

TEORIA DE CINEASTAS

PRÁTICAS E POLÍTICAS DO PENSAMENTO AUDIOVISUAL

ORG.
BRUNO LEITES
E ANDRÉ ARAUJO

intermeios
CASA DE ARTES E LIVROS

Editora Intermeios
Av. Dr. Pedro Lessa, 1.111 Conj. 33
11025-001 Ponta da Praia – Santos – SP – BR
(13) 3394-8645
www.intermeioscultural.lojavirtual.com.br

Teoria de Cineastas: Práticas e Políticas do Pensamento Audiovisual

© Bruno Leites e André Araujo (Editores)

Editoração eletrônica, produção Intermeios – Casa de Artes e Livros
Diagramação Fernandes Augusto Castro
Revisão Tuca Dantas
Capa Caio Ramos

CONSELHO EDITORIAL
Vincent M. Colapietro (Penn State University)
Daniel Ferrer (ITEM/CNRS)
Lucrécia D'Alessio Ferrara (PUCSP)
Jerusa Pires Ferreira (PUCSP)
Amálio Pinheiro (PUCSP)
Josette Monzani (UFSCar)
Rosemeire Aparecida Scopinho (UFSCar)
Ilana Wainer (USP)
Walter Fagundes Morales (UESC/NEPAB)
Jacqueline Ramos (UFS)
Alessandra Paola Caramori (UFBA)
Cláudia Dombusch (USP)
Barbara Arisi (Unila)
Nikita Paula (Ancine)
Paulo Vieira (UFPA)
Antônio Fernandes Junior (UFCAT)
Cristiane Maria Marinho (UECE)
Regiane Lorenzetti Collares (UFCA)
Luis Celestino Collares (UFCA)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L533 Leites, Bruno; Araujo, André (Editores)

Teoria de cineastas: práticas e políticas do pensamento audiovisual / Edição de Bruno Leites e André Araujo. – São Paulo: Intermeios; Porto Alegre: FAPERGS, 2026.

542 p. 16 x 23 cm

Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC).
ISBN 978-85-8499-227-0

1. História. 2. História Social. 3. História Cultural. 4. Indústria Cultural. 5. Cinema. 6. Arte. 7. Política. 8. Sociedade. 9. História do Cinema. 10. Cinematografia Histórica. 11. Cineastas. 12. Pensamento Audiovisual. 13. Teoria do Cinema. I. Título. II. Leites, Bruno, Editor. III. Araujo, André, Editor. IV. Teoria de cineastas e epistemologias do Cosmos Vivo. V. Conflito, empatia e outras dimensões do pensamento do cinema em contato com a alteridade. VI. Aporia e teoria dos cinemas negros. VII. Atrizes como cineastas teóricas. VIII. Criação e crítica de conceitos a partir de filmes e cineastas. IX. O pensamento da imagem e do som entre mídias. X. Pensamento e análise da imagem. XI. FAPERGS. XII. Intermeios – Casa de Artes e Livros.

CDU 930.85:791.4 **CDD 791**

Catalogação elaborada por Regina Simão Paulino – CRB-6-1154

1. A dimensão política da Teoria de Cineastas

Bruno Leites[1]

André Araujo[2]

A Teoria de Cineastas investe no entendimento de que cineastas formulam pensamentos múltiplos que podem se configurar de pleno direito como teoria do cinema, enfatizando suas diversas relações semióticas, estéticas, políticas, filosóficas, entre outras. Esses saberes, embora dispersos e nem sempre sistematizados nos moldes de um tratado teórico, configuram modos próprios de pensar o cinema a partir do cinema.

Nesta publicação, interessa-nos problematizar as implicações de um pensamento que não se estrutura necessariamente na materialidade semiótica da palavra escrita. Isso implica deslocar as categorias habituais da teoria para considerar que as operações visuais e sonoras do cinema (enquadramentos, durações, cortes, justaposições, texturas, ritmos, narrativa, iluminação etc.) constituem não apenas formas poéticas, mas também reflexivas. Ao pensar com imagens e sons, o cinema mobiliza regimes de sensibilidade e de significação que não são redutíveis à lógica discursiva da linguagem verbal. As escolhas poéticas são também reflexivas e políticas, elas implicam formas de ver, de mostrar e de partilhar o mundo.

1. Professor no Departamento de Comunicação (DECOM) e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFRGS. Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). E-mail: bruno.leites@ufrgs.br. Lattes: http://lattes.cnpq.br/6365957990393840. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1736-1382.

2. Bolsista de Pós-Doutorado Fapergs, vinculado ao PPGCOM/UFRGS. Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: andrecsaraujo@gmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/6902755875135456 Orcid: https://orcid.org/0000-0002-3579-2963

Este livro é promovido pela Rede de Pesquisa Teoria de Cineastas, que há mais de 10 anos tem organizado eventos, editado livros e dossiês em revistas acadêmicas e proposto seminários temáticos em eventos da área, além de outras atividades[3].

A dimensão política da Teoria de Cineastas

Os primeiros textos que ancoraram a Rede de Pesquisa Teoria de Cineastas nomearam uma série de desafios teóricos e metodológicos que ela viria a enfrentar, bem como benefícios que seriam conquistados com a consolidação de uma tal abordagem de pesquisa.[4] Parte dos desafios rendeu frutos e veio sendo desdobrada em diferentes percursos, como podemos notar na coleção de livros, dossiês e eventos já mencionados. Agora, gostaríamos nesta publicação de evidenciar que as principais questões da Teoria de Cineastas trazem consigo uma dimensão política. Não se trata dos sentidos políticos expressos em forma e conteúdo por cineastas, o que também é importante e aparece em diversos trabalhos que reivindicam a abordagem. É importante compreendermos a dimensão política em sentido mais amplo, relativo à distribuição das relações de poder em comunidade, o que implica questionar a constituição dos saberes, seus enunciadores privilegiados e sua forma aceita de expressão.

Nesse sentido, poderíamos afirmar que cada pesquisa em Teoria de Cineastas toma posição a respeito das seguintes questões: o que é teoria e qual é a sua relação com demais tipos de produção de conhecimento? Quem faz teoria ou de onde emerge o conhecimento teórico, incluindo a sua relação com a dimensão coletiva e técnica da prática cinematográfica? Como se expressa a teoria, ou seja, qual é a capacidade e o poder das imagens e dos sons ao vincular e produzir pensamentos teóricos, bem como suas particularidades em relação ao conhecimento verbal?

3. Para uma exposição do histórico de atividades de pesquisa, cf. *Teoria de Cineastas*: 10 anos de trajetória de pesquisa (Baggio, 2024).

4. A recusa de modelos teóricos prontos e construídos alhures, acionados apenas para aplicação sobre as imagens e sons dos filmes; a aproximação da academia com cineastas, o que viria a colaborar para tensionar distinções categóricas entre a teoria e a prática, permitindo compreender que a academia tem sua prática, assim como a produção de filmes tem a sua teoria; a pluralização de objetos de pesquisa, que também passariam a ser os discursos de cineastas, bem como seus documentos de processos, roteiros, cartas de montagem etc., sem diminuir a importância do filme como modo de expressão teórica; a diversificação da autoria, expandida da figura do diretor para outras funções criativas que agem na produção do filme, entre outros. (Graça; Baggio; Penafria, 2015).

A etimologia da palavra teoria nos evidencia a sua relação íntima com o ato de olhar e ser um espectador. *Théoros* designou o espectador, isto é, alguém que não está na ação mas em uma posição de contemplação apta a produzir uma proposição teórica sobre o mundo. A *théoros* liga-se *théorein*, a teoria, assim como *théatron*, o teatro, e *Teos*, Deus, aquele que tudo vê. (Barros, 2019; Bentes, 2016; Chaui, 1988).

Portanto, a relação entre olhar (ser espectador) e fazer teoria é longeva na cultura ocidental, o que não implica dizer que ela é um conhecimento distanciado, muito menos abstrato. Donna Haraway (1995) explora a relação entre olhar e conhecimento científico, na defesa da ciência como um saber localizado. Ela descarta o paradigma do olhar divino, afirmando o olhar de quem, estando no mundo, olha para o lado desde a sua localização. Essa perspectiva busca evitar o risco do subjetivismo e sua crítica total ao conhecimento científico e, diríamos, teórico, ao mesmo tempo em que investe contra qualquer promessa de neutralidade teórico-científica. É o caso de afirmar o saber localizado, justamente para afirmar o saber crítico no âmbito da teoria.[5]

No caso da Teoria de Cineastas, pensamos que ela tem a qualidade do saber localizado, com a adição de ser, frequentemente, um saber partilhado. Localizado porque valoriza a especificidade de cineastas em seu contexto de produção, tomando-os de pleno direito como produtores de teoria; partilhado porque faculta ao pesquisador a produção de conhecimento a partir de materiais de potencial teórico produzidos por outra pessoa.

Dentro das pesquisas em Teoria de Cineastas, costuma-se observar três principais referências para a definição de teoria. Aquela de Jacques Aumont (2008), para quem a "teoria" deve ser reservada para o conhecimento especulativo, sistemático e explicativo, ao contrário de "pensamento", algo muito mais abrangente – por isso, Aumont (1996; 2004; 2021) distingue "teoria de cineastas" e "pensamento dos filmes" em seus principais livros sobre o tema.[6]

5. "O relativismo e a totalização são, ambos, 'truques de deus', prometendo, igualmente e inteiramente, visão de toda parte e de nenhum lugar, mitos comuns na retórica em torno da Ciência. Mas é precisamente na política e na epistemologia das perspectivas parciais que está a possibilidade de uma avaliação crítica objetiva, firme e racional." (Haraway, 1995, p. 24).

6. Para uma análise dessa distinção e suas implicações na teoria de Aumont, cf. *O programa de Jacques Aumont para Estudos em Teoria de Cineastas* (Leites, 2024).

Aquela de Francesco Casetti (2005), que enfatiza a teoria como um conjunto de pressupostos compartilhados por estudiosos para compreender e explicar um fenômeno. A teoria deve ser uma proposta dotada de coerência, evidência e necessidade frente ao fenômeno mas, sobretudo, deve ser algo compartilhado e aceito por uma comunidade de estudiosos, caracterizando um saber que se consolida como um patrimônio comum. Casetti enfatiza o aspecto comunitário: a teoria é ponto de encontro e motivo de debates continuados. Para evitar tomar uma via talvez excessivamente rígida e excludente na definição de teoria, Casetti propõe que ela seja compreendida em uma "escala progressiva": (1) uma opinião, crença, vocabulário comum sobre a realidade; (2) um projeto científico; (3) uma construção axiomática coerente, capaz de explicar e prever os fenômenos. De todo modo, todas devem buscar a capacidade explicativa e se consolidar como ponto de encontro passível de debates continuados, mesmo em sua escala supostamente mais frágil do ponto de vista da sistematização.

Em Deleuze e Guattari (1992), poderíamos ver uma teoria vinculada ao campo da ciência, que se estabelece com referência a um "estado de coisas" que ela busca compreender na forma de um conjunto funcional com variáveis. Em outro sentido, haveria uma teoria filosófica, que se preocupa com a criação de conceitos, sem compromisso com a referência ao estado de coisas, mas com o acontecimento.[7] Por exemplo, uma atividade é formular e propor o conceito de multidão, que trará componentes específicos suficientes para diferenciá-lo de conceitos como povo e classe. Outra coisa é utilizar o conceito de multidão em uma proposição para afirmar que em certo espaço-tempo determinado formou-se uma multidão, com características assentadas em um número analisável de variáveis (sociais, históricas, políticas, tecnológicas etc.). Este modo "científico" de ver a teoria está em diálogo com os requisitos de especulação, sistematização, explicação, coerência, evidência e necessidade observadas por Aumont e por Casetti.

7. Para fazer justiça, os autores não utilizam o conceito de "teoria" para estabelecer sua distinção entre arte, filosofia e ciência, seja em *O que é o ato de criação?* (Deleuze, 2016) ou em *O que é a filosofia?* (Deleuze; Guattari, 1992). De todo modo, também é justo precisar que, em *A imagem-tempo*, Deleuze (2007, p. 331-332) usa "teoria" e "teoria filosófica" para falar de criação de conceitos, algo evitado nos anos seguintes, quando deixa de falar "teoria" ou "teoria filosófica" para afirmar: "filosofia". Essa progressão ocorre entre o início dos anos 1980 e o início dos anos 1990, sobretudo a partir dos cursos e livros sobre cinema, passando pela conferência sobre o ato de criação, e chegando a *O que é a filosofia?*. É o momento em que Deleuze centraliza em sua obra a questão da relação entre filosofia, ciência e arte. O cinema, como visto, cumpre um papel central nesta etapa do pensamento do autor.

No caso da abordagem Teoria de Cineastas, vista a partir dos conceitos de Deleuze e Guattari, seria possível observar trabalhos influenciados por cada um dos modos da teoria, científico ou filosófico, ou por ambos.

Se citamos tais definições recorrentes, é para evidenciar nossa impressão de que a definição de teoria é um problema na Teoria de Cineastas, no sentido empregado por Donna Haraway (2023) acerca dos problemas que precisamos cultivar e abrigar. Há um gesto político de pensar o teórico em relação à diversidade de epistemologias, de formas de conhecer e compreender o mundo. Essa dimensão se torna ainda mais urgente levando em consideração o amplo panorama de produção e circulação do cinema contemporâneo em relação a contextos não ocidentais, não hegemônicos e extramodernos. Não há como ignorar que, junto a uma maior diversidade de produtores e produções cinematográficas, também haja maior diversidade de teorias de cineastas sobre o próprio cinema. Nesse sentido, é necessário compreender que, para além dos discursos e afetos mobilizados tematicamente pelos filmes, pensamentos elaborados fora dos contornos do pensamento teórico ocidental abrem o cinema para epistemologias outras.

Outro problema abrigado e cultivado diz respeito ao próprio conceito de cineasta. A Teoria de Cineastas já demonstrou que é mais rica quando problematiza o estatuto deste ser que se diz agente da produção teórica, o que implica falar sobre quem pode ou não se qualificar como agente. Inclusive, questiona-se os limites da agência na produção de teoria.[8] Nesse sentido, para fazer Teoria de Cineastas, não é necessário eleger um cineasta soberano da sua própria consciência teórica, pelo contrário, é até benéfico considerar esse cineasta como alguém sempre tentando se acoplar e correr atrás daquilo que o excede. Cineasta, afinal, emerge como uma espécie de ciborgue acoplado, falho em dominar até mesmo a imagem que produz e que observa.

É como na teoria da cineasta Cristina Amaral, expressa na entrevista que consta neste livro: a imagem tem vida, e a cada vez que a grande montadora assiste novamente a um dos seus filmes outras camadas de pensamento se revelam. Poderíamos julgar que é a dimensão subjetiva da

8. A relação entre cineasta (teoria de cineastas) e autor (teoria de autor) foi problematizada em diversos textos (Baggio, 2023; Iuva, 2020; Cunha, 2017). No caso de Scansani (2020, 2023), há a afirmação do cinema como "gesto", que entendemos colocar o problema da teoria em um agenciamento coletivo que está além do próprio cineasta, envolvendo as funções ditas criativas, mas também o pensamento inscrito nos aparelhos do cinema. Não à toa, veremos o pensamento de Scansani beber de influências como Vilém Flusser e Gilbert Simondon, que tanto enfatizaram os conceitos e pensamentos próprios das máquinas.

cineasta-espectadora que se altera no tempo, mas a tese que ela defende busca fazer jus à multiplicidade que existe nos próprios filmes.

Não nos surpreenderemos de ver o tema do compartilhamento como uma ênfase que se repete em textos e entrevistas da rede. Um dos mais recentes livros foi significativamente intitulado *Por uma teoria compartilhada* (Scansani; Mello, 2023). A Teoria de Cineastas pode ser vista como uma relação com diversos níveis de (não) contratualização entre cineastas e pesquisadores, em que estes fazem uma espécie de vizinhança teórica. Como afirma Manuela Penafria (2020), a "questão é criar teoria do cinema colocando-se de uma maneira próxima de outro criador, do cineasta, que é um criador muito forte".

Às vezes, é até difícil afirmar onde começam e onde terminam os elementos advindos de cineastas e aqueles aportados por pesquisadores na produção da Teoria de Cineastas. Neste caso, também diríamos que há vários níveis de apropriação e fidelidade por parte de pesquisadores; de resto, como ocorre na produção teórica em geral quando se diz que um autor escreve sobre ou sob a influência de outro.

Como discutia Alexandre Rocha da Silva, em uma pesquisa precursora[9], a busca por elementos teóricos em uma obra artística é sempre um gesto de desconstrução, no sentido derridiano, onde o pesquisador busca enunciados dispersos que não são necessariamente o foco central da obra mas que, se deslocados, podem produzir uma nova forma de leitura, ou até mesmo uma reescrita: "Promover uma inversão colocando as teorias dos cineastas como o ponto a partir do qual serão analisadas as semioses que engendraram filmes, artigos e entrevistas corresponde a realizar o propósito arqueológico da reescrita" (Silva; Muller; Lucas; Araujo, 2022, p. 7).

A cineasta Ana Vaz, ao comentar em mensagem privada um artigo escrito pelos editores sobre o pensamento expresso em *É noite na América* (2022), escreveu em verso: "afinal, as suas meditações refletem e refratam entrelaçadas com as minhas / a ponto de pensar que estávamos — e estamos — de fato em diálogo". As belas palavras de Ana Vaz, além de informarem uma dinâmica possível (entre outras) de compartilhamento à distância, também nomeiam o desafio do pensamento audiovisual: "te agradeço

9. Entre 2009 e 2013, foi realizada a pesquisa "Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual: arqueologia, semiótica e desconstrução", conduzida por Alexandre Rocha da Silva na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A pesquisa tomava a obra de três cineastas brasileiros, Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, como teóricos do cinema e audiovisual.

pelas reflexões tão pontuais, quanto surpreendentes / em sua capacidade de dar nome, sintetizar, apontar / para dentro desta nuvem espessa / que é o pensamento kinestético — / pensar em movimento / pensar com o movimento".

No início desta seção, trouxemos algumas perguntas que povoam de modo imanente todas as pesquisas em Teoria de Cineastas. Organizamos esta parte do texto em torno dessas questões tentando evidenciar sua politicidade, não para respondê-las, mas para caracterizar os bons problemas que elas articulam.

Composição do livro

Muitos dos textos aqui reunidos partem de questões centrais ao cinema, como a natureza da imagem, a relação entre corpo e câmera, a dimensão temporal da montagem, mas também as expandem para territórios que dialogam com a filosofia, a antropologia, a história, os estudos de gênero, a teoria política e a ecologia. Assim, a Teoria de Cineastas não é apenas uma reflexão interna ao campo cinematográfico; é também um espaço de cruzamento e fricção com problemas contemporâneos mais amplos.

Ao longo dos capítulos, veremos como cada autor e autora deste volume se engaja com a obra de cineastas específicos ou com problemáticas estéticas e políticas transversais, compondo um mosaico que, embora diverso em enfoques, compartilha o compromisso com a ideia de que o cinema pensa — e que pensa de modos que nos desafiam a repensar a própria noção de teoria. O leitor encontrará, portanto, não apenas análises críticas, mas também experimentações metodológicas e deslocamentos conceituais, que procuram se aproximar da singularidade de um pensamento que emerge da imagem em movimento. Esta é, em última instância, a força e a aposta deste livro: acompanhar e pensar com o cinema quando ele pensa a si mesmo; e pensar, com ele, sobre o mundo.

A coletânea abre com a seção **Entrevista**. *A imagem vem cheia de vida: entrevista com a cineasta Cristina Amaral*, foi realizada por Bruno Leites, Jamer Guterres de Mello, Lennon Macedo e Patrícia Iuva. A montadora Cristina Amaral é uma das cineastas de maior impacto no cinema brasileiro dos últimos 40 anos. Sua obra é marcada por parcerias de longa duração com os diretores Carlos Reichenbach e Andrea Tonacci, por colaborações com outros grandes e consolidados nomes do cinema brasileiro e pelo incentivo contínuo a jovens cineastas. Na entrevista, a cineasta afirma que a imagem "vem cheia de vida", demonstrando respeito e admiração que

repercutem em suas afirmações acerca da montagem, da direção e da autoralidade no cinema, bem como nas críticas ao cinema realizado sem pensamento e coragem. Como afirmam os entrevistadores na apresentação da entrevista, as palavras de Cristina Amaral formam "um conjunto articulado que podemos, sem hesitação, qualificar como uma teoria de cineasta".

A seção **Teoria de Cineastas e Epistemologias do Cosmos Vivo** tem o objetivo de pautar a relação entre essas duas perspectivas. Conforme conceituado por José Jorge de Carvalho (2020), as Epistemologias do Cosmos Vivo afirmam o movimento e a agência que existe em todos os elementos do mundo. O vivo se diferencia do inerte, típico do pensamento científico ocidental moderno. Conceber um cosmos vivo impede que se instaure a distinção entre *res cogitans* e *res extensa*, isto é, "a coisa pensante, o eu observador" e "a coisa extensa, o cosmos, a natureza, o objeto estudado" (Carvalho, 2020, p. 482). Em termos de Teoria de Cineastas, essa questão é fundamental porque problematiza os modos de conhecimento em suas dimensões epistêmicas, políticas e institucionais.

Esta seção traz o artigo de César Guimarães e Pedro Aspahan que escrevem, em *Estéticas do cosmos vivo*, sobre a dimensão estética das Epistemologias dos Cosmos Vivo. O artigo apresenta elementos elaborados no contexto do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, ancorado na defesa de uma universidade pluriepistêmica. No texto, além de um debate teórico-conceitual sobre "estéticas afro-diaspóricas e ameríndias" e "retirada estética no documentário", os autores relatam e analisam os filmes *A ecologia dos Orixás*, com Iyá Ewé Angela Gomes, e *Retrato Audiovisual do Cacique Nailton Pataxó*, ambos realizados com a participação de Guimarães e Aspahan. Em ambos os casos, os autores procuram indicar em que medida o documentário pode fazer um "movimento suplementar" para "dar a ver e escutar" uma "poética e estética já presente nas manifestações filmadas".

A seção **Conflito, empatia e outras dimensões do pensamento do cinema em contato com a alteridade** reúne quatro olhares distintos para a questão da presença e do tratamento em relação à alteridade a partir do pensamento cinematográfico. Partindo de variações sobre a figura do outro, os textos que compõem essa seção expõem, e por vezes tensionam, as formas pelas quais diferentes cineastas modulam a imagem na representação e expressão da relação com o diverso.

Rosa Maria Bueno Fischer, em *Filmes-solidariedade: pode-se falar em empatia das imagens?*, reflete sobre uma ética das imagens que se constrói

na relação solidária entre criadores e espectadores, a partir de filmes que restituem voz e presença a sujeitos historicamente silenciados. Fischer, ao pensar o cinema como espaço de indeterminação, propõe que as imagens são experiências abertas entre criadores e espectadores. A partir da "ética das imagens", analisa quatro filmes (*O fim e o princípio*, de Eduardo Coutinho; *Ôrí*, de Raquel Gerber; *A imagem que falta*, de Rithy Pahn; *Eu não sou uma bruxa*, de Rungano Nyoni) que dão voz e visibilidade a sujeitos silenciados. A autora defende que essas obras operam com uma poética dos afetos, convidando o público a um gesto solidário por meio da arte.

Rafael de Campos, em *Modulações do ensaístico em Arthur Omar, Aloysio Raulino e Sérgio Bianchi*, analisa curtas documentais desses três realizadores brasileiros que tensionam formas tradicionais de abordagem do "outro" por meio de estratégias ensaísticas. A proposta de Campos é que tais exercícios de ensaio audiovisual exploram diferentes formas de representar a alteridade, tensionando modelos documentais tradicionais. O autor considera que os ensaios analisados propõem modos de pensamentos e experiência espectatorial ancorados na desconstrução discursiva, no confronto visual e na ironia autorreflexiva.

Bruno Carboni Gödecke, em *A alteridade do fantasma: espectralidade no cinema de Pedro Costa,* analisa como a alteridade atravessa a obra de Pedro Costa, especialmente em *Juventude em marcha* (2006), onde se materializa em figuras fantasmagóricas. Com base em entrevistas, críticas e referenciais teóricos de Roland Barthes e Jacques Derrida, discute-se a relação entre espectador e imagens técnicas, mostrando como o filme incorpora visualmente questões centrais sobre alteridade e espectralidade.

Cristiane Freitas, em *O conflito nas imagens contemporâneas: reminiscências da ditadura militar*, analisa filmes documentários brasileiros produzidos a partir de 2000, observando em que sentido realizam um "trabalho da memória", com esforço simbólico e ético de reelaboração do passado. A autora reconhece três formas distintas de representação do conflito no período, que respondem a urgências do presente em que foram feitas. Nesse sentido, cada filme conecta temporalidades com desafios distintos. O conflito é visto no artigo como uma manifestação em múltiplos níveis, algo "constitutivo das relações sociais" e que atravessa o tema dos filmes, suas narrativas e estratégias expressivas.

Na seção **Aporia e teoria dos cinemas negros**, parte-se da constatação feita por Irene Machado de que o cinema negro é uma aporia, no sentido de que "carece de categorização firmada em bases epistemológicas e, con-

sequentemente, teóricas". Em relação estreita com a anterior, os textos que compõem essa seção se questionam sobre as possíveis e necessárias renovações do vocabulário crítico para dar conta de um pensamento cinematográfico que desafia noções cristalizadas acerca do cinema e suas potencialidades, levando em consideração a produção dos cinemas negros.

Irene Machado, em *Estesias semióticas nos cinemas negros*, discute as aporias do chamado "cinema negro", apontando a ausência de uma base epistemológica ou teórica consolidada que o enquadre nas historiografias e teorias do cinema. Diferente de gêneros ou cinemas nacionais, ele se desenvolve em circuitos alternativos, independentes e periféricos, comprometido com as causas das populações negras. O ensaio de Machado articula a hipótese de que o cinema negro é um objeto improvável e imprevisível, mas esteticamente denso, enraizado nas culturas afrodiaspóricas, cuja "pele preta" extrapola o aspecto epidérmico e se inscreve na própria materialidade fílmica. Sem buscar definir um conceito fixo, o estudo investiga a estética e a *poiesis* desse fazer, enfrentando debates e polêmicas que reforçam a natureza aporética do termo.

Ricardo Lessa Filho, em *O perpétuo presente do arquivo: notas sobre a insubordinação poética dos movimentos afrodiaspóricos em Solmatalua,* situa o curta-metragem de Rodrigo Ribeira-Andrade como obra que entrelaça cinema de poesia, fabulação crítica e práticas arquivísticas afrodiaspóricas, explorando ritmos e visualidades como atos de criação. O ensaio propõe que o curta-metragem, através de sua montagem rítmica e visualidade, é uma expressão do "cinema de poesia", e realiza uma busca genealógica denominada de "origem-redemoinho". A obra, experimental e ao mesmo tempo arquivística e afrodiaspórica, dialoga com a "fabulação crítica" de Sadyia Hartman e o "mapa da porta sem retorno" de Dionne Brand.

Seguimos com a seção **Atrizes como cineastas teóricas**, que promove uma série de deslocamentos ao centralizar a atriz como cineasta, agente e teórica do cinema, distante da posição de objeto de contemplação em que foi historicamente situada. A seção coloca a atriz como agente de uma política articulada com um pensamento crítico sobre o audiovisual em múltiplos aspectos.

Leticia Weber Jarek apresenta *Por uma política das atrizes: um pensamento em via de construção em filmes e textos críticos* que analisa a constituição de uma "política das atrizes" nos estudos cinematográficos e na crítica. Os discursos são analisados em relação às performances fílmicas de atrizes. Desde os anos 2010, especialmente na França, cresce o interesse

por atrizes em publicações e retrospectivas, impulsionado pelo contexto do #MeToo, que reivindica sua autoria e o caráter político de suas interpretações. O texto crítico é um modo de expressão da política das atrizes, assim como o seu corpo quando atua. Como afirma a autora, "o processo de encarnação" também é "reflexivo", propondo "questionamentos feministas sobre a condição das mulheres sob o patriarcado".

Na seção **Criação e crítica de conceitos a partir de filmes e cineastas** o foco recai sobre formulações conceituais a partir de filmes e textos de cineastas. São trabalhos interessados em investigar conceitos criados, ou em propor conceitos a partir de filmes e textos de cineastas. Ocorre de uma palavra enunciada por um cineasta virar conceito no trabalho de pesquisadores. Nesta seção, o conceito é reconhecido como elemento fundamental para o pensamento e a teoria.

Lennon Macedo e Bruno Leites, em *O deslimite de Julio Bressane: histórias de um conceito-sensação*, investigam o conceito de "deslimite" na obra de Julio Bressane por meio de uma abordagem genealógica, identificando quatro antecedentes do deslimite na cultura brasileira: o barroco de Padre Antônio Vieira, a montagem antecipada em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a poesia concreta e o cinema experimental nacional. Há, no texto, observações sobre filmes, livros e artigos de Bressane, explorando como a noção de deslimite pode ser um indicativo de um pensamento que se articula sobre a base de uma indiscernibilidade entre artes e filosofia, em uma lógica de contágio mútuo. Para designar essa relação, os autores afirmam que "deslimite" em Bressane é "conceito-sensação", "ideia que nasce dupla", "habitando singularmente a co-presença da arte e da teoria".

Emiliano Fischer Cunha, em *Real esfacelado: pensando o cinema de fluxo hoje*, revisita o conceito crítico de "cinema de fluxo" para questionar sua pertinência nas condições contemporâneas de percepção e produção audiovisual. A partir de referenciais teóricos como Siegfried Kracauer, André Bazin, Harmut Rosa, Jonathan Crary e Byung-Chul Han, investiga-se como essa tendência, marcada pelo apreço pelo real e pela atmosfera sensorial, se manifesta no contexto atual de aceleração temporal e redução das capacidades perceptivas. Duas décadas após a emergência do conceito de cinema de fluxo, o autor afirma a existência atual de um "real esfacelado".

João Paulo Wandscheer e Miriam de Souza Rossini, em *Repressão e julgamento na narrativa de Tinta Bruta*, discutem a perspectiva queer no filme de Marcio Reolon e Filipe Matzembacher, relacionando criação artística e resistência política. Este trabalho contou com uma entrevista realizada por

um dos autores com os cineastas. O artigo não se contenta em expor os ditos dos cineastas, mas problematiza, contextualiza e propõe novas relações a partir do material produzido na entrevista.

Felipe Diniz, em *O fora de campo como dobra da mise-en-scène nos curtas-metragens de André Novais*, investiga a indissociabilidade entre o fora de campo e a *mise-en-scène* no cinema contemporâneo brasileiro. Partindo dos curtas-metragens de André Novais, Diniz problematiza o fora de campo como uma espécie de espaço emergente na *mise-en-scène* cinematográfica, tensionando a distinção entre real e representação como gatilho narrativo de base para o cinema de Novais. Neste cinema, há acolhimento do "fora de campo absoluto", que faz "o mundo ressoar mesmo onde não é visível".

Leandro Forgiarini, em *A teoria do lugar sob a ótica do cinema de Wim Wenders*, examina como a noção de lugar é construída em sua filmografia, articulando aportes da fenomenologia do espaço. Não apenas observamos nesse texto uma sistematização das paisagens e territórios filmados por Wenders, mas também somos colocados diante de uma proposta de entendimento sobre a própria ideia de "lugar" para o cineasta, focada em espacialidades subjetivas e na relação que se dá entre sujeito e espaço, através de movimentos de evasão, deslocamento, pertencimento e identidade.

A seção **O pensamento da imagem e do som entre mídias** amplia o foco para cruzamentos entre diferentes linguagens e suportes. Essa seção evidencia como a imagem cinematográfica se desdobra e se articula para além de seus limites tradicionais, transitando entre suportes, linguagens e contextos diversos. Os textos reunidos demonstram que o cinema não opera isoladamente, mas estabelece diálogos constantes com outras formas de expressão, ampliando o escopo da reflexão sobre sua materialidade e seus modos de afetar e pensar. Sob a perspectiva da Teoria de Cineastas, percebe-se que essas práticas e análises não apenas descrevem o que as imagens mostram, mas também como elas pensam: a imagem é um dispositivo que organiza, conecta e tensiona realidades e temporalidades distintas, funcionando como operador de reflexão, memória e invenção. A circulação entre mídias, os deslocamentos entre o fixo e o móvel, o atravessamento de experiências afetivas e cognitivas, tudo revela que a produção fílmica contemporânea manifesta um pensamento que é inseparável de seu modo de produção e de sua recepção. Dessa forma, a seção confirma que o cinema, enquanto prática e objeto de estudo, é uma arena de invenção e experimentação: suas imagens não se limitam a representar, mas constituem modos

de pensar, sentir e organizar o mundo. Ao tensionar categorias, suportes e mídias, os textos desta seção mostram que o pensamento por imagens e sons, central à Teoria de Cineastas, se dá sempre no encontro, no trânsito e na articulação entre diferentes regimes de visibilidade, desafiando tanto a análise quanto a própria percepção do espectador.

Gabriela Reinaldo, em *Rosto na mídia e rosto como mídia: as contribuições de Hans Belting para o estudo do rosto*, investiga as contribuições de Hans Belting para pensar a especificidade e a circulação da imagem do rosto. Em seu texto, que retoma os princípios da nossa concepção moderna do que é arte desde seus primórdios nas máscaras mortuárias, passando pelas diferentes figurações do rosto nos mais variados suportes, Gabriela Reinaldo demonstra como a imagem foi um operador fundamental para a constituição de uma ideia de rostidade, servindo menos como representação e mais como um modelo epistêmico de entendimento acerca do que inclusive significa ser humano.

Fábio Raddi Uchôa, com *Medéia por Consuelo de Castro (2021): o teatro-filme a partir da Cia Br. 116*, explora a experiência híbrida entre palco e tela em experimentações teatrais realizadas durante a pandemia de covid-19. Seu objeto privilegiado, a Medeia de Consuelo de Castro montada pela companhia de teatro Br.116, tensiona a relação entre os dispositivos tradicionais do teatro em conjunção com estratégias discursivas e técnicas próprias do cinema, constituindo uma experiência híbrida da imagem que não se reduz a nenhum dos polos.

Tom Lisboa, em *Caminhos imaginados: a sobrevivência no Instagram da obra cinematográfica (interrompida) de Isay Weinfeld e Marcio Kogan*, analisa como a estética dos cineastas-arquitetos Isay Weinfeld e Marcio Kogan se prolonga e se reinventa no Instagram, articulando paradoxos narrativos e fragmentações já presentes em sua filmografia interrompida. A hipótese do autor é de que a obra dos cineastas, em certo sentido, antecipa um movimento de circulação de imagens que irá se concretizar no ambiente digital contemporâneo, o que produz uma certa afinidade entre seu filme e o avivamento de sua obra no contemporâneo.

Seguimos com o texto de Fabiano Grendene de Souza, *Entre as imagens de Kleber Mendonça Filho: um diálogo com Raymond Bellour*, que investiga o uso da fotografia em três filmes do diretor pernambucano, refletindo sobre o trânsito entre imagem estática e imagem em movimento. Partindo das proposições de Bellour, Fabiano Grendene de Souza identifica um procedimento singular na forma que Kléber Mendonça entende a fotografia

apropriada pelo cinema, expressando um conjunto de dualidades (como passado e futuro, tradição e modernidade, perene e efêmero) a partir de sua variação de natureza, produzindo uma reflexão da relação entre movimento e fixidez como vida e morte, e sua persistência fantasmática.

Danilo Fantinel, em *Fotogenia: audiovisualidades de vínculo e amor em séries sul-coreanas*, retoma as formulações de Jean Epstein para pensar a fotogenia no contexto dos *doramas* contemporâneos. Em vez de associar fotogenia à beleza física dos atores, o texto enfatiza o movimento como elemento central. Nesses termos, é possível analisar como o vínculo e o amor recebem características fotogênicas nas séries analisadas, que tornam a sua manifestação "potencialmente inefável".

Marthina de Alexandri Baldwin e Marcio Markendorf, em *Imagem analógica e memória: a materialidade de visualização do intelecto*, discutem o suporte analógico como emulação formal do funcionamento fragmentário da memória. A partir da análise de *Elena* (2012), de Petra Costa, e *Aftersun* (2022), de Charlotte Wells, argumentam que a figuração de registros domésticos não busca mimetizar a realidade, mas sim reproduzir, em forma e materialidade, o caráter fragmentário, afetivo e não linear da memória. Nesse sentido, os cineastas propõem uma espécie de imagem para processos mentais e subjetivos, criando uma relação entre materialidade visual e modelo perceptivo.

Encerrando a seção, Gisele de Azevedo Endres, em *A imagem e o imaginário da cidade de Porto Alegre: observações sobre o Viaduto Otávio Rocha a partir do curta metragem Trampolim (1998)* analisa como o diretor Fiapo Barth figura o Viaduto Otávio Rocha em um curta-metragem, utilizando os conceitos de imagem e imaginário da cidade. O estudo mostra que o viaduto, mais do que cenário, é ressignificado por meio de um "deslocamento entre imagem e imaginário" que "se dá em tela".

Logo em seguida, abrimos a seção **Pensamento e análise do filme**, que reúne reflexões sobre o potencial teórico e metodológico de certas abordagens críticas. A presente seção propõe um diálogo entre diferentes modos de pensar o cinema como forma de conhecimento e como campo de elaboração conceitual. Seja ao refletir sobre a potência própria da imagem e seus modos de análise, ao propor metodologias comparatistas que exploram constelações e séries como procedimentos de pensamento, ou ao investigar as relações entre visão de mundo, intenção autoral e materialidade imagética, os textos reunidos aqui tensionam a prática analítica e ampliam seu alcance para além da descrição ou da interpretação isolada. Ao articular

a análise fílmica com uma dimensão teórica intrínseca ao próprio gesto cinematográfico, a seção reafirma um princípio central à Teoria de Cineastas: a ideia de que os filmes não apenas ilustram conceitos, mas produzem pensamento em sua própria linguagem, instaurando formas singulares de refletir sobre o mundo por meio das imagens.

Mariana Souto, em *Métodos comparatistas e seu potencial para as teorias do cinema: Inventários, Coleções, Séries e Constelações*, aprofunda a reflexão sobre práticas comparativas no campo, articulando referências da literatura comparada e destacando procedimentos como o inventário, a coleção, a série e a constelação fílmica como ferramentas para a construção de um *corpus* de pesquisa. Funcionando como uma síntese da proposta metodológica que Souto vem desenvolvendo nos últimos anos, esse texto é uma contribuição fundamental para a consolidação de uma perspectiva de análise fílmica cruzada, mas também abre o caminho para uma reflexão sobre o potencial intrínseco do cinema em operar por séries e conjuntos, a partir de operações de reunião e organização das imagens em sequências entre filmes, demonstrando que o pensamento por montagem próprio do cinema também expressa um determinado tipo de figura conceitual para além do filme em si.

Já Fernando Mascarello, em *Visão de mundo, pensamento e intenções autorais, o filme e sua análise: O caso de Close, de Lukas Dhont*, propõe um diálogo entre "Teoria de Cineastas", "Crítica dos Processos de Criação", "Análise Fílmica" e "Estudos de Recepção Cinematográfica e Audiovisual", com ênfase na importância do *corpus* paratextual que circunda o filme e que é apropriado de diversas maneiras em cada uma dessas abordagens de pesquisa. O autor afirma, em suas considerações, a relevância de pesquisas que considerem a "intenção autoral" como elemento importante no estudo do cinema.

Marcelo Carvalho, em *Cineastas e acasos: 'Há muitas maneiras de dobrar um lenço, algumas mais delicadas do que outras'*, propõe uma teorização sobre o acaso no cinema, distinguindo diferentes formas de contingência e exemplificando com obras de Werner Herzog, Michael Snow e Jonas Mekas. O ensaio investiga o papel do acaso no cinema, articulando interpretações filosóficas e operadores teóricos próprios para compreender sua manifestação no filme, na filmagem e na prática dos cineastas. Ao diferenciar "acaso forte" e "acaso fraco", Marcelo Carvalho discute sua relação com contingências e analisa estratégias, como a improvisação, para acolhê-lo em cena. O autor relaciona acaso e "esforço de criação dos cineastas", observan-

do que a "esfera casual" tem a capacidade de expandir epistemologicamente ou apresentar um "limite da própria Teoria [de Cineastas]".

Finalmente, o último texto da seção é uma tradução inédita de Jacques Aumont, *Potências da imagem, potência da análise*, capítulo central do livro *Comment pensent les films: Apologie du filmique*, de 2021, que, por sua vez, é uma atualização do livro *À quoi pensent les films?*, de 1996. Este livro é de suma importância no trabalho de Aumont acerca das relações entre cinema, cineasta, pensamento e teoria, formando um programa que também se expressa em *As teorias de cineastas*, *Pode um filme ser um ato de teoria?* e outros artigos com reflexões mais pontuais. É a primeira vez que um capítulo de *Comment pensent les films* ganha versão em português. A tradução foi realizada por Karol Garcia, professora do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal do Ceará. Este texto de Aumont articula a atividade de análise da imagem com o modo de pensamento próprio da imagem, compreendido como problemático. Daí, a forte afirmação de Aumont, que a nosso ver repercute em todo o texto e em toda a Teoria de Cineastas: "Questão primordial de toda análise de imagem: qual é o problema? Qual problema posso apresentar a partir dessa ou dessas imagens? Ou, mais especificamente, qual problema ela coloca ou elas colocam e do qual são elas mesmas a solução?".

Referências

AUMONT, Jacques. **À quoi pensent les films.** Paris: Nouvelles Éditions Séguier, 1996.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? **Educação e realidade**. Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 21-34, jan./jun. 2008.

AUMONT, Jacques. **Comment pensent les films**: apologie du filmique. Éditions Mimésis, 2021.

BAGGIO, Eduardo. From the concept of author to the concept of filmmaker. *In:* GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Túlio; PENAFRIA, Manuela. **Filmmakers on film**: Global Perspectives. London: British Film Institute; Bloomsbury, 2023. p. 11-21

BAGGIO, Eduardo. Teoria de Cineastas: 10 anos de trajetória de pesquisa. **Revista Livre de Cinema**, v. 11, n. 2, p. 1-14, abr.-jun., 2024.

BARROS, José D'Assunção. Uma teoria é um modo de ver – considerações sobre as especificidades do Teórico na construção do conhecimento. **Interfaces da Educação**, v. 10, n. 28, p. 28-57, 2019.

BENTES, Hilda. O ponto de convergência entre o teatro e a filosofia: o verbo *théorein*. **Synesis**, v. 8, n.1, p. 80-100, jan./jun. 2016.

CARVALHO, José Jorge. O encontro de saberes nas artes e as epistemologias do cosmos vivo. *In:* TUGNY, Rosângela Pereira de; GONÇALVES, Gustavo (Org.). **Universidade Popular e Encontro de Saberes**. Salvador/Bahia: Editora da UFBA/Instituto de Inclusão no Ensino e na Pesquisa-UnB, 2020. p. 475-507.

CASETTI, Francesco. **Teorías del cine** – 1945-1990. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.

CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. *In:* NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-63

CUNHA, Tito Cardoso e. Teorias dos cineastas *versus* teoria do autor. *In:* PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo; GRAÇA, André Rui; ARAÚJO, Denize Correa. **Revisitar a teoria do cinema**: Teoria dos cineastas. v. 3. Covilhã: Ed. Labcom, 2017.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**: cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação? *In:* DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos**: textos e entrevistas (1975-1995). São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

É NOITE na América. Direção: Ana Vaz. Brasília: Fondazione in **Between Art Film**, 2022.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Túlio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema, **Revista científica/FAP**, Curitiba, v. 12, p. 19-32, jan./jun. 2015.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 07-41, 1995.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthuluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023.

IUVA, Patrícia. Do dialogismo aos sentidos da dupla autoria nos making ofs documentários. **Intexto**, n. 48, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/issue/view/3841>. Acesso em: 6 jun. 2024. p. 84-104

LEITES, Bruno. O programa de Jacques Aumont para Estudos em Teoria de Cineastas. *In:* MELLO, Jamer G. de; RODRIGUES, Carla; CARVALHO, Marcelo; BASTOS, Thalita. (Orgs.) **Processos de criação e reflexões teóricas no cinema**. São Paulo: Gênio Editorial, 2024. p. 72-100.

PENAFRIA, Manuela; LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. Entrevista concedida a Bruno Leites, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho. *In:* **Intexto**, n. 48, p. 6-21, jan./abr. 2020.

SCANSANI, Andréa. O gesto fílmico como expressão coletiva da arte cinematográfica, **Intexto**, Dossiê Teoria de Cineastas, n. 48, jan./abr. 2020.

SCANSANI, Andréa. A matéria fílmica e humana em "O cavalo de Turim" ou quando Simondon e Merleau-Ponty atravessam o cinema de Béla Tarr. *In:* SCANSANI, Andréa; MELLO, Jamer G. de (Org.). **Por uma teoria compartilhada**: ideias, processos e práticas de cineastas. Cachoeirinha: Fi, 2023. p. 256-284

SCANSANI, Andréa; MELLO, Jamer G. de (Org.). **Por uma teoria compartilhada**: ideias, processos e práticas de cineastas. Cachoeirinha: Fi, 2023.

SILVA, A.; MULLER, L.; LUCAS, C. B.; ARAUJO, A. Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual: arqueologia, semiótica e desconstrução. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 54, 2022. Disponível em: http://doi.org/10.19132/1807-8583202254.120608