DOI: 10.25768/1646 - 477x.n40.07

Poéticas do real em cinco documentários latino-americanos contemporâneos: ecologia estética, memória e epistemologias sensoriais

Marcelo Eduardo Ribarić*

Resumo: O artigo analisa cinco documentários latino-americanos — *Há Terra!*, *Cuatreros*, *Nostalgia de la luz*, *Tempestad* e *Homo botanicus* — para compreender como câmera, montagem, arquivo, voz e som produzem conhecimento. Com base na análise fílmica, na fenomenologia e na crítica decolonial, o artigo desenvolve a noção de epistemologias sensoriais e mobiliza a de ecologia estética, concluindo que a força política das obras resulta da articulação entre forma, história, ética e experiência espectatorial.
Palavras-chave: cinema latino-americano; documentário experimental; ecologia estética; epistemologias sensoriais; memória.

Resumen: Este artículo analiza cinco documentales latinoamericanos — *Há Terra!, Cuatreros, Nostalgia de la luz, Tempestad* y *Homo botanicus* — para examinar cómo cámara, montaje, archivo, voz y sonido producen conocimiento. Desde el análisis fílmico, la fenomenología y la crítica decolonial, desarrolla la noción de epistemologías sensoriales y moviliza la de ecología estética, concluyendo que la fuerza política de las obras resulta de la articulación entre forma, historia, ética y experiencia espectatorial.
Palabras clave: cine latinoamericano; documental experimental; ecología estética; epistemologías sensoriales; memoria.

Abstract: This article analyses five Latin American documentaries — *Há Terra!*, *Cuatreros*, *Nostalgia de la luz*, Tempestad and *Homo botanicus* — to examine how camera work, editing, archive, voice and sound produce knowledge. Drawing on film analysis, phenomenology and decolonial criticism, it develops the notion of sensorial epistemologies and mobilizes that of aesthetic ecology, concluding that the films' political force results from the articulation of form, history, ethics and spectatorial experience.
Keywords: aesthetic ecology; experimental documentary; Latin American cinema; memory; sensorial epistemologies.

* Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação. 8005-139, Faro - Algarve, Portugal. E-mail: mribaric@gmail.com

Submissão do artigo: 12 de junho de 2026. Notificação de aceitação: 12 de julho de 2026.

Résumé: Cet article analyse cinq documentaires latino-américains — *Há Terra!*, *Cuatreros*, *Nostalgia de la luz*, *Tempestad* et *Homo botanicus* — afin d'examiner comment caméra, montage, archives, voix et son produisent des savoirs. Fondé sur l'analyse filmique, la phénoménologie et la critique décoloniale, il développe la notion d'épistémologies sensorielles et mobilise celle d'écologie esthétique et conclut que la force politique des œuvres résulte de l'articulation entre forme, histoire, éthique et expérience spectatorielle.
Mots-clés: cinéma latino-américain; documentaire expérimental; écologie esthétique; épistémologies sensorielles; mémoire.

1. Introdução

Uma parcela significativa do documentário latino-americano contemporâneo não se limita a comunicar informações sobre territórios, conflitos ou sujeitos historicamente subalternizados. Suas imagens e sons interrogam as próprias condições de percepção que tornam esses mundos visíveis, audíveis e inteligíveis. Nesses filmes, a forma não funciona como embalagem de um conteúdo político previamente constituído, câmera, montagem, duração, voz e textura são instâncias nas quais o problema histórico se torna sensível e, por isso, cognoscível.

Essa proposição exige duas precauções. A primeira consiste em evitar a ideia de uma estética latino-americana unitária. A expressão "América Latina" designa uma construção histórica atravessada por diferenças nacionais, linguísticas, raciais, territoriais e institucionais. Os filmes aqui reunidos não representam o continente nem constituem uma amostra estatística. Eles funcionam como estudos de caso comparáveis porque problematizam, por meios formais distintos, relações entre conhecimento e experiência sensível. A segunda precaução é não atribuir valor emancipatório automático a recursos como o plano longo, a câmera instável, a voz fora de campo ou o uso de arquivo. Um procedimento torna-se politicamente significativo apenas quando articulado a uma situação histórica, a uma ética de filmagem e a uma posição enunciativa.

O corpus é composto por *Há Terra!* (Ana Vaz, Brasil, 2016), *Cuatreros* (Albertina Carri, Argentina, 2016), *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, Chile, 2010), *Tempestad* (Tatiana Huezo, México, 2016) e *Homo botanicus* (Guillermo Quintero, Colômbia, 2018). A seleção não pretende representar o documentário latino-americano contemporâneo nem reunir um cânone regional. Ela decorre de um recorte comparativo orientado por cinco problemas formais e epistemológicos: a relação entre câmera e território; a montagem de arquivos e a memória familiar; a articulação entre escalas temporais; a dissociação entre voz, rosto e testemunho; e a observação crítica de práticas científicas de classificação. Os filmes foram escolhidos porque tornam especialmente visíveis essas operações e porque permitem contrastar obras de cinco contextos nacionais, com dispositivos, durações, regimes de produção e tradições documentais diversas.

A pesquisa nasceu de um percurso mais amplo de investigação sobre materialidade fílmica, experiência espectatorial e formas de conhecimento no documentário experimental latino-americano. O presente artigo recorta desse percurso um

conjunto reduzido de obras para testar, em escala comparativa, a produtividade dos conceitos de epistemologias sensoriais e ecologia estética. Trata-se, portanto, de um ensaio analítico fundado em visionamentos reiterados, descrição detalhada de sequências selecionadas e cotejamento entre operações de câmera, montagem, voz, som e arquivo. A comparação não busca produzir uma taxonomia definitiva, mas averiguar em que medida esses conceitos permitem formular diferenças sem apagar as singularidades históricas de cada filme.

A questão central pode ser formulada do seguinte modo: como esses filmes transformam operações sensíveis em operações de conhecimento? A hipótese é que determinadas formas documentais produzem epistemologias sensoriais quando reorganizam a relação entre espectador e objeto histórico, fazendo com que território, desaparecimento, arquivo ou ciência sejam conhecidos por meio de uma experiência simultaneamente corporal, afetiva e reflexiva. Não se trata de opor corpo e razão, mas de reconhecer que todo conhecimento cinematográfico é produzido por uma articulação entre percepção, emoção, memória, linguagem e conceito.

Para desenvolver essa hipótese, o artigo mobiliza a noção de ecologia estética. O termo não designa apenas filmes sobre natureza nem é apresentado como conceito inteiramente novo. Ele resulta de uma aproximação entre a compreensão pragmatista da experiência estética como relação entre organismo e ambiente, formulada por Dewey (1934/2005), e a perspectiva ecosófica de Guattari (1989), para quem as ecologias ambiental, social e mental se constituem mutuamente. Transposta com cautela para a análise fílmica, a expressão nomeia o sistema de relações criado por uma obra entre aparatos técnicos, matérias visuais e sonoras, corpos filmados, ambientes, documentos, instituições, vozes e espectadores. Não se trata de atribuir agência equivalente a todos esses elementos, mas de observar que o sentido não pertence isoladamente à imagem, à fala ou ao tema: emerge de composições materiais e históricas, que podem ser territoriais, arquivísticas, acústicas, institucionais ou pedagógicas.

O argumento desenvolve-se em quatro movimentos. Primeiro, delimita-se o método de análise e os conceitos operacionais. Em seguida, situa-se o corpus em uma genealogia não linear do documentário latino-americano. A parte central realiza cinco estudos de caso, distinguindo descrição formal, interpretação e contextualização histórica. Por fim, a comparação identifica convergências e diferenças, sem converter procedimentos particulares em características essenciais do continente.

2. Metodologia: da descrição formal à interpretação situada

A pesquisa adota uma análise fílmica imanente, de orientação fenomenológica e comparativa. Imanente significa que cada interpretação parte da organização audiovisual efetivamente observável: composição do quadro, escala de planos, mobilidade da câmera, duração, montagem, relações entre campo e fora de campo, voz, ruído, música e materiais de arquivo. A teoria não é aplicada como chave universal; ela intervém depois da descrição, para nomear relações que o filme produz.

O protocolo analítico foi organizado em três níveis. O primeiro é descritivo: identifica materiais, dispositivos e recorrências formais, evitando atribuir imediatamente um significado político. O segundo é relacional: examina como imagem, som, duração e voz se afetam mutuamente. O terceiro é histórico-interpretativo: articula os efeitos formais às condições de memória, violência, território ou conhecimento científico mobilizadas pela obra. Essa separação analítica não significa que os níveis sejam independentes, mas impede que conceitos abstratos substituam a observação.

A expressão interpretação situada explicita que a análise não parte de um ponto de vista neutro ou universal. Em diálogo com Haraway (1988), assume-se que toda produção de conhecimento é localizada, parcial e responsável por seus modos de ver. No âmbito deste artigo, isso implica reconhecer três mediações: a posição histórica e cultural de quem analisa; as condições de produção e circulação de cada obra; e a impossibilidade de presumir uma resposta espectatorial homogênea. A interpretação situada não autoriza o relativismo irrestrito: suas proposições permanecem verificáveis na materialidade dos filmes e discutíveis à luz de outras posições críticas.

A fenomenologia de Vivian Sobchack (1992) oferece uma via para compreender o filme como experiência incorporada, na qual visão e audição participam de uma relação temporal com o mundo representado. Laura Marks (2000) contribui com a distinção entre visualidade óptica e visualidade háptica, particularmente produtiva para imagens que reduzem a distância contemplativa e convocam uma percepção de superfícies, texturas e proximidades. Esses aportes não são tomados como modelos incontestáveis nem como descrições universais da espectatorialidade. Funcionam como instrumentos heurísticos, cuja pertinência depende do modo como cada obra organiza a percepção. Além disso, sensação não equivale, por si só, a conhecimento: para que se possa falar em epistemologia sensorial, a experiência corporal deve modificar uma relação cognitiva, alterando o que pode ser percebido, associado, lembrado ou problematizado.

A teoria do documentário oferece instrumentos para examinar voz, autoridade, testemunho e dispositivo. Nichols (2017) lembra que todo documentário organiza uma perspectiva sobre o mundo histórico; Renov (2004) enfatiza as dimensões de registro, persuasão, análise e expressão; Bruzzi (2006) demonstra que performance e intervenção não anulam a dimensão documental. Esses aportes são importantes porque os filmes do corpus não compartilham um único regime: transitam entre cinepoema, ensaio, testemunho, autobiografia, arquivo e observação.

A crítica decolonial é mobilizada de modo situado, não como selo valorativo. Rivera Cusicanqui (2010) adverte contra discursos decolonizadores que reproduzem hierarquias coloniais em sua própria forma de enunciação. Tuck e Yang (2012), por sua vez, alertam que decolonização não deve converter-se em metáfora genérica. Por isso, o artigo evita chamar de "decolonial" todo gesto formal não convencional. O que se investiga são fricções concretas com regimes coloniais de apropriação da terra, classificação da natureza, administração dos corpos e construção de arquivos.

O conceito de epistemologias sensoriais é empregado no plural para assinalar que não existe um modelo único. Em *Há Terra!*, o conhecimento emerge de uma

câmera que perde sua soberania diante do território. Em *Cuatreros*, surge do choque entre arquivos incompatíveis e uma voz que expõe o fracasso da busca. Em *Nostalgia de la luz*, nasce da montagem entre escalas temporais. Em *Tempestad*, depende da dissociação entre voz testemunhal e imagem. Em *Homo botanicus*, resulta da convivência entre fascínio científico e crítica à taxonomia. O conceito não substitui essas diferenças; procura torná-las comparáveis.

3. Genealogias descontínuas do documentário latino-americano

A história do documentário latino-americano não pode ser reduzida a uma sucessão linear de fases. Ainda assim, algumas tensões persistentes ajudam a situar o corpus: militância e ensaio; povo e autobiografia; testemunho e arquivo; território e aparato; ciência e cosmologia. Nos anos 1960 e 1970, o Nuevo Cine Latinoamericano e o Terceiro Cinema formularam uma crítica contundente aos modelos industriais e às imagens coloniais. Em formulações e práticas distintas, Santiago Álvarez, Fernando Solanas, Octavio Getino e Jorge Sanjinés transformaram precariedade, montagem e participação coletiva em problemas estéticos e políticos (Getino & Solanas, 1969; Sanjinés & Grupo Ukamau, 1979).

Essas experiências não desapareceram com o declínio dos projetos revolucionários. Elas foram retomadas, recusadas ou deslocadas por filmes que passaram a interrogar a autoridade da própria enunciação militante. No Brasil, Jean-Claude Bernardet (1985) mostrou como a imagem do povo podia permanecer submetida à voz sociológica. Em diferentes cinematografias, a primeira pessoa, a performance e o arquivo doméstico passaram a questionar quem fala, em nome de quem e com quais imagens. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), antecedente decisivo de *Cuatreros*, tornou o fracasso da reconstrução biográfica parte explícita do filme.

A partir dos anos 2000, a expansão digital, a circulação em festivais e a renovação dos arquivos produziram novas formas de ensaio documental. Não se trata de uma ruptura absoluta: a violência estatal, a desigualdade e a disputa territorial permanecem. O que muda é a consciência de que nenhum arquivo é transparente, nenhuma voz é neutra e nenhum território pode ser apreendido por um ponto de vista soberano. A dimensão sensorial ganha importância não como fuga da política, mas como investigação das formas pelas quais a política se inscreve nos corpos, na paisagem, nos ruídos e nas temporalidades.

Os cinco filmes analisados ocupam posições distintas nesse campo. *Há Terra!* aproxima cinepoema, etnografia especulativa e crítica territorial. *Cuatreros* transforma pesquisa histórica e autobiografia em montagem de excesso e impossibilidade. *Nostalgia de la luz* articula ensaio cósmico e memória dos desaparecidos. *Tempestad* constrói um dispositivo testemunhal no qual a voz atravessa imagens que não a ilustram. *Homo botanicus* observa a prática científica por dentro, preservando seu fascínio e expondo seus gestos classificatórios. A comparação não procura nivelá-los, mas compreender como cada obra cria uma ecologia estética específica.

4. Corpus e eixos analíticos

Filme	País	Direção	Dispositivo dominante	Problema de conhecimento
Há Terra! (2016)	Brasil	Ana Vaz	Câmera móvel, teleobjetiva, colagem de tempos e vozes	Terra, perseguição e instabilidade do olhar
Cuatreros (2016)	Argentina	Albertina Carri	Arquivo, telas múltiplas, voz autobiográfica	Memória, fracasso da busca e violência
Nostalgia de la luz (2010)	Chile	Patricio Guzmán	Montagem ensaística entre cosmos, deserto e testemunho	Escalas do passado e política da memória
Tempestad (2016)	México	Tatiana Huezo	Voz acusmática, deslocamento e retratos de terceiros	Testemunho, ausência e violência sistêmica
Homo botanicus (2018)	Colômbia	Guillermo Quintero	Observação, diário reflexivo, expedição científica	Taxonomia, legado e controle da natureza

5. Análises

5.1 *Há Terra!*: câmera, território e reversibilidade do olhar

Há Terra! é um cinepoema de aproximadamente treze minutos, realizado em 16 mm, que organiza uma relação instável entre uma jovem, a vegetação do sertão e uma câmera em perseguição. Conforme a descrição da cineasta reproduzida pelo KADIST (s.d.), o filme constitui um encontro, uma caça e uma narrativa diacrônica de olhar e devir. Essa formulação é decisiva: o dispositivo não oferece um território disponível à contemplação, mas encena uma disputa pela posição de quem vê e de quem é visto.

A câmera move-se de forma febril entre o capim alto e a figura de Ivonete. O uso da teleobjetiva comprime as distâncias e dificulta a orientação espacial. Em vez de estabelecer um plano geral que localize personagem e paisagem, a imagem fragmenta ambos. A jovem aparece e desaparece na vegetação; por vezes, o movimento do aparato sugere perseguição, enquanto em outros momentos parece ser atraído ou desviado por aquilo que tenta acompanhar. O território deixa de funcionar como fundo estável e interfere ativamente na legibilidade da figura.

Essa instabilidade diferencia o filme de um olhar paisagístico soberano. A câmera não domina o espaço; ela se mostra vulnerável à ocultação, à distância e ao movimento. A visão háptica, no sentido de Marks (2000), não decorre apenas da textura do 16 mm, mas da dificuldade de separar figura e ambiente. O espectador não

recebe uma imagem total do lugar: precisa percorrer manchas, focos incompletos e deslocamentos. A percepção torna-se uma atividade de busca, e essa busca incorpora a possibilidade de falhar.

O desenho sonoro e a voz ampliam a descontinuidade temporal. A recorrência do grito "há terra" não funciona como simples informação locativa. Na leitura aqui proposta, o enunciado remete à memória colonial da tomada da terra e, simultaneamente, pode ressoar como afirmação de existência e reivindicação. O testemunho contemporâneo sobre apropriação e ameaça territorial impede que as imagens sejam encerradas em um passado distante. A montagem reúne vestígios históricos, fala presente e movimento corporal sem subordiná-los a uma cronologia explicativa.

A epistemologia sensorial do filme reside nessa reversibilidade: olhar o território significa também ser deslocado por ele. O conhecimento não é produzido por inventário geográfico nem por narração didática, mas pela experiência de uma visão que perde controle. Isso não torna o filme automaticamente decolonial. Sua força política emerge da articulação específica entre dispositivo instável, história da terra e presença de uma personagem que não se oferece como objeto transparente. A ecologia estética de *Há Terra!* compreende película, lente, vegetação, corpo, voz e memória colonial como elementos mutuamente implicados.

5.2 *Cuatreros*: arquivo, multiplicação das telas e fracasso produtivo

Cuatreros parte do desejo de Albertina Carri de realizar um filme sobre Isidro Velázquez, bandoleiro morto pela polícia argentina em 1967 e transformado em figura de revolta popular. O projeto está ligado à história familiar da cineasta: seu pai, Roberto Carri, sociólogo desaparecido pela ditadura, publicou Isidro Velázquez: formas pré-revolucionárias da violência em 1968. Em vez de reconstruir linearmente a trajetória do bandoleiro ou do pai, o filme expõe a impossibilidade de recuperar plenamente ambos.

A estratégia formal mais evidente é o uso recorrente de telas múltiplas. Fragmentos de noticiários, filmes publicitários, materiais institucionais, ficções, imagens domésticas e registros políticos aparecem simultaneamente, acompanhados pela voz da diretora. A multiplicação impede que uma imagem adquira estatuto de prova total. Enquanto o documentário histórico convencional tende a ordenar o arquivo em uma cadeia causal, Carri cria colisões, desacordos e excedentes. O espectador precisa escolher onde olhar, sabendo que toda escolha implica perda.

A voz-over também recusa a posição de autoridade retrospectiva. Carri narra tentativas, viagens, impasses, maternidade, desejo e cansaço; relata a busca por um filme anterior sobre Velázquez e reconhece a impossibilidade de completar o projeto imaginado. A primeira pessoa não garante autenticidade imediata. Ao contrário, torna visíveis as condições afetivas e materiais da investigação. O filme não oferece a voz como chave para ordenar o arquivo, mas como mais uma camada atravessada por lacunas.

O excesso de imagens produz uma experiência sensorial distinta da háptica proximidade de *Há Terra!*. Em *Cuatreros*, o corpo do espectador é submetido à

simultaneidade e à velocidade. A dispersão da atenção torna sensível uma condição epistemológica: o passado ditatorial e pré-ditatorial chega como arquivo fragmentário, contaminado por imagens de consumo, propaganda e entretenimento. Não existe uma reserva documental pura à espera de ser descoberta. O poder também se encontra na circulação, na montagem e no apagamento dos registros.

A relação entre Isidro Velázquez, Roberto Carri e Albertina Carri não se estabiliza em equivalência. O bandoleiro popular, o intelectual militante desaparecido e a cineasta que busca seus rastros ocupam temporalidades e posições distintas. A montagem constela esses elementos sem dissolver suas diferenças. Nesse sentido, o fracasso de realizar o filme biográfico inicialmente desejado torna-se produtivo: revela que a memória não é recuperação de uma presença intacta, mas disputa com materiais incompletos e narrativas herdadas.

A ecologia estética de *Cuatreros* é arquivística e mediática. Ela inclui suportes heterogêneos, telas, voz, história familiar, cinema industrial e documentos políticos. Sua epistemologia sensorial resulta da impossibilidade de ver tudo: a perda perceptiva experimentada diante das telas múltiplas pode ser compreendida como figura da incompletude histórica da busca. O filme não comunica apenas que o arquivo é lacunar; faz o espectador habitar essa lacuna.

5.3 *Nostalgia de la luz*: montagem constelacional e escalas do passado

Nostalgia de la luz aproxima três práticas de busca no Deserto do Atacama no Chile: a observação astronômica, a investigação arqueológica e a procura, realizada por familiares, de restos de pessoas desaparecidas pela ditadura de Augusto Pinochet. A força do filme não depende de afirmar que essas buscas são idênticas. Guzmán constrói analogias entre elas e, ao mesmo tempo, preserva a desigualdade ética entre o passado cósmico, os vestígios pré-colombianos e a violência política recente.

O deserto funciona como condição material da montagem. A baixa umidade favorece a observação do céu e a conservação de restos no solo. O filme explora essa copresença por meio de transições entre telescópios, superfícies áridas, ossos, fotografias e rostos. A voz de Guzmán possui caráter ensaístico: formula associações, recorda sua infância e orienta o percurso, mas não elimina a autonomia dos testemunhos. Em diversos momentos, a imagem prolonga a reflexão para além do comentário verbal.

A montagem pode ser chamada constelacional porque reúne elementos afastados sem reduzi-los a uma explicação causal única. A noção remete ao método de composição histórica desenvolvido por Walter Benjamin em Passagens (2006), no qual fragmentos heterogêneos ganham legibilidade por sua aproximação crítica, sem se fundirem numa síntese totalizante. Empregada aqui em sentido analítico, a constelação descreve uma forma de conhecimento por justaposição: cada elemento altera a leitura dos demais. A luz estelar, que chega ao presente depois de longos intervalos, oferece uma imagem material para a sobrevivência do passado; os ossos procurados pelas mulheres, contudo, mantêm uma urgência jurídica e afetiva que não pode ser absorvida pela metáfora cósmica.

Essa diferença é essencial. Uma leitura apenas poética correria o risco de estetizar o desaparecimento. O filme procura evitar esse apagamento ao conceder tempo e centralidade às mulheres buscadoras, cujos gestos de peneirar e caminhar pelo deserto permanecem vinculados a nomes, corpos e responsabilidades políticas. Na leitura aqui desenvolvida, o cosmos não funciona como consolo nem como relativização do crime; amplia a reflexão sobre temporalidades que coexistem no presente.

A presença de Valentina Rodríguez, astrônoma cujos pais foram vítimas da repressão, condensa a articulação entre biografia, memória e escala cósmica. Sua fala é montada com imagens familiares e astronômicas, de modo que a experiência pessoal não aparece isolada do arquivo nem dissolvida nele. A montagem torna visível que a ciência pode oferecer linguagem e perspectiva, mas não substitui o trabalho histórico de luto e justiça.

A epistemologia sensorial de *Nostalgia de la luz* depende da mudança de escala. O espectador passa do detalhe ósseo à vastidão celeste, do rosto ao território, do tempo individual ao tempo astronômico. Esses deslocamentos reorganizam a percepção do passado: ele deixa de ser aquilo que terminou e passa a ser matéria que continua chegando. A ecologia estética do filme reúne luz, mineralidade, instrumentos científicos, testemunhos e arquivos em uma rede na qual memória e conhecimento se transformam mutuamente.

5.4 *Tempestad*: voz acusmática, deslocamento e ética do testemunho

Tempestad articula as histórias de Miriam Carbajal, injustamente presa e transferida para uma instituição controlada por uma rede criminosa, e de Adela Alvarado, artista circense que procura a filha desaparecida, Mónica. O filme não organiza essas trajetórias por entrevistas frontais equivalentes. A voz de Miriam acompanha uma longa viagem por estradas e meios de transporte; a história de Adela aproxima-se progressivamente do espaço do circo e de sua vida cotidiana. A assimetria entre os dois segmentos é parte do dispositivo.

A dissociação entre voz e imagem é especialmente radical no relato de Miriam. Sua voz não é ancorada continuamente por um rosto identificável. Enquanto ela narra prisões, ameaças e sobrevivência, a câmera observa passageiros, estações, chuva, janelas, estradas e paisagens. Essas imagens não ilustram literalmente os acontecimentos. Criam um espaço social atravessado pela narrativa, sugerindo que a violência não está confinada a um lugar excepcional, mas circula pelo cotidiano.

A voz acusmática, isto é, ouvida sem que sua fonte corporal esteja plenamente visível, modifica a escuta. O espectador não pode depender da expressão facial para medir emoção ou credibilidade. Timbre, respiração, pausas e ritmo tornam-se materiais centrais. Essa opção pode proteger, mas sua função não se reduz à proteção de identidade: ela questiona o hábito documental de exigir o rosto da vítima como garantia de verdade.

A câmera dirige-se frequentemente a rostos de terceiros encontrados durante o percurso. Esses retratos não substituem Miriam nem transformam desconhecidos em ilustrações de seu sofrimento. Produzem uma comunidade visual ambígua, na

qual qualquer pessoa pode ser atravessada por estruturas de violência e medo. O risco de generalização existe, mas é contido pela precisão da voz, que mantém a singularidade do testemunho.

Na parte dedicada a Adela, o filme estabelece outra relação entre presença e ausência. Adela é visível em seu ambiente circense; a pessoa ausente é a filha desaparecida. A materialidade do circo, dos ensaios e dos deslocamentos contrasta com a impossibilidade de restituir Mónica ao quadro. Assim, *Tempestad* não adota uma regra única de invisibilidade. Explora diferentes formas de ausência: uma narradora sem ancoragem visual contínua e uma filha cuja falta estrutura o espaço familiar.

O desenho sonoro mantém ruídos de motores, chuva, vozes ambientes e deslocamento em relação tensa com a narração. A voz não domina completamente o mundo; precisa atravessá-lo. Essa mistura impede tanto o isolamento reverencial do testemunho quanto sua absorção pelo ambiente. A epistemologia sensorial do filme nasce dessa tensão: a violência sistêmica é conhecida como pressão acústica e espacial, não apenas como relato informativo. Sua ecologia estética articula voz, trânsito, rostos, clima e ausência, tornando o deslocamento uma forma de pensamento.

5.5 *Homo botanicus*: ciência, taxonomia e ambivalência do olhar

Homo botanicus acompanha o retorno de Guillermo Quintero ao universo da botânica quinze anos depois de abandonar seus estudos. O cineasta reencontra o professor Julio Betancur e acompanha, ao lado do jovem discípulo Cristian Castro, uma expedição às florestas tropicais colombianas. O filme é movido por uma ambivalência produtiva: admira a dedicação dos botânicos e, simultaneamente, interroga a obsessão moderna por coletar, nomear e classificar a natureza.

A observação do trabalho científico ocupa o centro da narrativa. Caminhadas, buscas, cortes, acondicionamento de amostras e discussões taxonômicas revelam a ciência como prática corporal, repetitiva e dependente de técnicas materiais. A botânica não aparece apenas como sistema abstrato de nomes, mas como relação entre fadiga, atenção, memória, instrumentos e floresta. Essa dimensão aproxima o filme de uma fenomenologia do trabalho de campo.

A câmera não se limita, contudo, a celebrar o conhecimento especializado. A floresta excede continuamente o quadro e a capacidade de classificação. A abundância vegetal confronta o gesto de transformar organismos em exemplares, etiquetas e registros. A pergunta sobre a finalidade de "contar plantas para sempre" não invalida a taxonomia; expõe o desejo de totalidade que pode acompanhá-la.

O vínculo entre mestre e discípulo acrescenta uma temporalidade institucional. Julio transmite métodos, nomes e formas de atenção; Cristian aprende a reconhecer espécies e a habitar uma tradição científica. O próprio diretor ocupa uma posição intermediária: antigo aluno que abandonou a carreira, retorna com uma câmera e transforma a expedição em investigação sobre legado, vocação e autoridade. A primeira pessoa emerge menos como confissão do que como localização do olhar.

O filme também introduz uma crítica pós-colonial da ciência sem convertê-la em denúncia simplificadora. A taxonomia moderna está historicamente ligada a

expedições, impérios, herbários e apropriação de saberes. Entretanto, os botânicos colombianos filmados não são apresentados como meros agentes dessa história. Eles trabalham em uma instituição nacional, produzem conhecimento local e dedicam a vida à preservação de coleções. A contradição entre conservação e captura permanece aberta.

A música e o desenho sonoro participam dessa ambivalência. Sons da floresta, ruídos do trabalho e composição musical criam uma experiência que alterna encantamento e estranhamento. Diferentemente de *Há Terra!*, onde o território desorienta uma câmera em perseguição, *Homo botanicus* observa os gestos humanos que procuram estabilizar o múltiplo. Sua epistemologia sensorial emerge do atrito entre a precisão classificatória e a exuberância que escapa à classificação. A ecologia estética reúne floresta, herbário, corpo científico, câmera e memória pedagógica.

6. Comparação: cinco ecologias estéticas

A comparação revela que os filmes não compartilham uma gramática formal única. *Há Terra!* trabalha com instabilidade e perseguição; *Cuatreros*, com simultaneidade e excesso; *Nostalgia de la luz*, com mudança de escala; *Tempestad*, com dissociação entre voz e imagem; *Homo botanicus*, com observação ambivalente do trabalho científico. O elemento comum não é um recurso técnico, mas a recusa de tratar o conhecimento como simples transmissão de informação.

Em todos os casos, o espectador precisa executar uma operação. Em *Há Terra!*, procura orientar-se em um território que oculta e devolve o olhar. Em *Cuatreros*, seleciona imagens sabendo que não poderá apreender todas. Em *Nostalgia de la luz*, constrói relações entre temporalidades heterogêneas. Em *Tempestad*, escuta uma voz sem depender de sua confirmação facial. Em *Homo botanicus*, oscila entre admiração e crítica diante da classificação científica. Essas operações são sensoriais e reflexivas ao mesmo tempo.

A duração assume funções diferentes. Ela pode intensificar a perseguição e a espera, permitir que um testemunho se instale, sustentar a observação de um trabalho ou criar intervalo entre materiais de arquivo. Por isso, não se pode afirmar que o plano longo seja, por si, resistente ou emancipatório. Seu sentido depende do que ele permite perceber e da relação ética que estabelece com pessoas e lugares.

O som também não constitui um bloco homogêneo. *Há Terra!* utiliza voz, repetição e ruídos para criar temporalidade descontínua. *Cuatreros* combina comentário e materiais audiovisuais concorrentes. *Nostalgia de la luz* articula voz ensaística, silêncio, música e testemunho. *Tempestad* faz do ambiente uma pressão sobre a voz. *Homo botanicus* alterna paisagem acústica e composição musical. Esses contrastes impedem que silêncio, ruído, voz ou música sejam tomados como valores políticos em si mesmos. Sua força depende da organização das hierarquias de escuta, da relação com as imagens e da posição ética atribuída aos sujeitos filmados.

As ecologias estéticas podem ser sistematizadas em cinco relações predominantes: corpo-território, em *Há Terra!*; voz-arquivo, em *Cuatreros*; memória-escala, em *Nostalgia de la luz*; testemunho-deslocamento, em *Tempestad* e ciência-floresta,

em *Homo botanicus*. Essas relações não são temas externos. São produzidas pela forma e, ao mesmo tempo, carregam histórias de colonialismo, ditadura, desaparecimento, violência criminal e classificação natural.

A comparação também evidencia limites do conceito de epistemologias sensoriais. Nem toda intensidade produz saber, e a experiência do espectador varia conforme repertório, contexto de exibição e posição social. O artigo não presume uma resposta corporal universal. O conceito indica uma potencialidade organizada pelo filme: a possibilidade de que a percepção transforme o modo de formular um problema histórico. Essa possibilidade precisa ser analisada, não simplesmente proclamada.

7. Considerações finais

A análise dos cinco documentários permite sustentar que a forma documental pode funcionar como investigação e não apenas como apresentação de resultados. Cada obra organiza uma situação na qual *ver e ouvir* se tornam problemas. A câmera de Ana Vaz perde a soberania diante da terra; Albertina Carri multiplica arquivos até tornar-se perceptível a impossibilidade de totalização; Patricio Guzmán aproxima escalas sem converter o cosmos em consolo; Tatiana Huezo separa voz e rosto para reconfigurar a ética da escuta; Guillermo Quintero observa a ciência entre fascínio, legado e desejo de controle.

A noção de epistemologias sensoriais permitiu descrever esses processos sem opor sensação e pensamento. O conhecimento cinematográfico analisado é incorporado porque depende da duração, da atenção, da desorientação, da escuta e da memória. Ele é também histórico, pois essas experiências são organizadas em torno de conflitos concretos. O conceito só conserva utilidade se permanecer vinculado à análise de procedimentos específicos e às condições sociais que lhes dão sentido.

A ecologia estética, por sua vez, impede que a análise isole um elemento privilegiado. O significado emerge de redes entre aparatos, materiais, instituições, ambientes e corpos. Em *Há Terra!*, a película e a teleobjetiva participam da disputa territorial. Em *Cuatreros*, a arquitetura multitelar encena a política do arquivo. Em *Nostalgia de la luz*, telescópios, ossos e fotografias compõem uma ecologia da busca. Em *Tempestad*, meios de transporte, clima e voz produzem uma geografia da violência. Em *Homo botanicus*, floresta, herbário e pedagogia científica formam um sistema ambivalente de cuidado e captura.

A comparação permite, de maneira mais circunscrita, problematizar um risco presente em leituras panorâmicas, discursos curatoriais e classificações críticas excessivamente abrangentes: a busca de uma unidade formal para o documentário latino-americano contemporâneo. O argumento aqui não atribui aos estudos especializados a defesa de uma essência regional; procura, antes, mostrar por meio das análises que categorias regionais só se tornam produtivas quando preservam diferenças de dispositivo, produção, contexto histórico e posição enunciativa. Os cinco

filmes podem, evidentemente, ser relacionados a subgrupos diversos — ensaio, arquivo, testemunho, cinema territorial ou documentário científico —, mas nenhum desses enquadramentos esgota sua singularidade.

O artigo também procura evitar outro risco interpretativo: atribuir valor decolonial automático a formas não convencionais, como câmera instável, arquivo fragmentário, plano longo, opacidade narrativa ou voz dissociada da imagem. As advertências de Rivera Cusicanqui (2010) e de Tuck e Yang (2012) recomendam cautela diante de usos genéricos ou metafóricos do vocabulário decolonial. Neste estudo, a política de uma obra não deriva do recurso isolado, mas da maneira como ela distribui autoridade, presença, legibilidade e opacidade em relação a conflitos históricos determinados. Essa formulação permanece uma hipótese analítica, não uma regra universal.

O corpus permanece deliberadamente limitado. Cinco filmes de cinco países não dão conta do Caribe, da América Central, dos cinemas indígenas, comunitários e afro-latino-americanos, nem das diferenças internas de cada cinematografia. Também não autorizam extrapolações para todo o documentário regional. Pesquisas futuras deverão confrontar os conceitos aqui propostos com obras realizadas por coletivos, processos de autoria compartilhada, regimes de circulação não centrados em festivais internacionais e estudos de recepção. Esse último ponto é decisivo: as respostas sensoriais discutidas são potencialidades formalmente organizadas pelos filmes, e não efeitos universais ou empiricamente comprovados em todos os públicos.

Apesar desses limites, a comparação sustenta uma conclusão circunscrita: nas cinco obras examinadas, a forma produz conhecimento quando reorganiza as condições de atenção. Esses filmes não substituem história por sensação nem política por poesia. Eles sugerem que história e política podem tornar-se perceptíveis de outra maneira quando imagem, som, duração e corpo espectatorial participam da elaboração do problema. A validade dessa proposição permanece aberta ao confronto com outros corpus, métodos e contextos de recepção.

Referências bibliográficas

Benjamin, W. (2006). *Passagens*. Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Bernardet, J.-C. (1985). *Cineastas e imagens do povo*. Brasiliense.

Bruzzi, S. (2006). *New documentary* (2nd ed.). Routledge.

Carri, R. (2015). *Isidro Velázquez:* Formas prerrevolucionarias de la violencia. Colihue. (Trabalho original publicado em 1968)

Dewey, J. (2005). *Art as experience*. Perigee. (Trabalho original publicado em 1934)

Getino, O., & Solanas, F. (1969). *Hacia un tercer cine*. Tricontinental, (13).

Guattari, F. (1989). *Les trois écologie*s. Galilée.

Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studie*s, 14(3), 575–599.

Marks, L. U. (2000). *The skin of the film*: Intercultural cinema, embodiment, and the senses. Duke University Press.
Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary* (3rd ed.). Indiana University Press.
Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. University of Minnesota Press.
Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
Sobchack, V. (1992). T*he address of the ey*e: A phenomenology of film experience. Princeton University Press.
Tuck, E., & Yang, K. W. (2012). Decolonization is not a metaphor. Decolonization: Indigeneity, *Education & Society*, 1(1), 1–40.
Kadist. (s.d.). *Ana Vaz: Há Terra!* [Descrição da obra]. https://kadist.org/work/ha-terra/
Sanjinés, J., & Grupo Ukamau. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo Veintiuno Editores.

Filmografia

Cuatreros (2016), de Albertina Carri.
Nostalgia de la luz (2010), de Patricio Guzmán.
Tempestad (2016), de Tatiana Huezo.
Homo botanicus (2018), de Guillermo Quintero.
Há Terra! (2016), de Ana Vaz.