

# CINEMA-MUNDO: coleções, lugares, viagens<sup>1</sup>

## CINEMA-WORLD: Collections, places, travels

Angela Prystyon<sup>2</sup>, Bruno Mesquita Malta de Alencar<sup>3</sup> e Lucca Nicoleli<sup>4</sup>

### Resumo:

O cinema, como coleção, vai além do registro da realidade, reorganizando-a e instaurando novas formas de percepção do espaço, da história e da estética. Inspirado em Walter Benjamin e Jorge Luis Borges, este artigo articula a noção de cinema-mundo à ideia de arquivo e coleção, explorando seu papel na construção de geografias visuais e na reinvenção do real. No primeiro eixo, examinamos o cinema como compêndio geográfico, destacando o projeto Arquivos do Planeta, de Albert Kahn, que buscava criar um atlas visual da diversidade humana, materializando a tensão entre documentação e invenção. O segundo eixo analisa o cinema documental e antropológico, com foco em Cecilia Mangini, Luigi Di Gianni e Vittorio De Seta, cujas obras negociam a tensão entre registro e fabulação. No terceiro eixo, investigamos o cinema experimental em Die Parallelstraße (1963), de Ferdinand Khittl, aproximando-o da literatura borgesiana e da lógica combinatória de A Biblioteca de Babel. O cinema, ao colecionar e reordenar fragmentos, propõe um novo mapa do visível e do sensível.

**Palavras-Chave:** Cinema-mundo; coleção; imaginação geográfica; estética.

### Abstract:

Cinema, as a collection, goes beyond mere documentation of reality, reorganizing it and establishing new ways of perceiving space, history, and aesthetics. Inspired by Walter Benjamin and Jorge Luis Borges, this paper articulates the notion of world-cinema with the idea of archive and collection, exploring its role in constructing visual geographies and reinventing reality. The first section examines cinema as a geographical compendium, highlighting Albert Kahn's Archives of the Planet project, which aimed to create a visual atlas of human diversity, materializing the tension between documentation and invention. The second section analyzes documentary and anthropological cinema, focusing on Cecilia Mangini, Luigi Di Gianni and Vittorio De Seta, whose works negotiate the tension between record and fiction. The third section investigates experimental cinema through Die Parallelstraße (1963), by Ferdinand Khittl, linking it to Borges' literature and the combinatorial logic of The Library of Babel. By collecting and rearranging fragments, cinema proposes a new and ever-changing map of the visible and the aesthetic.

**Keywords:** Cinema- world; Collection; Geographical imagination; aesthetics.

No âmbito do nosso grupo de pesquisa, frequentemente recorremos a uma das mais conhecidas afirmações de Susan Sontag para expressar nossa posição diante da imagem:

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem, 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

<sup>2</sup> Angela Prystyon, professora titular do PPGCOM-UFPE, [angela.prystyon@ufpe.br](mailto:angela.prystyon@ufpe.br)

<sup>3</sup> Bruno Mesquita Malta de Alencar, doutorando no PPGCOM-UFPE, brunomaltadealencar@gmail.com.

<sup>4</sup> Lucca Nicoleli Adrião, doutorando no PPGCOM-UFPE, lucca.adriao@ufpe.br

“colecionar fotos é colecionar o mundo” (Sontag, 2004, p. 4). A ideia de coleção, quando aplicada ao cinema, desdobra-se em múltiplas direções, permitindo pensá-lo tanto como um arquivo de fragmentos da realidade quanto como um sistema de mundos possíveis. A coleção implica, inevitavelmente, uma relação entre ordenação e caos, entre sistema e acaso. Walter Benjamin, em sua reflexão sobre o colecionador, observa que esta não é apenas um acúmulo de objetos, mas uma forma de atribuir sentido ao mundo por meio da apropriação e da recontextualização de elementos dispersos. Para Benjamin, o colecionador transforma o significado dos objetos ao inseri-los em novas constelações, em novos regimes de legibilidade. O cinema, nesse sentido, pode ser compreendido como uma coleção em movimento, um vasto arquivo em constante reconfiguração, onde cada novo filme reordena a memória visual coletiva e propõe uma nova cartografia do visível.

Esse é o ponto de partida para o conceito de *cinema-mundo* que desenvolvemos neste artigo. O conceito se insere na interseção entre diferentes formas de captura do real e sua reinvenção em narrativas visuais, mobilizando perspectivas que incluem o cinema de viagens, a tradição dos *travelogues*, o cinema documental e experimental, bem como a exploração das paisagens como vetores da imaginação geográfica. A permanência e a influência do paisagismo cinematográfico na construção de representações do mundo e na criação de realidades alternativas permitem pensar o cinema não unicamente como um espelho do real. Pensamos aqui em Borges, cuja escrita processa o mundo ao mesmo tempo em que o reinventa. Se, no conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o universo fictício se impõe ao real e o reorganiza a partir de seus próprios princípios narrativos, em “A Biblioteca de Babel”, a totalidade da experiência se apresenta como uma coleção infinita de possibilidades, onde a verdade não é dada, mas construída pelo processo de busca e interpretação

Para empreender esse objetivo, dividiremos o trabalho em três eixos principais. No primeiro, de natureza teórica, propomos articular a noção de cinema-mundo à ideia de coleção e arquivo, entendendo o cinema como um compêndio geográfico do mundo, mobilizando a literatura borgesiana para refletir sobre os modos como a imagem tanto processa a realidade quanto inventa mundos. Borges, nos contos mencionados acima e em outras obras, antecipa uma problemática central para a teoria do cinema: a relação entre ficção e realidade, entre registro e imaginação, entre acúmulo e criação. Nesse sentido, a noção de coleção se desdobra em diferentes dimensões, desde o gesto de reunir imagens para construir uma memória visual do mundo até a inscrição de um olhar que organiza e reconfigura o visível. Essa relação entre coleção e imagem do mundo encontra um caso paradigmático no projeto *Arquivos do Planeta*, idealizado por Albert Kahn.

No segundo eixo, examinamos o cinema documental e o cinema antropológico, concentrando-nos especialmente no trabalho de Luigi Di Gianni, Cecilia Mangini e Vittorio De Seta. O documentário, historicamente associado ao registro do real, sempre esteve em tensão com a fabulação e a montagem, elementos que transformam sua relação com a verdade. Mangini, Di Gianni e De Seta, por exemplo, operam dentro dessa tensão ao registrar modos de vida em extinção, mas sempre filtrados por uma construção estética e narrativa que reorganiza a experiência do espectador. Exploramos como esses filmes negociam a tensão entre documentação e ficção, entre captura e recriação do real, dialogando tanto com a tradição etnográfica quanto com a especulação poética e filosófica sobre o espaço e a paisagem

Por fim, no terceiro eixo, investigamos um caso raro do cinema experimental, analisando como a ideia de coleção se manifesta em *Die Parallelstraße* (1963) [*A Rua Paralela*, em tradução

nossa]. No comentário sobre a obra, aproximamos a literatura borgesiana do cinema como prática de catalogação e invenção, considerando o vínculo entre arquivo, artifício e mundo. A Biblioteca de Babel, com sua infinidade de livros e sua lógica combinatória, sugere um princípio fundamental do cinema: a capacidade de recombinar fragmentos, criando sentidos que nunca são definitivos, mas sempre reconfiguráveis. Na narrativa labiríntica do filme de Ferdinand Khittl, um grupo de arquivistas deve dar conta de organizar uma coleção de imagens que se expande ao infinito, como uma espécie de filmoteca universal.

## 1. O Cinema como Invenção de Mundos

A literatura borgesiana nos ensina que a realidade pode ser absorvida e reconfigurada por ficções totalizantes, como em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. No conto, Borges descreve como Tlön, um mundo fictício, acaba por se infiltrar na realidade e transformar nossa percepção do real: “O contato e o hábito continuado com Tlön acabam por desintegrar este mundo” (Borges, 2007, p.19). De maneira quase análoga, o cinema reorganiza o mundo segundo princípios próprios, instaurando novas geografias, tempos e subjetividades. O cinema é um sistema que gera mundos possíveis, ao modo do universo ficcional de Tlön, e progressivamente impõe sua lógica sobre a realidade material.

A relação entre cinema e invenção de mundos pode ser pensada também a partir da ideia de coleção, conforme articulada por Walter Benjamin. No fragmento “Desempacotando minha biblioteca”, Benjamin descreve o ato de colecionar como um processo que transcende a mera acumulação de objetos: a coleção reorganiza o mundo, atribuindo novos sentidos a fragmentos dispersos. O colecionador reinscreve cada item em uma nova rede de significados, operando um deslocamento que confere a esses elementos uma espécie de aura renovada (Benjamin, 1987 b, pp.227-235). O cinema, nesse sentido, pode ser compreendido como uma coleção em movimento: um dispositivo que acumula imagens do mundo e as reinsere em constelações inéditas.

Como, por exemplo, n’ “A Biblioteca de Babel” borgesiana, que imagina um repositório absoluto de textos, onde todas as combinações possíveis de palavras já existem e esperam ser interpretadas. A Biblioteca, composta por livros que combinam todas as variações possíveis de caracteres, sugere um mundo infinito onde o sentido se torna um problema de busca e interpretação, mais do que de criação. Como observa o narrador: “A Biblioteca é total e sua extensão futura ilimitada, mas seus livros são finitos e seu número, definido” (Borges, 2007, p. 87). Assim, o cinema pode ser pensado como um vasto arquivo visual, onde cada filme opera como uma reorganização parcial e contingente desse repositório inesgotável de imagens.

Essa lógica se articula no cinema clássico e também em práticas contemporâneas que fazem da montagem e da sobreposição de imagens uma estratégia central. O cinema do argentino Mariano Llinás, como um exemplo recente, ilustra muito bem essa concepção ao construir narrativas labirínticas, onde cada fragmento parece remeter a um sistema maior, ainda que incompleto. Em *La Flor* (2018), múltiplas histórias se entrelaçam sem uma conclusão definitiva, configurando um cinema que opera por acúmulo e deslocamento, sem se submeter a uma estrutura narrativa linear.

A montagem cinematográfica, nesse sentido, pode ser vista como um gesto correlato ao do colecionador benjaminiano: um ato de seleção e reorganização que transforma o sentido dos elementos coletados. Em *O Narrador*, Benjamin (1987 a) já apontava para a crise da experiência na modernidade e para o papel das novas formas narrativas na reconfiguração da memória coletiva.

Essa dinâmica não se restringe ao cinema de ficção. No documentário e no cinema experimental, encontramos estratégias que tensionam a relação entre arquivo e invenção. Poderíamos pensar no cinema de *found footage* como exemplo, que trabalha explicitamente com a ideia de coleção e reorganização, apropriando-se de imagens preexistentes para instaurar novos mundos possíveis. Estamos diante de um desdobramento da Biblioteca de Babel, onde o conhecimento não é fixo, mas depende das operações de leitura e montagem. O cinema, como um sistema de coleções em constante movimento, propõe um mundo onde a realidade é sempre um campo de possibilidades. Esse princípio atravessa desde os experimentos formais do cinema soviético até as narrativas especulativas do cinema contemporâneo, reafirmando o potencial da imagem cinematográfica como mecanismo de invenção de realidades.

O conceito de cinema-mundo pode ser depreendido também a partir da obra de Giuliana Bruno, que nos apresenta o cinema como uma forma de cartografia emocional e sensorial. Em *Atlas da Emoção* (2002), Bruno propõe que o cinema deve ser entendido como um dispositivo geográfico e tátil, um mapeamento sensível da experiência humana. "O cinema, mais do que um veículo de representação, é um meio de viagem, uma prática do deslocamento que mobiliza a percepção e inscreve o corpo em um espaço sensorial" (Bruno, 2002, p. 16).

O cinema seria um meio de transporte – não somente no sentido das narrativas de viagem, mas como um movimento afetivo e espacial que nos transporta através da tela. Nos *road movies* ou na tradição dos *travelogues*, essa dimensão geográfica é explícita, mas a proposta de Bruno permite pensar que qualquer filme opera como um atlas, no sentido de um dispositivo que traça cartografias afetivas do mundo. Siegfried Kracauer argumenta que o cinema redime a materialidade do real ao capturá-la em seus mínimos detalhes e enfatiza sua capacidade de revelar aquilo que o olhar cotidiano tende a ignorar. "O cinema revela fenômenos que, de outra forma, permaneceriam invisíveis. Sua função não é apenas refletir o mundo, mas destacar suas texturas, conferir visibilidade ao que escapa ao olhar habitual" (Kracauer, 1960, p. 52). Giuliana Bruno argumenta que o cinema cria uma relação tátil e emocional com as paisagens e espaços, evocando o corpo e a memória do espectador como parte desse mapeamento.

Essa relação entre imagem e coleção, mundo e imaginação geográfica, encontra um interessante paralelo na vasta empreitada do banqueiro e filantropo francês Albert Kahn. No início do século XX, Kahn idealizou e financiou o projeto *Archives de la Planète*, um ambicioso esforço para criar um registro visual da diversidade cultural e geográfica do mundo por meio de fotografias e filmes. Entre 1909 e 1931, ele enviou operadores de câmera e fotógrafos a dezenas de países, com o objetivo de reunir um acervo que servisse como um testemunho da humanidade antes que a globalização e as transformações tecnológicas alterassem para sempre as paisagens e modos de vida tradicionais. O que Kahn propunha, de certa forma, era um atlas visual da modernidade, uma tentativa de capturar o mundo em imagens.

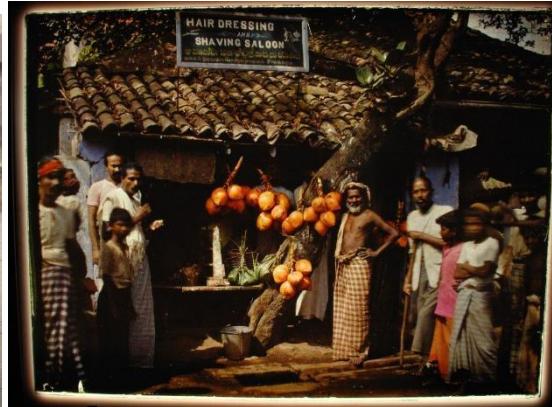
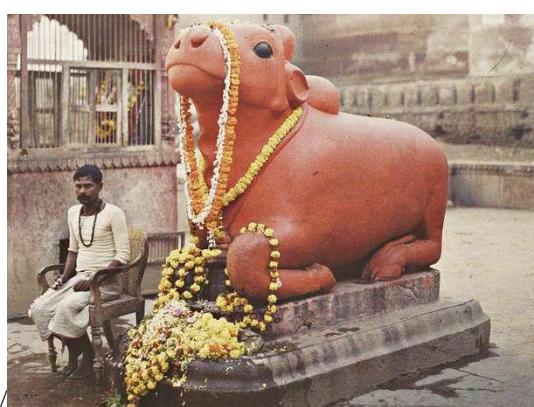
O acervo de Kahn, composto por milhares de autocromos — um dos primeiros processos de fotografia colorida — e centenas de rolos de filme. A ambição do projeto *Archives de la Planète* ia além da simples documentação: tratava-se de uma tentativa de sistematizar visualmente o mundo, transformando imagens em um mecanismo de mediação cultural e de organização do conhecimento.

“O projeto de Kahn não se limitava a registrar o mundo, mas buscava estruturá-lo e reinventá-lo por meio de um sistema visual que combinava impulsos documentais com considerações estéticas e geopolíticas.” (Bjorli & Jakobsen, 2020, p. XX).

De certa forma, seu projeto antecipava preocupações que se tornariam centrais no cinema experimental e expandido do século XX e XXI: a fragmentação da experiência, a justaposição de tempos e espaços, e a relação entre imagem e arquivo. Se o primeiro cinema muitas vezes operava na chave do encantamento com o mundo visível, explorando sua plasticidade e potencial de reproduzibilidade, a obra de Kahn reconfigurava a geografia do visível.

A materialidade das imagens produzidas para os *Arquivos do Planeta* merece atenção especial. A utilização do autocromo conferia às imagens uma textura granulada e uma paleta de cores saturada, que se aproximava da pintura impressionista. Diferente da fotografia em preto e branco, que tendia a abstrair a materialidade do real, o autocromo enfatizava a vibração da luz e a opacidade das superfícies, reforçando a fisicalidade dos corpos e dos objetos retratados. Essa qualidade pictórica, ao mesmo tempo em que conferia às imagens um caráter sensorial e imersivo, também sugeria um deslocamento do documental para o estético, evidenciando o papel da mediação tecnológica na construção da memória visual do mundo.

Os pequenos filmes produzidos no contexto dos *Arquivos do Planeta* também refletem essa tensão entre documentação e encenação. As imagens captadas em Varanasi (figs. 1 e 2), na Índia, por exemplo, apresentam uma série de planos das margens do rio Ganges, onde devotos realizam rituais de purificação e cremação. A câmera, operada por cinegrafistas franceses, se posiciona como um observador distante, capturando os corpos e gestos dos sujeitos filmados sem interação aparente. Esse tipo de enquadramento, comum nas primeiras expedições cinematográficas, revela a ambiguidade do projeto: ao mesmo tempo em que registra práticas culturais com um olhar de fascínio etnográfico, reitera uma distância simbólica que transforma os sujeitos retratados em imagens de um “outro” exótico e distante.



Figs. 1 e 2 Varanasi, autocromos dos “Arquivos do Planeta” de Albert Kahn.

Algumas sequências filmadas no Japão (figs. 3 e 4), que documentam paisagens urbanas e cerimônias tradicionais, frequentemente enfatizam figuras femininas em quimonos, deslocando a atenção do contexto para a composição estética da cena. Esse tipo de abordagem, característico de um olhar ocidental sobre o Oriente, projeta os mecanismos de construção do exótico presentes na pintura orientalista do século XIX.

O acervo de Kahn, ao mesmo tempo que compõe um vasto arquivo visual cosmopolita e aberto, também participa de uma lógica de apropriação que antecede e dialoga com práticas contemporâneas de coleta de imagens, como os *found footage films*, os arquivos digitais e as narrativas fragmentárias do cinema expandido. Se Walter Benjamin via na coleção um gesto ambíguo — capaz tanto de preservar quanto de reconfigurar a experiência do real —, os Arquivos do Planeta revelam a mesma ambiguidade: um projeto de celebração da diversidade cultural que, paradoxalmente, cristaliza e hierarquiza as diferenças.



Figs. 3 e 4 Japão, autocromos dos “Arquivos do Planeta” de Albert Kahn.

O projeto de Kahn, apesar de documental em sua essência, não escapa a uma dimensão ficcional: ao tentar construir um retrato totalizante da realidade, ele inadvertidamente projeta uma visão de mundo mediada por escolhas estéticas, geopolíticas e culturais. O cinema, como bem observa Bruno reflete a geografia do real e a recria em um contínuo movimento cartográfico, em que "as imagens não são apenas janelas para o mundo, mas superfícies de contato, membranas que conectam paisagens visuais e afetivas" (Bruno, 2002, p. 112).

## 2. Viagem à Itália

As coleções de Albert Kahn mostram como recortes do mundo podem se alojar em imagens sem que seus rastros de alteridade sejam neutralizados pelo engessamento da representação. Dessa forma, no tocante à interseção entre cinema, realismo e a representação de diferentes contextos sociais, voltamo-nos agora para um conjunto de produções que, nas décadas de 1950 e 1960, documentaram o Sul da Itália sob uma ótica singular. Esses filmes não apenas capturaram as práticas agrícolas e os rituais mágico-religiosos da região, mas também problematizaram a relação entre etnografia e ficção no cinema documental. É nesse contexto que analisamos as obras de

Vittorio De Seta, Luigi Di Gianni e Cecilia Mangini, cineastas que desenvolveram abordagens visuais e narrativas inovadoras para retratar um universo que, até então, permanecia marginalizado no imaginário cinematográfico.

As representações do Sul da Itália nesses filmes oferecem um recorte para discutirmos a noção de “realismo” no período de transição entre o clássico e o moderno no cinema, especialmente por tratarem de uma temática que, em sua singularidade de entrecruzamentos metafísicos e materiais, exigiu uma inventividade da forma cinematográfica. Além disso, a heterogeneidade dos gestos fílmicos a serem destacados é instigante para analisarmos as formas com que o cinema restituí alguma “verdade” aos mundos sociais, geográficos e históricos dos quais as suas imagens emergem, notadamente a partir da relação entre os seus investimentos etnográficos e as suas construções estéticas.

O Sul da Itália, que abrange oito regiões do país, entrou no século XX com uma grande diversidade linguística e étnica, mas apresentava uma estrutura social relativamente homogênea, marcada por características semifeudais e altas taxas de analfabetismo. Como apontou Antonio Gramsci (2023), no início do século XX, essa região era predominantemente rural e economicamente precarizada, enquanto o Norte passava por um rápido processo de urbanização e industrialização. Esse contraste resultou em uma condição de subalternidade social para as populações do Sul em relação ao restante do país, dando origem ao que Gramsci chamou de 'questão meridional': a dificuldade, especialmente notável no período entre-guerras, de estabelecer uma aliança política entre o campesinato do Sul e o proletariado do Norte, devido à xenofobia nortista em relação às formas como o Sul respondia à opressão social.

Nos anos que antecederam o *boom* econômico italiano do fim dos anos 1960, um fenômeno que viria a redesenhar as dinâmicas geográficas e sociais do país, os filmes de De Seta, Di Gianni e Mangini retrataram um Sul da Itália que se caracterizava pelo enfraquecimento de tradições ancestrais, emigração em massa para o Norte, degradação ambiental, crime organizado e subemprego, conferindo protagonismo aos pescadores e ao campesinato, de modo a enfocar as suas práticas agrícolas-laborais e as suas tradições mágico-religiosas.

Di Gianni e Mangini são altamente influenciados pelo antropólogo Ernesto De Martino (1908-1965). A sua obra flexiona a sociologia de Gramsci com a psicanálise freudiana para desenvolver uma reflexão etnológica sobre as tradições populares e a religiosidade das comunidades rurais do Sul da Itália. Como afirma Cristina Pompa (2022, p. 336), “a atividade política aproximou-o de camponeses que, ao lado da luta política pela terra, cultivavam os elementos mágicos ‘arcaicos’ que constituíam um ‘escândalo’ tanto para a burguesia conservadora quanto para a própria esquerda italiana”. Assim, De Martino empreende três expedições às regiões da Apúlia e Basilicata e investiga os rituais fúnebres e lutuosos, as cerimônias mágicas de enfeitiçamento e as práticas de possessão e exorcismo que sobreviviam nessas regiões. Com isso, ele objetivava retirar essas tradições de uma folclorização anódina e analisar as dimensões psíquicas, históricas e socioantropológicas dos acontecimentos, de modo que não se abstraíssem as formas de dominação agrária e laboral que incidiam sobre os corpos dos sujeitos do *Mezzogiorno*.

A tese geral (De Martino, 2024), de inspiração heideggeriana, é de que haveria uma “crise de presença” nas comunidades rurais do Sul da Itália causada pelos mecanismos de subjugação social-econômica que precarizam os horizontes de existência de sua população, principalmente os dos trabalhadores do campo. Em resposta a ela, técnicas mágicas de reintegração psíquico-social inscritas na performatividade de rituais provocariam efeitos no corpo dos sujeitos na forma de alterações dos estados de consciência, que De Martino vai compreender como um processo de “de-historicização”. A sua eficácia se daria a partir de uma articulação entre o psíquico e o somático, enquanto o seu objetivo seria oferecer uma proteção contra o ponto de não retorno na crise de presença.

As expedições do antropólogo foram acompanhadas por etnomusicólogos, fotógrafos e cineastas, produzindo uma documentação dos acontecimentos que tinha como inédita a simultaneidade dos registros visuais e sonoros. De acordo com Michaela Schäuble (2019, p. 38), 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 comprehensível e dar vida ao ‘espetáculo da crise’”. A produção de filmes que reencenaram ou foram inspirados pelos registros das expedições de De Martino não foi rara, alternando entre uma sensibilidade documental e a fabulação, a exotização da diferença e o encanto com a alteridade. Mobilizando o conceito de Catherine Russel (1999) de “etnografia experimental”, Schäuble (2019, p. 41) destaca “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 e experimentais de prática cinematográfica”.

A obra de Luigi Di Gianni sobre o tema vai do final dos anos 1950 até o início dos anos 1970, retratando, majoritariamente, as cerimônias fúnebres e as práticas de enfeitiçamento. *Magia Lucana* (1958), que reencena os acontecimentos e o aspecto formal de *Lamento funebre* (1954), de Michele Gandin, é exemplar. Com cerca de 18 minutos de duração, estrutura-se como um compêndio dos casos analisados por De Martino em suas etnografias, mostrando desde o estado precário do trabalho agrícola até as práticas mágico-religiosas. A presença de elementos da geografia que problematizam a escala da figura humana (Fig. 5), colocando-a como diminuta em relação às escarpas das montanhas e à imensidão dos planaltos, e os jogos de sombras nas áreas urbanas dos vilarejos produzem uma dramaticidade visual a partir da ausência da figura humana pelas ruas. Entretanto, Clara Gallini (1981, p. 25), uma das antropólogas que deu continuidade a fortuna crítica de De Martino, problematiza a recorrência com que Di Gianni desloca as cerimônias fúnebres de espaços internos para exteriores (Fig. 6), falsificando o seu conteúdo antropológico, em vez de condensar a tese demartiniana de uma “de-historicização” do íntimo a partir de uma opressão causada por fatores externos, como o isolamento geográfico e econômico.



Figs. 5 e 6 - *Magia Lucana*, de Luigi Di Gianni. Fonte: capturas de tela do filme.

Ressalvado esse gesto, o cinema de Di Gianni, ainda assim, tem o mérito de potencializar a coreografia dos rituais mágicos-religiosos e a sensibilidade fantasiosa que inscrevem nos espaços, o que leva a Schäuble (2019, p. 49), na esteira de Ivonne Margulies (2007), categorizá-lo como um “realismo performativo”. Trata-se de uma característica que se acentua nos seus filmes da década de 1960, em que Di Gianni busca extraír uma “verdade histórica” que estaria embargada dos efeitos do tempo nos corpos dos sujeitos, especialmente nos momentos de expressividade facial e gestual que incidiam sobre os estados alterados de consciência. Assim, apesar de inventivos na forma cinematográfica, os filmes não diferenciam a repetição em jogo no caráter performativo dos rituais da prática da reencenação em si, focando no que se conserva do ritual, e não no que escapa. Pois, em vez de abrigar a diferença que se junta a cada repetição de uma mesma performance, as imagens convergem as suas reencenações para a produção de uma sensibilidade que se quer autêntica, mas que se mostra como a-histórica, extraído dos lugares, sujeitos e tradições do Sul da Itália a sua contemporaneidade:

“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” (Gallini, 1981, p. 25).

Se no caso de Di Gianni, a performatividade oferecida pelo gesto de reencenação das práticas ritualísticas é um tanto anódina, quase envergonhada, diante da ausência de enunciação para o espectador, a obra de Cecilia Mangini tem uma postura diferente. Os seus curtas-documentários, que se iniciam em 1958 e vão até 1974, foram produzidos como uma resposta ao fim do neorealismo italiano e ao aumento de influência da Democracia Cristã no país (Mangini, 2022, s/p). Nos casos de *Maria e i giorni* (1959), *Stendali - Suonano Ancora* (1960) e *Divino Amore* (1963) são as tradições mágico-religiosas que ganham um destaque, enquanto em *Ignoti alla città* (1958), *La canta delle marane* (1960), *Essere Donne* (1965), *Brindisi '65* (1966) e *Tommaso* (1967) é uma abordagem das dinâmicas sociais e suas perspectivas de futuro que se destaca. Como afirma Juliana Costa (2021, s/p), “enquanto Rossellini e amigos deflagram uma sociologia do pós-guerra no coração de suas ficções, Mangini ficcionaliza essa realidade no terreno do documentário”.

O “realismo performativo” de Mangini, cujos momentos mais intensos Schäuble vai aproximar de um “antirealismo” à lá Dreyer de *A Paixão de Joana d'Arc* (1928), está calcado em uma defesa do gesto da reencenação. *Stendali*, por exemplo, retrata uma cerimônia fúnebre no interior de uma casa na região da Apúlia, articulando elementos filmicos de diferentes proveniências. As imagens mostram carpideiras reunidas em torno de um caixão enquanto cantam, em um dialeto do grego, e gesticulam com lenços e cruzes em torno de seu corpo. Os cânticos não foram gravados de forma direta, mas semanas após serem exibidos os primeiros cortes das filmagens, pois o que importava, a princípio, era a expressividade dos rostos das carpideiras e o seus gestuais (Donahue, 2022, s/p). Em uma camada sonora sobreposta aos cânticos, por sua vez, escuta-se a voz da atriz Lilla Brignone, que declama um texto escrito por Pier Paolo Pasolini a partir das memórias das carpideiras, informações que, diferentemente da obra de Di Gianni, estão contidas no filme.

Tendo em vista que esse ritual estava em vias de desaparecer e os cânticos eram conhecidos apenas por três mulheres idosas, Gallini (1981, p. 28) comenta que o filme de Mangini se afasta da “verdade etnográfica” perseguida por alguns dos documentaristas influenciados por Ernesto De Martino. Em vez disso, afirma que o que parecia interessá-la, mais do que os acontecimentos e tradições do *Mezzogiorno*, era a forma inovadora com que De Martino os abordavam, ou seja, a partir de um trabalho de historicização que envolvia menos a renúncia de seu contato com o mundo a que era contemporâneo, e mais a fricção com os seus elementos, como é o caso do aparato cinematográfico e a sua alquimia com o mundo que registra. Daí, também, o seu interesse pela industrialização, pela sociedade de consumo e pelas mídias de massa, que compreendia como os carrascos das tradições meridionais:

“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 (Donahue, 2022, s/p).

Formalmente, isso implicava uma ideia de “realismo” que se distinguia da sustentada por André Bazin a partir de sua defesa do expediente do plano-sequência, mesmo que com a partilha da intenção de encontrar a multiplicidade ontológica dos acontecimentos. Mangini (2022, s/p) se colocava contra o plano-sequência, afirmando que sufocava o tempo cinematográfico e sua possibilidade de emergência dos segredos do real, favorecendo as intervenções da montagem na planificação. É nesse sentido, por exemplo, que Schäuble (2019, p. 36) destaca o ritmo dos cortes de *Stendali*, que, propositadamente, repercutem o ritmo dos gestos das carpideiras com seus lenços sobre o corpo do falecido (Fig. 7). Assim, também, é que em uma comparação com Di Gianni, sua ênfase em uma tripla coreografia dos corpos, da câmera e da montagem permite que os seus filmes escapem de uma folclorização dos mundos geográficos, sociais e históricos que têm como base, colando-se no mesmo movimento de risco e desterritorialização que os rituais implicam. Pois, diferentemente do cinema clássico a que Bazin critica em sua defesa do plano-sequência, a montagem em Mangini não funciona como armadilha cinegética para os acontecimentos. Em vez de os enclausurar em um encadeamento narrativo, trata-se de uma

constante revisão de pontos de vista, de renovação das possibilidades de leitura da realidade pelo espectador, que a acareação com os personagens provoca no seu investimento antropológico.

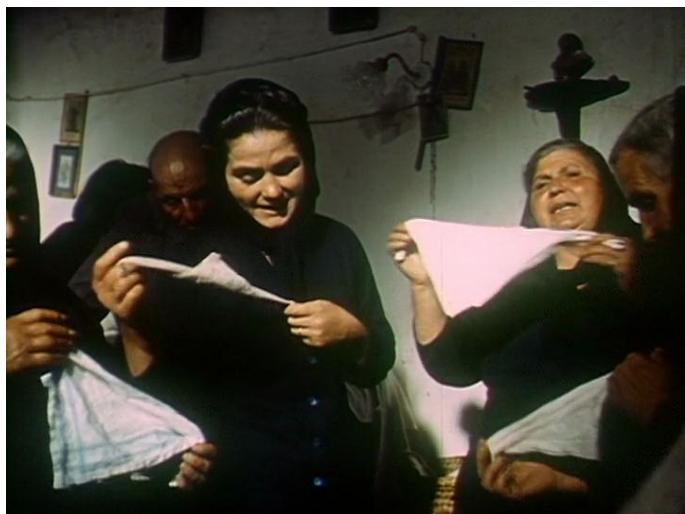


Fig. 7 - *Stendalì*, de Cecilia Mangini. Fonte: captura de tela do filme.

Diferentemente de Di Gianni e Mangini, Vittorio De Seta não é considerado um cineasta demartiniano. Laura Rascaroli (2017, p. 832) divide a sua obra, a que nomeia de uma “antropologia poética”, em quatro períodos. O primeiro deles contempla os curtas-documentários filmados na Sicília, Calábria e Sardenha entre 1950 e 1959 e é concluído com o longa-metragem ficcional *Bandidos de Orgosolo* (1961), caracterizando-se por funcionar como uma coleção de algumas das paisagens sociais, históricas e geográficas do Sul da Itália na metade do século XX. São filmes em que há um contraste entre o manejo rebuscado da forma cinematográfica e a crueza das histórias que são narradas. É o caso da pesca do atum em *Vinni lu tempu de li pisci spata* (1955), *Contadini del mare* (1955) e *Pescherecci* (1958); a mineração de enxofre em *Sulfarara* (1955); a colheita do trigo em *Parabola D'oro* (1955); a vida prosaica de *Un giorno in Barbagia* (1958); além das celebrações mágico-religiosas de *Pasqua in Sicilia* (1955) e *I dimenticati* (1959).

Destacamos o efeito na moldura dos quadros cinematográficos exercida pelo uso do *cinemascope*, a proporção 2.66:1, aproximando os curtas-documentários de uma convenção formal encontrada, majoritariamente, em ficções. O artifício, na medida em que enforma horizontalmente o espaço plástico, situam os filmes na tradição dos panoramas do séc. XIX e o projeto europeu em representar a imensidão do mundo geográfico através da cultura visual. Além disso, as cores vibrantes das imagens em *ferraniacolor* - e a estilização dos enquadramentos - conferem uma exuberância visual a acontecimentos, histórias e corpos cujos estatutos sociais de subjugação não os vinculava a estetização. Nos referimos, por exemplo, às lavadeiras em *Surfarara* (Fig. 8), cujas aparições, em alternância com os planos no interior da mina, faz com que o filme não se restrinja a uma pictorialização de uma temática em específico. Em vez disso, a sua integração com outros acontecimentos constrói uma paisagem social e histórica do lugar em questão que está mais próxima das possibilidades de leitura que a crônica oferece do que a paragem momentânea do tempo inscrita nas pinturas.



Fig. 8 - *Surfarara*, de Vittorio De Seta. Fonte: captura de tela do filme.

Já o trabalho com sons gravados de forma direta, de modo que os escutamos de forma sincronizada, é uma das características dos filmes que, a princípio, aumentam a sua sensibilidade documental, mas, por outro lado, continuam a conferi-los um lirismo quase fantasioso, especialmente a partir dos cânticos coletivos e individuais dos personagens. Em alguns casos, as vozes têm correspondentes visuais nas ações dramáticas, como no caso das lavadeiras de *Surfarara*; porém, em outros, como no fim desse mesmo filme, uma voz, ou vozes, isoladas que tomam o palco sonoro como se estivesse sendo emitidas pelo processo de figuração em si, e não de um espaço localizável na diegese. Esse desenho sonoro recorre na maior parte dos curtas-documentários de De Seta, uma vez que, com a exceção de *I dimenticati*, e diferentemente do que encontramos nos filmes de Di Gianni e Mangini, não há narração extra diegética que confronta o espectador, seja ela didática ou de cunho ensaístico.

Se, por um lado, concordamos com Rascaroli que essa primeira fase da obra De Seta, declaradamente um comunista, não possuía uma ideologia marxista na forma de retratar a realidade, por outro, defendemos que a forma cinematográfica que utilizou apontava, ainda assim, para uma sorte de materialismo. Pois é nas relações materiais de materialidades eminentemente filmicas, como a distribuição dos corpos nos espaços, que se situa o seu materialismo, fazendo emergir uma “verdade” sempre que os gestos, os olhares e as aparições dos personagens na ilusão cinematográfica estão intrinsecamente forjadas na fisicalidade do mundo geográfico que nos é erguido. No caso de *Isole di fuoco* (1955), por exemplo, é a iminência de erupção do vulcão que aciona as ações dramáticas dos personagens, funcionando como um cronômetro não mensurável para as suas ações. É diante de seu prenúncio que os pescadores retornam com os barcos para a margem do litoral (Fig. 8), que os pastores levam os animais para os estábulos (Fig. 9), que as crianças retornam da escola para a casa e que os pais fecham as suas portas e aguardam incólumes o acontecimento. Embora não haja uma contiguidade espacial nos enquadramentos - nunca os corpos e o vulcão são mostrados em um mesmo quadro - ainda assim, há uma contiguidade sonora que costura as inventividades da planificação e permite ao espectador transitar pelos centros de interesse do quadro.



Figs. 8 e 9 - *Isole di fuoco*, de Vittorio De Seta. Fonte: capturas de tela do filme.

Nesse ponto, o cinema de De Seta, assim como o de Mangini, afasta-se, ou subverte, a tese baziniana expressa em seu texto “Montagem proibida”, de 1958. A tese 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 (2016), 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 se trata de restituir a contingência sempre presente, mas nem sempre manifesta, da incapacidade de separação entre realidade cinematográfica e autêntica, sendo o risco de autenticidade do representado a própria matéria do seu processo de figuração.

### 3. A Rua Paralela

Cinco pessoas se submetem 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; valem-se das mais complexas filosofias. Mas aquele grupo, como todos os outros grupos que o antecederam, não encerrará seu designio. 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 se utiliza de um extenso material documental filmado pelo mundo, 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 borgiano dessa história, que também mescla algo da atmosfera burocrática e opressiva kafkiana e da ausência de sentido existencialista do teatro do absurdo. A função de arquivar a realidade está em *A Biblioteca de Babel*, onde o universo é uma biblioteca em que muitos bibliotecários trabalham; e se pode ser levada a cabo a assertiva do narrador de que as imagens assistidas são o espelho da própria existência daqueles indivíduos, temos a primeira sugestão de que aquelas imagens são, como a biblioteca, o universo. No tocante à recepção crítica do filme, não parece surpreendente que Borges apareça aqui como uma constante, como afirma Edgardo Cozarinsky (1998, pp. 85-86). Um comentário sobre essa narrativa, à luz da ideia da coleção e do cinema como documento entre o artifício e a realidade, será o intuito da última seção do ensaio.

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 (Fig 10) – 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.



Fig. 10 - *Die Parallelstraße*, de Ferdinand Khittl. Fonte: capturas de tela do filme.

A adoção dessa engenhosa opção narrativa, que encobre o início e o meio do processo de catalogação como um eclipse, retoma o modo que 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 comprehende 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, 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 é elementar a Borges. Michel Foucault foi responsável por popularizar uma “certa enciclopédia chinesa”, onde os animais são divididos em categorias tão arbitrárias quanto “(a) pertencentes ao imperador”; “(k) desenhados com um finíssimo pincel de pelo de camelo”; “(n) que de longe parecem moscas”. Essa enciclopédia, quando citada por Borges, é comparada ao *Idioma Analítico de John Wilkins*. Wilkins propôs e idealizou um idioma no qual todas as palavras, em si mesmas, devem dar a definição exata daquilo ao que se referem. Se *moon* ou *luna* não nos dizem nada sobre o astro visto todas as noites no céu, a palavra desse idioma deveria expressá-la em essência.

Para realizar esse intento, Wilkins precisou dividir o universo em categorias de gênero, diferença e espécie, cada qual designada por grupos de letras, consoantes e vogais. Esses exemplos, que teriam como função organizar as coisas existentes a partir da língua falada e escrita, surpreendem pelo absurdo dentro da sistematização, “a impossibilidade patente de pensar isso” (Foucault, 2016, p. IX). Borges levará esses exemplos ao limite, demonstrando como jamais serão suficientes as tentativas humanas de dar conta da existência a partir dos mecanismos da linguagem – pois não há, no real, unidade comum. “[N]otoriamente, não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo”. (Borges, 1984, p. 708). Borges imagina o mundo como a caligrafia mística de um deus, o universo como um escrito eterno que não se pode apreender em todos os seus mistérios.

Mas “a impossibilidade de penetrar o esquema divino do universo não pode, contudo, dissuadir-nos de planejar esquemas humanos, mesmo sabendo que eles são provisórios” (*ibidem*). A ambição de Kahn era confeccionar um documento geral de recortes do mundo, que cobrisse toda a face da Terra. Mesmo que o mais completo catálogo de imagens se torne ínfimo, um grão de areia contaminado pela incapacidade humana de tornar do mundo um arquivo mensurável, seus Arquivos do Mundo podem ser considerados um novo mundo em potencial, criado a partir de uma visualidade única. E se o cinema documental italiano promove o contato entre realidade e fabulação no tensionamento do caráter de registro com a construção estética, o que ocorre em *Die Parallelstraße* 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, fazendo-as 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 primeiro documento da terceira noite, de número 269, dá o tom de imediato. Abutres sobrevoam um campo onde se encontram uma pilha de ossadas de animais; imagem da morte, da decomposição orgânica e do esfacelamento da matéria, que o narrador em *voz 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 um gesto de manufatura da vida, ao serem vistos ao contrário.

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 na América do Sul, que vive em direção ao seu nascimento, refazendo o percurso da sua vida: o dinheiro de seus doadores retorna, os imóveis em seu nome são destruídos, ele vai para sua terra natal “pela primeira vez”. Ele engatinha, e finalmente esquece como falar. A última imagem é da câmera acoplada em um barco, que se afasta do homem que um dia foi, 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 se destacam 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; 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 (Figs 11-14).



Figs. 11, 12, 13, 14 - *Die Parallelstraße*, de Ferdinand Khittl. Fonte: capturas de tela do filme.

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 mundial.

Do que se trata, então, falar do mundo como um arquivo? O último documento visto pelos arquivistas da obra, o de número 306, mostra dois animais, espécies de besouro e centopeia, caminhando por um deserto. Os minúsculos seres-vivos são levados pelo vento forte, um grito agônico é ouvido na banda sonora quando eles se perdem naquele mar de areia. Enfim, um sussurro, como se tratasse do vento citando uma palavra de ordem: “*Triumph*”. O monitor explica aos arquivistas o sentido da palavra, triunfo, e um deles pergunta se foi 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 se trata 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, e 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 mergulharam em um deserto de incontáveis registros, refletiram sobre cada imagem e cada som, encontrando relações inimagináveis. Triunfaram, pois a criação de novos pensamentos através das imagens triunfa sobre o desejo de fixá-las em respostas definitivas. Ser um colecionador de recortes do mundo é aceitar o mergulho no deserto. Significa explorar as infinidades inventadas ao longo da história do cinema, à procura de possibilidades desconhecidas. É ser espectador, é ser pesquisador de imagens – ao pesquisador da área dos estudos filmicos, colecionar aparenta ser a regra do jogo. É a busca por compreender os vários mundos que existem na latência do que nosso mundo concreto nos oferece, em busca de novas poéticas, novas realidades, novos infinitos.

#### **4. O cinema-mundo e outros mundos**

O que une objetos tão distinos como os *Arquivos do Planeta* de Albert Kahn, o documentário etnográfico italiano e *Die Parallelstraße* (1963), de Ferdinand Khittl? À primeira vista, suas abordagens parecem heterogêneas: um projeto fotográfico e filmico que buscava mapear a diversidade humana no início do século XX; um conjunto de filmes que documentam modos de vida em transformação na Itália do pós-guerra; e um ensaio cinematográfico que reflete sobre a organização do conhecimento através da montagem. No entanto, todos esses projetos compartilham um mesmo impulso: a tentativa de apreender o mundo por meio das imagens, explorando os limites entre registro e fabulação, documento e invenção.

Essa convergência sugere que a ideia de *cinema-mundo* pode ser uma chave conceitual para compreendê-los em conjunto. Inspirada por Borges e Benjamin, essa noção não se refere a um cinema global no sentido industrial, mas a um cinema que opera como arquivo e cartografia, reorganizando visualmente o espaço e a história. Nos *Arquivos do Planeta*, a câmera se torna um instrumento de catalogação do mundo, mas também de sua reordenação. No cinema documental italiano, a relação entre etnografia e encenação projeta uma geografia afetiva, na qual os modos de vida filmados são ao mesmo tempo observados e transformados pela narrativa. Já em *Die*

*Parallelstraße*, a montagem funciona como um mecanismo combinatório, evocando a *Biblioteca de Babel* borgesiana e evidenciando a impossibilidade de fixar um único mapa definitivo da realidade.

Mais do que um conceito estático, o *cinema-mundo* pode ser entendido como um processo, no qual a imagem filmica age como um dispositivo de imaginação geográfica. Essa perspectiva permite ampliar o escopo da discussão para outros objetos que exploram a relação entre cinema, espaço, paisagem e arquivo. No cinema experimental, por exemplo, a obra de James Benning e Peter Hutton transforma paisagens em narrativas sensoriais, enquanto no campo ecocrítico, documentários como os de Nikolaus Geyrhalter e Wang Bing registram as transformações ambientais como marcas de um mundo em fluxo. A ficção contemporânea de cineastas como Mariano Llinás, Kelly Reichardt e Alice Rohrwacher também se insere nesse horizonte, construindo geografias narrativas que oscilam entre o real e o imaginado, entre o cosmopolita e o enraizado.

Assim, seja na ambição enciclopédica de Kahn, na observação etnográfica do cinema italiano ou no jogo combinatório de Khittl, o que está em questão é a força do cinema como cartografia e invenção. O gesto do cinema-mundo, que articula arquivo, memória e geografia, reafirma o cinema como um campo aberto, sempre em expansão.

## Referências

- BAZIN, A. Montagem proibida. Em: BAZIN, A. (Ed.). **O que é o cinema?** Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 88–100.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão única.** Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BJORLI, Trond Erik; JAKOBSEN, Kjetil Ansgar. **Cosmopolitics of the Camera.** Albert Kahn's Archives of the Planet. Bristol: Intellect, 2020.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas.** Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film.** Nova York: Verso, 2002.
- COZARINSKY, Edgardo. **Borges In/And/On Film.** Nova Iorque: Lumen Books, 1998.

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

DONAHUE, A. G. “Finding the Real in the Magic: What Cecilia Mangini Gave Us.” Disponível em: <https://www.another-screen.com/pt/cecilia-mangini>. Acesso em: 14 fev. 2025.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GALLINI, C. “Il documentario etnografico “demartiniano””. La Ricerca Folklorica, n. 3, p. 23, abr. 1981.

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

JEAN NARBONI. “O artificio in natura – Sobre “Montagem proibida” de André Bazin”, 1958. Culture Injection, 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, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Oxford: Oxford University Press, 1960.

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

MARGULIES, I. “Corpos exemplares: a reencenação no neorealismo”. DEVRIES - Cinema e Humanidades, v. 4, n. 2, p. 62–81, dez. 2007.

POMPA, C. “Ernesto De Martino e o percurso italiano da antropologia”. Horizontes Antropológicos, v. 28, p. 317–349, 16 mar. 2022.

RASCAROLI, L. Vittorio De Seta. Em:AITKEN, I. (Ed.). **The concise Routledge encyclopedia of the documentary film**. New York: Routledge, Taylor & Francis group, 2017.

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, v. 32, n. 1, p. 33–55, jan. 2019.