas como “blocos autônomos estruturantes”, um conceito criado pelos cineastas no processo produtivo do filme.

*Videomemória*<sup>8</sup> (Aiano Bemfica; Pedro Maia de Brito, 2020) é o quarto filme, produzido e lançado paralelamente a *Entre nós...* Feito majoritariamente com imagens de arquivo, oriundas do cerco e despejo da ocupação Eliana Silva em 2012, visa consolidar em imagens e sons uma memória que faz parte da narrativa de fundação deste ciclo do movimento social e de várias ocupações que ocorreram desde então.

Reconhecer o mundo, a luta e a imagem táctica como prioridade não implica renunciar à estética e à teoria. Estamos diante de filmes radicalmente diferentes entre si, que não se furtam a atualizar suas estratégias expressivas e seu arcabouço teórico a cada passo. Bemfica e Maia de Brito constroem, para cada filme, um universo teórico e conceitual próprio, oferecendo-nos um conjunto de conceitos e proposições sobre a imagem e o cinema que correspondem a uma teorização.<sup>9</sup> Seus filmes estão articulados com suas palavras ditas e escritas e julgamos encontrar aí conceitos tão potentes quanto os filmes: o bloco autônomo estruturante, a imagem táctica, a multidão, o estado de ocupação, entre outros.

É sobre a relação entre mundos, filmes e conceitos que conversamos nesta entrevista, realizada por teleconferência no dia 19/7/2023.

**Bruno Leites:** Aiano, você tem uma atuação muito forte na militância, na academia, na realização audiovisual e na comunicação popular de modo geral. Como encara as diversas facetas de atuação?

**Aiano Bemfica:** Quando eu penso nisso e olho para a minha trajetória, parece que a gente fala de três coisas diferentes, né? A gente fala de pesquisa, a gente fala de militância, a gente fala de realização. E, atualmente, eu estou tendo uma atuação, que na verdade eu já tinha no movimento, como comunicador social. Eu estava trabalhando no Fundo Brasil de Direitos Humanos. Sempre nessa pauta: direitos humanos, luta por direitos, e a comunicação nesse contexto.

De um lado, isso gera certas angústias e uma dispersão. Mas, de outro lado, ouvindo você falar agora, Bruno, eu acho que isso tudo tem um guia. A questão é que o

---

Cinematográficos) no 53o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – Mostra Competitiva Nacional (Brasília, BRA, 2020); Filme destaque no 24o FORUMDOC – Festival do Filme Documentário e Etnográfico- Mostra Contemporânea Brasileira (Belo Horizonte, Brasil, 2020). <https://embaubaplay.com/catalogo/entre-nos-talvez-estejam-multidoes/>

8. Sinopse: “As trabalhadoras e os trabalhadores da Ocupação Eliana Silva, em Belo Horizonte, como de outros centros urbanos brasileiros, viram-se obrigadas(os) a enfrentar sucessivos processos de disputa para se estabelecerem no território. Três conjuntos heterogêneos de imagens nos revelam isso, formando um arco temporal que elabora e aponta para a construção coletiva de um movimento social, bem como suas conquistas na luta por moradia.”, por Vinicius Andrade, catálogo do 22º FestCurtasBH, disponível em: [https://festcurtasbh.com.br/wp-content/uploads/2024/10/22FestCurtasBH\\_catalogo\\_compressed.pdf](https://festcurtasbh.com.br/wp-content/uploads/2024/10/22FestCurtasBH_catalogo_compressed.pdf)

9. Nota-se que esta entrevista se apropria da abordagem Teoria de Cineastas (Penafria et al, 2020; Leites; Macedo, 2024).

guia, nesse caso, não está no trabalho unicamente, como fonte de renda, forma de se relacionar com o mundo e com a sociedade através da produtividade. Esse guia está através de uma pauta. No meu caso específico, majoritariamente, a pauta da luta por moradia, por reforma urbana, entendendo que essa é uma pauta que permeia a cidade. E a cidade como esse grande território central de produção da vida, de produção das diferenças, de produção econômica. Então, para mim, o esforço (na verdade, não é um esforço, foi meio um caminho natural) foi de sempre convergir isso.

Eu vinha de uma relação profissional exclusivamente do audiovisual. Na realidade, do cinema, de forma muito específica, como assistente de produção, em um primeiro momento, depois como assistente de direção. De 2009 a 2013, foi basicamente o que eu fiz: assistência de direção para cinema: cinema documentário, cinema de ficção... sempre relacionados com questões sociais que me interessavam, mas sempre cinema.

Em 2010, eu fui para a Argentina. Eu já trabalhava aqui [em Belo Horizonte], tinha um nicho de trabalho através de formações livres com cinema. Eu tinha sido assistente de produção em alguns curtas. Estava começando a fazer assistência de direção. Fui para a Argentina fazer um curso técnico de assistência de direção pela Escola de Formação Profissional do Sindicato dos Profissionais da Indústria Cinematográfica Argentina. Lá tem isso muito forte, a Argentina é um país muito sindicalizado, inclusive no audiovisual.

Uma vez na Argentina, entrando em contato com outras pessoas que estavam lá, a gente formou um coletivo, que se chamava *Pantalla Rota*, que é “A Tela Quebrada”, “A Tela Rompida”, enfim... A gente fazia filmes, eu fiz basicamente assistência de direção.

E começamos a elaborar umas propostas que já envolviam streaming. Assim, com as limitações do streaming daquele período, mas que era de realização simultânea de filmes de curtíssima duração, em cidades diferentes da América Latina, porque esses realizadores e realizadoras, que trabalhavam nesse coletivo, vinham de diferentes países. Então, a gente teve, por exemplo, uma edição que foi em Bogotá e Buenos Aires. Era basicamente um convite para que pessoas das cidades filmassem a cidade, e a gente exibisse elas simultaneamente nos dois lugares. O que hoje parece uma coisa meio besta, mas naquele momento era um exercício tecnológico, quase, você conseguir fazer isso acontecer. E tinha muito esse recorte da relação com a cidade, sabe? Naquele momento eu não sabia onde ia chegar, mas de certa forma começava a desenhar interesses, que iam se configurar depois.

Em Buenos Aires, tem esse trabalho de memória muito forte, no Chile também. E eles têm, por exemplo, os Centros de Memória, como o Olimpo. Eles têm várias ações de preservação da memória, ligadas à arqueologia forense, ao diálogo com o entorno, com o bairro, para poder recuperar as memórias desse processo. E a gente foi convidado na época a elaborar uma dinâmica de audiovisual [no Centro de Memória do Olimpo]. Enfim, essas foram as primeiras experiências que eu tive saindo um pouco do cinema e começando a pensar o audiovisual de uma forma mais ampla

e conectada com a cidade, com a luta pelos Direitos Humanos, nessa perspectiva territorial e transterritorial de ligar lugares. Mas ainda muito no aspecto de laboratório, sabe?

E aí, depois, eu vim para Belo Horizonte de volta, em 2013. Pega aquele período todo de 2013... a gente conhece a trajetória dele no Brasil. Em Belo Horizonte, imagino que em outras cidades também, 2013 significou um processo de aproximação de muitas lutas da esquerda, de constituição das assembleias populares horizontais, onde vários movimentos convergiam. E que eu comecei a entrar em contato... Eu tinha essa vontade de trabalhar o cinema de forma mais conectada às pautas e às lutas. Mais do que o cinema, o audiovisual. E aí, de repente, 2013 foi o lugar de engajar. Eu contribuí com a Mídia Ninja,<sup>10</sup> com o Jornalistas Livres,<sup>11</sup> que foram se formar um pouco depois. Primeiro, numa linha de midiativista meio autônomo, que se aproximava a esses movimentos...

Eu gosto de historicizar, é um negócio que, para mim, é importante. Hoje a gente acaba narrando, profissionalmente, muito a partir de um ponto, mas tudo tem uma arqueologia do processo.

Tem uma coisa que eu acho importante chamar atenção, sobretudo hoje, que a gente vem em um novo ciclo do nosso momento político. Sobressaiu-se muito, por duas forças hegemônicas da nossa política, as de esquerda e as de direita... mas eu colocaria muito na esquerda mesmo, porque são as forças ligadas ao PT... Sobressaiu-se muito uma narrativa de 2013 como um lugar de ascensão da direita. E eu acho que o buraco é muito mais embaixo, sabe?

Existe um ciclo, quando a gente olha uma história macro, de como [os protestos de junho de 2013] foram importantes no processo de enfraquecimento do governo Dilma, o que vai desaguar, depois, na derrubada dela. E de ascensão, também, de grupos de direita... Com certeza, eu não quero, de nenhuma forma, tirar isso. Mas eu acho que é muito importante, quando a gente fala de luta política, falar de repertório. Ou seja, quais são os repertórios que estão sendo mobilizados e quais eram as pautas centrais? As pautas centrais não estavam, a princípio, conectadas com a direita. O repertório de ação também não estava. Então, acho que este também é um ponto.

Mas, tem um lado muito importante, que é o crescimento de forças da esquerda não hegemônicas. E dá para a gente colocar, nesse bolo, o PSOL, que até então era um partido com uma expressão menor. E que, ali, vai despontar alguns quadros importantes. Até porque é o seio deste período, de 2013, que vai dinamizar debates de esquerda que não estavam tão vivos antes, ligados às pautas feministas, aos movimentos negros, à pauta das cidades, à pauta do transporte - essas não eram pautas tão centrais. Elas são trazidas para o centro através desses grandes fóruns, seja na internet, sejam presenciais, que aconteceram na cidade. Então, acho que essa é uma leitura, vamos dizer, da história "menor", que a gente tem que estar sempre atento.

10. Sobre a Mídia Ninja, cf. <https://midianinja.org/>

11. Sobre Jornalistas Livres, cf. <https://jornalistaslivres.org/>

**Bruno Leites:** Ela obriga a esquerda mais institucionalizada a ter que lidar com essas pautas. E, hoje, mesmo a esquerda partidária tem que lidar com essas demandas.

**Aiano Bemfica:** Exatamente, a posse do Lula [em 2023] nunca teria sido daquela forma, entendeu? A gente pode pegar o retrato. Vamos pegar o retrato do Ministério do Lula [2003-2010], do Ministério da Dilma [2011-2016], e vamos pegar deste Ministério do Lula [2023-]. Ele é fruto dessa luta, não só a de 2013, mas de um contexto inteiro. A composição do Ministério, a diversidade dele, ao seu limite. Não é falar de um exemplo ou de outro... O limite de realmente se esforçar para compor ministérios e secretarias voltadas para isso. E eu acho que isso é um ganho, se a gente deixa de falar dele, a gente deixa de falar da consequência das lutas de esquerda, porque elas têm consequência! E a gente reduz essa consequência a grandes manobras, a manobras de uma grande política que não pertence a quem estava na rua, muito menos quem estava na rua pautando a esquerda.

Enfim, a própria ascensão e retorno, consolidação talvez, da pauta do movimento por moradia nesse contexto, acontece ali em Pinheirinho, 2012.<sup>12</sup> Claro, ela nunca deixou de acontecer, é uma luta histórica. Mas, 2012 está ali gestando um monte de coisa. E eu acho que a consolidação disso, em Belo Horizonte – eu falo de Belo Horizonte porque é onde eu tenho autonomia para acompanhar –, é muito consequência de 2013. E do fato que você tinha uma mobilização de forças de esquerda, e de forças independentes, e de ativistas, e de universidades interessadas. De repente, uma pauta popular e grande foi rapidamente abraçada pela cidade - como a Izidora,<sup>13</sup> por exemplo, que foi o maior conflito fundiário urbano da América Latina, que envolveu oito mil famílias.

**Bruno Leites:** A Izidora e a Eliana Silva são dessa época?

**Aiano Bemfica:** A Eliana Silva<sup>14</sup> é de 2012 também, vem no esteio de Pinheirinho. Pinheirinho em janeiro, salvo engano, janeiro e fevereiro. Eliana Silva é em abril de 2012. A Eliana Silva é um grande evento da luta por moradia, ela é um novo marco da luta por moradia em Belo Horizonte, desse ciclo, vamos dizer, de uma luta política mais aguerrida. Antes dela, Dandara,<sup>15</sup> que estava ali fazendo três anos, já tinha outra cara a essa altura.

12. A Ocupação Pinheirinho ficava em São José dos Campos (SP) e nela viviam cerca de 6.500 pessoas. Em 2012, o local foi violentamente desocupado. (Brasil de Fato..., 2022).

13. “De acordo com o gabinete da parlamentar [Bella Gonçalves], a Izidora é reconhecida como a maior ocupação urbana da América Latina e é formada por quatro ocupações: Vitória, Esperança, Rosa Leão e Helena Greco, em que vivem mais de 8 mil famílias. (...) Os assentamentos foram declarados de interesse social para fins de regularização fundiária por decreto da Prefeitura de Belo Horizonte de 2018 e como Áreas Especiais de Interesse Social 2 (AEIS-2) pelo Plano Diretor de Belo Horizonte, em 2019” (Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 2023).

14. A Eliana Silva é hoje um bairro consolidado, com todas as casas de alvenaria, todas as ruas asfaltadas, redes de água, esgoto e energia. (Moreira, 2024).

15. “No dia 04 de abril de 2009, cerca de 150 famílias, lideradas pelo Movimento Brigadas Populares e pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), ocuparam um terreno de 40 hectares que estava desde a década de 1970 sem uso no município de Belo Horizonte, Minas Gerais. Nascia a Ocupação Dandara, uma das maiores do Brasil. O município, nesta época, tinha um déficit habitacio-

Então, é importante a gente ver que a luta por moradia vai ganhar uma centralidade muito grande na cidade, nesse período, e a gente tinha algumas lideranças importantes. Eu vou localizar em Belo Horizonte para não ficar tentando falar de coisa demais... a gente poderia dar outros nomes, Carmen Silva<sup>16</sup> em São Paulo, Guilherme Boulos,<sup>17</sup> nomes que vão pipocando aí...

Mas, assim, para falar de Belo Horizonte, a gente tem dois nomes que são representativos, e aqui vou tentar não ser clubista: o Leonardo Péricles, que basicamente foi candidato à presidência do Brasil em 2022, e é presidente de um partido que foi fundado como consequência de 2013.<sup>18</sup> A Unidade Popular pelo Socialismo é fruto de várias coisas, mas uma das avaliações que levou um conjunto de movimentos a construí-la é de que, em 2013, faltou um partido consequente que pudesse absorver as pautas mais radicais no campo da esquerda. Porque a direita tinha por onde canalizar a radicalidade, a esquerda não. A direita foi criando seus mecanismos. Na esquerda, como ela é altamente canalizável pela hegemonia de esquerda do PT, a preocupação da institucionalidade foi muito grande. E está correto, ninguém está dizendo que não, mas o fato é que também existe outra energia política, que estava tomando as ruas, as assembleias, fazendo luta, movimento, e que nem sempre encontrava no discurso institucional uma vazão. Porque, às vezes, você quer falar de socialismo, de reforma urbana, de reforma agrária, de taxaço das grandes fortunas, quer falar de coisas mais diretas.

E o outro nome é a Bella Gonçalves,<sup>19</sup> que também era uma das lideranças das Brigadas Populares, muito ligada à Dandara, muito ligada à Izidora, e que entrou na “Gabinetona”, que é uma das primeiras experiências de mandato popular no Brasil, e que agora é deputada. E a outra poderia ser a Andréia de Jesus,<sup>20</sup> que é também da luta por moradia, que se consolidou deputada. Então, existem consequências institucionais desse processo também.

---

nal de aproximadamente 100 mil casas. Em seu quinto dia, a cooperação já contava com mil famílias cadastradas. O terreno é reclamado como sendo de posse da Construtora Modelo, que tem uma dívida de dois milhões de reais em Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) junto à prefeitura.” (MG – Mais de Mil Famílias da Ocupação Dandara..., 2025).

16. Carmen Silva é coordenadora e fundadora do Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC), ativista em prol das causas de moradia, mãe de oito filhos, professora e urbanista. Nascida na Bahia, morou nas ruas de São Paulo e hoje luta pelo direito à moradia (ECO-A-UOL, 2021).

17. “Deputado de esquerda mais votado do Brasil, Boulos, 42, nasceu em São Paulo e é professor e psicanalista. Graduado em filosofia e mestre em psiquiatria pela USP, foi candidato à Presidência (2018) e à Prefeitura de São Paulo (2020 e 2024) pelo PSOL” (Guilherme Boulos, 2025).

18. Em 2022, pela Unidade Popular pelo Socialismo (UP).

19. Isabella Gonçalves é uma cientista política brasileira que atualmente está no seu primeiro mandato na Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Seu trabalho é engajado “a movimentos sociais, ocupações urbanas, vilas e favelas, diversos segmentos de trabalhadores informais e ainda junto a movimentos pela agroecologia e contra a mineração predatória.” (Assembleia Legislativa do estado de Minas Gerais, 2025a).

20. “Andréia de Jesus é advogada popular, educadora infantil, funcionária pública e mãe-solo. Nascida no distrito de Venda Nova, em Belo Horizonte, é moradora de Ribeirão das Neves, na Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH). Trabalhou como doméstica na juventude e é a primeira pessoa de sua família com curso superior, tendo seu ingresso na Universidade garantido pelas políticas de ações afirmativas. Integrou as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) e as pastorais de rua e carcerária. Militante das Brigadas Populares e da #partidA, segue ao lado das pessoas privadas

**Bruno Leites:** Eu gostaria de emendar o tópico de 2013 e luta por moradia com *Na missão*, com *Kadu* e os outros filmes da tetralogia. Do ponto de vista geral, como foi a organização desse projeto?

**Aiano Bemfica:** Eles foram acontecendo. Primeiro, há esse intervalo de 2013 a 2015... *Na missão*... é de 2016, mas é gestado e filmado em 2015. Nesse intervalo, a gente vai estar dentro do MLB. Antes de qualquer coisa, é importante: eu falei da Argentina, é lá que eu e o Pedro [Maia de Brito] nos conhecemos, na *Pantalla rota*.

No encontro com o MLB, eu vou desmanchar os parâmetros do cinema institucional que eu estava fazendo, do cinema tal como ele era feito, com pré-produção, produção, pós-produção, com entendimento de equipe, formação de equipe, planejamento de projeto. E aí, é um período em que basicamente eu me dedico, junto do MLB e de outras pessoas que fazem parte do MLB, a construir a comunicação do movimento, e a construir o papel do audiovisual nesse contexto.

É importante falar: 2013 é uma primeira experiência fazendo a campanha da Creche da Tia Carminha. Ali abre minha cabeça! Parece besta, gente, é uma campanha de financiamento colaborativo, mas, para quem vinha fazendo cinema... De repente, faz um vídeo de 4 minutos que é para fazer uma creche para 70 crianças!<sup>21</sup>

Tem uma coisa muito óbvia, mas ao mesmo tempo muito forte, que tira a gente de um lugar. Eu acho que isso é importante. Tudo bem, o cinema tem o seu lugar, quem sou eu para dizer que não? Mas, qual é o tanto de coisa que a gente pode fazer em torno disso, quando está filmando junto com o movimento social? Produzir coisas junto com o movimento? Modificar a vida das pessoas? Participar dela? Fazer política?

E nesses primeiros dois anos eu me dedico a isso, basicamente: comissão de comunicação; comunicação de atos; oficina de formação; ocupação de prédio, de shopping, de terreno; despejos. Vamos dizer, a colocar a imagem dentro disso, de diferentes formas. Não só eu mesmo, mas mobilizando pessoas do audiovisual para isso, e formando, sobretudo, juventudes e lideranças para se habilitarem com o audiovisual nesse contexto.

*Na missão*... é fruto disso. De um momento em que a gente estava muito preocupado em preservar a Izidora, que tinha vivido dois grandes ciclos de despejo, em 2014 e 2015. E aí, no meio desse processo, havia várias pessoas que estavam fazendo essa comunicação. O Kadu era uma das pessoas que participaram das oficinas. Ele começou a filmar com o telefone, além disso era uma liderança comunitária.

Pedro [Maia de Brito] estava aqui para outra atividade quando aconteceu a ação da Polícia Militar na linha verde, que é a linha que dá acesso ao aeroporto e à Cidade Administrativa do estado. É uma linha bastante simbólica nesse sentido. E aí

---

de liberdade e das ocupações urbanas, pela vida da juventude negra, por segurança pública cidadã e por melhores condições de vida nas periferias.” (Assembleia Legislativa do estado de Minas Gerais, 2025b).

21. Ver *Construindo a Creche Tia Carminha* (2013), de Aiano Bemfica e Cristiano Abud. Para saber mais sobre a importância do audiovisual na construção da creche e na política das imagens do MLB, cf. Mesquita; Oliveira; Bemfica (2022) e Bemfica (2021: 146-149).

essa imagem do Kadu começou a rolar, né? A gente falou: “pô, vamos pôr essa imagem...”. Estava tendo um evento do pessoal do PPGCOM, do *Poéticas da experiência*,<sup>22</sup> que é o Colóquio de *Cinema, Estética e Política*. A gente se articulou para passar esse vídeo durante o colóquio e em um monte de outros lugares. E, quando a gente viu aquela imagem na tela do cinema, a gente falou: “puta que pariu, nós temos que propor alguma coisa para o Kadu”. A Izidora convergiu vários movimentos. O Kadu era das Brigadas Populares<sup>23</sup> e eu atuava lá também, pelo MLB. O Kadu já era um amigo meu de dois anos, a gente tinha uma amizade forte. E eu falei: “Kadu, vamos conversar?”.

E aí o filme é exatamente da forma como ele está montado. Lu [Luisa Lanna] fazendo o som, Pedro [Maia de Brito] fazendo a câmera e eu conversando. A gente chega lá e encontra o Yan [Felipe], que a gente chama de mascote. Encontra o Kadu... A gente tinha essa proposta: conversar com o Kadu sobre o filme, passar o filme para a comunidade, e conversar com a comunidade sobre o que ela estava vendo.

Tem um ponto que, para mim, é importantíssimo. A gente fala muito do filme, mas o filme surge de um contexto. Quando você trabalha no contexto da luta por moradia, é importante lembrar que “fazer filme” não é a primeira presença do audiovisual. Existiam as oficinas, existiam os vídeos e os streamings que a gente estava fazendo ali, existia eu filmando, mas existiam outros midiativistas, outros movimentos e existia exibição de filmes.

A gente tinha feito, há pouco tempo, por exemplo, o circuito *forumdoc.bh*,<sup>24</sup> que foi justamente uma série de sessões em várias ocupações da cidade: Eliana Silva, Izidora (em todas as três ocupações da Izidora), e no espaço da universidade. A gente mobilizava a comunidade para ver filme, mas essa curadoria era construída junto com a liderança das comunidades. A nossa atividade [dos bolsistas] era levar filme e levar realizadoras e realizadores para debater.

Então, por exemplo, o Kadu, nos meses anteriores, tinha debatido com a Dácia Ibiapina, com o Gabriel Martins... A gente tinha passado *Ressurgentes* (2014), a gente tinha passado *Rapsódia para o homem negro* (2015). Então, existe um ambiente de cinema! Por exemplo, nas mesmas semanas, dois realizadores foram lá passar filme: a ocupação mal tinha luz, era barricada de pneu mesmo, você tinha que passar a barricada para ir ver. Era um clima de tensão, de despejo, de polícia cercando, era um clima muito vivo. Então, o filme emerge disso! O plano do Kadu emerge disso, também. Ele emerge do Kadu, ele emerge da luta, mas ele emerge de uma vivência de cinema que a gente estava tendo naquele período, de forma muito presente para todo mundo.

22. Grupo de pesquisa vinculado ao CNPq e ao PPGCOM/UFMG. Site do grupo: <<https://www.poeticasdaexperiencia.org/>>.

23. “As BPs são uma organização militante, popular e de massas, socialista, classista, feminista, antirracista, anti-imperialista, anti-punitivista e nacionalista-revolucionária, atuando em locais diversos como ocupações, periferias, bairros, organizações comunitárias, coletivos, sindicatos, escolas e universidade, atualmente presentes na Bahia, Ceará, Distrito Federal, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Santa Catarina, São Paulo, Pará e Pernambuco” (Brigadas Populares, 2025).

24. 19º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Catálogo disponível (forumdoc.bh.2015, 2015).

**Bruno Leites:** Aiano, vocês inscrevem *Na missão...* em uma série de festivais, ele começa a ter a repercussão que teve. Parece que o filme está levando tudo isso para o ambiente de um festival e está rompendo uma série de fronteiras entre o que é e o que não é cinema. Além disso, causando uma série de desconfortos... O artigo da Amaranta César<sup>25</sup> sobre esse debate circulou bastante.

**Aiano Bemfica:** O *Na missão...* está localizado em outro momento, que é bom sempre lembrar, nessa mudança curatorial que a gente vive, que a gente já viveu. Claro que ainda pode mudar mais, mas, naquele momento, a entrada de filme militante, filme com pauta... isso era muito difícil! Depois é que foi começar, muito pelo debate que a Amaranta capitaneou, não só com o *Na missão...*, mas com *Kbela* (2015) e outros filmes que ela foi puxando e levando junto.

A reformulação das próprias curadorias, de trazer pessoas de diversas perspectivas, foi mudando a perspectiva dos festivais. Mas, lá em 2016 não era assim. A gente entrou com *Na missão...* meio chutando a porta mesmo. Inclusive, ele foi recusado por curadorias importantes, que eu não vou ficar nomeando aqui, porque não é o papel, mas de festivais superimportantes do Brasil, que depois vieram pedir desculpa porque não perceberam o filme que tinham nas mãos. O que, para mim, é superestranho: “Ué, irmão, você é curador, eu faço filme. Isso aí, cada um com o seu.”

Eu acho que *Na Missão...* foi um filme que levou essa energia para dentro. E ele colocou alguns debates importantes, também. Ao mesmo tempo, ele não conquistou esse espaço por caridade, sabe? Tipo, assim: “Vamos olhar para isso, porque isso é importante”. Ele tem um impacto nas salas que é incontornável! Ele é incontornável para mim até hoje, sempre foi. Parte do filme é essa coisa... Quando a gente fala em cinema político, ele tem que deixar alguma coisa em você. Porque, se ele não deixou, ele está só te fazendo pensar. Isso aí, fazer pensar, pode ser só uma fala – não precisa de um filme para isso.

Agora, a outra coisa é que, para mim, ele tem uma questão de forma muito importante, que gira em torno do plano do Kadu. E eu digo isso com a maior tranquilidade do mundo, porque foi esse plano que moveu o filme, é o grande motor. Inclusive, ele define a montagem, muita coisa. Esse plano tem impacto concreto na vida das pessoas de lá. Para mim, cinematograficamente, é um plano que realmente sempre impressionou muito. Isso já leva a gente para um debate importante, que é algo que um festival tem que fazer, entendendo o festival como um fórum de linguagem.

É muito importante o que esse plano gera para a gente. De, bem: “Como nós vamos lidar com este plano?”, é uma grande questão! Como que a gente vai lidar com esse plano depois que o Kadu morre, é outra grande questão. E eu estou falando especialmente do primeiro e do segundo planos, os dois planos dele, na verdade, que a gente usou.

E um outro ponto importante: nós estamos vindo de 2013. E 2013 foi motivado, em certo momento, pela circulação de imagens. Nós vamos lembrar que, quando a

---

25. Trata-se de *Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo?*, de Amaranta César (2017).

Polícia Militar de São Paulo reprimiu muito o MPL [Movimento Passe Livre] na [Avenida] Paulista, as imagens foram detonadoras. Mas o tempo vai passando, as imagens vão circulando, de repente a gente vai se anestesiando! Essas imagens vão anestesiando na gente a possibilidade de empatia. Assim, falando de um público mais amplo, ela vai deixando de ser mobilizadora. Ela tem um caráter de denúncia, mas ela deixa de ser mobilizadora, igual eu acho que o filme tem que ser, naquilo que não é palpável, que só depois a gente vai entender o que sentiu.

Quando a gente vai fazer *Na missão...*, ele tem essa característica: a gente precisa chegar nessa imagem com a mesma força que ela tem, e com essa força que a gente reconhece no Kadu, e na história dele. Isso vai, no filme, se materializar na hora que você está vendo aqueles planos feitos pelo Kadu. Você está vivendo aquilo em primeira pessoa, mas você está vendo em primeira pessoa sabendo que ele sonhou no dia anterior. Que ele sonhou com um tiro, que depois disso ele ficou triste, porque uma mulher perdeu a visão, e ficou para baixo por isso... Porque você sabe que ele mora num barraquinho ali, dividido com mais duas pessoas, da maior simplicidade do mundo, sabe? E que aquilo tudo toca e forma ele. E você sabe que aquilo é uma comunidade, que você está vendo aquelas imagens junto com aquela comunidade. Então, a hora que você chega naquela imagem, vamos dizer, a quarta parede, ela é a comunidade, ela não é a câmera, ela não é o sujeito, ela não é a inquietação do cineasta... Ela é aquela comunidade inteira. E aquele sonho da pessoa.

Isso é uma coisa que mobiliza o filme formalmente. Passado o susto do filme, que ele vai dando nos festivais, ele mobiliza esse debate também. Para além das coisas que tem a ver com a política e com o movimento, para nós sempre foi muito importante debater forma, a gente gosta de fazer filme também, a gente gosta do debate de forma.

**Bruno Leites:** Eu estou tentando visualizar *Na missão, com Kadu* sem aquela conversa introdutória que vocês fazem, com aquele estilo, a câmera um pouco desenquadrada, e depois todo o impacto corporal dos planos seguintes. Mas vocês não fazem disso uma fórmula e, então, vem *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*, que é completamente diferente. Como foi a transição para o *Conte...*?

**Aiano Bemfica:** Aí, de novo, é sempre bom lembrar que o que está no centro é a luta, e a relação das imagens com a luta, e não tanto a relação de um filme com o outro, ainda que hoje, vendo em perspectiva, eu possa encontrar as relações. O que acontece? *Na missão...* é um filme filmado em 6 horas, mais os planos do Kadu, depois a montagem com o Gabriel Martins, e a finalização... mas é um filme muito “resposta”: ele está ali tentando responder.

O *Conte...* é fruto de outro processo. Enquanto isso tudo está acontecendo, o MLB continua lutando e fazendo ocupação. Esse é um processo que Pedro já não participa tanto, ele não tem essa ligação com movimento, a pegada do Pedro é outra... Mas, dentro do movimento, a gente consolida a Comissão de Comunicação, e vai consolidando as nossas práticas de comunicação dentro dessa comissão. E aí

tem, vou fazer uma daquelas coisas chatas, mas tem um artigo que eu falo mais disso, se chama *A imagem tática: reflexões sobre o papel das imagens na atuação do MLB* (Bemfica, 2020).

**Bruno Leites:** Estava até previsto, aqui, te perguntar sobre a questão da imagem tática e sua relação na prática.

**Aiano Bemfica:** É, o *Conte...* está muito conectado na ideia de imagem tática. A gente trabalha em comissões, e a comissão de comunicação se articula com as outras, de segurança, de estrutura, de alimentação. A gente sabe e entende tudo que está acontecendo, e qual o papel da imagem e de outras formas de comunicar no meio de todas essas ações - como, por exemplo, no processo de ocupação de um território, seja ele um prédio ou um terreno.

A gente começa a trabalhar muito com a ideia de que, durante a noite, a gente consegue construir imagens com mais liberdade, porque não tem polícia. Quando tem polícia, a nossa câmera está preocupada com a segurança direta e com o registro das comunicações. Então as câmeras se distribuem de outra forma. Durante o processo de ocupação, as câmeras vão se reorganizando em função de como as outras comissões estão se reorganizando, a de negociação, a de segurança - a gente vai respondendo ao contexto.

Nós estamos falando, não daquela tática de [Michel de] Certeau, mas de uma tática no conceito mais leninista mesmo, de que você tem uma estratégia e que, dentro dessa estratégia, você tem as táticas para alcançá-la. Então, essa imagem, durante o período da luta, vai se posicionar de forma tática. E não só se posicionar, mas durar, ter interesses de forma tática ao longo da ação, compondo com todas as outras coisas que também são táticas: o lugar que você vai colocar a bandeira, onde você vai construir a creche, onde você vai construir a cozinha... Enfim, tudo isso faz parte dessas ações e a gente, enquanto comunicadoras e comunicadores, nos relacionamos com isso, o que vai trazer elementos formais para a imagem, que têm a ver com duração mesmo.

Por exemplo, no *Conte...*, naquela sequência final, eu estou lá filmando junto com as mulheres que estão estendendo a bandeira, nós estamos no limite do terreno, tem uma tensão o tempo todo com a polícia. Eu estou lá porque, se acontecer alguma coisa com a polícia, eu já estou com a câmera em cima. Essa é a minha motivação inicial! Ela dura muito por quê? Porque eu tenho que estar pronto o tempo todo para o que acontecer, a princípio. Mas, enquanto eu estou lá filmando, eu já vou pensar assim: “isso aqui é um plano” – também. Então, como eu enquadro nesse contexto, mantendo a relação com a segurança delas, mantendo a duração necessária para estar pronto para tudo e, ao mesmo tempo, procurando um plano? Assim, um plano que possa contar a história que está aqui, trazer essa tensão, mostrar até um certo amadorismo, em algum momento, que é angustiante, que aumenta a tensão... Isso a gente está pensando, também. Mas, sobe e esconde junto, porque na hora que a polícia pas-

sa tem que esconder... Enfim, eu acho que esse plano é um grande retrato desse momento. Ele seria, vamos dizer, uma expressão... Até porque ele também está em sua íntegra. Então, assim, por ser um plano-sequência ele comporta diferentes instâncias.

E aí, o que acontece? A história vai passando, as lutas vão passando, o Brasil sofre um golpe parlamentar e a gente chega depois em um momento novo da luta por moradia, que é a violência das polícias no processo de despejo. É muito forte... e muito crescente. Sabe? Muito crescente! O processo de deslegitimação da esquerda, o crescimento de discursos reacionários, isso empodera as polícias também. E, em Minas Gerais, inclusive sob o governo do [Fernando] Pimentel, que foi um governo bastante violento aqui nas suas duas passagens. Em Minas Gerais, a orientação começa a ser: despejar no primeiro instante, não judicializar, sobretudo quando tem movimento organizado.

Então, a bandeira vermelha [do MLB] é simbólica. Os policiais ficam tirando fotos das nossas bandeiras. É sério, eles falam disso abertamente, eles confrontam isso o tempo todo. E a gente sofre, então, dois despejos bastante violentos. Um em 2016, no Barreiro, que é onde está a Eliana Silva, em que a gente fica mais de 12 horas sendo cercado pela polícia, depois de ser despejado. E o outro em Mário Campos, na ocupação Manoel Aleixo, que é região metropolitana - além de ser muito violento o despejo em si, ele resulta com o tiro no rosto da Gabi, que fez ela perder seis dentes, uma menina de 14 anos<sup>26</sup>.

Por que eu estou dizendo isso? O filme surge nesse contexto, eu sinto muito o filme nessas tensões. Então, você tem, de um lado, nacionalmente, uma mudança de conjuntura que é muito desanimadora. Em 2017, o golpe<sup>27</sup> já estava consolidado. É muito desanimador, e vai jogando aquele ânimo para baixo... não tem mais ninguém fazendo luta, praticamente, só a gente... As duas últimas lutas resultam em despejo, as duas em despejos violentos, um deles com a menina de 14 anos com tiro na boca, perdendo seis dentes. O clima era ruim, o clima era de luto.

Então, o que movimento decide? Juntar as pessoas que participaram da comunicação e olhar para as imagens feitas nos últimos quatro anos. Mas foram todas, gente, todas! Foram seis semanas vendo material bruto: olhar para as imagens, separar, organizar. Olhar essas imagens como uma forma de processar o luto, mesmo, de processar o luto e de procurar força.

A comissão vai diminuindo por outras tarefas e ficamos eu, Camila [Bastos], Cris [Araújo] e Pedro [Maia de Brito]. E a gente vai conversando sobre essas imagens e tentando entender e encontrar um filme ali. A nossa proposta era encontrar um filme, sempre foi, e nisso a gente vai entendendo um pouco esses parâmetros.

A gente quer falar de polícia, da violência da polícia, mas não de violência policial, porque a gente já tem um filme disso, de quebração de pau. A gente não quer fazer um filme para baixo, a gente quer fazer um filme para cima. A gente foi enten-

---

26. Ver *Ajude a Gabi a sorrir novamente!* (2017).

27. O golpe de estado em questão aconteceu em 2016 e culminou com a retirada da presidenta Dilma Rousseff.

dendo que não ia falar de uma ocupação, mas desse estado de ocupação. Esse estado, esse processo... E aí foi a ideia, então, de trabalhar com as três ocupações, aproveitar a noite, porque é um momento que a nossa câmera não está lá colada na polícia. A gente não está falando do despejo, a gente está falando de movimento e encontrando, então, o que é a força do movimento. Nesse contexto, a força do movimento é o movimento, então é um filme de movimento, está tudo o tempo todo em movimento... Quem conhece, consegue ler as comissões... Quem conhece as formas de organizar, consegue ver as comissões atuando. E aquele movimento todo está indo pra onde? Para a bandeira! E a bandeira é o que? Bem, o movimento não é nada, se não aquelas pessoas, por trás dessa bandeira.

**Bruno Leites:** Há, também, pelo menos dois grandes elementos simbólicos: o título assertivo, que demarca um espaço e uma distribuição de papéis (cineastas, espectadores, comunidade, inimigos); e a bandeira no final. De resto, *Conte...* tem pouca fala, algo bem diferente de *Na missão, com Kadu* e *Entre nós talvez estejam multidões*.

**Aiano Bemfica:** Acho que, como tudo nele, foi muito do processo mesmo. A gente tinha muita entrevista, uma hora abriu mão, sabe? A gente fala: vamos para a noite, a noite permite trabalhar a ideia de construir um outro território, que é o território de ocupação. Então vamos juntar as três diferentes! Aí vem até um aspecto, bem prático, antes de ser formal: na noite, a gente não faz entrevista. Além disso, não é nem esse o ponto... O ponto é que a gente vai entendendo que queria reforçar essa ideia de estado mesmo, de um movimento de ocupação. Vamos dizer, se a gente explica, tira a força que está em ver e sentir aquilo. Enquanto você está no cinema, por exemplo, vendo no 5.1, imerso naquele negócio, com uma câmera que também é em primeira pessoa, uma câmera subjetiva... Você está ali dentro, você é um corpo no meio daquela ação, que está olhando para as coisas. A gente aposta muito que isso dá conta.

E você falou do simbólico, eu acho que tem alguns simbólicos: tem a própria foice e o martelo, na virada, em vários momentos... Daria para você descrever o filme em verbos, pessoas e verbos, sujeitos e verbos. E é interessante porque todos os verbos compõem essa luta. Cavar, cozinhar, fazer café, armar barraca, colocar bandeira. Parece o checklist... para quem conhece, parece o check list. Você vai desde o início descrevendo como é que funciona: reunir as pessoas, pegar o ônibus, descer, entrar, carregar madeira, armar barraca... bem, então, o que você vai explicar, se está tudo explicado? O que você vai fazer é ter a confiança de que essa forma dá conta, e vai trabalhar para construir isso, escolhendo os planos, as durações deles, compondo essa trilha sonora - tem um ponto muito importante aí, sobretudo de Nicolau [Domingues].<sup>28</sup>

---

28. Nicolau Domingues fez desenho de som e mixagem de *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*.

**Bruno Leites:** Eu acho que eu comentei contigo sobre as primeiras vezes que eu vi *Conte...*: eu fiquei com aquele som das estacas, que vai ganhando um certo ritmo, tem algo pulsando, é um vitalismo. E aquilo me ocupou bastante tempo. Até que eu tive a oportunidade de assistir no cinema, por ocasião da Mostra Lona, em 2023, em Porto Alegre. Houve um programa começando com *Conte...*, depois passando para *Na missão...* e finalmente indo para o *Palmilha* (2018). A ordem e a escolha desses três filmes, associados com a explicação do curador, foi pautada pela representação de momentos da ocupação, a chegada, a resistência e a consolidação.

**Aiano Bemfica:** *Palmilha* é do Anderson, né? Agora as meninas já estão maiores! A Gabi é a personagem ruivinha, não sei se você sabe, que eu comentei do tiro. É a personagem ruiva de *Palmilha*, que mobiliza a galera para conseguir o dinheiro, para consertar a palmilha... Ver no cinema é outra coisa, porque ele tem uma lógica de imersão, né? Então, ver ele aqui, na telinha, é outra lógica.

Só uma coisa sobre o som, que eu acho importante também: ele tem o som do trabalho, que é outra ponta importante para o movimento. O MLB é um movimento de trabalhadores e trabalhadoras, então não é só fazer ocupação. Em outros ambientes, a gente está mais acostumado a ouvir o som da fábrica. Mas, você ouve ali, sabe? Fecha o olho, é como se você estivesse numa fábrica... aquela simultaneidade de ações, simultaneidade de trabalho, simultaneamente de ferramentas. Então, é uma fábrica, em si, porque são pessoas trabalhando para fazer aquele lugar.

E aí, para mim, tem uma coisa que é muito bonita: eu não sei como é a realidade no Rio Grande do Sul, mas em Belo Horizonte 92% da cidade é ocupação urbana. Até os bairros ricos invadiram o terreno ou foram feitos em cima de antigas comunidades, antigas ocupações. Então, esse processo que a gente está olhando é o processo de ver a cidade nascendo. Ele é um bairro, potencialmente. 10, 15, 20 anos, 5, 10, 3, não importa – depende das políticas do entorno e da conjuntura, mas é um bairro, onde vão morar crianças, as pessoas vão vender suas casas, vão alugar, vai ter gente que vai nascer, ter filho, depois trabalhar em outro lugar. É o bairro que está nascendo, é a cidade informal sendo feita. E aquelas são as pessoas que trabalham formalmente, na cidade formal, fazendo a casa dos ricos. Então, assim, aquele é o momento delas fazendo a cidade delas, eu acho bonito a gente olhar assim.

Aí a gente vai chegar no *Entre nós...*, sabe? Começa a fazer um arco. Vamos dizer, até então a gente só tinha o *Na missão...* E aí, a gente vai ter outro ponto, que é o *Conte...*: beleza, agora a gente tem uma linha. Depois, Pedro e eu, quando vamos discutir *Entre nós...*, aí sim a gente está pensando filmografia. Mas, não existia um tríptico anterior. O *Videomemória* está nesse contexto, também, do *Entre nós...*, eles são filmados conjuntamente, tanto é que compartilham imagens e uma história de feitura.

**Bruno Leites:** Isto eu gostaria de perguntar, também: sobre a decisão de lançar dois filmes, e se eles são, de fato, para serem vistos juntos. Do meu ponto de vista, de quem está assistindo, eu entendo que um interroga o outro. Eu vejo *Entre nós...*,

depois descubro e vejo *Videomemória*, mas então eu preciso voltar para *Entre nós...* Eu quero saber: “não, espera aí, essa imagem está lá”, então eu volto para ver onde ela está, em que tipo de relação ela está colocada.

*Entre nós talvez estejam multidões* fala exatamente da multidão, desde o título. Eu sei que o título tem uma história particular no processo de realização, mas, enfim, está nomeado no título o conceito de multidão. E a gente vê no filme, majoritariamente, pessoas, elas têm a primazia. Então, tem uma série de deslocamentos que vão nos chamando atenção para essas relações, que nunca se fecham, mas vão nos conduzindo a observar coisas...

**Aiano Bemfica:** O projeto de *Entre nós...* é anterior a tudo isso que eu contei. Quando eu conheço o movimento, vou fazer a campanha de financiamento da creche e, naquele período, me dão um HD com imagens do despejo da Eliana. E a Eliana tem essa história, que vocês já conhecem, eu não sei se é importante falar aqui.

**Bruno Leites:** Eu acho que vale sim, Aiano, porque tu tens um olhar muito interno.

**Aiano Bemfica:** A Eliana Silva tem uma história muito específica. Ela surgiu dia 21 de abril de 2012 e, desde o primeiro dia, ela ficou cercada pela Polícia Militar, e foi despejada dia 11 de maio daquele ano. Despejada de forma muito violenta. Foi a primeira vez que o caveirão<sup>29</sup> foi colocado na rua em Belo Horizonte. Tinha cavalaria, cachorro, tropa de choque, tudo o que vocês imaginarem, todo o aparato que foi usado em 2013. Parece que ele foi treinado, testado, em 2012, na Eliana Silva. E foi muito violento esse despejo, muito traumático. E aí, como a Eliana Silva ficou cercada, mobilizou muitas pessoas, que foram para a volta, tentaram fazer cordão de isolamento, mas nada disso adiantou.

Teve uma mobilização, vamos dizer, parecida com a Lanceiros Negros,<sup>30</sup> de Porto Alegre, que conseguiu impedir o primeiro despejo através da mobilização da sociedade. Aqui a intenção foi essa, mas não conseguiu, a polícia despejou.

As famílias se reorganizaram e, em agosto do mesmo ano, fizeram a nova Eliana Silva. É interessante, também, falar da comunicação nesse ponto, porque é uma comunicação que não estava sistematizada dentro do MLB, mas mesmo assim ela foi eficaz. Ela não garantiu a permanência das famílias, mas ela garantiu o estabelecimento de redes de apoio que fortaleceram o surgimento da segunda Eliana Silva. Com isso, a Eliana Silva ganha muita visibilidade e a sua estabilidade é muito mais certa.

Mas isso faz com que gere, então, durante esse período de cerco e despejo da Eliana 1, um conjunto de materiais audiovisuais diversos e dispersos. E o MLB foi

29. Caveirões são veículos blindados usados por policiais militares em certos estados brasileiros.

30. “Entre 14 de novembro de 2015 e 14 de junho de 2017, dezenas de famílias moraram no local, batizado de Ocupação Lanceiros Negros. Pessoas que transformaram um espaço vazio em habitação, com um quarto para cada família, cozinha compartilhada, a criação de uma biblioteca e uma creche, agência de empregos e até oficinas. Tudo acabou numa gelada noite de junho, sob ordens do governo de José Ivo Sartori (MDB), que exigiu a reintegração de posse.” (Brasil de fato, 2023).

juntando esses materiais e me passou, lá em 2013: “A gente quer fazer um filme que conte essa história”. E aí, bem, nós falamos: “Vamos fazer um projeto”. Ficamos trabalhando nesse projeto, que foi aprovado em 2017, a grana chegou em 2018... e daí muita coisa tinha acontecido, né? A Eliana estava em outra etapa, a gente também estava em outra etapa de cinema, já tinha dois filmes feitos, e querendo fazer outros debates.

E eu acho que o cinema não é essencial para uma luta do porte da luta do MLB, tanto é que muito movimento importante não faz cinema, mas o cinema é um lugar de elaboração muito foda. O cinema é um lugar que te permite o tempo, tanto o tempo da realização, quanto o tempo da imagem. O tempo da imagem mudar o seu status, assim, de uma imagem-denúncia, para ser outra imagem. O tempo da realização... de você poder olhar para essas imagens com calma, porque o filme não tem urgência. Ele tem um tempo, vamos dizer, que está ligado à filmografia presente no período, aos temas caros ao período. Mas ele não tem a urgência de um vídeo para internet! E, de outro lado, também, o tempo da própria montagem. Então esses três tempos... a montagem é o lugar em que esses dois tempos se encontram, esse novo tempo da imagem, o tempo da realização, e o tempo de articulação mesmo, formal.

A gente, então, estava sentindo que aquele era um momento de voltar para essa ideia, que está indicada em *Conte...*, tem uma experiência dela lá atrás, com o *Na missão... Na missão...* tem a experiência da entrevista, que, na sua formalidade, tem dimensões de profundidade. E no *Conte...* a gente tem essa coisa do território surgindo.

No *Entre nós...*, a ideia é: vamos olhar para a cidade agora e vamos ver quem está fazendo essa porra! E esse “quem está fazendo” já não é mais o mesmo “quem está fazendo” da luta, para a gente não cair naquela armadilha de que ocupação é só pauleira. Ocupação é cotidiano. Ocupação é modificação disso na vida das pessoas. Ocupação é o sonho de alguém. Ocupação é um remédio que o outro toma para o coração. Ocupação é uma mãe com seus dois... até me arrepio, gente, porque, por exemplo, o Dedé, que conta do coração dele, morreu do coração no ano seguinte que o filme foi lançado, 2021. Morreu do coração, trabalhando em casa.

A Kênia, que mostra os dois filhos, na primeira entrevista... [Na cena] chega o Adriel, depois chega o Cauã... O Cauã morreu, a gente não sabe de quê ainda. O corpo dele ficou no IML 49 dias, nem procuraram a família. Ainda estão esperando o laudo. Na real, é isso... Filmar nesse contexto é isso, você está lidando com vidas. E, em compensação, a Madu, que é aquela mulher artista, linda, que canta Whitney Houston, que canta *Mulher do fim do mundo*,<sup>31</sup> está estourada como influencer, naquela época não estava. O Adriel, que é o outro filho da Kênia, virou coordenador estadual do MLB.

---

31. Composição de Rômulo Fróes e Alice Coutinho, conhecida na interpretação de Elza Soares, no disco *A mulher do fim do mundo*, de 2015.

Essas coisas da vida, que têm suas várias nuances. São vidas de pessoas, que vão morrer, viver, perder seus filhos, que vão ser modificadas pela ocupação e que naquele território se encontram. Isso, em grande medida, é a multidão! Essa multidão, nessa luta, e a multidão das suas relações também.

E o *Entre nós...* é muito isso. Tem um gesto de montagem que representa muito, é a volta para o plano geral. Para mim, é um plano conjunto, porque esse plano é feito pela escala e cada casinha daquela é quase um indivíduo. A gente mergulha neles... Como se fosse, mesmo, um mural, em que você pudesse olhar para aquilo e ver como um mural mexicano, que varia o tempo todo o tamanho da escala. Você tem, de repente, uma mãe com uma criança na mão, mas você tem uma multidão com “não sei o quê” na mão, com ferramentas... O filme se apresenta dessa forma. Ainda que, claro, com a montagem do cinema ele vai se articular de outra forma. Mas, vamos dizer, conceitualmente, é isso que guia a filmagem, é isso que guia a montagem.

**Bruno Leites:** Te ouço falar sobre os vários locais em que a gente observa a multidão proliferando no filme... ela não está no local em que, normalmente, a encontramos na sua relação com a mídia e a imagem. Normalmente, a multidão aparece associada à inserção da câmera no furacão do acontecimento, a uma dada instabilidade na tomada... *Em Entre nós...*, por outro lado, há muito rigor na filmagem e na montagem. Tem também a utilização da arte, das apresentações, das performances.

Isso, para mim, é tão enigmático... Eu já te ouvi falando numa entrevista, me corrige se eu estiver enganado, alguma coisa do tipo: “ah, a gente gostaria de ter filmado com com plateia, mas na verdade ficou tarde, era um dia de semana e não deu tanto público assim”. Mas, bom, o caso de existirem esses bastidores de produção não inibe o fato de que, naquele filme, retornam pessoas performando e se apresentando sem público. E, aí, a gente pensa: “O que isso está fazendo aqui”? E, de novo, a gente vai começar a conectar com a multidão... Se tu puderes falar um pouco desse contexto da performance artística, do objetivo e da relação com a multidão...

**Aiano Bemfica:** Eu acho que isso também não adianta explicar, porque, se não está no filme, não está no filme. Mas é legal saber que aquele palco é sempre montado ali, é um palco onde acontecem os shows. E quando a gente começou a filmar, em pesquisa, foi no aniversário da Eliana Silva, no show que foi exatamente ali. A gente filmou uma fala da Poli [Poliana Souza], depois filmou um pouco o show. A gente deu uma experimentada nesta outra forma: multidão, gente, o negócio acontecendo... A gente não sabia o caminho formal do filme, ainda. Eu considero esse documentário muito dirigido, as cenas foram muito dirigidas em vários aspectos, até porque ele é um documentário muito formal, estruturalmente falando, mas ao mesmo tempo muitas coisas foram se constituindo ao longo do processo.

Então, por exemplo, a questão da música não era uma coisa que a gente tinha visto de princípio, só que ela começou a surgir com vários personagens. E fomos tentando entender de que forma trazer isso para dentro, não porque é atraente, mas porque é característico. E traz uma coisa legal, quando você vê: é tudo juventude!

Então, assim, é essa juventude, que tem essa forma de se expressar, de construir uma coisa bonita, porque, afinal de contas, ocupação não é pobreza, pelo contrário, é um negócio de uma riqueza fodida, em termos de potencialidade e tudo.

E aí a gente foi tentando entender que forma seria essa. Primeiro, a gente chamava, internamente, de show de calouros. Era basicamente convidar pessoas que tinham habilidades artísticas diversas, poderia ser para além da música até, naquele momento, para participar da performance. A nossa intenção, na verdade, por mais que a gente quisesse um público, nunca foi filmar público. A nossa intenção era ter um público e continuar filmando só eles. Mas, como a gente tem um ambiente sonoro no filme todo, a gente gostaria que tivesse um ambiente sonoro de público mais forte, ter as pessoas falando o nome do pessoal, ter uma torcidinha, ter uma palavra de ordem, ter essa multidão no entorno. O que acabou não se consolidando, mesmo, porque a gente terminou de filmar às 4h30min da manhã. Estava muito frio!, porque o Barreiro, gente, de noite, vocês não estão entendendo...

Enfim, não rolou e a gente foi encontrando outra forma para isso no filme. A gente foi entendendo esses retornos: o retorno do master, das performances, como isso poderia compor o que seria o arco de montagem. E aí vem um ponto fundamental, também, que é o contexto da eleição, o contexto eleitoral, que foi se impondo, por questões históricas, questões do cotidiano da comunidade, e que acaba sendo uma aposta nossa.<sup>32</sup> De, enfim, construir o nosso arco a partir da eleição, e a gente vai estruturando os nossos blocos, os blocos autônomos estruturantes.

**Bruno Leites:** De onde vem e como se chega ao conceito de bloco autônomo estruturante? Ele está articulado com os retornos e com a narrativa em torno do processo eleitoral... Mas, aí, a gente também vê um grande rigor... eu acho que tem a ver com o que tu estavas falando, no sentido do excesso e da potência. Um projeto feito com tempo, com muita reflexão em cima, com um determinado rigor... A gente sente o bloco autônomo estruturante quando vê o filme.

**Aiano Bemfica:** Só um adendo... eu concordo com tudo que você disse, farei só um adendo. Uma busca que a gente tinha, também, era: “como filmar comunidade?” E não só pessoa. E como filmar pessoa, com profundidade histórica, sem querer fazer recapitulação histórica. Então, por exemplo, a gente tem essa câmera que é realmente mais baixa; os nossos planos de coletivo, eles são sempre planos abertos; a gente tem essa coisa de ir e voltar no território; a gente tem as texturas da rua, dos muros, da árvore, falando desse entorno.

E uma coisa interessante: é sempre coisa aberta, sempre coisa bonita. Isso aqui não é gueto. O fato de que isso aqui não está no reboco, não está asfaltado – ainda, porque agora já está asfaltado, inclusive. Não está falando que isso aqui é fodido, é o contrário. E lembrando que tudo isso surge do chão, das pessoas que trabalharam isso aqui. Essa é uma coisa.

---

32. O filme foi gravado em 2018, no período eleitoral que culminou com a vitória de Jair Messias Bolsonaro.

A outra coisa é dentro das casas: traz para baixo, um pouquinho, a câmera, porque aquelas são pessoas grandes. Pessoas grandes que a gente quer filmar de forma grande. Não estamos em posição de igual com ninguém. Estamos numa posição de dizer: “que massa que você está de personagem no filme, que foda essa conversa e que foda o que você faz!”. Então, é ali baixinho mesmo. A gente filmava, nós os dois, sentados no chão, do lado da câmera. A gente via dessa perspectiva na hora de filmar, para manter o olhar assim, para deixar que as pessoas surjam grandes. E as nossas entrevistas têm duas horas, aí tira 5 minutos de entrevista [para incluir no filme].

E outra coisa importante é esse plano aberto, que é pouco usual em entrevista em profundidade. Eu acho que vocês vão poder falar melhor que eu, porque são espectadores, e críticos e críticas, mas o filme não falta em profundidade por não aproximar a câmera. Essa não é uma sensação que eu tenho: que ele deixa de estar em uma relação profunda com as pessoas. Porque não é isso que define a relação profunda, né? Uma câmera pode aproximar e não te mostrar nada. Mas a gente queria a câmera mais aberta porque... porque aquela casa foi feita por elas. Se elas têm alguma coisa lá dentro hoje, se elas têm aquele tijolo, é porque foi feito por elas. Então, mostrar aquela casa não é igual a mostrar a decoração da sua casa, que você alugou, que o arquiteto fez, que o seu namorado te deu um quadro bonito, não importa. Você está mostrando também tudo isso, que a namorada deu um quadro bonito, mas o quadro está lá na parede que a pessoa subiu! Entendeu? Tem outra textura, tem uma textura de gente...

**Bruno Leites:** É notável, é notável! E vocês não afastam a pessoa, naquela questão da figura/fundo. Não é um fundo que está ali, cada pessoa está inserida no espaço.

**Aiano Bemfica:** Se fosse pensar no enquadramento fotográfico, eu acho que é do retrato. Do retrato fotográfico: você encontra o personagem, o lugar, a luz, a cor, o fundo. E ali você trabalha para ter essa relação complexa entre o quadro e a pessoa dentro do quadro.

Mas, enfim, estou dizendo isso porque eu acho que, ao longo do filme, a gente teve diferentes caminhos. Eu e o Pedro, a gente sempre pensou muito junto com a equipe. A gente fazia um negócio que era: filmava quatro dias na semana só... só?! A gente ficava lá quatro dias na semana. Quatro dias morando lá, depois a equipe estava liberada, e eu e Pedro ficávamos vendo o material. Então, o filme e as formas dele foram sendo esculpidas muito em processo. Lá no projeto escrito não tinha “blocos autônomos estruturantes”, não tinha “pessoa sentada com quadro não sei o quê”, sabe? Era tipo assim: era ver, era conversar, era entender, era pensar quem a gente ia entrevistar na próxima ida. A gente ia lá, ficava quatro dias: de quinta até segunda. De segunda até quarta, em casa. E aí, era pensando mesmo como fazer o próximo passo.

De novo, assim como *Conte...* foi se definindo como filme noturno, sem entrevista, sem violência policial, esse filme também foi se definindo a partir de alguns lugares. A gente tinha muito teste de caminhada com personagem, o que praticamente desapareceu. Algumas ações que a gente tinha previsto foram caindo... E a gente

foi entendendo que a montagem teria essa ideia do mural mexicano, que a gente teria vários frames dentro de um mesmo quadro. A gente começou a pensar o filme assim: várias cenas dentro de um mesmo quadro.

Outra coisa que a gente foi entendendo é que as pessoas não voltariam... A gente não voltaria na entrevista de ninguém, as pessoas só retornariam ao filme coletivamente. Então, a gente tem dois tipos de aparição: a entrevista ou participação em ambientes coletivos. E é rigorosamente isso - as multidões, de novo, ainda que sejam "multidinhas". É o coletivo, é o estar ali, as pessoas que se juntam e formam aquilo. O que cria um pouco essa relação, ou que pretende criar, do que eu falei lá atrás no *Na missão*.... É você ver aquelas pessoas não só pelo que elas são no coletivo, na luta, mas pelo que elas são nos sonhos, nos desejos, nas músicas. A gente está sempre referenciado nisso.

E a gente foi entendendo, então, que o arco que move o tempo é a eleição. A gente foi lá em vários dias diferentes fazer planos de conjunto, porque eles indicariam para a gente essa passagem do tempo de forma mais direta. Mas, ao mesmo tempo, também, eles permitem à gente dosar o clima do filme.

Por que eles são blocos autônomos estruturantes? Primeiro, eles são autônomos porque são cenas que não dependem uma da outra, embora, claro, qualquer montagem se relaciona à narrativa, constroi a narrativa. Elas são aqueles vários desenhos e cenas dentro dos painéis mexicanos, dos muros. Mas que, na hora que a gente se aproxima, eles vão se estruturando. Então, a nossa busca de montagem era assim: encontrar os momentos das cenas. E a estrutura é: o geral constroi a passagem de tempo.

Entendendo que aquela cena do CEP era uma puta de uma introdução fodida<sup>33</sup>... Essa foi realmente daquelas! Eu lembro de estar filmando, enquadrando, e falei: "pronto, primeira cena do filme". Tem coisa que não tem como você fugir, né? Tem coisas que você já vai vendo... As demais cenas vão se repetindo na mesma ordem: você tem um momento da música, um momento da entrevista, um momento da incursão. Então, é essa a ideia, de que a gente está montando a partir disso e de que essas cenas são autônomas.

**Bruno Leites:** Eu acho ótimo te ouvir, porque vejo o bloco autônomo estruturante como um modo de incluir a multidão na própria estrutura do filme, ou seja, um pensamento em torno da multidão na própria forma da expressão. A singularidade de cada elemento que aparece ali é absurda. Quem quer encontrar um amálgama, de alguma coisa média, vai ficar deslocado, não vai conseguir. Por isso que parece um conceito muito poderoso, o de bloco autônomo estruturante. Assim, como modo de pensar a forma de um cinema político.

---

33. A cena mostra um grupo de moradores da Eliana Silva. A liderança afirma que, agora, as ruas possuem CEP, isto é, Código de Endereçamento Postal, importante etapa no processo de transformação da ocupação em bairro.

**Aiano Bemfica:** Acho que a busca vai por aí mesmo. E fazer uma coisa, que a gente tenta ao longo dos filmes: encontrar uma forma para lidar com esse tema, com esse contexto, com essa proposta, com essas pessoas, que dê conta de uma relação política maior com as partes. Assim, como lidar com as partes?

A gente trocava muita referência sobre o modernismo soviético, modernismo socialista, sobretudo de arquitetura, de espaço, de monumento. Tanto que o nome é um trecho de um poema de [Vladimir] Maiakovski, que se chama *Conversa com o camarada Lenin*.<sup>34</sup> A gente vai trazendo para o filme, o próprio muralismo mexicano é uma arte que, de certa forma, traz alguns desses elementos para a América Latina. Então, são referências estéticas, não são buscas rigorosas. Elas são ressonâncias, que aparecem também nesse formalismo, na forma do enquadramento, de composição dos quadros, lineares e proporcionais, nessa ideia de bloco estruturante.

E que era, em alguma medida, uma forma de lidar com um filme a ser realizado naquele lugar, construído por um movimento de organização de reforma urbana e pelo socialismo. Existe uma coisa de respeito com o espaço, além de coincidências ideológicas, de procurar uma linguagem para lidar com o espectro político que está ali. Sem, claro, de forma nenhuma fazer com que isso seja aplastador da diferença, mas seja uma forma de diálogo, vamos dizer assim.

**Lennon Macedo:** Quanto ao lance dos blocos autônomos estruturantes, me lembrou o pensamento da montagem, [Dziga] Vertov, [Sergei] Eisenstein, o modo como eles pensam as imagens. E eu fiquei pensando, como tu tinhas comentado no início, da luta política e dos repertórios de ação, da questão da imagem tática e do modo como vocês pensam as imagens. Quando uma imagem vira um plano, por exemplo... Enquanto estou fazendo a comunicação do movimento, estou fazendo uma imagem, mas daí essa imagem pode virar um plano. Então, a própria metalinguagem sobre aquilo que está sendo filmado varia conforme a sua ação.

*O Conte...*, ao mesmo tempo que é uma câmera subjetiva, talvez por não ter entrevistas, tem um aspecto meio observacional. Uma câmera que observa, só que não parece um cinema de testemunho, porque a câmera está fazendo parte da ocupação, é uma imagem participante. Ela não tem tanto o aspecto de testemunhar um evento, mas de produzir o evento junto.

*O Entre nós...* já parece ter uma ordem de testemunho, pelo menos, ser testemunha do que ocorreu, ou de um estado de coisas tal como se apresenta. Não sei o quanto essa relação da imagem que participa, ou participa mais ativamente, ou participa mais passivamente, enquanto testemunha... Não sei se isso passa para você também...

---

34. “Conversa com o camarada Lênin: Depois da jornada / o tumulto serena, / o dia se foi, / a noite inicia. // No cômodo, dois: / Eu / e Lênin — / na branca parede / a fotografia. // Com a boca / entreaberta / a discursar / e o bigode / eriçando-se / ao vento, / a testa / enrugada, / exemplar: / para uma testa grandiosa / um grandioso pensamento. // *Entre nós / talvez estejam / multidões invisíveis / caminhando, / uma floresta de bandeiras / farfalhando... (...)*” (Maiakovski, 2023, grifos nossos).

**Aiano Bemfica:** Você falou da imagem, do plano... Uma coisa legal de a gente pensar, só voltando um pouquinho, é no plano do Kadu. Eu já falei disso outras vezes: ele circula, mobiliza na internet, vai para uma peça judicial e vira um filme.

E eu acho superinteressante, na verdade, porque tem um problema interno do nosso meio, cineastas e pesquisadores e pesquisadoras do cinema. O cinema, muitas vezes, se vê muito privilegiado, sabe? Muito privilegiado de crítica, muito privilegiado de potências, muito privilegiado como o *locus* da imagem reflexiva. Claro que existem todas as exceções do mundo, graças a Deus, e elas são cada vez maiores. Eu falei do cinema como lugar do trabalho do tempo, e eu acho que é isso, mas, cara, a imagem é um negócio muito maior que o filme! A imagem é muito maior do que o cinema. E eu acho que o plano do Kadu mostra isso pra gente. De que, quando a gente fala imagem, já contempla o plano, é uma potencialidade enorme. Não que você não tenha falado isso, eu estou dizendo porque a sua fala me fez pensar...

Quando a gente fala plano, quer dizer que já enquadrado no cinema, porque só existe plano para quem fala linguagem de cinema. Se você fala para alguém: eu tenho um plano aqui... a pessoa: “Mas qual plano? Deixa eu ver o que você quer fazer com o seu plano, mostra aí o que você desenhou, qual é o seu plano de vida?” Mas, o plano só vive dentro do filme. Se ele não está num filme, ele não é um plano. (Ou no material bruto que um dia vira um filme.) Mas, assim, ele só existe como linguagem do cinema e do audiovisual.

Sobre o *Conte...*, grande parte das imagens fui eu que fiz. Assim, 85%... Mas, quando eu penso essa câmera dentro da ação, eu penso ela como participante mesmo. Eu sei todas as diferenças de quem que eu sou, sei de onde eu falo, sei do meu trabalho, em relação à pessoa que está lutando por casa. Mas eu sei também que, dentro de um processo de luta complexo e articulado, uma imagem pode ter muita participação na vida daquela pessoa que está lutando pela casa dela. É por isso que eu entendo que cavar um buraco para armar uma barraca, passar um café, ou fazer um plano – fazer um plano, não! – ou fazer uma imagem – tá vendo? – são elementos de igual importância, que devem ser igualmente preservados durante a ação. Nesse momento, eles estão na mesma escala e eu acho que, aí sim, aquela câmera está participando sim! Porque ela está lá, ela participa de imediato, ela participa no tempo. A gente está aqui contando a história das ocupações até hoje porque alguém fez um filme. Outra pessoa podia estar falando lá no encontro de Geografia, de Arquitetura e Urbanismo...

Mas, assim, os filmes existem e as comunidades e as lutas vivem mais através desses filmes e chegam a mais lugares, né? Então, eu acho que essa imagem está participando, ela só é uma outra tática. Quando a gente fala em imagem tática, talvez suba a expectativa, né? Mas eu acho que, do ponto de vista da luta, ela só iguala. [Ou] ela diminui: “não, você não está fazendo filme, você está fazendo imagem tática”.

E aí vem um lado, que é assim... nenhum desses filmes seria possível se fosse feito em outra sequência, porque não existe “se” na vida. Se a gente tivesse lá atrás começado a fazer *Entre nós...* em 2013, ele teria outro nome, outras entrevistas, falaria de outras coisas. Então, as coisas são como são. Mas o fato é que, quando a gente chega em *Entre nós...*, eu já estou filmando há 5 anos com o MLB.

Eu já fui despejado de duas ocupações com o MLB, eu já fiz ocupação, *Na missão...*, *Conte...* Há uma luta interna dentro do movimento, que, no caso do MLB está bem consolidada: o MLB é um movimento que pensa em cinema! O MLB hoje pensa em cinema, se organiza para fazer imagem, seja ela para filme ou não...

Quando, em 2018, a gente chega para fazer *Entre nós...*, o *Conte...* tinha acabado de ser lançado. Enquanto a gente estava na produção, o *Conte...* foi lançado em Brasília, ganhou os prêmios<sup>35</sup>. Além disso, *Conte...* foi um filme que a gente construiu em etapas na montagem, exibindo e debatendo internamente. O MLB gosta muito desse filme porque é um excelente filme de formação. Mais de 350 famílias já tinham visto antes de estrear em Brasília, mas internamente. Ou seja, existe uma consciência do MLB de que fazer cinema é uma coisa importante.

Nesse momento, também, nós tínhamos um dinheiro ali, porque a gente aprovou no Funcultura [Fundo Estadual de Cultura de Pernambuco], e foi premiado com o prêmio de roteiro do Rucker Vieira. Então, tinha um dinheirinho, não é um dinheiro expressivo... mas é um dinheiro, coisa que a gente não tinha tido até então. Poderia, assim, apoiar o movimento em várias coisas, e eles já sabiam que fazer filme valia a pena, o MLB entendia a importância disso.

Com isso, é uma outra perspectiva que a gente coloca, por tudo que eu contei já, em termos de escolhas formais, mas, “pô”, aquelas pessoas são todas minhas amigas! Naquela altura, já eram minhas amigas há cinco anos, a gente já tinha passado por altos e baixos juntos, conheciam a minha família, eu conhecia a família delas. O pessoal já conhecia o Pedro, já respeitava o trabalho de cinema, já estava acostumado com a presença da câmera.

Então, vamos dizer, ali [em *Entre nós...*] eu acho que não é tão evidente a dimensão táctica da imagem, porque não está no meio de uma ação tão central. Mas, não por isso... não quer dizer que o movimento não esteja entendendo a importância de ter um filme e de contar aquelas histórias, com aquela profundidade, ainda que não tivesse naquele momento respondendo a uma emergência.

Mas, é de virar e falar: são pessoas, e muita gente já tinha falado isso antes – a Poliana Souza, por exemplo, em diversos momentos ao longo da história, tinha falado: “Não, Aiano, tem que entrevistar a gente da família, ver de onde elas são e tal”. Era uma vontade, só que, vamos dizer, a forma até então não tinha permitido. A forma dos filmes, o seu tempo, as suas características... De repente, aquele era o momento. Vamos fazer um filme de falar de pessoas? E vamos falar do lugar e das pessoas? E vamos falar que território é isso, território não é um terreno. Terreno é terreno, território é território: é um espaço modificado e vivido a partir da ação humana, atravessado por políticas, atravessado por disputa de forças. Isso é território, conceitualmente falando. Era um filme de falar de território na sua complexidade, falar de ocupação, falar de gente. Então, a nossa preocupação já era, realmente, en-

---

35. Prêmio de Melhor filme (curta-metragem) e Melhor som (curta-metragem), no 51º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 2018.

contrar outro lugar para fazer as perguntas, outra dimensão para fazer as conversas, mas que só foram acessíveis porque eram relações longas, ninguém estava sentado ali me vendo pela primeira vez.

Eu acho que isso modifica. Eu concordo com você quando diz desse outro lugar da câmera, eu não saberia, mas também me faltaria um outro lugar, para encontrar uma forma de conceituar essa câmera. Mas acho que, assim, talvez o que a gente poderia trazer de mais próximo que existe é o encontro mesmo, coutiniano, mais clássico. No sentido das entrevistas, porque eu acho que o resto do filme não, eu não vejo como um filme coutiniano como um todo, mas eu acho que essa coisa das entrevistas e da relação com as pessoas, muito pautada pelo encontro verdadeiro, interessado, que a câmera estabelece. A gente está ali interessado no sujeito do outro lado e não querendo que ele venha comprovar uma coisa que a gente já está pensando. Acho que essa seria uma categoria melhor do que testemunho, sabe?, nesse sentido, mas também não saberia esgotar isso agora.

**Bruno Leites:** Aiano, se você pudesse falar um pouco sobre a relação de *Entre nós...* com *Videomemória*, se eles são de fato um díptico, ou se não... É relevante que sejam processos paralelos de realização, são lançados no mesmo período. Têm estéticas muito diferentes, mas compartilham tantas coisas, alguns planos, inclusive.

E outra questão: ao longo da sua fala, você coloca que a imagem tem que impactar de alguma maneira, e não apenas do ponto de vista reflexivo ou teórico... porque, se não, poderia escrever um livro, apresentar uma conferência... Isso é muito importante para nós, a gente participa de uma rede de pesquisa que se chama Teoria de Cineastas. Nos interessa compreender, nos cineastas, seja em filmes, palavras, debates, entrevistas etc., como está sendo pensado o cinema – o cinema a partir e em diálogo com quem está realizando, é o centro da ideia de Teoria de Cineastas.

**Aiano Bemfica:** Que massa!. Fico pensando que quem pesquisar Adirley [Queirós] está com o prato cheio! É um cara... nossa! Ai, nossa senhora, pensei muito nele, quando você estava falando. Tem algumas pessoas que, para mim, são pensadores e pensadoras que eu gosto muito. Adirley, claro... A Cris Amaral! Ver aquela mulher falando é tipo... não, sério... Entre outras tantas, também, que me mobilizam: a Dácia [Ibiapina], mas Dácia também é uma acadêmica, tem essa trajetória<sup>36</sup>. Estou pensando muito pela prática... A Cris, para mim, sempre é uma aula, de tudo. A Cris já faz um tempo que ela expandiu, de ser alguém que fala só de cinema, para falar de Brasil, de política... igual o Adirley.

Ah, o Lincoln Péricles! É outro cara, que, enfim... O Adirley eu não conheço pessoalmente, mas vejo entrevista dele, texto sobre e acho foda. Já Cris Amaral, Dá-

---

36. Ver conversa entre Aiano Bemfica, Cláudia Mesquita e Vinícius Andrade de Oliveira com Dácia Ibiapina e Edson Silva sobre *Cadê Edson?* (2019). A conversa se chama “Nosso filme tem que ser para construir a luta do povo: uma conversa com Dácia Ibiapina e Edson Silva” (Bemfica; Mesquita; de Oliveira, 2021).

cia e Lincoln, a gente tem mais proximidade de amizade. Cris estava até no júri [do Festival] de Brasília quando o *Conte...* foi premiado. A gente já esteve em algumas mesas, eu acho incrível conversar com ela.

Essas pessoas têm em comum uma coisa que me interessa muito. Cara, eu gosto de filme, eu respeito quem gosta, aqui todo mundo gosta. Mas, na verdade, eu gosto muito mais do mundo, sabe? Tipo: do mundo, da sociedade, da política, das coisas, da participação dos filmes no mundo. Para mim, eu acho muito sedutor quando a realizadora, o realizador, a pesquisadora, o pesquisador, qualquer pessoa, está pensando o trabalho que faz, na sua relação com o mundo, o tempo todo. Porque, enfim, isso é muito interessante, quando o cinema, de certa forma, materializa uma possibilidade de reflexão política, uma possibilidade de participação na política. E eu acho que eles participam, sim, porque, se eu não achasse, eu não estava fazendo...

Mas, participam, nem que seja isso, proporcionando com que um filme de 2016 seja assunto até hoje, da nossa conversa, e vocês viram ele aí em Porto Alegre. Ele está participando, ele está vivo, participando dessa política. Então, eu acho muito interessante pensar essa perspectiva, de realizadores e realizadoras que estão teorizando.

Há pouco tempo atrás parecia que, se você estava debatendo filme, era uma coisa, se estava falando do mundo, era outra. A gente estava vendo filmes que tangenciavam, se tanto, as questões sociais. Hoje, eu acho que elas já estão vivas, seja em temas frontais, seja em modo de produção, seja em trabalhos coletivos, seja realizadores e realizadoras de diferentes origens, diversidades e trajetórias que estão fazendo seus filmes e isso está empapado na linguagem.

Sobre o *Videomemória...* Ele vem de uma demanda. Como lidar com as imagens, que a gente não lidou, como o MLB pediu? A gente tem que lembrar disso, também. Assim, é movimento, e no movimento você também faz tarefa. Você não faz só as suas ideias, você tem que dialogar o tempo todo. Então, continuava havendo uma demanda de recuperar a história do despejo. Porque não eram só as imagens. A história do despejo escapa um pouco ali no *Entre nós...* Tem a entrevista com a Poliana e só. Então, escapa um pouco. E essa é uma história muito importante para aquele lugar, porque ela marcou a história deles.

Era quase como uma arqueologia... É fazer uma arqueologia das imagens, né? Olhar para essas imagens lá de trás. Uma arqueologia com imagens, ao mesmo tempo. Uma arqueologia das imagens, quando a gente olha para elas, e com as imagens, quando a gente olha para a experiência que a Eliana viveu. E essa experiência atravessa dois territórios. A Eliana foi ocupada em um território, mas esse lugar foi despejado. E a segunda Eliana surge em outro lugar, a 500 metros de lá. Então, o terreno não é o mesmo.

O que a gente faz? Essa proposta de ação, com a Cris [Veríssimo], que é ir no terreno vazio – que está vazio até hoje. Tem essa coisa, não é do filme... O terreno da Eliana Silva I continua vazio! E também lá foi filmado parte do *Conte*, porque uma das ocupações também foi feita nesse terreno, e também foi despejada. Mas, o terreno continua vazio. A Cris vai caminhando nesse lugar, com a lanterna, uma coisa que ela fazia enquanto segurança da ocupação. E a gente filma ela como essa

*Mulher do fim do mundo*, em relação à música. Você não identifica quem é, mas é aquela mulher, com a lanterna, no meio daquele lugar vazio... é uma menção ao *Conte...*, também, em alguma medida. E aquele terreno vazio, onde a Eliana não está, e o outro terreno, onde as imagens estão estáveis, estabilizadas, que são as imagens compartilhadas com o *Entre nós...*, que é o da Eliana consolidada.

E, no meio disso, você tem o quê? Aquela *Videomemória*, que é uma memória do que aconteceu, totalmente construída a partir das imagens em arquivos. E essas imagens em arquivos têm uma característica formal que é a absoluta diversidade de formatos, de formas de filmar, de vozes que você ouve, de pessoas que você vê na frente da ação. Ela é o anti-*Entre nós...*, assim, no sentido formal, se você pensar na natureza das imagens. Mas, ela vai trazer justamente aquilo que *Entre nós...* não conta, que é essa camada que o tempo não dá conta de restituir, mas que a gente escava através das imagens. A gente faz essa arqueologia, com as imagens, escavando as imagens que a gente tinha do cerco e do despejo.

É uma coisa que consolida até um pouco do *Na missão...*, porque *Videomemória* tem aquela coisa de ser imagens no bojo da ação, que estão mostrando a violência policial. Ele condensa um repertório, em alguma medida, para dar conta da história desse cerco e desse despejo sem a pretensão de contá-lo ação a ação.

Nós também temos uma preocupação permanente nos trabalhos, que é não diminuir da imagem o estatuto de “imagem autônoma”. Ou seja, ela não precisa de uma fala para mostrar o que aconteceu. Dá para você montar ela de forma que alguma coisa fique ali. Você está sentido o que está acontecendo. Você pode não estar entendendo tudo, mas está sentido o que está acontecendo. E talvez esse sentir seja até mais próximo da vida ali perto do que o “entender” explicitamente.

Essa é a articulação que a gente propõe no filme, tentando construir uma arqueologia entre esses dois estados. Daquele terreno vazio, com a Cris caminhando, e, a partir da memória dela, aprofundar a experiência do passado, com as diversidades de memórias e texturas que ele tem.

**Bruno Leites:** E sobre ser um díptico? Isso que eu ia comentar...

**Aiano Bemfica:** Eu acho que eles podem ser um díptico, mas acho que, enfim... Eu vejo um tríptico entre o *Na missão...*, o *Conte...* e o *Entre nós...*, por exemplo, tanto quando a gente pensa em linguagem, quanto quando a gente pensa em etapas da luta.

Como o *Conte...* é num estado de ocupação, eu posso pôr ele, depois o *Entre nós...*, e aquela pode ter sido a ocupação do *Entre nós...*, na leitura de montagem direta, sabe? Eu vejo que funciona muito assim.

Eu gosto muito da relação histórica e formal entre *Entre nós...* e *Videomemória* - faz sentido vê-los como um díptico. Mas, e aí é absoluta opinião pessoal, a montagem do *Conte...* com o *Entre nós...* me seduz mais, porque tem essa coisa da luta e da vitória mais forte. Entende o que eu quero dizer? Mais do que a coisa da violência, da polícia, do tumulto...

A gente chegou a fazer um teste para montar esses arquivos [que estão em *Videomemória*] no *Entre nós...* de duas formas: diretamente; e também fizemos pro-

jeções no bairro, com o mesmo tipo de plano que a gente estava fazendo, mas em diferentes espaços. A gente projetava e filmava. Mas, em montagem, com o Gabriel [Martins], a gente entendeu que não passaria por ali, que o filme já estava muito articulado com as opções que a gente tinha feito.

**Bruno Leites:** Mas os dois foram lançados juntos? Foi no mesmo ano, não?

**Aiano Bemfica:** Foi no mesmo ano, mas não foi junto. O *Entre nós...* foi lançado no *Olhar [de Cinema]*. [*O Festival de*] *Brasília* foi no final da trajetória dele... Ah, eu já nem lembro como foi o trem, mas ele lançou na competitiva do *Olhar*. E o *Videomemória*, salvo engano, lançou no *FestCurtas* de Belo Horizonte. Agora eu fiquei na dúvida, se foi *FestCurtas* ou se foi *Tiradentes*, porque aquilo foi nos anos de pandemia. Mas a gente lançou junto no mundo, um pouco para ver como pegava, e curiosamente acho que os dois nunca foram projetados juntos.

**Bruno Leites:** Bom, pelo menos, em casa, eu vi várias vezes os dois juntos, usando um para interrogar o outro. Tem imagens do *Entre nós...* que aparecem em vídeo institucional do MLB, não? Essa circulação é notável, tem tudo a ver com a questão da tática. Conectando *Entre nós...* e *Videomemória*, os pontos que os aproximam também mostram as diferenças. Então, tem coisa que eu só consigo ver num, a partir do outro. Esse dispositivo para mim é riquíssimo.

**Aiano Bemfica:** Os dois filmes poderiam sim ser um díptico e projetados juntos, ia ser superinteressante também. O negócio é só que, realmente, eles foram lançados juntos, mas nunca aconteceu de ser assim. Eu acho que os dois têm muito a ver, inclusive, pelas suas diferenças. Isso é inevitável, e é completamente inerente. Os dois filmes foram filmados juntos, montados quase que contemporaneamente, a gente foi fazendo escolha de um em função do outro, eles compartilham planos. E eu acho, na real, esse lance de compartilhar planos maravilhoso. Isso é o bonito, para ir justamente na contramão do sistema de autor... Cara, essas imagens não são nossas. É óbvio que nós somos realizadores, produtores, tem nosso empenho e nosso trabalho lá. Normalmente, a gente recebe nada ou muito pouco para fazê-las. Mas, as imagens: nós não temos a propriedade intelectual delas. Elas são do movimento, da luta. Enquanto elas estiverem servindo a isso, é ótimo. Inclusive, isso aumenta, também, a nossa responsabilidade. Porque o contrário também é verdadeiro: se você faz uma imagem que é prejudicial, que desconstroi, que vulnerabiliza qualquer luta em qualquer lugar – ela também não é só sua. Aquilo pode ser usado contra o movimento, contra as pessoas, pode resultar em prisões, em deslegitimação. A qualquer tempo, uma coisa que você fez e está no YouTube pode ser resgatada.

É importante a gente pensar, também, porque dialoga com a ideia de imagem tática. A tática também está dentro do plano, do quadro, você tem que estar pensando... E por isso é tão importante, quando você trabalha nesse contexto, filmar sempre conectado com todas as frentes do movimento, sobretudo a jurídica e a de segurança. Você o tempo todo olha para coisas que, só como realizador, não olha normalmente. Liberdades que às vezes você adoraria ter, como alguém desavisado que chegou no lugar, mas que você não vai. Na hora de montar, a mesma coisa, é o compromisso

ético, humano, político, de lidar com aquelas pessoas, com a entrevista delas. E uma parte é racional, mas uma parte é quase física. Na hora que você está filmando, você já aprendeu, seu corpo já aprendeu, está introjetado na sua forma de se colocar na situação.

**Bruno Leites:** Aiano, agradeço muito por dispor desse tempo para conversar. Espero que a gente possa repercutir e retribuir isso de alguma forma.

**Aiano Bemfica:** Eu agradeço. Desculpa se eu me desvio às vezes. É igual eu falei... eu gosto mais de falar do mundo do que de falar de filme. Eu gosto de falar de filme, mas eu gosto de falar de filme trazendo as coisas para dentro. Por isso, aquela conversa inicial, quando falava “o cineasta, o pesquisador, o militante” – na verdade não, né? São coisas que eu faço como desdobramento de uma postura que eu tento ter diante do mundo. Então, eu acho que é isso, no final das contas. De certa forma, eu gosto sempre de deixar reverberar essas outras coisas na hora de falar dos filmes.

### Referências bibliográficas

- Assembleia Legislativa de Minas Gerais. (2023, maio 12). *Direitos humanos visita moradores da ocupação Izidora*. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/comunicacao/noticias/arquivos/Direitos-Humanos-visita-moradores-da-ocupacao-Izidora/>.
- Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais. (s/data). *Bella Gonçalves*. Recuperado em 3 de abril de 2025a. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/deputados/bella-goncalves/28860>
- Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais. (s/data). *Andréia de Jesus*. Recuperado em 23 de outubro de 2025b. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/deputados/andreia-de-jesus/26143>
- Baggio, E., Carvalho, M., Leites, B., & Penafria, M. (2020). Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. *Intexto*, (48), 6–21. <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/97857>.
- Bemfica, A. (2020). A Imagem Tática: reflexões sobre o papel das imagens na atuação do MLB. In O. Pilar; A. Guerra; A. Brito (orgs.), *Comunicar, insurgir: engajamentos metodológicos na pesquisa em Comunicação* (pp. 295-310) Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG.
- Bemfica, A. (2021). *Fazer imagem, fazer cidade: uma aproximação cartográfica da luta do MLB em Belo Horizonte junto, com e através das imagens*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Bemfica, A. & Abud, C. (2013). *Construindo a creche Tia Carminha*. Belo Horizonte. Disponível em: [www.catarse.me/crecheelianasilva](http://www.catarse.me/crecheelianasilva).
- Bemfica, A., Abud, C., Mendz, A., Scarpa, G., Araújo, Â., Mello, R., Costa, N. & Fernandes, L. F. (2017). *Ajude a Gabi a sorrir novamente!* Catarse. Disponível em: <https://www.catarse.me/sorriagabi>.

- Bemfica, A., Mesquita, C. & Oliveira, V. A. (2021). “Nosso filme tem que ser para construir a luta do povo”: uma conversa com Dácia Ibiapina e Edson Silva. In C. Amâncio; P. Heméritas; W. Moreira (orgs.), *Cinema: afetos e territórios* (pp. 153-173) Belo Horizonte: Led.
- Brasil de Fato. (2022, janeiro 22). *10 anos do Pinheirinho: Memória está viva às vésperas de centenas de despejos agendados*. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/01/22/10-anos-do-pinheirinho-memoria-esta-viva-as-vesperas-de-centenas-de-despejos-agendados/>
- Brasil de fato (2023, abril 27). *Prédio da Ocupação Lanceiros Negros será transformado em anexo da Biblioteca Pública*. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/04/27/predio-da-ocupacao-lanceiros-negros-sera-transformado-em-anexo-da-biblioteca-publica/>
- Brigadas Populares. (s/data). *Página oficial*. Recuperado em 3 de abril de 2025. Disponível em: <https://brigadaspopulares.org.br/quem-sao-as-brigadas-populares/>
- Cesar, A. (2017). Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. *Revista ECO-Pós*, 20 (2) 101-121 [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/viewFile/12493/8743](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/viewFile/12493/8743).
- EOCA - UOL. (s/data). *Causadores: Carmen Silva*. Recuperado em 3 de abril de 2025, disponível em: <https://www.uol.com.br/eoca/reportagens-especiais/causadores-carmen-silva/#cover>.
- Forumdoc.bh. (2015). *Catálogo do 19º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/catalogos/2015-mostra-olhar-um-ato-de-resistencia>.
- Guilherme Boulos (s/data). *Guilherme Boulos – titular em exercício 2023-2027*. Recuperado em 22 de abril de 2025. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/deputados/220639>.
- Leites, B. & Pereira M. L. (2024). O ato teórico no filme Entre nós talvez estejam multidões: conceito, proposição, programa, série. *Mídia e Cotidiano*, 18 (2) 214-235. <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/60010>.
- Maiakovski, V. (2018, maio 18). *Conversa com o camarada Lênin*. (A. Nogueira, Trad.) Disponível em: <https://traducaoliteraria.wordpress.com/2018/05/18/15-poemas-de-vladimir-maiakovski/>
- Mapa de Conflitos. (s/data). *MG - Mais de mil famílias da Ocupação Dandara lutam para garantir seu direito fundamental à moradia*. Disponível em: <https://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/conflito/mg-mais-de-mil-familias-da-ocupacao-dandara-lutam-para-garantir-seu-direito-fundamental-a-moradia>
- Mesquita, C., Andrade, V. & Bemfica, A. O processo é mediador, a linguagem uma consequência. In E. Grigoletto, F. Nardi, F. Galli & H. Sobrinho (Orgs.), *Tensões entre o Urbano e o Digital: discursos, arte, política(s)* (pp.255-278). Campinas: Pontes Editores.

Moreira, F. G. (2024, dezembro 11). *Despejar a Ocupação Eliana Silva: absurdo dos absurdos*. Instituto Humanitas Unisinos - IHU. Disponível em <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/646983-despejar-a-ocupacao-eliana-silva-absurdo-dos-absurdos-artigo-de-frei-gilvander-moreira>

### **Filmografia**

*Cadê Edson?* (2019), de Dácia Ibiapina.

*Entre nós talvez estejam multidões* (2020), de Aiano Bemfica & Pedro Maia de Brito. Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/entre-nos-talvez-estejam-multidoes/>

*Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (2018), de Aiano Bemfica, Camila

Bastos, Cristiano Araújo & Pedro Maia de Brito. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o4u-XatEpto>>

*Videomemória* (2020), de Aiano Bemfica & Pedro Maia de Brito.

*Kbela - O Filme* (2015), de Yasmin Thayná. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LGNIn5v-3cE>

*Na missão, com Kadu* (2016) de Aiano Bemfica, Kadu Freitas & Pedro Maia de Brito. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E9tewVeNPPU>

*Palmilha* (2013), de Anderson Lima. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_k8Ig1\\_hqw](https://www.youtube.com/watch?v=_k8Ig1_hqw)

*Rapsódia para um homem negro* (2015), de Gabriel Martins. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/rapsodia-para-o-homem-negro/>

*Ressurgentes: um filme de ação direta* (2014), de Dácia Ibiapina. Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/ressurgentes-um-filme-de-acao-direta/>.