DOC
ON-LINE

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

WWW.DOC.UBI.PT

EDITORES
MARCIUS FREIRE (UNICAMP)
MANUELA PENAFRIA (UBI)



Cassete de vídeo profissional Betacam amplamente usada nos anos 80 e 90 para a produção de documentários

IMAGENS QUE PENSAM: DOCUMENTÁRIO, ARQUIVO E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO

Imágenes que piensan: documental, archivo y producción de conocimiento

Images qui pensent : documentaire, archive et production de connaissances

Images that think: documentary, archive, and knowledge production

#40

SETEMBRO /2026

CONSELHO EDITORIAL

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

Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Philippe Lourdou (Université Paris X – Nanterre, França)
Rafael Zanatto (Universidade Federal de Campina Grande - UFCG, Brasil)
Robert Stam (New York University, EUA)
Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo, Brasil)
Ruben Caixeta de Queiroz (Universidade Federal da Minas Gerais – UFMF, Brasil)
Samuel José Holanda de Paiva (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)
Tito Cardoso e Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© Doc On-line www.doc.ubi.pt DOI: 10.20287/doc
Revista Digital de Cinema Documentário | Revista Digital de Cine Documental |Digital Journal on Documentary Cinema | Révue Électronique de Cinéma Documentaire

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity > Périodicité semestrielle

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

Setembro | Septiembre | September | Septembre 2026 ISSN: 1646-477X DOI: 10.25768/1646-477x.n40

Imagem da capa | Imagen de portada | Cover image | Image de couverture: Cassete video Betacam

Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del Consejo Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial Board that participated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont participé à cette édition: Eduardo Tulio Baggio, Catherine Benamou, Samuel Paiva,Beatriz Furtado, Andrea C. Scansani, Gustavo Soranz, Francisco Serafim, Denise Tavares, Luís Nogueira, Karla Holanda, Rafael Zanatto.

EDITORIAL
Editorial | Editor's note | Éditorial

Imagens que pensam: documentário, arquivo e produção de conhecimento
Marcius Freire & Manuela Penafria 2

ARTIGOS
Artículos | Articles | Articles

Prerrogativa do intercessor no filme-ensaio de arquivo
Francisco Elinaldo Teixeira 6

A CSN e o cinema: uma aliança em torno da construção do "operário padrão"
Alessandra Brum 19

A questão da Palestina sob o registro documental: discursos, testemunhos e contra-narrativas sobre a crise humanitária na Palestina em Al Nakba e Nascido em Gaza
José Augusto Mendes Lobato 42

O Documentário como uma Prática de Conhecimento, Reconhecimento e Transformação: A Epistemologia Documental de Sophie Kotanyi
Elísio Bajone 67

O presente do passado: *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Peões* (2004)
Henri Arraes Gervaiseau & Marco Antonio Visconte Escrivão 98

Outras imagens, outras histórias: os filmes de não ficção em Cataguases e Leopoldina (1913-1921)
Inácio Manuel Neves Frade da Cruz 120

Poéticas do real em cinco documentários latino-americanos contemporâneos: ecologia estética, memória e epistemologias sensoriais
Marcelo Eduardo Ribarić 140

ENTREVISTA
Entrevista | Interview | Entretien

A câmera como instrumento descolonizante: uma entrevista com Sérgio Péo
Patrícia Machado, Livia Arbex & Patricia Froes 155

EDITORIAL

Editorial | Editor’s note | Éditorial

Imagens que pensam: documentário, arquivo e produção de conhecimento

Marcius Freire* & Manuela Penafria**

O número 40 da *Doc On-line* reúne sete artigos e uma entrevista que, a partir de diferentes perspectivas teóricas e metodológicas, exploram as relações entre cinema documental, história, memória e produção de conhecimento. Os artigos abordam questões que vão da reflexão sobre o filme-ensaio e o trabalho com arquivos às formas de representação da alteridade, à construção da memória coletiva e às possibilidades do documentário como prática de conhecimento e intervenção social. A entrevista com o cineasta Sérgio Péo, por sua vez, recupera uma trajetória marcada pela experimentação estética e pelo engajamento político, trazendo à discussão as condições de produção e circulação do cinema independente durante a ditadura militar brasileira.

Em "Prerrogativa do intercessor no filme-ensaio de arquivo", Francisco Elinaldo Teixeira examina o lugar do filme-ensaio na cultura audiovisual contemporânea, com especial atenção à presença dos arquivos e à participação de intercessores nos processos de criação. Ao propor o filme-ensaio como uma quarta concepção do cinema, para além das três concepções clássicas, o autor destaca a inscrição dos movimentos do pensamento no próprio filme, por meio da presença corporal e vocal do ensaísta e das trocas estabelecidas com outros sujeitos. Os arquivos, compreendidos para além de sua consistência exclusivamente imagética, assumem papel central nessa reflexão, assim como a figura do intercessor, cuja participação contribui para a composição de sentidos. O artigo oferece, desse modo, uma perspectiva sobre as relações entre pensamento, criação e materiais de arquivo no cinema contemporâneo.

Em **"**A CSN e o cinema: uma aliança em torno da construção do 'operário padrão'", Alessandra Brum examina a produção fotográfica e cinematográfica associada à construção da Companhia Siderúrgica Nacional e da cidade de Volta Redonda. Ao investigar o uso do cinema como recurso educativo, o artigo coloca em questão

* Unicamp – Universidade Estaduaal de Campinas. E.mail: marcius.freire@gmail.com
** Universidade da Beira Interior. E-mail: penafria@ubi.pt

as relações entre imagem, indústria e formação de modelos de comportamento, destacando o papel do audiovisual na construção de uma representação específica do trabalhador.

A dimensão política da representação é também central em "A questão da Palestina sob o registro documental: discursos, testemunhos e contra-narrativas sobre a crise humanitária na Palestina em *Al Nakba* e *Nascido em Gaza*", de José Augusto Mendes Lobato. A análise dos dois documentários permite discutir a articulação entre testemunho e exposição, assim como as possibilidades de contestação da retórica orientalista. O artigo examina, assim, como as imagens documentais podem construir narrativas de alteridade que desafiam representações dominantes e tornam visíveis experiências frequentemente submetidas a enquadramentos externos.

Em "O Documentário como uma Prática de Conhecimento, Reconhecimento e Transformação: A Epistemologia Documental de Sophie Kotanyi", Elísio Bajone investiga a prática da realizadora a partir de uma entrevista e da análise dos filmes *EspíritoCorpo* e *Viver de Novo – Não se Decide Só*. O estudo propõe compreender o documentário como uma prática relacional de produção de conhecimento, na qual a escuta, a negociação da participação e a compreensão situada da experiência ocupam lugar central. Ao aproximar os estudos do documentário, a antropologia visual e as epistemologias decoloniais, o artigo enfatiza a capacidade do cinema de reconhecer formas de saber historicamente marginalizadas e de atuar como espaço de mediação cultural e justiça epistemológica.

As relações entre cinema e memória constituem o eixo de "O presente do passado: *Cabra marcado para morrer (1984*) e *Peões* (2004)", de Henri Arraes Gervaiseau e Marco Antonio Visconte Escrivão. Ao cotejar os dois filmes de Eduardo Coutinho, os autores discutem os procedimentos audiovisuais envolvidos na produção de lembranças e o lugar do documentário na construção de uma memória coletiva da classe trabalhadora brasileira. A análise convida a pensar o cinema não apenas como registro do passado, mas também como prática que reativa experiências, aproxima temporalidades e participa da elaboração da memória social.

Em "Outras imagens, outras histórias: os filmes de não ficção em Cataguases e Leopoldina (1913-1921)", Inácio Manuel Neves Frade da Cruz volta-se para experiências cinematográficas realizadas na Zona da Mata mineira durante o período silencioso. Com base em três produções não ficcionais, na imprensa local e na revisão crítica das categorias de *cavação* e *ciclo regional*, o artigo questiona interpretações que contribuíram para obscurecer dinâmicas cinematográficas desenvolvidas fora dos centros mais reconhecidos da historiografia do cinema brasileiro. Ao fazê-lo, amplia o campo de investigação sobre a não ficção e propõe outras perspectivas para a história da produção cinematográfica no país.

Por fim, em "Poéticas do real em cinco documentários latino-americanos contemporâneos: ecologia estética, memória e epistemologias sensoriais", Marcelo Eduardo Ribarić analisa *Há Terra!*, *Cuatreros*, *Nostalgia de la luz*, *Tempestad* e *Homo botanicus*. Articulando análise fílmica, fenomenologia e crítica decolonial, o estudo investiga como câmera, montagem, arquivo, voz e som participam da produção de

conhecimento. As noções de epistemologias sensoriais e ecologia estética permitem examinar a dimensão política das obras a partir das relações entre forma cinematográfica, história, ética e experiência espectatorial.

Embora distintos em seus objetos e procedimentos, os sete artigos convergem na compreensão de que as imagens não são registros transparentes ou meramente ilustrativos da realidade. Elas participam da elaboração do pensamento, da construção de narrativas históricas e da disputa em torno dos sentidos atribuídos à experiência. Essa perspectiva se manifesta tanto na reflexão sobre o trabalho com arquivos e a participação de intercessores no filme-ensaio quanto na análise da construção de modelos de comportamento, nas representações de populações submetidas à violência, nas relações entre realizadores e participantes, na elaboração da memória coletiva, na revisão da historiografia do cinema e na exploração das dimensões sensoriais do real.

Este número traz ainda a entrevista **"A câmera como instrumento descolonizante: uma entrevista com Sérgio Péo"**, realizada por Patrícia Machado, Livia Arbex e Patricia Froes, no âmbito de um projeto dedicado ao mapeamento de imagens e filmes produzidos durante a ditadura militar brasileira. Ao revisitar sua trajetória, Péo aborda a dimensão política e experimental de seus filmes, as condições de produção e circulação do cinema independente e sua atuação na criação da CORCINA (Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos). Suas experiências de filmagem em comunidades do Rio de Janeiro, a organização de cineclubes e o uso da câmera como instrumento de expressão e intervenção social revelam o potencial do cinema para confrontar silenciamentos e construir outras narrativas sobre a história recente do país. A entrevista também chama a atenção para a fragilidade dos arquivos cinematográficos e o desaparecimento de parte significativa dessa produção, reforçando a importância de iniciativas de preservação e pesquisa.

A *Doc On-line* oferece, assim, neste quadragésimo número, um conjunto de reflexões que reafirma a pluralidade dos estudos do documentário e a importância de investigar as condições históricas, estéticas, éticas e políticas de produção das imagens. Ao reunir pesquisas sobre diferentes cinematografias, períodos e práticas, o número contribui para ampliar o debate sobre as formas pelas quais o cinema documental e o filme-ensaio interrogam o mundo, revisitam o passado, tornam visíveis experiências e participam da produção de conhecimento.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

DOI: 10.25768/1646 - 477x.n40.01

Prerrogativa do intercessor no filme-ensaio de arquivo

Francisco Elinaldo Teixeira*

Resumo: O filme-ensaio alcançou um lugar privilegiado na cultura audiovisual da atualidade, na qualidade de imagens multissensoriais e não mais essencialmente visuais. Seu destaque maior é a inscrição dos movimentos e processos de pensamento do ensaísta no próprio filme, realizada sob a forma de sua presença em corpo e/ou voz e também com a solicitação de intercessores, com os quais opera trocas sobre os materiais e modos de composição, visando à criação de sentidos. Tal solicitação foi adquirindo importância cada vez maior com a ascensão dos arquivos como materiais de primeira grandeza, expandidos para além de sua consistência unicamente imagética. O propósito do texto, com exemplos fílmicos, é o de situar o filme-ensaio como uma quarta concepção do cinema, para além das três concepções clássicas, focando nos arquivos como materiais substanciais e na prerrogativa do intercessor como figura estética solicitada pelo realizador em seu processo de criação.
Palavras-chave: filme-ensaio, imagem sinestésica, intercessor, arquivo expandido.

Resumen: El cine ensayo ha alcanzado un lugar privilegiado en la cultura audiovisual actual, como imagen multisensorial y ya no esencialmente visual. Su mayor destaque es la inscripción de los movimientos y procesos de pensamiento del ensayista en la propia película, realizada a través de su presencia en cuerpo y/o voz y también con la petición de intercesores, con quienes opera intercambios sobre los materiales y modos de composición, con el objetivo de crear significados. Esta petición se volvió cada vez más importante con el surgimiento de los archivos como materiales de primera magnitud, expandidos más allá de su consistencia únicamente basada en imágenes. El objetivo del texto, con ejemplos fílmicos, es situar el cine ensayo como una cuarta concepción del cine, además de las tres concepciones clásicas, centrándose en los archivos como material sustancial y en la prerrogativa del intercesor como figura estética solicitada por el director en su proceso de creación.
Palabras-clave: película ensayo, imagen sinestésica, intercesora, archivo ampliado.

---

* Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP; Instituto de artes; Departamento de Multimeios, Cinema e Comunicação. 13083-854, Campinas – SP. E-mail: franciseli@uol.com.br

Texto que integra o projeto de pesquisa "Filme-ensaio e cultura dos arquivos (Apropriação, *found footage*, ressignificação**)".** Projeto de Pesquisa Professor Titular.

Submissão do artigo: 12 de setembro de 2026. Notificação de aceitação: 17 de setembro de 2026.

Abstract: The film-essay has reached a privileged place in today's audiovisual culture, in the quality of a multisensory and no longer essentially visual image. Its greatest highlight is the inscription of the essayist's movements and thought processes in the film itself, carried out in the form of its presence in body and/or voice and also with the request of intercessors, with whom it operates exchanges on the materials and modes of composition, aiming at the creation of meanings. Such a request was acquiring increasing importance with the rise of archives as materials of first magnitude, expanded beyond their uniquely image consistency. The purpose of the text, with filmic examples, is to situate the film-essay as a fourth conception of cinema, in addition to the three classic conceptions, focusing on archives as substantial material and on the prerogative of the intercessor as an aesthetic figure requested by the director in his creation process.
Keywords: essay film, synesthetic image, intercessor, expanded archive.

Résumé : Le film-essai a conquis une place privilégiée dans la culture audiovisuelle contemporaine, en tant qu'images multisensorielles et non plus essentiellement visuelles. Son trait le plus marquant est l'inscription des mouvements et des processus de pensée de l'essayiste dans le film lui-même, réalisée sous la forme de sa présence corporelle et/ou vocale, ainsi que par la sollicitation d'intercesseurs, avec lesquels il opère des échanges sur les matériaux et les modes de composition, visant à la création de sens. Cette sollicitation a acquis une importance croissante avec l'essor des archives comme matériaux de premier ordre, élargis au-delà de leur consistance uniquement imagétique. L'objectif du texte, avec des exemples filmiques, est de situer le film-essai comme une quatrième conception du cinéma, au-delà des trois conceptions classiques, en se concentrant sur les archives comme matériaux substantiels et sur la prérogative de l'intercesseur comme figure esthétique sollicitée par le réalisateur dans son processus de création.
Mots-clés : film-essai, image synesthésique, intercesseur, archive élargie.

O ser-imagem atual em sua multiplicidade

O ensaio no cinema, materializado no filme-ensaio, corresponde hoje a uma quarta concepção ou território do audiovisual, para além das três concepções estabelecidas no período clássico (ficcional, documental e experimental), com relevo e ascensão visíveis adquiridos na cultura pós-moderna. Sua inscrição foi se dando, paulatinamente, sob um modo que se pode chamar de proto-ensaístico, a partir de proposições que expandiam os territórios do experimental e do documentário. Eisenstein, com seu intento de filmar *O Capital* de Marx, com uma metodologia do discurso indireto livre e monólogo interior do *Ulisses* de Joyce, no final dos anos de 1920, foi dos primeiros a pensar numa possibilidade do pensamento do cinema ganhar tal consistência específica, embora seu projeto não tenha se realizado (Teixeira, 2015). Nos anos de 1940, o cineasta experimental Hans Richter contemplou essa potência ensaística "como uma nova forma do filme documentário" (Richter,

2007). O filme *Carta da Sibéria* de Chris Marker, de 1957, foi o primeiro a receber uma indexação ensaística no âmbito da análise que dele fez o teórico André Bazin (Bazin, 1958).

Nomeei essas referências de proto-ensaísticas em função de seu caráter inaugural, rarefeito, ainda marcado pela dúvida e incerteza que situava o ensaio no âmbito do devir, ou seja, que dava início a uma forma particular de inscrição do pensamento no cinema que prenunciava desenvolvimentos futuros mais enfáticos. Ai sequer se cotejava alguma diferença que pudesse remeter a gênese do ensaio na filosofia e depois na literatura, ambas sob o império da palavra, para então pensar sua diferença no campo do cinema em sua consistência imagética de base, o que pressupõe o trabalho de uma tradução intersemiótica, ou seja, de uma tradução de signos verbais para imagéticos.

Foi, sobretudo, a partir de duas grandes rupturas, trazidas com as inflexões da imagem-vídeo e depois da imagem digital, que o ensaio ganhou o lugar, o relevo e a complexidade que hoje lhe concerne no campo audiovisual. No caso da primeira, resultado da mudança do suporte químico secular do cinema, a nova imagem eletrônica conjugou múltiplas transformações, uma nova arte do vídeo até, com um impacto revolucionário comparável, no campo poético, ao que Raymond Bellour nomeou de "passagem do verso alexandrino para o verso livre" (Bellour, 1997). Com a irrupção da imagem digital e sua pulverização centrífuga de meios e suportes, a questão do fim do analógico pôs em pauta, numa longa querela na passagem do século, um limite mesmo da imagem, quando outra vez o prefixo "pós" veio servir para caracterizar um para além do moderno, ou daquilo que havia sido criação exclusiva da modernidade técnica e artística. Foi quando, então, se falou de um "pós-fotográfico", um "pós-cinema", um "pós-vídeo", enfim, de uma "pós-imagem", num momento em que ela se matematiza, convertendo-se numa pura equação numérica, radicalizando aquilo que a imagem-vídeo havia produzido com sua abolição do índice-traço da realidade.

Diante de tal complexidade, dessa espécie de tentativa de uma ontologia complexo-entrópica de nós mesmos, de nossa atualidade, a persistência da imagem, entretanto, continuou como um desafio incontornável. Mas como isso se deu? Lembremos de dois momentos, de duas proposições distantes no tempo, que lançaram uma prerrogativa inapelável da imagem: primeiro, com Santo Agostinho, no século IV, quando profere que "ainda que o homem se inquiete em vão, contudo ele caminha na imagem", apontamento do santo que a semioticista-psicanalista, Julia Kristeva, atualizou ao tratar daqueles signos "lektonicos" que persistem nas imagens do cinema ao modo de anamorfoses, de traços prelinguísticos (Kristeva, 1984); depois, retomado por Gilles Deleuze, quando propõe uma "arte do pensamento" que o cinema dá a ver, mostrando sua gênese, eminentemente, imagética como um correlato da "linguagem articulada" (Deleuze, 1990). Em ambos, seja na inquietação agostiniana produzida pela sua ubiquidade, seja enquanto disparadora deleuzeana dos movimentos e processos de pensamento, a imagem insiste, persiste, resiste em seus vários modos de ser, ora real ou possível, ora virtual ou atual, com essa exuberância que

os fins, as mortes, os pós, anunciados pela cultura a cada transformação técnica não conseguem conter. E isso porque o que aí está em jogo são inflexões, metamorfoses que deixam ver, em seu lastro contínuo, formações arqueológicas cujos estratos e camadas compõem as condições de possibilidades de nossa ontologia do presente, de nosso ser-imagem atual.

Falei de uma complexidade entrópica, atentando com tal adjetivo para um diagnóstico de nossa época como de excesso-saturação de imagens, esquecendo-se que de fato se trata da emergência de um "ser-imagem" como referência maior para o pensamento, para além de um "ser-linguagem" que o paradigma lingüístico-estrutural do pós-guerra havia escavado e tematizado como camada mais recente de uma "arqueologia do saber", precedida dos referentes Deus, depois o Homem, e então a Linguagem, com a Imagem numa estratificação característica de nosso ser atual (Foucault, 1981). Mas, diferentemente do "tudo é linguagem" que embasava aquela ontologia, não se trata agora de pensar uma pós-linguagem, contrapondo-o a um "tudo é imagem". É verdade que um ensaísta como Godard fala em seu filme de um "adeus à linguagem". Embora também com um uso, irônico-desconstrutivo, do 3D em que a imagem por vezes assume uma consistência anamórfica que parece oriunda de um estrabismo, um modo, assim, de nos levar de volta ao dado de que a imagem perspectiva, enquanto simulação do olho humano, não consegue ir além de sua feição bidimensional (*Adeus à linguagem*, Jean-Luc Godard, 2014). Era esse já o argumento-constatação dos "formativistas" em sua contestação dos "realistas" que, contaminados pelo espírito evolucionista, viam no dispositivo cinematográfico um progresso da perspectiva *artificialis*, assim, esquecendo ou não reconhecendo seu propósito simulador.

Dessa forma, o que se observa na atualidade que nos concerne é uma tamanha espessura da imagem, uma multiplicidade de seus modos de ser que não dizem mais respeito apenas ao visual. Fala-se de um "cinema de fluxo", de "realismo sensório", de "imersão sensorial", de "tatilidade" ou de uma "hapticidade", de "estridência de cores", enfim, de uma imagem de consistência eminentemente sinestésica. Lembremos da proposição de Marcel Duchamp, no começo do século vinte, com sua conclamação pelo "fim da arte retiniana", portanto, pelo esmaecimento do princípio estético herdado lá da tragédia grega, o "princípio apolíneo" de comando da percepção pelo sentido da visão. Como propôs Deleuze, o cinema clássico nos deu uma imagem-movimento que foi uma resposta à cultura sobre o que, afinal, era perceber. O cinema moderno foi além e nos mostrou, com sua imagem-tempo, nossa interioridade a um tempo que nos contorna, ao contrário da simplificação moderna de um tempo linear-cronológico sob controle humano. E por sobre tais movimentos de camadas, uma estratificação última do cinema como "arte do pensamento" que responde à cultura o que, afinal de contas, é pensar (Deleuze, 1990).

Chega-se, desse modo, ao limiar de nossa contemporaneidade que nos traz o desafio de conceituação de um "cinema expandido". Um cinema que se transforma enquanto dispositivo originário das imagens, ganhando a consistência do que passou a se chamar de "audiovisual". Uma expansão da imagem que, portanto, começou a ganhar relevo com a duplicação e dissociação operada pelo cinema moderno

entre as duas imagens, visual e sonora. Tal foi uma grande ruptura em relação ao dispositivo clássico, com uma série de outras mudanças operadas desde então. O que não deixou de causar um saudosismo incômodo naqueles que viram nos novos implementos expansionistas uma negação mesma do próprio cinema, algo que ganhou registro e ficou equacionado na intrigante e divertida formulação de uma "querela dos dispositivos" (Ramos, 2016). Embora já com uma estridência menor, mesmo porque o tema das mortes do cinema recebeu sempre diversas atualizações ao longo de sua história, quase sempre vinculado a transformações técnicas, ou seja, a certo fetichismo da técnica em relação à arte.

Eis, assim, um estado atual da imagem que caracterizei como sinestésica em sua consistência, imagem que não é mais apenas visual, que não remete mais tão somente ao olho, com notação e deslocamento bastante evidentes, por exemplo, quando se deixa de conceber o sonoro como mera "trilha" do visual, passando a se falar de uma "paisagem sonora", de um "*sound design*", enfim, de uma imagem sonora. Ai, após uma longa prerrogativa do visual, os demais sentidos que dão forma a percepção se despregaram de uma referência catalisadora do olho humano, formando combinatórias.

Inflexão do filme-ensaio como uma quarta concepção do cinema-audiovisual

Embora por vezes tratado como um objeto pouco palpável, objeto "fugidio" (Weinrichter, 2015), sobretudo, frente à relativa estabilidade das concepções constituídas no período clássico, o filme-ensaio adquiriu um relevo nessa série de processos da imagem acima descritos, irrompendo como uma quarta concepção do cinema-audiovisual em sua diferenciação das três anteriores. Sua marca maior: o ato de pensar que se expõe numa inscrição do pensamento do realizador no processo de criação do filme. Isso se dá ao modo de uma subjetivação que se faz com sua presença em corpo e/ou voz, mas também, quando tal presença recua ou se rarefaz, com a solicitação de intercessores-personagens conceituais-figuras estéticas com os quais intercedem materiais e modos de composição fílmicos que resultam na criação de sentido.

A presença em corpo e/ou voz do ensaísta se oferece de múltiplas maneiras: por vezes com a predominância do corpo como um personagem real, espectatorial, silencioso, contemplativo, gestual, combinando-se com outros materiais fílmicos; outras vezes com um corpo apenas vocal, com emissões narrativas que vão desde a adoção de atos de fala próximos da recitação poética, da transmissão-animação de eventos públicos, de simulação sisuda ou humorística de acontecimentos graves, até entonações que escavam e trazem à tona a espessura de um monólogo interior, quando assim se direciona para o silêncio; e, ainda, uma combinatória da dupla presença de corpo e voz, realçando o traço performativo que une o gesto corporal ao ato de fala. O segundo modo descrito, modo de presença unilateral da fala, deixa ver um aspecto central do filme-ensaio: a desconstrução da voz *over* do documentário clássico, agora fragmentada em estilhaços de saberes que introduzem a dúvida, a incerteza, a obliquidade, aspectos inerentes à forma ensaística.

Esses modos de presenças em corpo e voz, embora constituam maneiras privilegiadas do ensaísta expor seu pensamento, operar com a inscrição de sua subjetividade, não se fecham em si, nem esgotam a manifestação do ato de pensar próprio do ensaio. Nesse sentido, pode-se dizer que o ensaio constitui fuga da conhecida onipotência do pensamento inerente ao *cogito* cartesiano, penso logo existo/penso portanto sou, pois é a impotência de pensar que constitui o ponto de partida de todo pensamento, algo que a imagem expõe ao encetar movimentos e processos do pensamento em sua gênese. Quando o ensaísta retira seu corpo do filme, beneficiando ou dando lugar apenas à sua voz, ele de certa forma inicia um recuo-rarefação de sua presença única ao solicitar figuras estéticas com as quais intercede, opera passagens, trocas na elaboração e inscrição de seu pensamento no filme. Tal é também uma maneira de trazer à tona essa impossibilidade de pensar, essa resistência do pensamento, cujo reconhecimento ou ponto de partida torna-se um facilitador, uma abertura para a irrupção da sua potência.

Mas há um modo de solicitação de intercessores no filme-ensaio que foi ganhando cada vez mais relevo, particularmente, dos anos de 1980 em diante quando o *found footage* e sua apropriação se constituíram como material privilegiado do filme experimental e foi, rapidamente, absorvido pelo filme-ensaio que nele operou ressignificações. Trata-se do filme-ensaio constituído, eminentemente, de arquivos, ou seja, de *found footage* ou material encontrado pelo ensaísta que o transforma em material de composição, com ele operando múltiplas combinatórias ou modos de composição. Nesse formato, as imagens de primeira mão do próprio ensaísta se rarefazem quase que inteiramente diante da enorme exuberância dos arquivos e, mais do que isso, de sua expansão que incorpora outros materiais, indo além dos arquivos fílmicos, fotográficos, videográficos ou imagéticos em geral, ampliando desse modo a consistência do arquivo e, portanto, do discurso fílmico. E isso por abarcar a dupla dimensão ontológica do arquivo, que é constituído do que Foucault chamou de "visibilidades" e "enunciados", que não se confundem nem com o imagético nem com o verbal, ou seja, trata-se daquilo que cada configuração de saber-poder autoriza em termos de discurso como o que pode ser visto e dito (Teixeira, 2022 a).

O ensaísta como um "arquivista", aqui, deixa de ser um epistemólogo por não estar preocupado com conteúdos de verdade ou formação de sistemas de conhecimento, nem com métodos para se atingir tal patamar. Ele se transforma num arqueólogo que visa estratificações do saber-poder, as quais ele põe em novas combinatórias que resultam em ressignificações de sentidos. Portanto, para além das simplificações corriqueiras dos conceitos de arqueologia e de arquivo, tão em voga hoje no audiovisual e na cultura mais ampla, se está diante de uma complexidade conceitual, de uma constelação de conceitos – arqueologia, discurso, arquivo, visibilidades, enunciados – bem mais espessa do que a que a atualidade condensou nos termos de uma associação de informação com banco de dados, amplamente publicizada pela Internet. Arqueologia não é ir em busca de ruínas, nem informação é

conhecimento acabado, nem arquivo é banco de dados. Com o que se opera é sempre com uma arqueologia do presente de nossa formação, ou seja, com as condições de possibilidade para que se tenha chegado ao que se é na complexidade atual.

Prerrogativa do intercessor, rarefação de corpo e voz do ensaísta

No filme-ensaio de arquivo, como foi explicitado acima, a rarefação ou ausência em corpo e/ou voz do ensaísta solicita intercessores ao longo da criação de pensamento. Comumente denominado de "filme de montagem" de materiais, como se dá essa operação? São várias as possibilidades. Em dois filmes brasileiros do final dos anos de 1990, por exemplo, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999) e *Sobre anos 60* (Jean-Claude Bernardet, 1999), feitos de imagens de arquivos fílmicos, fotográficos, televisivos, de textos, citações, a edição-montagem dos materiais se concentra, no caso do primeiro, em todo o século XX e, no segundo, na década de 60. Em *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, dois intercessores das articulações do pensamento do ensaísta são o psicanalista Sigmund Freud e o historiador marxista Eric Hobsbawm a quem se refere como "consultor espiritual". As imagens do século XX, editadas em combinatórias diversas e não lineares historicamente, compõem uma intercessão mais direta e geral, com o psicanalista e o historiador como intercessores de fundo. Ao final, todos convergem para uma visão da finitude humana que se dá a ver, materialmente, no portal de entrada de um cemitério atual em que a câmera capta a frase título do filme (única imagem de primeira mão). No caso de *Sobre anos 60*, as imagens da década, em sua grande maioria cinemanovistas, dominam a intercessão do pensamento do ensaísta, sabidamente um dos primeiros historiadores desse cinema, mas com uma singularidade mais enfática: a escolha da atriz Itala Nandi para narrar um bloco de imagens que ressaltam a participação das atrizes naquele cinema. Aspecto esse bastante relevante, tanto pelos papéis fortes de personagens que elas construíram, assim como um contraponto de fundo político a um cinema de forte marca masculina, portanto, com questões de gênero já no horizonte do ensaísta.

Outra modalidade de filme-ensaio de arquivo, bem mais recente, opera com outras diferenciações quanto à intercessão. Trata-se de *Máquina do desejo – Os 60 anos do Teatro Oficina* (Joaquim Castro & Lucas Weglinski, 2021). A primeira parte do título já traz em si uma tradução da exuberante produtividade artística do Oficina, teatro-máquina do desejo, ou seja, o desejo não como falta constitutiva do ser como ficou psicanaliticamente codificado, mas recodificado pelo pensamento deleuze-guattariano pela afirmativa "máquina desejante" (Deleuze & Guattari, 1974). Como criação audiovisual *Máquina do desejo...*, tal como os dois filmes anteriores citados, foi indexado como um documentário, recebendo prêmios pelo vigor de sua montagem. Duas categorias, portanto, documentário e montagem, assentadas sobre o prestígio da história e dos estudos de cinema, que bem poderiam ser atualizadas sob outras denominações como filme-ensaio e edição, já que enquanto criação artís-

tica vai além da concepção documental e enquanto modo de composição por blocos, serialmente e não associativamente articulados, desloca-se das concepções clássicas de montagem.

O filme (peça audiovisual ou vídeo-ensaio, também se poderia denominar) foi composto inteiramente com imagens de arquivo acumuladas, ao longo dos sessenta anos, pelo Oficina. Selecionadas em função desse *leitmotiv* de um desejo produtivo-criativo-poético proposto pelos ensaístas, elas tanto fogem de uma história linear e continuísta, em função das inflexões e rupturas que marcam, quanto intensificam as solicitações de intercessores qualificados, ao estabelecer embates entre acontecimentos históricos marcantes e as várias transformações das concepções artístico-teatrais que se operam ao longo do tempo traçado. Mas dentre os vários intercessores mobilizados nessas trocas um vai ganhando destaque, a tal ponto que por vezes parece se tratar de erguer uma biografia intelectual-artística-teatral do grande mentor do Teatro Oficina, José Celso Martinez Correia. Nesse sentido, as contaminações são intensas, mas não é disso que se trata no filme, a máquina do desejo compreende, então, Oficina & Zé Celso.

Ao deslocar o interesse e a estrutura do ensaio do mentor do Oficina, sabidamente uma grande força impulsionadora à frente da formação desse coletivo, os realizadores transformam "Zé Celso", com sua imagem sempre presente e intensa ao longo do filme, numa *persona* intercessora das mais contundentes. Muito próxima do sentido dado a essa categoria no âmbito da tragédia grega, ou seja, a dimensão coral que trazia e presentificava o coletivo social da *polis*. Por conta disso, pode-se dizer que, mais que um intercessor ou figura estética, Zé Celso avulta, propriamente, a imponência de um personagem conceitual, à maneira de um Zaratustra para Nietzsche (Deleuze & Guattari, 1992). E não apenas um, são três os personagens conceituais que vem dar forma e expressão ao pensamento dos realizadores, estratificados na *persona* de Zé Celso sob o signo da metamorfose contínua.

Ao longo de sua trajetória, artística, dramatúrgica, política, Zé Celso não parou de presentificar um espírito ou princípio estético da tragédia grega, particularmente, aquele voltado ao deus Dionísio. Ou seja, uma multiplicidade de *gestus* que vão do nomadismo ao transe, da música à embriaguês, da dança ao *pathos* existencial, todos com a marca do excesso, ao contrário da passiva contemplação típica do apolíneo. Tal consistência gestual se fez presente em sua *mise-en-scène* teatral desde, pelo menos, a encenação pelo Oficina do texto brechtiano *Galileu Galilei*, no final de 1968. Zé Celso por vezes, num paralelismo com o dionisíaco, também invocava e impregnava o trabalho do coletivo Oficina com comportamentos e práticas xamanísticas, estados extático-ritualísticos que solicitavam o espectador numa espécie de *happening* imersivo, com intensidade muito forte, sobretudo, quando do retorno do exílio e instalação do Oficina no atual prédio do Bixiga. Tomado pelo que chamou de um "sentimento de vanguarda", ele descobre e atualiza o legado oswaldiano, em 1967, com a peça antes nunca encenada, *O rei da vela*, reencenada com *Roda viva,* de Chico Buarque, de início de 1968, também na configuração atual do teatro.

Proposições do "Manifesto Antropofágico" vem à tona com freqüência, tais como "a alegria é a prova dos nove", para fazer frente com leveza e humor aos desafios de recepção que uma concepção artística tão fora do *mainstream* implicava.

Esses personagens conceituais – Dionísio, Xamã, Antropófago – muito presentes e associados ao indivíduo e sua imagem pública, ganham consistência maior e diferente na visão construída pelo filme-ensaio, fruto da apropriação e ressignificação que os realizadores fazem dos arquivos do Oficina. Tal material é de uma densidade e extensão enormes, demandando anos de busca, seleção, montagem-edição. Nesse patamar de uma pós-produção das imagens encontradas, visuais e sonoras, táteis e hápticas, uma pergunta que sempre se levanta é quanto à inscrição da subjetividade do ensaísta frente a essas imagens alheias, ou seja, como dar a ver a criação de pensamento de quem delas se apropria?

Como explicitei acima, um modo de inscrição que ai se destaca são esses personagens conceituais que relevam da figura de Zé Celso enquanto articulador-propositor-animador dos momentos históricos do Oficina. Ou seja, de suas concepções artísticas que atravessam as artes cênicas, visuais, musicais, performativas, em especial a relação teatro-cinema, nas quais um senso de política de apresentação-representação se impõe desde sempre, em contextos que vão da resistência ao regime ditatorial instalado no País, passa pela experiência do exílio e contato com processos de redemocratização e descolonização no exterior, Portugal e Moçambique, até o retorno com a refundação do Oficina e as novas lutas então ensejadas. As intercessões operadas com esses personagens ganham relevo no processo de edição-montagem, quando as combinatórias, os modos de composição com os materiais selecionados, dentre tantos outros possíveis, criam e trazem à superfície sentidos novos que desdobram ou expandem os já dados, pondo em destaque a relação entre apropriação e ressignificação. Nesse movimento, os personagens conceituais infletidos em Zé Celso ora se particularizam, ora se mesclam, ora se contaminam, materializando a potência dessa "máquina do desejo", sua força produtiva, poética, criativa.

É assim que a própria denominação do filme foi extraída da sequência final, com Zé Celso caminhando ao lado do ator Marcelo Drummond, quando então lança sua concepção do desejo: "Você só tá vivo quando tá criando, inventando, se não tá inventando você tá morto. Quando você deseja você cria, tudo que você cria se procria. Tem duas máquinas, a máquina do desejo e a máquina de guerra, desejo" (Teixeira, 2022). O cotejo-confronto entre essas duas máquinas, do desejo e da guerra, de certo modo explicita a figura ambivalente (ou trivalente) que foi o mentor-mor do Oficina: de um lado toda a exuberância que marcou sua vida artística, de outro toda a luta que travou no âmbito da polis-cidade para assim perseverar. O artista e o político, numa interface coletiva que sustentou seu desejo até a morte, lutando ecologicamente contra os interesses do capital privado e, por fim, conseguindo a criação do Parque Municipal do Bixiga, ao lado do icônico Teatro Oficina.

Observa-se, desse modo, como os arquivos expandidos compõem fortemente, na atualidade, uma consistência dos filmes-ensaio, daí o relevo adquirido pelos intercessores. Quando esses materiais formam combinatórias com a presença em

corpo e/ou voz do ensaísta, formando peças híbridas, são essas presenças que normalmente chamam mais a atenção do espectador, deixando o intercessor num plano mais recuado, quase indiscernível ou pouco reconhecível, difícil de atinar para ele.

Mas não foi sempre assim. As manifestações proto-ensaísticas e ensaísticas iniciais não apresentavam contundência quanto a esse aparecer no filme diretamente, dirigindo, selecionando materiais, operando combinatórias. O realizador era pouco presente, assim como raras eram as imagens de arquivos, dando-se mais ênfase para os modos de inscrever sua subjetividade-pensamento por meio da costura do processo de criação fílmica, marcado por imagens de primeira mão. Como, por exemplo, num filme como *Crônica de um verão* (Jean Rouch & Edgard Morin, 1961), quando então a entrevista ganhava relevo, mas com um uso ainda contido da presença dos realizadores que depois se exacerbará, tornando-se um distintivo do cinema verdade. Ao contrário disso, em *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977) pode-se observar uma incontinência oral e corporal do ensaísta, juntamente com uma forte solicitação de intercessores que, no entanto, mais concentrada no cadáver do pintor, deixa os outros escassamente reconhecidos enquanto tais, amortecidos que são numa extensa lista de nomes. Mas aí os arquivos já começam a ganhar uma espessura premonitória-antecipadora de sua imponência nas décadas posteriores.

Tal contundência de presença do ensaísta em corpo e/ou voz foi o que desencadeou, entre meados dos anos de 1980 e início de 1990, as chamadas "novas estilísticas documentais" que, não por acaso e de maneira entusiástica, ficaram conhecidas como "autobiográficas", "em primeira pessoa", "auto-retratos", "cinema do eu", "performativas", num movimento ou virada que nomeei de "equívoco autobiográfico" (Teixeira, 2022 c). Essas estilísticas não passaram despercebidas enquanto manifestações de uma "cultura do narcisismo" como marca contemporânea de um espírito de época, premonitórias das imagens *selfies* exaustivas e compulsivamente presentes na cultura informacional-digital da atualidade. No âmbito fílmico, receberam a irônica denominação de "filmes de umbigo".

Não seria pertinente ver nisso também, nessa exacerbação do sentido e materialização de presença no filme, algo de metafísico, uma espécie de metafísica da presença? Fazer com a imagem um pouco do que se fez com a palavra oral, contraposta à escrita, ou seja, que a oralidade reteria uma maior e mais autêntica manifestação do ser, diferente da mediação intelectual contida na escrita? Sabe-se do quanto isso rendeu na "desconstrução" derridariana. Caberia, desse modo, pensar numa desconstrução operada entre os dois regimes da imagem acima referidos, o deslocamento de sua consistência marcadamente visual para sua espessura multissensorial na atualidade?

Indiquei no inicio um "ser-linguagem" que cedeu a um "ser-imagem" como grande referência para o pensamento atual, um ultrapassamento dos modelos lingüísticos para modulações imagéticas que já não dizem respeito apenas à imagem visual. Quando Godard, como apontei, acena com um adeus à linguagem, ele também parece desfazer um imbróglio ou mal-entendido que foi pensar o cinema como linguagem, segundo modelos lingüísticos, esquecendo-se da consistência imagética primeira do pensamento que o cinema dá a ver. Daí sua proximidade com a propo-

sição deleuzeana do cinema como arte do pensamento. Afirmei ainda, que tal adeus ganha consistência numa última tentativa do cinema de escapar de algo como a bidimensionalidade constitutiva de suas imagens, sua realidade de ser-sombra, algo que a tecnologia 3D apenas como simulação pode fazer e que só o faz já com as imagens carregadas de anamorfoses.

Nesse sentido, com a imagem aconteceu algo similar à palavra, uma dupla articulação: primeiro, marcadamente visual no comando da percepção, depois expandida, sinestésica, como falei anteriormente. Foi uma operação difícil, teoricamente, fazer a tradução intersemiótica do conceito de performance para o cinema, já que se tratava de categoria do campo das artes cênicas, implicando a presença, o aqui agora. O "ato" foi um termo pertinente para se fazer tal passagem e se poder falar de um "documentário performativo", que tem na presença do realizador articulando seu próprio pensamento seu *leitmotiv*. Trata-se, portanto, de uma presença que se opera no ato fílmico, em corpo e/ou voz, assim como com a solicitação de intercessores, mas como presença simulada, sombra de presença, presença de segundo grau, que a atualidade do audiovisual ensaístico dá a ver e reforça em sua consistência de imagem não apenas visual, mas sinestésica. Ou seja, mesmo com esse traço ou estatuto performativo, um esforço também, como o 3D, de arrancar a imagem de sua bidimensionalidade, ela permanece em sua ontologia perspectivista de base, ainda que muito além de sua fundação como "janela aberta para o mundo", de sua gênese fundada na postura vertical humana como condicionante do mundo óptico, desconstruída e deixada para trás com outras possibilidades abertas pelo cinema moderno. Cinema a partir do qual, de sua complexidade narrativa, envolvendo múltiplas relações entre imagem e palavra, se produziu um mais recente deslocamento de um ser-linguagem para um ser-imagem característico da referência do pensamento que nos concerne.

Enfim, o ensaio no cinema-audiovisual, materializado no filme-ensaio, adquiriu ascensão e relevo numa configuração mais recente da imagem. A princípio conduzindo a elaboração de pensamento pela via da presença do realizador, com um uso mais enfático de imagens de primeira mão, depois com materiais de arquivo e solicitação de intercessores. Com o recuo de tal presença os arquivos ganham destaque e com eles essa figura estética com quem opera trocas, por vezes ganhando um estatuto mais denso de personagem conceitual. Chegou-se, na atualidade, a filmes-ensaio de consistência híbrida e, como os filmes que citei, entre tantos, a outras modalidades de uso intensivo de arquivos em sua quase totalidade, quando a prerrogativa do intercessor ganha um destaque vultoso.

Nesse patamar, as dificuldades não são pequenas, já que a montagem-edição de tais arquivos se torna um meio por excelência de composição, na qual o ensaísta se ausenta, embora não se torne invisível. Pois é com seu ato ou gesto de apropriação e ressignificação dos materiais *found footage* que ele inscreve sua subjetividade no filme, elabora seu próprio pensamento por meio de intensa solicitação de intercesso-

res, deixando evidente um aspecto central do ensaio: partir de si, sair fora de si, para ir ao encontro do outro. Assim, ele se desloca do privado ao público, desfazendo o equívoco autobiográfico que pretende colocar um eu como suporte da enunciação.

Referências bibliográficas

Bazin, A (1958). Lettre de Sibérie, France-Observateur, In: N. E. Mayo; M. Exposito; E. R. Mauriz (orgs). *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Barcelona: Ed. de La Mirada.

Bellour, R (1997). *Entre-Imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus.

Deleuze, G (1990). *Cinema 2 – A imagem-tempo*: São Paulo: Brasiliense.

Deleuze, G; Guattari, F. (1974) Las maquinas deseantes. In: G. Deleuze; F. Guattari. *El Antiedipo – Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Barral Editores.

Foucault, M. (1981) *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.

Kristeva, J. (1984) Elipse sobre o pavor e a sedução especular. In: Vários autores. *Psicanálise e cinema*. Lisboa: Relógio D'agua.

Ramos, F. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. *Galáxia: Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura,* no. 32, PUC/SP, 2016.

Richter, H. (2007). El ensayo fílmico, una nueva forma de la película documental. In: A. Weinrichter (org.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Teixeira, F. E. (2015). Para além dos domínios da ficção, do documentário e do experimental, o ensaio como formação de um quarto domínio do cinema? In: F. E. Teixeira (org.) *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.

Teixeira F. E. (2022). (a) Filme-ensaio e cultura dos arquivos (apropriação, *found footage*, desmontagem, ressignificação). (b) Exuberância dos arquivos: a propósito do filme *Máquina do desejo – 60 anos do Teatro Oficina*. (c) Cinema do "eu" ou o "equívoco autobiográfico". In: F. E. Teixeira. A*rqueologia do ensaio no cinema-audiovisual brasileiro (Formações e transformações)*. São Paulo: Hucitec.

Weinrichter, A.(2015). Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio. In: F. E. Teixeira. *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo, Hucitec.

Filmografia

Adeus à linguagem (2014), Jean-Luc Godard.
Carta da Sibéria (1957), Chris Mártir.
Crônica de um verão (1961), Jean Rouch & Edgard Morin.
Di-Glauber (1977), Glauber Rocha.

Máquina do desejo – Os 60 anos do Teatro Oficina (2021, Joaquim Castro & Lucas Weglinski.
Nós que aqui estamos por vós esperamos (1999), Marcelo Masagão.
Sobre anos 60 (1999), Jean-Claude Bernardet.

DOI: 10.25768/1646 - 477x.n40.02

A CSN e o cinema: uma aliança em torno da construção do "operário padrão"

Alessandra Brum*

Resumo: Desde 1941, data do decreto de criação da Companhia Siderúrgica Nacional em Volta Redonda, as atividades de construção da CSN e da nascente cidade de Volta Redonda foram documentadas *pari passu* tanto fotográfica quanto cinematograficamente. Este artigo tem por objetivo analisar essa produção com o intuito de evidenciar o uso do cinema como recurso educativo na construção da ideia do "operário padrão".
Palavras-chave: CSN; Operário padrão; Cinema; Cinejornal.

Resumen: Desde 1941, año en que se promulgó el decreto de creación de la Companhia Siderúrgica Nacional en Volta Redonda, las actividades de construcción de la CSN y de la naciente ciudad de Volta Redonda se documentaron de forma paralela, tanto mediante fotografías como mediante películas. El objetivo de este artículo es analizar dicha producción con el fin de poner de manifiesto el uso del cine como recurso educativo en la construcción de la idea del «obrero modelo».
Palabras clave: CSN; Obrero modelo; Cine; Noticiario cinematográfico.

Abstract: Since 1941, when the decree establishing the Companhia Siderúrgica Nacional in Volta Redonda was issued, the construction activities of CSN and the nascent city of Volta Redonda have been documented in parallel through both photography and film. This article aims to analyze this body of work in order to highlight the use of film as an educational tool in shaping the concept of the "model worker."
Keywords: CSN; model worker; Film; Newsreel.

* Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Instituto de Artes e Design (IAD); Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPGACL) e Programa de Pós-graduação em História (PPGHIS). 36.036-900, Juiz de Fora, MG, Brasil. Email: alessandra.brum@ufjf.br

Submissão do artigo: 7 de janeiro de 2026. Notificação de aceitação: 28 de agosto de 2026.

Résumé: Depuis 1941, date du décret portant création de la Compagnie sidérurgique nationale (CSN) à Volta Redonda, les travaux de construction de la CSN et de la ville naissante de Volta Redonda ont été documentés en parallèle, tant par la photographie que par le cinéma. Cet article a pour objectif d'analyser cette production afin de mettre en évidence l'utilisation du cinéma comme outil pédagogique dans la construction de l'idée de l'« ouvrier modèle ».
Mots-clés : CSN ; Ouvrier modèle ; Cinéma ; Journal cinématographique.

Desde a decisão de Getúlio Vargas de criar a Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), a cidade de Volta Redonda (RJ) passou a receber uma grande atenção por parte do Estado, o que pode ser demonstrado nos vários registros fotográficos e cinematográficos[1], quase como se o propósito fosse montar um grande álbum de família, no caso, da "família siderúrgica", expressão corrente utilizada pela própria empresa para se dirigir aos seus funcionários. Como afirma Regina Morel (1989: 303), "a política paternalista de benefícios sociais e de construção da 'família siderúrgica' procurava (...) reforçar os laços corporativos entre a empresa e seus empregados". Essa ideia de "família siderúrgica", portanto, é central para nossa análise, pois carrega a dimensão política e ideológica da empresa no trato com seus funcionários e é basilar para a ideia de "operário padrão".

Para esta análise, nos deteremos no período de 1941 a 1960, momento em que a CSN tem uma grande preocupação na construção de sua imagem como símbolo de um país desenvolvido e investe na produção de filmes documentários como suporte dessa estratégia. Os filmes servem à CSN para as mais diversas finalidades: como veículo de propaganda, como material didático e/ou técnico, como registro histórico, como elo de ligação com seus empregados na consolidação do discurso da "família siderúrgica" ou ainda, como marca da gestão da empresa.

Este é um período da história do Brasil amplamente estudado, que engloba o que se convencionou chamar de "Era Vargas", com uma produção historiográfica muito consistente e vasta. Aqui não temos a intenção de revisitar toda essa produção, mas particularizar a análise a partir de Volta Redonda, das imagens e sons oficiais da CSN, procurando elencar seus discursos em contraposição ao seu contexto ou, como propõe Boris Kossoy (2016: 25), realizar uma análise que tenha como tarefa a "desmontagem de construções ideológicas materializadas em testemunhos fotográficos" e, completamos, cinematográficos.

É importante ressaltar que a formação da identidade operária dos trabalhadores se dá concomitantemente à criação da CSN, já que boa parte dos trabalhadores era de origem rural. Jessie Jane (1989: 12) afirma que "o discurso de constituição do novo trabalhador brasileiro – como representante de um projeto político-ideológico – será o discurso trabalhado pela CSN (...). Aí, o Estado, como principal agente,

1. Aproveito para agradecer à Ana Beatriz e à Natália de Castro, do CTAv, e ao Rodrigo Mercês e à Gabriela Queiroz, da Cinemateca Brasileira, pelas informações sobre materiais audiovisuais relacionados à CSN.

assume para si a tarefa de educar-formar os jecas". Nesta tarefa educativa, tanto o cinema quanto o sindicato serão aliados na construção desse idealizado "operário padrão".

Na educação, a CSN, em 1943, instala a Escola Profissional com o objetivo de arregimentar jovens que seriam educados e treinados para funções técnicas da empresa. Em 1945, a Escola Profissional transforma-se na Escola Técnica Pandiá Calógeras[2]. Segundo Regina Morel:

> A CSN pretendia ser para o Brasil um exemplo bem-sucedido na formação de trabalhadores, e a Escola Profissional (...) seria peça indispensável no sentido de, por um lado, lhe fornecer operários "sob medida" para manipular seus equipamentos; por outro, também introduzia os alunos na hierarquia, disciplina e ritmo de trabalho da empresa, além de contribuir para difundir o "espírito" de colaboração entre os integrantes da "família siderúrgica" (1989: 110-11).

A CSN criou um sistema de dominação destinado a reformar todos os aspectos da vida cotidiana de seus operários, que passava pela moradia, saúde, educação e lazer, um projeto amplo que não era novidade no Brasil. O que é específico no caso da CSN é, de um lado, o fato de que o patrão é o Estado e, de outro, a grandiosidade do projeto (Morel, 1989a: 28).

Em maio de 1941, durante a Assembleia da Comissão do Plano Siderúrgico, na qual se dará a criação da CSN, em seu discurso como presidente da Comissão, Guilherme Guinle diz:

> O governo deixa a todos os brasileiros, de pequenos aos grandes recursos, a participação que o espírito de colaboração nos lhe dá, o empenho de resolver por nós mesmos esse problema fundamental para o progresso e prosperidade do Brasil. Estou certo de que não faltaremos a esse dever que se impõe a cada um de nós, de contribuir para forjar a estrutura de um Brasil mais forte e mais próspero (Guinle, 1941, 2':56"–3':35")[3].

No discurso, todos, independentemente da posição social, estão a serviço do Brasil. E é a partir dessa ideia que a classe operária que será formada em Volta Redonda deve responder. No entanto, já em 1942, o governo lança o Decreto-Lei nº 4.937, de 9 de novembro de 1942, que torna a CSN e Volta Redonda área de

2. Hoje, a Escola Técnica Pandiá Calógeras (ETPC) é gerida pela Fundação CSN. Com afirma em seu site: "A escola oferece Ensino Médio com técnico, cursos técnicos subsequentes, capacitações técnicas rápidas, cursos livres e capacitação para empresas. Em 2024, quando completou 80 anos de atuação, a ETPC lançou o Ensino Fundamental II, com cursos do 6º ao 9º ano. Ao longo da sua história, se formaram mais de 21 mil profissionais em Ensino Médio, Educação Profissional Técnica, Curso de Aprendizagem Industrial e outros, nas diferentes especialidades". In: https://etpc.com.br. Acesso em: 23 de novembro de 2025.

3. Áudio da Assembleia da Comissão do Plano Siderúrgico, de maio de 1941, que está disponível na base de dados Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

interesse nacional, condição fundamental para fixar os trabalhadores na empresa. Ser funcionário da CSN significava servir às Forças Armadas. Deixar o posto de trabalho significava ser um "soldado desertor"[4]. A construção da Usina Siderúrgica representava, portanto, um esforço de guerra.

Data também de 1942 a criação da polícia da CSN. Um grupo de policiais era responsável pela ordem nas dependências internas da CSN e outro grupo pela área externa à Companhia, que envolvia as moradias, no caso, os Acampamentos Central e do Conforto, e ruas da cidade nascente. Já em 1944, a Academia Real Militar chega a Resende e, em 1951, ganha sua denominação atual de Academia Militar de Agulhas Negras, que tem como objetivo a formação dos oficiais combatentes do Exército Brasileiro, com localização estratégica, entre Rio de Janeiro e São Paulo, a apenas 50 km de Volta Redonda.

Abaixo, duas imagens da década de 1940, produzidas pela Agência Nacional, uma agência de notícias criada por Getúlio Vargas em 1937, com o objetivo de divulgar as ações governamentais para a sociedade brasileira através de canais institucionais e sob o domínio do Ministério da Justiça. Destacamos aqui duas fotos que refletem o poder de polícia da CSN.

Figura 1 – Sem título.



Fonte: Agência Nacional, s/d, provavelmente 1943-1944.

4. O Decreto-Lei nº 4.766, de 1º de outubro de 1942, define crimes militares e contra a segurança do Estado, e dá outras providências. No Art. 16. Desertar em tempo de guerra, pena de 1 a 4 anos de reclusão. Diz o § 1º - Considera-se desertor o militar que, sem causa justificada:
I - ausentar-se, sem licença, da unidade onde servir, ou do lugar onde deva permanecer, e conservar-se ausente, por mais de três dias, contados do dia seguinte ao da declaração da ausência ilegal;
II - não estiver presente na unidade ou força, onde servir, no momento da partida ou deslocamento, e deixar de apresentar-se a qualquer autoridade, dentro do prazo de vinte e quatro horas;
III - deixar de apresentar-se ao serviço ou à autoridade competente, dentro de três dias, contados do dia seguinte ao da declaração da ausência ilegal;
IV - não se apresentar na unidade onde servir, ou à autoridade competente, dentro do prazo de oito dias, contados daquele em que terminar ou for cassada a licença ou a agregação, ou não se apresentar dentro de três dias, depois de declarado o estado de emergência ou de guerra.

Nesta foto, um policial, em plano americano, está postado à frente de um maquinário que traz o dizer "Siderúrgica Nacional". Ele foi registrado em um leve contra-plongée, ereto, com o cassetete a postos e um olhar em diagonal, como se estivesse alerta, pronto para defender a CSN, aqui representada pelo maquinário. Como comentamos anteriormente, a polícia da CSN não se restringia à defesa da CSN, mas, sobretudo, tinha o objetivo de controlar a massa de novos trabalhadores vindos de várias regiões do país, morando em condições precárias e sem opções de lazer na nascente cidade industrial.

Figura 2 – Reportagem na Cia. Siderúrgica Nacional, 30 de abril de 1941.



Fonte: Agência Nacional.

A foto acima é emblemática desse controle por parte da empresa. Nela, temos um plano-detalhe da mão de um trabalhador com sua carteira funcional sendo apresentada a um policial, com o cassetete na mão. Aqui, o controle da empresa sobre seus operários é traduzido pela imagem, e nos parece incrível como a máxima de que uma imagem vale mais do que mil palavras se materializa. Outro aspecto que gostaríamos de ressaltar é que, mesmo em veículos de propaganda controlados pelo Estado, como no caso da Agência Nacional, os produtores de imagem, ou melhor, os trabalhadores da Agência deixam escapar discursos que se contrapõem ao discurso oficial da CSN como uma grande "família siderúrgica". É por meio do uso da força que essa "família" se constituiu.

A entrada na CSN era marcada pelos ritos de admissão, que permitiam o enquadramento na empresa e a ruptura com a história pessoal anterior. "O exame médico era peça fundamental dessa triagem, permitindo separar os doentes e irrecuperáveis daqueles nos quais valeria a pena a Companhia investir" (Morel, 1989: 30). Todos ganhavam um uniforme, o que faria dessas pessoas heterogêneas um grupo uni-

ficado, membros da "família siderúrgica". Mas essa imagem de grupo unificado recebe especial destaque nos eventos comemorativos, como nos desfiles do Dia do Trabalhador, conforme mostraremos ao longo do artigo. Por ora, nas imagens abaixo, produzidas no período de construção da CSN, é possível observar a ausência de uniformes e de equipamentos de segurança[5].

Figuras 3 e 4 – Obras da construção da CSN.



Fonte: Agência Nacional, 1943.

Em 1945, surge o Sindicato dos Trabalhadores das Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas e de Material Elétrico de Barra Mansa, Volta Redonda, Resende e Barra do Piraí, com sede em Barra Mansa (RJ). O surgimento do sindicato se dá pouco tempo depois da campanha do próprio governo de Getúlio Vargas pela sindicalização dos trabalhadores brasileiros, que enxergava no sindicato um organismo de controle. Portanto, a criação do Sindicato dos Metalúrgicos não contrariava os interesses da diretoria da CSN, que, já um ano depois, incentivava a transferência da sede do Sindicato dos Metalúrgicos da cidade de Barra Mansa para o distrito de Volta Redonda. A primeira reunião do sindicato se dá nas instalações da CSN, com representantes da empresa. Em seguida, a própria CSN cede um terreno para a construção da sede do sindicato.

5. O período de construção da CSN foi de muita precariedade. A cidade ainda estava em formação. A CSN construiu alojamentos para as famílias dos operários que se aventuraram em busca de melhores condições de vida. Waldyr Bedê comenta: "Os alojamentos são precários, sem instalações sanitárias e sem água corrente em cada módulo de habitação familiar" (2004: 46). Não se tem estatísticas desse período, mas é sabido que muitas vidas foram perdidas, seja pelas condições precárias de higiene, seja pela falta de itens de segurança no trabalho. Esta constatação guarda relação com a necessidade do Decreto-Lei nº 4.937, de 9 de novembro de 1942, que torna a CSN área de segurança nacional, já que muitos homens, pelas más condições encontradas na cidade, estavam desistindo do posto de trabalho.

Nunca é demais lembrar que estamos no período do Estado Novo, regime autoritário implementado por Getúlio Vargas que vê nas associações corporativas a melhor maneira de manter o controle social. Como afirma Alcir Lenharo em "Sacralização da política":

> O Estado Novo levou a sério a existência da luta de classes, assim como as possibilidades reais da classe operária no jogo do poder. A estratégia jurídica de aliciamento e a proposta corporativista de sindicalização apontam para uma política especialmente orientada de controle da classe operária e de sua reestruturação a partir da orientação imprimida pelo poder (1986: 22).

Portanto, nada mais natural que a CSN não só incentive como participe ativamente das atividades do sindicato. No entanto, no ano seguinte à criação do sindicato, em 1946, a CSN é inaugurada pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra. Este é o momento em que o sindicato sofre uma intervenção pontual do Estado, quando é nomeado José Pimenta, que ficará à frente do Sindicato de 1946 a 1951. Haverá eleição para o sindicato apenas em 1951, quando Alan Cruz (1951-1953) é eleito. Esse é também o momento em que Getúlio Vargas volta ao poder, agora eleito pelo povo, procurando manter estreita relação com os trabalhadores.

A década de 1950 é o período de expansão das atividades da CSN, o que se traduz em uma preocupação em documentar seu crescimento. Data de 1953 a criação do periódico *O Lingote*, publicação do Serviço de Relações Públicas da CSN, que era distribuído gratuitamente a todos os operários da empresa.

Figura 5 – Capa de *O Lingote*, 10 de dezembro de 1953.



Fonte: Arquivo da CSN em Volta Redonda.

É também nesse período dos anos 1950 que a CSN intensifica a contratação de cineastas para a realização de documentários sobre a empresa. Apesar de já ser amplamente documentada pelas agências de notícias do governo, por meio dos cinejornais e do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), nota-se, por parte da CSN, uma preocupação em expandir seu capital simbólico, o que se dá com a contratação de cineastas renomados para a realização de documentários sobre a empresa. São esses documentários que nos interessam particularmente. Aqui, vamos nos deter nos filmes de dois cineastas: John Waterhouse e Jean Manzon. Neles, vamos destacar os trechos que dizem respeito às questões sociais, deixando de lado os momentos em que os filmes se concentram na atividade industrial. Todos os documentários aqui analisados podem ser denominados como documentários clássicos, ou de modo expositivo, na classificação de Bill Nichols (2005: 142-146). Ou seja, há uma excessiva ênfase no comentário verbal, com voz over (ou voz de Deus) e com uso da música para realçar a dramaticidade ou como comentário da imagem.

O primeiro filme é *Volta Redonda* (1952), documentário produzido por Alberto Cavalcanti, com argumento e direção de John Waterhouse[6].

O filme tem por objetivo central explicar didaticamente todo o processo de beneficiamento do aço realizado pela usina, registrando as diversas fases: coqueria, alto-forno, aciaria e laminação. Até chegar a esse ponto, o filme faz uma retrospectiva da mineração em Minas Gerais, com o aproveitamento do minério e a exportação do mesmo para os mais diversos países. Informa-nos que foi D. Pedro I quem ordenou a construção da primeira usina de aço no país, a Usina Ipanema, no Estado de São Paulo. Apresenta imagens do projeto arquitetônico e, posteriormente, da usina abandonada, momento em que a música cessa, para apresentá-la em ruínas.

Com a imagem e o apito de um trem, que nos reportam aos dias atuais, década de 1950, introduz a cidade de Volta Redonda. Imagens de manchetes de jornal de 1941 destacam o marco histórico que foi a criação da CSN; em seguida, aparece a cartela do Cine Jornal Brasileiro em que se lê: "Uma nova era econômica. Volta Redonda: trabalha-se sem tréguas para a instalação das usinas siderúrgicas". Trata-se de uma imagem de arquivo referente ao Cine Jornal Brasileiro de 1942, com 8 minutos de duração, mas que, no documentário, apenas um pequeno recorte de 30 segundos é utilizado. Seguimos com imagens panorâmicas da cidade e narração do Cine Jornal Brasileiro. Após essas imagens de arquivo, de aproximadamente 30 segundos, do cinejornal, volta o narrador do filme, com imagens da Usina de Volta Redonda ao fundo. Aos 5 minutos e 10 segundos, altera-se a trilha sonora e o tom austero se modifica para uma trilha musical mais pitoresca.

Esse é o trecho que nos interessa particularmente. Parece-nos deslocado do enfoque central do documentário, que é o beneficiamento do aço. Neste trecho, que

6. Completam os créditos do filme: música de Cláudio Santoro; narração de Bráulio Madeira, Alfredo Nagib, Borges de Barros e Walter R. Santos; som de Jacques Legard e Benedito Duarte; direção de fotografia de Jacques Deheizelin; administração de José Sanz e Francisco Araújo; montagem realizada nos estúdios da Cinematográfica Maristela e laboratório da Companhia Cinematográfica Industrial.

se inicia com uma panorâmica da cidade, corta para uma sala de arquitetos projetistas e, em seguida, uma imagem de homens carregando um móvel, representando a ocupação de uma das casas pelos empregados da CSN. Plano geral de uma avenida com casas e ruas urbanizadas e arborizadas, com crianças que brincam no gramado da frente de uma das casas. Corta para a avenida de mão dupla, com canteiro central. De um lado, um ônibus sai pelo lado esquerdo do quadro, e um carro entra pelo direito. Corta para esse mesmo carro entrando pelo quadro à esquerda e chegando a um edifício moderno e imponente, no caso, o Hotel Bela Vista, primeiro edifício construído na cidade de Volta Redonda para receber autoridades e engenheiros estrangeiros. Essa sequência é dinâmica e é acentuada pelo movimento do carro em quadro, que traz certa modernidade para as imagens. O discurso é o de que a cidade é limpa, moderna e agradável. A narração diz que é para os operários e técnicos. Mas as imagens mostradas no documentário são das casas destinadas aos técnicos qualificados e do hotel para a elite de engenheiros, nacionais e estrangeiros, empresários e políticos em visita à cidade.

Figuras 6 a 11 – Sequência de frames do filme *Volta Redonda* (1952).





Fonte: *Volta Redonda* (1952), de John Waterhouse. Disponibilizado pelo CTAv.

Como já comentamos anteriormente, esse discurso de benfeitorias e, sobretudo, de casas para os seus trabalhadores é um ponto importante de dominação da empresa sobre seus operários e é central no discurso do Estado Getulista. Volta Redonda apresenta-se como modelo de integração perfeita e harmoniosa entre operariado e patrão. Discurso que, como veremos, está na boca não apenas do Estado e da CSN, mas também do sindicato.

Em 1953, um pouco antes da visita de Getúlio Vargas à cidade de Volta Redonda, por ocasião dos festejos do Dia do Trabalhador, Vargas escreve um bilhete a Lourival Fontes, Chefe do Gabinete da Casa Civil, com orientações para o seu discurso. Nele, o presidente solicita uma:

> referência mais acentuada à Companhia Siderúrgica Nacional ou mais vulgarmente às usinas de Volta Redonda, obra de meu passado governo e o que ela significa para a economia do país. Falta uma referência especial e carinhosa aos operários de Volta Redonda (...) (SIAN: 1953).

Em 1º de maio de 1953, Getúlio Vargas visita a cidade e os trabalhadores desfilam para ele e para as outras autoridades. É neste evento que Getúlio Vargas discursa aos operários e à população de Volta Redonda. Nas imagens abaixo, podemos notar a ideia de grupo unificado. As mulheres, com vestidos brancos, anunciam a "família siderúrgica". Em seguida, os operários enfileirados, com uniforme e capacete, instrumento de proteção individual de segurança, uma realidade bem diferente dos primeiros anos da CSN. Os operários são uma massa de trabalhadores orgânicos e organizados.

Figuras 12 a 14 – Desfile do Dia do Trabalhador em Volta Redonda, 1º de maio de 1953.



Fonte: Agência Nacional.

Dentre as diversas atividades do 1º de maio, Getúlio Vargas foi instado a comparecer ao Sindicato dos Metalúrgicos. Chama atenção a recepção montada pelo sindicato ao criador da CSN. Como podemos ver nas fotos abaixo, a fachada do sindicato foi tomada por imagens de Getúlio Vargas, além de uma grande faixa "Getúlio libertou nosso sindicato". Na foto, podemos notar também a aglomeração de pessoas à frente do sindicato, com bandeiras do Brasil na mão. Em sua maioria, homens, trajando roupa de passeio – calça e camisa social –, acompanhados de chapéu, como era comum no período em ocasiões de lazer. Entre as poucas mulheres na foto, a mesma preocupação se observa: vestido com saia rodada. Elementos que enfatizam o caráter cerimonial e festivo do momento.

Era, portanto, uma recepção bastante calorosa no período em que Getúlio Vargas enfrentava uma oposição ferrenha ao seu governo por parte da oposição, sobretudo da UDN, que teve na figura do jornalista Carlos Lacerda seu maior representante.

Figuras 15 e 16 – Getúlio Vargas visita o Sindicato dos Metalúrgicos de Volta Redonda, 1º de maio de 1953.



Fonte: Agência Nacional.

Em 25 de setembro de 1953, *O Lingote* publica uma longa matéria intitulada "Volta Redonda na tela", com subtítulo "a cidade e a usina aos olhos de milhares de espectadores". Relata-se aqui a trajetória da produção cinematográfica que tem Volta Redonda como tema. Nesta matéria, há também um relato sobre as condições dos filmes realizados à época da construção da CSN, que já estavam se deteriorando, e sobre o incêndio no INCE, no qual boa parte dos documentários se perdeu (*O Lingote*, 25 de setembro de 1953: 12).

A preocupação com a preservação dos filmes é um elemento que se destaca no texto, algo raro para o período em que o interesse pelo patrimônio cinematográfico ainda era pouco comentado. Diante do incêndio, a CSN realizou uma pesquisa entre órgãos oficiais e particulares no sentido de recompor a filmoteca. É pena que isso pareça não ter surtido grande efeito ao longo dos anos, já que hoje são poucos os filmes a salvo ou disponíveis para visualização.

Ainda nesta matéria, a CSN anuncia a contratação de cinco filmes de curta-metragem, já que "os documentários não podiam se limitar ao início das atividades da Usina" (O Lingote, 25 de setembro de 1953: 12). Comenta ainda outros documentários realizados por cineastas contratados pela empresa e que estão sendo apresentados nos cinemas brasileiros. A matéria refere-se ao filme *Volta Redonda* (1952), de John Waterhouse, já analisado aqui. Refere-se, ainda, ao documentário *Aço brasileiro com minério nacional* (1953), de I. Rozemberg[7], e, por fim, fala do cineasta Jean Manzon, que, naquele momento, filmava a Cidade do Aço, com previsão de lançamento no mês seguinte. Em uma nota, nesta mesma edição, sabemos que o filme de Jean Manzon é *O homem na Cidade do Aço* (1953). A matéria informa que o General Sylvio Raulino de Oliveira, presidente da CSN, acompanhado dos diretores, assistiu, em sessão especial e inédita, ao filme, no estúdio de Jean Manzon.

7. Apesar de inúmeras consultas a arquivos e do contato com a filha do cineasta I. Rozemberg, o filme não foi encontrado.

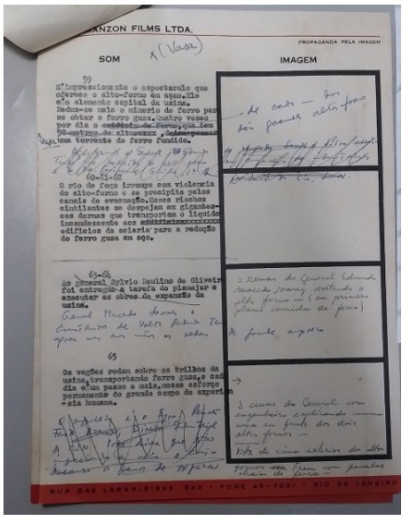
Não tivemos condições de visionar este filme[8]; no entanto, tivemos acesso ao roteiro, com formatação em duas colunas, uma de imagem e outra de som, sendo que a coluna da imagem está em branco e a do som contém apenas o texto da locução. Mesmo diante de tamanha limitação, é possível termos uma noção do teor do filme.

Nas primeiras páginas do roteiro, a narração do que seria a cena 7 diz: "Homens e máquinas se confundem, nos campos de Volta Redonda, para que a existência da cidade e de seus privilegiados cidadãos esteja plenamente assegurada quanto aos seus viveres". A partir desse ponto, são descritas as benesses que a CSN proporciona aos seus empregados: moradia, escolas, áreas de esporte, hospitais etc. Dá-se destaque especial ao atendimento à criança e à família. Nas cenas (29-30) do roteiro, está escrito:

> Esta cidade é assim como uma grande família, pois todos aqui se conhecem, todos têm o seu culto, todos vivem democraticamente a sua vida. São os orgulhosos cidadãos de Volta Redonda, a capital do aço do Brasil, que marcha para o seu alto destino, amando a Deus, e a Pátria...

Depois de exaltar as benfeitorias realizadas pela CSN aos seus empregados, termina essa parte do roteiro afirmando que "Volta Redonda foi construída pela fibra dos brasileiros" (cena 46), para então entrar nas imagens da Usina (alto-forno, a fabricação do coque, o sistema de transporte etc.).

Figura 17 – Página do roteiro do filme *O homem na Cidade do Aço* (1953).


ANZON FILMS LTDA.

PROPAGANDA PELA IMAGEM

SOM

IMAGEM

Fonte: Acervo Jean Manzon.

8. O filme *O homem na Cidade do Aço* (1953) não está digitalizado. O Sr. Wagner Anastácio, detentor do acervo, nos forneceu cópia do roteiro do filme, a quem agradecemos o apoio nesta pesquisa.

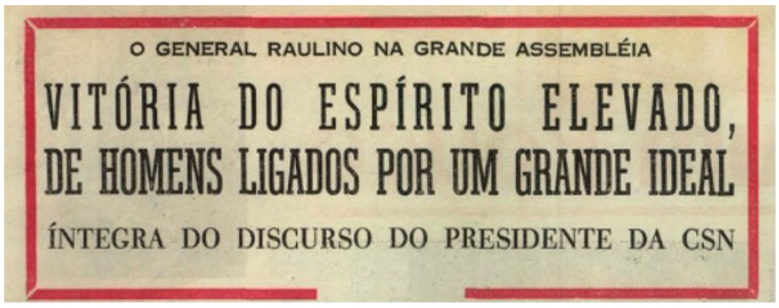
Pelas anotações manuscritas sobre o texto datilografado, o roteiro passou por adequações e, ao que tudo indica, foram feitas novas filmagens e alterações na narração após o filme pronto. Isso pode ser inferido pela descrição da cena 63-64, que diz no texto datilografado: "Ao general Sylvio Raulino de Oliveira foi entregue a tarefa de planejar e executar as obras de expansão da usina". Riscado e substituído por "General Macedo Soares o construtor de Volta Redonda...". Nesta cena, há uma descrição do que seria a imagem: "Três cenas do General Edmundo Macedo Soares visitando o alto-forno - (em primeiro plano corrida de ferro)". Pelo roteiro, podemos inferir que o filme foi atualizado para continuar sua circulação na gestão do General Edmundo Macedo Soares, que assume a presidência da Companhia em julho de 1954, muito pouco tempo após a finalização do filme, que ocorreu em outubro de 1953.

Infelizmente, como já mencionamos, não conseguimos ter acesso ao filme, mas, pelo que podemos analisar da narração do roteiro original, o filme apresenta o tom dos anos 1950 na CSN, que é o período de sua expansão, momento em que é possível mostrar, em imagens, a cidade moderna e promissora que Volta Redonda se tornou.

O homem na Cidade do Aço (1953) parece ter sido muito bem recebido pela diretoria da CSN, que não mediu esforços para sua divulgação. Pelo roteiro, podemos depreender que o filme conseguiu um equilíbrio entre o discurso de modernidade da nova cidade e a explicação didática do beneficiamento do aço, reforçando os laços entre os seus empregados e a empresa, em sintonia com a ideia de "família siderúrgica".

Em setembro de 1953, aconteceu, no Cine Avenida, uma grande assembleia do Sindicato dos Metalúrgicos para assinatura de um acordo salarial com a direção da CSN. A assembleia contou com aproximadamente 1.600 operários e teve a presença do Presidente da CSN, General Sylvio Raulino, e do Ministro do Trabalho, João Goulart, que proferiram discursos exaltando a aliança entre os trabalhadores e patrões. Em *O Lingote* de 10 de outubro de 1953, os discursos foram reproduzidos, sendo o do presidente da CSN na íntegra.

Figura 18 – Recorte da manchete de *O Lingote*, 10 de outubro de 1953.


O GENERAL RAULINO NA GRANDE ASSEMBLÉIA

VITÓRIA DO ESPÍRITO ELEVADO, DE HOMENS LIGADOS POR UM GRANDE IDEAL

ÍNTEGRA DO DISCURSO DO PRESIDENTE DA CSN

Fonte: Arquivo da CSN.

A manchete resume o tom do discurso de cada uma das autoridades presentes. Eles reafirmam a aliança sem precedentes na história em torno de um bem comum, como a ele se referem, que é o Brasil. Lembramos aqui o discurso de Guilherme Guinle por ocasião da criação da CSN em 1941, já citado neste artigo. É impressionante que, passada mais de uma década, o tom permaneça o mesmo. O tom de harmonia e igualdade entre patrões e empregados é corroborado pelo Presidente do Sindicato Walter Milen da Silva:

> É bem verdade que nem todas [as reivindicações] foram atendidas, mas também é verdade que nenhuma delas foi repelida como leviana ou descabida. (...) Entre a diretoria do sindicato e a alta direção da CSN, extinguiu-se, no entanto, a classe dos intermediários. (...) Constituímos, finalmente, uma classe contra cujo complexo de inferioridade lutaremos, tanto quanto pelo seu bem-estar material (*O Lingote*, 10 de outubro de 1953: 2).

Figuras 19 e 20 – Recorte da matéria de *O Lingote*, 10 de outubro de 1953: 9.



Fonte: Arquivo da CSN.

Foi, portanto, uma assembleia repleta de significado. Ao final da reunião, que poderíamos considerar um grande evento festivo, o filme *O homem na Cidade do Aço* foi exibido a todos os operários. Isso é bastante sintomático, já que o filme também realça o caráter da cidade como uma grande família, mas, sobretudo, uma cidade de "cidadãos privilegiados".

O homem na Cidade do Aço teve uma carreira bastante longeva e foi exibido em vários locais, clubes, escritórios, em outros estados e fora do país, e nos cinemas como complemento.

Em matéria de *O Lingote*, de 10 de agosto de 1955, na página 8, temos a notícia de novas filmagens sendo realizadas em Volta Redonda, como mostra a imagem abaixo. Nela, vemos Gilles Bonneau e Giuseppe Romeo.

Figura 21 – Recorte da matéria de *O Lingote*, 10 de agosto de 1955: 8.



Jules Bonneau o Romeo Giuseppi, (na foto, em Tubarão) andaram filmando detalhadamente as atividades mineradoras da CSN nos setores de Lafaiete e Santa Catarina. Agora, acompanhados de outros técnicos, filmam em Volta Redonda. O próximo filme sôbre a CSN envolverá, assim, todos os aspectos do complexo industrial reunido sob a bandeira da companhia, que é o maior da América Latina. Como os filmes sôbre a CSN têm despertado um enorme interêsse, é de crer que o próximo alcance também invulgar sucesso. No alto desta página, informação detalhada a respeito.

O LINGOTE – PÁGINA 8

Fonte: Arquivo da CSN.

Trata-se das filmagens do documentário seguinte de Jean Manzon para a CSN, em que se ratifica o sucesso do filme *O homem da Cidade do Aço*, "documentário que recebeu consagradores aplausos de toda a parte" (*O Lingote*, 10 de agosto de

1955: 8). Em seguida, a matéria anuncia a contratação da Jean Manzon Filmes para a realização de mais documentários, "abrangendo, desta vez, todo o complexo industrial agrupado sob a bandeira da CSN, de modo a salientar sua importância no processo de desenvolvimento econômico brasileiro" (*O Lingote*, 10 de agosto de 1955: 8). Os filmes seguintes produzidos por Jean Manzon foram: *Assim é Volta Redonda* (1955) e *Nasci em Volta Redonda* (1957), nos quais nos deteremos a seguir.

Assim é Volta Redonda (1955)[9] tem por objetivo explicar o processo de produção do aço. Os créditos iniciais dão a dimensão da produção cuidadosa do documentário. A equipe é composta pelos mesmos técnicos que Manzon constituiu na criação de sua produtora, Jean Manzon Films, em 1952: René Persin, Hubert Perrin e John Reichenheim, todos franceses. O tratamento de som foi realizado pela Cia. Industrial Cinematográfica, com sistema de som Divergé-Émon-Bonfanti (D.E.B), que, como afirma Luís Alberto Rocha Melo em seu artigo "Um breve panorama dos estúdios de som no Brasil", para a revista Filme Cultura (2013: 25-30), teve importância central para o cinema brasileiro dos anos 1950. Isso demonstra a preocupação da CSN de que os filmes produzidos contassem com a expertise de técnicos e cineastas no registro desse momento vigoroso pelo qual passava a empresa.

O filme *Assim é Volta Redonda* (1955) se inicia com o primeiro plano de um homem caminhando, para então localizá-lo em uma zona rural, em seu trabalho no campo. O homem narra como a sua vida foi transformada a partir da construção da Usina Siderúrgica. Na narração, esse homem diz: "Meu nome não importa". Aqui, esse homem é a representação do novo operariado que se forma na nascente cidade industrial. Ele não tem nome e vai desaparecer como indivíduo ao longo do desenvolvimento do filme, fundindo-se à narração onisciente do documentário, para se transformar em símbolo da massa de operários.

Logo nos primeiros minutos do filme, em primeiro plano, o General Edmundo de Macedo Soares é focalizado. A narração diz:

> Quando construções em grande número começaram a ser levantadas na pequena e esquecida Volta Redonda, não percebi logo que se executava um grande plano e que com ele se modificaria o meu destino. Projetava-se a construção em Volta Redonda de uma imensa usina siderúrgica, fruto de um estudo minucioso realizado por grandes técnicos, e levado a efeito pela mentalidade dinâmica de um homem, o General Edmundo Macedo Soares.

A partir desse ponto do filme, somos apresentados a todos os locais que, de algum modo, colaboram com a produção do aço em Volta Redonda: minas de minério nas cidades de Conselheiro Lafaiete (MG) e Tubarão (SP), e no estado de Santa

9. *Assim é Volta Redonda (1955)* de Jean Manzon pode ser visionado no Youtube em qualidade muito baixa. Link: https://www.youtube.com/watch?v=I2olZDUFfOE. Acesso em: 27 de novembro de 2025.

Catarina. Mostra-se o transporte, por navios, dos materiais e também a CSN como impulsionadora das indústrias no país. Todo o processo de beneficiamento do aço nos é apresentado com imagens bem enquadradas que destacam a beleza do fogo no processo de produção do aço. São imagens plásticas que dão um tom experimental às imagens ilustrativas do documentário. Mas, com o tom ufanista e a música pontuando as imagens, o filme permanece com o seu tom didático.

Quase no final do filme, uma cena de aproximadamente 7 segundos chama a nossa atenção. Podemos considerá-la inédita em termos de registro: trata-se da imagem de operárias separando as folhas de flandres, processo importante em que se atesta a qualidade do material, setor exclusivamente ocupado por mulheres na CSN, conhecidas como vira-latas, apelido que atesta a histórica invisibilidade delas no setor produtivo industrial. Segundo Tânia Bassi Costa:

> As histórias oficiais da CSN sempre exaltaram o "operário-padrão", o herói dos altos-fornos. Mas, por trás do aço brasileiro, existia um contingente de mulheres que quase desapareceu da memória: as chamadas "vira-latas". Eram elas que trabalhavam na seção de folhas de flandres, inspecionando chapa por chapa – um trabalho técnico, preciso e exaustivo, fundamental para que a indústria de alimentos do Brasil funcionasse no pós-guerra.
>
> O apelido nasceu da ação de "virar a lata", mas rapidamente virou um insulto, associado ao cão de rua, à sujeira, ao descarte. Um mecanismo de violência simbólica para desqualificar mulheres, muitas delas negras, reduzindo seu trabalho a algo menor, secundário, "impróprio" para a narrativa heroica masculina da siderurgia (Atas do II Encontro Nacional do GT Estudos de Gênero, ANPUH/RJ, 2016: 107-125).

Figuras 22 e 23 – Frames de operárias.



Fonte: *Assim é Volta Redonda* (1955), de Jean Manzon.

Em *O Lingote*, de 1958, é a primeira vez, desde a criação do informativo pela CSN, que aparece a imagem de uma mulher operária que não era do setor administrativo da empresa. Essa imagem destaca o alto rendimento do setor no ano de 1957, o que permitiu a maior tonelagem de folhas de flandres até aquele momento.

Apesar de esse setor, também conhecido como "sala de escolha", ser executado por mulheres e de ser importante por atestar a qualidade do aço produzido na CSN, as mulheres não eram reconhecidas nem pela empresa[10] nem pelo sindicato[11].

Figura 24 – Recorte da nota de *O Lingote*, 9 de janeiro de 1958.



A Linha de Estanhamento Eletrolítico continuou apresentando um elevado índice de rendimento em suas atividades, no ano de 1957. Maior tonelagem de folhas de flandres foi entregue às indústrias nacionais

Fonte: Arquivo da CSN em Volta Redonda/RJ.

O filme seguinte que destacamos é *Nasci em Volta Redonda* (1957)[12], documentário de Jean Manzon que Maria Leandro Bizello analisa em sua dissertação "Imagens otimistas: representações do desenvolvimentismo nos documentários de

10. Por ser uma função final da produção, o trabalho executado por essas mulheres exigia organização, atenção, visão e tato treinados. O perfil dessas mulheres era com idade por volta dos 40 anos, viúvas, chefes de família, negras e pobres. Sobre isso ver: Tânia Bassi Costa (2016)..

11. Havia uma segregação ocupacional, uma vez que estavam à margem das discussões trabalhistas apresentadas pelo sindicato à CSN.

12. Este filme está disponível no Youtube em qualidade muito baixa. Link: https://www.youtube.com/watch?v=mDK-dvhnD0E. Acesso em 27 de novembro de 2025.

Jean Manzon – 1956-1961"[13]. Sua pesquisa tem como recorte o período do governo Juscelino Kubitschek, no sentido de compreender as representações do desenvolvimentismo nos filmes documentários de Jean Manzon. Neste trabalho, um dos filmes que ela analisa é o documentário *Nasci em Volta Redonda*.

Com uma narração por vezes jocosa e imagens da Usina, reaproveitadas do filme *Assim é Volta Redonda* (1955), acompanhamos, da infância à juventude, um personagem aleatório, cuja trajetória está totalmente ligada à indústria e seu futuro já se encontra reservado nela. Do seu nascimento, passando pela educação primária e técnica à sua entrada como operário na indústria – no caso, a CSN –, empresa que provê um futuro para esse cidadão. Como afirma Bizello: "o operário mais simples, menos especializado, não aparece, é esquecido, pois o que interessa aqui é o desenvolvimento do presente num nível técnico e médio necessários a uma sociedade que se quer harmoniosa e humana onde a miséria dá lugar à ordem social" (1995: 91).

Figuras 25-28 – Frames do filme.



Fonte: *Nasci em Volta Redonda* (1957), de Jean Manzon.

Ao final do filme, dois jovens caminham e atravessam o portão que dá entrada à Companhia Siderúrgica Nacional, quando se ouve: "caminhando rumo ao futuro escolhido por eles mesmos" (Bizello, 1995: 91).

13. Dissertação defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Multimeios da Unicamp.

Figuras 29 e 30 – Frames do filme.



Fonte: *Nasci em Volta Redonda* (1957), de Jean Manzon.

Sabemos que esse futuro "escolhido por eles mesmos" não passa de um discurso retórico, já que, na visão apresentada, a CSN "tudo provém". O caminho, portanto, é natural, e não existe outra saída possível para aqueles que nasceram na cidade de Volta Redonda do que servir à Cia. Siderúrgica Nacional. A ideia de "operário padrão", tão cara ao governo e à CSN, vem desse discurso, de uma empresa que garante o futuro dos seus cidadãos e do Brasil.

Considerações finais

Como pudemos demonstrar ao longo desse artigo, das imagens fotográficas às imagens cinematográficas, há uma preocupação por parte da CSN em construir uma imagem de Brasil desenvolvido, mas, sobretudo, de exemplo para o país, de harmonia social, em que a classe operária se encontra comprometida com o futuro do Brasil e em perfeita harmonia com o patronato. A ideia de "operário padrão" está assentada no discurso de "família siderúrgica", em que a mãe oferece aos seus filhos as condições necessárias para seu provento, que passa pela garantia de saúde, educação, moradia e lazer. "Cidadãos privilegiados" e, como tais, devem responder com obediência e comprometimento com o trabalho.

Do suicídio de Vargas, em agosto de 1954, até 1956, passaram pela presidência do Brasil três nomes: Café Filho, Carlos Luz e Nereu Ramos. Em 1956, Juscelino Kubitschek é eleito, prometendo 50 anos em 5, com um Plano de Metas cuja proposta é o nacional-desenvolvimentismo que reafirma o Brasil como país do futuro. No caso da CSN, a mudança de poder não interfere imediatamente nos rumos da empresa, que continua sob domínio militar[14], tendo à frente da CSN o General Edmundo de Macedo Soares, que permanecerá na presidência da Companhia até

14. Os militares ocuparam a direção da CSN por mais de 26 anos. De 1945 a 1958, apenas no ano de 1948 teve um civil na presidência. Depois de 1948 a 1958, domínio dos militares. De 1960 a 1972, novamente os militares ocuparam a direção da empresa. A fase civil mais longeva se inicia em 1973, quando o General Emílio Garrastazu Médici nomeou um engenheiro para a direção da CSN, Adhemar Pinto.

1959, dando continuidade a práticas populistas e nacionalistas da era getulista que o general toma para si. Essa continuidade pode ser percebida nos documentários contratados pela empresa, que servem como uma marca da gestão do General Edmundo Macedo Soares e também como reafirmação da lógica de harmonia social presente na expressão de "família siderúrgica". No filme *Nasci em Volta Redonda*, o General Edmundo Macedo Soares aparece com o criador da CSN e se personifica como homem de Estado que garante e provê à cidade de Volta Redonda e à CSN, esse pequeno recorte de Brasil, daquilo que deveria ser o Brasil no futuro.

Neste artigo, buscamos demonstrar que os discursos dos filmes reforçam a ideia de "família siderúrgica" e a dos operários como "cidadãos privilegiados". Esse discurso é assimilado pelo sindicato e pelos operários, que reconhecem seu papel na construção desse empreendimento que foi a CSN e se utilizam dessa ideia como política para suas reivindicações trabalhistas[15]. É uma relação complexa, que funcionou até 1984[16], quando estourou a primeira greve da história da CSN, mas essa já é outra história.

Referências bibliográficas

Alves, M. P. (2001). *Lazer operário e alienação* (Volta Redonda, 1951–1956). (Dissertação de Mestrado, Universidade Severino Sombra).

Araújo, F. S. (2015). A CSN e as políticas sociais de lazer para os trabalhadores: Os clubes sociorrecreativos. *Licere*, 18(3).

Batistella, A. (2015). A era Vargas e o movimento operário e sindical brasileiro (1930–1945). *Unoesc & Ciência – ACHS*, 6(1), 21–34.

Bêde, W. (2004). *Volta Redonda na Era Vargas (1941–1964):* História social. Volta Redonda: SMC/PMVR.

Bizello, M. L. (1995). *Imagens otimistas:* Representações do desenvolvimentismo nos documentários de Jean Manzon (1956–1961) (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas).

Decreto-Lei nº 4.766, de 01 de outubro de 1942. (1942).

Decreto-Lei nº 4.937, de 9 de novembro de 1942. (1942).

Bretas, A. (2010). O Serviço de Recreação Operária (1943–1945): Uma experiência do governo Vargas no campo do não-trabalho. *Caderno Arquivo Edgard Leuenroth – Esportes e Trabalhadores*, 16(28), 149–174.

Cardenuto, R. (2009). O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do IPES. *ArtCultura*, 11(18), 59–77.

15. Sobre isso, ver: MOREL, Regina. A ferro e fogo: construção e crise da "família siderúrgica". O caso de Volta Redonda (1941-1968). Tese (Doutorado em Sociologia) – IFCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

16. A segunda greve ocorre em 1988, momento em que o exército ocupou a cidade de Volta Redonda e o interior da Usina Siderúrgica, vitimando três operários. O projeto de "família siderúrgica" não mais se sustenta.

Costa, T. B. (2016). As "viras-latas" e o trabalho feminino na Companhia Siderúrgica Nacional: Gênero e memória. In *Atas do II Encontro Nacional do GT Estudos de Gênero,* pp. 106-125. Rio de Janeiro.

Cruz, A. (1999). *Depoimento* [Entrevista]. Rio de Janeiro: CPDOC.

Ferreira, J., & Delgado, L. A. N. (Orgs.). (2019). *O Brasil republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Gomes, Â. C. (2009). A política brasileira em busca da modernidade: Na fronteira entre o público e o privado. In: *História da vida privada no Brasil* (Vol. 4, pp. 489–558). São Paulo: Companhia das Letras.

Kossoy, B. (2016). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Lenharo, A. (1986). *Sacralização da política*. Campinas: Papirus.

Melo, L. A. R. (2013). Um breve panorama dos estúdios de som no Brasil. *Filme Cultura*, (58), 25–30.

Morel, R. L. de M. (1989). *A ferro e fogo:* Construção e crise da "família siderúrgica". O caso de Volta Redonda (1941–1968) (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo).

Morel, R. L. de M. (1989a). Os soldados do trabalho. Formação e disciplinamento de trabalhadores da Companhia Siderúrgica Nacional. *Revista Arigó: o pássaro que veio de longe*, (1), pp. 27-31.

Nilcolls, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.

O Lingote. (1953–1960). *Jornal Quinzenal da CSN*. Rio de Janeiro.

Pinto de Pinto, C. E., & Mager, J. M. (2022). *A capitalidade em disputa:* O Festival Cinematográfico do Distrito Federal e outros festivais no Brasil dos anos 1950. São Paulo: Letra e Voz.

Piquet, R. (1989). *Cidade-empresa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Silva, L. Â. (2022). *Uma cidade em preto e branco*. Curitiba: Appris.

Silva, M. N. da. (2000). *A relação capital-trabalho na gênese da CSN* (Dissertação de mestrado, Universidade Severino Sombra).

Souza, J. J. Vieira de (1989). Arigó: o pássaro que veio de longe. *Revista Arigó: o pássaro que veio de longe*, (1), pp. 10-15.

Filmografia

Volta Redonda (1952, 25 min) de Alberto Cavalcanti.
Assim é Volta Redonda (1955) de Jean Manzon.
Nasci em Volta Redonda (1957) de Jean Manzon.

DOI: 10.25768/1646 - 477x.n40.03

A questão da Palestina sob o registro documental: discursos, testemunhos e contra-narrativas sobre a crise humanitária na Palestina em *Al Nakba* e *Nascido em Gaza*

José Augusto Mendes Lobato*

Resumo: Neste trabalho, propomos debater a dimensão ética e política do documentário como narrativa de alteridade por meio da análise da dinâmica imagética e da representação da Palestina em *Al Nakba* (Al Jazeera, 2008) e *Nascido em Gaza* (2014). Identificamos nas obras a combinação de ênfases testemunhal e expositiva, a oposição à retórica orientalista e a formulação de imagens complexas de alteridade.
Palavras-chave: Palestina; Gaza; narrativa de alteridade; documentário; contra-narrativa.

Resumen: En este trabajo, discutimos la dimensión ética y política del documental como narrativa de la alteridad a través del análisis de la dinámica de imágenes y de la representación de Palestina en *Al Nakba* (Al Jazeera, 2008) y *Nacido en Gaza* (2014). Identificamos en las obras la combinación de énfasis testimonial y expositiva, la oposición a la retórica orientalista y la formulación de imágenes complejas de alteridad.
Palabras clave: Palestina; Gaza; narrativa de la alteridad; documental; contranarrativa.

Abstract: This article discusses the ethical and political dimension of documentary as a narrative of alterity through the analysis of image dynamics and representation of Palestine in *Al Nakba* (Al Jazeera, 2008) and *Born in Gaza* (2014). We identify in these films the combination of testimonial and expository approaches, an opposition to Orientalist rhetoric, and the formulation of complex images of alterity.
Keywords: Palestine; Gaza; narrative of alterity; documentary; counter-narrative.

* Universidade Anhembi Morumbi (UAM), Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-UAM). 03164-000, São Paulo-SP, Brasil. E-mail: gutomlobato@gmail.com.

Submissão do artigo: 13 de fevereiro de 2026. Notificação de aceitação: 4 de maio de 2026.

Résumé: Dans cet article, nous examinons la dimension éthique et politique du documentaire comme narration de l'altérité, à travers l'analyse des dynamiques visuelles et représentations de la Palestine dans *Al Nakba* (Al Jazeera, 2008) et *Born in Gaza* (2014). Nous avons identifié dans ces documentaires une combinaison d'approches testimoniales et explicatives, une opposition à la rhétorique orientaliste et la formulation d'images complexes de l'altérité.
Mots-clés: Palestine; Gaza; narrative de l'altérité; documentaire; contre-narratif.

Introdução: o documentário e a questão da alteridade

Quando do início da produção deste trabalho, em busca de dados consolidados sobre a mais recente crise humanitária vivida na faixa de Gaza – território palestino sob constantes ataques, bloqueios e operações militares israelenses –, deparamo-nos com a seguinte notícia: "Ataque de Israel mata 59 palestinos que esperavam por comida em Gaza"[1]. Junto de outros 200 feridos, 20 dos quais em estado grave, esta ocorrência, classificável como crime de guerra, é apenas uma entre dezenas de evidências recentes do agravamento dos conflitos entre Israel e Palestina, que vêm, nas últimas décadas, sendo um dos principais focos de crises migratórias no Oriente Médio (ACNUR, 2025).

Em dados mais atuais, os desdobramentos sobre a crise em Gaza apontam para um contraste: de um lado, um aumento do reconhecimento do Estado da Palestina pelos Estados-Membros das Nações Unidas (atingindo o patamar de 150 países ao final de 2025), em feito mais simbólico do que efetivo; e, de outro, estimativas de mais de 75 mil pessoas mortas desde outubro de 2023 em Gaza como consequência da ofensiva israelense, sendo 22,8 mil crianças e jovens abaixo de 18 anos[2], o que demonstra uma operação denunciada como de limpeza étnica por diversos organismos internacionais – e que segue ativamente em curso, com recentes amplificações do conflito para o sul do Líbano e um impacto significativo sobre as vidas de jovens civis sem qualquer conexão com movimentos armados. O crescente debate público sobre o movimento sionista e seus objetivos atrelados à investida militar e territorial sobre a faixa de Gaza e a Cisjordânia têm, igualmente, ganhado corpo. Já na Cisjordânia, a imposição pelas armas se soma à invasão territorial: o Observatório de Assentamentos da organização israelense Peace Now reconheceu em 2025 86 novos assentamentos israelenses construídos na região, além de mais de 30 aprovados em 2026. Consideradas ilegais sob a lei internacional e inclusive pela regulação israelense, essas incursões sobre a Palestina fragmentam ainda mais seu território e impõem controles militares às cidades e vilas[3].

1. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/israelenses-matam-a-tiros-palestinos-que-esperavam-por-comida-em-gaza/>. Acesso em 15 mai. 2025.
2. Disponível em: < https://www.publico.pt/2026/02/19/mundo/noticia/estudo-independente-estima-total-75-mil-mortos-gaza-16-meses-guerra-2165353>. Acesso em 18 mai. 2026.
3. Disponível em: < https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/israel-aprova-secretamente-mais-de-30-novos-assentamentos-na-cisjordania/>. Acesso em 16 mai. 2026.

Iniciamos este texto mobilizados por esses fatos e pela preocupação de compreender de que maneira, e com qual complexidade e compromisso ético, são formulados discursos, representações e narrativas sobre as condições de vida das populações residentes na faixa de Gaza. A complexidade dos fatores geopolíticos associados à recente crise – que eclodiu após um ataque do braço militar do grupo Hamas a Israel, ao final de 2023, levando este país a invadir e bombardear as principais cidades do território palestino –, somada à gravidade das consequências imediatas (dentre as quais se destacam o aumento da fome e a falta de água potável e condições sanitárias) e ao deslocamento forçado de mais de 280 mil pessoas, torna particularmente urgentes as reflexões sobre uma *ética da mediação* (Silverstone, 2002) aplicada à narrativa documental.

Trabalhamos a partir do conceito de *narrativa de alteridade* (Lobato, 2017) para observar a circulação social e a produção de sentido desses enunciados cujo conflito e cujo desenvolvimento se ancoram à ideia de descobrir e "traduzir" o outro. Entendemos que, nos registros da cultura audiovisual contemporânea, este campo é particularmente eficaz na proposição de enunciados, fabulações e contra-narrativas (Bhabha, 1998) capazes de evidenciar violações de direitos e dar impulso a relatos e testemunhos que problematizem como conflitos contemporâneos transcorrem no Oriente Médio e no Sul Global. No caso da imagem documental, há diversos desdobramentos deste debate: de um lado, o reconhecimento do poder de registro e também da incompletude dessa captação do real, algo recorrente desde os primeiros cinemas (Michaud, 2014; Bazin, 1991); de outro, uma atenção crescente às políticas de identidade e às afirmações históricas sobre grupos, povos e comunidades, como parte dos modos de manifestação de "vozes políticas" no documentário contemporâneo (Nichols, 2005a), e de uma ecologia visual marcada pela complexidade das imagens, sempre vistas no plural e em combinações de sentido (Català, 2005).

Integrada a uma pesquisa mais ampla sobre o fenômeno de midiatização da alteridade na cultura audiovisual, a reflexão que propomos neste texto envolve a dimensão ética, política e humana do documentário como narrativa de alteridade, com foco em entender como a produção de sentido instiga abordagens complexas do real e é capaz de mobilizar leituras contra-narrativas sobre o outro. Para isso, examinamos as obras *Al Nakba* (série documental produzida pela Al Jazeera, divulgada em 2008) e *Nascido em Gaza* (Espanha, 2014, dir. Hernán Zin) e as cruzamos às reflexões dos autores que discutem a mobilização de identidades e alteridades na cultura midiática, bem como as necessidades de uma ética da mediação capaz de prover ao documentário um compromisso político com a reafirmação de direitos o combate à violência étnica.

No eixo de depuração da estrutura narrativo-discursiva das obras, nosso foco está em três estratégias identificadas (Lobato, 2017) como recorrentes nas narrativas de alteridade: a retórica testemunhal, a abordagem histórico-expositiva e a singularização do outro, procedimentos que visam à demarcação da diferença e ao mesmo tempo propõem sua tradução. Além disso, analisamos diferenças entre as obras, de seus métodos e estratégias de abordagem às suas formas de contextualização do

conflito, a fim de investigar de que modo suas leituras ultrapassam ou não a abordagem orientalista (Said, 1990) e propõem abordagens imagético-visuais marcadas pela complexidade.

O que buscamos nas imagens e narrativas: o(s) Outro(s) a serem vistos

Em um célebre ensaio sobre a fotografia e seu potencial de fazer reverberar e circular o registro de conflitos, Susan Sontag (2003) denuncia o etnocentrismo que rege o modo como o Ocidente, via imagens, lida com a alteridade. Sua observação atenta das coberturas de guerras produz análises que evidenciam três aspectos: como a fotografia ganha força de verificação e atestação da materialidade do mundo, ancorada no registro estático; como o ato fotográfico é revestido de certo compromisso com o ato de revelar o não conhecido, com implicações éticas quando se fala das imagens de dor; e, o mais importante, como os regimes de percepção dessas imagens não consideram a existência do outro-como-receptor das imagens em seu processo de fabricação. Em suas palavras:

> A exibição, em fotos, de crueldades infligidas a pessoas de pele mais escura, em países exóticos, continua a promover o mesmo espetáculo, esquecida das ponderações que impedem essa exposição quando se trata de nossas próprias vítimas da violência; pois o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê. Porém, sem dúvida, o soldado talibã ferido que implora pela sua vida (...) também tinha esposa, filhos, pais, irmãs e irmãos, alguns dos quais podem, um dia, topar com fotos coloridas do seu marido, pai, filho e irmão ao ser massacrado — se é que já não as viram (Sontag, 2003: 63).

Por ora, dediquemo-nos a refletir sobre a ideia de um "outro a ser visto". Este é, sabemos, um processo de natureza profunda que rege de modo mais geral todos os procedimentos da linguagem e da representação – cuja função é articular sensos de identidade e pertença e, por lógica, produzir a alteridade como duplo-lógico, no seio da tradução e da performatividade das culturas e dos modos de existência (Bhabha, 1998). Como nos sinaliza Moscovici (2003: 35), nós "pensamos através de uma linguagem; nós organizamos nossos pensamentos, de acordo com um sistema que está condicionado, tanto por nossas representações, como por nossa cultura" – e esse processo está intimamente ligado à produção das representações sociais, concebidas como pontes para a compreensão da realidade e seus fenômenos. Dentro dessa dinâmica, a partilha de sistemas de classificação, imagens e descrições sobre o mundo permite aos sujeitos interagir com o ambiente ao redor – e esta interação supõe, sempre, o encontro com o outro, com o não familiar e com o não desconhecido. Não à toa, Moscovici dirá que "todas as interações humanas, surjam elas entre duas

pessoas ou entre dois grupos, pressupõem representações" (Moscovici, 2003: 40), e que "as representações se tornam, para nós, quase 'objetos materiais'" (Moscovici, 2003: 40).

A teoria das representações sociais em Moscovici delimita, na cognição, um procedimento que é invariavelmente ligado às manifestações da linguagem – veículos por excelência da representação. A finalidade de todas as representações, diz o autor, "é tornar familiar algo não familiar, ou a própria não familiaridade. (...) os universos consensuais são locais onde todos querem sentir-se em casa, a salvo de qualquer risco, atrito ou conflito" (Moscovici, 2003: 54). Podemos apreender, a partir de Moscovici, que a relação de alteridade é fundante das operações da linguagem e do pensamento e é operada nas representações como uma dinâmica de familiarização: usamos estas para entender o desconhecido, percebendo fatos, pessoas e objetos com base em paradigmas anteriores de base consensual e/ou prescritiva.

Adicione-se, ainda, que o autor reconhece a não familiaridade como um elemento desestabilizador e intrigante para pessoas e comunidades, que "ao mesmo tempo, as alarma, as obriga a tornar explícitos os pressupostos implícitos que são básicos ao consenso" (Moscovici, 2003: 56). É o esforço que acreditamos ser especialmente visível em *Al Nakba*, produção documental de uma emissora distanciada dos polos ditos ocidentais de conteúdo informativo-jornalísticos, cuja natureza contra-narrativa nos leva a questionar raízes do discurso orientalista sobre as fundações de uma identidade palestina, por exemplo; e, em *Nascido em Gaza*, que extrapola as imagens-chave do conflito naquele território ao centrar seu olhar sobre as crianças vítimas da violência, em uma organização discursiva que, fundada sob a identificação primordial com a infância, expõe em sua retórica visual os contrastes entre esta vivência e os horrores da guerra.

As reflexões de Moscovici são particularmente ricas, ainda, se observarmos a literatura dos estudos culturais e pós-coloniais, nos quais as ideias de representação, narrativa e identidade são intrinsecamente ligadas a jogos de oposição, disputas simbólicas, regimes de visibilidade e configurações da relação identidade-alteridade a partir de determinantes geopolíticos, sociais e culturais. Em Hall (2001), por exemplo, encontramos o conceito de "narrativa da nação" como operador a partir do qual se pode examinar todo tipo de produção de histórias sobre culturas, povos e Estados que fundamentam sua especificidade e determinam suas fronteiras (materiais e simbólicas). Reconhecendo que "a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia" (Hall, 2001: 13), Hall atesta que a multiplicação de sistemas de representação e a globalização nos fazem ser "confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente" (Hall, 2001: 13).

Essa ideia de uma crise de identidade do sujeito se baseia, à luz das ciências da linguagem, em um entendimento de que a produção de si – e do outro – é consequência direta da busca de fixação de sensos de pertencimento e identificação, operados basicamente por narrativas e operações discursivas; operação esta que temos associado a certa transposição do processo interior do sujeito para as imagens de alteridade nas mídias, reproduzindo, de modo problemático, algumas das ope-

rações que efetuamos em experiências não mediadas. Entretanto, a materialidade das relações de deslocamento, migração e hibridização de culturas do século XX coloca tais posições em xeque. A ênfase nas *tradições*, um dos eixos da narrativa da nação, por exemplo, deve, segundo o autor, ser entendida de modo atualizado como fenômeno de *tradução* – em que pessoas deslocadas de seu eixo de identidade social "são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades" (Hall, 2001: 88), não sem envolver violências, fruto dos processos coloniais (Fanon, 1968), que conduzem por sua vez ao deslocamento, crise e despersonalização dos sujeitos submetidos à violência colonial – a exemplo do que ocorre com o povo palestino, cujas representações no documentário aqui examinamos.

As discussões que propomos sobre o fenômeno da tradução cultural estão em Homi Bhabha (1998), um importante pensador a recolocar a questão da alteridade no mundo contemporâneo. Segundo o autor, "existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou *locus*" (Bhabha, 1998: 75), e tal processo é operado em instâncias políticas e performativas por meio do que denomina "identidades essencialistas", formuladas em um esforço desesperado de se apegar a uma tradição sempre exposta à fragmentação, à dúvida e à heterogeneidade do social.

Para Bhabha, os processos de identificação, narração e tradução devem ser examinados à luz do olhar ocidental sobre o mundo – da produção do próprio sujeito e dos Estados-Nação do Ocidente como formulações a partir das quais se observa o outro, aludindo à força das representações sociais (como já abordamos a partir de Moscovici) de fixar tais posições. A necessidade de "ser para um Outro", chave da identificação, diz-nos o autor, "implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade" (Bhabha, 1998: 76). Com isso, a identificação se configura como o "retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem" (Bhabha, 1998: 77).

O movimento dialético da identidade, da alteridade e de suas fronteiras frágeis é um lugar de onde se pode observar os reflexos tardios do colonialismo e da colonialidade e suas reverberações nos documentários sobre o Estado Palestino: ao se reduzir a binarismos discursivamente fixados, apaga complexidades, reduz o Outro a um oposto, modula fronteiras artificiais sobre este e, como diz Bhabha, assinala a individualidade da nação, em um mecanismo de autoproteção. Entretanto, para o autor, tais movimentos não explicam a complexa relação das identidades em nosso tempo, uma vez que a alteridade emerge mesmo das construções que supomos familiares; a tradução é, além de necessária, *inevitável, dada como certa*. "O problema não é simplesmente a 'individualidade' da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população" (Bhabha, 1998: 209).

É nesse registro que Bhabha nos traz a noção de *contra-narrativa* como um caminho de compreender as rupturas, fragmentações e os dissensos que emergem em resposta às narrativas de identidade classicamente estabelecidas. Para o autor, contra-narrativas – e entendemos aqui não apenas as histórias em si, mas também os processos contra-narrativos que revertem e operacionalizam novas formas de he-

gemonia – servem fundamentalmente para evidenciar a fratura das identidades; problematizam a "questão da alteridade do povo-como-um" (Bhabha, 1998: 213). Em suas palavras, as contra-narrativas da nação "que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras (...) perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais 'comunidades imaginadas' recebem identidades essencialistas" (Bhabha, 1998: 211).

Desse modo, entendemos que o "outro a ser visto" reverbera as questões atreladas à linguagem, ao pensamento e à natureza das representações e narrativas identitárias, que nos convocam a formular um senso de Eu/Nós e desenhar outro(s) a partir do(s) qual(ais) nos posicionamos e em relação ao(s) qual(ais) nos opomos ou diferenciamos. Não é exclusivo, podemos concluir, das imagens de conflito resgatar o sentido da alteridade como, para além de uma forma relacional, algo a ser visto, percebido, traduzido, interpretado ou consumido; todos os processos e manifestações da linguagem projetam para fora de nossas mentes nossa inquietude diante do desconhecido e produzem um tipo possível de tradução do que não conhecemos, sempre com vistas à familiarização.

Se, tomando as palavras de Frantz Fanon (1968: 186), considerarmos que a cultura "não tem nunca a diafaneidade do costume" e "foge de toda simplificação", de que servem os esforços de narrá-la e representá-la por textos, sons, imagens? Acreditamos, a rigor, que a incompletude das narrações de identidade não elimina nossa necessidade de visualizar o outro, por vezes inacessível na experiência concreta imediata; acreditamos, ainda, no compromisso com uma *ética da mediação*, que, conforme Silverstone (2002), seja capaz de fazer reconhecer os limites do processo representacional e permita aos narradores ter genuíno senso de responsabilidade para com o(s) outro(s) sob contemplação nos processos midiáticos.

Também nos parece sensato ponderar que, embora as imagens tenham um potencial gradativo de saturar a visão e nos dessensibilizar, há nos registros da cultura audiovisual contemporânea um lugar de enunciação poderoso para produções contra-narrativas que evocam contradições sociopolíticas, denunciam violências e viabilizam o registro de questões que assolam a humanidade em leituras desinstrumentalizadas e complexas.

As imagens propostas em *Al Nakba* e *Nascido em Gaza*, como procedimentos que acreditamos ser contra-narrativos e voltados a uma re-visibilização do trauma colonial e da violência do sionismo sobre a população autóctone da Palestina histórica, nos parecem ser um novo campo de saturação. Como discutiremos em mais detalhe à frente, sua linguagem é de contrastes: ao invés de imagens amplas, grandes planos abertos ou recortes ampliados de um território espacialmente cercado e delimitado pelas forças de Israel, a Palestina traduzida em *Nascido em Gaza* emerge em recortes do cotidiano – crianças brincando em um parque, uma garota que teve seu rosto desfigurado, um pedido de auxílio psicológico após viver o trauma da morte de entes próximos –, como que fragmentando um discurso uno e coeso sobre o Oriente Próximo (nos termos de Edward Said) justamente para re-propor sua compreensão e visualização.

Com outra proposição narrativa, *Al Nakba* recorre amplamente às imagens de arquivo – procedimento que examinaremos a seguir em maior detalhe – para ressignificar imagens recentes do que antes eram territórios Palestinos invadidos por Israel na catástrofe de 1948; tal movimento, entretanto, alia depoimentos de sobreviventes e especialistas e reconstituições ao contraste com as imagens do que hoje são apresentadas como cidades israelenses. A retórica de estranhamento, como veremos, se soma às figurações testemunhais para compor *Al Nakba* como força contra-narrativa, no que nos parece ser um compromisso ético-político para com a revelação de uma alteridade fundamental, não demolida com a transformação do território palestino pelo estabelecimento de Israel.

Figuras 1 a 3. No topo, à esquerda: em *Nascido em Gaza*, Hamada, que sobreviveu com três amigos aos ataques, mostra onde estava em um dos bombardeios; ele solicita à equipe de filmagem posteriormente auxílio para obter tratamento psicológico, em cena que alterna planos fechados dos garotos entre escombros. À direita, no topo, e abaixo, imagens do quarto episódio de *Al Nakba* que exibem imagens atuais de Safaria, uma das vilas descaracterizadas da Palestina hoje integradas ao território israelense; e uma placa com o indicativo de localidade em Nazaré para onde refugiados palestinos fugiram, após ser expulsos dos vilarejos.



Fonte: frames do filme (autor).

Operações contra-narrativas como essas nos parecem vestígios singulares de uma propensão à alteridade nas imagens de uma região sob conflito há décadas, que tensionam as fronteiras impostas e expõem as sobrevivências e a memória de um território sob constante ameaça. É no seio da cultura audiovisual, afinal de contas, que nos tornamos dependentes da mediação para ter experiências vicárias de contato com territórios cujos conflitos (provavelmente) jamais veremos de perto.

Acreditamos que *Al Nakba* e *Nascido em Gaza* carregam, a despeito de suas diferenciações estilísticas a serem cotejadas, uma proposição ético-política de caráter contra-narrativo. Uma "ética da mediação" (Silverstone, 2002) é aqui aventada por meio da combinatória de uma observação sistemática da História oficial contrastada à memória e ao testemunho, com ênfase em registros visuais centrados nos sujeitos, no protagonismo de sobreviventes da diáspora palestina e, oscilando entre modos expositivo e observacional, na alternância de imagens e documentos de arquivos e relatos de vítimas do passado e do presente. É com base nesse primeiro e breve percurso sobre a questão da alteridade na linguagem que chegamos à cultura audiovisual e, mais especificamente, ao documentário – nos aproximando mais do objeto empírico deste texto.

Imagens, relações e experiências de alteridade no documentário

A questão da alteridade é subjacente aos diversos métodos de análise historiográfica, semântica ou de circulação dos objetos da cultura audiovisual. Aqui, fundamo-nos na ideia, muito ancorada no pensamento de Flusser (2007; 2008) e em Crary (2012), de que a imagem mobiliza modos específicos de ver, apreciar e experimentar o mundo, além de produzir lógicas de pensamento e observação distintas, sobretudo no contexto da Modernidade e com a emergência das tecnologias de registro de imagens e de campos como o do documentário.

Propondo uma arqueologia voltada à explicação da cultura visual emergente a partir do século XIX, Jonathan Crary (2012) sinaliza que o "problema do observador" deve ser objeto de uma análise da visão e de seus efeitos, sendo este sujeito "a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação" (Crary, 2012: 15) no contexto da Modernidade.

O autor identifica que o observador moderno é um sujeito cuja visão é regulada em um "sistema de convenções e restrições" que vai além das práticas de representação, abarcando também relações sociais e discursivas (Crary, 2012: 15). Para o autor, o estímulo sensorial propiciado pelas tecnologias de imagem que, antes da fotografia, propunham modos de consumo visual – sendo o melhor exemplo o estereoscópio – irão produzir uma nova funcionalidade da visão na sociedade industrial.

> Uma vez que a visão se realocou na subjetividade do observador, abriram-se dois caminhos entrelaçados. Um levou as múltiplas afirmações de soberania e autonomia da visão, oriundas desse corpo dotado de novos poderes, como, por exemplo,

> no modernismo. O outro caminho foi no sentido da normatização e da regulação crescentes do observador, que provêm do conhecimento do corpo visionário, em direção a formas de poder que dependiam da abstração e da formalização da visão. Importa constatar como esses caminhos se cruzam continuamente e com frequência se sobrepõem no mesmo terreno, entre as incontáveis localizações nas quais se produzem, em sua diversidade, os atos concretos da visão (Crary, 2012: 147).

O pensamento do autor estabelece certa discursividade para as imagens e contribui a nossa reflexão sobre a alteridade; reitera o caráter normativo do consumo de imagens, atrelando estas a maquinarias estratégicas de regulação do que há a ver e, sobretudo, dos modos de ver, algo particularmente sensível quando tratamos de imagens do não familiar. Complementamos esta discussão, também, com a filosofia da imagem de Vilém Flusser (2007), que estabelece importantes distinções entre os modos de pensar e experimentar o mundo pelas imagens. A partir de um movimento dialético – imagens podem substituir os fenômenos que pretendem explicar, suplantando o processo pedagógico do código visual pela constância de visualização –, o autor identifica que "o propósito das imagens é dar significados ao mundo, mas elas podem se tornar opacas para ele, encobri-lo e até mesmo substituí-lo (Flusser, 2008: 142).

Não é difícil associarmos o que Flusser e Crary nos dizem sobre a situação de produzir e apreciar imagens, bem como sobre as influências do controle social e das tecnologias de registro na cultura visual, à relação de alteridade, que se funda essencialmente em uma lógica de familiarização, de busca de consensos, de marcação de fronteiras entre o Eu/Nós e o outro, resultando por vezes em uma experiência vicária.

Examinar a questão da alteridade na cultura audiovisual perpassa a compreensão de posições por meio das quais usamos imagens para descrever, explicar, traduzir e compreender o não familiar. Nesse quesito, a tradição documentária ocupa lugar fundamental; fonte e origem das primeiras formas cinematográficas, é ainda hoje espaço privilegiado para examinarmos o uso das imagens para, mais que viagens ou explorações, estabelecermos conexões com o mundo dos outros – o *mundo do outro a ser visto*.

Desde suas origens, o cinema se apresenta como uma experiência exploratória (Bazin, 1991), nascida em uma ambição – tipicamente moderna e ligada ao observador agenciado de que nos fala Crary – de controle ou visualização totais. Trata-se de uma utopia em parte superada, mas nem por isso apagada de uma ontologia da imagem documental, cuja gênese, coetânea à do cinema como um todo, se conecta ao compromisso de promover a experiência de alteridade.

Aqui, há um movimento dialético: de um lado, as narrativas factuais que exibem lugares, paisagens socioculturais e modos de vida encantam e mobilizam o desejo espectatorial pela lógica do acesso ao desconhecido; de outro, joga-se com esse mesmo desejo enquanto se revela como mise-en-scène, construção representa-

cional, operação discursiva por excelência que, de dominadora da realidade, passa a ser vista como incompleta, sujeita ao risco (Comolli, 2008), falha e parcial; um enquadramento possível, incapaz de captar o todo do mundo da vida e assim percebido pelo espectador mais engajado.

Seguindo os raciocínios de Comolli, somos provocados a pensar o documentário em termos de suas propriedades, mais ou menos aplicáveis ao cinema em geral. Uma das principais é ser, em essência, um pensamento por imagens; a saber, de uma construção que ao mesmo tempo revela certa capacidade de domínio utópico da realidade e, e aqui está a verdadeira ontologia, sua capacidade de *revelar o não visível*, revolver as relações de poder, os regimes de visibilidade-invisibilidade e as contestações e controles sobre um certo *discurso sobre o real*, que se revela por meio da mise-en-scène e da representação. A rigor, filmes, diz-nos Comolli, permitem ao espectador "colocar-se em alerta, colocar-se em dúvida, desafio", em um processo no qual podemos não só acessar um certo discurso, mas também as condições e contradições de sua elaboração. "Ver o que não vimos, compreender o que não compreendemos, não acreditar que tenhamos podido acreditar" (Comolli, 2008: 270) são condições espectatoriais diante do documentário que se distinguem daquelas da ficção:

> (...) O caminho do espectador em um filme documentário é o inverso daquele da ficção: trata-se, para ele, de duvidar de tudo o que parece estabelecido, de perceber a representação como uma realidade que se sobrepõe à realidade de referência para rivalizar com ela, transformá-la, miná-la ou colocá-la em dúvida. Partir do engodo (identidade ou conformidade da representação com a coisa representada) para ir em direção ao questionamento do engodo. À descrição das situações, que se coloca vantajosamente sob a mais enganadora das palavras de ordem - "objetividade" -, preferir a desmontagem dos processos que compõem ou decompõem essas situações (Comolli, 2008: 274).

A discussão de Comolli se realiza em outros textos que associarão o documentário a um processo de captura de uma "verdade da filmagem" (Coutinho, 2012) ou mesmo à constituição de vozes que, uma vez estruturadas como discurso e mise-en-scène, devem evidenciar seus limites e pontos de vista. Nichols associa a voz dos documentários a uma estratégia construtiva "que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta" (Nichols, 2005a: 50). Trata-se, portanto, de um "padrão intangível", segundo o autor, que se forma a partir dos códigos do filme e marca presença em todos os modos narrativos do documentário – inclusive os que supostamente buscam minimizar essa voz, como nas obras observacionais.

Acreditamos que a força de uma ética da mediação de alteridade no documentário reside propriamente nessa estesia inerente ao não-reconhecer, ao descobrir, ao deixar-se invadir pela alteridade. A saber, no reconhecimento de sua proposição ético-política, nos porquês de seus artifícios. Em função disso, é importante refle-

tirmos sobre alguns tensionamentos entre modos como o documentário expositivo – que, como veremos, marca presença de forma notável em *Al Nakba*, apesar de sua introdução testemunhal, breve e que falseia o real regime de discurso ali posto – e o observacional. Nichols propõe que documentários autorreflexivos, muito comuns em um contexto tardio do século XX, são uma forma de revelar "como se constroem as representações, a voz sobreposta do diretor com intervenções didáticas, explicando como e por que se fez o filme" (Nichols, 2005a: 49), sendo parte de seu amadurecimento como gênero narrativo-discursivo.

No campo expositivo, o predomínio da "voz de Deus" (autoritária, especialista, onisciente – *fantasmática* mesmo, em acepção lacaniana) evidencia a retórica que imagens e sons por vezes apresentam de formas ambivalentes e ambíguas; não à toa, trata-se de método consagrado pelo documentário jornalístico e pelas grandes reportagens televisuais. Já modos associados ao Cinema Direto e ao *cine verité*, na metade do século, caminharão em território distinto: propõem assumir a polissemia das imagens e a incapacidade de dominar o real discursivamente, contentando-se por mostrá-lo (como ocorre no modo observacional) ou revelar os diálogos, implicações e interações entre o realizador e o mundo, a exemplo do esquema do documentário participativo. De um modo ou de outro, aqui reduz-se a voz onisciente e assume-se que o mundo – o imponderável, o surpreendente, o risco do real (Comolli, 2008) – é a fonte de suas próprias explicações possíveis, cabendo ao espectador um lugar mais ativo nessa interpretação, como uma espécie de sujeito forte no processo de recepção. Sobre este movimento, e em específico sobre obras observacionais – que têm em *Nascido em Gaza* um exemplo híbrido, combinando documentário observativo e filme de entrevistas –, há também possibilidades de trabalhar o ambíguo e o polissêmico por meio de um "testemunho de ausência" que é, em verdade, a própria marca da presença do olhar do documentarista:

É nesse território de imagens e discursos ora categóricos, ora ambíguos, que o espectador é convidado à dúvida, a colocar seu mundo e o mundo ora representado em crise. Esse contexto nos faz reconhecer as imagens de alteridade no documentário como lugares propícios à experiência do dessemelhante, do confronto de representações e/ou de suas revisões e reconstruções. Esse movimento estilístico que se reflete nas vozes documentais, sabe-se, ocorre em diálogo com as transformações no campo das identidades e das experiências de coletividade e pertença típicas da globalização e do que alguns autores denominam uma cultura ou sociedade pós-moderna / moderna tardia, marcada pelos processos de fragmentação ou descentramento do sujeito (Hall, 2001; Jameson, 2006; Ianni, 2000). Forma novas estruturas de problematização do local, do regional e do intersubjetivo, que ganham protagonismo no documentário contemporâneo e revelam a alteridade de suas imagens. "Surge o sentimento de identidade híbrida e experiência diaspórica, que não se encaixa confortavelmente nas categorias existentes de identidade social. Uma lacuna, ou ordem de grandeza", diz-nos, em outro escrito, Nichols (2005b: 204), refletindo sobre os

vieses das identidades do documentário. Em sua visão, neles a identidade "deve ser negociada entre categorias, tanto quanto é negociada no interior delas, ou talvez até mais" (Nichols, 2005b: 204).

A isso se soma ainda – e isso é particularmente relevante quando observamos *Nascido em Gaza*, mas também *Al Nakba* – a emergência de políticas de subjetividade que combinam o político (macro) ao emocional-afetivo-singular (micro). Em uma relação entre "assistir" e "relembrar", pode-se formular "um discurso interior para revelar a verdade do artista; e, ao mesmo tempo, as imagens também mostram alguma verdade sobre o mundo, ou sobre algum estágio da história" (Amado e Mourão, 2013: 54). É possível relacionar isso a incidências biopolíticas de processos mais amplos; a Modernidade Tardia e o que Jameson (2006) e Harvey (1992) denominam "o pós-moderno" têm como marca justamente um predomínio do subjetivo sobre o social, uma historicidade esmaecida pela memória pessoal e pela individualidade, um senso de hibridez e instabilidade nas narrativas sociais e um processo de elisão de tradições ou de combinações heterodoxas de seus fundamentos.

Esses debates nos levam a indicar que as narrativas de alteridade têm no documentário um lugar privilegiado na cultura audiovisual contemporânea, fruto de sua propensão a explorar tanto políticas de identidade e subjetividade, em aspectos micropolíticos, quanto os processos e configurações sociais que incidem sobre o sujeito e sua comunidade de pertencimento, em perspectiva mais ampla. É nesse lugar de encontro entre o Eu e o Nós que vemos o(s) Outro(s) emergir(em) como categoria inevitável no processo de registro, visualização e representação da diferença.

Al Nakba e *Nascido em Gaza*: a Palestina e as imagens de alteridade

O povo palestino habita o Oriente Médio e descende de um longo histórico de ocupação, que remonta a 4 mil anos de ocupação do chamado Crescente Fértil. Sua terra é considerada sagrada pelas três maiores religiões monoteístas do planeta e concentra evidências arqueológicas de ocupação e uso regular do solo há milênios. Hoje partido em dois territórios, Gaza e Cisjordânia, que juntos reúnem uma população fixa de mais de 5,6 milhões de pessoas, o Estado Palestino é membro observador das Nações Unidas e ainda conta com 6 milhões de cidadãos em diáspora, resultado da perda sucessiva de porções de seu território e da perseguição étnico-religiosa.

A mais recente crise envolvendo o território decorre de operações militares israelenses lançadas sobre Gaza após um ataque terrorista executado pelo Hamas, em outubro de 2023, que resultou em 1,2 mil israelenses mortos e 250 capturados pelo grupo extremista. Os dados da retaliação de Israel lançada contra o povo civil palestino nesta guerra específica são desproporcionalmente superiores alcançavam, até novembro de 2025, cerca de 67 mil palestinos assassinados em ataques israelenses na Faixa de Gaza ou sob consequência deles e 170 mil feridos, além de 400 a 600 mortes decorrentes de fome e desnutrição. Destas, 150 envolveram crianças. Em 2026, como vimos, o total de vítimas foi revisado para mais de 75 mil pessoas,

e, a despeito dos investimentos de Israel em um novo conflito com o Irã e a invasão militar ao sul do Líbano, ataques seguem em curso na região de Gaza e, em menor medida, na Cisjordânia.

Apesar da repercussão global da ofensiva recente em particular, o histórico de violência na Palestina histórica é fruto de décadas de conflitos que ultrapassam a ação do Hamas e os ataques ordenados pelo atual primeiro-ministro Benjamin Netanyahu. Reflete um projeto de inviabilização do Estado Palestino por movimentos políticos israelenses de cunho supremacista, iniciado ainda nos anos 1940 dentro do que árabes conhecem como *Nakba* – no idioma, literalmente catástrofe ou desastre –, o processo de ocupação da maior parte do território do país pelos israelenses. A respeito do pensamento sionista e dos modos com que o pensamento ocidental tem buscado desconstruir a possibilidade – discursiva e/ou material – da existência da Palestina como nação soberana, Said (2012), em "A questão da Palestina", afirma:

> Direi mais adiante algumas palavras sobre a projeção e a disciplina sionistas em relação aos palestinos. Por enquanto, quero observar sobretudo que, na maior parte de sua história, a Palestina e seu povo foram submetidos a negações muito rigorosas. Para mitigar a presença de um grande número de nativos numa terra cobiçada, os sionistas se convenceram de que eles não existiam e, em seguida, admitiram que existiam apenas da maneira mais rarefeita. Primeiro negação, depois obstrução, diminuição, silenciamento, confinamento. Trata-se de uma política altamente complexa, porque inclui não só a política dos sionistas em relação ao povo árabe, como também a política de Israel em relação às colônias árabes e a natureza das forças de ocupação israelenses na Cisjordânia e em Gaza após 1967 (Said, 2012: 62).

Notório intelectual pró-Palestina que, entre outras atividades, participou do Conselho Nacional Palestino e foi ferrenho crítico dos Acordos de Oslo, Said traz nesta obra, do final dos anos 1970, um misto de desesperança e pragmatismo à luz dos fatos da época. Pondera, por exemplo, que "todas as energias constitutivas do sionismo se fundamentaram na presença excluída, isto é, na ausência funcional de um 'povo nativo' na Palestina" (Said, 2012: 116) – e que esse movimento, agravado pela ausência de aliados estratégicos para defender os direitos de um "lado" palestino, produz um sujeito (árabe-palestino) que é a negação da identidade, e não uma identidade autônoma e percebida. "Em seu corpo e em sua alma, nas supostas emoções e psicologia atribuídas ao sionismo, o árabe expressava tudo que por definição estava fora, além" (Said, 2012: 121), diz-nos o autor; e esse processo, devemos reconhecer, permanece lamentavelmente inalterado em tempos atuais.

A contextualização dos fatos recentes e dos elementos históricos que os explicam, que realizamos aqui breve e superficialmente, tem como propósito evidenciar a relevância de observarmos atentamente os processos da cultura audiovisual inseridos em um contexto no qual, como nos aventa Comolli (2008), as lutas repre-

sentadas e/ou presentificadas na mise-en-scène documental são, em nosso tempo, a própria matéria-prima das disputas e relações de poder do mundo. Enxergamos de modo particular em *Al Nakba* e *Nascido em Gaza*, dois registros que, sob distintas convenções e estilísticas, contribuem para o reconhecimento da alteridade e sua compreensão, tendo como eixo articulador uma *ética da mediação* que oscila entre a observação sistemática e a exploração histórico-didática ancorada na memória e no testemunho. Recorremos a este corpus específico justamente a fim de evidenciar como, sob diferentes modos enunciativos e com diferentes arquiteturas institucionais (o primeiro, vinculado à rede Al Jazeera; o segundo, uma produção documental para cinema e streaming), as obras têm recorrentes procedimentos voltados à contra-narração da crise humanitária do Estado Palestino.

O documentário *Nascido em Gaza*, dirigido por Hernán Zin, aponta para a Palestina à luz de outra ofensiva israelense realizada na Faixa de Gaza, em 2014. Para isso, apresenta em linguagem observacional, somada à estrutura de filme de entrevistas (Nichols, 2005a), as histórias de dez crianças e jovens sobreviventes de uma operação militar que à época deixou 500 crianças mortas e mais de 3 mil feridas. Depoimentos dos jovens palestinos se somam ao registro de cenários destruídos – escolas, orlas, hospitais – e campos de refugiados, revelando o território em que os sujeitos representados experienciam e relatam o trauma e o horror da guerra.

Já *Al Nakba* é uma série documental produzida pela rede Al Jazeera, dirigida por Rawan Damen e lançada em 2008. Aborda a catástrofe palestina de 1948 e as suas raízes históricas desde o final do século XVIII. A produção se divide em quatro episódios que exploram a identidade nacional da Palestina histórica e os efeitos do domínio colonial-imperial britânico; a migração em massa de judeus refugiados da Europa no contexto do nazismo alemão, na década de 1930; a crescente tensão regional, com ataques terroristas, ações de milícias e do exército britânico e a revolta camponesa de 1936; e, por fim, o saque e destruição das cidades palestinas no *Nakba* de 1948, quando o recém-criado Estado de Israel contrariou diretrizes e acordos internacionais e tomou posse da maior parte do território antes ocupado pelo povo palestino.

Do ponto de vista estrutural, notamos aqui usos distintos da linguagem audiovisual e dos modos narrativos do documentário; o empreendimento da análise estrutural, realizado a partir de Todorov (2003), busca identificar o conflito/intriga central e suas estratégias de abordagem. Com base nele, notamos a própria existência da Palestina como força motriz das narrativas, com diferenças quanto ao recorte geográfico: *Al Nakba* propõe uma visão ampliada sobre todo o território do país, enquanto *Nascido em Gaza* fecha seu foco nas vivências das crianças e dos jovens da Faixa de Gaza. Aqui, está-se em convergência com outros escritos nossos (Lobato, 2017; Lobato, 2025) nos quais identificamos que as narrativas de alteridade – a saber, aquelas centradas essencialmente na descoberta, tradução e explicação do(s) Outro(s) – impõem seus procedimentos e estratégias retóricas a distintos campos de gênero midiático, bem como aos modos narrativos documentais.

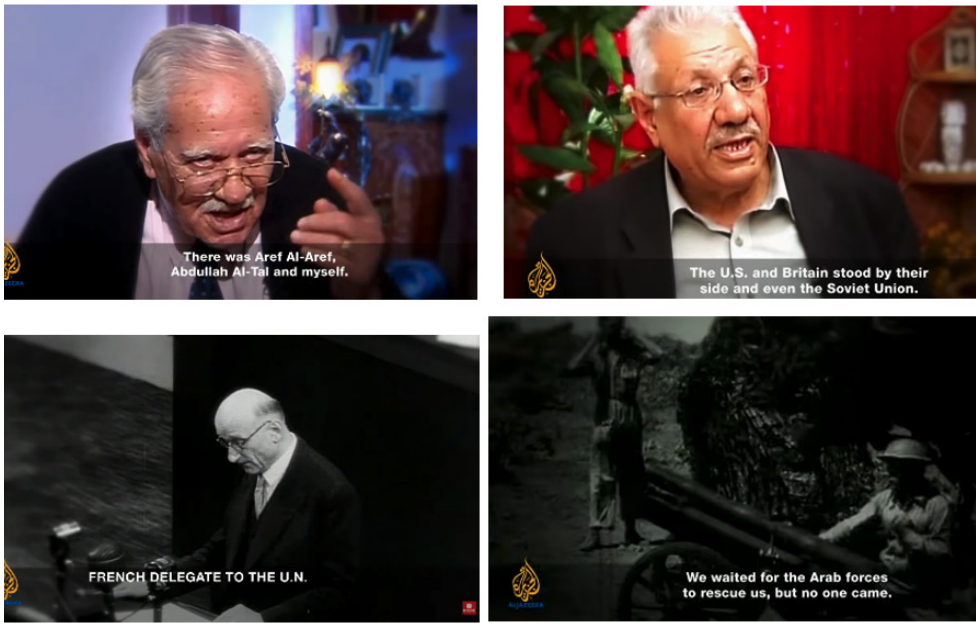
É em relação a eles que podemos identificar as diferenças substanciais no tratamento de alteridade proposto. *Al Nakba*, pondere-se, é uma produção seriada com

total de 200 minutos de duração; apesar de contar com uma apresentação, na qual a diretora Daman relata sua origem palestina e seu desejo de investigar e explicar as raízes da tragédia humanitária de seu povo, trata-se de uma obra eminentemente expositiva, na qual predominam a "voz de Deus" – conduzida, inclusive, por um locutor de sotaque britânico, e não pela própria diretora – e uma estrutura em blocos que segue cronologicamente os passos da deterioração do Estado da Palestina. Duas notações se destacam na análise da obra: de um lado, sua montagem e gramática visual geral; de outro, seu manejo de vozes, testemunhos e documentos.

Ainda sobre o modo expositivo, classificado por Nichols (2005b: 144) como associado a um tipo de filme que "aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento", é preciso que observemos sua inclinação à linguagem televisiva, na qual *Al Nakba* é originado, bem como sua montagem de *evidência*, que "serve menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal, como no modo poético, do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal" (Nichols, 2005b: 143).

O encadeamento de fatos de *Al Nakba* é clássico exemplar da retórica expositiva. Com sucessões de entrevistas realizadas em ambiente fechado e controlado, em planos que alternam o americano e o primeiro plano, focalizando os rostos de especialistas (historiadores, sociólogos etc.) e cidadãos palestinos refugiados que testemunharam diretamente os fatos (vide abaixo, figuras 4 e 5), a obra possui poucos elementos inventivos ou experimentais em termos de sua filmagem ou montagem. Complementa tais depoimentos a uma montagem de evidência sustentada por imagens de arquivo que, ao invés de derivações poéticas ou fabulações, reproduz discursos oficiais em fóruns de debate (como na fala de um representante do governo francês nas Nações Unidas, vide abaixo, figura 6) ou imagens das cidades palestinas destruídas após a ocupação (vide figura 7). Sustenta, contudo, uma narração em *off* bastante didática e contundente, com argumentos que conduzem à interpretação do *Nakba* e de seus reflexos até a atualidade como processo histórico de longo prazo, que se firma a partir do sionismo judaico e do estabelecimento de Israel com apoio ocidental e, especialmente, com a conivência e negligência do mandato britânico quanto aos abusos cometidos nos territórios da região.

Figuras 4 a 7 (da esquerda, acima, para a direita, abaixo). Nas figuras 4 e 6, extraídas do quarto episódio, exibe-se um cidadão palestino e discurso do delegado francês na ONU; figuras 5 e 7, do terceiro episódio, mostram pesquisador Yousef Hijazi narrando a opressão britânica, bem como a chegada de forças israelenses à cidade de Acra para a ocupação do Nakba, com base em imagens de arquivo.



Fonte: frames do filme (autor).

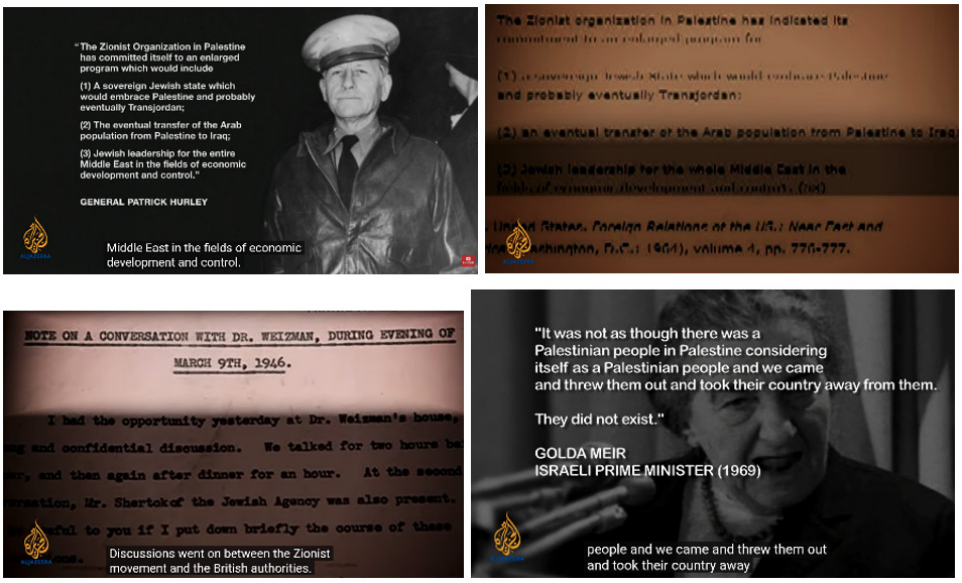
Diante da baixa inventividade da narrativa documental, proposta como exercício elucidativo e não exploração poética, o manejo de documentos e fontes testemunhais é o elemento que salta aos olhos em *Al Nakba*; dialoga com a possibilidade de estabelecer um pensamento linear, mesmo que por meio de tecnoimagens (Flusser, 2007), um modo de apreender a questão palestina ancorado menos em estratégias sensíveis ou retóricas de afeto e mais em explanações didáticas, sustentadas em imagens de arquivo e documentos históricos. Aqui, voltamos a argumentar que esse movimento vai na direção de lançar *Al Nakba* como um documentário eminentemente *contra-narrativo*, que desafia os sensos antiárabes do Orientalismo vigente desde o contexto imperial (Said, 1990; Said, 2002) e cujo objetivo é justamente revelar as fragilidades e fissuras inerentes à costura de identidades regionais e nacionais (Bhabha, 1998) empreendida pelas produções midiáticas ocidentais. Um empreendimento, acreditamos, bastante coerente com a proposta e angulação de cobertura do mundo árabe propostas pela rede Al Jazeera, e que, em nossa visão, reflete na arquitetura do discurso visual uma ética da mediação voltada ao que Roger Silverstone propõe ser uma *distância apropriada* – perto o suficiente para reconhecer a

alteridade e saber levá-la aos consumidores de mídia, longe o suficiente para não assimilá-la a ponto de eliminá-la, reconhecendo seu traço distintivo e seu direito à integridade.

Se tomarmos Orientalismo como, ao mesmo tempo, um discurso predominante e legitimado e como uma estratégia de exercício de domínio intelectual sobre o não-ocidental, ou seja, como "instituição organizada para negociar com o Oriente - negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o" (Said, 1990: 15), pode-se afirmar que *Al Nakba* é um projeto anti-orientalista, gestado em uma das poucas emissoras de televisão integradas ao mundo árabe com impacto global. Para Said, o Orientalismo não se resume a "uma fantasia avoada da Europa sobre o Oriente, mas um corpo criado de teoria e prática" (Said, 1990: 18) – e por isso mesmo seu combate e problematização exige métodos similares, os quais notamos na obra no manejo de imagens de arquivo e documentos, cujo foco está em contrapor o discurso ocidental e evidenciar violações de direitos do Estado Palestino.

Nesse sentido, merece nosso destaque um trecho do segundo episódio no qual o documentário busca comprovar a tese de que as lideranças sionistas – como o fundador de Israel e intelectual sionista Ben Gurion e a ex-primeira-ministra Golda Meir, além de generais britânicos e agentes norte-americanos – não reconheciam a possibilidade de existência da Palestina e, em verdade, tinham a pretensão clara de expulsar árabes muçulmanos e não judeus do território. Para isso, exibe ostensivamente provas cabais dos objetivos supremacistas e de limpeza étnica de Israel antes, durante e após o Nakba. As imagens abaixo corroboram essa argumentação.

Figuras 8, 9, 10 e 11 (da esquerda, acima, à direita, abaixo). Nas figuras 8 a 10, evidências de documento, posteriormente transcritas em tela, de um general que produziu texto nos anos 1930 no qual narrava explicitamente o objetivo do sionismo de transferir eventualmente a população árabe do território para o Iraque, estabelecendo um estado judaico na região. Na figura 10, documentos denunciam, dois anos antes do *Nakba*, que autoridades britânicas e o movimento sionista discutiam a partilha do território de modo a garantir um controle em solo pelo governo do futuro estado de Israel, à revelia da maioria população árabe-palestina. Na figura 10, fala proferida pela então primeira-ministra israelense negando a existência de uma nação palestina na região.



Fonte: frames do filme (autor).

O mesmo esforço se repete quando observamos em específico o uso das imagens de arquivo. Em todos os episódios, conforme vemos abaixo, há trechos em que a narração em off descreve revoltas populares, confrontos e invasão de cidades com o apoio de imagens restauradas que exibem como eram regiões do atual território de Israel quando ainda pertenciam à Palestina histórica – a exemplo de Acra (Akka), Haifa e Jaffa. Aqui, vemos de um lado uma típica estratégia de documentários tradicionais expositivos de elencar material de arquivo "com o intuito de ilustrar um determinado acontecimento histórico, factual"; de outro, a possibilidade de reiterar o empreendimento contra-narrativo por meio de "uma memória visual que ultrapassa a condição geral do arquivo" (Mello, 2012: 73). Embora se possa ponderar que a narrativa de *Al Nakba* não envereda por caminhos poéticos, seu revisionismo histórico representa uma forma adicional de uso do arquivo, um uso político que busca revisar e reexaminar imagens. O mesmo ocorrerá no manejo das vozes depoentes do documentário, que não se restringem à aparição de palestinos sobreviventes de confrontos do final dos anos 1940, mas também de historiadores e intelectuais palestinos, israelenses e britânicos que examinam didaticamente os eventos.

Se a tônica geral de *Al Nakba* é uma retórica didático-expositiva voltada ao empreendimento *contra-narrativo* e anti-orientalista, o documentário *Nascido em Gaza* define seu foco nos termos da operação militar israelense na Faixa de Gaza e prioriza a perspectiva infantojuvenil para a crise humanitária. Isso já bastaria para notarmos uma distinção de estratégias de abordagens, mas cabe pontuarmos e observarmos marcadores da experiência de alteridade proposta em ao menos duas direções: de um lado, a polissemia decorrente do empreendimento observacional; de outro, a presença da *retórica testemunhal* e da *singularização dos fatos por meio de personagens e histórias de vida*, dois dos elementos estruturais da narrativa de alteridade (Lobato, 2017) aqui evidentes e que são os principais diferenciadores da composição visual das obras.

Sob direção de um cidadão espanhol e com distribuição pelo serviço de streaming Netflix, *Nascido em Gaza* costura narrativamente as histórias de dez crianças e jovens residentes no território. Todos são sobreviventes dos ataques de 2014 e relatam seus traumas em meio aos escombros de casas, bairros e equipamentos públicos. Sua retórica combina o modo observacional – especialmente no campo das imagens de apoio, usadas para transições temáticas ou de personagens focalizados – e o filme de entrevistas, mais marcadamente explorando um dos principais diferenciais dos modos documentais predominantes nos anos 1950/1960: a desaparição da narração *voice-over*, tida como autoritária, bem como das montagens inventivas ou de caráter ideológico.

Como diz Nichols, sobre a forma do documentário observacional, "todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida" (Nichols, 2005b: 147). *Nascido em Gaza* explora essa direção e soma a filmagem de viés observacional – entretanto, sem recorrer a sua crueza ou ao caráter espontâneo da filmagem, preferindo planos e enquadramentos organizados à filmagem caótica, típica da observação documental da metade do século XX – à coleta de diversos depoimentos, articulando memória e figurações do humano (de crianças, em específico) em lugar da investida em material de arquivo de *Al Nakba*.

Aqui, nota-se menos um empreendimento anti-orientalista de caráter contra-narrativo e mais uma costura sensível de fragmentos de histórias do tempo presente; unificadas, elas produzem um senso de relação estética que nos aventa a possibilidade de uma estética de *encontro* (Landowski, 2002), baseada na semiose que prioriza a percepção sensível à produção de representações ou à discursividade. Embora sua intenção seja claramente de denúncia às violências sofridas pelas crianças, o filme de Hernán Zin difere de *Al Nakba* por se ater aos elementos testemunhais e de singularização, com uma montagem que apela mais às imagens de dor, do "outro a ser visto" a que nos alude Sontag (2003), do que à tessitura de um discurso crítico à agressão israelense.

As imagens abaixo evidenciam boa parte do esquema composicional visualizado em *Nascido em Gaza*. Os depoimentos das crianças e dos adolescentes têm acompanhamento de narrações em *voice-over* de seus traumas e vivências na ofen-

siva israelense de 2014. Situações de sobrevivência, como a de Sondos – atingida com sua família por um míssil enquanto fugia de bombardeios feitos em meio a uma suposta trégua israelense – se somam aos relatos trágicos de crianças como Bisan, que perdeu toda sua família em um ataque e, sofrendo os efeitos de um bombardeio israelense, aguardava autorização para sair de Gaza e fazer uma cirurgia reparadora em seu rosto. Em outro trecho, filmado nos escombros de seu bairro e sua casa, o garoto Hamada solicita à equipe de filmagem tratamento psicológico para ele e seus amigos lidarem com o trauma – ele perdeu perdidos primos e familiares mais velhos, em um bombardeio naquela região.

Figuras 12, 13 e 14 (da esquerda à direita, acima, para baixo). Início dos depoimentos de duas das crianças retratadas; Mohamed, à esquerda, deixou a escola para ajudar os pais a catar resíduos recicláveis para ter sustento na região destruída; Sondos, no hospital há 17 dias à época da filmagem, é levada a uma ala de tratamento e grita de dor enquanto profissionais de saúde fazem a assepsia de cicatrizes por todo seu corpo.



Fonte: frames do filme (autor).

Um pouco antes desta sequência, outro garoto é filmado com três colegas – outro quatro, com os quais eles jogavam futebol na mesma praia, foram mortos em um ataque aéreo abrupto de Israel – na praia e se questiona: “o que farão conosco

quando formos maiores?". O discurso de evidente assujeitamento das crianças, somado à imensidão vazia da orla de Gaza, alude à infância sem autonomia, liberdade ou direitos.

Figura 15. Motasem, que perdeu quatro amigos e familiares em bombardeio na Faixa de Gaza, senta-se com três colegas na praia.



Fonte: frames do filme (autor).

Mesmo sem a intenção de organizar argumentos sobre a desproporção dos ataques ou a fragilidade civil dos moradores de Gaza, o documentário acaba por revelar, na retórica testemunhal-singular combinada às imagens de choque, um processo de afetação próprio ao engajamento e ao "sujeito forte" esperado do observador do cinema. Nos termos de Comolli (2008: 105), "o cinema suporta muito mal a representação da indiferença" – e as indiferenças relativas dos espectadores devem ser combatidas pelo filme para implicá-lo nas questões carregadas pela narrativa.

Considerações finais

O exame de duas obras com características estruturais tão distintas pode parecer pouco elucidativo para pensarmos sobre as formas de o documentário contemporâneo revelar sua dimensão ético-política, de propor uma ética da mediação pautada no senso de responsabilidade e cuidado com o outro, como nos diz Silverstone (2002), no que concerne ao tratamento das violações de direitos na Palestina. Entretanto, é da diversidade de formas de figuração e representação da alteridade nos filmes que extraímos nosso raciocínio de que um esforço contra-narrativo, anti-orientalista e de defesa da soberania de uma população pode emergir da produção documental sobre a mais longeva crise humanitária do Oriente Médio.

Acreditamos que o exame dos pontos convergentes das obras, tais como o empreendimento de resposta evidente à narrativa orientalista sobre o Estado Palestino por meio do apelo à memória e à singularização e, também, a proposição de uma estética de encontro (Landowski, 2002), revela uma propensão à alteridade do documentário se focalizar aspectos contra-narrativos (Bhabha, 1998) quando da abordagem de etnocídios e genocídios: a relação de alteridade não se funda na instrumentalização, mesmo sob os rígidos códigos da operação televisual em *Al Nakba* e sob a ausência de contextualização dos relatos do presente priorizados em *Nascido em Gaza*. A composição visual que contrasta imagens do passado e do presente, no primeiro, e a ênfase na figuração das crianças e dos jovens em seus ambientes destruídos por bombardeios, no segundo, são modos pelos quais as urgências do presente se veem redesenhadas sob a lógica documental. Vemos emergir uma ética da mediação pautada por senso de urgência e responsabilidade, nos termos de Roger Silverstone; pautada em pelo reconhecimento de uma alteridade inevitável e inadiável, à qual se devem lançar perguntas que inevitavelmente levam ao questionamento das operações israelenses e sua equivalência à noção de genocídio.

A partir de *Al Nakba*, notamos uma estratégia linear, didático-expositiva, que combina imagens de arquivo, documentos oficiais com revelações de um projeto antigo de ocupação e depoimentos de pesquisadores e cidadãos palestinos para evidenciar as raízes supremacistas da intervenção sionista sobre a Palestina histórica. O discurso contesta versões oficiais recorrentes no Norte Global, com uma montagem de evidência que permite a representação de um quadro dos fatos acessível ao espectador, capaz de contrapor discursos oficiais e reiterados de caráter antiárabe – e, em última análise, pôr suas crenças em crise, como esperado do cinema documentário (Comolli, 2008). Em *Nascido em Gaza*, vemos um esforço ancorado no caráter testemunhal e na singularidade da experiência para, a partir do signo comum das infâncias, propor um tipo de narração que também serve ao propósito de denúncia e contestação do olhar ocidental. Há, aqui, evidente guinada rumo às experiências sensórias-sensíveis típicas da cultura audiovisual contemporânea (Vieira Jr., 2020) – mas, em contraposição às micropolíticas de identidade, notamos aqui um uso da experiência singular e das imagens de dor, choque e trauma das crianças em favor de um acionamento amplo do espectador.

À primeira vista contraditórias, tais estratégias nos parecem uma combinatória de modos contra-narrativos de experiência estética do Outro, capaz de lidar tanto com os preceitos da cultura audiovisual contemporânea – que ora evocam políticas de identidade, visibilidade e representação em seus produtos, ora refletem processos disputa discursiva em seus processos de reverberação social – quanto com as necessidades de enfrentamento da visada orientalista que rege as representações sobre a Palestina, Israel e o Oriente Médio. Parafraseando Said (2012: 244), é fundamental, aqui, "apresentar os palestinos como representáveis – em termos de experiência coletiva, de sentido coletivo das coisas, de aspirações coletivas e, acima de tudo, como uma realidade concreta e presente (porque histórica)", o que pode ser feito não apenas pela crítica filosófico-política combinada à análise histórica empreendida pelo autor, mas também pelas significações possíveis na narrativa audiovisual. Não

à toa, detectamos nas imagens e na estruturação dos dois documentários esses movimentos em coexistência: visualizar, explicar, denunciar, demonstrar a dor do Outro. Processos efetuados pela coleta sistemática de evidência documental e, também, pelo relato de crianças e jovens ainda hoje vítimas do Nakba.

Aqui, cabe, à guisa de conclusão que esperamos ser provisória, lembrarmos do que nos dizia Català (2005) quando refletia sobre as *imagens complexas*: mais que vistas em isolado, elas devem ser capazes de nos anunciar uma constelação de sentidos e visualizações possíveis para o mundo. Na nova cultura visual, diz-nos o autor, a imagem fixa, que resultava em discursos nela ocultados ou separados, cede às *imagens, sempre no plural*. Este novo regime não se baseia mais na transmissão de mensagens ou informação, simplesmente, e sim em "um conglomerado, praticamente sem limites, de percepções, lembranças, ideias, englobados em uma ecologia do visível" (Català, 2005: 43, tradução nossa)[4]. É este o empreendimento que notamos, sob diferentes códigos, nos registros de alteridade de *Al Nakba* e *Nascido em Gaza* – dois esforços contra-narrativos possíveis, e combináveis, que tornam a dor de um povo visível e operam no enfrentamento à estratégia de silenciamento da Palestina pelo Ocidente.

Referências bibliográficas

Al Jazeera English. (2008). Al Nakba [Documentário]. Al Jazeera.

Amado, Ana, e Mourão, Maria Dora Genis. (2013). Imagens do Sul: o documentário contemporâneo na Argentina e Brasil. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2(4), jul./dez.

Bazin, André. (1991). O que é o cinema? São Paulo: Brasiliense.

Bhabha, Homi. (1998). O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG.

Català, Josep M. (2005). La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Comolli, Jean-Louis. (2008). Ver e poder. Belo Horizonte: UFMG.

Coutinho, Eduardo. (2012, setembro). O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, 15.

Crary, Jonathan. (2012). Técnicas do observador. Rio de Janeiro: Contraponto.

Fanon, Frantz. (1968). Os condenados da terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Fanon, Frantz. (2008). Pele negra, máscaras brancas. Salvador: EDUFBA.

Flusser, Vilém. (2007). O mundo codificado. São Paulo: Cosac & Naify.

Flusser, Vilém. (2008). O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume.

Gomes, Mayra Rodrigues. (2008). Comunicação e identificação: ressonâncias no jornalismo. Cotia: Ateliê.

4. No original: "un conglomerado, prácticamente sin límites, de percepciones, de recuerdos, de ideas, englobados en una ecología de lo visible o en distintas manifestaciones de esta ecología".

Gomes, Mayra Rodrigues. (2018). Bordando o manto do mundo: Artes e psicanálise. São Paulo: ECA-USP.

Hall, Stuart. (2001). A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Guaracira.

Hall, Stuart. (2003). Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG.

Harvey, David. (1992). Condição pós-moderna. São Paulo: Edições Loyola.

Jameson, Fredric. (2006). A lógica cultural do capitalismo tardio. In Fredric Jameson, Pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Landowski, Eric. (2002). Presenças do outro. São Paulo: Perspectiva.

Lobato, José Augusto Mendes (2017). A alteridade na ficção seriada e na grande reportagem. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Lobato, José Augusto Mendes (2025). Alteridade, exclusão e imagens do outro no documentário: figurações e sentidos da diferença em Jardim Nova Bahia e Housing Problems: Macapá. *Revista FAMECOS*, *32*(1), e46853. https://doi.org/10.15448/1980-3729.2025.1.46853

Mello, Jamer Guterres de. (2012, dezembro). A apropriação de imagens de arquivo na obra de Harun Farocki e Péter Forgács. Doc On-line, (13).

Michaud, Philippe-Alain. (2014). Filme: por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto.

Moscovici, Serge. (2003). Representações sociais. Petrópolis: Vozes.

Nichols, Bill. (2005a). A voz do documentário. In Fernão Pessoa Ramos (Org.), Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: SENAC.

Nichols, Bill. (2005b). Introdução ao documentário. São Paulo: Papirus.

Said, Edward W. (1990). Orientalismo. São Paulo: Companhia das Letras.

Said, Edward W. (2012). A questão da Palestina. São Paulo: Ed. Unesp.

Silverstone, Roger. (2002). Complicity and collusion in the mediation of everyday life. New Literary History, 33.

Sontag, Susan. (2003). Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras.

Sontag, Susan. (2004). Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras.

Spivak, Gayatri Chakravorty. (2010). Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: UFMG.

Todorov, Tzvetan. (2003). As estruturas narrativas (4ª ed.). São Paulo: Perspectiva.

Vieira Jr., Erly. (2020). Realismo sensório no cinema contemporâneo. Vitória: EdUFES.

Vygotsky, Lev. (1984). Pensamento e linguagem. São Paulo: Martins Fontes.

Woodward, Kathryn. (2014). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In Tomaz Tadeu Silva & Kathryn Woodward (Orgs.), Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais (15ª ed., pp. 7–70). Petrópolis, RJ: Vozes.

Zin, H. (Diretor). (2014). Nascido em Gaza [Documentário]. Contramedia Films.

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].

DOI: 10.25768/1646 - 477x.n40.05

O presente do passado: *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Peões* (2004)

Henri Arraes Gervaiseau* & Marco Antonio Visconte Escrivão**

Resumo: O artigo, ao cotejar elementos de aproximação e distanciamento entre os filmes *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, problematiza o uso de procedimentos audiovisuais para a produção de lembranças e aponta um lugar para o documentário no processo de construção de uma memória coletiva sobre a trajetória da classe trabalhadora no Brasil contemporâneo.
Palavras-chave: documentário; memória; classe trabalhadora; Eduardo Coutinho; ditadura civil-militar brasileira.

Resumen: El artículo, al cotejar elementos de aproximación y distanciamiento entre las películas *Cabra marcado para morrer* (1984) y *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, problematiza el uso de procedimientos audiovisuales para la producción de recuerdos y señala un lugar para el cine documental en el proceso de construcción de una memoria colectiva sobre la trayectoria de la clase trabajadora en el Brasil contemporáneo.
Palabras clave: documental; memoria; clase trabajadora; Eduardo Coutinho; dictadura cívico-militar brasileña.

Abstract: This article, by comparing elements of proximity and distance between Eduardo Coutinho's films *Twenty Years Later* (1984) and *Peões* (2004), problematizes the use of audiovisual procedures in the production of recollections and points to a role for documentary cinema in the process of constructing a collective memory of the trajectory of the working class in contemporary Brazil.
Keywords: documentary; memory; working class; Eduardo Coutinho; Brazilian civil-military dictatorship.

* Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicação e Arte (ECA), Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA). 05508-020, São Paulo-SP, Brasil. E-mail: hpg@usp.br

** Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Departamento de Artes e Comunicação (DAC), Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS). 13565-905, São Carlos-SP, Brasil. E-mail: marco.escrivao@ufscar.br

Submissão do artigo: 15 de maio de 2026. Notificação de aceitação: 4 de julho de 2026.

Résumé: À travers un exercice comparatif des éléments qui rapprochent et distinguent les films *Cabra marcado para morrer* (1984) et *Peões* (2004) d'Eduardo Coutinho, l'article propose une réflexion critique sur le recours á des procédés audiovisuels dans la production de souvenirs et met en évidence le rôle du cinéma documentaire dans le processus de construction d'une mémoire collective de la trajectoire de la classe ouvrière dans le Brésil contemporain.
Mots-clés: documentaire; mémoire; classe ouvrière; Eduardo Coutinho; dictature civilo-militaire brésilienne.

1. Movimentos, trabalhadores e a passagem do tempo

Nos documentários *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, a premissa básica dos filmes tem como motivação disparadora perguntas do diretor relativas ao passado de pessoas e personagens pertencentes a camadas populares de nossa sociedade: O que aconteceu com os peões que participaram das grandes greves do ABC? O que aconteceu com os camponeses de Vitória de Santo Antão que participaram, há 17 anos atrás, do antigo filme não finalizado?

A conhecida verve benjaminiana de Eduardo Coutinho fez com que parte de seus filmes fosse conduzida pelo olhar para os excluídos da história como se, com o cinema e a memória, houvesse a possibilidade de produzir uma redenção. Coutinho "elabora o presente como história" (Mesquita, 2016: 59), em uma trilha na qual "o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente" (Lowy, 2005: 61).

Cabra marcado para morrer e *Peões* trabalham a memória de movimentos de trabalhadores organizados, um rural e outro urbano, partindo principalmente de subjetividades das pessoas presentes nas filmagens e valendo-se da escuta atenta de Eduardo Coutinho. Forma-se um mosaico de memórias que, em suas convergências, contradições e vazios, aliados ao processo cinematográfico, alimentam um panorama da história dos trabalhadores e do país.

Nas duas obras, temos distâncias temporais significativas que separam os momentos em que a história acontece, o *momento da ação*, e o tempo em que se registram as memórias, o *momento da memória*. O presente da realização fílmica, em ambos os casos, é o momento de rememoração, tempo em que busca-se transmitir o que Koselleck (2006) designa como sendo o "espaço de experiência", o acúmulo de vivências e a maneira como são elaboradas e transmitidas a partir dos contextos do presente. Nas obras aqui analisadas, parte-se inicialmente de filmes do passado e do uso desses de maneira diversa dentro da construção do novo filme, seja como gatilho de memória, índice documental ou construção simbólica.

Ainda que a forma fílmica de Coutinho estivesse mais enxuta e próxima ao minimalismo em *Peões*, a relação de escuta seguiu sendo matéria-prima essencial, o que constrói uma continuidade formal entre as obras analisadas. Nos dois filmes, o

lapso temporal entre os *momentos da ação* e *da memória* é de aproximadamente 20 anos, e, coincidentemente, o período que separa os seus lançamentos é também de 20 anos. O pesquisador Mateus Araújo (2013: 343) lembra que:

> Nos dois casos, as pontas iniciais do novelo correspondiam a momentos de luta organizada dos trabalhadores, e as outras pontas, a momentos de dispersão dos seus sobreviventes, às vésperas da redemocratização (*Cabra*) ou da chegada de Lula à Presidência da República (*Peões*).

Em *Cabra,* o *momento da ação* se passa entre 1962 e 1964, com o movimento camponês representado pelas Ligas Camponesas, em um contexto em que a luta pela reforma agrária pautava grande parte da política brasileira. O golpe civil-militar de 1964 perpetrou rupturas. Com isso, histórias de vida foram cindidas, e o filme ficou inacabado. Em 1981/1984, o diretor retoma a realização com novas perspectivas, um novo momento histórico e a necessidade de saber: o que aconteceu com os camponeses do antigo filme?

> Não havia um roteiro prévio, mas apenas a ideia de tentar encontrar os camponeses que tinham trabalhado em *Cabra marcado para morrer*. Queria retomar nosso contato, através de depoimentos sobre o passado, incluindo os fatos ligados à experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galileia e também a trajetória de cada um dos participantes do filme daquela época até hoje.[12]

Em *Peões*, o fio da meada começa em um momento histórico próximo à retomada do *Cabra*: final da década de 1970, início dos anos de 1980. A abertura política possibilita oficialmente a volta da organização de trabalhadores, o que colabora para deflagrar as greves dos metalúrgicos do ABC, em meio a um acúmulo de energias e experiências históricas que vinham pulsando a necessidade de transformação, mas eram estancadas pela violência ditatorial. Com a modernização conservadora do campo empreendida pela ditadura e a consequente expulsão dos trabalhadores da terra, houve um inchaço desordenado das cidades, favorecendo as condições para levantes sociais urbanos.

Em 2002, momento em que a liderança metalúrgica que despontou naqueles movimentos estava prestes a ganhar o pleito para assumir a Presidência da República, o documentário lembra que de muitos trabalhadores foram feitos os movimentos

1. Locução em voz-over de Coutinho no filme Cabra marcado com aproximadamente 9 minutos de filme transcorrido.

2. Utilizaremos *voz-over* para os recorrentes comentários realizados por Eduardo Coutinho e pelo poeta Ferreira Gullar ao longo do filme, compreendendo, a partir de Doane (1983), essa *voz-over* como localizada "no não-espaço do estúdio" (p. 467) enquanto *voz-off* "refere-se a momentos nos quais ouvimos a voz de um personagem o qual não é visto no quadro" (p. 462).

que alçaram Lula à proeminência nacional. Nas palavras de Coutinho, era "saber que fim levaram aquelas pessoas comuns, até certo ponto anônimas, que haviam participado dos movimentos sindicais do ABC nas décadas de 1970 e 1980" (Ohata, 2013: 299), o que nos remete ao poema *Perguntas de um trabalhador que lê* (2000), de Bertolt Brecht:

> Quem construiu a Tebas de Sete Portas? / Nos livros estão nomes de reis. / Arrastaram eles os blocos de pedras? /(...)/ Cada página uma vitória. / Quem cozinhava o banquete? / A cada dez anos um grande homem. / Quem pagava a conta? / Tantas histórias. /Tantas questões.

Nesta análise conjunta das obras, cabe lembrar que o envolvimento pessoal do diretor em relação ao *momento da ação* de cada filme é um elemento de distanciamento entre os dois documentários. As pressões de cada momento histórico também reverberam diferenças no conteúdo final dos filmes.

2. O momento da ação: o cinema como registro, documento.

Em 1962, Eduardo Coutinho, junto ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, acompanha as caravanas que faziam campanha pela reforma universitária no Brasil. Ficou incumbido de realizar filmagens com o fito de produzir um documentário sobre a situação social da região Nordeste. Quando estava na Paraíba, ficou sabendo de uma manifestação que ocorreria em protesto à morte de uma liderança camponesa local, João Pedro Teixeira.

Esses registros, incorporados ao filme *Cabra marcado para morrer*, apresentam planos abertos da multidão, mas com camadas e profundidade que possibilitam identificar rostos em diferentes níveis. É interessante notar que este fragmento documental tem, em alguma medida, similitudes com as imagens das grandes greves do ABC realizadas quase 20 anos depois e que se transformariam nos filmes utilizados em materiais de arquivos e dispositivo para a realização de *Peões*.

Nesse dia, Coutinho conheceu Elizabeth Teixeira e, segundo narra, ali surgiu a ideia de fazer um filme sobre a morte de João Pedro. O poema de Ferreira Gullar *João Boa-Morte, Cabra marcado para morrer,* originalmente publicado pela Editora Universitaria, com apoio do CPC da UNE, em 1962, antes, portanto da produção do primeiro *Cabra,* já tematizava o assassinato do líder paraibano e foi outra fonte inspiradora para a sua realização:

> Enquanto isso ali perto / detrás de uma ribanceira, / três cabras com tiro certo/ matavam Pedro Teixeira, /homem de dedicação /que lutara a vida inteira /contra

> aquela exploração. /Pedro Teixeira lutara /ao lado de Julião /falando aos caboclos para /dar melhor compreensão /e uma Liga organizara /pra lutar contra o patrão, / pra acabar com o cativeiro /que exista na região, / (1980)

No projeto inicial do filme, a ideia era ter como atores os próprios camponeses que viveram aquela história, companheiros de luta de João Pedro Teixeira. Assim, em janeiro de 1964, Coutinho voltou à Paraíba para dar início às filmagens. No entanto, uma série de crimes na região de Sapé tornou a gravação no local original dos acontecimentos inviável. O diretor então encontra uma locação que considera ideal para as filmagens, o Engenho da Galileia, interior de Pernambuco, "onde tinha nascido a primeira Liga Camponesa em 1955"[3]. Os galileus, como eram conhecidos os moradores, eram donos de sua própria força de trabalho, o que possibilitou que Coutinho reunisse trabalhadores para desempenharem a função de atores no filme. De personagem original, apenas Elizabeth Teixeira deslocara-se junto à equipe da Paraíba para Galileia.

Sobre o uso de atores não profissionais, Jean-Claude Bernardet comenta:

> Cabra/64 propunha uma dramaturgia inovadora naquele momento. Não só porque recorria a atores não profissionais, mas principalmente porque esses atores estavam diretamente implicados nos fatos reais que o filme transpunha para a ficção. Nunca antes aparecera uma proposta dramatúrgica em que uma pessoa representasse seu próprio papel numa ficção, como era o caso de Elizabeth Teixeira (o que Jean Rouch já fizera no final dos anos 50). (2003: 239)

Exemplo está na cena em que o personagem de João Pedro, junto a outros trabalhadores, vai ao jagunço do latifúndio pedir o não aumento do *foro*. Como destacado em *voz-over* pelo filme, os diálogos dessa cena foram todos criados pelos próprios atores, trabalhadores rurais que possivelmente já teriam vivido aquela situação. Pauta recorrente na luta pela terra da época, a temática deste trecho apresenta conteúdo parecido, em determinado momento, com o poema de Ferreira Gullar, apresentado anteriormente, e também com uma cena deveras parecida do texto teatral *Mutirão em novo sol* escrito por Nelson Xavier, também no contexto do CPC em 1961[4].

Depois de encontrado o local para as filmagens, e apenas 35 dias após o início das gravações, o golpe civil-militar perpetrado em 1º de abril de 1964 impôs a paralisação dos trabalhos, com apenas 40% do roteiro filmado. O Engenho da Galileia, que havia ganhado destaque no noticiário nacional com as reportagens de Antonio

3. Voz-over de Coutinho em Cabra marcado, com aproximadamente 6 minutos de filme transcorrido.
4. Em montagem dirigida por Chico de Assis, 1961, Coutinho foi produtor do espetáculo. (Assis, 2015)

Callado[5] para o jornal Correio da Manhã, no final dos anos 1950, foi rapidamente tomado por militares, pois havia se tornado, como dito em *voz-over* no próprio filme, "um símbolo da força do movimento camponês"[6].

A equipe do documentário saiu fugida. Elizabeth, que se tornara a líder das Ligas Camponesas de Sapé no lugar de João Pedro, vai junto[7]. Dá-se a ruptura de uma vida e a separação forçada dos filhos. Começava ali a clandestinidade de Elizabeth Teixeira.

Cerca de 17 anos após esses acontecimentos, enquanto Coutinho voltava a Pernambuco a fim de resgatar seu filme interrompido, buscando realizar a partir da memória no presente "uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado" (Bernardet, 2003: 227). Naquele mesmo momento histórico, pós-anistia e de relativa distensão política, em outro canto do país, emerge com força outro movimento social, que se cristaliza nas greves dos metalúrgicos, nova vivência coletiva que o realizador vai abordar, vinte anos depois da sua eclosão.

O que seria o *momento de memória* para os camponeses era o *momento de ação* dos trabalhadores organizados na cidade. O filme *Peões* utiliza como dispositivo disparador três documentários rodados no calor dos acontecimentos do movimento metalúrgico. O *momento da ação*, portanto, não foi registrado por Coutinho, o que traz uma diferença essencial frente a *Cabra marcado*. Segundo o próprio diretor,

> O método de reconhecimento pode ser semelhante, é um ponto de contato, mas há uma diferença crucial: *Peões* poderia ter sido feito por qualquer pessoa; *Cabra* não. Se o Leon Hirszman, o Tapajós ou o João Batista tivessem voltado ao ABC, haveria um traço afetivo no movimento de reatar com aquelas pessoas. Eu não tinha isso; havia acompanhado as greves só de longe. (Ohata, 2013: 300)

O filme *Peões* começa na cidade de Várzea Alegre, no interior do Ceará. Depois de cinco depoimentos nessa localidade, entram letreiros apresentando contextualizações históricas e imagens de três documentários: *Greve (1979),* de João Batista Andrade, *Linha de Montagem (1981),* de Renato Tapajós e *ABC da Greve (1980/1989)*, de Leon Hirszman. Essas imagens constroem narrativamente a temporalidade histórica do filme, revelando registros de situações e de acontecimentos vividos cuja visualização fará surgir lembranças com as quais tomaremos contato.

5. Essas reportagens foram incorporadas posteriormente ao livro "Os industriais da seca e os Galileus de Pernambuco" (Calado, 1960).

6. Locução em *over* na voz de Ferreira Gullar em *Cabra marcado* aproximadamente em 14 minutos.

7. No artigo "Pequena memória do *Cabra"*, Vladimir Carvalho, assistente de direção em *Cabra/64*, narra como foram os momentos pós-golpe para dar suporte a Elizabeth em Recife. (OHATA, 2013: 330).

Após essa contextualização, surge uma sequência na qual é explicitado um dispositivo fílmico adotado pelo diretor: Coutinho explica aos metalúrgicos, em reuniões realizadas nos sindicatos, o procedimento pelo qual irá selecionar os entrevistados. Neste momento estamos em São Bernardo do Campo, no estado de São Paulo.

Destaca-se essa escolha estrutural, qual seja iniciar o filme em uma cidade do Nordeste, fazer uma viagem pela história a ser rememorada com letreiros e imagens de arquivo e, posteriormente, continuar os diálogos no Sudeste, mais precisamente nas cidades que compõem o ABC paulista. Este caminho assemelha-se ao movimento realizado pela maioria dos trabalhadores com quem o filme irá dialogar.

As pressões da modernização conservadora do campo empurraram os trabalhadores rurais para as grandes cidades, com uma intensa migração para o Sudeste do país. Este denso processo da década de 1950 intensifica-se após o golpe militar de 1964, quando as organizações de luta pela terra são dizimadas pela ditadura civil-militar. Eis um ensejo para reflexionar sobre as relações históricas existentes entre as Ligas Camponesas e *Cabra marcado* de um lado, e o movimento operário e *Peões*, de outro:

> Um se situa na entrada, por assim dizer, e o outro na saída do período militar iniciado em 1964. Um movimento como que retoma ou responde ao apelo do outro, de modo que os dois filmes, posto lado a lado, não apenas sintetizam um percurso de lutas populares de fundamental importância na história contemporânea do Brasil – lutas que se deslocam, não por acaso, do campo para a cidade –, como indagam os seus desdobramentos futuros. (Mesquita, 2016: 57)

Em *Peões*, após a saída do filme de Várzea Alegre, o documentário viaja pela história, com os referidos letreiros e imagens de contextualização histórica, em uma sequência de cerca de 4 minutos de duração.

Destaquemos alguns: "1964 - Golpe militar instala uma ditadura que vai durar 21 anos. Os sindicatos sofrem intervenção e o direito de greve é praticamente abolido", seguido de "1979 - Os metalúrgicos do ABC deflagram greve geral. É o primeiro movimento de massas da classe operária depois de 1964".

O ano de 1979 é marcante por conta da abertura política, associada à Lei de Anistia e ao fim do AI-5 (encerrado em 1978). Foi esse clima de retorno, ainda que lento, à democracia, com certa abertura política, que possibilitou a Coutinho retomar seu projeto de terminar *Cabra*. É esse contexto também que permite a Elizabeth Teixeira, na clandestinidade há 17 anos sob o nome de Marta Maria da Costa, retomar seu verdadeiro nome em frente às câmeras, não sem agradecer o ditador General Figueiredo, o que dá uma dimensão da democracia tutelada gestada no país.

Ao mesmo tempo em que essa distensão política abre um espaço para a realização do antigo filme de Coutinho, também permite a eclosão, a partir de um acúmulo de forças ao longo do período ditatorial (Leite Lopes *et al.,* 2020), das greves do ABC. Surge nesse contexto a liderança de Lula. Eis, então, o próximo letreiro: "Luiz

Inácio da Silva, o Lula, lidera cerca de 140 mil grevistas". Algumas imagens das greves e letreiros à frente, temos: "O governo declara a greve ilegal, intervém no sindicato de São Bernardo do Campo e afasta a diretoria". Note-se, mais uma vez, que o poder ainda estava nas mãos do general Figueiredo, que, antes mesmo da sua posse, ao comentar a frágil abertura política então em curso, se permitiu declarar: *"É para abrir mesmo. E quem quiser que não abra, eu prendo e arrebento"*.

Novas imagens da época. Surge o letreiro: "Ao fim da trégua, a greve termina com um acordo salarial em que os ganhos são *praticamente nulos*". Segue a contextualização histórica entre imagens e letreiros e, quase ao final, um letreiro marcante: "A repressão é violenta. Lula e vários dirigentes são presos. *Derrotados*, os metalúrgicos voltam a trabalhar. Centenas de grevistas são demitidos. Lula desponta como nome nacional".

Note-se que os letreiros, que sinalizam uma evidente intervenção e escolha do diretor do filme, apontam para ganhos nulos ou derrotas. Devemos, portanto, nos atentar a esta dimensão ao traçar um olhar analítico sobre as conversas posteriores. Após apresentar a formação do PT, temos um salto temporal: "2002 - Luiz Inácio Lula da Silva é candidato pela quarta vez à Presidência da República. As pesquisas eleitorais o apontam como franco favorito".

Seguem imagens de 2002, ano das filmagens de *Peões*. Vemos Lula ao lado de correligionários em uma passeata da campanha eleitoral. Uma figura diferente da que acabamos de ver nas imagens de arquivo, não só pela passagem do tempo que marca os corpos ao ficarem mais velhos, mas também pelos trajes e pelo semblante. Lula agora não usa roupas surradas e barba desarrumada, pelo contrário, tem a barba e o cabelo feitos portando terno e gravata. Aliás, ele e seu vice, o empresário do Partido Liberal, José Alencar, são os únicos de terno no meio da multidão. Esses são os únicos 13 segundos em que veremos Lula em 2002 durante todo o filme.

3. O momento da memória: o cinema como dispositivo fílmico

Após os momentos em que a ação movimentava a história, o tempo transcorrido produz mudanças estruturais e conjunturais. Passado o tônus da mocidade, ficam lembranças e avaliações. Essas histórias de vida "devem ser consideradas como instrumento de reconstrução da identidade, e não apenas como relato, factuais" (Pollak, 1989: 13).

Nos dois filmes temos o relato de várias pessoas retomando, cada uma à sua maneira, momentos e movimentos dos quais partilharam ou construíram juntos. Caminhos e reflexões que podem, por vezes, convergir ou divergir sobre processos, formando um aglomerado de lembranças individuais que se organizam em um mosaico de memória coletiva, com suas lacunas e contradições, mas que apontam para elementos dos momentos históricos passados revisitados sob a perspectiva do presente. Retomando Pollak, podemos dizer que é impossível dissociar o trabalho da memória da organização social da vida.

Como salienta Mesquita, a propósito dos dois filmes discutidos no presente artigo,

> Meditar sobre a história, na obra de Coutinho, é articular um "agora" e um "outrora", "reescrevendo" do presente as histórias de lutas populares passadas, mas não remotas (há sobreviventes para contá-las). Pois, na contramão do cientificismo – em todo caso, de projetos históricos empenhados em expurgar a memória –, os dois filmes apresentam essa história do ponto de vista de trabalhadores comuns, tecida por rememorações, balanços afetivos e versões pessoais dos acontecimentos passados. (2016: 55)

Em *Cabra*, com aproximadamente 8 minutos de filme, Coutinho anuncia o novo início das filmagens, desta vez em forma de documentário. O que teria acontecido com a vida das pessoas que acabamos de ver na década de 1960? Estamos em 1981, transcorreram-se 17 anos de ditadura, perseguição, aniquilação e reascensão de movimentos sociais. Estamos novamente no Engenho da Galileia, e, ali, vemos a projeção das antigas gravações. Neste movimento, vai-se progressivamente reconhecendo as pessoas que estão espectadoras e ao mesmo tempo personagens nos fragmentos do antigo material fílmico agora projetado. Um detalhe importante é o comentário em *voz-over* do diretor: "É uma noite de sábado, única ocasião em que poderíamos juntar esses trabalhadores, alguns vindo de longe para verem a projeção"[8].

Neste *momento da memória*, o tempo já não pertence mais aos trabalhadores. Este comentário contrasta com outro efetuado aos 6 minutos de filme no qual, ao explicar a mudança das filmagens para o Engenho da Galileia, Coutinho diz: "contávamos com elenco de camponeses que podiam dedicar ao trabalho no filme um tempo que lhes pertencia; eles eram agora donos de suas terras, graças a uma luta de 4 anos, que culminou na desapropriação de Galileia"[9], diferença que marca o tempo da repressão da ditadura e a consequente volta da exploração do trabalho.

É notável vermos Eduardo Coutinho no meio das pessoas no momento dessa projeção. É também um reencontro do diretor com os personagens de seu filme inacabado. Ele tem participação fundamental na história contada, pois o novo *Cabra* busca compreender a interrupção violenta de um processo de filmagem, causada pelo golpe de 1964, que modificou os rumos do país e transformou a vida de todos os envolvidos na realização do filme.

Podemos fazer reflexões cotejadas com o filme *Peões* sobre o procedimento de exibir imagens às pessoas que participaram dos momentos passados a serem rememorados. Em *Peões,* este procedimento ocorre de duas maneiras distintas: no início do filme, momento em que o diretor desvela o dispositivo fílmico a ser utilizado em reuniões nos sindicatos do ABC, e no momento das entrevistas, na casa de indivíduos que, em suas próprias TVs, assistem a trechos dos filmes das greves e se reconhecem neles. Sobre o procedimento inicial de desvelar o dispositivo fíl-

8. Voz-over de Coutinho em Cabra marcado com aproximadamente 16 minutos de filme transcorrido.
9. Voz-over de Eduardo Coutinho em Cabra marcado para morrer.

mico em reuniões nos sindicatos, Coutinho explica que a ideia era que os presentes reconhecessem pessoas em meio às multidões. O diretor diz que prefere pessoas que não tenham ascendido em cargos políticos ou sindicais, pessoas mais "anônimas".

Aqui, o procedimento se assemelha a ao de *Cabra* no sentido de buscar o reconhecimento dos rostos mais jovens. As pessoas podem se autorreconhecer ou reconhecer antigos parceiros. Em *Peões*, o papel do diretor é apresentar o dispositivo, mas ele não tem participação na história a ser contada, por isso, diferentemente de *Cabra marcado*, não o vemos mesclado organicamente às pessoas que assistem à projeção.

A segunda forma pela qual *Peões* se utiliza das antigas imagens refere-se mais à busca de fazer aflorar a memória individual de cada entrevistado. Sobre a relação entre imagens do passado e as entrevistas, Gervaiseau (2011: 220) discorrendo sobre *Cabra* oferece reflexões que aqui apresentam-se pertinentes também a *Peões,* ao apontar que Coutinho estimula a memória dos entrevistados dando "de um lado, o acesso à visão de imagens do passado e, de outro, favorecendo, no presente, por meio de uma escuta atenta, a emergência de uma palavra, que surge através de uma série de diálogos intersubjetivos".

Em geral, no presente fílmico, vê-se um antigo metalúrgico sozinho em sua casa rememorando os fatos passados e tecendo avaliações sobre os caminhos percorridos. As imagens são faíscas para acender a chama da memória e trazem à tona não apenas lembranças de fatos da vida política, mas sensações das experiências vividas. Além disso, ainda falando de *Cabra*, mas aqui também considerando válida a reflexão para *Peões*:

> Convém observar que, se as narrativas de vida que serão recolhidas são individuais, a memória a instituir é coletiva, e aí reside o principal desafio [...] levar a sério a fala dos atores e reconhecer neles uma competência própria para analisar sua situação (Gervaiseau, 2011: 221).

Esse momento da filmografia de Coutinho no qual se insere *Peões*, marca sua entrada mais profunda na vida privada das pessoas. É principalmente a partir das constatações de caminhos e dramas pessoais que o mosaico deverá ser apreendido em suas junções de memórias e resquícios imagéticos.

3.1 João Virgílio e João Chapéu: a memória do movimento, a memória como identidade

Em *Cabra marcado para morrer*, João Virgílio era um dos únicos fundadores remanescentes da Liga da Galileia. O filme aponta que Virgílio era "uma espécie de memória oral da tribo"[10] e como se fosse um griô, nos conta sobre a luta pela terra iniciada na década de 1950 no Engenho da Galileia, desde a primeira reunião até

10. *Voz-over* de Ferreira Gullar em *Cabra marcado para morrer* aproximadamente em 10 minutos.

a desapropriação de fato. Galileia era pioneira em seu tempo. João Virgílio fala da aproximação do então deputado Francisco Julião e de como Galileia serviu de inspiração para todo o Brasil. A locução anuncia:

> A desapropriação por interesse social da Galileia foi feita em dezembro de 1959 através de justa e prévia indenização em dinheiro, como determinava a Constituição. Galileia tornou-se então um símbolo da força do movimento camponês. Mas, até hoje, os galileus não têm a escritura de suas terras.[11]

Essa passagem é fundamental para compreender por que a alternativa para filmar *Cabra marcado para morrer* era a Galileia e ajuda a entender também o fato de que ali "os trabalhadores eram donos de seu tempo". Explica também a perseguição imediata após o golpe ocorrida no local, tido pela elite como um lugar de subversivos.

Nesta trilha de memória, movimento e identidade, em *Peões* vemos João Chapéu sentado em sua casa vendo a TV; nela imagens do filme *Linha de Montagem*. João diz: "Ó eu levantando a bandeira com a camisa azul. Esse aí sou eu. Esse sou eu". Vemos o metalúrgico cerca de 20 anos mais jovem empunhando um jornal e fazendo um inflamado discurso no meio da rua. No plano seguinte, vemos a sala vazia, João entra e se senta. Fora de quadro, sua mulher diz que não quer aparecer e nem falar para não se envolver. Coutinho busca deixá-la à vontade para falar, caso queira. João conta que depois de 5 anos desde que ele havia mudado para São Paulo o pai de sua esposa faleceu e, por isso ela veio para o Sudeste e eles se casaram. Ou seja, o percurso realizado pelo próprio filme. Retomando a memória das mobilizações, descreve o momento em que ao passar o cartão para voltar a trabalhar, após 44 dias de greve, percebeu que havia sido demitido. Segundo ele, o filho, triste, disse: "Tá vendo, pai, todo caminhão que a gente vê da Mercedes, ali tem uma peça que foi o senhor que fez". Através da memória, o filme conduz à construção da identidade do metalúrgico, que nos remete ao poema de Vinícius de Moraes, *Operário em Construção* publicado originalmente no livro *Novos poemas (II)* (1959):

> Mas ele desconhecia/ Esse fato extraordinário: / Que o operário faz a coisa/ E a coisa faz o operário. / (...) /Olhou em torno: gamela/ Banco, enxerga, caldeirão/ Vidro, parede, janela/ Casa, cidade, nação! /Tudo, tudo o que existia/ Era ele quem o fazia/ Ele, um humilde operário/ Um operário que sabia/ Exercer a profissão.

Neste trecho, tem-se o momento de epifania do operário ao reconhecer à sua volta o fruto de seu trabalho, operando algo como um processo de consciência. A

11. *Voz-over* de Ferreira Gullar em Cabra marcado para morrer aproximadamente em 14 minutos.

greve, que buscava melhores condições de vida acaba por também aflorar uma identidade de classe, fazendo com que o trabalhador se organize para dizer não à exploração.

A dimensão de luta coletiva carrega consigo avanços e retrocessos. A possibilidade de um operário virar presidente é sentida como um avanço pelos indivíduos no filme, mas as dores dessas lutas ficam nas histórias individuais. João, demitido após as greves, virou taxista. Mas não se considera um verdadeiro taxista. Quer que Lula seja eleito por se reconhecer nele. Conta que, depois de conhecer o sindicato, começou a ler que "a gente só melhorava se lutasse, comecei a ver a história dos outros países, eu falei 'é por aqui mesmo' [...] A coisa que eu acho mais bonita é quando fala sindicalismo".

3.2 - Elizabeth Teixeira e João Mariano: o cinema como libertação ou retomada do medo.

Em *Cabra,* vemos os galileus na já referida projeção. Elizabeth Teixeira aparece nas imagens e alguém comenta: "Elizabeth Teixeira, né?". A locução em *voz-over* de Ferreira Gullar pontua: "Mesmo não tendo visto Elizabeth Teixeira desde 1964, os participantes do filme logo a reconheceram"[12]. O filme parte em busca de encontrá-la. Sob imagens de estradas do interior do Rio Grande do Norte, a *voz-over* segue: "Elizabeth estava desaparecida há 17 anos, nem sua família, nem seus antigos companheiros da Liga de Sapé, sabiam onde ela se refugiara. Abraão, seu filho mais velho, era o único que sabia". E, sobre fotos de Abraão pensativo, Coutinho anuncia que foi procurá-lo na cidade de Patos, no sertão da Paraíba, onde é jornalista. Cita que Abraão concordou em levar a equipe à casa de sua mãe, depois de fazer muitas exigências. Coutinho continua:

> Depois de quase 4 horas de viagem, pegando estradas muito ruins, avistamos uma cidadezinha perdida no sertão, às margens do Rio Piranhas. Era São Rafael, um bom refúgio. (...) Elizabeth vivia em São Rafael, com seu filho Carlos, o único que trouxe em sua fuga. Ela tinha mudado seu nome para Marta Maria da Costa.[13]

O documentarista informa que Elizabeth não esperava sua chegada. Acrescenta ainda que iniciou a conversa mostrando 8 fotografias de cena que haviam sobrado da antiga filmagem. A sala em que ocorre a gravação está cheia de pessoas da comunidade local. As fotos vão sendo passadas de mão em mão e, aos poucos, a comunidade vai conhecendo a verdadeira história da até então Marta Maria da Costa. Descobrem, com a chegada da equipe de filmagem, Elizabeth Teixeira. Inseridas no contexto do filme, apresentar as fotografias

12. *Voz-over* de Ferreira Gullar em *Cabra marcado* com aproximadamente 22 minutos de filme.
13. *Voz-over* de Eduardo Coutinho em Cabra marcado para morrer.

> visa, aqui, em primeiro lugar estimular a emergência das lembranças de Elizabeth e, em segundo lugar, oferecer aos indivíduos presentes na sala a possibilidade de ver com seus próprios olhos os traços históricos de um passado que permanecera até então secreto. (Gervaiseau, 2012: 248)

Elizabeth pergunta: "Como conseguiu isso?" Está um pouco confusa, abalada. Repentinamente, está saindo da clandestinidade. Eis um ponto fundamental para possivelmente compreender a postura enérgica e preocupada de seu filho mais velho nesse primeiro dia de filmagem. Apesar do clima de abertura política, o Brasil ainda vivia uma ditadura e seus crimes. Abraão, ao final, era o responsável por revelar o paradeiro da mãe e, assim, era ele, em última instância, que potencialmente a colocava em risco. Levando em conta o grau de tensão e o jogo de relações presentes neste trecho, Regina Novaes destaca que são diversos os sentimentos em cena, desde a alegria atordoada de Elizabeth, "a mágoa de Abraão, a perplexidade de Coutinho. Todos tinham um pouco de razão. Em cena não há heróis ou bandidos, dominadores ou dominados. Há interesses e sentimentos diferentes explicitados, à flor da pele" (1995: 205).

Assim, logo que a mãe ameaça iniciar uma fala mais estruturada, Abraão intervém e ordena: "Mãe, reconheça a abertura política do presidente Figueiredo", o que é prontamente atendido por Elizabeth. Eis a contradição que constituiu a Nova República e sua democracia: a tutela, o agradecimento aos militares. Os mesmos militares que impuseram 21 anos de ditadura são aqueles a quem se deve agradecer pela abertura política. A tutela autoritária não seria superada. Novaes reflete:

> Estes agradecimentos podem ser interpretados como pura precaução [...], estratégia de um tipo particular de "exilado político" para voltar à sociedade. Mas também podem ter sido expressão de um sentimento de gratidão verdadeira, afinal havia um presidente que naquele momento orquestrava a anistia. (1995: 208)

Elizabeth segue o discurso dizendo que já não tinha esperança de encontrar os filhos, que tinha medo, que "os caras tiveram muita vontade de me exterminar"[14]. Neste momento, a câmera faz um movimento para a direita; vemos Abraão chorando e confirmando as palavras da mãe. Elizabeth diz que está há 16 anos em São Rafael e, falando baixo, em cumplicidade com Coutinho como se só ele fosse entender, diz: "depois daquele movimento, eu tive que fugir para aqui, sabe? A coisa ficou um pouco... O pior mesmo era a perseguição de todos...".

O silêncio era possibilidade de sobrevivência e, por isso, não remete a esquecimento, pelo contrário, carrega em si a ideia de resistência frente à opressão "esperan-

14. *Cabra marcado para morrer.* Depoimento de Elizabeth Teixeira em 26 minutos de filme.

do a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas" (Pollak, 1989: 5). Elizabeth continua contando sua fuga, ela está, aos poucos, tomando posse de seu discurso frente à comunidade:

> Eu escondida, ninguém sabia quem eu era, ninguém sabe aqui quem sou eu. Hoje que esse pessoal que tá aqui, tudo está sabendo. (...), mas antes eu era caladinha, não dizia nada, calada, assombrada. Mas graças a Deus, hoje estou aqui, contando a história. Mas e o João Alfredo, o Alfredo e o Pedro Fazendeiro?[15]

Elizabeth retoma, à sua maneira, o horror da perseguição política que sofreu. Esta é uma das cenas magistrais do documentário: a perseguida política que sai da clandestinidade em frente às câmeras, por causa e como obra do cinema. O cinema como libertação. Ainda assim, Elizabeth sustenta não só a sua memória individual, como também retoma a memória dos que foram tragados pelo autoritarismo, lembrando João Alfredo e Pedro Fazendeiro, companheiros de luta de Sapé mortos em 1964.

Depois, em uma cena noturna, Coutinho repete o procedimento e projeta para Elizabeth, seus dois filhos e a comunidade de São Rafael fragmentos das antigas filmagens de *Cabra*. Aqui vemos uma Elizabeth mais descontraída e vaidosa ao se ver na tela. A comunidade assiste curiosa. Ao ver Mariano como João Pedro, Elizabeth explica à comunidade: "esse aí faz o papel do meu marido". No dia seguinte, vemos a equipe de filmagem caminhando por São Rafael. Chegam a uma janela, o diretor chama Elizabeth. Ela surge com um grande sorriso:

> Hein, Coutinho, ontem à noite, quando eu deitei eu fiquei imaginando, a entrevista eu falei muito mal, mas eu fiquei também muito emocionada [...] Porque eu devia ter começado direitinho, a vida, como você queria, de início, né?[16]

Aqui, a noite no meio entre a emoção e o desconcerto do primeiro encontro, o resgate da história e a visualização do filme, permitiu a Elizabeth decantar e iniciar a elaboração dessa memória. Passada a primeira emoção de sair da clandestinidade e iniciar o processo de voltar a ser Elizabeth Teixeira, agora ela pode contar as memórias de sua vida, de suas lutas e de seus companheiros.

Conforme conta como conheceu João Pedro, vemos as imagens que restaram de *Cabra*/1964. Nesse momento o filme antigo não está sendo usado como gatilho de memória e nem como documento de comprovação do que é dito, mas como elemento de construção narrativa, utilizando o caráter encenado das origens da filmagem em uma montagem que simboliza mais do que ilustra. Temos a construção visível de uma Elizabeth apaixonada pelo seu marido. Primeiro por um plano em que Elizabe-

15. Cabra marcado para morrer. Depoimento de Elizabeth Teixeira em 27 minutos de filme.
16. Cabra marcado para morrer. Depoimento de Elizabeth Teixeira em 30 minutos de filme.

th está de costas e João Mariano, interpretando João Pedro, está de frente, falando. A cabeça levemente inclinada à esquerda de Elizabeth dá a entender que ela olha com encantamento para João Pedro. Depois em contraplano, Elizabeth de frente, sorrindo e passando a mão sobre o rosto, exatamente quando, em *over*, diz: "e lá iniciemos o namoro". A montagem permite identificar Mariano, ator, como João Pedro:

> Na medida em que a figura evocada de forma mais constante ao longo da sequência é a de João Pedro, o espectador se habitua imperceptivelmente a vê-lo representado por João Mariano. A assimilação progressiva da figura do primeiro ao corpo do segundo se fortalece e parece tornar tangível sua presença (Gervaiseau, 2012: 259).

Em contraste ao emblemático caso de Elizabeth Teixeira aproximemo-nos da figura que representa o líder João Pedro Teixeira no filme interrompido, João Mariano. Aos 50 minutos de filme, voltamos a ver a projeção em Galileia. Coutinho cita o nome de algumas pessoas e chega, por fim, a João Mariano que está sorridente. Na projeção, o vemos no papel de João Pedro. Mariano era o único que não tinha participação no movimento camponês, havia sido expulso de um engenho e estava desempregado.

No dia seguinte à projeção, Mariano e Coutinho estão sentados a uma mesa. O diretor diz, em voz-over, que foi entrevistá-lo de surpresa. O camponês dá seu relato de que "era muito afastado desse movimento". Vemos Mariano tenso, de cara fechada. Podemos reflexionar sobre os motivos dessa mudança, notando que "além do individualismo declarado, a postura defensiva adotada por João Mariano durante a entrevista. A exemplo de Abraão, ele parece apreender o risco de um excesso de palavras e viver ainda sob o império do medo da perseguição" (Gervaiseau, 2011: 272).

Mariano diz que não queria estar dentro "desse negócio" que não queria viver agitação. Associa o filme de que participou há 17 anos aos movimentos de luta pela terra. Coutinho se defende: "é, mas não tinha nada disso não". O diretor, nesse caso, está intimamente relacionado ao fato de Mariano ter estado dentro "desse negócio". Essa postura de Coutinho nesse momento reflete uma das já citadas diferenças entre *Cabra* e *Peões*: o envolvimento que o diretor tem com os personagens, com a história contada, com o filme projetado.

No próximo plano, dentro de um armazém, a câmera passeia pelo espaço. Em *off,* Coutinho pergunta: "Seu Mariano, o senhor não foi prejudicado porque fez o filme, não foi?". Notadamente, o diretor busca defender-se da responsabilidade pelas mazelas sofridas pelo personagem. No percurso da câmera, vemos Mariano sentado, a entrevista continua em *off*. Mariano responde:

> Não fui prejudicado pelo filme, fui prejudicado pelo senhor de engenho lá. Depois, naquela revolução o senhor de engenho me perseguiu e buscou matar-me [...] porque me indenizo, no engenho. Sobre esse trabalho não foi. Sobre esse trabalho, eu não fui chamado por ninguém. Eu passei no julgamento da igreja.[17]

Vemos imagens de *Cabra*/64, Mariano atuando, depois sorridente na noite anterior, assistindo à projeção. Percebe-se uma variação de humor diante da lembrança dos tempos da gravação. Ao assistir à projeção, está sorridente, satisfeito em se ver atuando, em reconhecer-se mais jovem. Na entrevista, Mariano tem uma postura reticente. Fica evidente que, de alguma maneira, foi perseguido após o golpe, mesmo sem ter participação nas Ligas Camponesas. A igreja o "decepcionou" e ele foi prejudicado pelo dono do engenho.

Vale notar que no caso de Mariano, não se trata necessariamente de uma perseguição do Estado, no âmbito jurídico, mas de um julgamento político-econômico perpetrado pelo dono do engenho e moral por parte da igreja. O fato de estar frente às câmeras novamente o incomoda, traz a sensação de que os fatos ruins ocorridos no passado, após as filmagens possam novamente acontecer".

Apresenta-se, assim, uma postura oposta à de Elizabeth Teixeira em relação à memória dos movimentos sociais, compreendida pela relação de identidade e logo pela memória coletiva a qual Elizabeth carrega com orgulho e, por sua vez, a distância em relação às lutas sociais que caracteriza João Mariano. A memória está ligada aos percursos de relações sociais e políticas nas quais cada um se insere e, assim, fica evidente a complexa trama que o filme estabelece, não se furtando a encarar as contradições apresentadas pelas diferentes vivências do mesmo fenômeno histórico.

3.3 - Cícero Anastácio e Januário: a modernização e a identidade atomizada.

Em *Peões*, Coutinho escolhe iniciar o filme com uma introdução na cidade de Várzea Alegre – CE, e depois vai para São Bernardo do Campo - SP. O filme articula formalmente, via montagem, o caminho percorrido por parte dos trabalhadores que alicerçaram as greves tematizadas. Em *Cabra*, esse fenômeno também está presente. Lopes e Cioccari destacam:

> Alguns dos camponeses se deslocaram para São Paulo e para o Rio de Janeiro para trabalhar, como os filhos de Elizabeth Teixeira. É possível dizer que eles têm destinos semelhantes dos que alcançaram o ABC paulista e que depois vieram a participar das greves de 1979 e 1980 (2017: 26).

Peguemos o caso de Cícero Anastácio. Conhecemos Cícero a partir da projeção de *Cabra/64* no Engenho da Galileia. Ali, os antigos personagens reconhecem o

17. Cabra marcado para morrer. Depoimento de João Mariano em 56 minutos de filme.

velho companheiro e comentam que ele está no "Sul". Em 1981, Cícero está peão em uma indústria em Limeira, cidade próxima da capital, São Paulo. Ou seja, seu movimento foi similar ao feito pela construção formal de *Peões*: a saída do Nordeste e o trabalho operário no Sudeste. Em uma análise comparativa, estendendo teias entre filmes (Souto, 2016), pode-se imaginar Cícero sendo mais um nas massas registradas nos filmes das greves. Em diálogo com Ismail Xavier, percebe-se 'uma transformação, que insere os problemas que estão sendo vividos no presente como parte de uma lógica que ultrapassa o presente e está, enfim, projetada historicamente' (Xavier *apud* Souto, 2016: 30).

Cícero diz que está bem em São Paulo, pois tem emprego, não carrega nenhum estigma e que a situação estava difícil em sua terra. Esse estigma que Cícero diz ter adquirido em Galileia pelas lutas camponesas os trabalhadores de *Peões* vão conhecer após as greves, com as famosas listas de perseguição que circulavam entre as empresas. A memória do trauma ainda reflete em sua vida, minando as possibilidades de luta coletiva. Assim, Cícero aponta seu próprio isolamento em São Paulo, dizendo que, com todos os problemas, no Nordeste ainda tinha seus companheiros para conversar e agora só lhe resta assistir ao noticiário. Eis a trilha seguida por Coutinho: a atomização do trabalhador. O solitário Cícero contrasta com imagens da massa grevista, que traduzem um momento histórico de lutas urbanas.

E, seguindo estendendo teias entre os filmes, em *Peões*, também vemos esta trilha da atomização do trabalhador. Justamente no momento histórico em que o Partido dos Trabalhadores ascende ao poder, o documentarista volta-se para os anônimos das greves, buscando investigar o presente dessas pessoas à luz dos acontecimentos passados. Diferentemente de *Cabra,* em *Peões* as memórias das greves são o orgulho de uma vitória tardia, mas iminente: a eleição de um operário para presidente da República. Porém, é possível perceber que, após as greves, aceleraram-se os processos de modernização e mecanização da indústria, causando a atomização dos trabalhadores, como ocorrido antes com os camponeses:

> Para além do sentimento de nostalgia do auge das mobilizações operárias, e das lições a tirar para as lutas de futuras gerações, resta que *Peões*, complementado por *Cabra marcado para morrer*, é um documento essencial para se compreender as transformações sociais sofridas pelas classes trabalhadoras brasileiras em suas especificidades rurais e industriais na segunda metade do século XX (Lopes e Cioccari, 2017: 42)

Neste ambiente, notamos, em *Peões,* que Januário transita por esses elementos. Avalia sua vida e sua relação com a família. Sente o afastamento dos pais por conta da militância. Ressente-se de não ter visto as filhas crescerem, apesar de não se arrepender de sua luta. Em 1984, foi demitido da Ford por ser membro das comissões de fábrica e, por isso, apresenta para o sindicato a proposta de investir na sua formação como fotógrafo, já que já fazia fotos de maneira amadora:

> É diferente, por exemplo, um cara da Folha de São Paulo, ele tá fotografando a mesma greve que eu, mas o olhar é outro, porque ele vem de fora e eu sou fruto dessa categoria. Eu aprendi dentro dessa categoria, entendeu? Então a foto pode ser o mesmo ângulo, mas com outro olhar.[18]

Nessa simples construção, Januário materializa a relação de identidade pelo olhar fotográfico. Essa identidade é também conhecida nos discursos de Lula com a ideia de "a primeira vez que um operário chega à Presidência da República"[19]. Segundo Januário: "Lula ensinou isso para a gente: 'ó, nós não somos nada, o mandato sindical passa, os trabalhadores é que ficam. Os trabalhadores são mais importantes do que nós. Então o Lula é o grande mestre nessa época".

De forma descontraída, Januário apresenta o cenário comparativo do desemprego vivido em 2002 em relação à década de 1980, constatando os empregos substituídos por computadores. Sintetiza a modernização na linha de montagem e sua consequência para a vida e a organização dos trabalhadores: "Você vai na Volkswagen, é brincadeira. O dia que o Lula foi lá, falei: 'imagina fazer uma greve com esse povo ae?' Só computador". Uma atomização do trabalhador que fica patente em *Peões* pela escolha formal de Coutinho por entrevistas em ambientes privados e, na maioria das vezes, com as pessoas solitárias em quadro. Em 1984, escrevendo sobre *Cabra marcado para morrer*, Roberto Schwarz observou:

> A mercantilização das relações de trabalho em geral, e da produção cultural em particular, nestes vinte anos avançaram muito. Outras formas de sociabilidade tornaram-se quase inimagináveis em nosso meio, o que pode não ser um mérito, e em todo caso mostra quanto a realidade do capitalismo se aprofundou e consolidou no período (2013: 461)

Ou seja, ao passo que Schwarz se refere aos processos no campo, ocorridos de 1964 a 1984, o mesmo, de alguma maneira, pode ser também observado nos processos urbano-industriais do interregno compreendido no filme *Peões*, de 1981 a 2002.

18. Peões. Depoimento de Januário com aproximadamente 45 minutos de filme.

19. Cf., por exemplo: www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2013/09/29/interna_politica,390624/ao-correio-lula-diz-estar-pronto-para-a-campanha-de-dilma-em-2014.shtml. Acesso em: 22/02/2022

4. O fim e o princípio: anticlímax e reflexão

Observemos agora a forma como o documentarista escolhe terminar os filmes, principalmente por serem obras que fazem balanços de lutas do passado com um olhar a partir do presente, podendo o final ser um apontamento para o futuro, o horizonte de expectativas (Koselleck, 2006).

Em *Cabra*, após Coutinho realizar uma conversa com Elizabeth sobre o destino de pequenos proprietários que perderão suas terras em função da construção de uma barragem, o diretor chama Elizabeth para se despedir. Ouvimos Elizabeth, que reforça sua verve de luta contando que nunca esmoreceu, apesar de ter ficado escondida. Após agradecer mais uma vez ao ditador de plantão pela possibilidade de encontrar companheiros e familiares, diz que está muito emocionada e que seu filho, Abraão, nunca tinha tido a oportunidade de ir até lá. Então, vem o discurso da esperança, a retomada completa de suas possibilidades de expressão política. Com a equipe já toda dentro do carro para partir, Elizabeth diz:

> A luta que não para. A mesma necessidade de 64 está plantada, ela não fugiu um milímetro. A mesma necessidade está na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante. (...) Eu como venho sofrendo, eu tenho que lutar, até hoje. Tem que dizer: é preciso mudar o regime. [20]

Nesse discurso que conclama a continuidade da luta, "notemos que o instrumento da metamorfose é a memória do sujeito, triplamente estimulada pela ocasião do encontro com o cineasta, pelo acesso a imagens antigas de sua história e pelo exercício da narrativa de vida" (Gervaiseau, 2012: 299). Somadoa à esperança de reencontrar a família e à abertura política, esse discurso ao final poderia ser triunfal, indicando que o presente olhava para o futuro com uma vitória no horizonte.

Contudo, Coutinho coloca dois elementos que fazem com que o filme termine em anticlímax (Escorel, 2013) e se incline mais à reflexão do que à exaltação. Logo após o discurso de Elizabeth, a voz-over de Coutinho diz que, até junho de 1983, quando o texto da locução havia sido escrito, ou seja, 2 anos e 5 meses após a gravação, Elizabeth só tinha conseguido reencontrar 2 de seus outros 8 filhos. Para fechar, vemos a imagem de João Virgílio dançando alegremente. Coutinho anuncia que, 10 meses depois da gravação, Virgílio faleceu. O filme fecha com a morte sempre iminente.

E assim chegamos também ao final de *Peões* e à conversa com Geraldo, único que segue peão até o presente fílmico. Ele explica que é soldador em trabalhos temporários, por empreitadas, e que muitas vezes fica desempregado. Apesar de ter experiência e ótimas referências, vem enfrentando o problema da idade, pois tem mais de 40 anos.

---

20. Cabra marcado para morrer. Depoimento de Elizabeth Teixeira em 1 hora e 54 minutos.

O olhar de Geraldo chama a atenção, pois carrega uma dor, mas não vitimizado. Tem uma serenidade resiliente. Possui dois filhos e, questionado, responde: "eu não queria que eles passassem o que eu passei não, como peão. Quero que eles estudem, seja um engenheiro, uma coisa assim"[21]. Sobre as greves, diz: "Meu sentimento é grande, porque a gente tava lutando por uma melhora. E o Lula foi um herói na época."[22] Perguntado se tem saudade do tempo da fábrica, responde: "Com o maior sofrimento que a gente tinha na época, eu tenho saudade ainda." E segue: "mas eu não gostaria que meu filho seja peão, não." E solta um sorriso nervoso, como se temesse a reprovação do interlocutor, como se essa frase negasse sua identidade. E continua:

> Eu tenho saudade, porque eu lembro dos colegas, né? Sempre encontro com alguns colegas 'o Geraldo, e ae, como é que ta a vida?', 'a vida, to levando'. 'se lembra daquele tempo', falo 'lembro, mas... eu espero que meus filhos não passem o que eu passei, não... é duro, é doído... espero que não. [23]

Um silêncio emocionado toma conta da cena. São 15 segundos de Geraldo provavelmente segurando lágrimas. Enfim, como uma redenção, lança: "você já foi peão?" e abre um sorriso irônico. Coutinho responde que não. Entram os letreiros finais.

Aqui, assim como em *Cabra*, vemos um tom sóbrio para encerrar o filme. Colocados em seus momentos históricos, os dois estão inseridos em uma confluência de fatores que indicavam horizontes positivos para as classes populares, tendo em vista a abertura política rumo à democracia e, mais tarde, a eleição do primeiro operário como presidente do Brasil. No entanto, a empolgação militante não prevaleceu, talvez assumindo a linha benjaminiana e reconhecendo que o inimigo não tem cessado de vencer (Benjamin *apud* Lowy, 2005: 65).

Parece-nos que a análise em perspectiva dos dois filmes, mais do que apontar relações teleológicas da história, servem como memorando dialético das classes trabalhadoras no Brasil possibilitando não apenas traçar um percurso, como também elaborar uma memória a partir do cinema de Eduardo Coutinho e das subjetividades de sujeitos que estão, na maior parte do tempo, à margem do foco histórico, apesar de participações em processos de efervescência social. A articulação das memórias em um mosaico diverso, sem abrir mão das contradições, aglutina-se em uma outra camada, a da atividade viva de grupos sociais: uma memória coletiva.

Surge delas uma visão do processo capitalista para desagregação das lutas coletivas, empurrando trabalhadores para sua atomização. De qualquer modo, esses

21. Peões. Depoimento de Geraldo em 1 hora e 18 minutos de filme.
22. Peões. Depoimento de Geraldo em 1 hxora e 20 minutos.
23. Peões. Depoimento de Geraldo.

são dois filmes que seguem firmes no propósito do cineasta de escovar a história a contrapelo, colaborando para erigir e projetar uma outra memória da classe trabalhadora brasileira.

Referências bibliográficas

Araújo, M. (2013). Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo. In M. Ohata (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 504–522). Cosac Naify.

Bernardet, J. C. (2003). Vitória sobre a lata de lixo da história. In J. C. Bernardet & M. R. Galvão, *Cineastas e imagens do povo* (2ª ed., pp. 227–238). Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1985)

Brecht, B. (2000). Perguntas de um trabalhador que lê. In *Poemas (1913–1956)* (P. C. de Souza, Trad.). Editora 34.

Callado, A. (1960). *Os industriais da seca e os Galileus de Pernambuco: Aspectos da luta pela reforma agrária no Brasil*. Civilização Brasileira.

Doane, M. A. (1983). A voz no cinema: A articulação de corpo e espaço (L. Figueiredo, Trad.). In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema: Antologia* (pp. 457–475). Embrafilme; Graal.

Escorel, E. (2013). Triunfo e tormento. In M. Ohata (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 482–504). Cosac Naify.

Gervaiseau, H. A. (2011). Entrelacamentos: *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. In M. H. Capelato, E. Morettin, M. Napolitano, & E. T. Saliba (Orgs.), *História e cinema: Dimensões históricas do audiovisual*. Alameda, 219-235.

Gervaiseau, H. (2012). *O abrigo do tempo: Abordagens cinematográficas da passagem do tempo*. Alameda.

Gullar, F. (1980). João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer. In *Toda poesia (1950–1980)* (pp. 111–122). Civilização Brasileira.

Koselleck, R. (2006). *Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos* (W. P. Maas & C. A. Pereira, Trads.). Editora PUC-Rio.

Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, cinema e vídeo*. Jorge Zahar.

Lopes, J. S. L., & Cioccari, M. (2017). Peões, entre a memória e a história dos trabalhadores. In E. Altmann & T. Bacal (Orgs.), *Peões visto por*. 7Letras, 07-46.

Lopes, J. S. L., et al. (2020). Memórias cruzadas de movimentos específicos: A comparação entre práticas sindicais de trabalhadores da cana e metalúrgicos no período de acumulação de forças anterior ao ciclo de greves do final dos anos 70 e dos anos 80. *Política & Trabalho, 52*, 20-39.

Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin: Aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Boitempo.

Mesquita, C. (2016). Entre agora e outrora: A escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. *Galáxia, 31*, 54–65. https://doi.org/10.1590/1982-25542016124255

Moraes, V. de. (n.d.). *O operário em construção*. https://www.viniciusdemoraes.com.br/br/poesia/texto/224/o-operario-em-construcao

Novaes, R. R. (1995). Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês no filme de Eduardo Coutinho. *Cadernos de Antropologia e Imagem, 3*(1), 187–208.

Ohata, M. (Org.). (2013). *Eduardo Coutinho*. Cosac Naify.

Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos, 2*(3).

Schwarz, R. (2013). O fio da meada. In M. Ohata (Org.), *Eduardo Coutinho*. Cosac Naify. 459-464

Souto, M. (2016). *Infiltrados e invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo* (Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais).

Filmografia

ABC da greve (1989), de Leon Hirszman
Cabra marcado para morrer (1984), de Eduardo Coutinho
Greve (1979), de João Batista Andrade
Linha de Montagem (1982), de Renato Tapajós
Peões (2004), de Eduardo Coutinho

DOI: 10.25768/1646 - 477x.n40.06

Outras imagens, outras histórias: os filmes de não ficção em Cataguases e Leopoldina (1913-1921)

Inácio Manuel Neves Frade da Cruz*

Resumo: Analisam-se experiências cinematográficas ocorridas em Cataguases e Leopoldina (Zona da Mata-MG), entre 1913 e 1921, a partir de três produções não ficcionais, com base na imprensa local e na revisão crítica das categorias de *cavação* e *ciclo regional*. Argumenta-se que tais categorias contribuíram para ocultar dinâmicas cinematográficas desenvolvidas na região, ampliando a compreensão sobre a produção de filmes para além da trajetória de Humberto Mauro.
Palavras-chave: Cinema brasileiro; Cinema silencioso; Não ficção; Cataguases; Leopoldina

Abstract: This study analyzes cinematic experiences that occurred in Cataguases and Leopoldina (Zona da Mata-MG), between 1913 and 1921, based on three non-fiction productions, drawing on local press reports and a critical review of the categories of *excavation* and *regional cycle*. It argues that these categories contributed to obscuring cinematic dynamics developed in the region, broadening the understanding of film production beyond the trajectory of Humberto Mauro.
Keywords: Brazilian cinema; Silent cinema; Non-fiction; Cataguases, Leopoldina

* Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Unidade Leopoldina, Departamento de Ciências Humanas. 36704-143, Leopoldina, MG, Brasil. E-mail: inacio.cruz@uemg.br

Este artigo resulta da pesquisa desenvolvida no âmbito do pós-doutoramento realizado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, sob a supervisão do Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto, a quem agradeço pelas contribuições e pelo acompanhamento ao longo da pesquisa.

Submissão do artigo: 22 de agosto de 2026. Notificação de aceitação: 16 de setembro de 2026.

Resumen: Este artículo analiza las experiencias cinematográficas que tuvieron lugar en Cataguases y Leopoldina (Zona da Mata-MG) entre 1913 y 1921, a partir de tres producciones documentales, basándose en reportajes de prensa local y en una revisión crítica de las categorías de *excavación* y *ciclo regional*. Se argumenta que estas categorías contribuyeron a oscurecer las dinámicas cinematográficas desarrolladas en la región, ampliando la comprensión de la producción cinematográfica más allá de la trayectoria de Humberto Mauro.
Palabras clave: Cine brasileño; Cine mudo; No ficción; Cataguases, Leopoldina.

Résumé: À travers un exercice comparatif des éléments qui rapprochent et distinguent les films *Cabra marcado para morrer* (1984) et *Peões* (2004) d'Eduardo Coutinho, l'article propose une réflexion critique sur le recours á des procédés audiovisuels dans la production de souvenirs et met en évidence le rôle du cinéma documentaire dans le processus de construction d'une mémoire collective de la trajectoire de la classe ouvrière dans le Brésil contemporain.
Mots-clés: documentaire; mémoire; classe ouvrière; Eduardo Coutinho; dictature civilo-militaire brésilienne.

> *Ao que nos consta, todos os camarotes e frizas já estão tomados para os trez primeiros dias*. (Cataguazes, 23/03/1913, p. 1) (*sic*)

> *Foi exibida, hontem, pela primeira vez, a fita das festas do Gymnasio Leopoldinense. O Alencar esteve repleto, tendo sido preciso que a Empreza, vedasse a entrada antes de começar a sessão* (Gazeta de Leopoldina, 04/07/1913, p. 1) (*sic*)

1. Introdução

Uma parcela dos filmes realizados no interior brasileiro nas primeiras décadas do século XX oferece um campo privilegiado para a compreensão das relações entre cinema, vida urbana e construção de identidades. Neste artigo, serão tomados como objeto de análise dois municípios cujas atividades de produção e exibição encontraram repercussão nas páginas da imprensa local. Situadas na Zona da Mata mineira, cidades como Cataguases e Leopoldina dispõem de documentação que possibilita reconstituir parcialmente a programação dos cinemas e identificar iniciativas de produção cinematográfica voltadas ao registro de acontecimentos locais. Esses pri-

meiros filmes apresentavam ao público paisagens urbanas e rurais, festividades religiosas, solenidades cívicas e outras práticas coletivas que mobilizavam o cotidiano e a sociabilidade locais.

Formulada por Sheila Schvarzman (2017), a proposição de histórias plurais do cinema brasileiro constitui uma importante chave interpretativa para a análise das trajetórias ocorridas fora dos grandes centros urbanos. O estudo dessas experiências contribui para ampliar o campo de observação, permitindo reconhecer a diversidade das atividades relacionadas ao cinema desenvolvidas no interior do país e situar o papel das fitas naturais na elaboração da memória e das formas de representação das comunidades em pauta. Ainda que as primeiras películas produzidas na região tenham se perdido, as informações referentes a locações e personalidades locais nelas envolvidas, disponíveis sobretudo nos periódicos de circulação local, permitem investigar os modos pelos quais as comunidades contratantes buscavam se representar na tela e projetar suas marcas identitárias em um contexto de crescente difusão das imagens em movimento.

Para a elaboração deste texto, foram consultados o periódico *O Combate* [1918], de São Paulo e os seguintes jornais editados em Cataguases no início do século XX: *Cataguazes* [1906-1921]; *Evolução* [1914-1916]; *O Arauto* [1902] e *A Chiméra* [1908]. Editado no município vizinho de Leopoldina, outra fonte relevante foi o periódico *Gazeta de Leopoldina* [1899-1921]. As encadernações contendo o jornal Cataguazes possuem as seguintes particularidades: no ano de 1911, faltam os meses de junho a dezembro; os anos de 1912 e 1913 apresentam pequenas lacunas temporais e páginas ilegíveis em função da má conservação dos volumes; o ano de 1920 está incompleto (a última página digitalizada é referente ao dia 23 de maio). Além disso, ao longo do intervalo pesquisado, o jornal Cataguazes passou por alteração no nome para Cataguazes - Folha Neutra (de 1912 a 1914), depois, Diário de Cataguazes (1914), quando voltou ao nome original Cataguazes (de 1915 em diante). Quanto ao jornal Gazeta de Leopoldina, 4 anos estão incompletos: 1912 (falta de maio a setembro); 1918 (faltam novembro e dezembro); 1919 (falta de janeiro a março) e 1920 (falta dezembro).

O recorte cronológico compreende os anos de 1913 a 1921, tendo como objeto os três primeiros registros conhecidos da realização de filmes nos municípios estudados. A cargo de João Stamato, a denominada *Fita de Cataguazes* (1913) figura como a mais antiga produção identificada na região. A segunda é a *Fita das Festas do Gymnasio Leopoldinense* (1913), realizada por Paulino Botelho, e a terceira, em ordem cronológica, é a *Cataguases-Leopoldina* (1921), uma produção do Cine-Álbum do Brasil. Embora não integre o corpus da pesquisa, cabe registrar ainda o documentário *As curas do professor Mozart* (1924),[1] dirigido por Alberto Botelho e filmado em Recreio, distrito de Leopoldina à época. O documentário sobre o procedimento de curas espirituais executado pelo professor Mozart é a última realização conhecida antes da experiência conduzida por Humberto Mauro [1897-1983] e Pedro Comello [1874-1954] e inaugurada com o curta-metragem *Valadião, o Cratera*, em 1925.

1. Conferir o link: https://www.bcc.org.br/filmes/889307

Como não se conhecem cópias preservadas da *Fita de Cataguazes* (1913), *Fita de Leopoldina* (1913) e *Cataguases-Leopoldina* (1921), todas atualmente consideradas desaparecidas, a investigação fundamenta-se nos vestígios documentais deixados por essas produções. No caso das duas primeiras, esse conjunto de fontes permite investigar, ainda que parcialmente, suas condições de realização e recepção no contexto regional. Em relação à fita *Cataguases-Leopoldina*, a documentação disponível é mais escassa, restringindo as possibilidades de análise, mas oferecendo indícios relevantes sobre sua inserção nos circuitos de exibição da época.

Conforme observa José Inácio de Melo Souza (2018), muito pouco sobreviveu da produção cinematográfica iniciada no país a partir dos últimos anos do século XIX, em razão da sua reduzida valorização como bens culturais e da precariedade de políticas de preservação. Os filmes eram frequentemente tratados como objetos de interesse efêmero, destinados ao consumo imediato e, posteriormente, ao descarte. Tais considerações interessam diretamente a esta pesquisa, uma vez que o autor menciona produtores e cinegrafistas ligados a Cataguases e Leopoldina entre aqueles cujos acervos foram danificados ou desapareceram nas primeiras décadas do século XX, destacando que:

> [...] no intervalo de quatro anos, tudo se perdeu dos acervos dos velhos cinegrafistas como Gilberto Rossi (destruído em 1927), os irmãos Paulino (em 1929), Alberto Botelho (em 1931) e João Stamato (em 1930). O descaso dos exibidores, que legava ao desprezo o filme que já fora projetado, uma vez que a cópia única havia perdido interesse comercial, cooperou para que muita coisa se deteriorasse. (Souza, 2018, p. 42)

Nas cidades estudadas, as produções de não ficção revelam a existência de atividades ligadas à criação de filmes desde os anos 1910, e não apenas nas décadas posteriormente consagradas pela interpretação clássica dos ciclos ou surtos regionais (Gomes, 1996, 2025; Viany, 1993). A escolha analítica adotada se afasta de abordagens que circunscrevem a cultura cinematográfica local a períodos delimitados e relativamente autônomos, privilegiando a observação de processos de [des] continuidades, permanência e transformação ao longo do tempo. Tal perspectiva permite incorporar o estudo das películas de não ficção e aponta para dinâmicas históricas que se tornam invisíveis quando a apreciação é orientada exclusivamente pela ideia de *ciclo regional*.

A questão adquire particular relevância na medida em que as narrativas sobre a identidade cataguasense vêm se apoiando, ao longo do tempo, na projeção internacional de Humberto Mauro e na consolidação da noção de *Ciclo de Cataguases* como referências centrais para a inscrição da cidade em uma posição de destaque no contexto nacional, a ponto de ela própria se autodenominar *Berço do Cinema Brasi-*

leiro.[2] Distante de oferecer uma leitura unívoca, esse processo encerra contradições que tornam sua interpretação mais complexa, tendo esse discurso ultrapassado o campo acadêmico e produzido efeitos concretos nos planos político, institucional e econômico, servindo de fundamento para iniciativas como a criação do Polo Audiovisual da Zona da Mata,[3] e a implantação de um curso público superior de Cinema e Animação,[4] ambos sediados em Cataguases. Paradoxalmente, a uniformidade nas narrativas que definem a cidade se distancia da perspectiva das histórias plurais defendida por Schvarzman (2017), que nos inspira a deslocar o foco das trajetórias tomadas como excepcionais para reconhecer a multiplicidade de agentes e práticas que igualmente conformam o campo cinematográfico brasileiro.

2. As películas produzidas em Cataguases e Leopoldina e a memória cinematográfica no interior de Minas Gerais

Abordar as películas produzidas em Cataguases e Leopoldina nas primeiras décadas do século XX permite problematizar os mecanismos historiográficos que condicionaram sua valorização ou marginalização. Associados a produções que já na década de 1920 seriam identificadas como cavação, os primeiros filmes registravam paisagens, festividades, instituições e personagens das próprias comunidades para as quais eram realizadas e exibidas. Conforme observa José Inácio de Melo Souza (2003, p. 45), o uso da expressão cavação remonta à década de 1920, quando era empregada para designar de modo pejorativo películas de caráter promocional, sobretudo cinejornais e documentários produzidos por encomenda para divulgar pessoas, governos ou empresas. A localização dessa palavra em seu contexto histórico revela que ela esteve longe de se constituir como uma categoria neutra, tratando-se, antes, de uma denominação forjada em um contexto específico e posteriormente incorporada ao vocabulário acadêmico. Considerar essa trajetória é fundamental para evitar projeções retrospectivas sobre fitas realizadas antes da consolidação desse significado, pois a análise proposta está centrada na historicização da categoria cavação e nos efeitos de sua incorporação pela crítica e pela academia, em lugar de utilizar o termo como classificação para os filmes investigados.

Portanto, sem a pretensão de atribuir às películas analisadas o estatuto de cavação, importa examinar como a historiografia especializada interpretou esse fenômeno. Entre as diferentes modalidades de cavação identificadas por Jean-Claude Bernardet (2009), algumas produções desempenhavam uma função de legitimação política e social ao conferir visibilidade a autoridades e grupos pertencentes às elites locais, ainda que esses filmes "[...] não tratem dessas personalidades, e que até abor-

2. Sobre as narrativas que contribuem para a formulação da ideia de vocação cultural de Cataguases, conferir o artigo: CRUZ, I. M. N. F. De escritores e cineastas: o mito da vocação cultural cataguasense. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 42, n. 90, p. 189-210, maio/ago. 2022. p. 189-210

3. Conferir o *site*: https://www.poloaudiovisual.org.br/

4. Conferir o *site*: https://www.uemg.br/graduacao/cursos2/course/tecnologia-em-cinema-e-animacao

dam assuntos populares." (Bernardet, 2009, p. 41). Essa dimensão é observada em *As curas do professor Mozart*, cuja sequência do banquete registra a presença do deputado leopoldinense Ribeiro Junqueira. A inclusão da principal liderança política da região na película se aproxima do que Bernardet identifica como uma forma mais dissimulada de filmar, vinculada ao *Ritual do Poder*, categoria formulada por Paulo Emílio Salles Gomes (2016, p. 133) para designar filmes que conferiam projeção e prestígio às autoridades políticas e aos grupos dominantes. O registro do banquete documentava um evento social associado às curas espirituais do professor Mozart e, simultaneamente, inscrevia na memória dos observadores a presença de uma das principais autoridades políticas de Minas Gerais.

Por outro lado, a marginalização das fitas de cavação não pode ser explicada apenas por atributos das obras, que se constituíam em diálogo com as convenções estéticas vigentes à época. Tal sombreamento deve ser relacionado aos pressupostos que estruturaram a escrita sobre o cinema brasileiro. Como observou Arthur Autran (2000; 2010), a própria noção de ciclos regionais foi edificada sobre uma valorização privilegiada dos filmes de ficção e de seus realizadores, relegando a um plano secundário outras formas de produção que também constituíam a experiência cinematográfica.[5] Pesquisar as películas de não ficção produzidas na região implica deslocar o olhar para além dos marcos tradicionalmente estabelecidos por uma narrativa única, buscando compreender a complexidade das relações formadoras dos atos de ver e fazer filmes na região. Apesar de sua relevância para a percepção das dinâmicas de produção e circulação no interior de Minas Gerais, alguns desses filmes permaneceram durante longo tempo em um ponto cego da historiografia, ofuscados pela centralidade atribuída às obras ficcionais e, no caso de Cataguases, pela projeção alcançada por Humberto Mauro. Essa aparente contradição oferece um eixo de leitura para pensar sobre as relações entre cavação, ciclo regional e escrita da história, demonstrando como determinadas películas sequer são mencionadas, apesar de seu papel na constituição das atividades ligadas à cultura visual.

A crítica formulada por Autran (2000; 2010) dirige-se precisamente ao caráter seletivo e normativo da noção de ciclo regional, construída pela historiografia clássica como um instrumento de ordenação da produção cinematográfica brasileira. Ao concentrar a atenção em obras consideradas mais relevantes para a consolidação de uma narrativa acerca do cinema nacional, a noção de ciclo acabou por ofuscar outras modalidades audiovisuais contemporâneas, como os registros documentais e as múltiplas formas de exibição e circulação de imagens que compunham o cotidiano cinematográfico das cidades. Nesse sentido, a apreciação de Autran (2000; 2010) não implica recusar a existência de dinâmicas regionais de produção, o autor procura "[...] entender qual o quadro ideológico dominante que cerca a utilização da noção de 'ciclo regional' [...]" (Autran, 2010, p. 116), contribuindo para a problematização dos critérios pelos quais determinados eventos foram elevados à condição

5. Uma das primeiras formulações explícitas da noção de ciclo aplicada à produção cinematográfica de Cataguases encontra-se no texto "O Ciclo de Cataguases", de Humberto Mauro, publicado na década de 1950.

de marcos historiográficos enquanto outros permaneceram à margem. Em diálogo com essa perspectiva, Luciana Araújo (2023) argumenta que a revisão da noção de ciclos regionais não implica o abandono das experiências locais, mas a adoção de novos percursos investigativos capazes de apreender as conexões e continuidades que estruturavam a atividade cinematográfica no período silencioso.

O caso de Cataguases ilustra de maneira exemplar o ponto de vista de Araújo (2023), tradicionalmente identificado a partir da produção ficcional liderada por Humberto Mauro e a equipe da Phebo Brasil Film, seguido por uma interrupção abrupta quando o cineasta se muda de Cataguases e passa a residir no Rio de Janeiro. Entretanto, quando são incorporados à análise os filmes de não ficção produzidos na região, bem como as atividades de exibição, a ação dos cinegrafistas e as encomendas realizadas para instituições e grupos sociais diversos, emerge um panorama mais dilatado e heterogêneo. Sob essa perspectiva, Cataguases deixaria de ser compreendida apenas como o cenário de uma modalidade ficcional excepcional para ser avaliada como um espaço marcado por variadas práticas de produção e consumo de imagens em movimento. A revisão proposta por Autran abre, portanto, a possibilidade de deslocar o foco do ciclo enquanto unidade fechada para uma compreensão mais abrangente das redes culturais, sociais e econômicas que sustentaram a presença do cinema silencioso.

Desde 1913, quando se tem notícia da realização do primeiro filme na cidade, a atividade cinematográfica não foi interrompida. Ela se manteve ao longo das décadas, ainda que em ritmos distintos e com diferentes predominâncias entre os gêneros produzidos. Em determinados momentos, os filmes de não ficção assumiram papel central nesse conjunto, revelando uma continuidade produtiva que contrasta com a narrativa de ascensão e ruptura, com a ideia de encerramento. Essa permanência é ainda mais manifesta quando se observa que, após o término das atividades da Phebo Brasil Film, Humberto Mauro voltou a filmar na cidade como cineasta do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Em 1938, Mauro realizou em Cataguases os curtas-metragens documentais Aranhas, Engenhoca e Sovaca, Combate à Praga do Algodoeiro em Minas Gerais, João de Barro e Moinho de Fubá, confirmando que a relação entre o diretor e a cidade permaneceu ativa para além dos anos 1920.

Ao examinar a produção documental brasileira do período silencioso, dialogando com as reflexões de Paulo Emílio Salles Gomes, Eduardo Morettin (2005) chama a atenção para as lacunas que, pelo menos até a década de 1970, marcaram os estudos sobre o cinema não ficcional dos primeiros anos do século XX. Conforme observa Morettin (2005), esse conjunto de filmes permaneceu durante muito tempo à margem das investigações, em parte, em razão da perda material de parcela significativa desse patrimônio audiovisual, aspecto que corrobora a assertiva de José Inácio de Melo Souza (2018). Ao longo desse percurso, que se estende por décadas, a historiografia do cinema concentrou seus esforços na produção ficcional e em modelos explicativos organizados em torno de momentos de ascensão e declínio da produção nacional.

Antes de serem explicadas exclusivamente como manifestações circunscritas a um único período, tais realizações podem ser compreendidas como integrantes de

uma dinâmica contínua de encomenda, produção e circulação de filmes não ficcionais que antecede, acompanha e sucede as obras tradicionalmente incorporadas ao que se convencionou chamar por *Ciclo de Cataguases*.[6] As lacunas existentes sobre essa produção decorrem menos da inexistência de uma atividade permanente do que do uso de categorias historiográficas que privilegiaram experiências autorais e ficcionais em detrimento da vasta produção de películas de não ficção. Portanto, o próprio desconhecimento de parcela significativa desses filmes encontra relação com a consolidação de um modelo interpretativo que acabou por obscurecer processos de longa duração e redes de produção que atravessaram diferentes períodos.

Ao mesmo tempo, Morettin (2005) adverte que esses documentários não devem ser tomados como espelhos transparentes da realidade. Assim como acontece em diversos filmes produzidos nas grandes cidades brasileiras, as películas realizadas em Cataguases e Leopoldina constroem uma imagem seletiva do espaço urbano, privilegiando edifícios públicos, festas, atividades econômicas, autoridades e sinais de progresso, enquanto deixam à margem conflitos sociais, violência, pobreza, formas de exclusão e movimentos de contestação (Morettin, 2005, p. 130). Os silêncios desses apagamentos são, portanto, tão significativos quanto as imagens registradas, pois são componentes de projetos específicos de representação das cidades e de afirmação de identidades locais. Lidos nessa perspectiva, que tem como objetivo conter os danos do "[...] desajuste entre o trazido pela imagem e o desejado pela crítica [...]" (Morettin, 2005, p. 132), os documentos relativos aos filmes em pauta permitem, simultaneamente, identificar a visibilidade de personalidades e instituições envolvidas na produção audiovisual e problematizar os mecanismos de ocultamento que contribuíram para o apagamento de imagens indesejáveis.

3. As cidades nas telas: produções fílmicas em Cataguases e Leopoldina (1912-1921).

3.1. A *Fita de Cataguazes*

Nascido em São Carlos, no interior de São Paulo, João Stamato [1886-1951], um dos pioneiros do cinema brasileiro, foi o cinegrafista enviado a Cataguases para realizar o primeiro filme de que se tem registro na cidade. Contratado pela empresa de propriedade do maestro italiano Paschoal Ciodaro [1876-1940][7] (responsável pela administração do Cinema Recreio Cataguazense), junto à Companhia Internacional Cinematographica, do Rio de Janeiro, Stamato registrou a *Fita de Cataguazes*. Convém assinalar, contudo, que a exibição de imagens da cidade antecede essa realiza-

6. Outras três obras devem ser mencionadas caso procuremos a produção de filmes de não ficção no período em que atuaram em Cataguases as produtoras Phebo Brasil Film e Atlas Film: 1.º) *50 Anos da cidade de Cataguases*, produzido pela Atlas Film em 1927, fotografia de Pedro Comello; 2.º) *Visita do Presidente Antonio Carlos a Cataguases e a Phebo Brasil Film*, produzido pela Phebo Brasil Film em 1928, fotografia de Edgar Brasil; 3.º) *Sinfonia de Cataguases* ou *O fox-trot da cidade*, produzido pela Phebo Brasil Film em 1928, com fotografia e direção de Humberto Mauro.

7. Nascido em 25 de janeiro de 1876 em Paola, Itália, o maestro Paschoal Ciodaro chegou a Cataguases no início do século XX e rapidamente conquistou a confiança da sociedade local. Ciodaro foi o empresário que esteve à frente do Cinema Recreio Cataguasense entre os anos de 1911 e 1914.

ção. Em novembro de 1912, durante as comemorações do primeiro aniversário da Empreza Paschoal, o jornal Cataguazes noticiou a apresentação de "diversas vistas fixas da cidade", projetadas em duas sessões ao lado do filme *O Juiz de Instrucção*,[8] então considerado pelo periódico um dos melhores já exibidos no município.[9] Embora não constituam imagens em movimento, esses registros deixam entrever que a representação visual de Cataguases já integrava as práticas de exibição locais antes mesmo da produção da *Fita de Cataguazes*.

Stamato chegou a Cataguases numa sexta-feira, 21 de fevereiro de 1913, iniciando de imediato os preparativos para a realização das filmagens. Já no dia seguinte, ocupou-se com o reconhecimento da cidade e com a seleção das locações que integrariam o filme. O cinegrafista permaneceu entre os cataguasenses por pouco mais de uma semana, antes de retornar ao Rio de Janeiro, em 2 de março de 1913. Ao longo desse período, registrou diferentes aspectos das paisagens rurais, da vida urbana e das sociabilidades locais. Dois dias antes de sua partida, em 28 de fevereiro, Stamato comemorou seu aniversário em Cataguases. A data foi celebrada com um jantar oferecido na chácara do coronel Júlio Guimarães, ocasião em que reuniu membros da elite local e que também foi incorporada ao projeto cinematográfico. Durante a confraternização, João Stamato realizou tomadas do encontro, transformando a própria celebração em parte do registro fílmico sobre a cidade.[10]

A película anunciada como *Vistas de Cataguazes* ou *Fita de Cataguazes* foi descrita pela imprensa como uma produção dividida em três partes, cada uma com aproximadamente 400 metros, totalizando cerca de 1.200 metros. No caso dos filmes silenciosos a metragem constitui um indicador menos impreciso do que a duração, uma vez que a velocidade de projeção e, em certos casos, também a de filmagem, ainda não era padronizada na década de 1910, o que impede o estabelecimento de uma correspondência exata entre extensão e tempo de exibição. Comparada ao padrão da época, os 1.200 metros da obra alusiva à localidade permitem apenas afirmar que ela não figurava entre as produções de menor extensão realizadas no período. A impossibilidade de estabelecer uma equivalência precisa entre metragem e duração decorre das próprias condições técnicas de produção e exibição do cinema silencioso, conforme sintetiza Milton do Prado Franco Neto (2024):

> [...] uma dificuldade que se apresenta especificamente quando pesquisamos a duração de filmes e séries do cinema silencioso. Como neste período não existia a padronização da cadência do filme em fotogramas por segundo (fps), a informação sobre a duração destes filmes era ainda mais discutível do que a dos exemplos do cinema sonoro. Essa falta de padrão se estende da filmagem à projeção. Os

8. O título do filme *O Juiz de Instrucção*, provavelmente é uma adaptação livre do original *Rannsakningsdomaren*, de 1911, 46 min., do diretor sueco *Ernst Dittmer* (IMBD) ou trata-se do filme italiano *Il giudice istruttore*, dirigido por *Ubaldo Maria Del Colle*, lançado em outubro de 1912, na Itália. As informações sobre os títulos e outros detalhes dos filmes, podem ser conferidas nos respectivos endereços eletrônicos: https://www.imdb.com/title/tt1254324/?ref_=fn_t_1 ; https://www.imdb.com/title/tt1074533/?ref_=fn_t_2
9. Conferir o jornal *Cataguazes*, 03-11-1912, p. 1.
10. Conferir: Cataguases, 02 de março de 1913, p. 1.

> filmes das primeiras décadas do cinema poderiam ser feitos entre 16 e 26 fps, assim como as salas de cinema não respeitavam necessariamente estas velocidades quando da exibição. (Franco Neto, 2024, p. 22-23)

Uma vez abordadas as limitações relativas à estimativa de sua duração, cabe examinar os indícios preservados sobre a organização interna da obra. Segundo a nota publicada pelo jornal Cataguazes, a fita consistia em um registro amplo da cidade e de seu entorno, estruturado a partir de uma sucessão de tomadas que buscavam traduzir tanto a vida urbana quanto aspectos da modernização local. O filme teria início com um panorama geral de Cataguases, cuja vista é qualificada como de "effeito surprehendente e admiravel", indicando o tom laudatório que acompanha a divulgação da obra. Na sequência, a descrição aponta para uma série de vistas parciais que incluem ruas, praças, edifícios e fábricas, além de eventos específicos como os festejos alusivos à inauguração do Grupo Escolar e a exibição de ginástica sueca realizada pelos alunos da instituição.11 O percurso cinematográfico se estenderia ainda até a Usina Hidrelétrica Maurício, em uma excursão de automóvel que reforça a associação entre mobilidade e progresso industrial.

A matéria jornalística oferece destaque para as belezas naturais da região, com especial ênfase nas cachoeiras da usina Maurício, chegando a fazer uma comparação, de maneira exagerada, às corredeiras do Niágara, um excesso que expõe a retórica de exaltação característica dessas primeiras recepções da imagem em movimento. A ênfase nas quedas d'água como um dos motivos de realce das filmagens aproxima essa descrição de um repertório recorrente dos filmes de não ficção do período que, conforme observa Paulo Emílio Salles Gomes (2016), frequentemente colocava em pauta a exuberância das paisagens, aí destacadas as cachoeiras, como expressão de um imaginário nacional marcado pelo ufanismo do *Berço Esplêndido*, convertendo esses cenários em signos privilegiados de riqueza natural e de promessa de progresso.

A seleção dessas vistas sugere um projeto de representação voltado à valorização da cidade e de seus signos de progresso e civismo. Em contrapartida, permanecem ausentes da descrição cinematográfica aspectos recorrentes no cotidiano local registrados pela imprensa da época, como os bêbados e prostitutas que, quando não eram encarcerados pela polícia, circulavam pelas estações de trens, ou os banhos e afogamentos no rio Pomba, ou os linchamentos de supostos ladrões de animais, bem como os espaços marcados pela precariedade do saneamento, a exemplo dos pardieiros e dos córregos com esgoto a céu aberto.

Também não há menção nas fontes sobre os remanescentes dos povos que historicamente habitaram a região, como os Puri, Coroado e Coropó, ausência que se relaciona ao processo de ocupação territorial ocorrido ao longo dos séculos XVIII e XIX, quando suas comunidades foram submetidas às políticas de aldeamento e assimilação capitaneadas pelo Diretor Geral dos Índios em Minas Gerais, Guido Thomaz Marlière [1767-1836], ou exterminadas pela violência associada à expansão

11. Conferir: Cataguazes, 23 de março de 1913, p. 1.

colonial. A sucessão de imagens informadas pelo jornal Cataguazes parece configurar, assim, uma ilustração seletiva da cidade, tornando visíveis determinados elementos, ao passo que os indesejáveis permanecem fora do enquadramento das lentes de João Stamato.

Se a realização de uma película representou um acontecimento inédito para a história local, sua exibição pública deve ter se constituído em um momento igualmente singular para os espectadores. Esse aspecto é particularmente significativo, porque permite deslocar a discussão do filme como objeto para o filme como acontecimento social. A contratação da Fita de Cataguazes representou apenas o início de uma iniciativa cuja maior dimensão se realizou na exibição pública, quando parte da comunidade viu projetadas na tela a própria aldeia, suas autoridades e muitos de seus habitantes. Pela primeira vez, as pessoas puderam distinguir na sala escura os espaços que frequentavam cotidianamente, os edifícios que simbolizavam o progresso urbano, aplaudir as autoridades homenageadas nas cerimônias oficiais e, possivelmente, a si próprios, familiares e conhecidos registrados pela câmera.

Em um período em que o cinematógrafo ainda despertava um relativo fascínio pela inusitada capacidade de reproduzir o movimento, a expectativa de ver a própria cidade transformada em espetáculo conferia ao filme um sentido de identificação coletiva. Não surpreende, portanto, que o anúncio publicado no domingo anterior à estreia, marcada para a quarta-feira, 26 de março de 1913, registrasse a venda antecipada de todos os camarotes e frisas para os dias de exibição. Após o retorno de João Stamato ao Rio de Janeiro, em 2 de março, o intervalo de pouco mais de três semanas demonstra também o tempo necessário para a revelação, montagem, preparação e envio, pela estrada de ferro Leopoldina, da película antes de sua apresentação ao público. Programada inicialmente para ficar em cartaz no principal cinema da cidade por quatro dias, quarta-feira, quinta-feira, sábado e domingo, sempre em duas sessões iniciadas às 19 horas, a projeção da Fita de Cataguazes foi precedida pela divulgação recorrente nos periódicos locais. Essa campanha nos jornais deve ter contribuído para aguçar ainda mais a curiosidade do público e transformar sua estreia e as demais exibições em um acontecimento peculiar na vida urbana de Cataguases.

As fontes jornalísticas indicam ainda que a circulação do filme não se limitou à rede de exibição do município em que foi produzida. Meses após as primeiras apresentações em Cataguases, a fita integrou a programação de pelo menos uma sala de cinema da região, no caso o Cine Theatro Alencar, configurando um indício de sua duração no circuito local. Em 15 de julho de 1913, a Gazeta de Leopoldina noticiou as atividades do referido cinema, incluindo a exibição da *Fita de Cataguazes*, ocorrida na véspera da publicação. A matéria destacava o interesse da plateia em assistir locações e pessoas familiares na tela: "A população de Leopoldina conhecendo e admirando a belleza da visinha e progressista cidade, aproveitou o ensejo de revel-a hontem na tela do Cinema" (*sic*).[12] O periódico citado registra uma prolongada salva de palmas quando da aparição do leopoldinense Gabriel Junqueira, engenheiro

12. Conferir *Gazeta de Leopoldina*, 15-07-1913, p. 1.

dos quadros da Companhia Força e Luz Cataguases-Leopoldina. Ao final, o texto jornalístico relata a possibilidade de nova exibição, reforçando o êxito da sessão e a esperança de outras reapresentações.

Desde sua realização, entre fevereiro e março de 1913, passando pela estreia em Cataguases e pela posterior circulação na região, o filme integra uma dinâmica de exibição em que as vistas da cidade possibilitam diferentes percepções por parte do público. É na assimilação e compartilhamento das imagens que a cidade filmada acaba por se converter em cidade exibida e reapropriada no imaginário dos variados públicos que frequentaram as sessões em que foi apresentada a *Fita de Cataguazes*. Nesse mesmo horizonte de produção e circulação de imagens se inscreve a realização da fita das *Festas do Gymnasio Leopoldinense*, a qual, embora compartilhe elementos comuns com o caso de Cataguases, apresenta especificidades que permitem aprofundar a compreensão das expressões cinematográficas no contexto regional.

3.2. A fita das *Festas do Gymnasio Leopoldinense*

A experiência iniciada em Cataguases parece ter encontrado rápida repercussão na vizinha Leopoldina. Poucos meses após a realização da *Fita de Cataguazes*, em 30 de maio de 1913 (p. 1), a *Gazeta de Leopoldina* publicava uma nota informando que o empresário tenente João Chagas, proprietário do Cine Alencar, contratou o "[...] habil cinematographista sr. Paulino Botelho que vem tirar um film das festas a se realizarem no dia 03 do corrente do Gymnasio Leopoldinense e outro da bela solemnidade da coroação, na igreja Matriz, na noite de 31 do corrente [...]" (*sic*). Assim como ocorrera com Stamato, oriundo do Rio de Janeiro, Paulino Botelho [1879-1948], um dos principais cinegrafistas brasileiros do período silencioso, permaneceu hospedado no município durante o período das filmagens, conhecendo as figuras e o cotidiano leopoldinense. Embora a fita das *Festas do Gymnasio Leopoldinense* constitua o principal objeto deste item, as fontes consultadas também apontam para a realização de outra produção local: a *Fita da Egreja Matriz* ou fita dedicada aos festejos do Mês de Maria. Uma nota publicada pela imprensa registra sua exibição em duas sessões e informa que o "film da egreja Matriz local foi muito apreciado"[13].

Entre os indicativos mais expressivos da interação da produção cinematográfica com a comunidade local está a convocação publicada pela imprensa para que as senhoritas que desejassem participar da filmagem da solenidade da coroação, na Igreja Matriz, se reunissem, às 17h30 do dia 31 de maio de 1913, na residência do dr. Randolpho Chagas.[14] A nota nos permite argumentar que a realização da película envolvia o trabalho técnico do cinegrafista carioca, articulado à mobilização e ao engajamento de segmentos da população na composição de determinadas cenas. Estamos diante de um cenário no qual certas mulheres leopoldinenses acrescentavam à

13. Conferir *Gazeta de Leopoldina*, 22 de junho de 1913, p. 1.
14. Conferir *Gazeta de Leopoldina*, 30 de maio de 1913, p. 1.

condição de espectadoras a de participantes do próprio acontecimento fílmico, contribuindo para a construção da composição visual da cidade. Embora a imprensa não tenha registrado comentários específicos sobre a recepção das senhoritas leopoldinenses filmadas, a coroação aconteceu com a presença dos corpos femininos, possivelmente, maquiados e bem vestidos diante da câmera, o que revela a adesão de um segmento feminino e católico na realização da fita.

A repercussão da estreia da *Fita das Festas do Gymnasio Leopoldinense* confirma o interesse despertado entre os habitantes de Leopoldina. Em matéria publicada no dia seguinte, o periódico registrou o êxito da primeira sessão, destacando que a projeção da fotografia de Ribeiro Junqueira, então proprietário e diretor do Gymnasio Leopoldinense, foi recebida com uma "estrondosa e prolongada salva de palmas".[15] O segundo quadro apresentava o corpo docente e os funcionários da instituição, seguido por outros vinte e cinco quadros distribuídos em três partes, revelando uma estrutura narrativa voltada à valorização da vida escolar e de seus principais protagonistas. Diante da expressiva recepção do público, o jornal anunciou uma nova exibição para o sábado seguinte, informando que diversos ingressos já haviam sido vendidos antecipadamente.

A permanência do filme em cartaz sugere que essas sessões tanto se destinavam à contemplação da vida leopoldinense registrada pela câmera, quanto constituíam ocasiões de reconhecimento público, nas quais estudantes, professores, famílias e demais participantes das festividades retornavam ao cinema para rever a si próprios e às pessoas de seu convívio, reafirmando, por meio das imagens em movimento, laços de pertencimento e distinção social (Bourdieu, 2008). Com cerca de mil metros de extensão, divididos em três partes, a película tinha uma metragem um pouco menor do que a *Fita de Cataguazes*.

Uma matéria jornalística em especial, publicada por ocasião das apresentações do filme, ultrapassa a função de simples anúncio das sessões. Além de atribuir a iniciativa ao diretor técnico do Gymnasio Leopoldinense, José Botelho Reis, o texto descreve minuciosamente a organização da obra, dividida em três partes e composta por vinte e sete quadros. Trata-se de um documento particularmente valioso, pois permite reconstituir, ainda que parcialmente, a estrutura narrativa de uma obra fílmica desaparecida, oferecendo um nível de detalhamento razoável para produções de não ficção desse período do cinema silencioso. A descrição publicada pelo periódico deixa entrever uma organização temática bastante articulada.

Os primeiros quadros conferem centralidade à própria instituição, apresentando sua arquitetura, a figura de seu fundador e diretor, Ribeiro Junqueira, o corpo docente e administrativo, as salas de aula e até mesmo os dormitórios, compondo uma representação da escola como espaço ordenado de ensino e administração. Em seguida, o filme desloca o olhar para as atividades pedagógicas, registrando aulas, a saída das alunas e a recepção aos representantes do Ginásio Granbery, episódios que associam o cotidiano escolar às relações institucionais e às cerimônias come-

15. Conferir *Gazeta de Leopoldina*, 04 de julho de 1913, p. 1.

morativas. A segunda parte privilegia os exercícios militares e a ginástica feminina, enfatizando a formação física e disciplinar dos corpos dos estudantes. Por fim, a terceira parte concentra-se nos jogos e competições esportivas, intercalando provas atléticas, brincadeiras e momentos de descontração, inclusive uma corrida de professores "apanhados de surpresa".[16] Em seu conjunto, a película constrói uma representação abrangente da agremiação escolar, articulando ensino, civismo, disciplina corporal, lazer e sociabilidade como dimensões complementares de um mesmo projeto educativo, em sintonia com os ideais de formação intelectual, moral e física que orientavam a vida no país (Saviani, 2024).

A referida fonte ainda demonstra que a fita das *Festas do Gymnasio Leopoldinense* vai um pouco além de documentar um aniversário de um estabelecimento de ensino na medida em que ela constrói uma narrativa institucional sobre o Gymnasio Leopoldinense. Em outras palavras, a película funciona como um dispositivo de legitimação da escola: começa pela autoridade e pela infraestrutura, passa pelo ensino, torna visível a disciplina e culmina nas práticas cívicas e esportivas. Essa sequência leva a supor um projeto deliberado de representação do aparelho institucional como modelo de educação adotado à época, o que dialoga diretamente com as discussões de Eduardo Morettin (2005) sobre as funções sociais do documentário silencioso.

A repercussão da película prolongou sua permanência na programação do Cine Theatro Alencar para além do inicialmente previsto. Embora o jornal anunciasse a sessão de 6 de julho como a última oportunidade para assistir ao filme das *Festas do Gymnasio Leopoldinense*, poucos dias depois, em 9 de julho, uma nova matéria informava outra exibição, marcada para a sexta-feira seguinte. A sucessão de "últimas apresentações" indica que a produção despertou interesse suficiente para justificar novas exibições, embora essa interpretação permaneça apenas como uma proposição fundada nos vestígios documentais disponíveis. Não se pode descartar, por exemplo, a possibilidade da sessão ter sido oferecida gratuitamente pelos proprietários do ginásio ou de constituir uma cortesia do empresário do cinema aos gestores da instituição de ensino. À semelhança do que ocorrera com a Fita de Cataguazes, o filme permanecia em circulação enquanto preservava sua capacidade de mobilizar espectadores interessados em rever as festividades e participar de um acontecimento que extrapolava a simples projeção cinematográfica, na medida em que oferecia a possibilidade de reconhecer pessoas da comunidade na tela.

A organização de uma sessão beneficente acrescentava uma nova dimensão à estratégia de construção de capital simbólico em torno da película. Por iniciativa do empresário da casa de espetáculos, sua renda foi destinada a instituições beneficentes, mediante consulta formal à senhora Helena Ribeiro Junqueira, esposa do diretor e fundador do Gymnasio Leopoldinense. Em resposta ao convite, Helena indicou que os recursos fossem destinados à Casa de Caridade e às obras de reconstrução da Igreja do Rosário.[17] A dimensão caritativa da sessão se articula a formas de sociabi-

16. Conferir *Gazeta de Leopoldina*, 05 de julho de 1913, p. 2.
17. Conferir *Gazeta de Leopoldina*, 09 de julho de 1913, p. 1.

lidade das elites locais, fazendo do cinema um espaço de filantropia e reafirmação de vínculos de prestígio. O ato de assistir à fita significava também tomar parte de um gesto socialmente valorizado, que homenageava a família de Ribeiro Junqueira e reforçava as redes de reciprocidade que permeavam a vida urbana de Leopoldina nas primeiras décadas do século XX. A circulação da película, contudo, não se encerrou com as reapresentações realizadas em 1913. Em 30 de agosto de 1914,[18] mais de um ano após sua estreia, o filme das *Festas do Gymnasio Leopoldinense* voltou a integrar pontualmente a programação do Cine Alencar, demonstrando que a obra ainda conservava certa capacidade de mobilização junto ao público local, mesmo após um intervalo relativamente longo desde sua primeira apresentação.

Uma última consideração sobre o filme merece ser registrada. Conforme informa Paulo Emílio Salles Gomes (2025, p. 64), Humberto Mauro estudou durante três anos em regime de internato no Gymnasio Leopoldinense, circunstância que situa sua permanência em Leopoldina entre 1911 e 1913 ou, alternativamente, entre 1912 e 1914, antes de seguir para Belo Horizonte. Como a fita das *Festas do Gymnasio Leopoldinense* foi produzida em 1913, é provável que Mauro tivesse conhecimento sobre sua realização e posterior exibição. Não se pode, inclusive, descartar a hipótese de que tenha figurado entre os estudantes filmados durante as festividades e competições promovidas pela escola. Ainda que essa possibilidade permaneça sem comprovação documental, ela evidencia o potencial das fontes reunidas para suscitar novas questões investigativas, sugerindo que as experiências cinematográficas vivenciadas antes de sua atuação como realizador possam ter sido mais amplas e precoces do que o próprio Mauro nos levou a acreditar.

3.3. A fita *Cataguases-Leopoldina* (Cine-Album do Brasil)

Se, para os filmes produzidos em Cataguases e Leopoldina na década de 1910, as fontes permitiram reconstituir, mesmo que parcialmente, aspectos de sua produção, exibição e apropriação social, o caso de *Cataguases-Leopoldina*, exibido em 1921, conduz a um desafio distinto. As referências conhecidas sobre a película são extremamente reduzidas. Até o momento, localizou-se apenas o registro na base de dados da Cinemateca Brasileira,[19] fundamentado na filmografia organizada por Márcio da Rocha Galdino (1983), segundo a qual o filme foi exibido em Belo Horizonte, no Cinema Comércio, em 14 de outubro de 1921, e no Cinema Popular, cinco dias depois. A escassez documental impede, por ora, qualquer análise de sua estrutura narrativa ou de suas características formais. Em contrapartida, o cruzamento de diferentes fontes permite deslocar a investigação para o empreendimento do qual esse filme parece ter feito parte.

18. Conferir *Gazeta de Leopoldina*, 30 de agosto de 1914, p. 1.
19. Conferir o link: https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#

Os documentos apontam que *Cataguases-Leopoldina* integrava um projeto denominado **Cine-Album do Brasil**[20] cujas realizações não foram identificadas nas pesquisas sobre as primeiras décadas do cinema. A despeito de sua relevância para a compreensão das formas de circulação e legitimação social do filme, essa iniciativa permanece, até o presente momento, sem tratamento específico na historiografia, não tendo sido localizada qualquer referência a ela, inclusive na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. A invisibilidade acadêmica, entretanto, contrasta com a frequência com que o Cine-Album do Brasil aparece na imprensa da época. Um artigo publicado pelo jornal *Combate*, de São Paulo, em 1918, informa que Manuel Mariano da Costa, diretor proprietário do Cine-Album do Brasil, numa iniciativa que visava "[...] fazer a propaganda do nosso paiz no interior e no exterior, por meio do cinematographo [...]", havia recebido recomendações do Ministério da Guerra, do Ministério da Marinha e da Chefatura de Polícia do então Distrito Federal para realizar filmagens em cidades paulistas, ressaltando que trabalho semelhante já vinha sendo desenvolvido com êxito no Rio de Janeiro. A equipe do Cine-Album do Brasil contava ainda com Mario Sadi, jornalista, e José Julio Pereira Vianna, cinegrafista.[21]

A identificação de outras notícias publicadas na imprensa amplia esse quadro, confirmando o alcance geográfico e a continuidade desse empreendimento de registros visuais de cidades. Em julho de 1921, outra notícia registra a passagem por Cataguases do Capitão Manoel Mariano da Costa[22], sócio da empresa Mariano, Costa & Cia., responsável pelo Cine-Album do Brasil, que percorria diferentes regiões do país produzindo filmes e fotografias de paisagens naturais e centros urbanos destinados às comemorações do Centenário da Independência, inclusive para exibição na Europa.[23] O mesmo texto informa que diversas cidades mineiras e paulistas já haviam sido registradas e que uma parcela dessas produções fora recentemente exibida no Cinema Recreio, dando destaque para a qualidade técnica das imagens. A notícia anunciava, ainda, o início das filmagens na cidade para os dias seguintes, permitindo supor que *Cataguases-Leopoldina* tenha integrado esse mesmo programa de documentação visual.

Os anúncios localizados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional reforçam essa interpretação. Ao longo de 1921, ocorrem referências à exibição de produções identificadas como Cine-Album do Brasil, frequentemente apresentadas como extra ou complemento da programação das casas de entretenimento. Das cidades mineiras, somando-se ao filme *Cataguases-Leopoldina*, aparecem registros relativos a Santa Bárbara, incluindo vistas do Colégio do Caraça, Oliveira, Itaúna, Belo Horizonte, Pitangui, Santo Antônio do Monte, Itapecerica, Ubá, São José de Além Paraíba, Monte Carmelo, Ituiutaba, Sete Lagoas, Carvalhos, Pirapora e Curvelo. Em muitos casos, porém, os anúncios se limitam a mencionar "cidades do interior

20. Além de Cine-Album do Brasil, o projeto é mencionado como Cine Album Brasil, ou apenas Cine-Album.
21. Conferir *O Combate*, 07 de março de 1918, p. 3.
22. Ao contrário da outra menção, nessa publicação o nome Man[u]oel está grafado com "o".
23. Conferir: *Cataguazes*, 31 de julho de 1921, p. 2.

de Minas" ou as "adiantadas cidades da Mata Mineira", indicando que o conjunto de localidades contempladas foi provavelmente mais abrangente do que aquele passível de reconstituição com base nas fontes estudadas.

Tomadas em conjunto, essas evidências permitem formular uma reflexão que extrapola o caso específico do filme *Cataguases-Leopoldina*. O Cine-Album do Brasil parece ter integrado um conjunto mais extenso de iniciativas de cinegrafistas itinerantes que percorriam diferentes localidades brasileiras registrando cidades, eventos e atividades econômicas, em geral mediante encomendas ou acordos com autoridades locais, comerciantes e outros grupos interessados. Os indícios até aqui reunidos permitem supor que dezenas, talvez centenas, de filmes produzidos nesse contexto permaneceram à margem da historiografia do cinema brasileiro, apesar de sua frequente circulação nas salas de exibição da época.

A inexistência, até o momento, de exemplares conhecidos dessas películas impede determinar suas características estéticas e narrativas, bem como estabelecer se combinavam imagens em movimento, fotografias ou outras formas de composição visual. Essa limitação, contudo, não reduz o alcance historiográfico das fontes aqui reunidas. Ao contrário, elas revelam um objeto de pesquisa ainda pouco explorado, cuja investigação poderá tratar de circuitos de produção/circulação de filmes e das formas pelas quais inúmeras cidades brasileiras ajudaram a projetar suas imagens nas primeiras décadas do século XX.

4. Considerações finais

Se a abordagem sobre três obras de não ficção permitiu vislumbrar circuitos locais de produção em meio a vivências compartilhadas entre cidades vizinhas, quantas outras trajetórias permanecem ocultas em arquivos locais ainda à espera de investigação sistemática? A questão ultrapassa a simples identificação de novos títulos para engrossar os catálogos relativos à filmografia nacional e alcança os próprios modos pelos quais se costuma delimitar o objeto de investigação. O percurso desenvolvido neste estudo procurou demonstrar que o exame dos filmes produzidos em Cataguases e Leopoldina revela um campo cinematográfico mais complexo do que aquele consolidado pela historiografia clássica do cinema brasileiro, sobretudo, nos trabalhos embasados em Gomes (2025). Ao permitir um deslocamento da escala de observação das obras isoladas para os circuitos sociais que lhes davam sustentação, tentei evidenciar a articulação entre cinegrafistas, imprensa, moradores e salas de exibição compondo redes de produção e recepção das imagens. Embora a película virgem fosse adquirida no Rio de Janeiro e para lá retornasse para a revelação do negativo e a confecção da cópia destinada à exibição, uma parte das etapas envolvidas na realização, divulgação e recepção desses filmes ocorria no interior da própria comunidade.

Formuladas em contextos distintos, na arena acadêmica, as categorias de cavação e ciclo regional parecem convergir em seus efeitos historiográficos. Enquanto a primeira acabou frequentemente associada a um juízo depreciativo sobre os filmes

de encomenda e de atualidades, a segunda privilegiou a ficção como principal critério de reconhecimento das cinematografias locais. Em relativa harmonia, ambas contribuíram para deslocar a produção não ficcional para uma posição marginal, ajudando a obscurecer um conjunto expressivo de obras que não podem ser desconsideradas quando tratamos da cinematografia brasileira.

As informações factuais produzidas pela imprensa local indicam que a escrita do cinema silencioso brasileiro precisa ser acompanhada por uma constante revisão das perguntas dirigidas às fontes e aos pressupostos que orientaram a seleção dos objetos, conforme assinalam Luciana Araújo (2023), Sheila Schvarzman (2017) e Arthur Autran (2000; 2010), ao defenderem a ampliação dos problemas e das escalas de análise. O estudo propõe que a história do cinema em Cataguases foi tecida por fios mais numerosos e diversos do que durante muito tempo se admitiu. A leitura consagrada por Paulo Emílio Salles Gomes (2025) em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte,* constituiu um marco incontornável para a historiografia do cinema brasileiro, mas sua força interpretativa se consolidou como o principal enquadramento por meio do qual essa história passou a ser compreendida. Ao privilegiar a trajetória de Humberto Mauro e tomar o *Ciclo de Cataguases* como principal referência para a interpretação em âmbito local, parte dos historiadores relegaram outras imagens a um plano secundário durante décadas. As evidências aqui reunidas permitem reposicionar Humberto Mauro no interior de uma história mais ampla da produção cinematográfica regional, na qual sua trajetória deixa de ser compreendida como o marco zero ou um ponto de origem isolado, posto que situado numa rede de ver e fazer filmes que o antecede e o ultrapassa.

Referências bibliográficas

Araújo, L. C. de (2023). Os “ciclos regionais” no cinema silencioso brasileiro: outros percursos. In: Andrea Cuarterolo; Silvana Flores & Jorge Sala (Eds.). *Giros históricos de los cines regionales em Argentina y América Latina.* Definiciones, delimitaciones y disputas Históricas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, pp. 43-63.

Autran, A. (2000). Ciclos Regionais. *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo: Senac São Paulo, pp. 162-163.

Autran, A. (2003). Paulo Emílio e a constituição das bases da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil. *Revista USP,* São Paulo, v. 60, n.60, pp. 114-121.

Autran, A. (2007). Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *ALCEU* - v.7 - n.14 - jan./jun., pp. 17 a 30.

Autran, A. (2010). A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. *ALCEU* - v. 10 - n.20 - jan./jun, pp. 116 a 125.

Bernardet, J-C. (1995). *Historiografia clássica do cinema brasileiro.* São Paulo: Anablume.

Bernardet, J-C. (2009). *Cinema brasileiro:* propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras.

Bourdieu, P. (2008). *A distinção*: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP.

Costa, F. C. (2011). Dois filmes de cura do período silencioso: as imagens como arena de ambiguidades. In: PAIVA, Samuel, SCHVARZMAN, Sheila. (2011). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil* (pp. 127-139). Rio de Janeiro: Editorial Azougue.

Cruz, I. M. N. F. (2022) De escritores e cineastas: o mito da vocação cultural cataguasense. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 42, n. 90, p. 189-210, maio/ago, pp. 189-210.

Franco Neto, M. do P. (2024). *Longa duração e serialidade no cinema do século XXI: Os casos Twin Peaks – O Retorno (2017) e La Flor (2018).* Tese (Comunicação, Artes e Design). PUC/RS, Porto Alegre.

Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho. (2000). *Os 100 do século em Cataguases.* Cataguases: Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho.

Freire, R. de L. (2022). *O negócio do filme.* A distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna.

Galdino, M. da R. (1983). *Minas Gerais Ensaio de Filmografia*. Belo Horizonte: Comunicação.

Gomes, P. E. S. (2025). *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte.* São Paulo: Companhia das Letras.

Gomes, P. E. S. (2016). A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). In: *Uma situação colonial?.* São Paulo: Companhia das Letras, pp. 132-138.

Gomes, P. E. S. (1996). *Cinema:* trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra.

Gomes, P. A. (2008). *Pioneiros do cinema em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Crisálida.

Mauro, H. (2009). O Ciclo de Cataguases. In: Ronaldo Werneck. *Kiryrí rendáua toribóca opé:* Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck. São Paulo: Arte Paubrasil, pp. 237-238.

Morettin, E. V. (2005). Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. *Revista Brasileira de História* (Impresso), São Paulo, v. 25, n.49, pp. 125-152.

Morettin, E. (2013). *Humberto Mauro, Cinema, História.* São Paulo: Alameda.

Ramos, F. P. & Miranda, L. F. (orgs.). (2000). *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo: Senac São Paulo.

Ribeiro, J. A. (2000). Ciclo de Cataguases. *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo: Senac São Paulo, p. 160.

Saviani, D. (2024). *História das ideias pedagógicas no Brasil.* Campinas: Autores Associados.

Schvarzman, S. (2004). *Humberto Mauro e as imagens do Brasil.* São Paulo: UNESP.

Schvarzman, S. (2017). Escrever a História do Cinema Brasileiro no Século XXI: Desconstruir a História no Singular e Escrever a História no Plural. *RUMORES* (USP), v. 11, p. 132-150-150.

Schvarzman, S. O cinema silencioso em Minas Gerais (1907-1930). In: Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman (org.). (2018). *Nova História do Cinema Brasileiro.* Volume 1. (pp. 124-173). São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

Souza, J. I. de M. (2003). Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. *História: Questões e Debates,* Curitiba, n. 38, pp. 43-62.

Souza, J. I. de M. (2004). *Imagens do passado.* São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Senac.

Souza, J. I. de M. (2016). *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930).* O cinema dos engenheiros. São Paulo: Senac.

Souza, J. I. de M. (2018). Os primórdios do cinema no Brasil. In: Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman (org.). (2018). *Nova História do Cinema Brasileiro*. Volume 1. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, pp. 16-51.

Filmografia

As Curas do Professor Mozart (1924), de Alberto Botelho.
Cataguases-Leopoldina (1921), Cine-Album do Brasil.
Fita das Festas do Gymnasio Leopoldinense (1913), de Paulino Botelho.
Fita de Cataguases (1913), de João Stamato.

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

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

Marcelo Eduardo Ribarić*

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

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

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

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

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

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

1. Introdução

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Metodologia: da descrição formal à interpretação situada

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Genealogias descontínuas do documentário latino-americano

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

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

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

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

4. Corpus e eixos analíticos

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

5. Análises

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Comparação: cinco ecologias estéticas

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

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

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

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

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

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

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

7. Considerações finais

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Filmografia

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

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

A câmera como instrumento descolonizante: uma entrevista com Sérgio Péo

Patrícia Machado[1], Livia Arbex[2] & Patricia Froes[3]

Esta entrevista apresenta a trajetória do cineasta Sérgio Péo, cuja obra realizada entre os anos 1970 e 1980 reflete as transformações políticas e urbanas do Brasil durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). A partir de filmes como *Pira*, *Explendor do Martírio*, *Rocinha Brasil 77* e *Contradições Urbanas*, Péo construiu um olhar entre o experimental e o documental sobre a cidade e a vida coletiva, quando percorria com a câmera diferentes ruas, bairros e comunidades - em especial no Rio de Janeiro, nos anos 1970 e 1980. Sua trajetória se confunde com o desejo de registrar o país em transformação, em meio às contradições políticas e urbanas de um período marcado por censura, silêncio e pequenas formas de resistência.

O cineasta começou a filmar com uma câmera Super-8, movido pela curiosidade e pela urgência de expressão. O gesto inicial, quase artesanal, se transformou em projeto político e estético. Seus primeiros filmes – como *Pira* (1972) e *Explendor do Martírio* (1974) – revelam um olhar atento às tensões sociais e à arquitetura da cidade, denunciando o autoritarismo e as desigualdades urbanas. O desaparecimento de parte dessas obras, perdido o suporte físico, apenas reforça a importância de conhecer a trajetória do cineasta para quem filmar era registrar também para desafiar o apagamento.

1. Professora do PPGCOM da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Departamento de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 22.451-900 - Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: patricia-machado@puc-rio.br

2. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Departamento de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). 22.451-900 - Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: liviarbex@gmail.com

3. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Departamento de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). 22.451-900 - Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: pfroes@gmail.com

Doc On-line, n. 40, março de 2026, www.doc.ubi.pt, pp. 155-165.

Com o tempo, Péo passou a filmar em 16mm, buscando não apenas novas possibilidades técnicas, mas também formas mais seguras de circulação de seus filmes. O emblemático *Rocinha Brasil 77* (1977) nasce desse movimento. Em um longo plano-sequência, a câmera entra na comunidade e registra vielas e becos, produzindo talvez a primeira imagem em movimento da Rocinha filmada de dentro, por suas próprias passagens. Em *Contradições Urbanas* (1981), realizado já no início da abertura política, o cineasta volta-se novamente à relação entre espaço, convivência e direito à cidade, filmando personagens que falam de si e de seu entorno com rara consciência social.

No final da década de 1970, Péo foi um dos fundadores da CORCINA – Cooperativa de Realizadores Cinematográficos Autônomos, iniciativa que reuniu cineastas interessados em produzir e distribuir curtas-metragens independentes, com poucos recursos e muita invenção. A cooperativa surgiu em um momento de efervescência cultural e política, acompanhando as manifestações operárias, estudantis e artísticas do período de redemocratização. Foi nesse contexto que Péo realizou filmes como *ABC Brasil* (1981) e o já citado *Contradições Urbanas*, que articulam o olhar documental com o impulso coletivo de registrar o país em movimento.

A entrevista que apresentamos a seguir, realizada no Rio de Janeiro em junho de 2025, integra o projeto do Laboratório Práticas das Imagens de Arquivo e Contra-Arquivo (CNPQ/PUC-Rio), dedicado a mapear imagens e filmes produzidos no período da ditadura militar e a investigar seus processos de produção e circulação. O estudo busca compreender como o cinema, especialmente aquele realizado à margem das estruturas oficiais, atuou construindo um repertório visual que desafia as narrativas do poder e amplia nossa compreensão da história recente do país. Realizaram este trabalho a professora Patrícia Machado e as mestrandas Livia Arbex e Patricia Froes, que contou ainda com a colaboração dos estudantes bolsistas do departamento de Comunicação Clara Pastor e Lucas Cittadino.

Ao longo da entrevista, Sérgio Péo revisita sua trajetória, fala das condições materiais e políticas de sua produção e reflete sobre o sentido de filmar em tempos de exceção. Em suas palavras, a câmera é um "instrumento descolonizante", capaz de escrever com imagens o que a história oficial tentou silenciar. Mais do que um testemunho de época, a conversa revela uma ética e uma estética do gesto cinematográfico: filmar como ato de cidadania e como prática de liberdade.

Contra-arquivo: Sua relação com o cinema começa quando você descobre a câmera Super-8. Como este encontro aconteceu?

Sérgio Péo: Eu tinha um amigo no curso de arquitetura - Eduardo Barreto - que estava migrando para as artes plásticas. Por volta de 1972, ele me chamou para registrar uma de suas pinturas. Foi assim que uma câmera Super-8[4] veio parar na

4. O Super-8 está desde o início nesta seara próxima à da poesia de mimeógrafo e ao happening, como manifestações artísticas que, em seu modo mesmo de constituição, traziam elementos que dificultavam sua absorção mercadológica ou burocrático-autoritária (MACHADO JÚNIOR, 2014)

minha mão pela primeira vez. Aprendi a colocar o cartucho e fiz duas ou três experiências para entender como ficava no projetor. Me surpreendi com o quão simples era manejá-la, então parti para filmar. Nesse primeiro trabalho que fizemos juntos não havia som. Era apenas o Barreto, os pincéis e a pintura. Provavelmente eram planos-sequência pois não me lembro de ter montado. Não sei que destino ele deu ao filme, mas foi assim que tomei gosto pelo Super-8. Percebi que daria para fazer um bocado de outras coisas se usasse a cortadeira e a coladeira, então aprendi a editar. Para mim, aquela maquininha era como uma caneta e um papel. O discurso estava na minha frente, era só buscar a imagem conforme o meu desejo.

Contra-arquivo: Depois deste primeiro encontro com o Super-8, como você decide dirigir seus próprios filmes?

Sérgio Péo: A experiência com o Barreto foi meu primeiro uso da câmera, mas era um filme dele. Eu não tinha formação e nem experiência com cinema. O pouco que eu sabia se resumia ao que assisti: Nouvelle Vague, Godard com *Pierrot Le Fou*, Glauber Rocha e, na infância, algumas idas a um cineclube. Não tinha uma ideia pronta, mas queria ter liberdade de refletir sobre a situação brasileira e, definitivamente, o que me incomodava naquele momento era o mal-estar do golpe militar. Eu vivi o golpe dentro da escola militar[5] em que estudava, aquilo mudou radicalmente minha perspectiva. Até então meu plano era me tornar engenheiro militar, mas o golpe se deu e eu imediatamente me distanciei dessa perspectiva. Parti então para a arquitetura, que me dava mais liberdade para refletir sobre o estado das coisas. E foi exatamente isso que fiz junto da minha maquininha. Para fazer o meu primeiro filme, o *Pira*, comecei a pensar nas coisas que me afligiam.

Contra-arquivo: *Pira*, seu primeiro filme, é uma reação àquele momento histórico. De que forma?

Sérgio Péo: Exatamente, era uma reação mesmo, inclusive à publicidade do governo, cujas campanhas eram "denuncie seu vizinho". Já havia um movimento de guerrilha instaurado que chegava muito perto de mim. Naquele momento, quem não estava envolvido com a resistência armada, estava engajado na resistência intelectual. Eu tinha passado minha infância e adolescência em Belém, cercado de amigos de direita, então não estava mapeado pela repressão. Isso me permitiu ajudar e abrigar pessoas mais visadas. Minha política era: "se não pertencemos ao mesmo circuito, sigamos assim. Não quero saber nada sobre o seu circuito, mas você pode ficar aqui". De fato, os amigos que agreguei em torno da minha formação tinham consciência social, e era exatamente isso que eu buscava na época. Eu não tinha tradição política suficiente e muito menos expectativa de ação.

5. Sérgio Péo nasceu em Belém. Aos doze anos se mudou com a família para o Rio de Janeiro por conta da transferência do pai, então Capitão do exército, e concluiu os estudos no Colégio Militar carioca (JUCÁ, 2024)

Contra-arquivo: Ainda que você diga que não havia expectativa de ação política, seu segundo filme, *Explendor do Martírio*, é uma crítica aos monumentos que homenageiam os militares do movimento Dezoito do Forte, ocorrido em 1922.

Sérgio Péo: Aloysio e eu saímos sem medo para filmar as ruas vazias durante um jogo do Brasil[6]. Fomos para Copacabana sem muito planejamento. Havia algumas cenas previstas, mas grande parte seria inventada na hora. Assim que chegamos, demos de cara com a estátua dos Dezoito do Forte[7] toda enrolada em plástico branco. Aquilo era incrível, dava para ver que era um soldado embrulhado. Conversei com o rapaz que tomava conta da estátua, que estava cercada por grades. Expliquei que queríamos fazer uma tomada rápida, no que ele prontamente autorizou. A ideia era o Aloysio interpretar uma certa angústia preso naquelas grades e, em seguida, fingir que estava tacando pedras na estátua[8]. O problema foi que ele resolveu tacar pedras de verdade! O guardinha partiu pra cima dele e, para nossa infelicidade, aquela era justamente a hora do intervalo do jogo. As pessoas estavam todas na janela e começaram a gritar. Para completar, apareceu um camburão. Ainda assim mantive a frieza de seguir filmando, eu sabia que não estava fazendo nada de errado. Era uma reflexão sobre arte e estava disposto a defender isso em qualquer tribunal - se houvesse tribunal (risos). De qualquer forma, me mantive na minha lógica: não estou aqui escondido e nem fazendo mal a ninguém. Isso até irmos em cana. Chegamos na delegacia e os policiais nos chamaram de loucos. Eu disse: "loucos não, estamos fazendo filme de arte". Enfim, nossa prisão não levou mais de duas horas, não deu em nada. Nem com o filme eles ficaram. Ainda assim, naquele momento, nem de cinema eu tinha perspectiva de ação, o cinema era um desdobramento dos meus estudos. Na arquitetura, minha inspiração era o trabalho de reurbanização de favelas do Grupo Quadra liderado pelo Carlos Nelson. Eles tinham um projeto de reestruturar uma comunidade favelada e urbanizá-la sem retirar as pessoas do local, muito diferente das remoções feitas na época, como fazia o projeto do BNH (Banco Nacional da Habitação). Aquilo me mobilizou.

Contra-arquivo: Seu terceiro filme, *Maré*, já é produto de sua mobilização em torno dos territórios.

Sérgio Péo: Exatamente. *Maré* começava com meu amigo Cleber no meio da favela, embrulhado num jornal amarrado com fita como se fosse um ovo. Esta era a primeira tomada. Hoje seria nomeado de performance[9]. Cleber saía do ovo e acorda-

6. O curta *Explendor do Martírio* (Sérgio Péo, 1974) não foi rodado durante um jogo do Brasil, mas sim durante o jogo da final da Copa do Mundo, o que explica as ruas da cidade vazias na maior parte das cenas (JUCÁ, 2024)

7. A estátua em questão faz homenagem a Antônio de Siqueira Campos, militar morto da Revolta dos 18 do Forte de Copacabana, em julho de 1922 (JUCÁ, 2024)

8. A desmonumentalização estava ligada a outra tendência bastante evidente em sua carga contestatória aos padrões da arte estabelecida: a performance, o registro pela câmera de um ato performático rompendo com o comportamento "respeitável" (MACHADO JÚNIOR, 2014)

9. A performance estava seguidamente ligada à contestação da ordem imposta ao espaço público, como na "observação-ação" proposta por Péo, que quer "usar o espaço físico da rua reavaliando seu funcionamento e introduzindo novas atitudes" (Machado Júnior, 2014)

va para a realidade: ele se via no meio da comunidade da Maré, que era de palafitas, num estado lastimável e vivia sob ameaça de remoção. Naquele tempo, 1974, o movimento de associação dos moradores já era uma tradição nas favelas. A noção de cidadania começava a se tornar presente apesar da ditadura, que evitava isso quando não prendia. Na parte mais consolidada, o Morro do Timbau, entrevistei o presidente, o diretor e os organizadores da associação. No restante da Maré consegui falar com jovens dentro de suas casas aos domingos, que era o dia em que eu tinha disponibilidade para ir com a câmera filmar na comunidade. O fato é que o filme foi muito visto nas universidades e nas aulas do Carlos Nelson, o que acabou me aproximando mais do cinema.

Contra-arquivo: O *Maré* se perdeu?

Sérgio Péo: Se perdeu. *Maré* e mais dois filmes Super-8 se perderam. Havia outro que fiz chamado *Ame*. Nós vimos um outdoor na frente da favela com estes dizeres. Pegamos uma escada e uma lata de tinta. Fiz uma tomada que começava no geral e se aproximava dos dizeres, no que completava o "Ame" com "rica latina". Era só isso. Um filme mudo. Depois nas projeções do cineclube em Santa Teresa e no Parque Lage nós colocávamos músicas dos chilenos Violeta Parra e o Víctor Jara. Ficava uma coisa muito forte. E tinha o *Póstuma*, que era uma homenagem aos jovens negros mortos pelo grupo de extermínio Mão Branca. Eram 10 corpos atirados no chão, contrapostos com fotografias que saíram na imprensa. Barreto fez um cartaz belíssimo com as costas de um corpo queimado. Enfim, era apenas um Super-8 para passar no Cineclube. Não era uma arma super poderosa, mas na nossa cabeça era, nós estávamos nos expressando.

Contra-arquivo: *Póstuma* desapareceu?

Sérgio Péo: Desapareceu numa sessão na Rural (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro) em Seropédica. Eu não pude ir e entreguei os cinco filmes Super-8 a um amigo do grupo de poesia que estudava na universidade. Dentre eles *Póstuma* e *Maré*. Este pacote se perdeu. Foi por conta de episódios como este que em 1976 eu já queria filmar em 16mm e ampliar para 35mm. Só assim os filmes poderiam circular mais e com segurança, fora da minha mão. Os Super-8 arrebentavam e eu não tinha dinheiro para fazer cópias. Ninguém tinha. Não havia Embrafilme ou qualquer instituto cultural que desse apoio. Os filmes eram muito procurados e eu me sentia mal por ter apenas os originais. Eu tinha noção da importância daquele material. Procurei o Sérgio Santeiro[10] me queixando: "não dá para continuar fazendo essa bitola. Eu quero filmar na Rocinha, mas não tenho tempo de ir de exibição em exibição pessoalmente para mostrar os filmes. Quero ter outras experiências". Eu tinha

10. Sérgio Péo foi aluno de Santeiro no Instituto de Belas-Artes para a Escola de Artes Visuais (EAV). Esta experiência marca a transição da carreira de Sérgio Péo entre o amadorismo e o profissional (JUCÁ, 2024)

que trabalhar para me sustentar[11], e o modelo de exibição daquela bitola implicava em um conflito nas minhas atividades de cinema, que me satisfaziam muito naquele momento. Ele me deu então um pacote de cinco latas de 16mm reversível. Eu nunca tinha pegado numa câmera 16mm, mas o Sérgio foi claro: "se vira, agora o problema é teu". Acabei trocando com o Glauber, que estava interessado em reversível e tinha 16mm negativo sobrando. Então comecei a ir pra Rocinha.

Contra-arquivo: Seus filmes usam a linguagem do cinema experimental, ao mesmo tempo que se tornaram documentos raros de uma época, ao registrar as comunidades do Rio de Janeiro, como *Rocinha Brasil 77*. O plano-sequência que adentra aquele espaço tão cercado e invisibilizado é um dos mais bonitos da história do cinema.

Sérgio Péo: Quem não vive dentro daquele espaço não sabe como se deslocar ali. Não cheguei na Rocinha filmando de cara. Passei um ano conhecendo e entrevistando as pessoas. Nesta época eu já havia criado o cineclube[12]. Levava filmes, ensinei os meninos a mexer no projetor. Participei de grupos de discussão de uma retomada da associação de moradores, pois a ditadura obrigava que a indicação viesse da polícia. Era 1977. Levei um ano para fazer a primeira tomada, mas eu filmei tudo em um dia.

Contra-arquivo: *Rocinha* foi em 1977. A partir de 1978 você não está mais sozinho. Como se deu o encontro com outros cineastas?

Sérgio Péo: Em 1978, houve uma conquista do cinema brasileiro, do MAM, Cosme Alves Neto, Sérgio Santeiro e alguns cineastas. Em plena ditadura, aprovaram uma lei que obrigava a exibição de um curta brasileiro junto com cada filmão colonizador, como chamei no *Cinema Ação Curtametralha*, que fiz naquele ano. Era um panfleto para falar dos curtas que os próprios exibidores faziam apenas para ocupar o espaço. Não era nada. O exibidor vivia do filme americano, porque esse país fazia muito sucesso como colônia. E nós, realizadores, tínhamos um desejo coletivo de nos manifestarmos. Meu passo seguinte foi criar uma cooperativa. Levei a ideia a outros cineastas que conheci em torno do MAM, como o Asbeg, Luiz Arnaldo, José Joffily, Silvio Darin, Lúcio Aguiar, além do Zózimo Bulbul, Pitanga, Antônio Manuel, eram 40 nomes. Rapidamente formamos este grupo de realizadores que tinham no mínimo um curta, mas que queriam atuar em cinema. Foi nesta expectativa que criamos a CORCINA - Cooperativa dos realizadores cinematográficos autônomos. A

11. Sérgio Péo sempre conciliou suas atividades no cinema ao trabalho como designer, onde criava móveis e objetos (JUCÁ, 2024)

12. Para realizar o filme, Péo passou cerca de um ano vivendo na favela, se envolveu com a associação de moradores no projeto de criação de um cineclube, contou com a colaboração da jornalista Tânia Coelho, então sua esposa, nas entrevistas com os moradores e com a antropóloga Lícia Valladares como consultora de pesquisa de campo (JUCÁ, 2024)

CORCINA[13] criou um coletivo fantástico. Não tínhamos dinheiro, mas muitas ideias na cabeça e alguma competência. Formou-se um grupo de diretores, o Ivan Vianna[14] se aproximou.

Contra-arquivo: Que fez o *De Mãos Dadas*.

Sérgio Péo: Sim, em 1979. Era um período duro, mas não estava voltado contra nós cineastas, pelo contrário. Nessas coberturas sentíamos até que a câmera, de certa forma, nos protegia. A 16mm tinha certo porte, uma lente grande. Os caras não sabiam se éramos da Globo. Não vinham de peito aberto nos bater nem quebrar nada. Era perigoso para eles também.

Contra-arquivo: Ninguém tratou disso, é uma abordagem interessante. Já era Anistia, a televisão já ocupava a rua.

Sérgio Péo: Exatamente, havia um espaço conquistado de insatisfação com determinadas atitudes repressivas. O Pasquim e o próprio Jornal do Brasil estavam numa fase muito forte. Havia diversos setores da imprensa que apoiavam e refletiam essa insatisfação.

Contra-arquivo: Vocês não se sentiam ameaçados mas filmaram eventos que não se tornaram filmes, como o primeiro encontro da UNE em Salvador. O início da redemocratização trouxe a necessidade de registrar os movimentos sociais?

Sérgio Péo: Havia um projeto de filme chamado *Primeiro de Maio*, que seria um longa-metragem com o Luiz Arnaldo sobre a retomada do movimento político operário. Basicamente os metalúrgicos, mas também o movimento pela Anistia. Os presos do MEP (Movimento de Emancipação Proletária) trabalhavam para levantar a voz do operariado, que era o mais sacrificado de todos. Conversei com as oposições sindicais e aprendi muito sobre a realidade brasileira de piso de fábrica. Fiquei muito mobilizado com o que via, pois as pessoas estavam muito além da média universitária que conheci na faculdade. Naquele momento, não se imaginava o que iria acontecer com o Lula. Quando fiz o *ABC Brasil* (1981), senti apenas que era necessário, que não dava pra segurar, que era muito forte. Não interessava o longa, interessava botar aquilo na rua, diante dos olhos de quem podia ver. Aquilo tinha que ser multiplicado!

13. Fundada no Rio de Janeiro em 1978, a CORCINA - Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos - realizou cinquenta curtas-metragens em cinco anos, distribuindo cerca de cem filmes em salas de cinema durante o período de implementação da Lei do Curta. Uma das maiores representantes do curta-metragismo brasileiro, a CORCINA se caracteriza pela afirmação político-econômica do curta-metragem e por seu caráter experimentador, realizando uma verdadeira antropologia poética da cidade, temas da presente comunicação (PARENTE, 2018)

14. Membro da ABD, Ivan Vianna foi co-fundador da CORCINA.

Contra-arquivo: Quando buscamos nos arquivos da polícia política, há várias menções ao *Primeiro de Maio*.

Sérgio Péo: Era como identificávamos o projeto, mas não vinha escrito nas latas.

Contra-arquivo: Acho que foi pelo circuito de cineclubes, porque continuavam a vigiar. Parece que não, mas eles estavam lá, ligados.

Sérgio Péo: É... Não tínhamos noção de quem era quem.

Contra-arquivo: No mesmo ano de *ABC Brasil*, 1981, você realizou o *Contradições Urbanas*. Este filme tem uma personagem, moradora da Comunidade Cruzada São Sebastião[15], que fala da convivência no espaço, no olhar e relação com o outro. Seus filmes tem um tipo de personagem consciente de seus direitos e da luta, ao contrário de um certo documentário do início dos anos 60 em que o pobre sempre representa um outro discurso. Tem uma cena em que as mulheres da Selva de Pedra[16] estão com os filhos, que começam a brigar. Enquanto isso, você fecha a câmera no rosto da personagem que fala. É como se ali o caos tivesse se estabelecido dentro do desejo de ordem.

Sérgio Péo: *Contradições Urbanas* nasceu do *Rocinha Brasil 77*. O (Orlando) Mollica, que era meu contemporâneo na Faculdade de Arquitetura, foi assistir à primeira exibição do filme e me disse: "Péo, você está lá adiante! Estamos aqui argumentando a quem pertence o espaço público e você já deu 10, 100 passos". Naquele momento me dei conta de que vinha trabalhando nisso desde o *Pira*. O Mollica tinha um projeto articulado com o Carlos Nelson ligado ao IBAM[17] e financiado pela FINEP[18]. Era uma equipe de seis pessoas, incluindo o antropólogo Arno Vogel. Começamos a investigar a apropriação do espaço urbano no bairro do Catumbi, em contraponto ao (Condomínio) Selva de Pedra e a Comunidade da Cruzada (São Sebastião). Foi um projeto muito longo, de muita pesquisa, entrevista, além de apresentar uma novidade para mim: prazo. Nunca tinha trabalhado com cronograma na minha vida e ninguém se dispôs a ir até a moviola para assistir enquanto eu montava. Já com o filme quase pronto, faltando apenas a mixagem, o Arno foi dar uma olhada e disse: “gostei muito, mas acho que esse negócio do Cineclube vai dar problema”. O tal "negócio do cineclube” dizia respeito ao uso de uma igreja projetada pelo Carlos Nelson pelo pessoal da favela que tinha o Cineclube. Os frequentadores da igreja eram pequenos burgueses de classe média e se incomodavam com o pessoal da favela que baixava todinho lá. Até que acabaram com o Cineclube. Resolvi não tirar. Quando o Carlos Nelson assistiu, ele deu um tapa na mesa e foi embora. Eu

15. Cruzada São Sebastião é um conjunto habitacional de influência modernista localizado no bairro do Leblon, na zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Foi destino de parte dos moradores da antiga Favela do Pinto.

16. Selva de Pedra é o nome informal dado a um condomínio de edifícios de classe média e média-alta localizado no Leblon, na Zona Sul do Rio de Janeiro.

17. Instituto Brasileiro de Administração Municipal.

18. FINEP - Financiadora de Estudos e Projetos.

disse: “opa, vai quebrar a moviola”. Ele não era meu patrão, era meu colega. Além do mais, eu o adorava e o filme estava muito bom. Quando terminou a sessão para o pessoal da FINEP, Carlos Nelson se queixou de mim. Ele era uma estrela e eu não o tinha entrevistado para o filme. O filme acabou indo para Tetê Moraes remontar[19].

Contra-arquivo: Em diferentes momentos, você menciona o seu envolvimento com a promoção de cineclubes na Rocinha e na Cruzada. Como foram essas experiências? Que tipo de filme era exibido e que tipo de evento vocês organizavam?

Sérgio Péo: Na Rocinha, fundamos o "Rocine-Clube". Eram basicamente filmes brasileiros em 16mm. O Fábio era um jovem da comunidade de uns 18 anos que se destacou como animador e projecionista. Depois tornou-se fotógrafo profissional. Ao lado de outros dois parceiros, tornou-se muito ativo na manutenção do Rocine-Clube, que funcionava numa Capela da ASPA (Associação Padre Anchieta) dirigida na época pelo Padre Cristiano. Eu não me lembro bem dos filmes. Eu tenho a impressão que *Os Fuzis*, do Ruy Guerra, foi uma das obras exibidas por nós. Teve um filme também o *Passe livre*, do Oswaldo Caldeira e algum do Nelson Pereira dos Santos desse período de 1976. Não me lembro ao certo qual era, mas estava circulando através da DinaFilmes[20]. A DinaFilmes era que dava mais ou menos a linha dos filmes. Depois de 1977 eu já me afastei um pouco do movimento dos cineclubes. Em 1978 eu já estava muito envolvido com as coisas da cooperativa, da CORCINA, e me sobrava pouco tempo para outras coisas. Mas o Fábio seguiu tocando por um bom tempo.

Contra-arquivo: Foi neste contexto que acabou a CORCINA?

Sérgio Péo: Nós tínhamos um projeto de botar um cinema em cada unidade do BNH[21], que daria um circuito alternativo fantástico. Só precisávamos do aval da Embrafilme. Foi um sorvete na testa final quando o diretor da agência me disse que não poderiam assinar, pois havia outros interesses. Aí retruquei: "olha, cara, você pensa bem porque você não está falando com um cara, você está falando com 40". O pessoal da CORCINA, Sérgio Rezende e Mariza Leão, me chamaram: "Péo, você está sendo muito violento, as pessoas estão se queixando". Eu, violento? Não tinha batido em ninguém, só apanhava, sendo que era eu que levava dinheiro para eles. Aí acabou. Já havia tido o desgaste com o IBAM, com meu querido amigo Carlos Nelson, e depois a negativa da Embrafilme em fazer um investimento mínimo em algo que estava dando certo. Era um desafio enorme para nós administrar esses cineclubes. Até hoje o Rubem Corveto me diz que se tivesse sido aprovado nós estaríamos lidando com o comando e as milícias. Ou talvez muita coisa teria mudado, aberto um pouco as mentes. As mentes estão se fechando, caramba. Este é o grande problema.

19. A versão original acabou retornando para Péo pelos seus direitos como autor, uma vez que o Ibam, gestor do projeto, não aprovou o resultado e decidiu fazer uma nova versão (JUCÁ, 2024)

20. Distribuidora brasileira criada em 1976 pelo Conselho Nacional de Cineclubes (CNC).

21. Banco Nacional da Habitação.

Precisamos abrir as mentes novamente, voltar a fazer filmes como *Pira*, filmes com o telefone celular. Alô? Tá me ouvindo? Tá me vendo? Olha aqui! Sacode, deixa cair no chão quebrou, corte!

Contra-arquivo: Numa entrevista de 1978, você chamou a câmera Super-8 de "instrumento descolonizante". Defina isso, Sérgio.

Sérgio Péo: É um instrumento acessível de linguagem. Claro que a escrita e a leitura descolonizam. Enfim, nós não mudamos muito nossa realidade, é fácil de entender o que o colonialismo fez. E descolonizante porque usávamos o instrumento para fazer filmes que mostravam a violência e os absurdos que os cidadãos enfrentavam. É só botar isso numa linguagem e fazer circular por todos os circuitos possíveis. Hoje segue sendo um desafio imenso. Ainda mais com essas camerazinhas (de celular) que são capazes de fazer a mesma coisa que faz um Super-8. São quase 20 anos que vemos imagens de celulares e não estou vendo esse movimento emergir.

Contra-arquivo: Você acha que a crença no poder e força da imagem está abalada?

Sérgio Péo: Acho que dá para exercitar discursos, escrever com as imagens, prestar relatos. Vários aplicativos de celular hoje são mais ou menos isso, um lugar para você coletar imagens. Estamos numa democracia e temos que lutar por ela e pela cidadania. Mesmo que tenhamos sido desgovernados há pouco tempo por um imbecil, nós não somos um país de imbecis.

Referências bibliográficas

Jucá, M. (2024). *Tomadas da cidade em pleno AI-5: 'Pira' e o superoitismo experimental urbano*. Tese de doutorado apresentada à Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro.

Machado Júnior, R. (2015). Cidade e cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 70. In: Machado, C. E. J.; Machado Jr., Rubens & Vedda, M (org.). *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo.

Machado, P.; Lamha, C. & Nepomuceno, M. R. (2024) A trajetória de filmes esquecidos produzidos na ditadura militar. *Revista Interações Sociais* V.8 N.2. Dossiê Cinema, Mulheres e Ditaduras: Resistências no Brasil e na América Latina.

Parente, L. (2018) A CORCINA e o Cinema Alternativo Carioca. *Catálogo Dobra - Festival Internacional de Cinema Experimental*. Rio de Janeiro.

Filmografia

Pira (1972), super-8

Explendor do Martírio (1974), super-8

Maré (1974), super-8

Póstuma (1975), super-8
Rocinha Brasil 77 (1977), 16mm
Cinema Ação Curtametralha (1978), 16mm
ABC Brasil (1981), 35mm
Contradições Urbanas (1981), Betacam