Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

ISSN 1808-2599, v. 29, jan–dez, publicação contínua, 2026, p. 1–23.
doi.org/10.30962/ecomps.3289

Imaginações do cinema-mundo
Arquivos, coleções e fabulações do espaço

ANGELA FREIRE PRYSTHON
Universidade Federal de Pernambuco
Recife, Pernambuco, Brasil

BRUNO MESQUITA MALTA DE ALENCAR
Universidade Federal de Pernambuco
Recife, Pernambuco, Brasil

LUCCA NICOLELI ADRIÃO
Universidade Federal de Pernambuco
Recife, Pernambuco, Brasil

ID 3289
Recebido em **21.10.2025**
Aceito em **08.01.2026**

/resumo

O cinema é um meio artístico que, ao reorganizar a realidade, cria novas formas de perceber o visível. Inspirado em Walter Benjamin e Jorge Luis Borges, este artigo articula a noção de *cinema-mundo* às ideias de *arquivo*, *coleção* e *montagem*. Primeiramente, abordamos o cinema como compêndio geográfico; em seguida, análises dos documentários de Cecilia Mangini, Luigi Di Gianni e Vittorio De Seta e do filme *Die Parallelstraße* (1963), de Ferdinand Khittl, balizam nosso argumento a favor das imaginações geográficas.

Palavras-chave: Cinema-mundo. Arquivo. Geografia visual.

Imaginations of Cinema-World: Archives, Collections, and Spatial Fabulations

Cinema is an artistic medium that, by reorganizing reality, creates new ways of perceiving the visible. Inspired by Walter Benjamin and Jorge Luis Borges, this article connects the notion of cinema-world to the ideas of *archive*, *collection*, and *montage*. First, we approach cinema as a geographic compendium; then, through analyses of documentaries by Cecilia Mangini, Luigi Di Gianni, and Vittorio De Seta, as well as the film *Die Parallelstraße* (1963) by Ferdinand Khittl, we build our argument in favor of geographic imaginations.

Palavras-chave: Cinema-world. Archive. Visual geography.

Imaginaciones del cine-mundo: Archivos, colecciones y fabulaciones del espacio

El cine es un medio artístico que, al reorganizar la realidad, crea nuevas formas de percibir lo visible. Inspirado en Walter Benjamin y Jorge Luis Borges, este artículo articula la noción de cine-mundo con las ideas de *archivo*, *colección* y *montaje*. En un primer eje, abordamos el cine como compendio geográfico; a continuación, los análisis de documentales de Cecilia Mangini, Luigi Di Gianni y Vittorio De Seta, así como de la película *Die Parallelstraße* (1963), de Ferdinand Khittl, sustentan nuestro argumento a favor de las imaginaciones geográficas.

Palabras clave: Cine-mundo. Archivo. Geografía visual.

/autores



ORCID

Angela Freire **PRYSTHON**

Professora titular do Programa em Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCom-UFPE). Doutora em Teoria Crítica pela Universidade de Nottingham (Reino Unido).

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil

E-mail: angela.prysthon@ufpe.br



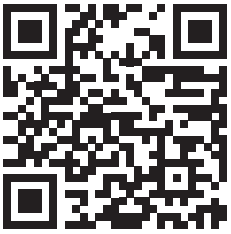
ORCID

Bruno Mesquita Malta de **ALENCAR**

Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCom-UFPE).

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil

E-mail: brunomaltadealencar@gmail.com



ORCID

Lucca Nicoleli **ADRIÃO**

Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCom-UFPE).

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil

E-mail: lucca.adriao@ufpe.br

Introdução

O ponto de partida deste artigo não é uma teoria sistemática, mas um conjunto de intuições que atravessam diferentes tradições literárias e críticas. Entre elas, dois nomes emergem como referências imaginativas: Walter Benjamin e Jorge Luis Borges. Mais do que oferecer um modelo conceitual direto, ambos alimentam modos de pensar o arquivo, a coleção, a errância e a montagem como operações capazes de produzir mundos. Benjamin, com sua atenção às formas históricas de circulação das imagens, e Borges, com seus labirintos de documentos e enciclopédias impossíveis, ajudam a delinear um horizonte sensível no qual o cinema pode ser compreendido como uma prática que fabrica relações entre tempos, espaços e narrativas. É a partir dessa atmosfera, e não de um enquadramento teórico fechado, que investigamos como certos filmes constroem modos específicos de imaginar o mundo.

A ideia de coleção, quando aplicada ao cinema, abre múltiplas possibilidades de leitura, permitindo vê-lo tanto como repositório de fragmentos do real quanto como gerador de universos possíveis. Walter Benjamin observa que colecionar não se resume ao acúmulo de objetos, mas constitui uma forma de reorganizar o mundo, apropriando-se de elementos dispersos e atribuindo-lhes novos sentidos. A literatura de Jorge Luis Borges, por sua vez, nos mostra como a ficção pode infiltrar-se na realidade e transformá-la. Em "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", o escritor argentino descreve um mundo imaginário que, aos poucos, contamina o real, alterando completamente sua percepção: "O contato e o hábito continuado com Tlön acabam por desintegrar este mundo" (Borges, 2007, p. 19).

É a partir dessa perspectiva que desenvolvemos o conceito de *cinema-mundo*, tomando como inspiração o projeto encabeçado pelo banqueiro e filantropo francês Albert Kahn. No início do século XX, Kahn concebeu os *Archives de la Planète* (*Arquivos do Planeta*), uma iniciativa de amplo alcance que buscava documentar a diversidade geográfica e cultural do planeta por meio da imagem em movimento e da fotografia. Entre 1909 e 1931, ele financiou missões fotográficas e cinematográficas em dezenas de países, com o intuito de construir um testemunho visual anterior às transformações provocadas pela modernização. A proposta de Kahn se configurava, em certa medida, como um atlas visual da modernidade, um projeto verdadeiramente cosmopolita, uma espécie de manifesto imagético da globalização: "A globalização designa todos aqueles processos que tornam o espaço mais fluido, reduzindo a inércia e tornando a distância irrelevante. Globalização e mídia estão, como Kahn e seus contemporâneos muito bem compreenderam, intimamente entrelaçadas. Na *belle époque*, a humanidade foi globalizada não apenas por meio do comércio e do imperialismo, mas também, de modo decisivo, pelo advento da fotografia e do telégrafo, do cinema, do rádio e do gramofone. Lugares distantes, que antes eram conhecidos apenas pelo meio muito indireto da palavra falada ou escrita, passaram então a ser transmitidos por meios visuais e auditivos"[01] (Bjorli; Jakobsen, 2020, p. 22, tradução nossa).

De certo modo, os objetivos de Kahn antecipavam questões que seriam retomadas pelo cinema experimental e expandido dos séculos XX e XXI: a descontinuidade da experiência, a justaposição de tempos e geografias distintas, e a reflexão sobre a imagem como construção de memória. Também dialogavam com preocupações do documentário antropológico, especialmente aquele sensível à destruição de modos de vida tradicionais pela modernidade. Um aspecto fundamental dessa empreitada reside na materialidade das imagens: o uso do autocromo, com suas granulação e coloração intensas, evocava a textura da pintura impressionista. Ao contrário da fotografia em preto e branco, que frequentemente desmaterializa o real, o

01 No original: "Globalization denotes all those processes that smooth space; reducing inertia and making distance irrelevant. Globalization and media are, as Kahn and his contemporaries very well understood, closely intertwined. In the belle époque humanity was globalized not only through trade and imperialism but also notably by the advent of photography and the telegraph, film, radio and gramophone. Faraway places that were previously known only through the very indirect medium of the spoken or written word, could now be transmitted through visual and auditative media".

autocromo realça a presença física dos corpos, dos objetos, da luz que vibra sobre as superfícies. Essa dimensão pictórica oferece uma imersão sensorial, além de indicar um desvio do puramente documental para o estético, revelando a mediação tecnológica na produção de um imaginário do mundo.

Os pequenos filmes realizados no âmbito dos *Arquivos do Planeta* expressam também essa tensão entre o registro e a encenação. Um exemplo importante são as imagens captadas em Varanasi, na Índia, com planos que mostram as margens do rio Ganges, onde fiéis realizam rituais de purificação e cremação. A câmera, operada por técnicos franceses, mantém-se como observadora externa, sem interagir com os corpos filmados. Esse tipo de abordagem, recorrente nas primeiras missões cinematográficas, explicita uma ambivalência: ao mesmo tempo que documenta práticas culturais, reitera uma posição de distanciamento simbólico que transforma os sujeitos registrados em emblemas de alteridade, reforçando um olhar exotizante. Essa operação visual remonta às estratégias do orientalismo pictórico do século XIX, reproduzindo mecanismos de construção do outro.

O arquivo construído por Kahn revela, assim, um paradoxo: embora busque representar a pluralidade do mundo, também incorpora uma lógica de apropriação, presente hoje em práticas como os filmes de *found footage*, os bancos de imagens digitais e as narrativas fragmentadas do cinema contemporâneo expandido. A ambiguidade observada por Benjamin no ato de colecionar, que pode tanto conservar quanto reinventar a experiência, está igualmente presente nos *Arquivos do Planeta*. Trata-se de um projeto que, mesmo comprometido com a documentação, produz visões do mundo informadas por filtros culturais, escolhas formais e contextos históricos. Assim, o cinema redesenha a geografia do real, propondo mapas sensíveis, como na proposição de Giuliana Bruno (2002, p. 15, tradução nossa), na qual o cinema é uma "prática multiforme de exploração geofísica"[02].

O conceito de *cinema-mundo* que propomos insere-se na interseção entre diferentes formas de captura do real e sua reinvenção em narrativas visuais, mobilizando perspectivas que incluem o cinema de viagens, os *travelogues*, o cinema documental e experimental, bem como a exploração das paisagens como vetores da imaginação geográfica. Essa ideia não deve ser confundida com a noção hoje predominante de *world cinema*, amplamente difundida nos estudos de cinema contemporâneos e nos circuitos internacionais de festivais. Enquanto o *world cinema* costuma operar como uma categoria classificatória, voltada à organização geopolítica da produção cinematográfica global muitas vezes subordinada à lógica da indústria e da curadoria, o que chamamos de *cinema-mundo*, em um diálogo com autoras como Lúcia Nagib (2006), remete antes a uma disposição estética e um gesto poético de reorganização da experiência. Não nos interessam tanto os critérios de nacionalidade, língua ou mercado, mas sim a forma como certos filmes acolhem o mundo em sua pluralidade e instabilidade.

Cinema-mundo é, nesse sentido, uma categoria móvel, que se constrói na fricção entre o cinema e o mundo, e não na simples referência ao "cinema do mundo". É uma ferramenta que permite pensar como o cinema transforma o mundo em fabulação, gesto e linguagem. É uma forma de pensar a imagem como algo que se ancora no real, mas que também o desloca e reinventa. Se há aqui uma relação com o arquivo, ela não se limita à preservação: trata-se de um arquivo em movimento.

Essa proposta parte de um lugar específico: falamos como cinéfilos, pesquisadores da cultura e da imagem, interessados não apenas no cinema como arte, mas também em sua capacidade de dar forma ao mundo, às suas crises e metamorfoses. Para nós, o cinema-mundo é também uma ferramenta crítica e inventiva para pensar a história, a paisagem, os corpos e as memórias. Não se trata de tomar o mundo como um objeto a ser representado, mas de reconhecer que o mundo já está em movimento dentro da imagem, e que o cinema é continuamente reformado por ele. O conceito de *mundo* não é algo dado, mas construído historicamente, disputado e vivido em múltiplas escalas.

02 No original: "a multiforme practice of geophysic exploration".

A *imaginação geográfica*, conceito desenvolvido por autores como Derek Gregory (1994), Denis Cosgrove (2001) e Doreen Massey (2005), permite-nos compreender o espaço como uma construção relacional atravessada por histórias, mobilidades e disputas de sentido. Para Massey, *mundo*, *lugar* e *território* não constituem escalas hierárquicas, mas configurações em interação, sempre abertas e múltiplas. Essa perspectiva desloca a dicotomia entre local e global, sugerindo que cada imagem, cada gesto cinematográfico convoca relações que excedem sua localização imediata. É nesse quadro que a noção de *cinema-mundo* ganha densidade não como representação totalizante do planeta, mas como operação estética que faz emergir mundos possíveis a partir de espacialidades situadas.

O mundo do cinema tampouco se distingue, de modo absoluto, das cartografias políticas ou econômicas: assim como os mapas, as imagens cinematográficas são construções históricas que selecionam, hierarquizam e organizam aquilo que mostram. A diferença não está entre um olhar "neutro" e outro "afetivo", mas entre regimes distintos de visualidade e de historicização. Se a cartografia moderna, como demonstraram J. B. Harley (1989) e Denis Wood (2010), opera a partir de convenções e poderes que moldam o visível, o cinema reorganiza o espaço de acordo com outras lógicas (fabulatórias, temporais, sensoriais) que ampliam o campo de interpretação do mundo.

Filmes que praticam o cinema-mundo não pretendem capturar o mundo como ele é, mas oferecer modos de habitá-lo, compreendê-lo e imaginá-lo. Nesse sentido, o cinema-mundo que propomos é também uma prática de atenção. Uma forma de se dispor ao mundo (e de se deixar afetar por ele) que recusa os modelos rígidos de classificação e aposta em uma flexibilidade crítica e poética.

Organizado em três eixos centrais, este artigo busca investigar o cinema como um dispositivo criador de mundos, tomando como pontos de partida os conceitos de *coleção*, *imaginação geográfica* e *montagem*. No primeiro eixo, discutimos a noção de *cinema-mundo* em diálogo com a ideia de *coleções de imaginações geográficas*. O segundo eixo dedica-se à análise do documentarismo produzido no Sul da Itália durante a segunda metade do século XX, com especial atenção às obras de Luigi Di Gianni, Cecilia Mangini e Vittorio De Seta. Seus filmes constroem modos de vida em vias de transformação, articulando registro e fabulação, e estabelecem uma dinâmica singular entre documento e ficção, operando na interseção entre alteridade, veracidade etnográfica e construção formal. No terceiro e último eixo, examinamos o filme *Die Parallelstraße* (1963), de Ferdinand Khittl, relacionando-o à lógica da coleção infinita presente na obra de Borges. Nesse contexto, o cinema emerge como uma prática arquivística e inventiva, capaz de articular fragmentos dispersos em constelações móveis e continuamente transformáveis de mundos possíveis.

Isso não significa negar o caráter representacional das imagens, mas reconhecer que a representação é apenas uma camada entre outras. As contribuições da teoria não representacional (Thrift, 2008) ajudam a pensar o cinema como prática que produz espacialidades. Assim, quando analisamos filmes documentais ou etnográficos, o foco não recai sobre o que eles "retratam", mas sobre como elaboram e performam relações entre corpos, lugares e temporalidades.

Reinventando o mundo a partir do cinema

O colecionador reinscreve cada item em uma malha própria de significações, instaurando uma espécie de aura renovada em cada fragmento (Benjamin, 1987b, p. 227-235). A esse respeito, a ideia evocada por Borges em "A Biblioteca de Babel" é particularmente esclarecedora: nela, visualiza-se um repositório absoluto de textos em que todas as combinações possíveis de palavras já existem e aguardam ser descobertas e interpretadas. Essa Biblioteca, feita de livros que contêm todas as variações imagináveis de caracteres, projeta um universo infinito em que o sentido é mais uma questão de busca e decifração do que de criação original. Como declara o narrador: "A Biblioteca é total e sua extensão futura, ilimitada, mas seus livros são

finitos e seu número, definido" (Borges, 2007, p. 87). De forma análoga, o cinema-mundo pode ser concebido como um arquivo vasto e mutável, no qual cada filme realiza uma configuração singular de um acervo inextinguível de imagens e formas narrativas.

Essa perspectiva é aplicável tanto ao cinema clássico quanto a práticas contemporâneas em que a montagem e a justaposição de imagens se tornam procedimentos estruturantes. Um exemplo emblemático é o trabalho do cineasta argentino Mariano Llinás, cuja produção recente dá forma a narrativas em que a fragmentação e o acúmulo substituem a linearidade. Em *La Flor* (2018), diversas histórias se enredam sem a necessidade de fechamento, fazendo do filme uma construção em constante expansão, marcada por deslocamentos e reiterações. A obra funciona como um sistema poroso e rizomático no qual se articulam múltiplas formas narrativas – como o melodrama, o musical, o filme de espionagem, o falso documentário, entre outras – sem que haja a busca de uma unidade final.

Cada segmento atua simultaneamente como invenção autônoma e como reflexão sobre os mecanismos do próprio cinema, seus modos de organização e suas potencialidades combinatórias. Essa lógica de acúmulo se manifesta tanto na forma quanto nas conexões que o filme estabelece com tradições narrativas, imaginários coletivos e com o gesto de narrar em tempos de instabilidade. *La Flor* propõe uma experiência de imersão em sua multiplicidade, como uma forma de se perder no mundo como campo mutante e transitório, sem buscar uma "representação fiel".

Nesse contexto, a montagem pode ser compreendida como operação análoga à prática do colecionador descrita por Benjamin: uma ação de seleção e recomposição que transforma a natureza dos elementos reunidos. Em *O narrador*, Benjamin (1987a) já havia assinalado como a modernidade impõe uma crise à experiência, provocando uma mudança profunda nas formas de transmissão da memória coletiva. Sua meditação sobre a coleção encontra maturidade no inacabado projeto das *Passagens*, concebido como um mosaico de fragmentos oriundos de fontes diversas que, ao serem reunidos, constituem um todo heterogêneo, mas significativo. A busca de Benjamin por uma filosofia moldada pela matéria histórica concreta e pelos restos da modernidade vincula-se a uma sensibilidade surrealista, na qual o pensamento crítico e o gesto poético se entrelaçam. Como observa Susan Buck-Morss (1989, p. 4, tradução nossa), esse projeto configura-se como um esforço por "material histórico em si"[03], na tentativa de pensar a história através da constelação de resíduos culturais.

A crítica cinematográfica tem explorado também a ideia de que cada filme pode ser pensado como mundo. Tag Gallagher (2004), por exemplo, começa sua reflexão sobre os mundos no cinema evocando a teoria de André Bazin e propondo que sua concepção crítica deriva de uma experiência afetiva com os filmes de que gostava. Gallagher inverte a leitura tradicional, sugerindo que a valorização do realismo por Bazin não é fruto de uma preferência por técnicas específicas, como a profundidade de campo ou o plano-sequência, mas resulta do impacto das obras em sua totalidade. Esses filmes são mundos com os quais entra-se em contato de maneira sensível e estética.

> O essencial é fazer a experiência do "mundo" da obra particular – por qual eu não quero dizer somente os detalhes que dizem respeito aos lugares e pessoas como cada um dos títulos ao lado os cria. Por "mundo" eu entendo também as linhas que cria uma fuga de Bach, os ritmos de Wagon Master, os esguichos de cor em The River, a luz vacilante em Morocco, o sorriso de uma gueisha adolescente em Gion bayashi, o ciclo de acontecimentos em Diary for Timothy e War and Peace, os corpos arredondados em Sunrise e Tabu, as linhas de fuga à procura de alguma coisa além da imagem em Voyage in Italy (Gallagher, 2004, [s.p]).

03 No original: "historical material itself".

A força desse excerto reside no fato de abrir com uma referência musical: uma fuga de Bach, que por sua natureza abstrata não representa o mundo, mas é, em si, uma criação de mundo sensível. A experiência estética ali evocada sugere que uma obra de arte – seja ela um quadro de Johannes Vermeer, uma composição de Johan Sebastian Bach ou um filme de Roberto Rossellini – pode ser tão vasta e complexa quanto os universos literários borgeanos de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. O cinema-mundo, nesse entendimento, não visa mimetizar o real. A ideia pressuposta no conceito é a de construir mundos próprios onde a experiência estética possibilita formas singulares de relação com o visível.

À leitura de Gallagher, que desloca a teoria do cinema de modelos puramente narratológicos, soma-se aqui o que Angela Prysthon (2014) e Bruno Alencar e Cesar Castanha (2024) denominam *imaginações geográficas*: não uma descrição objetiva de territórios, mas modos pelos quais o cinema produz espacialidades. Em diálogo com autores como Cosgrove (2001) e Massey (2005), essa perspectiva entende o espaço como relação: um entrelaçamento de temporalidades, afetos e materialidades que o filme ativa e reorganiza. Assim, a paisagem audiovisual funciona como campo de circulação e fricção entre visualidades diversas, em parte acionadas por arquivos, coleções e fluxos inter e transmidiáticos. É desse conjunto de operações formais e históricas que deriva a ideia de cinema-mundo, aqui compreendido não como síntese geográfica totalizante, mas como prática que reinventa o visível ao articular lugares, memórias e ficções em processos contínuos de fabulação. Aliás, o uso do termo *geográfico* neste artigo não pretende oferecer uma análise disciplinar do ponto de vista da geografia, mas indicar processos de espacialização que atravessam as imagens. Trata-se de uma dimensão heurística, não classificatória, articulada ao modo como o cinema produz relações entre corpos, lugares e histórias.

No contexto benjaminiano previamente discutido, a urgência de reinventar as formas narrativas surge como reação às descontinuidades trazidas pelas guerras e pelo avanço do fascismo, expressão radical da racionalidade técnica. Atualmente, diante da ameaça do colapso ecológico, esse impulso ganha renovada relevância: pensar os mundos fílmicos passa a envolver uma atenção crítica às suas capacidades de fabulação e implicações políticas, afetivas e ambientais. A imagem cinematográfica pode, ainda, operar como resíduo dotado de força transformadora, capaz de abrir fissuras por onde outras formas de mundo possam emergir.

O emprego da imaginação geográfica revela-se crucial para ampliar os modos de compreender o cinema-mundo – que, aliás, não opõe a ficção ao documentário ou ao campo experimental e expandido. Nessas esferas, ao contrário, encontram-se práticas que desafiam enfaticamente as separações entre arquivo e criação. O uso do *found footage* é um exemplo expressivo: ao reutilizar imagens já existentes, esse cinema trabalha explicitamente com a ideia de coleção e reconfiguração, estabelecendo novas constelações visuais. Trata-se de uma extensão da Biblioteca de Babel borgesiana, onde o conhecimento não é fixado previamente, mas se constitui através de operações ativas de leitura e montagem.

Fabulação e realismo no Sul da Itália

Se o cinema-mundo opera numa escala ampliada, isso não implica trabalhar apenas com geografias distantes ou totalizantes. Ao contrário, como propõe Massey (2005), cada lugar é também uma composição de forças heterogêneas (históricas, afetivas, econômicas). As imagens do Sul da Itália que analisaremos a seguir funcionam como pequenas máquinas de mundo. São constelações locais que, pela forma, pela atenção aos gestos e pelos modos de montagem, atualizam tensões entre território, história e imaginação.

Passamos a examinar uma seleção de filmes produzidos nas décadas de 1950 e 1960 que enfocam o Sul da Itália sob perspectivas singulares, destacando as realizações de Vittorio De Seta, Luigi Di Gianni e

Cecilia Mangini. As imagens do *Mezzogiorno*[04] oferecidas por essas obras fornecem uma base para explorarmos a noção de *realismo* em um momento de transição entre o cinema clássico e o moderno, abordando uma temática que, por sua articulação entre aspectos materiais e metafísicos, exigiu formas inovadoras de expressão cinematográfica.

Durante o início do século XX, o Sul italiano caracterizava-se por uma complexidade étnica e linguística, embora mantivesse uma organização social uniforme, definida por relações semifeudais e uma elevada taxa de analfabetismo. Conforme observa Antonio Gramsci (2023), enquanto o Norte do país vivenciava um processo acelerado de industrialização e urbanização, o Sul permanecia rural e economicamente marginalizado. Essa assimetria consolidou uma condição de subalternidade do Sul em relação ao restante do território nacional, resultando na formulação da chamada *questão meridional*: a dificuldade, especialmente durante o período entreguerras, de formar uma unidade política entre o proletariado do Norte e o campesinato do Sul, obstada por preconceitos regionais e formas distintas de experiência da opressão social.

No período anterior ao *boom* econômico italiano dos anos 1960, que alteraria profundamente a paisagem econômica e urbana do país, os filmes de De Seta, Di Gianni e Mangini documentaram um Sul em transformação. Suas obras elaboram, por meio de escolhas formais e rítmicas, um contexto de desestruturação de práticas culturais ancestrais, migração em larga escala, degradação ambiental e marginalização social. Nessas construções imagéticas, pescadores e trabalhadores rurais são colocados no centro da cena, tendo valorizadas suas rotinas produtivas e suas expressões religiosas e simbólicas.

A influência do pensamento de Ernesto De Martino (1908-1965) é central para entender as obras de Di Gianni e Mangini. O antropólogo investigou as expressões mágico-religiosas de comunidades rurais meridionais em três expedições às regiões de Apúlia e Basilicata, observando rituais fúnebres, cerimônias de possessão e práticas de encantamento. Seu objetivo era evitar uma visão folclorizante desses fenômenos e compreender suas dimensões históricas, sociais e psíquicas, analisando os efeitos da dominação social sobre os sujeitos do *Mezzogiorno*. De Martino (2024) propõe que tais comunidades enfrentavam uma "crise de presença" causada pela precariedade econômica e política que comprometia suas perspectivas de existência.

As expedições antropológicas foram acompanhadas por equipes de etnomusicólogos, cinegrafistas e fotógrafos, gerando registros sincrônicos de imagens e sons. Michaela Schäuble (2019, p. 38, tradução nossa) destaca que De Martino

> quis realçar as características performativas das antigas lamentações, das coreografias rituais e dos estados de êxtase. Ao evocar os aspectos sensoriais dos movimentos, das técnicas corporais, dos gritos, do luto, ele quis tornar compreensível e dar vida ao "espetáculo da crise"[05].

Os filmes influenciados por esses registros oscilam entre documentalidade e fabulação, evocando tanto um fascínio pela diferença quanto uma reinterpretação crítica dos rituais. Com base no conceito de Catherine Russell (1999) de *etnografia experimental*, Schäuble (2019, p. 33, tradução nossa) enfatiza "os processos através dos quais os próprios rituais de transe e possessão [...] inspiraram [...] inovações na documentação audiovisual por meio da combinação – ou do borramento das fronteiras – dos modos etnográficos

04 *Mezzogiorno* é um termo que designa o Sul da Itália, marcado historicamente pela desigualdade em relação ao Norte do país. No debate geopolítico, remete à *questione meridionale* – o "problema do Sul" ligado a atraso econômico, dependência e emigração desde a unificação italiana.

05 No original: "he wanted to highlight the performative characteristics of ancient lamentations, ritual choreography and ecstatic states. By evoking the sensory aspects of the movements, the body techniques, the cries, the mourning, he meant to make the "spectacle of the crisis" comprehensible and bring it to life".

e experimentais de prática cinematográfica"[06].

O trabalho de Di Gianni, realizado entre os anos 1950 e 1970, concentra-se em práticas de feitiçaria e rituais fúnebres. Em *Magia Lucana* (1958), que remonta estilisticamente a *Lamento funebre* (1954), de Michele Gandin, Di Gianni elabora um mosaico visual dos temas etnográficos trabalhados por De Martino. A geografia das imagens, com planos que minimizam a figura humana diante da vastidão da paisagem, bem como a ausência de pessoas em cenas urbanas reforçam uma dimensão dramática. No entanto, Clara Gallini (1981, p. 25, tradução nossa) questiona o fato de Di Gianni transpor os rituais do espaço doméstico para ambientes externos, comprometendo sua fidelidade etnográfica e deixando de aprofundar a tese demartiniana da des-historicização do íntimo pela opressão exógena.

Figura 1: Quadro de *Magia Lucana* (1958), de Luigi Di Gianni



Fonte: Captura de tela do filme (Di Gianni, 1958).

O cinema de Di Gianni destaca-se por amplificar a dimensão coreográfica dos rituais mágico-religiosos, e pela forma como uma sensibilidade imaginativa é inscrita nos espaços que filma. Essa qualidade leva Schäuble (2019, p. 49, tradução nossa), seguindo a análise de Ivone Margulies (2007), a definir sua obra por meio do conceito de *realismo performativo*[07]. Tal característica evidencia-se especialmente nas produções dos anos 1960, em que o cineasta busca extrair dos corpos, marcados pelo tempo, uma espécie de "verdade histórica" perceptível, sobretudo, nos momentos de intensa expressividade facial e gestual associados a estados alterados de consciência. Apesar da inventividade formal, seus filmes tendem a não distinguir entre a repetição ritualística e a reencenação cinematográfica, concentrando-se nos elementos conservados da prática ritual em vez de explorar aquilo que se transforma ou escapa. Em vez de acolher a diferença que se atualiza a cada repetição de uma performance, suas imagens voltam-se para a construção de uma autenticidade que acaba sendo a-histórica, esvaziando os elementos do presente ao extrair dos espaços, das figuras e das tradições do Sul da Itália uma atemporalidade congelada.

06 No original: "the processes through which trance and possession rituals [...] inspired [...] innovations in audiovisual documentation by means of combining – or blurring the boundaries between – ethnographic and experimental modes of cinematic practice".

07 No original: "performative realism".

> Di Gianni talvez seja o menos demartiniano na essência de seu discurso. Se a Lucânia do etnólogo [de De Martino] é uma Lucânia histórica, imersa em um futuro que nunca foi concluído, a do diretor é uma Lucânia a-histórica, composta de rostos e gestos antigos, fixados na lenta solenidade dos movimentos, em olhares imóveis que parecem vir de distâncias imemoriais e atemporais[08] (Gallini, 1981, p. 25, tradução nossa).

Enquanto em Di Gianni a performatividade associada à reencenação das práticas ritualísticas se revela contida, quase inibida pela ausência de interpelação direta ao espectador, a obra de Mangini adota uma postura mais incisiva. Seus curtas documentais realizados entre 1958 e 1974 surgem como respostas à crise do neorrealismo italiano e à ascensão da Democracia Cristã no cenário político do país (Mangini, 2022, [s.p]). Em filmes como *Maria e i giorni* (1959), *Stendali – Suonano Ancora* (1960) e *Divino Amore* (1963), as tradições mágico-religiosas ocupam o centro da narrativa, ao passo que em *Ignoti alla città* (1958), *La canta delle marane* (1961), *Essere Donne* (1965), *Brindisi '65* (1966) e *Tommaso* (1967) o foco recai sobre as dinâmicas sociais e os horizontes possíveis para o futuro. Juliana Costa (2021, [s.p]) observa que, "enquanto Rossellini e amigos deflagram uma sociologia do pós-guerra no coração de suas ficções, Mangini ficcionaliza essa realidade no terreno do documentário".

No caso de *Stendali – Suonano Ancora*, a cineasta registra uma cerimônia fúnebre que ocorre no interior de uma residência na região da Apúlia. O filme articula elementos visuais e sonoros de diferentes naturezas: mulheres carpideiras cercam o caixão, entoando cânticos em um dialeto grego enquanto realizam gestos ritualizados com lenços e cruzes. Os cantos, no entanto, não foram gravados no momento da filmagem, mas adicionados posteriormente, uma vez que o objetivo inicial era captar a expressividade dos rostos e a gestualidade das participantes (Donahue, 2022). Sobre as vozes das carpideiras, ouve-se a narração da atriz Lilla Brignone, que interpreta um texto escrito por Pier Paolo Pasolini a partir das memórias relatadas pelas mulheres enlutadas. Diferentemente da proposta de Di Gianni, essas informações são explicitamente comunicadas no filme.

Considerando que esse ritual funerário encontrava-se em vias de desaparecimento, e que os cânticos eram preservados apenas por três mulheres idosas, Gallini (1981, p. 28) destaca que Mangini se afasta da verdade etnográfica buscada por alguns cineastas influenciados por De Martino. Em vez de um registro objetivo das tradições meridionais, o que parece interessá-la é o procedimento reflexivo com que De Martino historicizava esses fenômenos, mantendo-se em fricção constante com o presente. Essa abordagem envolve não um afastamento contemplativo, mas o uso ativo dos instrumentos técnicos do cinema, entendido como parte do mundo que pretende representar. A partir dessa operação, emerge também o interesse de Mangini pelas transformações promovidas pela industrialização, pela expansão da sociedade de consumo e pela presença crescente dos meios de comunicação – que, em sua perspectiva, funcionam como agentes do apagamento cultural do Sul italiano.

> Diz ela – queríamos a verdadeira Itália. O que ela quis dizer com "real" é, obviamente, complicado e controverso. Em um certo sentido, ela é a forasteira de classe média que observa a vida mais árdua da classe trabalhadora – uma visão excessivamente romantizada. Entretanto, sua definição de realismo ou autenticidade vai além da classe. Trata-se de complexidade, de contrapor a visão estrangeira da Itália imaginada como um cartão-postal à vida cotidiana de todos os tipos de italianos[09] (Donahue, 2022, [s.p.], tradução nossa).

08 No original: "Di Gianni e forse il meno demartiniano nell'essenza dei suo discorso. Se la Lucania dell'etnologo e una Lucania storica, immessa in un divenire mai conchiuso, quella dei regista e astorica, fatta di volti e gesti antichi, fissati nella lenta solennità dei movimenti, in sguardi immobili che sembrano provenire da distanze immemorabili e senza tempo".

09 No original: "she says – we wanted the real Italy. What she may have meant by "real" is of course knotty and contentious. In one sense she is the middle-class outsider looking in on the grittier lives of the working class – an over-romanticised view. However, her definition of realness or authenticity extends beyond class. It is about complexity, about holding the picture-postcard vision of Italy imagined from abroad against the daily lives of all sorts of Italian people".

Do ponto de vista formal, essa concepção de realismo distancia-se da defendida por Bazin, baseada na continuidade temporal do plano-sequência, ainda que compartilhe com ela o desejo de apreender a multiplicidade ontológica dos acontecimentos. Para Mangini (2022, [s.p.]), o plano-sequência comprometeria a emergência do tempo próprio do cinema, abafando sua capacidade de revelar os segredos da realidade. Em contrapartida, ela defende a montagem como meio de expressão e articulação narrativa. Assim, Schäuble (2019) observa que os cortes em *Stendali – Suonano Ancora* foram ritmados de modo a acompanhar os gestos das carpideiras, que movem seus lenços sobre o corpo do falecido. Essa estratégia revela um entrelaçamento coreográfico entre os corpos, os movimentos da câmera e a montagem. Em contraste com Di Gianni, esse procedimento impede que o filme recaia na folclorização das tradições e dos espaços, permitindo que se mantenha no mesmo fluxo de desterritorialização que anima os rituais. A montagem, nesse contexto, não funciona como instrumento de captura, mas como exercício contínuo de reposicionamento do olhar e de multiplicação das possibilidades interpretativas para o espectador.

Figura 2: As carpideiras de *Stendali – Suonano Ancora* (1960), de Cecilia Mangini



Fonte: Captura de tela do filme (Mangini, 1960).

Ao contrário de Di Gianni e Mangini, De Seta geralmente não é enquadrado como um cineasta vinculado à tradição demartiniana. Laura Rascaroli (2017, p. 832, tradução nossa) descreve sua filmografia como uma "antropologia poética"[10], classificando-a em quatro fases distintas. A primeira delas reúne os curtas documentais realizados na Sicilia, na Calábria e na Sardenha entre 1950 e 1959, encerrando-se com o longa-metragem de ficção *Banditi a Orgosolo* (1961). Nessa fase, os filmes funcionam como um inventário visual de paisagens sociais, históricas e geográficas do Sul italiano em meados do século XX. Há uma tensão evidente entre a sofisticação formal com que De Seta constrói suas imagens e a rudeza das situações e experiências que registra. Essa dualidade é perceptível em filmes como *Lu tempu de li pisci spata* (1955), *Contadini del mare* (1955) e *Pescherecc*i (1958), que documentam atividades ligadas à pesca; *Surfarara* (1955), centrado na extração de enxofre; *Parabola D'oro* (1955), sobre a colheita do trigo; *Un giorno in Barbagia* (1958), que registra o cotidiano local; bem como *Pasqua in Sicilia* (1955) e *I dimenticati* (1959), que abordam celebrações de natureza mágico-religiosa.

10 No original: "poetic anthropology".

A presença do cinemascope, com sua proporção de 2.66:1, confere aos documentários uma visualidade que os aproxima das convenções do cinema de ficção, inscrevendo-os na tradição dos panoramas do século XIX e no projeto estético europeu de mapear a vastidão do mundo por meio da imagem. O uso da película *ferraniacolor* intensifica essa dimensão visual, com cores saturadas que acentuam a estilização dos enquadramentos e produzem uma exuberância plástica incomum na representação de eventos e corpos geralmente ausentes dos regimes convencionais de estetização. Um exemplo marcante é o modo como as lavadeiras aparecem em *Surfarara*, alternando-se com planos filmados dentro da mina. Essa alternância evita que o filme reduza-se a uma abordagem monotemática ou pictorialista, e contribui para a construção de um panorama social que se aproxima das estruturas narrativas da crônica, sugerindo múltiplos tempos e situações em contraste com a suspensão temporal própria da pintura.

Outro elemento central da linguagem de De Seta é o trabalho com som direto, cuja presença reforça o efeito documental de seus filmes sem comprometer seu caráter poético. Em certas sequências, as vozes gravadas correspondem diretamente às ações representadas, como nas cenas das lavadeiras mencionadas. Já em outras passagens, como no desfecho de *Surfarara*, o som se autonomiza: as vozes, não ancoradas visualmente, parecem emergir do próprio processo de figuração cinematográfica, sem uma origem espacial clara dentro da diegese. Esse tipo de construção sonora reaparece com frequência em sua obra, diferenciando-a das propostas de Di Gianni e Mangini, nas quais a narração extradiegética assume uma função explicativa ou ensaística que interpela diretamente o espectador. Em De Seta, ao contrário, não há vozes que se imponham ao fluxo das imagens como mediação discursiva externa.

Ainda que concordemos com Rascaroli ao afirmar que, na fase inicial de sua produção, De Seta, mesmo sendo um cineasta declaradamente comunista, não adota uma perspectiva marxista, acreditamos que sua linguagem audiovisual revela, ainda assim, uma forma particular de materialismo. Essa abordagem se manifesta sobretudo na relação entre os corpos e os espaços que ocupam, e na maneira como os gestos, os olhares e as aparições se enraízam fisicamente no mundo representado. O efeito de verdade não surge de um discurso explícito, mas do modo como a fisicalidade do mundo se infiltra nas formas da encenação cinematográfica. Um exemplo expressivo dessa lógica é *Isole di fuoco* (1954), em que a iminência da erupção vulcânica estrutura a dramaturgia das ações. O vulcão, como ameaça latente, organiza os movimentos cotidianos dos personagens: pescadores recolhem os barcos, pastores conduzem os animais aos estábulos, crianças retornam da escola e pais trancam suas portas, aguardando em silêncio o possível desastre (Figura 3).

Embora os planos não construam uma justaposição direta entre os corpos dos personagens e o vulcão, o elo entre esses elementos é tecido por meio do som, que estabelece uma continuidade perceptiva entre diferentes partes do filme. Essa montagem sonora, ao costurar os diversos campos visuais, permite ao espectador percorrer os eixos de tensão dramatúrgica sem a necessidade de articulações visuais explícitas. A força expressiva do filme, portanto, não reside em transparência ou linearidade narrativa, mas na capacidade da linguagem cinematográfica de fazer emergir sentidos a partir da materialidade sensível do mundo.

Essa estratégia contribui para situar a obra de De Seta como uma forma singular de intervenção poética no campo do documentário etnográfico marcada por um lirismo que se enraíza no real, mas não o simplifica. Trata-se de um cinema que opera por deslocamentos, não pela tradução direta de uma cultura para o olhar do outro, mas por uma experiência formal que confere espessura estética e política a uma multiplicidade de realidades.

Figura 3: Pescadores retornando à margem em *Isole di fuoco* (1954), de Vittorio De Seta



Fonte: Captura de tela do filme (De Seta, 1954).

Nesse ponto, o cinema de De Seta, assim como o de Mangini, afasta-se, ou subverte, a tese baziniana que afirma que "quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem é proibida" (Bazin, 2018, p. 98), de modo que o espectador tenha restituída nas trucagens da ilusão cinematográfica a articulação entre a vigência sensível dos corpos, espaços e objetos. Ora, na planificação de *Isole di fuoco* o que está em jogo é o vínculo entre o irrepresentável da ação do vulcão e o ser-aí do testemunho de sua erupção, de modo que seria necessário ler a tese baziniana como o faz Jean Narboni (2020), de forma pragmática em vez de ontológica. Pois, nesse caso e no dos outros filmes que constituem a coleção meridional de De Seta, restituir uma "verdade" ao mundo social, geográfico e histórico ao qual o filme se refere trata-se de restituir a contingência sempre presente, mas nem sempre manifesta, da incapacidade de separação entre realidades cinematográfica e autêntica, sendo o risco de autenticidade do representado a própria matéria do seu processo de figuração.

Essas imagens situadas não contradizem a noção de *cinema-mundo*; ao contrário, é justamente nos vínculos entre espacialidades locais e relações (históricas, estéticas, materiais) amplificadas que o cinema articula mundos possíveis. Seguindo Massey (2005), não há oposição entre lugar e mundo, mas uma interdependência dinâmica. O cinema-mundo emerge desse entrelaçamento: da capacidade das imagens de ativarem tensões entre escalas e de fazerem circular temporalidades heterogêneas.

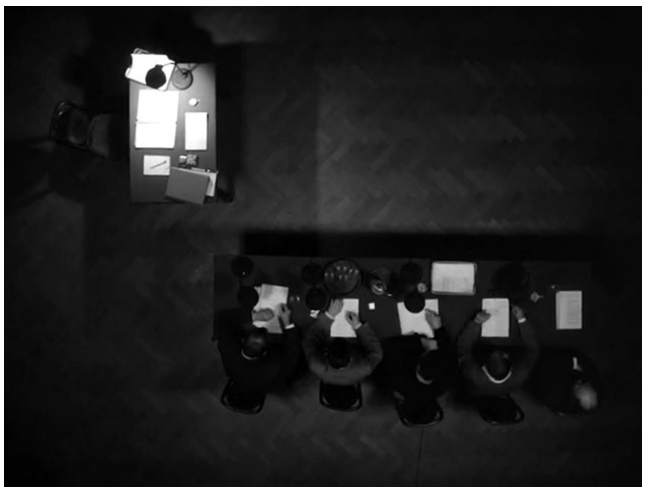
A rua paralela

Cinco pessoas submetem-se ao trabalho de avaliar e catalogar uma série de documentos. Ao longo de três noites, esses homens sentarão juntos em uma mesa para ver, ouvir, ler e discutir variados registros que nada mais são, segundo o narrador que os monitora durante a tarefa, do que o reflexo de suas próprias existências. Eles criam modos sistemáticos de análise: mudam de posições na mesa, a fim de observarem de todos os ângulos, valendo-se das mais complexas filosofias. Mas aquele grupo, como todos os outros grupos que o antecederam, não encerrará seu desígnio. Os próximos noventa minutos serão os últimos de suas vidas; o fim será a morte imputada a eles como castigo. O que vemos no filme são esses momentos finais: o fim da vida daqueles homens e de suas buscas incessantes por respostas.

Esse é o esqueleto da trama de *Die Parallelstraße* (1963), ou *A Rua Paralela*, longa-metragem de Ferdinand Khittl. Seu contexto de produção se dá de modo curioso: uma equipe utiliza um extenso material documental filmado pelo mundo, formado por uma série de registros de viagem para filmes industriais, para realizar uma obra experimental. Essas imagens de diversas partes do globo são colocadas como os documentos que os cinco homens devem analisar e organizar durante aquelas três noites. Torna-se evidente o toque borgesiano dessa história, tal qual afirma Edgardo Cozarinsky (1998), bem como uma afinidade entre o grande arquivo do filme e a nossa ideia de cinema-mundo: uma coleção de imagens dispersiva, que engloba uma miríade de localizações geográficas e formas de ver. Se os arquivistas são como nós, diante de um universo visual fascinante e intangível, um comentário sobre essa narrativa, à luz da ideia do cinema como documento entre o artifício e a realidade, será o intuito da última seção deste artigo.

O filme começa *in media res*. O documento 188, indicado por uma cartela preta com a numeração em branco, dá a ouvir uma colagem cacofônica de sons que se assemelham a cantos, vozes e instrumentos de percussão de várias culturas diferentes. Em seguida, os cinco homens e seu monitor são vistos em ângulo zenital (Figura 4) – um tipo de plano recorrente ao longo do filme, o que indica a visão privilegiada de um ser que está acima daquela realidade, observando-a da posição do cosmos – ao tomarem decisões quanto à catalogação do que acabaram de ouvir. Após os créditos iniciais (ou finais?), outra cartela surge, com o título e a informação de que aquele era o fim da segunda parte do filme. *Die Parallelstraße*, a obra a ser vista, consiste apenas nessa terceira parte.

Figura 4: Plano zenital em *Die Parallelstraße* (1963), de Ferdinand Khittl



Fonte: Capturas de tela do filme (Khittl, 1963).

A adoção dessa engenhosa opção narrativa, que encobre o início e o meio do processo de catalogação como um eclipse, retoma o modo como Borges evoca a infinitude dos livros de Babel: trata-se de um sistema de difícil apreensão. Khittl, ao dar acesso parcial a um arquivo que se compreende enquanto o universo, também sugere o infinito, assumindo e confrontando a impossibilidade humana de organizá-lo. Seu filme situa o espectador em um ponto cego no qual ele não é capaz de visualizar a integralidade daquele arquivo, que se expande, portanto, em um incontável número de possibilidades. É ainda sabido, desde o princípio, que a tarefa não chegará a ser concluída, e que os homens não terão acesso ao corpo total daquilo com o que trabalham – e quiçá saberão organizá-lo.

O tema da procura do homem pela organização do caos do mundo é elementar a Borges, e o nosso cinema-mundo se coloca diante do mesmo problema: como dar forma ao mundo em imagem? Diante do real, mesmo o mais completo catálogo de imagens se torna ínfimo, um grão de areia contaminado pela incapacidade humana de tornar do mundo um arquivo mensurável. O que ocorre em *Die Parallelstraße*, na tentativa de nos direcionar a uma resposta a essa questão, é a expansão dos limites entre arquivo, invenção e especulação: as diversas imagens documentais mostradas ao longo do filme são, em vários casos, alteradas pelos artifícios do meio fílmico, que as fazem adquirir um toque de mistério que assombra e fascina a realidade da qual partiram, em um tom que se aproxima fortemente do realismo fantástico. O mundo incomensurável, se não pode ser fixado em imagem, pode nos fornecer a matéria-prima para imaginações múltiplas, na forma de um cinema-mundo que é sempre disforme, misterioso, prismático.

O primeiro documento da terceira noite, de número 269, dá o tom de imediato. Abutres sobrevoam um campo onde se encontra uma pilha de ossadas de animais – imagem da morte, da decomposição orgânica e do esfacelamento da matéria que o narrador, em *voice off*, define como um momento pré-nascimento. Após isso, filmagens de crueldade animal são reproduzidas em *reverse motion*, procedimento clássico presente desde *Démolition d'un mur*, dos irmãos Lumière. Tal qual neste filme, no qual o muro em ruínas é reerguido como por um passe de mágica, os atos de violência, o corte da carne e o esfolamento dos bichos se transformam em gestos de manufatura da vida, ao serem vistos em ordem cronológica invertida.

O fragmento parece ensaiar as potencialidades da manipulação do tempo no cinema a nível filosófico. No algoz que se torna um artesão de talentos divinos, capaz de dar corpo e alma àqueles bezerros e novilhos, está a operação de um milagre fílmico, que inventa um mundo de ilusões tão reais que vida e morte podem se confundir, serem uma só, e de modo crível. Ainda no mesmo documento 269, conta-se a história de um dono de gado europeu que vive na América do Sul, e que volta-se em direção ao seu nascimento, refazendo o percurso da sua vida: o dinheiro de seus doadores retorna, os imóveis em seu nome são destruídos, e ele vai para sua terra natal "pela primeira vez". Ele engatinha, e finalmente esquece como falar. A última imagem é a de uma câmera acoplada a um barco, que se afasta do homem que ele fora um dia, no sentido inverso do fluxo das águas. Ali está Heráclito, o eterno devir do rio que nunca é o mesmo duas vezes, ainda que em movimento reverso.

Nesse amplo arquivo de imagens, há a centelha do fantástico, que contamina todas as coisas. Outros momentos destacam-se por isso: no documento 278, o fenômeno do pôr-do-sol ocasiona colorações diferentes em vários locais, tingindo as paisagens de tonalidades fortes e combinações cromáticas caleidoscópicas, que a natureza e a representação naturalista não reproduziriam. Já no documento 277, o contexto da construção de Brasília abre os portões de uma possível cidade constituída de todas as partes do mundo, da Líbia à Austrália, do Peru ao Camboja e ao Haiti, onde as distâncias são medidas pelo corte de um plano a outro, e onde figuras históricas, representadas por estátuas, protagonizam um drama épico.

Dos planos inicialmente produzidos para filmes industriais, descortinam-se fabulações, sonhos, realidades improváveis. O mundo presente naqueles documentos se torna uma imagem fraturada do nosso, um decalque no espelho. E, no arquivo fictício que compreende toda a extensão do planeta, existe algo que diz respeito à ontologia do filme enquanto técnica e arte: a imagem em movimento nos permite perceber o mundo de outro modo, pelos artifícios do seu meio, sendo capaz de criar vários possíveis universos que populam a história do cinema.

Do que se trata, então, falar do mundo como um arquivo? O último documento visto por eles, de número 306, mostra dois animais, espécies de besouro e centopeia, caminhando por um deserto. Os minúsculos seres vivos são levados pelo vento forte, e um grito agônico é ouvido na banda sonora quando eles se perdem naquele mar de areia. Enfim, um sussurro, como se fosse o vento citando uma palavra de ordem: *Triumph*. O monitor explica aos arquivistas o sentido da palavra *triunfo*, e um deles pergunta se fora realmente provado que o documento queria dizer aquilo. A resposta sucinta do monitor poderia ser, também, a

lição máxima do filme: “Nada está provado”. Um deles bebe um copo d’água, o último copo d’água. O alarme toca. É o fim do jogo, é o fim do desafio, é o fim de suas vidas.

Aos bichinhos, triunfar não trata-se de escapar no deserto, mas de serem levados, em uma lufada, a mergulhar nos infinitos grãos das dunas. Não se trata de um triunfo heroico: vem com um forte berro de agonia, que se confunde com uma derrota. Essa é a imagem triunfal daqueles homens arquivistas, que se perderam em um infinito de imagens e nunca puderam sair. Ao fim do filme, os homens desérticos refletem, como se refletir fosse mais importante do que atingir seus objetivos, e o fracasso, se houve um, é dado como uma conquista. Não se tratava mais de encontrar um sentido à vida, mas de buscá-lo a todo custo.

O cinema-mundo e outros mundos

Ao longo do percurso traçado neste artigo, que atravessa objetos de épocas, regiões e contextos diversos, é possível identificar um impulso comum: a tentativa de captar o mundo por meio das imagens, explorando as zonas limítrofes entre o registro documental e a invenção estética. Essa afinidade entre obras e projetos distintos sugere que a noção de *cinema-mundo* pode funcionar como um operador analítico que permite aproximar obras distintas em torno de questões comuns. Mais do que um conceito fixo ou fechado, o *cinema-mundo* deve ser compreendido como um processo no qual a imagem fílmica atua como dispositivo da imaginação geográfica.

Essa abordagem permite ampliar o campo de análise para outras produções que tensionam as relações entre cinema, território, paisagem e arquivo. No cinema experimental, por exemplo, os filmes de James Benning e Peter Hutton convertem paisagens em narrativas sensoriais, que se estruturam por meio da duração e do silêncio. Já no campo da ecocrítica, realizadores como Nikolaus Geyrhalter e Wang Bing documentam transformações ambientais como rastros de um mundo submetido a intensos processos de mudança. A ficção contemporânea de cineastas como Claire Denis, Lisandro Alonso, Kelly Reichardt e Alice Rohrwacher também se insere nesse escopo ao propor geografias narrativas que flutuam entre o real e o imaginário, o enraizamento local e o cosmopolitismo afetivo.

Desse modo, quer se trate da ambição classificatória e totalizante de Kahn, da observação atenta e etnográfica presente no cinema documental italiano ou do jogo analítico e especulativo empreendido por Khittl, há, em todos esses casos, um gesto comum que aponta para uma forma cinematográfica que se constitui simultaneamente como cartografia e fabulação. Trata-se da operação do cinema-mundo: uma prática estética e conceitual que integra arquivos, memórias e geografias, reafirmando o cinema como um campo de criação em permanente expansão.

Referências

ALENCAR, B. M. M.; CASTANHA, C. S. Imaginações geográficas e a descentralização da figura humana nas paisagens do cinema contemporâneo. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, on-line, v. 51, p. 1-20, 9 ago. 2024.

BANDITI A ORGOSOLO. Direção de Vittorio De Seta. Roteiro de Vera Gherarducci e Vittorio De Seta. Itália: Titanus, 1961. (Película 35mm, 98 minutos.)

BAZIN, A. Montagem proibida. *In*: BAZIN, A. (ed.). **O que é o cinema?**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 88-100.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987a. (Obras escolhidas, v. I.)

BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987b. (Obras escolhidas, v. II.)

BJORLI, T. E.; JAKOBSEN, K. A. (eds) **Cosmopolitics of the Camera:** Albert Kahn's Archives of the Planet. Bristol: Intellect, 2020.

BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.

BORGES, J. L. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRINDISI '65. Direção de Cecilia Mangini. Produção de Unitelefilm. Itália: Unitelefilm, 1966. (35 mm, 14 minutos).

BRUNO, G. **Atlas of Emotion:** Journeys in Art, Architecture, and Film. Nova York: Verso, 2002.

BUCK-MORSS, S. **The Dialectics of Seeing:** Walter Benjamin and the Arcade Projects. MIT Press, 1989.

CHAKRABARTY, D. **The Climate of History in a Planetary Age**. Chicago: University of Chicago Press, 2021.

CONTADINI DEL MARE. Direção de Vittorio De Seta. Produção e roteiro de Vittorio De Seta. Itália: produção independente, 1955. (35 mm, 11 minutos).

COSGROVE, D. **Apollo's Eye:** A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

COSTA, J. Cecilia Mangini: nada é acidente. **Revista Cinética**, on-line, 21 abr. 2021. Disponível em: http://revistacinetica.com.br/nova/cecilia-mangini-juliana-costa/. Acesso em: 16 jul. 2025.

COZARINSKY, E. **Borges In/And/On Film**. Nova York: Lumen Books, 1998.

DANOWSKI, D.; CASTRO, E. V. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DE MARTINO, E. Crise da presença e reintegração religiosa. **Campos –** Revista de Antropologia, v. 24, n. 1–2, p. 180, 1 jul. 2024.

DIE PARALLELSTRASSE. Direção de Ferdinand Khittl. Roteiro de Bodo Blüthner. Alemanha Ocidental: Athenia-Film, 1963. (Película 35mm, 83 minutos.)

DIVINO AMORE. Direção de Cecilia Mangini. Produção de Documento Film. Itália: Documento Film, 1963. (35 mm, 11 minutos).

DONAHUE, A. G. Finding the Real in the Magic: What Cecilia Mangini Gave Us. **Another Screen**, on-line, 2022. Disponível em: https://www.another-screen.com/pt/cecilia-mangini. Acesso em: 14 fev. 2025.

ESSERE DONNE. Direção de Cecilia Mangini. Produção de Unitelefilm. Itália: Unitelefilm, 1965. (35 mm, 28 minutos).

GALLAGHER, T. Narrativa contra o mundo. Tradução de Rui Gardnier. **Trafic**, Paris, n. 50, maio 2004.

GALLINI, C. Il documentario etnografico "demartiniano". **La Ricerca Folklorica**, [S.l], n. 3, p. 23, abr. 1981.

GRAMSCI, A. **Vozes da terra**. Tradução de Rita Coitinho e Carlos Nelson Coutinho. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2023.

GREGORY, D. **Geographical Imaginations**. Oxford: Blackwell, 1994.

HARLEY, J. B. Deconstructing the Map. **Cartographica**, [S.l.], v. 26, n. 2, p. 1-20, 1989.

I DIMENTICATI. Direção de Vittorio De Seta. Produção e roteiro: Vittorio De Seta. Itália: produção independente, 1959. (35 mm, 11 minutos).

IGNOTI ALLA CITTÀ. Direção de Cecilia Mangini. Roteiro de Cecilia Mangini e Pier Paolo Pasolini. Produção de Documento Film. Itália: Documento Film, 1958. (35 mm, documentário).

ISOLA DI FUOCO. Direção de Vittorio De Seta. Produção: Reportfilm. Itália: Reportfilm, 1954. (35 mm, 10 minutos).

JEAN NARBONI. O artifício in natura: sobre "Montagem proibida", de André Bazin, 1958. **Culture Injection**, on-line, 25 set. 2020. Disponível em: https://cultureinjection.wordpress.com/2020/09/25/o-artificio-in-natura-sobre-montagem-proibida-de-andre-bazin-1958-por-jean-narboni-traducao-leticia-weber-jarek/. Acesso em: 20 ago. 2024.

KRACAUER, S. **Theory of Film:** The Redemption of Physical Reality. Oxford: Oxford University Press, 1960.

LA CANTA DELLE MARANE. Direção de Cecilia Mangini. Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Itália: Universale Film, 1961. (Película 35mm, 10 minutos.)

LA FLOR. Direção de Mariano Llinás. Roteiro de Mariano Llinás. Argentina: El Pampero Cine, 2018. (Digital, 808 minutos.)

LAMENTO FUNEBRE. Direção de Michele Gandin. Roteiro de Michele Gandin. Itália: Enciclopedia Cinematografica Conoscere, 1954. (Película 35mm, 3 minutos.)

LU TEMPU DI LI PISCI SPATA. Direção de Vittorio De Seta. Produção e roteiro de Vittorio De Seta. Itália: produção independente, 1955. (35 mm, 10 minutos).

MAGIA LUCANA. Direção de Luigi Di Gianni. Roteiro de Romano Calisi e Luigi Di Gianni. Itália: Lodolfilm, 1958. (Película 35mm, 10 minutos.)

MANGINI, C. An Interview with Cecilia Mangini. **Another Screen**, on-line, 2022. Disponível em: https://www.another-screen.com/pt/cecilia-mangini. Acesso em: 16 fev. 2025

MARGULIES, I. Corpos exemplares: a reencenação no neorrealismo. **DEVIRES –** Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 4, n. 2, p. 62-81, dez. 2007.

MARIA E I GIORNI. Direção de Cecilia Mangini. Roteiro de Cecilia Mangini. Produção de Vette Film Italia. Itália: Vette Film Italia, 1959. (35 mm, documentário, aprox. 10 min).

MASSEY, D. **For Space.** Londres: Sage, 2005.

NAGIB, L. Towards a Positive Definition of World Cinema. *In*: DENNISON, S.; LIM, S. H. (org.). **Remapping World Cinema:** Identity, Culture and Politics in Film. Londres: Wallflower Press, 2006. p. 30-37.

PARABOLA D'ORO. Direção de Vittorio De Seta. Produção de Astra Cinematografica. Itália: Astra Cinematografica, 1955. (35 mm, 11 minutos).

PASQUA IN SICILIA. Direção de Vittorio De Seta. Itália: produção independente, 1955. (Película 35mm, 11 minutos.)

PESCHERECCI. Direção de Vittorio De Seta. Produção e roteiro de Vittorio De Seta. Itália: produção independente, 1958. (35 mm, 11 minutos).

PRYSTHON, A. Paisagens sonhadas: imaginação geográfica e deriva melancólica em Jauja. **DEVIRES –** Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 230-255, 2014.

RASCAROLI, L. Vittorio De Seta. *In*: AITKEN, I. (ed.). **The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film**. Nova York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. p. 832-833.

RUSSELL, C. **Experimental Ethnography:** The Work of Film in the Age of Video. Durham: Duke University Press, 1999.

SCHÄUBLE, M. Ecstasy, Choreography and Re-Enactment: Aesthetic and Political Dimensions of Filming States of Trance and Spirit Possession in Postwar Southern Italy. **Visual Anthropology**, o -line, v. 32, n. 1, p. 33-55, jan. 2019.

STENDALI – SUONANO ANCORA. Direção de Cecilia Mangini. Roteiro de Pier Paolo Pasolini e Cecilia Mangini. Itália: Ercoli Film, 1960. (Película 35mm, 11 minutos.)

SURFARARA. Direção de Vittorio De Seta. Itália: Corona Cinematografica, 1955. (Película 35mm, 11 minutos.)

THRIFT, N. **Non-Representational Theory**: Space, Politics, Affect. Londres: Routledge, 2008.

TOMMASO. Direção de Cecilia Mangini. Produção de Unitelefilm. Itália: Unitelefilm, 1967. (35 mm, 12 minutos).

UN GIORNO IN BARBAGIA. Direção de Vittorio De Seta. Produção de Le Pleiadi. Itália: Le Pleiadi, 1958. (35 mm, 11 minutos).

WOOD, Denis. **Rethinking the Power of Maps**. Nova York: Guilford Press, 2010.

Informações do artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese
O artigo é resultado do projeto de pesquisa "Antes do fim do mundo, aquém e além da paisagem: corpos, espaços e natureza no cinema e nas artes visuais", desenvolvido na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Fontes de financiamento
Bolsa de Produtividade e Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processo nº 307430/2021-9 (Angela Freire Prysthon); bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Programa de Demanda Social (DS), processo nº 88887.836546/2023-00 (Bruno Mesquita Malta de Alencar).

Apresentação anterior
Apresentado no 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2025.

informações para textos em coautoria

Concepção e desenho da pesquisa
Angela Freire Prysthon, Bruno Mesquita Malta de Alencar e Lucca Nicoleli Adrião.

Coleta de dados
Angela Freire Prysthon, Bruno Mesquita Malta de Alencar e Lucca Nicoleli Adrião

Análise e/ou interpretação dos dados
Angela Freire Prysthon, Bruno Mesquita Malta de Alencar e Lucca Nicoleli Adrião

Escrita e redação do artigo
Angela Freire Prysthon, Bruno Mesquita Malta de Alencar e Lucca Nicoleli Adrião.

Revisão crítica do conteúdo intelectual
Angela Freire Prysthon, Bruno Mesquita Malta de Alencar e Lucca Nicoleli Adrião

Formatação e adequação do texto ao template da E-Compós
Angela Freire Prysthon, Bruno Mesquita Malta de Alencar e Lucca Nicoleli Adrião

Informações sobre cuidados éticos e integridade científica

A pesquisa que resultou neste artigo teve financiamento?
Sim.

Financiadores influenciaram em alguma etapa ou resultado da pesquisa?
Não.

Liste os financiadores da pesquisa:
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com os financiadores da pesquisa?
Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:
Sem vínculo.

Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização mencionada pelo artigo?
Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:
Não há vínculos deste tipo.

Autora, autor, autores têm algum vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização que pode ser afetada direta ou indiretamente pelo artigo?
Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:
Não há vínculos deste tipo.

Interferências políticas ou econômicas produziram efeitos indesejados ou inesperados à pesquisa, alterando ou comprometendo os resultados do estudo?
Não.

Que interferências foram detectadas?
Nenhum efeito inesperado do tipo foi detectado.

Mencione outros eventuais conflitos de interesse no desenvolvimento da pesquisa ou produção do artigo:
Não há conflitos de interesse.

A pesquisa que originou este artigo foi realizada com seres humanos?
Não.

Entrevistas, grupos focais, aplicação de questionários e experimentações envolvendo seres humanos tiveram o conhecimento e a concordância dos participantes da pesquisa?
Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

Participantes da pesquisa assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido?
Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

A pesquisa tramitou em Comitê de Ética em Pesquisa?
Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

O Comitê de Ética em Pesquisa aprovou a coleta dos dados?
Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

Mencione outros cuidados éticos adotados na realização da pesquisa e na produção do artigo:
Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.