DOI: 10.25768/1646 - 477x.n40.04

O Documentário como uma Prática de Conhecimento, Reconhecimento e Transformação: A Epistemologia Documental de Sophie Kotanyi

Elísio Bajone*

Resumo: Este artigo analisa a epistemologia documental de Sophie Kotanyi a partir da sua reflexão sobre os processos de realização dos documentários *EspíritoCorpo* e *Viver de Novo – Não se Decide Só*, procurando compreender como o documentário pode funcionar como uma prática de produção de conhecimento assente na relação com os participantes. O estudo adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, baseada numa entrevista semiestruturada realizada com Sophie Kotanyi em 2026 e na análise dos documentários *EspíritoCorpo* e *Viver de Novo – Não se Decide Só*. A interpretação dos dados foi desenvolvida através da articulação entre o corpus empírico e contributos teóricos dos estudos do documentário, da antropologia visual e das abordagens do ritual, do *embodiment*, do reconhecimento e das epistemologias decoloniais. A análise evidencia que a prática documental de Kotanyi ultrapassa os modelos centrados na representação da realidade e estrutura-se em torno das dimensões interdependentes como o diálogo entre as diferentes formas de conhecimento, o som original enquanto uma prática de escuta e valorização da oralidade, a procura duma perspetiva émica baseada na compreensão situada da experiência, a negociação da participação e dos limites da intervenção documental, a conceção do ritual como uma prática de transformação assente no *embodiment* e o documentário enquanto uma prática de reconhecimento e justiça epistemológica. Os rituais retratados nos filmes emergem não como simples sistemas simbólicos, mas como práticas capazes de produzir cura, reorganização comunitária e elaboração da memória coletiva. Em diálogo com David MacDougall, Jay Ruby, Faye Ginsburg, Fatimah Tobing Rony e Catherine Russell, o artigo sustenta que a obra de Kotanyi contribui para uma compreensão decolonial do cinema documental centrada na coprodução do conhecimento, na valorização da experiência vivida e na legitimação de formas alternativas do saber. A partir desta análise, propõe-se a noção de epistemologia documental da relação como uma categoria analítica capaz de explicar a coerência epistemológica subjacente à prática da realizadora. Conclui-se que a principal contribuição de Sophie Kotanyi reside na formulação duma prática documental assente no diálogo, na escuta, na negociação, na compreensão situada da experiência e no reconhecimento de conhecimentos historicamente marginalizados. Nesta perspetiva, o documentário deixa de ser concebido apenas como mera representação cultural e passa a funcionar como um espaço de coprodução do conhecimento, mediação cultural e justiça epistemológica.
Palavras-chave: Documentário; Sophie Kotanyi; Antropologia Visual; Embodiment; Ritual; Reconhecimento; Epistemologias do Sul; Memória; Cinema Etnográfico; Descolonização.

---

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

Submissão do artigo: 2 de julho de 2026. Notificação de aceitação: 16 de setembro de 2026.

Resumen: Este artículo analiza la epistemología documental de Sophie Kotanyi a partir de su reflexión sobre los procesos de realización de los documentales EspíritoCorpo y Viver de Novo – Não se Decide Só, con el fin de comprender cómo el documental puede funcionar como una práctica de producción de conocimiento basada en la relación con los participantes. El estudio adopta un enfoque cualitativo e interpretativo basado en una entrevista semiestructurada realizada a Sophie Kotanyi en 2026 y en el análisis de los documentales EspíritoCorpo y Viver de Novo – Não se Decide Só. La interpretación de los datos se desarrolló mediante la articulación del corpus empírico con aportes teóricos de los estudios documentales, la antropología visual y los enfoques sobre ritual, embodiment, reconocimiento y epistemologías decoloniales. El análisis demuestra que la práctica documental de Kotanyi supera los modelos centrados en la representación de la realidad y se estructura en torno a dimensiones interdependientes como el diálogo entre diferentes formas de conocimiento, el sonido directo como práctica de escucha y valorización de la oralidad, la búsqueda de una perspectiva émica basada en una comprensión situada de la experiencia, la negociación de la participación y de los límites de la intervención documental, la concepción del ritual como práctica de transformación fundamentada en el embodiment, y el documental como práctica de reconocimiento y justicia epistémica. Los rituales representados en las películas emergen no como simples sistemas simbólicos, sino como prácticas capaces de producir sanación, reorganización comunitaria y elaboración de la memoria colectiva. En diálogo con David MacDougall, Jay Ruby, Faye Ginsburg, Fatimah Tobing Rony y Catherine Russell, el artículo sostiene que la obra de Kotanyi contribuye a una comprensión decolonial del cine documental centrada en la coproducción del conocimiento, la valorización de la experiencia vivida y la legitimación de formas alternativas de saber. A partir de este análisis, se propone la noción de epistemología documental de la relación como una categoría analítica capaz de explicar la coherencia epistemológica subyacente a la práctica de la realizadora. Se concluye que la principal contribución de Sophie Kotanyi reside en la formulación de una práctica documental basada en el diálogo, la escucha, la negociación, la comprensión situada de la experiencia y el reconocimiento de conocimientos históricamente marginados. Desde esta perspectiva, el documental deja de concebirse únicamente como una representación cultural y pasa a funcionar como un espacio de coproducción del conocimiento, mediación cultural y justicia epistémica.
Palabras clave: Documental; Sophie Kotanyi; Antropología Visual; Embodiment; Ritual; Reconocimiento; Epistemologías del Sur; Memoria; Cine Etnográfico; Descolonización.

Abstract: This article analyses Sophie Kotanyi's documentary epistemology through her reflections on the production processes of the documentaries EspíritoCorpo and Viver de Novo – Não se Decide Só, seeking to understand how documentary film can function as a knowledge-producing practice grounded in relationships with participants. The study adopts a qualitative and interpretative approach based on a semi-structured interview conducted with Sophie Kotanyi in 2026 and an analysis of the documentaries EspíritoCorpo and Viver de Novo – Não se Decide Só. The interpretation of the data was developed through the articulation of the empirical corpus with theoretical contributions from documentary studies, visual anthropology, and scholarship on ritual, embodiment, recognition, and decolonial epistemologies. The analysis demonstrates that Kotanyi's documentary practice goes beyond models centred on the representation of reality and is structured around interdependent dimensions such as dialogue between different forms of knowledge, original sound as a practice of listening and valuing orality, the pursuit of an emic perspective grounded in a situated understanding of experience, the negotiation of participation and the limits of documentary intervention, the conception of ritual as a transformative practice based on embodiment, and documentary filmmaking as a practice of recognition and epistemic justice. The rituals portrayed in the films emerge not as mere symbolic systems but as practices capable of generating healing, community reorganisation, and the construction of collective memory. In dialogue with David MacDougall, Jay Ruby, Faye Ginsburg, Fatimah Tobing Rony, and Catherine Russell, the article argues that Kotanyi's work contributes to a decolonial understanding of documentary cinema centred on the co-production of knowledge, the valorisation of lived experience, and the legitimisation of alternative forms of knowledge. Based on this analysis, the article proposes the notion of a documentary epistemology of relation as an analytical category capable of explaining the epistemological coherence underlying the filmmaker's practice. It is concluded that Sophie Kotanyi's principal contribution lies in the formulation of a documentary practice grounded in dialogue, listening, negotiation, situated understanding of experience, and the

recognition of historically marginalised knowledges. From this perspective, documentary film is no longer conceived merely as cultural representation but as a space for the co-production of knowledge, cultural mediation, and epistemic justice.
Keywords: Documentary Film; Sophie Kotanyi; Visual Anthropology; Embodiment; Ritual; Recognition; Southern Epistemologies; Memory; Ethnographic Cinema; Decolonisation.

Résumé: Cet article analyse l'épistémologie documentaire de Sophie Kotanyi à partir de sa réflexion sur les processus de réalisation des documentaires *Espírito Corpo* et *Viver de Novo – Não se Decide Só*, afin de comprendre comment le documentaire peut fonctionner comme une pratique de production de connaissances fondée sur la relation avec les participants. L'étude adopte une approche qualitative et interprétative fondée sur un entretien semi-directif réalisé avec Sophie Kotanyi en 2026 et sur l'analyse des documentaires *EspíritoCorpo* et *Viver de Novo – Não se Decide Só*. L'interprétation des données a été développée à partir de l'articulation entre le corpus empirique et les contributions théoriques des études documentaires, de l'anthropologie visuelle et des approches du rituel, de personnification, de la reconnaissance et des épistémologies décoloniales. L'analyse montre que la pratique documentaire de Kotanyi dépasse les modèles centrés sur la représentation de la réalité et s'organise autour de dimensions interdépendantes telles que le dialogue entre différentes formes de savoir, le son direct comme pratique d'écoute et de valorisation de l'oralité, la recherche d'une perspective émique fondée sur une compréhension située de l'expérience, la négociation de la participation et des limites de l'intervention documentaire, la conception du rituel comme pratique de transformation fondée sur la personnification, ainsi que le documentaire comme pratique de reconnaissance et de justice épistémique. Les rituels représentés dans les films apparaissent non comme de simples systèmes symboliques, mais comme des pratiques capables de produire la guérison, la réorganisation communautaire et l'élaboration de la mémoire collective. En dialogue avec David MacDougall, Jay Ruby, Faye Ginsburg, Fatimah Tobing Rony et Catherine Russell, l'article soutient que l'œuvre de Kotanyi contribue à une compréhension décoloniale du cinéma documentaire centrée sur la coproduction des connaissances, la valorisation de l'expérience vécue et la légitimation de formes alternatives de savoir. À partir de cette analyse, l'article propose la notion d'épistémologie documentaire de la relation comme catégorie analytique capable d'expliquer la cohérence épistémologique sous-jacente à la pratique de la réalisatrice. Il est conclu que la principale contribution de Sophie Kotanyi réside dans la formulation d'une pratique documentaire fondée sur le dialogue, l'écoute, la négociation, la compréhension située de l'expérience et la reconnaissance de savoirs historiquement marginalisés. Dans cette perspective, le documentaire cesse d'être conçu uniquement comme une représentation culturelle et devient un espace de coproduction des connaissances, de médiation culturelle et de justice épistémique.
Mots-clés: Documentaire; Sophie Kotanyi; Anthropologie visuelle; Embodiment; Rituel; Reconnaissance; Épistémologies du Sud; Mémoire; Cinéma ethnographique; Décolonisation.

1. Introdução

Nas últimas décadas, os estudos do documentário têm vindo a afastar-se das conceções que entendiam o cinema documental como uma forma transparente de acesso à realidade. Em vez de constituir um simples registo ou espelho do mundo social, o documentário passou a ser compreendido como uma prática de construção dos sentidos, atravessada por escolhas éticas, metodológicas, estéticas e epistemológicas. Nichols (2017) argumenta que os documentários não reproduzem simplesmente o real, mas apresentam interpretações e argumentos sobre ele, organizando a sua experiência através de diferentes estratégias discursivas e narrativas. Renov (2004), por sua vez, entende o documentário como um espaço de produção de sub-

jetividades e de negociação de sentidos, enquanto Minh-ha (1990) problematiza as formas da autoridade através das quais o realizador se posiciona perante aqueles em que ele filma.

Esta discussão adquire uma particular importância no domínio da antropologia visual, tendo em conta a história das relações entre a produção audiovisual, o conhecimento antropológico e o poder colonial. Como demonstra Rony (1996, pp. 21-74), uma parte significativa da tradição etnográfica visual esteve associada à formas de observação, classificação e representação de populações colocadas numa posição de exterioridade relativamente ao sujeito produtor do conhecimento. A crítica a esse legado conduziu ao desenvolvimento de abordagens mais reflexivas, participativas e colaborativas, nas quais a relação entre o realizador e os participantes deixa de ser uma questão meramente ética para se tornar também uma questão epistemológica (Ginsburg, 1995; Ruby, 2000; MacDougall, 1998, 2006; Pink, 2013).

É neste campo de problemas que se insere a prática documental da realizadora e antropóloga Sophie Kotanyi, particularmente através dos filmes *EspíritoCorpo e Viver de Novo – Não se Decide Só*, realizados em Moçambique entre 1999 e 2003. Embora as duas obras abordem universos sociais e temáticos distintos, encontram-se ligadas por uma preocupação comum com os modos através dos quais as comunidades produzem, transmitem e mobilizam conhecimentos sobre a cura, o conflito, a memória, a organização social e a transformação das relações. A entrevista realizada com Kotanyi em 9 de julho de 2026 permite, neste sentido, revisitar os processos que estiveram na origem dos filmes e compreender de forma mais aprofundada os princípios que orientaram a sua prática documental.

A entrevista introduz, desde logo, uma precisão importante relativamente à cronologia das obras. Ao contrário de uma leitura que poderia sugerir uma sucessão linear entre os dois documentários, Kotanyi esclarece que *EspíritoCorpo* e *Viver de Novo – Não se Decide Só* foram produzidos em paralelo, aproximadamente entre 1999 e 2003, envolvendo diferentes períodos de filmagem. Esta informação é relevante porque permite compreender os dois filmes não como etapas isoladas duma evolução, mas sim, como experiências complementares da mesma investigação documental desenvolvida em diferentes contextos sociais e culturais das três regiões em Moçambique.

A relação de Kotanyi com o documentário africano também antecede a sua experiência moçambicana. Na entrevista, a realizadora recupera as experiências anteriores em Cabo Verde e na Guiné-Bissau, onde desenvolveu as práticas da realização orientadas para o diálogo com as comunidades e para a utilização dos filmes como instrumentos de discussão. É neste percurso que surge a ideia que ela designa como uma prática de "África para África" (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026). A expressão é particularmente significativa porque desloca a finalidade da produção documental: o filme deixa de ser pensado prioritariamente para um espectador externo e passa a ser concebido como um objeto destinado também às próprias comunidades, aos jovens, aos investigadores e aos diferentes sujeitos envolvidos nos processos sociais representados.

Esta orientação encontra-se relacionada com a influência do pensamento de Paulo Freire sobre a prática de Kotanyi. A realizadora afirma que o diálogo constitui uma condição fundamental para qualquer processo de produção ou transmissão de conhecimento, precisamente porque os sujeitos envolvidos numa determinada realidade não são recipientes vazios, mas portadores de experiências, práticas e saberes. A questão deixa, assim, de ser simplesmente a de saber como filmar o outro e passa a ser a de saber como produzir conhecimento com o outro.

É a partir desta deslocação que a sua experiência moçambicana adquire uma particular relevância. Segundo Kotanyi, o contato inicial com as práticas de cura existentes em Moçambique revelou-lhe uma forte separação entre os sistemas associados à psicologia e à biomedicina ocidentais e os conhecimentos mobilizados pelos curandeiros e pelas comunidades. *EspíritoCorpo* nasce, em grande medida, da necessidade de compreender esse universo a partir das suas próprias lógicas internas, questionando a tendência para classificar determinadas práticas como "superstição" ou "obscurantismo". O problema colocado pelo filme não é, portanto, apenas o de documentar as práticas da medicina tradicional, mas o de interrogar as condições através das quais determinados conhecimentos são reconhecidos como legítimos enquanto os outros são marginalizados.

Viver de Novo – Não se Decide Só, por sua vez, desloca essa problemática para o campo da memória, do conflito e das formas comunitárias de resolução das tensões sociais. A obra procura compreender os mecanismos horizontais da organização e mediação dos conflitos, colocando em questão determinadas hierarquizações produzidas por leituras coloniais e pós-coloniais que tendem a associar determinadas formas de organização social às ideias de "modernidade" ou "progresso" e outras às de "atraso" ou "primitivismo". Neste contexto, a própria terminologia utilizada para descrever as autoridades comunitárias torna-se uma questão epistemológica. A explicação de Kotanyi sobre a figura do *Mwene*[1], por exemplo, evidencia a distância entre as categorias produzidas pelas próprias comunidades e aquelas introduzidas pelos sistemas administrativos coloniais.

Os dois filmes podem, deste modo, ser lidos como experiências de deslocamento do centro de autoridade do olhar documental. Não se trata de eliminar a presença da realizadora ou de defender uma suposta neutralidade da câmara. Pelo contrário, a entrevista revela uma prática consciente da presença da realizadora e das implicações nas suas escolhas. O que se altera é a natureza dessa presença: a intervenção procura ser construída através do diálogo, da escuta, da negociação e da devolução das imagens aos participantes.

Um dos exemplos mais expressivos encontra-se no processo de filmagem de um ritual envolvendo Horácio. Kotanyi relata que, depois de realizar a filmagem, mostrou o material ao participante e solicitou-lhe que explicasse, cena por cena, aquilo que estava a fazer. A utilização das imagens foi posteriormente condicionada pelo

1. Mwene é um termo bantu que significa "chefe", "líder" ou "rei", sendo empregado em diversas sociedades africanas para designar autoridades políticas e tradicionais. Entre os *emacuas* de Moçambique, o mwene exerce funções de liderança social, política e espiritual.

próprio participante, que aceitou a sua inclusão no filme sob a condição de que estas não fossem exibidas na sua comunidade. Kotanyi afirma ter aceite essa condição. O episódio é particularmente importante porque evidencia que, na sua prática, a ética documental não se fundamenta na ausência de intervenção do realizador, mas na negociação dos limites dessa intervenção.

É precisamente neste ponto que o presente artigo procura avançar em relação a uma simples descrição das características dos filmes. Em vez de considerar isoladamente o diálogo, o som original, a perspetiva émica, o ritual, o *embodiment*, o reconhecimento e a memória, propõe-se compreendê-los como dimensões interdependentes do mesmo processo epistemológico. A hipótese interpretativa deste estudo é que a prática documental de Sophie Kotanyi pode ser entendida como uma epistemologia da relação.

Nesta perspetiva, o conhecimento documental não aparece como algo previamente existente que a câmara simplesmente descobre e transporta para o ecrã. Ele é produzido no próprio processo do encontro. A relação possibilita a escuta; a escuta exige a negociação; a negociação permite uma aproximação às categorias e experiências dos participantes; a experiência, particularmente nos contextos rituais, envolve o corpo e a ação; a transformação produz novas possibilidades de reconhecimento; e o reconhecimento permite que determinadas experiências e conhecimentos sejam preservados, transmitidos e reativados através da memória. O documentário constitui, assim, não apenas um lugar de representação, mas um dispositivo relacional da produção, circulação e reativação do conhecimento.

Esta formulação permite também compreender de maneira mais precisa a importância atribuída por Kotanyi ao som original. A preservação das línguas, das vozes e das formas próprias de expressão não corresponde apenas a uma escolha estética. A tradução e a legendagem tornam-se parte de um problema epistemológico: como tornar acessível uma experiência sem substituir as categorias através das quais essa experiência é originalmente formulada? A manutenção da voz original permite que o espectador tenha contacto não apenas com aquilo que é dito, mas também com a materialidade linguística através da qual os sujeitos constroem e comunicam a sua experiência.

Do mesmo modo, a atenção ao ritual não pode ser reduzida à representação visual de símbolos ou crenças. Na leitura proposta por Kotanyi, o ritual constitui uma prática que produz efeitos sobre os corpos, as relações e as situações. A sua relevância documental reside, portanto, também naquilo que o ritual faz, e não apenas naquilo que significa. Esta dimensão aproxima a sua prática das abordagens antropológicas da experiência e do *embodiment*, nas quais o corpo é compreendido como o lugar de perceção, ação e produção de conhecimento (Csordas, 1990, 1994; Turner, 1992).

A questão do reconhecimento acrescenta uma outra dimensão a este processo. Na entrevista, Kotanyi recorda as reações das comunidades perante a apresentação dos filmes, descrevendo os sentimentos de satisfação, orgulho e reconhecimento. Num dos casos, após a exibição de *Viver de Novo*, os participantes de Namaia (Nampula) teriam afirmado que "este filme é uma escola" (Kotanyi, comunicação

pessoal, 9 de julho de 2026). Mais do que uma reação ao produto cinematográfico, esta formulação permite pensar o documentário como um espaço de aprendizagem e de transmissão. O filme não termina necessariamente na representação de uma experiência passada; pode voltar à comunidade, produzir uma conversa, suscitar novas perguntas e contribuir para a construção de novas memórias.

É também neste sentido que a reflexão de Kotanyi sobre a descolonização ganha importância. A realizadora afirma que a sua prática procurava questionar as formas coloniais da produção do conhecimento antes mesmo de utilizar o vocabulário atualmente associado aos estudos decoloniais. A sua formulação de que o "cinema é prática, não é só representação" (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026) permite deslocar a discussão da simples presença de conteúdos culturais não ocidentais para os próprios procedimentos através dos quais o cinema produz conhecimento. A descolonização do olhar, nesta perspetiva, não consiste apenas em incluir outras imagens, sujeitos ou culturas, mas em interrogar as práticas, categorias e relações de poder que determinam quem pode falar, quem é ouvido e que tipo de conhecimentos são considerados legítimos.

O objeto deste estudo é, assim, a epistemologia documental de Sophie Kotanyi, analisada a partir da sua reflexão sobre os processos da realização de *EspíritoCorpo* e *Viver de Novo – Não se Decide Só*. O objetivo geral consiste em compreender como a relação entre a realizadora e os participantes, estrutura uma prática da produção de conhecimento através do documentário. Especificamente, procura-se analisar: (i) o diálogo enquanto uma condição metodológica da realização; (ii) o som original e a tradução enquanto práticas de escuta e preservação da oralidade; (iii) a procura duma perspetiva émica; (iv) a negociação da participação e dos limites da intervenção documental; (v) o ritual e o *embodiment* enquanto formas de conhecimento corporificado e de transformação; e (vi) o reconhecimento, a memória e a receção dos filmes enquanto dimensões da circulação e transmissão do conhecimento produzido.

A questão central que orienta a investigação é, portanto: *de que modo a prática documental de Sophie Kotanyi produz conhecimento através da relação, e como essa relação articula o diálogo, a escuta, a negociação, a experiência, a transformação, o reconhecimento e a memória?*

A contribuição proposta pelo artigo não consiste em atribuir a Kotanyi uma teoria sistemática que ela própria não tenha formulado nesses termos. Trata-se, antes, de construir, a partir da análise dos seus filmes e da sua reflexão retrospectiva, uma síntese interpretativa capaz de tornar visível a coerência epistemológica subjacente à sua prática. Propõe-se, deste modo, compreender a sua obra através duma sequência relacional: *a relação → escuta → negociação → experiência → transformação → o reconhecimento → a memória.*

Esta sequência constitui a chave analítica que orienta o artigo. O documentário, neste enquadramento, não é apenas o resultado final de uma investigação sobre determinada realidade social. É simultaneamente o processo através do qual dife-

rentes sujeitos encontram-se, negociam a possibilidade de representação, produzem interpretações sobre a própria experiência e transformam a imagem num espaço de circulação de conhecimentos.

A originalidade desta proposta reside em deslocar a análise do plano da representação para o plano da relação. A questão central deixa de ser apenas o que os filmes dizem sobre uma determinada realidade social, e passa a ser como o conhecimento é produzido através do encontro entre a realizadora e os participantes, bem como os modos pelos quais esse conhecimento circula, é apropriado e continua a produzir efeitos para além do próprio filme.

Esta última questão torna-se particularmente relevante quando considerada à luz da própria reflexão retrospectiva de Kotanyi. Mais de duas décadas depois da realização de *EspíritoCorpo,* a autora identifica aspetos que hoje modificaria, nomeadamente os títulos de alguns capítulos do filme, por entender que determinadas categorias biomédicas utilizadas na organização da obra reproduzem uma separação entre a mente e o corpo que não corresponde plenamente às conceções endógenas que ela procurava compreender na altura. Esta autocrítica impede que a epistemologia documental seja apresentada como um modelo fechado ou perfeitamente resolvido. Pelo contrário, revela-a como uma prática em permanente revisão, na qual o próprio ato de filmar pode posteriormente tornar-se num objeto de reflexão crítica.

É neste movimento entre a relação, a produção de conhecimento, a transformação e a revisão, que a prática de Kotanyi adquire a sua dimensão epistemológica. O documentário não aparece apenas como uma forma de tornar visíveis os sujeitos e saberes historicamente marginalizados; torna-se uma prática através da qual a realizadora e os participantes podem produzir novas condições de escuta, reconhecimento e memória. É essa dimensão relacional e não apenas o conteúdo temático dos filmes, que constitui o eixo central da análise desenvolvida nas páginas seguintes.

2. Da experiência africana à prática documental em Moçambique

A prática documental de Sophie Kotanyi em Moçambique não pode ser compreendida como uma experiência isolada nem como um resultado exclusivo dos contextos sociais representados em *EspíritoCorpo* e *Viver de Novo – Não se Decide Só*. A análise da entrevista realizada com a realizadora permite identificar um percurso anterior de aprendizagem e experimentação em diferentes contextos africanos, particularmente em Cabo Verde e na Guiné-Bissau, onde foram sendo construídos princípios metodológicos que posteriormente assumiriam particular importância no seu trabalho em Moçambique.

Esta dimensão biográfica e profissional é relevante não apenas para contextualizar a produção dos filmes, mas sobretudo porque permite compreender que determinadas opções presentes nas obras não correspondem à escolhas ocasionais ou exclusivamente determinadas pelos temas abordados. O diálogo com as comunidades, a valorização das experiências dos participantes, a utilização do filme como um

instrumento de discussão, e a preocupação em produzir para os próprios contextos representados, constituem elementos duma prática que Kotanyi foi desenvolvendo antes da realização dos dois documentários moçambicanos.

Na entrevista, Kotanyi recorda a sua formação em antropologia e etnopsiquiatria e as experiências anteriores de realização em contextos africanos. O contacto com diferentes comunidades permitiu-lhe desenvolver uma conceção do cinema em que a produção audiovisual não se limita à recolha de informação sobre um determinado grupo social. Pelo contrário, o filme pode tornar-se uma parte do próprio processo de investigação, comunicação e reflexão coletiva. É neste contexto que a realizadora utiliza a expressão "África para África" para caracterizar uma orientação que procura produzir as imagens destinadas também às próprias comunidades e aos sujeitos nelas representados (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026).

A expressão é particularmente significativa para a compreensão da sua epistemologia documental. A questão não é apenas quem é filmado, mas também para quem se filma e com que finalidade a imagem é produzida. Quando o destinatário do filme deixa de ser exclusivamente um público exterior e passa a incluir as próprias comunidades, modificam-se as responsabilidades associadas à realização. A imagem pode regressar aos sujeitos que participaram na sua produção, ser discutida por eles e adquirir novas funções no contexto em que ela foi produzida.

2.1. Cabo Verde, Guiné-Bissau e a formação duma prática dialógica

A experiência desenvolvida por Kotanyi na Guiné-Bissau constitui, segundo o seu próprio relato, um momento importante na consolidação duma prática documental baseada no diálogo. A realizadora descreve um trabalho desenvolvido em cerca de 30 comunidades, envolvendo diferentes grupos e gerações, incluindo anciãos, homens, mulheres e jovens. Neste contexto, os filmes eram utilizados não apenas como produtos finais, mas também como instrumentos para promover encontros, discussões e processos de reflexão comunitária (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026).

Esta experiência permite identificar uma primeira deslocação importante na sua conceção do documentário: da observação para a relação. O sujeito filmado deixa de ser entendido exclusivamente como uma fonte de informação e passa a participar num processo em que a própria realização constitui uma forma de encontro. A câmara, nesta perspetiva, não se encontra simplesmente diante de uma realidade que deve ser registada; mas sim, encontra-se dentro duma relação social que influencia aquilo que pode ser visto, dito e posteriormente transformado numa imagem.

A influência de Paulo Freire é explicitamente reconhecida por Kotanyi (comunicação pessoal, 9 de julho de 2026). A realizadora retoma a ideia de que os sujeitos não chegam ao processo de conhecimento como "recipientes vazios", mas trazem consigo saberes, experiências e práticas construídos historicamente nos seus próprios contextos (Freire, 1970) Esta conceção tem consequências importantes para o

trabalho documental: se os participantes são portadores de conhecimento, a investigação não pode partir da ideia de que o realizador é o único sujeito autorizado a interpretar a realidade.

O diálogo assume, consequentemente, uma dimensão epistemológica. Não se trata apenas duma estratégia para estabelecer uma relação cordial entre o realizador e os participantes, mas duma condição para compreender as categorias através das quais os próprios sujeitos interpretam a sua experiência. O conhecimento produzido pelo documentário passa, assim, a depender da capacidade de escutar e de reconhecer a existência dos saberes anteriores à chegada da câmara.

Esta perspetiva permite compreender a importância que a realizadora atribui à participação. Participar não significa apenas aparecer no filme ou responder às perguntas colocadas pelo realizador. Significa poder interferir, ainda que em diferentes graus, naquilo que é considerado relevante, na forma como determinadas práticas são explicadas e nas condições em que as imagens podem circular.

Neste sentido, a experiência africana anterior de Kotanyi contribuiu para formar uma metodologia que não separa rigidamente a investigação, a realização e o diálogo. O filme não constitui apenas o resultado duma investigação; torna-se também um instrumento através do qual essa investigação pode continuar, produzir novas interpretações e gerar novos processos de reflexão. A imagem cinematográfica torna-se, deste modo, uma parte da relação mais ampla entre o conhecimento, a comunicação e a experiência social.

A expressão "África para África" ganha aqui uma segunda dimensão. Ela não se refere apenas ao local de produção ou ao público dos filmes. Implica uma mudança na posição epistemológica do realizador. Em vez de partir de um olhar exterior que procura traduzir uma realidade para outros, a prática procura criar condições para que os próprios sujeitos possam participar na construção documental e no processo de atribuição de sentido.

Esta orientação não significa, contudo, a eliminação das assimetrias existentes entre o realizador e os participantes. A câmara continua a ser controlada por quem filma; a seleção das imagens, a montagem e a circulação do filme continuam a envolver as decisões autorais. A especificidade da proposta de Kotanyi encontra-se, antes, na tentativa de reconhecer essas assimetrias e criar os mecanismos de diálogo e negociação no interior do próprio processo documental.

É esta dimensão que será particularmente importante quando a realizadora chega a Moçambique. O contexto encontrado apresenta-lhe não apenas diferentes práticas culturais, mas também diferentes formas de conhecimento colocadas em posições desiguais de legitimidade.

2.2. O encontro com Moçambique e o problema da legitimidade dos saberes

Segundo o relato de Kotanyi, a sua chegada a Moçambique esteve inicialmente relacionada com uma investigação sobre a possibilidade de cooperação entre os profissionais ligados à psicologia e os praticantes da medicina tradicional no tratamento das crianças traumatizadas pelas guerras, incluindo os antigos soldados-criança. A

sua formação em antropologia e etnopsiquiatria e a experiência anterior em contextos africanos constituíam o enquadramento a partir do qual iniciou esse contacto (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026).

O encontro com a realidade moçambicana conduziu-a, porém, para uma questão mais ampla. A realizadora relata ter ficado particularmente surpreendida com a distância existente entre a psicologia e a biomedicina, por um lado, e os conhecimentos e as práticas dos curandeiros, por outro. Essa separação tornou-se um dos pontos de partida para *EspíritoCorpo,* que passou a procurar compreender as lógicas internas das práticas de cura e os sistemas de conhecimento que lhes dão sentido.

O problema colocado pelo filme não consiste apenas em tornar visíveis as práticas da medicina tradicional, mas sim, questionar as condições através das quais determinados conhecimentos são reconhecidos como legítimos enquanto outros permanecem marginalizados. A questão desloca-se, assim, para a própria definição do que pode ser reconhecido como conhecimento. Ao relatar que determinadas práticas eram frequentemente classificadas como "superstição" ou "obscurantismo", Kotanyi identifica a existência duma hierarquia entre os diferentes regimes do saber. O documentário procura problematizar essa hierarquia através da aproximação às experiências, categorias e as formas de interpretação mobilizadas pelos próprios praticantes.

Esta preocupação explica também a intenção declarada de realizar filmes "para Moçambique". A finalidade não consistia simplesmente em apresentar as práticas moçambicanas a um público europeu ou internacional, mas em criar um espaço de diálogo dentro do próprio país entre as diferentes formas de conhecimento. A realizadora menciona, nesse sentido, a necessidade de aproximar os médicos, engenheiros, investigadores e outros sujeitos formados em instituições modernas dos conhecimentos produzidos e transmitidos pelas comunidades (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026).

O documentário passa, assim, a desempenhar uma função mediadora. Não se trata de afirmar que todos os sistemas de conhecimento são equivalentes em todos os seus pressupostos ou resultados, mas de questionar a possibilidade de excluir determinados saberes antes mesmo de os compreender. A tarefa documental consiste, nesse caso, em criar condições para que esses saberes possam ser apresentados pelos próprios sujeitos, discutidos e confrontados com outras formas de conhecimento.

É neste ponto que a prática de Kotanyi começa a adquirir uma dimensão claramente epistemológica. O problema da representação está ligado ao problema do reconhecimento. Para compreender uma prática cultural é necessário, antes, decidir quais categorias serão utilizadas para descrevê-la. Quando essas categorias são exclusivamente exteriores, existe o risco de a representação substituir a experiência dos sujeitos por conceitos que não correspondem às suas próprias formas de compreender o mundo.

A atenção às categorias internas torna-se, por isso, uma questão metodológica. A realizadora procura compreender não apenas o que as pessoas fazem, mas como explicam aquilo que fazem, quais conceitos mobilizam e que relações estabelecem entre o corpo, o espírito, a memória, a doença, a cura e a comunidade.

Esta questão será especialmente importante em *EspíritoCorpo*. Na perspetiva apresentada por Kotanyi, as práticas de cura não podem ser compreendidas a partir de uma separação rígida entre o corpo e espírito, uma vez que os próprios participantes mobilizam as conceções nas quais essas dimensões aparecem interligadas. O título do filme torna-se, neste sentido, particularmente significativo: a experiência que o documentário procura compreender não cabe necessariamente nas divisões conceptuais utilizadas pelos sistemas biomédicos ocidentais.

A própria realizadora reconhece retrospectivamente as limitações de algumas das categorias utilizadas na organização do filme. Mais de duas décadas depois da sua realização, afirma que alteraria os títulos de alguns capítulos de *EspíritoCorpo*, precisamente porque determinadas designações de origem biomédica reproduziam uma separação entre a mente e o corpo que não correspondia plenamente à perspetiva endógena que procurava compreender (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026).

Esta reflexão retrospectiva é metodologicamente importante. Ela demonstra que a epistemologia documental aqui analisada não deve ser entendida como um sistema fechado ou como uma prática que tenha conseguido eliminar completamente as categorias externas. Pelo contrário, a própria autora reconhece que o processo documental permanece sujeito a revisão. A relação com os participantes produz conhecimento, mas também permite identificar posteriormente os limites das categorias utilizadas para organizar esse conhecimento.

Desta forma, a entrevista de 2026 não é utilizada neste estudo como uma confirmação absoluta daquilo que os filmes "realmente são". O seu valor encontra-se também na possibilidade de confrontar a experiência passada com a reflexão presente da realizadora. Existe, portanto, uma dimensão temporal importante: os filmes pertencem ao período de 1999 – 2003, enquanto a entrevista constitui uma reconstrução crítica realizada mais de vinte anos depois.

Esta distância temporal não diminui necessariamente o valor da entrevista. Pelo contrário, permite observar como a própria realizadora reinterpreta as suas escolhas, identifica as limitações e reformula os conceitos. A epistemologia documental emerge, assim, não como uma teoria acabada, mas sim, como uma prática reflexiva que pode ser revista à luz da experiência acumulada.

2.3. Da representação do outro à produção de conhecimento com o outro

A experiência de Sophie Kotanyi permite identificar uma mudança mais profunda na relação entre o documentário e a antropologia visual. Se as abordagens mais tradicionais colocavam a questão de como representar determinada realidade social, a prática aqui analisada desloca a atenção para os processos através dos quais a realizadora e os participantes produzem o conhecimento em conjunto.

Esta diferença é fundamental. A primeira formulação coloca o realizador na posição de sujeito que observa e organiza a experiência do outro. A segunda reconhece que o conhecimento produzido durante a investigação depende da relação estabelecida entre os diferentes sujeitos. O filme deixa, assim, de ser apenas um resultado da observação e passa a ser também um resultado do encontro.

É precisamente nesta passagem que se encontra uma das bases da proposta interpretativa deste artigo. O diálogo, a escuta, a participação e a negociação que posteriormente serão analisados não devem ser vistos como elementos independentes. Eles constituem diferentes momentos duma mesma prática relacional.

A experiência africana anterior de Sophie Kotanyi fornece o primeiro fundamento dessa prática; o encontro com Moçambique coloca-a diante dum problema epistemológico concreto: a existência de saberes socialmente desiguais quanto ao reconhecimento da sua legitimidade. *EspíritoCorpo* e *Viver de Novo – Não se Decide Só* constituem respostas documentais diferentes a esse problema.

No primeiro filme, a questão manifesta-se sobretudo através do confronto entre os conhecimentos biomédicos e as práticas endógenas de cura, bem como através da necessidade de compreender as relações entre o corpo, o espírito, o ritual e a experiência. No segundo, manifesta-se através das formas comunitárias de organização, resolução de conflitos, memória e negociação social, colocando em causa as interpretações hierárquicas sobre as diferentes formas da organização cultural.

Os filmes partem, portanto, de objetos diferentes, mas partilham uma mesma preocupação metodológica: aproximar-se dos fenómenos a partir das experiências e categorias daqueles que os vivem. A câmara não é utilizada apenas para mostrar aquilo que existe; é colocada ao serviço dum processo de aproximação, escuta e compreensão.

Esta constatação permite propor uma primeira formulação da epistemologia documental de Sophie Kotanyi: o conhecimento não é simplesmente encontrado pela câmara; é produzido na relação que torna possível a filmagem.

Esta formulação será desenvolvida nas secções seguintes. Primeiro, será necessário compreender de que modo essa orientação se concretiza na génese dos dois filmes e nas questões que determinaram a sua realização. Posteriormente, serão analisadas as práticas de diálogo, escuta, negociação, perspetiva émica, experiência ritual, reconhecimento e memória. Em conjunto, essas dimensões permitirão verificar se a hipótese duma epistemologia documental da relação é capaz de explicar a coerência interna da prática de Sophie Kotanyi.

Assim, a experiência africana anterior e o encontro com Moçambique não constituem apenas uma introdução biográfica à obra da realizadora. Constituem o terreno no qual se formou uma determinada maneira de compreender o cinema: não como um simples instrumento para falar sobre os outros, mas como uma prática através da qual os diferentes sujeitos podem produzir, confrontar, reconhecer e transmitir o conhecimento.

3. Metodologia

3.1. Natureza da investigação e o posicionamento epistemológico

O presente estudo inscreve-se numa abordagem qualitativa e interpretativa, orientada para a compreensão das conceções, experiências e práticas que estrutu-

ram a produção documental de Sophie Kotanyi. O objetivo não é medir os fenómenos ou estabelecer as relações causais, mas compreender de que modo a realizadora concebe o documentário, o conhecimento e a relação com os sujeitos filmados.

A opção metodológica decorre da própria natureza do objeto de estudo. A investigação não se concentra exclusivamente nos filmes *EspíritoCorpo* e *Viver de Novo – Não se Decide Só* enquanto produtos audiovisuais, procura, antes, reconstruir a lógica epistemológica que emerge da relação entre as obras, o percurso da realizadora e a sua reflexão sobre os processos de produção. Neste sentido, a investigação aproxima-se duma perspetiva construtivista e fenomenológica, assumindo que o conhecimento é produzido na interação entre os sujeitos, as experiências e os contextos.

Esta orientação é particularmente adequada à análise de práticas relacionadas com a cura, o ritual, a memória e as formas incorporadas de conhecimento, nas quais a experiência dos participantes não pode ser plenamente compreendida através de categorias exclusivamente externas. A própria prática de Kotanyi, tal como emerge da entrevista, privilegia a aproximação às experiências e às formas da interpretação dos sujeitos envolvidos.

A investigação propõe, a partir desse material, compreender a prática documental da realizadora como uma epistemologia da relação. Esta expressão constitui uma categoria analítica proposta pelo presente estudo e não uma formulação teórica atribuída diretamente a Kotanyi. Ela procura sintetizar a articulação entre as dimensões recorrentes da sua prática: a relação, o diálogo, a escuta, a negociação, a experiência, a transformação, o reconhecimento e a memória.

Assume-se ainda que a entrevista realizada em 9 de julho de 2026 constitui uma reflexão retrospectiva sobre os filmes produzidos entre 1999 e 2003. Por essa razão, o discurso atual da realizadora não é tratado como uma descrição definitiva do passado, mas como uma fonte interpretativa que deve ser confrontada com os próprios filmes e com a literatura especializada. Esta opção permite distinguir entre as intenções da autora, as práticas efetivamente observáveis nas obras e a interpretação desenvolvida pelo investigador.

3.2. Corpus empírico

O corpus é constituído por uma entrevista semiestruturada realizada com Sophie Kotanyi em 9 de julho de 2026 e pelos documentários *EspíritoCorpo* e *Viver de Novo – Não se Decide Só.* A entrevista constitui a principal fonte discursiva, permitindo aceder às motivações, opções metodológicas, preocupações éticas e conceções da realizadora. Os filmes são utilizados como fontes audiovisuais complementares, permitindo confrontar o discurso da autora com as estratégias concretamente presentes nas obras.

A escolha dos dois documentários justifica-se pelas suas especificidades temáticas e pela possibilidade de identificar princípios metodológicos comuns. *EspíritoCorpo* aborda sobretudo questões relacionadas com a cura, a medicina tradicional,

o trauma e os conhecimentos endógenos, enquanto *Viver de Novo – Não se Decide Só* se relaciona com a memória, o conflito e as formas comunitárias de organização e mediação.

A literatura especializada constitui o terceiro elemento do corpus analítico, fornecendo os conceitos necessários para interpretar os dados nos campos dos estudos do documentário, antropologia visual, ritual, *embodiment*, reconhecimento, memória e epistemologias decoloniais.

3.3. Entrevista semiestruturada como fonte de conhecimento

A entrevista foi conduzida em formato semiestruturado, combinando as questões previamente definidas com a possibilidade de aprofundar os temas que emergiram durante a conversa. O guião abordou as motivações para a realização dos filmes, as relações com os participantes, o processo de construção do olhar documental, o uso do som original, a representação das práticas rituais, a produção de conhecimento e as questões relacionadas com a descolonização.

A flexibilidade do formato permitiu que a entrevistada desenvolvesse questões que ultrapassavam o guião inicial, particularmente sobre a eficácia das práticas rituais, a experiência corporificada, o reconhecimento das comunidades, a utilização dos filmes como instrumentos de aprendizagem e a sua própria avaliação retrospectiva das obras.

A entrevista assume, assim, uma dupla função: constitui uma fonte empírica sobre os processos de realização e, simultaneamente, um espaço de reflexão teórica sobre a prática documental. A segunda dimensão é particularmente relevante porque os princípios epistemológicos identificados no estudo não aparecem necessariamente sistematizados pela autora numa obra teórica autónoma, mas emergem da sua reflexão sobre a própria experiência cinematográfica.

3.4. Procedimentos de análise

Os dados foram analisados através duma estratégia de análise temática qualitativa. A transcrição integral da entrevista foi submetida a um processo de codificação inicial, destinado a identificar conceitos, ideias e temas recorrentes. Posteriormente, os códigos foram agrupados em categorias interpretativas mais abrangentes e relacionados com os objetivos da investigação e com o referencial teórico.

O processo foi apoiado pelo software NVivo, utilizado para organizar a transcrição, sistematizar os códigos e identificar as relações entre os diferentes núcleos temáticos. Da análise emergiram cinco categorias centrais inicialmente identificadas no estudo: (i) o documentário como diálogo; (ii) o som original como estratégia ética da escuta; (iii) a procura de uma perspetiva émica; (iv) o ritual como prática de transformação; e (v) o documentário como prática de reconhecimento.

Na presente reconstrução do artigo, estas categorias são mantidas como resultados importantes da codificação, mas deixam de funcionar como conclusões inde-

pendentes. Serão posteriormente articuladas numa interpretação mais abrangente, procurando demonstrar como se relacionam dentro de uma mesma dinâmica de produção do conhecimento.

Tabela 1. Estrutura de codificação temática realizada no NVivo

Código Inicial (*Open Coding*)	**Categoria Intermédia**	**Tema Principal**
diálogo, conscientização, mediação, troca de saberes	Diálogo intercultural	Documentário como diálogo
som original, voz dos participantes, escuta, tradução	Ética da escuta	Som original como estratégia ética
aproximação aos participantes, olhar de dentro, proximidade da câmara, perspetiva émica	Compreensão situada da experiência	Procura duma perspetiva émica
ritual, cura, incorporação, transformação, eficácia ritual	Conhecimento incorporado e transformação social	Ritual como prática de transformação
reconhecimento, memória, saberes marginalizados, visibilização	Reconhecimento e justiça epistemológica	Documentário como prática de reconhecimento

Fonte: Elaboração própria com base na codificação temática da entrevista realizada com Sophie Kotanyi (2026).

A Tabela 1 sintetiza o percurso da análise realizado com recurso ao NVivo, evidenciando a passagem dos códigos iniciais para as categorias interpretativas mais abrangentes. As cinco categorias resultantes foram mantidas como eixos empíricos da investigação. Contudo, na presente análise, não são tratadas como dimensões isoladas, mas como elementos articulados dum processo relacional de produção do conhecimento. Essa articulação constitui a base da interpretação proposta neste artigo, segundo a qual a prática documental de Sophie Kotanyi pode ser compreendida como uma epistemologia da relação.

3.5. Estratégia de triangulação

A investigação recorreu à triangulação entre a entrevista, os documentários e a literatura especializada. A entrevista permite compreender as intenções e interpretações da realizadora; os filmes possibilitam observar a concretização audiovisual de determinadas práticas; e o referencial teórico oferece instrumentos para interpretar as relações entre o documentário, experiência, ritual, reconhecimento e conhecimento.

Esta triangulação procura evitar uma leitura exclusivamente autobiográfica baseada no discurso de Kotanyi, bem como uma análise puramente formal dos filmes. O objetivo é colocar em relação aquilo que a realizadora afirma sobre a sua prática, aquilo que as obras permitem observar e aquilo que pode ser construído analiticamente a partir desse confronto.

Deste modo, a metodologia adotada corresponde à própria orientação epistemológica do estudo: o conhecimento é produzido através da relação entre as diferentes fontes, as perspetivas e os níveis de interpretação. A análise que se segue parte

dessa articulação para compreender de que maneira a prática documental de Sophie Kotanyi transforma a relação com os participantes numa condição de produção, circulação e transmissão do conhecimento.

3.6. Considerações éticas

A investigação respeita os princípios éticos associados à pesquisa qualitativa. A entrevista foi realizada diretamente com Sophie Kotanyi, com o conhecimento da finalidade académica sobre a sua utilização e com a autorização expressa para fins de análise, reflexão e publicação científica. A utilização das suas declarações no presente estudo procura preservar o contexto original das respostas e evitar interpretações descontextualizadas ou redutoras.

Além disso, a análise adotada reconhece que a entrevista representa uma perspetiva da realizadora sobre os fenómenos discutidos e não deve ser entendida como uma descrição objetiva ou definitiva das práticas culturais abordadas. As interpretações produzidas por Kotanyi são tratadas como posições situadas, cuja relevância reside precisamente na forma como contribuem para compreender uma determinada conceção do documentário, do ritual e do conhecimento.

4. O Documentário como diálogo

A análise da entrevista com Sophie Kotanyi evidencia que o diálogo constitui um dos princípios estruturantes da sua prática documental. Para a realizadora, filmar não significa apenas observar uma realidade e posteriormente organizá-la em discurso cinematográfico, mas estabelecer uma relação através da qual os diferentes sujeitos, experiências e formas de conhecimento podem entrar em contacto. Esta conceção encontra-se presente tanto na génese dos seus trabalhos anteriores em África como na realização de *EspíritoCorpo* e *Viver de Novo – Não se Decide Só.*

A influência de Paulo Freire é explicitamente reconhecida por Kotanyi. Ao recordar a sua trajetória, a realizadora retoma a ideia de que os sujeitos não são "garrafas vazias", mas portadores de conhecimentos, práticas e experiências. A consequência desta conceção para o cinema é significativa: o participante deixa de ser apenas objeto de observação e passa a ser reconhecido como o sujeito do conhecimento. O diálogo torna-se, assim, não apenas uma forma de comunicação, mas uma condição para compreender a realidade a partir das experiências daqueles que a vivem (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026).

Esta orientação aproxima-se da conceção freireana do diálogo como uma prática de produção de conhecimento e de superação das relações hierárquicas. No documentário, tal princípio implica questionar a posição da autoridade absoluta do realizador e criar condições para que os participantes possam contribuir para a construção do discurso cinematográfico. Em termos documentais, esta perspetiva aproxima-se das formas participativas identificadas por Nichols (2017), embora a prática de Kotanyi apresente uma dimensão que ultrapassa a simples participação diante da câmara.

Com efeito, a entrevista revela que a participação não se limitava à presença dos sujeitos nos filmes. As decisões relativas ao que poderia ser filmado, mostrado ou explicado eram, em diferentes situações, discutidas com os participantes. Os curandeiros e outros membros das comunidades podiam indicar aquilo que consideravam relevante ou reservado. O processo de realização implicava, portanto, uma negociação permanente entre a intenção da realizadora e os conhecimentos e limites definidos pelos próprios participantes.

Um exemplo particularmente expressivo é relatado por Kotanyi a propósito da filmagem de um ritual envolvendo Horácio. Depois de realizar as imagens, a realizadora mostrou-lhe o material e pediu-lhe que explicasse, cena por cena, aquilo que estava a fazer. A utilização das imagens foi posteriormente condicionada pelo próprio participante, que aceitou a sua inclusão no filme sob a condição de que este não fosse exibido na sua comunidade. Kotanyi afirma ter respeitado essa condição (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026).

Este episódio permite compreender que, na prática de Kotanyi, a ética documental não assenta na ausência da intervenção do realizador. A câmara continua a selecionar, a enquadrar e a organizar a realidade, mas a autoridade sobre aquilo que pode ser mostrado é parcialmente negociada com os sujeitos filmados. O diálogo assume, por isso, uma dimensão epistemológica e ética simultaneamente: permite conhecer melhor a prática e, ao mesmo tempo, estabelece os limites para a sua representação.

Esta característica aproxima a experiência de Kotanyi da ideia de "antropologia partilhada" associada a Jean Rouch, para quem a produção cinematográfica antropológica poderia constituir um processo de interação entre o investigador e os participantes. Contudo, no caso aqui analisado, interessa menos estabelecer uma equivalência entre os dois autores do que observar como a negociação concreta das imagens desloca a produção documental de uma lógica de apropriação para uma lógica de relação.

A intenção de produzir filmes "para Moçambique" reforça essa dimensão. Segundo Kotanyi, os documentários procuravam criar possibilidades de diálogo entre os conhecimentos que raramente ocupavam as posições equivalentes, nomeadamente entre saberes comunitários e os conhecimentos institucionalizados pela medicina, pela universidade e por outras estruturas sociais. O filme assumia, assim, uma função mediadora: não apenas de representar os diferentes universos de conhecimento, mas colocá-los em contacto (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026).

Esta função mediadora também se prolongava para além da realização. Kotanyi relata experiências de exibição e discussão dos filmes junto das comunidades, mostrando que o documentário podia continuar a produzir vários encontros depois de concluída a filmagem. A obra cinematográfica deixava, deste modo, de ser apenas um produto final e passava a funcionar como um suporte para novas conversas e processos de reflexão.

É neste ponto que o diálogo adquire uma dimensão temporal. Ele ocorre antes e durante a filmagem, através da relação com os participantes, mas pode igualmente

continuar depois da conclusão do filme, através da sua exibição, discussão e apropriação pelas comunidades. O documentário torna-se, assim, um objeto capaz de prolongar a relação que esteve na sua origem.

A análise permite, portanto, formular uma primeira consequência da epistemologia documental da relação proposta neste estudo: o diálogo não constitui apenas uma representação cinematográfica das relações sociais; constitui uma condição metodológica para a própria produção da imagem. A realidade documentada não é simplesmente encontrada pela câmara, mas construída através das relações que tornam possível a filmagem, a explicação, a negociação e a circulação das imagens.

Esta dimensão será aprofundada nas secções seguintes. Se o diálogo constitui a condição relacional da prática documental, o som original representa uma das principais formas através das quais essa relação torna-se audível. A questão da escuta permitirá, assim, avançar da participação dos sujeitos na produção das imagens para a preservação das suas próprias vozes e formas de expressão.

5. O som original como uma estratégia ética de escuta

Se o diálogo constitui uma das condições da prática documental de Sophie Kotanyi, o recurso ao som original representa uma das formas através das quais essa relação se materializa no filme. A opção por preservar as vozes dos participantes nas suas próprias línguas não corresponde, na sua perspetiva, apenas a uma escolha estética ou técnica.

Trata-se duma decisão relacionada com a forma de escutar e compreender os sujeitos nas suas próprias formas de expressão, evitando que as suas experiências sejam substituídas por categorias externas.

Kotanyi afirma que *EspíritoCorpo* foi, segundo a sua recordação, o primeiro filme em Moçambique a utilizar o som original de forma sistemática. A opção encontrou resistência por parte do produtor, sobretudo devido ao volume de trabalho exigido pela tradução das horas de material gravado. A realizadora, contudo, considerava indispensável preservar a fala dos participantes, mesmo quando isso implicava traduzir repetidamente determinados excertos para garantir a compreensão do que estava efetivamente a ser dito (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026).

A importância atribuída ao som original está relacionada com a própria experiência de Kotanyi com a tradução. A realizadora explica que cresceu entre duas línguas e que a passagem constante entre os diferentes sistemas linguísticos marcou a sua experiência pessoal. Essa experiência contribuiu, segundo o seu relato, para desenvolver uma atenção particular às diferenças entre aquilo que é literalmente traduzido e aquilo que uma pessoa efetivamente pretende comunicar. A tradução não é, portanto, entendida como uma operação neutra de substituição de palavras, mas como um processo que pode preservar ou eliminar nuances de sentido (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026).

Esta questão é particularmente relevante no contexto dos documentários analisados. Para Kotanyi, a tradução excessivamente adaptada pode eliminar elementos

importantes da comunicação, incluindo os ritmos da fala, as metáforas, as formas do silêncio e aquilo que não é diretamente dito. A manutenção do som original permite conservar uma dimensão da experiência que uma voz externa dificilmente conseguiria reproduzir. O espectador é colocado diante da voz daquele que fala, ainda que necessite da tradução para compreender o seu conteúdo.

A decisão de preservar a voz original pode, assim, ser entendida como uma forma de limitar a autoridade interpretativa do realizador. Em vez de substituir a fala dos participantes por uma explicação externa, o filme mantém a sua presença sonora e deixa que a interpretação se desenvolva a partir das suas próprias palavras. Esta orientação aproxima-se das críticas de Minh-ha (1990) às formas documentais que concentram a autoridade discursiva numa voz exterior e contribui para uma abordagem mais reflexiva da representação.

No caso de Kotanyi, porém, a questão ultrapassa a oposição entre a voz externa e a voz interna. A realizadora afirma que a sua preocupação era "dar a palavra aos que não são ouvidos, aos que são invisibilizados" (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026). A escuta adquire, deste modo, uma dimensão ética porque está relacionada com os processos históricos de invisibilização e desvalorização de determinados sujeitos e conhecimentos.

Esta dimensão é particularmente evidente em *EspíritoCorpo*. Ao invés de procurar traduzir imediatamente as práticas dos curandeiros para as categorias biomédicas, Kotanyi procurou compreender as categorias utilizadas pelos próprios participantes. A realizadora explica que não pretendia conhecer ou revelar os "segredos" dos praticantes, nomeadamente os conhecimentos específicos sobre as plantas e os tratamentos, mas compreender as categorias e lógicas internas através das quais essas práticas eram organizadas e explicadas (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026).

O som original participa diretamente desse procedimento. Ao preservar a linguagem através da qual os sujeitos nomeiam as suas experiências, o filme conserva também uma parte das categorias através das quais essas experiências são pensadas. A voz torna-se, assim, mais do que um veículo de informação: constitui uma dimensão do próprio conhecimento documentado.

Esta perspetiva permite estabelecer uma relação entre a linguagem e a justiça epistemológica. Se determinados conhecimentos foram historicamente desvalorizados porque foram classificados através de categorias externas como a superstição ou o obscurantismo, preservar as formas próprias da expressão constitui também uma forma de questionar essa hierarquia. Não significa aceitar automaticamente todas as interpretações produzidas pelos participantes, Pelo contrário, reconhecer que a compreensão duma prática exige atenção às categorias a partir das quais ela é vivida e explicada.

A tradução assume, por isso, uma posição paradoxal. É necessária para tornar o filme acessível a públicos que não dominam as línguas utilizadas pelos participantes, mas pode também constituir um novo espaço de perda ou transformação de sentidos. A estratégia de Kotanyi procura responder a esse problema mantendo

simultaneamente a voz original e a tradução. O espectador recebe o significado traduzido sem perder completamente o contacto com a materialidade da língua em que a experiência foi originalmente expressa.

O som original funciona, assim, como uma forma de escuta documental. Não se trata simplesmente de deixar as pessoas falar, mas de criar condições para que a sua fala permaneça como parte constitutiva da obra. A ética da escuta manifesta-se na recusa de apagar a voz do participante no processo de transformação da experiência em discurso cinematográfico.

Esta escolha relaciona-se ainda com a dimensão participativa do trabalho de Kotanyi. Se o documentário é produzido através do diálogo, a preservação da voz constitui uma forma de prolongar esse diálogo no interior do próprio filme. A palavra que surgiu durante o encontro entre a realizadora e o participante, permanece disponível para o espectador, sem ser completamente absorvida por uma voz autoral exterior.

Deste modo, o som original contribui para a epistemologia documental da relação proposta neste estudo em pelo menos três níveis: preserva a voz, protege a especificidade das formas de expressão e limita a substituição da experiência dos participantes por categorias externas. A escuta torna-se, consequentemente, uma prática epistemológica: ouvir é também reconhecer que o conhecimento pode estar contido na própria forma como os sujeitos nomeiam, narram e explicam o mundo.

A análise do som original conduz, por fim, a uma questão que será aprofundada na secção seguinte: se ouvir significa respeitar as formas próprias de expressão dos participantes, então compreender implica também aproximar-se das suas categorias e perspetivas. É nesse ponto que a prática documental de Kotanyi se desloca da simples escuta para a procura de uma perspetiva émica.

6. Negociação, participação e ética documental

A participação constitui uma dimensão fundamental da prática documental de Sophie Kotanyi, mas não deve ser entendida apenas como a presença dos sujeitos diante da câmara. Na sua abordagem, participar significa também intervir na construção do próprio processo documental, definindo o que pode ser mostrado, aquilo que deve permanecer reservado e as condições em que determinado material poderá circular, definindo o que pode ser mostrado, aquilo que deve permanecer reservado e as condições em que determinado material poderá circular. A ética documental emerge, assim, menos da pretensão de neutralidade do realizador do que da capacidade de reconhecer e negociar os limites da sua intervenção.

Esta dimensão torna-se particularmente evidente no episódio relatado por Kotanyi durante a realização de *EspíritoCorpo*. Depois de filmar um ritual com Horácio, a realizadora voltou a mostrar-lhe o material e pediu-lhe que explicasse, sequência por sequência, aquilo que havia sido registado. O participante aceitou a utilização das imagens sob uma condição específica: o filme não deveria ser apre-

sentado na sua própria comunidade. Kotanyi aceitou essa condição, permitindo que o material fosse utilizado noutros contextos (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026).

O episódio é relevante porque desloca a questão da ética documental do plano abstrato dos princípios para o plano concreto das relações. O consentimento, neste caso, não se reduz a uma autorização inicial para filmar. Ele prolonga-se no processo de montagem e circulação, permitindo que o participante intervenha sobre as condições de visibilidade daquilo que foi registado. A relação entre a realizadora e o participante torna-se, deste modo, uma parte constitutiva da produção do conhecimento documental.

Esta prática aproxima-se da antropologia visual reflexiva, na medida em que reconhece que a imagem não resulta duma observação neutra, mas duma relação situada entre quem filma, quem é filmado e o contexto em que a imagem posteriormente circula (Ruby, 2000). Contudo, a experiência descrita por Kotanyi permite avançar para além da simples consciência da mediação: a reflexividade transforma-se numa prática de negociação. O realizador reconhece o seu poder de selecionar, enquadrar e tornar visível, mas procura submetê-lo ao diálogo com aqueles que participam no processo.

É neste ponto que a participação adquire uma dimensão epistemológica. Se os participantes podem interferir naquilo que será mostrado, também podem interferir naquilo que o documentário chega a conhecer. A negociação não funciona apenas como um mecanismo de proteção ética; ela modifica o próprio campo de conhecimento acessível ao filme. Aquilo que permanece fora da imagem, aquilo que é explicado posteriormente pelo participante e aquilo que é deliberadamente mantido em reserva passam igualmente a fazer parte da compreensão documental.

A abordagem de Kotanyi revela, portanto, uma conceção da ética baseada na relação e não na ausência da intervenção. O realizador continua a selecionar, enquadrar e montar, mas a legitimidade dessas operações é constantemente confrontada com os saberes, as expectativas e os limites dos participantes. Esta posição permite compreender a ética documental como uma prática de responsabilidade partilhada, na qual filmar implica também aceitar que nem tudo o que pode ser registado deve necessariamente ser mostrado.

Esta lógica é particularmente significativa quando o objeto do documentário envolve os conhecimentos endógenos, as práticas rituais e as dimensões da experiência que podem possuir diferentes graus de acessibilidade. Kotanyi afirma que não procurava apropriar-se dos segredos dos curandeiros ou obter informações sobre as plantas e conhecimentos reservados; interessava-lhe compreender as categorias e lógicas internas que estruturavam aquelas práticas (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026). A distinção é metodologicamente importante: conhecer não significa necessariamente tornar tudo público.

Deste modo, a negociação constitui uma espécie de fronteira epistemológica do documentário. Ela determina não apenas os limites daquilo que pode ser mostrado, mas também os limites daquilo que o filme pode legitimamente reivindicar como

conhecimento. Esta constatação permite formular uma das dimensões mais significativas da epistemologia documental aqui analisada: a ética não aparece depois da produção do conhecimento; ela participa na própria produção desse conhecimento.

A participação, neste sentido, deixa de ser apenas uma estratégia para tornar o documentário mais inclusivo. Ela transforma a relação entre o realizador, os participantes e o objeto filmado, criando condições para que as diferentes formas de conhecimento intervenham na construção da obra. É precisamente nessa articulação entre a participação, a negociação e a responsabilidade que o documentário de Kotanyi afasta-se duma lógica puramente extrativa da representação e aproxima-se da prática relacional do conhecimento.

7. Da representação à ação ritual

A compreensão do ritual constitui uma das dimensões em que a prática documental de Sophie Kotanyi mais claramente se afasta duma conceção centrada na representação. Em *EspíritoCorpo* e *Viver de Novo – Não se Decide Só*, os rituais não são apresentados apenas como manifestações culturais que o documentário observa, regista e posteriormente interpreta. Na perspetiva da realizadora, são práticas orientadas para determinados objetivos e capazes de produzir efeitos sobre as pessoas, relações e situações concretas.

Esta posição é explicitamente formulada por Kotanyi quando afirma que "os rituais não são representações" e que possuem objetivos específicos, sendo as ações realizadas meios para alcançar essas finalidades (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026). A afirmação é particularmente relevante porque desloca o problema do ritual do plano daquilo que ele significa para aquilo que ele faz. Em vez de perguntar apenas que símbolos estão presentes numa determinada prática, a abordagem de Kotanyi conduz à questão dos efeitos que a prática procura produzir.

Esta perspetiva encontra correspondência na conceção processual do ritual desenvolvida por Victor Turner (1969; 1982), para quem os rituais podem constituir processos de resposta às crises, de mediação e de reorganização das relações sociais. No entanto, o testemunho de Kotanyi acrescenta uma dimensão importante a esta leitura: a necessidade de compreender os rituais a partir das categorias e finalidades que lhes são atribuídas pelos próprios participantes. O ritual não deve ser previamente convertido pelo investigador num sistema simbólico externo; deve ser compreendido enquanto uma prática situada, dotada de lógica própria e inserida numa determinada experiência social.

É precisamente neste ponto que a perspetiva émica, discutida anteriormente, articula-se com a análise do ritual. Compreender uma prática ritual implica aproximar-se das razões pelas quais os seus participantes a realizam, dos problemas aos quais procuram responder e das transformações que esperam alcançar. Kotanyi explica, por exemplo, que determinadas práticas de lavagem, tratamento e passagem entre os estados são organizadas segundo categorias próprias, como as relações entre quente e frio, os antepassados, os espíritos e os interditos. A utilização dessas categorias no filme não tem apenas uma função descritiva; permite tornar inteli-

gível uma lógica de conhecimento que poderia ser facilmente obscurecida quando traduzida exclusivamente através de categorias biomédicas ou religiosas externas (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026).

A dimensão prática do ritual torna-se ainda mais evidente quando Kotanyi relaciona essas ações com processos de cura, memória, conflito e reorganização das relações comunitárias. Neste sentido, o ritual não aparece como uma realidade isolada da vida social. Ele intervém sobre as situações concretas e articula as dimensões que, numa perspetiva ocidental moderna, tendem a ser separadas: corpo, espírito, relações sociais, memória e experiência. É esta articulação que permite compreender por que razão a realizadora insiste em não reduzir as práticas observadas a manifestações de crença ou a representações simbólicas.

A aproximação à experiência vivida também encontra ressonância nas propostas de Edith Turner (1992), que chama a atenção para a necessidade de considerar a dimensão experiencial dos processos rituais. No caso de Kotanyi, esta dimensão é particularmente significativa porque o conhecimento não se encontra exclusivamente nas explicações verbais dadas pelos participantes. Ele manifesta-se igualmente nos gestos, nos corpos, nas relações, nos procedimentos e nos efeitos que os próprios participantes associam às práticas realizadas.

Assim, o documentário é confrontado com um problema específico: como filmar uma prática cujo significado não se esgota naquilo que é visualmente observável? A resposta de Kotanyi não parece consistir em acrescentar uma interpretação externa às imagens, mas em criar condições para que as próprias práticas, os seus participantes e as suas explicações permaneçam no centro da construção documental. O som original, a participação e a negociação analisados anteriormente tornam-se, neste contexto, condições para que a dimensão prática do ritual não seja reduzida à aparência daquilo que acontece diante da câmara.

É também neste sentido que a noção de *embodiment* torna-se relevante. Para Csordas (1990; 1994), o corpo constitui uma condição fundamental da experiência e da produção de significado. Na reflexão de Kotanyi, a incorporação aparece igualmente associada à transformação e ao tratamento, o que permite compreender o corpo não como um simples suporte físico duma prática cultural, mas como o lugar onde determinadas experiências são vividas e através do qual processos de transformação podem ocorrer (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026).

A consequência para o documentário é significativa: filmar o ritual implica lidar com uma forma de conhecimento que não é exclusivamente discursiva. Gestos, movimentos, sons, objetos, relações espaciais e experiências corporais participam na construção daquilo que a prática ritual procura realizar. O conhecimento documental passa, portanto, pela atenção àquilo que acontece entre os corpos e não apenas àquilo que os sujeitos conseguem verbalizar sobre o que fazem.

Deste modo, a contribuição desta análise não consiste em afirmar simplesmente que os filmes de Kotanyi "representam" rituais de maneira diferente. O que se observa é uma alteração mais profunda na própria função atribuída ao documentário: a câmara deixa de estar apenas diante duma prática que deve ser representada e passa

a integrar um processo de aproximação a uma prática que produz conhecimento e transformação. O ritual constitui, assim, não apenas um objeto do filme, mas um campo de produção de conhecimento.

Esta deslocação, da representação para a ação, permite compreender de forma mais precisa a epistemologia documental que este estudo propõe designar como uma epistemologia documental da relação. Se o conhecimento é produzido na relação entre a realizadora, participantes e práticas observadas, então o ritual constitui um dos momentos em que essa epistemologia se torna mais evidente: conhecer implica aproximar-se da ação, compreender as suas lógicas internas e reconhecer que determinados saberes se produzem através da experiência e da transformação, e não apenas através da explicação ou da representação.

O documentário, nesta perspetiva, não se limita a mostrar que determinadas comunidades realizam rituais. Procura criar condições para que o espectador compreenda que esses rituais constituem formas de ação sobre o mundo. É justamente nessa passagem do ritual como objeto representado para o ritual como prática, que produz os efeitos que a obra de Kotanyi desafia uma leitura meramente representacional do documentário e abre um espaço para uma compreensão do cinema como a prática de conhecimento.

8. *Embodiment* e o conhecimento corporificado

A deslocação da representação para a ação ritual conduz a uma segunda questão fundamental na epistemologia documental de Sophie Kotanyi: onde se produz o conhecimento quando aquilo que está em causa não pode ser plenamente separado da experiência corporal? Nos documentários *EspíritoCorpo* e *Viver de Novo – Não se Decide Só*, o corpo não aparece apenas como um elemento visível das práticas filmadas. Ele constitui uma dimensão através da qual os participantes experienciam, interpretam e produzem o conhecimento.

Esta dimensão emerge de forma explícita na reflexão de Kotanyi sobre a incorporação. Ao discutir os processos rituais observados em Moçambique, a realizadora afirma que "a incorporação é muito importante como um dos meios de transformação e de tratamento" (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026). A afirmação permite compreender que, na lógica das práticas que procura documentar, o corpo não é separado da dimensão espiritual, emocional e social da experiência. A transformação não ocorre apenas através da transmissão verbal dum conhecimento, mas através da participação do sujeito numa prática que envolve o corpo.

É neste sentido que a abordagem de Kotanyi encontra uma aproximação produtiva ao conceito de embodiment desenvolvido por Thomas Csordas (1990; 1994). Ao propor o corpo como uma condição existencial da experiência cultural, Csordas desloca a análise antropológica duma compreensão do corpo como um simples objeto para uma atenção à corporeidade enquanto o lugar de perceção, experiência e produção de sentido. Aplicada à prática documental de Kotanyi, esta

perspetiva permite compreender que determinados conhecimentos não podem ser plenamente apreendidos quando separados das práticas corporais através das quais são vividos.

O conhecimento corporificado coloca, consequentemente, um desafio específico à representação cinematográfica. Uma imagem pode mostrar um gesto, um movimento ou uma ação ritual, mas isso não significa que tenha automaticamente produzido a compreensão sobre a experiência daquele que realiza o gesto. A questão documental passa, portanto, de "o que está a ser mostrado?" para "como pode o filme aproximar o espectador da experiência que dá sentido àquilo que está a ser mostrado?". Esta mudança é importante porque impede que a dimensão corporal seja reduzida a uma sucessão de imagens visualmente expressivas.

A reflexão de David MacDougall (2006) sobre a corporeal image contribui para aprofundar esta questão. Para o autor, a imagem cinematográfica pode produzir as formas de conhecimento relacionadas com a experiência sensorial e corporal, não dependendo exclusivamente da explicação verbal. No caso de Kotanyi, esta possibilidade articula-se com a atenção concedida aos corpos, aos gestos, aos sons e aos ritmos das práticas observadas. O filme pode, assim, preservar elementos da experiência que uma tradução exclusivamente verbal tenderia a simplificar.

Esta dimensão ajuda também a compreender a opção pelo som original discutida anteriormente. A voz não transmite apenas uma informação semântica; transporta os ritmos, as pausas, as entoações e as formas particulares de expressão. Quando articulada com os corpos e com as ações filmadas, a oralidade contribui para manter no documentário uma dimensão da experiência que não se reduz ao conteúdo traduzido das palavras. A escuta e a corporeidade, deste modo, não constituem dimensões independentes: ambas participam na construção duma forma situada de conhecimento.

A importância atribuída por Kotanyi às categorias internas das práticas, reforça esta compreensão. Ao explicar que procurava compreender as lógicas dos processos de cura, incluindo as categorias como "quente" e "frio", antepassados, espíritos e interditos, a realizadora não descreve apenas um sistema conceptual. Essas categorias encontram-se articuladas com práticas concretas, as relações sociais e as experiências corporais (Kotanyi, comunicação pessoal, 9 de julho de 2026). O conhecimento, nesta perspetiva, não existe separado da prática que o atualiza.

É precisamente aqui que o *embodiment* contribui para a originalidade da leitura proposta neste artigo. Se determinadas formas de conhecimento são corporificadas, então uma epistemologia documental baseada exclusivamente na entrevista, na explicação ou na narração corre o risco de retirar o conhecimento das condições concretas em que ele é produzido. A prática de Kotanyi sugere uma alternativa: aproximar o cinema das situações em que o conhecimento é vivido, permitindo que palavras, corpos, gestos, sons e relações participem conjuntamente na construção da experiência documental.

Esta abordagem não significa, contudo, que o filme consiga reproduzir integralmente a experiência dos participantes. A experiência corporal permanece situada e irredutível à imagem cinematográfica. O documentário pode aproximar-se dela,

criar condições para a sua compreensão e preservar alguns dos seus elementos, mas não pode simplesmente transferi-la para o espectador. Esta distinção é importante para evitar uma conceção excessivamente transparente da imagem documental.

O valor epistemológico do *embodiment* reside, assim, menos na possibilidade de "mostrar" diretamente uma experiência e mais na capacidade de reconhecer que o conhecimento possui uma dimensão corporal que a representação convencional tende a secundarizar. No trabalho de Kotanyi, essa dimensão manifesta-se na própria maneira de filmar e escutar as práticas, mas também na decisão de não substituir automaticamente as categorias dos participantes por categorias externas.

A partir desta leitura, pode-se afirmar que o corpo constitui um dos lugares onde a epistemologia documental da relação se torna concreta. A relação não acontece apenas entre discursos; acontece entre os corpos situados, as práticas, os espaços, os sons e as experiências. O conhecimento produzido pelo documentário resulta, por isso, duma aproximação que envolve simultaneamente a dimensão intelectual e a dimensão sensível da experiência.

Esta constatação permite avançar um passo na compreensão da contribuição de Kotanyi: o documentário não conhece apenas através daquilo que os participantes dizem; conhece também através da atenção às condições corporais e experienciais em que aquilo que dizem adquire sentido. O *embodiment* não é, portanto, apenas um tema presente nos filmes. É uma dimensão do próprio processo epistemológico através do qual determinadas realidades se tornam compreensíveis.

Neste sentido, a corporeidade reforça a ideia de que o conhecimento documental não é simplesmente recolhido e posteriormente organizado pelo realizador. Ele emerge duma relação com situações vividas, práticas corporais e formas de experiência que exigem tempo, proximidade e escuta. A imagem documental torna-se, assim, menos um espelho da realidade do que um espaço de aproximação a diferentes modos de experienciar e conhecer o mundo.

9. Conclusão

A análise desenvolvida neste artigo permite compreender a prática documental de Sophie Kotanyi a partir duma deslocação fundamental: dos modos de representar uma realidade para os modos de produzir o conhecimento na relação com essa realidade. Em *EspíritoCorpo* e *Viver de Novo – Não se Decide Só*, o documentário não surge apenas como um dispositivo de observação de práticas culturais moçambicanas, mas sobretudo, como um processo no qual o diálogo, a escuta, a negociação, a experiência, o reconhecimento e a memória participam ativamente na construção da imagem e dos sentidos que dela emergem.

É neste contexto que o presente estudo propõe a expressão epistemologia documental da relação como uma categoria analítica para interpretar a obra de Kotanyi. Não se trata duma teoria explicitamente formulada pela realizadora, mas duma construção analítica desenvolvida a partir da interpretação dos filmes e da entrevista realizada em 2026. A categoria procura dar conta de uma lógica transver-

sal à sua prática: aquilo que o documentário torna inteligível não resulta apenas da observação do mundo social, mas das relações que tornam possível filmar, escutar, negociar, compreender e transmitir as experiências.

Esta leitura permite igualmente reconsiderar a própria noção de ética documental. Na obra de Kotanyi, a ética não assenta numa pretensa neutralidade do realizador, mas na responsabilidade perante os sujeitos e contextos que tornam as imagens possíveis. O episódio da negociação com Horácio demonstra que as decisões relativas à utilização e circulação do material filmado não ocorrem após a produção do conhecimento, mas participam diretamente na sua configuração. A ética integra, assim, os próprios processos de construção documental.

Do mesmo modo, a valorização do som original evidencia que a escuta constitui uma condição epistemológica da prática documental. A preservação das vozes, dos silêncios e das formas próprias de expressão dos participantes procura evitar que a tradução ou a mediação institucional substituam as categorias através das quais os sujeitos interpretam a sua experiência. O documentário torna-se, deste modo, um espaço de preservação e circulação de formas situadas de saber.

A análise do ritual e do *embodiment* reforça esta perspetiva. Ao insistir que os rituais não devem ser reduzidos a representações simbólicas, Kotanyi chama a atenção para a sua dimensão prática, transformadora e experiencial. O significado emerge não apenas da linguagem ou da interpretação, mas também dos corpos, dos gestos, dos espaços e das relações através dos quais a experiência é vivida. O cinema documental confronta-se, assim, com formas de conhecimento inseparáveis das condições concretas da sua produção.

Nesta mesma linha, o reconhecimento deixa de ser compreendido apenas como uma questão de visibilidade. A preocupação de Kotanyi em dar voz a sujeitos e saberes historicamente marginalizados implica questionar quem pode produzir conhecimento e em que condições esse conhecimento é legitimado. A memória prolonga essa dinâmica para além da realização dos filmes, transformando o documentário não apenas em arquivo, mas também em dispositivo de transmissão, aprendizagem e reativação de experiências coletivas.

A principal contribuição deste estudo reside, portanto, na proposta da epistemologia documental da relação como uma chave de leitura para compreender as formas do documentário que ultrapassam uma lógica estritamente representacional. Ao privilegiar as relações entre os realizadores, participantes e comunidades, esta perspetiva permite conceber o documentário não apenas como uma representação do mundo social, mas como um espaço de coprodução de conhecimento. A originalidade da formulação está na deslocação do foco analítico do que o documentário representa para os modos através dos quais produz os saberes e para os efeitos que estes continuam a gerar depois da realização do filme. Embora construída a partir da análise da obra de Sophie Kotanyi, a epistemologia documental da relação é proposta neste artigo como um instrumento conceptual para analisar as práticas documentais em que a construção do conhecimento depende dos processos de participação, colaboração e negociação entre os realizadores e participantes.

Esta proposta permite igualmente reposicionar a obra de Kotanyi no interior dos debates contemporâneos sobre o documentário. Embora Nichols tenha demonstrado que os documentários organizam interpretações e argumentos sobre o real, e autores como Renov e MacDougall tenham destacado as dimensões subjetivas e experienciais da prática documental, a análise aqui desenvolvida sugere que a especificidade do trabalho de Kotanyi reside na centralidade atribuída às condições relacionais através das quais os diferentes saberes são produzidos, legitimados e transmitidos. Nesta perspetiva, o diálogo, a negociação, a escuta e a participação não constituem apenas estratégias metodológicas ou preocupações éticas, procura, antes, elementos que intervêm diretamente naquilo que o documentário pode conhecer, legitimar e transmitir.

A relevância da obra de Sophie Kotanyi ultrapassa, contudo, o contexto específico em que os seus documentários foram produzidos. O interesse do seu percurso não reside apenas nos temas abordados, como a medicina tradicional, os rituais de cura, a memória ou na organização comunitária em Moçambique, mas sobretudo na forma como esses temas são transformados em oportunidades para repensar a relação entre o cinema e o conhecimento. Num contexto em que os estudos do documentário têm dedicado uma crescente atenção às práticas participativas, colaborativas e decoloniais, a experiência de Kotanyi mostra que as questões da representação não podem ser dissociadas das condições concretas de escuta, negociação, reconhecimento e circulação do conhecimento. A sua obra oferece, assim, um caso particularmente relevante para refletir sobre os desafios epistemológicos colocados ao documentário contemporâneo sempre que este procura construir conhecimento em diálogo com os sujeitos e comunidades que representa.

A principal consequência crítica desta proposta consiste em deslocar o centro da análise documental da representação para as condições relacionais que tornam possível a produção, circulação e legitimação do conhecimento. Quando o cinema se aproxima das comunidades, práticas e dos conhecimentos historicamente invisibilizados, a questão não é apenas saber se essas realidades estão adequadamente representadas. Importa igualmente perguntar em que condições as imagens foram produzidas, quem participou na definição dos seus limites e que formas de conhecimento se tornam possíveis através dessas relações.

O documentário deixa, assim, de ser compreendido apenas como uma forma de olhar para o outro e passa a ser entendido como uma prática de produção de conhecimento com o outro. É nessa passagem da representação para a relação que reside não apenas a especificidade da obra de Sophie Kotanyi, mas também o potencial analítico da epistemologia documental da relação enquanto uma proposta para repensar as articulações entre o cinema, o conhecimento e a experiência nos estudos contemporâneos do documentário.

Referências bibliográficas

Banks, M., & Ruby, J. (Eds.). (2011). *Made to be seen: Perspectives on the history of visual anthropology*. University of Chicago Press.

Csordas, T. J. (1990). *Embodiment* as a paradigm for anthropology. *Ethos, 18*(1), 5–47.

Csordas, T. J. (1994). *Embodiment and experience: The existential ground of culture and self*. Cambridge University Press.

Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas* (R. da Silveira, Trad.). EDUFBA. (Obra original publicada em 1952)

Freire, P. (1970). *Pedagogy of the oppressed*. Continuum.

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books.

Ginsburg, F. (1991). Indigenous media: Faustian contract or global village? *Cultural Anthropology, 6*(1), 92–112.

Ginsburg, F. D. (1995). Mediating culture: Indigenous media, ethnographic film, and the production of identity. In L. Devereaux & R. Hillman (Eds.), *Fields of vision: Essays in film studies, visual anthropology, and photography* (pp. 256–290). University of California Press.

Grimshaw, A., & Ravetz, A. (2009). *Observational cinema: Anthropology, film, and the exploration of social life*. Indiana University Press.

Honneth, A. (1995). *The struggle for recognition: The moral grammar of social conflicts*. MIT Press.

Lumivero. (2023). *NVivo* [Software de análise qualitativa]. Lumivero.

MacDougall, D. (1998). *Transcultural cinema*. Princeton University Press.

MacDougall, D. (2006). *The corporeal image: Film, ethnography, and the senses*. Princeton University Press.

Marcus, G. E., & Fischer, M. M. J. (1986). *Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the human sciences*. University of Chicago Press.

Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Trad.). Routledge. (Obra original publicada em 1945)

Minh-ha, T. T. (1990). *When the moon waxes red: Representation, gender and cultural politics*. Routledge.

Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary* (3rd ed.). Indiana University Press.

Pike, K. L. (1967). *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior* (2nd ed.). Mouton.

Pink, S. (2013). *Doing visual ethnography* (3rd ed.). Sage.

Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. University of Minnesota Press.

Rony, F. T. (1996). *The third eye: Race, cinema, and ethnographic spectacle*. Duke University Press.

Rouch, J. (2003). The camera and man. In P. Hockings (Ed.), *Principles of visual anthropology* (3rd ed., pp. 79–98). Mouton de Gruyter.

Ruby, J. (2000). *Picturing culture: Explorations of film and anthropology*. University of Chicago Press.

Ruby, J. (2005). The last 20 years of visual anthropology—A critical review. *Visual Studies, 20*(2), 159–170.

Russell, C. (1999). *Experimental ethnography: The work of film in the age of video*. Duke University Press.

Russell, C. (2008). *Ethnography and self-representation in contemporary cinema*. Duke University Press.

Santos, B. de S. (2014). *Epistemologies of the South: Justice against epistemicide*. Paradigm Publishers.

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.

Turner, E. (1992). *Experiencing ritual: A new interpretation of African healing*. University of Pennsylvania Press.

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine.

Turner, V. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. PAJ Publications.

Filmografia

Kotanyi, S. (Realizadora). (2003). *Espiritocorpo*. Instituto de Comunicação Social.

Kotanyi, S. (Realizadora). (2003). *Viver de Novo – Não se Decide Só*. Instituto de Comunicação Social.

Referência da entrevista

Kotanyi, S. (2026, 9 de julho). Entrevista semiestruturada realizada por Elísio Bajone [Entrevista inédita].