

## Diário de Sintra



Por **GABRIEL DE SOUSA SANTOS\***

*Comentário sobre o filme de Paula Gaitán*

## Paula Gaitán — metáforas da visão

A cineasta Paula Gaitán imprimiu uma marca indelével na história do cinema brasileiro. Sua obra é vasta e longa e compreende um amplo arco histórico: de *Olho d'água* (1983) a *O canto das amapolas* (2023). Aferir quatro décadas de fazer artístico pode ser tarefa das mais custosas.

Seus filmes de “finas linhas entrelaçadas” são “pintados com a calma”, a sutileza e “a precisão de uma cirurgia”. Por vezes, se assemelham a um “lápiz nº. 2, uma borracha, uma régua comprida e um esquadro”.

Seus enquadramentos são feitos de um arcabouço invisível de linhas costuradas, contrastes cromáticos e, sobretudo, retomadas sutis de imagens antes anunciadas.

Paula Gaitán cria beleza com a linguagem: “Eu vou como se fosse pintando. Quando se pinta, você tem várias camadas, bota uma pincelada e vai criando uma superfície de texturas e de matéria, de óleo, de aquarela, talvez tenha mais a ver com as camadas de aquarela”.

É admirável, por exemplo, o uso que faz das cores. Enquanto em certas imagens prefere a representação monocromática – em geral a cor preta – em outras acena para a composição policromática. As cores utilizadas são obtidas da paisagem: pigmento da terra, tronco, céu, bruma, folhagens entre tantas outras.

A poética do gesto que caracteriza a sua filmografia é permeada de face oculta, de mistério e, assim sendo, de beleza difícil. Existe algo no estatuto da imagem que “força o pensamento, no sentido de Deleuze; algo como o ‘chegante’, diria Jacques Derrida; algo que ‘aconteça no acontecimento’, diria Jean-François Lyotard; algo como ‘o impensado’ afirmaria Michel Foucault; algo como uma ‘possibilidade indefinida’ na expressão de Lehmann”.

Em outros termos, o imaginário artístico de Paula Gaitán “aflora camuflado através de símbolos, metáforas, substituições”. Porque perante a fruição de seus filmes o estatuto da imagem se abre ao fluxo incessante de significação, no sentido da alegoria. Porque, em boa parte de sua filmografia, temos imagens enigmas que conduzem o espectador ao olhar errante, a “loucura do olhar”, dificultando na apreensão do fruidor um ponto fixo que o ancore. “Ou seja: a imagem pensativa desencadeia uma paixão escópica, enquanto ‘loucura do olhar’, na expressão de Roland Barthes: uma circularidade, ou um vai e vem que não cessa, entre distintos modos de enunciação, entre o saber de um objeto representado e o não-saber da intratável realidade, que força o pensamento. É dessa ‘zona de indiscernibilidade’, que é o próprio imponderável que resultaria ‘a distância, o mistério, o enigma’ dessas imagens.”

## Diário de Sintra — observações iniciais

Paula Gaitán celebra a cidade de Sintra em seus versos. Vemos a cidade de Sintra, filmada em profundidade, sua arquitetura ao longe, filmada frontalmente. Logo vemos a parte inferior da cidade na sombra e a parte superior iluminada pelo sol. Pelo meio do cenário, no entanto, vindo do fundo do quadro, transeuntes caminham em direção à câmera. Um lenço branco – de um branco brilhante – em *contra-plongée* balança ao vento.

Realizadas em Super-8, e filmadas em 1981, se embaralham a outras de um tempo mais recente (2006), ambas gravadas na cidade de Sintra (exceto algumas em Lisboa). Com maestria e engenho a cineasta combina as imagens em Super-8 de 1981, as imagens digitais de 2006. A forma compósita encontra aqui a sua vocação de abolir o prospectivo do tempo. Nesta direção, temos uma coreografia de retornos, o tempo que vai e que volta, o tempo como responso.

Paula Gaitán migra com a família para uma cidade charmosa chamada Sintra. A cidade está esplendorosa. “Linda, ela sempre foi, por sua abertura oceânica, sua vegetação exuberante e sua luminosidade solar”. O vidro da janela reflete a cidade, a arquitetura colorida e o céu da cidade na tarde. No coração da cineasta sopra forte a lembrança e a memória.

A cineasta debruça-se sobre a memória involuntária, procurando desentranhar o emaranhado das recordações, suas reconstruções, suas ficções “para penetrar na zona adormecida em que os ‘vestígios inertes’, ‘congelados’, parecem emergir do curso do tempo”. Uma rememoração poética sobre os resquícios da memória, seu segredo, seu tempo redescoberto.

Em entrevista a Francis Vogner dos Reis, diz Paula Gaitán: “Mas era encontrar uma memória que não é traduzível, mas é uma memória, algo que permeia uma memória do corpo, uma memória da memória, um cheiro, uma imagem, um ruído, sabe? Atravessar povoados para encontrar o ruído dos sinos, para encontrar a névoa, para encontrar um pastor, como tem lá no *Diário de Sintra*”.

Nesta direção, Andrei Tarkovski ressalta: “Senti, o tempo todo, que para o filme ser bem-sucedido a textura do cenário e das paisagens devia ser capaz de provocar em mim recordações precisas e associações poéticas. Em geral, as recordações são muito caras às pessoas. Não se deve ao acaso o fato de estarem sempre envolvidas por um colorido poético.”

A cineasta, mais uma vez, tece comentários sobre a memória: “A memória está cheia de vazios, de vazios e de silêncios. (...) A memória tem momentos de névoa, tem momentos mais cristalinos, tem momentos mais etéreos (...)”.

Como enfatiza a voz *off* de Paula Gaitán: “Caminhos que levam a Sintra / ou talvez a lugar nenhum / imagens que ultrapassam a memória / e comunicam apenas uma parte de seu segredo / tempo perdido / tempo redescoberto / redescoberto / linhas fugazes / linhas que se entrecruzam / fluxo do tempo / é um tempo remoto / é um tempo presente / tempo que está separado de outro tempo / mas que se torna presente / a paisagem não é habitada / é vivida / ela é vista por alguém que se encontra em exílio / em exílio”.

A matéria fílmica é um reduto da memória, aqui a memória da memória é escavada. O clarão súbito da lembrança é materializado nos enquadramentos, nos objetos cênicos, nas cores, nas sombras, nos riscos, nos grãos e nas manchas. A memória da memória é permeada pela ficção, pela fusão sonora, pela canção popular, pela incrustação de ruídos, poemas, o repicar de sinos, o tremular das coisas, o som do vento e sons diversos. Logo a memória interior e singular da cineasta expande-se em memória coletiva.

A paisagem “é vista por alguém que se encontra em exílio, em exílio.” Enfatiza a voz *off* de Paula Gaitán. “Cá está, esta é uma imagem de exílio, uma imagem de refúgio, uma imagem dóida”, diz um dos amigos durante o filme. “Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história”.

No trecho a seguir, não pretendo comentar, com a minúcia merecida, o período da Ditadura Civil-Militar. Por ora, chamamos a atenção do leitor para algumas questões: Quais imagens sonoras reivindicam a memória da ditadura civil-militar no cinema brasileiro? Quais filmes elaboram essas memórias? Quais imagens sonoras nos restam?

“A reivindicação da memória da ditadura civil-militar no cinema brasileiro contemporâneo se intensifica (...). Os filmes *Uma longa viagem* (Lúcia Murat, 2011), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), *Elena* (Petra Costa, 2013), *Memória para uso diário* (Beth Formaggini, 2007), *Utopia e barbárie* (Silvio Tendler, 2009), *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009) *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), entre outros, são reveladores do momento atual do Brasil, onde se engendra, lentamente, a reivindicação pela memória dos vinte e um anos de ditadura civil-militar, com a punição de crimes e de torturadores, com a abertura de arquivos secretos, com a restituição da verdade em torno dos desaparecidos e dos assassinados pela repressão política. Com a instalação da Comissão Nacional da Verdade, em maio de 2012, o debate sobre o significado dessa memória ‘revelada’ ganhou um impulso inédito.”

Tomemos outro exemplo: o filme *Retratos de Identificação* (2014) de Anita Leandro escancara com assombro o terrorismo de estado durante o período da ditadura militar brasileira. As fotos em preto e branco de quatro militantes: Antonio Roberto Espinosa, Chael Schreier, Maria Auxiliadora Lara Barcellos e Reinaldo Guarany; os arquivos cedidos de *Não é hora de chorar* (1971), de Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz e *Brazil: a report on torture* (Brasil: relato de uma tortura, 1971), dos americanos Haskell Wexler e Saul Landau; e os depoimentos de dois sobreviventes: Antonio Roberto Espinosa e Reinaldo Guarany compõem a estrutura fílmica do documentário. O que está fora de quadro na imagem de gotejamento de sangue de Chael Schreier? “Sofro diante dessas imagens porque compreendo ‘o estado de emoção dos outros’, daquilo que está ‘fora de mim’, ‘fora do eu’, porque esse estado diz respeito à humanidade da dor na sua partilha”.

O pungente filme de Anita Leandro evidencia que “a maneira como você olha, descreve e se compreende uma imagem é, no fim das contas, um gesto político”. “De fundo, mobiliza-nos a questão: de que maneiras as imagens produzidas vieram a intervir no curso das lutas sociais?” Em suma: (...) “Para falar dos modos pelos quais as imagens incidem sobre as lutas, é preciso falar também (e ao mesmo tempo) sobre os modos pelos quais as lutas incidem sobre as imagens”.

Anita Leandro concede à montagem de arquivos um par de função: a de “restaurar a superfície da imagem” e a de “escavar suas camadas mais profundas”. O filme reflete uma experiência *sui generis* dentro da cinematografia brasileira que retrata o período da ditadura militar e, excepcionalmente, o decreto do Ato Institucional de número 5, o AI-5 (13 de dezembro de 1968, data da emissão).

*Retratos de Identificação* é estruturado em três partes: apresentação dos militantes e suas prisões, o terror da tortura e os acontecimentos pós-prisão. O monocromo preto na sequência inicial alegoriza a dor e o luto nacional. O tríptico na imagem resvala nas prisões, nas mortes e nas torturas. O filme adentra no passado histórico desses militantes, vítimas do regime militar brasileiro (1964-1985). O filme traz à tona na sua precisa estrutura fílmica: fatos de perseguição, tortura, prisão, morte, laudos e inquéritos. Presente, passado e futuro se embaralham e, com eles, crimes aterrorizantes perpetrados pelo Estado, até hoje, impunes.

## Linhas fugazes

Paula Gaitán inicia o filme *Diário de Sintra* com uma tela escura. Cortando a imagem monocroma violentamente, sobrevém uma claridade crua. Vemos o céu (o raiar ou romper do dia), alguns galhos, o cinza das nuvens e uma nesga de azul. É preciso voltar à escuridão para ver o primeiro feixe de luz, o primeiro clarão, para que “uma luz precisamente localizada numa sala escura se mova (...)”.

Neste ponto, cabe lembrar o uso recorrente da tela escura: “*Funeral para a década de brancas nuvens* (Geneton Moraes Neto, 1979) começa com uma tela escura e imponente que se oferece diante de nossos olhos por quase vinte segundos”.

# a terra é redonda

“O filme *Zorns Lemma* (1970) de Hollis Frampton começa com uma tela negra e uma leitura em voz over de um livro didático utilizado no século XIX para o ensino do alfabeto em escolas primárias”. Nesse sentido, diz Stan Brakhage: “(...) Imagine e se deslumbre diante dos conhecidos espelhos internos do gato que capturam cada raio de luz na escuridão e o refletem, intensificando-o”.

E, reitera Didi-Huberman: “Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue”. De fato, como diz Abbas Kiarostami, “depois da escuridão, conseguimos compreender a importância e a força da luz (...)”.

No primeiro plano, luz e sombra estremecem a matéria fílmica. O claro-escuro, a atmosfera da cidade, as imagens reiteradas. O céu azulado borra o espaço do quadro, rasgando o campo da imagem, a paisagem. No canto superior, à direita – o contraste entre a matiz verde da folhagem e o céu azulado elevam um pouco a harmonia das cores. Isso ocorre numa imagem puramente plástica, como a imagem do pássaro, em que pousa fora de quadro na luz, que encanto o contraste entre luz e sombra, a silhueta das cores, das asas e da sombra.

Stan Brakhage, mais uma vez, tece um comentário interessante: “Pode-se filmar com a câmera na mão e herdar mundos de espaço. Pôde-se subexpor e superexpor o filme. Podem-se usar os filtros do mundo, como a neblina e as chuvas, luzes desajustadas, néons com temperaturas neuróticas de cor (...)”. Como nos diz Andrei Tarkovski: “Quando falo de poesia, não penso nela como gênero. A poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade. Assim, a poesia torna-se uma filosofia que conduz o homem ao longo de toda a sua vida”.

Nesta direção, Francis Alys ressalta: “Um raio de sol, ainda morno do amanhecer, atravessa a estância como uma bandeira de luz, como a vela fantasmática de um navio. Rede vibratória que capta, em seu curso, a vida invisível do espaço. Deixa ver, aos olhos do filósofo atônito, todo esse enxame de poeira fina que enche o ar. Uma sarabanda de pontos luminosos vai e vem, como cardume atordoado que em vão pretende escapar do lanço de rede da luz.”

A relação entre a representação do diálogo entre luz e sombra e a harmonia da composição torna o filme comovente. A disposição é admiravelmente equilibrada. Ao centro, o reflexo na parede do pássaro impulsiona a imagem, por exemplo. Um pouco mais adiante um pássaro pousa numa linha feita de sombra que tende sutilmente para a diagonal ascendente. O plano possui harmonia na composição e contorno bem definido.

A emanção do grão na imagem super-8 surge com um bando de pássaros que se agitam em revoada. Os riscos aparecem e arranham o plano. Logo vemos imagens granuladas e tiras de sombra que cortam horizontalmente o quadro. Ao ar livre, sob o céu límpido, a imagem em super-8 aparece com uma palidez leitosa. Em direção às bordas do quadro, pássaros desenham em algazarra.

A imagem aparece lavada, fresca, cheia de sabor e de cheiro; “as cores também chamam minha atenção, por serem desgastadas (...)”. No quadro “o desbotado, o descascado tem a preferência”. O espectador atento a matiz logo percebe “o tom azul e verde (esverdeado); vez ou outra aparecem um amarelo-ovo (desbotado também) ou um rosa. Os tons pastéis predominam, o tom das madeiras velhas (...)”.

Estas sequências feéricas trazem à lembrança o ensaio “Metáforas da visão”, de Stan Brakhage, leitura confessada de Paula Gaitán.

## Poética do gesto

“Este é o dia em que sobe a neblina do rio nessa bela cidade, entre prados, colinas, embaçando-a como uma lembrança.” (Cesare Pavese)

# a terra é redonda

“Estava mais que nunca presente, naquela encosta da colina.” (Natalia Ginzburg)

Em uma imagem mais próxima, em plano conjunto, um gesto penetra a mise-en-scène. Glauber Rocha com ar festivo brinca com os filhos. O ambiente é cercado de afeto fraterno e paterno. Ouvimos a prosa sonora de Glauber Rocha em voz *off*. Glauber Rocha aparece nas imagens expansivo, afetuoso e cerca de ar benévolo os filhos. O quadro – onde se abrigam os filhos – é penetrado de doçura e cuidado paterno. “De que modo objetos, lugares, condições de existência, seres, comportamentos podem parecer carregados de poesia?”

Um pouco mais adiante Glauber Rocha acompanha atento a filha no escorregador. A câmera se aproxima de Glauber e das crianças com intimidade, o quadro tem duração lenta, de silêncio, a memória condensada pela montagem pousa sobre o pai e as crianças. O colorido intervém com doçura na textura dos grãos, sobretudo com manchas de azul e de castanho.

A beleza do gesto é paternal. A câmara-na-mão o acompanha, detém num close o seu rosto. O rosto aparece centralizado em relação ao enquadramento, por vezes aparece um pouco à direita, dando equilíbrio à composição. Em outro plano, um pouco mais aproximado, ainda com a câmera na mão, vemos os olhos amendoados de Glauber Rocha. Em outro momento Paula Gaitán diz: “Nenhuma ausência é mais funda que a tua”.

Para a pesquisadora portuguesa Isabel Capelo Gil: “Os retratos de família, as recordações de viagens, de festas e dias comemorativos, quicá de múltiplos outros (de seres humanos e animais, paisagens e espaços edificados) que se cruzam com o fotógrafo, constituem formas prismáticas de compor o espaço da memória (...).” Nesse sentido, Paula Gaitán diz: “No filme eu falo do poema de Sylvia Plath: “Viúvas as árvores compassivas / Viúvas as árvores compassivas / Inclina-se as árvores da solidão, as árvores do luto”. (...) “Minha relação com o Glauber é de criação, de transcendência. Uma relação de criação física, inclusive, tivemos dois filhos lindos”.

Mais adiante, através do reflexo da janela, vê-se novamente a cidade de Sintra; a câmera-na-mão mostra uma criança com várias fotografias; a câmera enquadra o horizonte; os transeuntes, enquadrados na altura do peito, tentam adivinhar a foto de Glauber Rocha. Um pouco mais adiante, ao fundo, é possível ver um clarão que irrompe e atinge uma fotografia pendurada com um pregador vermelho no galho seco de uma árvore. Na parte inferior esquerda da imagem, o clarão avança, deixando um rastro na imagem. “Existirão matizes, gradações, capazes de resistir ao “branco feroz desesperante, luminosíssimo, absurdo, que penetra pelos olhos, pelas narinas, poros (...)”.

Em outro momento vemos uma imagem-paisagem que remete-nos a um horizonte esmaecido e repleto de matizes. No canto direito da tela, irrompe subitamente uma luz. O plano é fixo. Sua figuração resvala na abstração. A gradação de cor é sibilina. Ao seu redor, um mosaico de cores, uma espécie de signos iridescentes. Sua expressão, contudo, é plástica, pois semelhante a pintura. As cores aparecem na iminência da desapareição. As cinco imagens de fotogramas são apresentadas numa linguagem gestual de sutis pinceladas. Essa sequência assemelha-se aos procedimentos formais utilizados por diversos artistas visuais, ou seja, o uso de passagens imperceptíveis entre as cores e seus matizes.

Seus quadros líricos são suscitados pela intuição, pelas sensações, pelos desvios, pelos estudos, composições prévias e longas e elaboradas. Logo vemos um quadro envolto na névoa, imagens brumosas resvalando o mistério. ‘Ela é uma artista visual, plástica’, diz Glauber Rocha a certa altura do filme. As cores – que emanam de diferentes texturas – não é chapada, mas errante, salpicada por pigmentos diversos, como signos do expressionismo abstrato. Nesse sentido, é interessante observar nos quadros: as linhas, cores, o equilíbrio e a harmonia na composição.

Nessa direção, ressalta Francis Alys: “Os espaços entre as linhas foram coloridos e formas começaram a aparecer. Ou será que alguém poderia começar a imaginar formas? Planos ou sólidas, geométricas ou líricas, abstratas ou figurativas, organizadas ou caóticas: tanto faz. Figuras autônomas; imagens. Frames coloridos também foram incluídos entre o material gravado. Como eram estáticos, marcavam pausas. Um espaço para respirar. As pausas interrompiam o continuum da atuação da câmera e criavam um ritmo. Em combinação com uma distribuição aleatória dos quatros movimentos da ação – esperar os tornados, persegui-los, alcançá-los ou perdê-los (...)”.

Durante a fruição do filme *Diário de Sintra*, um gesto fílmico chamou-me a atenção: a imagem reiterada da mão da cineasta performando no quadro. Esse gesto seria responsável por algumas das imagens cruciais do filme. Quantas vezes vemos a imagem da mão de Paula Gaitán no centro ou no canto performando o quadro? O uso reiterado dessa imagem merece aqui uma precisão. Vejamos como isto se dá.

Esse *leitmotiv*, muito complexo, permeado de ressonâncias ao longo do filme, exige uma breve escansão, atento às metáforas recorrentes, às inserções obsessivas, às nuances de sentido. As tomadas próximas, ampliadas e performadas pelas silhuetas da palma da mão, dos dedos, a mão espalmada; a utilização frequente dessas imagens compondo o claro-escuro cortante de algumas cenas.

Os gestos são lentos: a mão que performa a contraluz no quadro durante uma viagem; a mão pendurada numa fotografia como folha ou como fruto no galho de uma árvore; a mão que atravessa uma tórrida sombra; a mão que compartilha as fotografias impressas às mãos dos transeuntes. De súbito, a mão esquerda da cineasta irrompe subitamente e desliza do canto esquerdo ao canto direito do quadro.

*Diário de Sintra* registra metaforicamente a mão da cineasta Paula Gaitán. Reúnem-se, nessas sequências, elementos que marcam a estrutura do filme. De um lado, a imagem da mão da cineasta se inscreve plasticamente na imagem, de outro, a imagem compõe um elemento indispensável no tecido fílmico. Nesta direção, Gilda de Mello ressalta: "(...) A obsessão com as mãos extravasava dessa conotação social e expressiva para assumir, paralelamente, um aspecto mais técnico, derivado da segurança admirável em reproduzi-las plasticamente".

Não é então difícil entrever, por trás desse tempo curvo, um gesto que vai e volta, e está constantemente se cruzando ao longo do filme a partir dessa imagem matriz e motriz. A mão de Paula Gaitán se move no filme como um passo de dança. A mão é a imagem motriz no filme, a imagem matricial, a imagem geradora, uma imagem política. Há um detalhe importante que deve ser ressaltado.

O filme *Diário de Sintra* é composto de 16 sequências de imagens da mão da cineasta, em planos de durações diversas. *Diário de Sintra* é estruturado com a câmera literalmente na mão. A mão da cineasta tateia a imagem. A mão de Paula Gaitán vislumbra algo dentro e fora do quadro. A mão que cria, que inventa, que fabula, que viceja e se multiplica com potência e força na filmografia brasileira.

**\*Gabriel de Sousa Santos é mestrando em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP.**

## Referência

*Diário de Sintra*

Brasil/Portugal, 2007, documentário, 90 min.

Elenco: Maíra Senise, Daniela • participação especial: Ava Rocha, Eryk Rocha, Paula Guedes, Paulo Rocha, Rui Simões • vozes off: Glauber Rocha, Ava Rocha, Eryk Rocha, Paula Gaitán, Tambla, Matilde, Maiakóvski, Maíra Senise • roteiro e direção: Paula Gaitán • assistência de direção: Clara Linhart • segunda assistência de direção: José Quental, Luis Félix Oliveira • produção executiva: Eryk Rocha, Leonardo Edde, Eduardo Albergaria • direção de produção: Daniela Martins • produção: Claudia Tomaz • direção de fotografia: Pedro Urano • fotografia adicional (Super-8 e fotografias): Paula Gaitán • som direto: Nilson Primitiv • montagem: Daniel Paiva, Paula Gaitán • design sonoro: Paula Gaitán, Edson Secco • edição de som e mixagem: Edson Secco • trilha sonora original: Edson Secco • intérprete: Ava Rocha • arte gráfica: Clarisse Sá Earp • finalização: Link Digital • empresa produtora: Aruac Produções, Urca Filmes • coprodução: Filmes do Tejo - Maria João Mayer.

## Bibliografia

---

- ALÿS, Francis. *Numa dada situação/ In a given situation*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CAMPOS, Marina da Costa. *Suspensões do tempo: o superoitismo experimental no Brasil e no México na década de 1970*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. Tradução de André Teles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Povo em lágrimas, povo em armas*. Tradução de Hortencia Lancastre. São Paulo: N-1 edições, 2021.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. "Imagem e enigma". In: *Viso: cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 19 jul-dez 2016.
- FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: N-1, 2019.
- GALARD, J. *A beleza do gesto*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami*. Trad. Álvaro Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- LEANDRO, Anita. Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão. In: Alessandra BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayanna (Orgs). *A sobrevivência das imagens*. Campinas: Papirus, 2015.
- MAGALHÃES, Elisa de, MARTINS, Tatiana (Org.). *Arte & Ensaios* n. 36. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, dez.2018.
- MARTINS, A. F.; MACHADO, P. *Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura*. Galaxia (São Paulo, Online), n. 28, dez.2014.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MESQUITA, C.; OLIVEIRA, V. A. *Alianças audiovisuais em tempos sombrios: Eduardo Coutinho, o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) e os movimentos civis*. DOC On-line n. 28, 2020. Disponível em <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/761>.
- MOURÃO, Patrícia. *A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: Usp, 2016.
- OLIVEIRA, Rodrigo de. *Diário de Sintra. Reflexões sobre o filme de Paula Gaitán*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento; 2009.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Vivos na memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- RUFINO, Matheus. GAITÁN, Paula (org.). Catálogo da mostra: *Umbigo do sonho: o cinema de Paula Gaitán*. São Paulo: Aruac filmes, Sesc, 2023.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34; 2005.

TARKOVSKI, A. Esculpir o tempo. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

VALE, Glaucia Cardoso. *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso*. Belo Horizonte (MG): Relicário Edições/Filmes de Quintal, 2020.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

---

**A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.  
Ajude-nos a manter esta ideia.**

**[CONTRIBUA](#)**