

O ato teórico no filme *Entre nós talvez estejam multidões*: conceito, proposição, programa, série

Theoretical act in the film Entre nós talvez estejam multidões: concept, proposition, program, series

El acto teórico en la película Entre nós talvez estejam multidões: concepto, proposición, programa, serie

Bruno LEITES¹
Lennon MACEDO²

Resumo

Este texto propõe uma análise do filme *Entre nós talvez estejam multidões* (2020), pela via da Teoria de Cineastas. Após apresentar premissas da abordagem, o artigo considera quatro estratégias de produção de pensamento no filme, quais sejam: a) a introdução do conceito de multidão no título e seu diálogo com as imagens; b) a enunciação de uma proposição no título; c) a existência de um programa que estrutura o filme (os Blocos Autônomos Estruturantes); d) a produção de uma série com o filme *Videomemória* (2020). Cada estratégia de produção de pensamento observada é definida em uma triangulação que envolve ditos dos cineastas, imagens e sons do filme, e conceitos advindos da teoria do cinema e da arte.

Palavras-chave: Cinema. Imagem. Multidão. Política. Teoria de cineastas.

Abstract

This text proposes an analysis of the movie *Entre nós talvez estejam multidões* (2020), through the Filmmakers Theory. After presenting the premises of the approach, the article considers four thought production strategies in the film: a) the introduction of the concept of multitude in the title and its dialogue with the images; b) the enunciation of a proposition in the title; c) the existence of a program that structures the film (the

¹Doutor em Comunicação e Informação. Professor e Pesquisador do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação de Comunicação da UFRGS. E-mail: bruno.leites@ufrgs.br – ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1736-1382>

² Doutorando no PPG de Comunicação da UFRGC. E-mail: lennon-macedo@hotmail.com – ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3686-0550>



“Structuring Autonomous Blocks”); d) the production of a series with the film *Videomemória* (2020). In this article, each thought production strategy observed is defined in a triangulation that involves interviews from the filmmakers, images and sounds from the film, and concepts arising from the theory of cinema and art.

Keywords: Film. Filmmakers Theory. Image. Multitude. Politics.

Resumen

Este texto propone un análisis de la película *Entre nós talvez estejam multidões* (2020), a través de la lente de la Teoría de les Cineastas. Después de presentar las premisas del enfoque, el artículo considera cuatro estrategias de producción de pensamiento en la película, a saber: a) la introducción del concepto de multitud en el título y su diálogo con las imágenes; b) la enunciación de una proposición en el título; c) la existencia de un programa que estructura la película (los Bloques Estructurantes Autónomos); d) la producción de una serie con la película *Videomemória* (2020). En este artículo, cada estrategia de producción de pensamiento observada se define en una triangulación que involucra dichos de los realizadores, imágenes y sonidos de la película, y conceptos surgidos de la teoría del cine y del arte.

Palabras clave: Cine. Imagen. Multitud. Política. Teoría de les Cineastas.

1. Introdução

No contexto de uma pesquisa sobre Teoria de Cineastas e imagens de moradia, construção, autoconstrução e ocupação urbanas, *Entre nós talvez estejam multidões* (2020) mereceu destaque, inicialmente, pela suposta disjunção entre o conceito de multidão que ancora o título e as imagens de indivíduos que povoam a maior parte do filme. De saída, somos instados ao questionamento: como o filme está pensando a multidão e sua relação com a imagem?

Ao começar a investigar a forma deste pensamento em *Entre nós...*, foi sendo evidenciada uma sequência de procedimentos que qualificam o filme como um “ato teórico” (Aumont, 2008), que se destaca pela apresentação de “problemas” (Aumont, 1996) que formam um circuito teórico em torno do filme.

Após indicar as premissas da abordagem de pesquisa Teoria de Cineastas, o artigo se dedica a analisar quatro estratégias no filme. Em primeiro lugar, a introdução do conceito de multidão no título cria um diálogo com as imagens de pessoas singulares nos quadros, à revelia de uma tradição imagética da multidão que pensa o conceito desde a mistura transbordante de corpos. A segunda estratégia é a enuncição de uma proposição no título, produzindo uma partilha que distribui os lugares da imagem, do



espectador, dos cineastas, da população e dos adversários em torno do filme. Em terceiro lugar, a existência de um programa (os Blocos Autônomos Estruturantes), que coloca a relação entre “cena” e “panorama”, singularidade e pluralidade, no nível da estrutura do filme, além de contribuir para evidenciar a problemática política que oscila entre a estrutura e a multidão. Por fim, a produção de uma série com o filme *Videomemória* (2020), este mais afeito à estética combativa da imagem no fluxo do acontecimento, expressa esteticamente diferentes movimentos e velocidades da política em torno da ocupação urbana e da imagem de multidão.

Sendo um trabalho inscrito no âmbito da abordagem Teoria de Cineastas, há uma sistemática recorrência a entrevistas dos cineastas Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito. Como afirma Manuela Penafria (2020), a pesquisa em Teoria de Cineastas tem o escopo geral de “fazer a teoria do cinema a partir de cineastas”. Na segunda seção deste artigo, serão apresentados conceitos relevantes em Teoria de Cineastas para a presente pesquisa, incluindo o de filme como ato teórico.

O leitor verá que os ditos dos cineastas são importantes para a construção do argumento aqui apresentado. Após observar tais estratégias no filme, recorreremos a uma série de entrevistas e textos dos cineastas³, para observar se, e como, se referiam a elas. Os principais pensamentos encontrados estão incluídos na descrição e análise de cada “estratégia”, como a proposição do conceito de “Blocos Autônomos Estruturantes”. Os ditos dos cineastas são analisados em uma triangulação que envolve, ainda, as imagens e sons do filme, e os conceitos advindos da teoria do cinema e da arte. A proposta é trabalhar com um diálogo contínuo entre essas três esferas.

Ver e ler a teoria

Um dos autores de referência para o campo que costuma ser designado como “Teoria de cineastas” faz uma distinção categórica de imagem e palavra em suas pesquisas sobre o tema. Jacques Aumont, quando publica *As teorias dos cineastas* (2004), opta por pesquisar apenas a teoria enunciada verbalmente por cineastas. O fundamento dessa opção viria a ser teorizado alguns anos depois, em *Pode um filme*

³ Também realizamos entrevistas com Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito. Como tais entrevistas ainda não foram publicadas, demos preferência a outras disponíveis. Todas estão devidamente citadas nas referências do artigo.



ser um ato de teoria? (AUMONT, 2008), em que o autor apresenta seu argumento de que filme não faz teoria, embora possa fazer o que define como “ato teórico”.

A separação de Aumont já está presente em publicação anterior, livro originalmente publicado em 1996, com o título *À quoi pensent les films* (1996). Ali, o direcionamento metodológico partia também da categórica distinção entre imagem e palavra, mas tomando a via dos estudos de imagem. Para o Aumont de *À quoi pensent les films*, os filmes pensam apresentando a solução de um problema teórico. De modo latente, este problema está no filme, embora de imediato só vejamos a sua solução. Portar uma série de problemas e, de alguma forma, resolvê-los no próprio filme, seria o modo de pensamento do cinema. Com relação ao “analista” que estuda o pensamento do filme, ele seria a pessoa apta a lidar com os problemas, formulando-os a partir do filme⁴.

Vê-se que a linha argumentativa de Aumont está em diálogo com vários estudos franceses sobre o cinema quando buscam perceber numa dada manifestação as estruturalidades latentes, inconscientes, virtuais que a produzem. A semiologia de Christian Metz (1980), por exemplo, também investiga a escritura fílmica a fim de descrever (no sentido forte do termo, que desvela ao mesmo passo que cria) os códigos estruturantes do texto imagético analisado. Também os papéis de quem teoriza e de quem filma são encenados de modo vizinho, onde cineasta é responsável pela elaboração do texto e analista é responsável pela descrição do código oculto⁵. É óbvio que entre os pares problema/solução e código/texto há estilos distintos que recuperam diferentes histórias do pensamento, mas existe um modo de funcionamento comum que se inscreve nesses dualismos.

A divisão categórica de Aumont é frequentemente recusada por pesquisadores que se dedicam a fazer Teoria de cineastas. Graça, Baggio e Penafria (2015) defendem que haja uma diversidade de fontes na pesquisa de “Teoria dos cineastas”, desde que sejam “fontes primárias” (filme, entrevistas, materiais escritos, documentos de

⁴ Esta seria a função do analista: “Lidar com os problemas, com isso aprender a colocá-los, considerando o infinitamente pequeno e sabendo que o simples é complexo devido às dobras do nosso pensamento (e de nossa principal ferramenta de pensamento, a linguagem)” (Aumont, 1996, p.27, tradução nossa).

⁵ “O trabalho do semiólogo começa onde termina o do cineasta. [...] Com relação ao cineasta, o semiólogo segue um caminho inverso. Aquele parte de diversos sistemas (na maioria das vezes implícitos, às vezes, até inconscientes) para constituir um texto manifesto; este apoia-se no texto para reconstituir (e de maneira sempre explícita) os sistemas que aí se acham implícitos, invisíveis, mas só nele localizáveis. O que o cineasta constrói é texto, o que o analista constrói é sistema” (Metz, 1980, p. 87-88).



produção etc.)⁶. Silva, Lucas, Müller e Araujo (2022) consideram que os filmes portam discursos metassemióticos sobre o cinema e que é possível pesquisá-los desmontando o filme, fazendo ruir o seu caráter de obra unitária e deixando emergir o pensamento em dispersão que o anima. Oliveira Jr. (2015) confere primazia, na análise da teoria artística de Alfred Hitchcock, à imagem como forma pensante, estabelecendo foco nos “aspectos metarreflexivos do filme”, incluindo plasticidade, encenação e objetos teóricos.

Outro autor que poderíamos incluir como referência em estudos de Teoria de cineastas é Gilles Deleuze – seu texto *O que é o ato de criação?* (2016) é frequentemente citado. Em Deleuze, existe também uma separação entre filme e texto que fundamenta sua metodologia: o cinema faz blocos de “movimentos/duração”, ao passo que a teoria filosófica⁷ é uma criação de outra dimensão, provocada pelo cinema, mas feita com discursos que formam conceitos. Em Deleuze (2016) e Deleuze e Guattari (1992), notamos a concepção de um plano comum para a arte, a ciência e a filosofia (todos são campos criativos), mas uma adicional ênfase em suas diferenças. Se um artista faz conceitos ou cria funções, já não estaria mais no campo da arte, mas da filosofia ou da ciência.

Poucos anos após a publicação de *O que é a filosofia?* (Deleuze; Guattari, 1992), e dois anos antes de *À quoi pensent les films* (Aumont, 1996), W. J. T. Mitchell publica a obra *Picture Theory* (1994), em que propõe o seu conceito de *metapicture*, para designar imagens que refletem, especulam e teorizam sobre si próprias, como as célebres pinturas de Diego Velázquez (*As meninas*) e René Magritte (*A traição das imagens*), entre tantas outras imagens das mais diversas origens.

O movimento teórico fundamental de Mitchell neste livro pode ser caracterizado da seguinte maneira: há uma diferença ontológica entre o texto e a imagem. Todavia, não há imagem sem texto e não há texto sem imagem. Por exemplo, mesmo quando o autor suprime o título da obra para evitar o direcionamento do

⁶ A noção de fonte primária merece ser problematizada, já que pode indicar uma ideia de causa primeira, um elemento original que conteria o “segredo” e a explicação definitiva para o pensamento do filme. De todo modo, o que pretende o adjetivo “primária” na Teoria dos Cineastas proposta por Graça, Baggio e Penafria é deslocar a hierarquia dos textos críticos ou acadêmicos como fonte principal para a produção de conhecimento em cinema.

⁷ O último texto de *A imagem-tempo* (2007) é importante porque define a relação entre o cinema e a “teoria filosófica” para Deleuze e será a base para desdobramentos futuros no trabalho do autor, que vemos sobretudo em *O que é o ato de criação?* (2016) e *O que é a filosofia?* (1992).



sentido, a atribuição de “sem título” já faz uma função textual de inscrição em uma dada discursividade. Nesse sentido, ainda que se retirem palavras de uma obra, aquelas que restam se tornam ainda mais eloquentes. A partir dessa premissa, Mitchell pensa a teoria como a disjunção entre o texto que tenta significar a imagem e a imagem que resiste ao texto que lhe atinge. Texto e imagem, aqui, são antes funções mentais do que objetos concretos, de modo que em toda imagem e em toda palavra há esse duplo funcionamento abstrato em jogo.

Portanto, vemos em Teoria de cineastas tendências que enfatizam filmes, textos ou relações dentro da obra. Para os fins deste artigo, consideramos que *Entre nós talvez estejam multidões* é um filme que faz ato teórico apresentando “problemas” e explorando as relações entre texto e imagem na obra, inclusive com a introdução de um conceito no título.

Um conceito – Multidão

Em primeiro lugar, seria preciso apontar algumas características do conceito, pelo menos do modo com que o compreendemos neste trabalho. Seguindo Deleuze e Guattari (1992), devemos notar que o conceito excede o discurso, embora a filosofia utilize discursos como ferramenta para construir conceitos. Por meio de discursos, o filósofo vai povoando o seu conceito, estabelecendo suas relações e enfrentamentos, uma série de posicionamentos, alianças e distanciamentos que o caracterizam. É como se o conceito possuísse uma grande paisagem interior, uma geografia que conecta diversas formas de pensamento em torno de uma determinada problematização. Nesse sentido, o conceito pode ser visto como a obra da filosofia.

O conceito, portanto, não é universal e responde a uma problematização específica. Além disso, ele possui multiplicidade interna e rede conceitual externa, exigindo uma consistência que Deleuze e Guattari chamam de “exoconsistência”⁸. Por exemplo, o conceito de multidão entra em relação com conceitos de povo, classe, turba etc., compartilhando algumas características, mas recusando outras tantas. Além disso, o conceito de multidão traz em si um entendimento a respeito da individuação e da singularidade, e assim por diante.

⁸ “São estas zonas, limites ou devires, esta inseparabilidade, que definem a consistência interior do conceito. Mas este tem igualmente uma exoconsistência, com outros conceitos, quando sua criação implica a construção de uma ponte sobre o mesmo plano. As zonas e as pontes são as juntas do conceito.” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 28)



Mas, como saber se a multidão do título de *Entre nós talvez estejam multidões* se pretende conceito ou palavra comum? Se buscarmos definições de dicionário, normalmente seremos remetidos a significados da ordem da quantidade, da emoção coletiva, da desordem e, até, da violência.⁹ Entretanto, de saída, todas as definições que se apegam à quantidade, à emoção coletiva, à desordem e à violência são insuficientes para compreendermos a multidão que está sendo pensada pela obra. Neste filme, não há grandes aglomerações, tampouco emoção coletiva, desordem e violência, como o senso comum costuma preencher o significado de multidão.

Em uma entrevista, o cineasta Pedro Maia de Brito (2020) afirmou: “No nosso guia de ideias da produção do filme era epigrafado um raciocínio de Hegel, que dizia que “a verdade surgirá do encontro entre o geral e o particular” – não sei se estou fazendo a citação exata –, e acho que isso é uma boa síntese para o filme.” Não encontramos mais informações sobre a importância direta do pensamento de Hegel na realização do filme. Mesmo observando a citação de Maia de Brito, parece que a referência a Hegel não é sistemática. Podemos nos concentrar, portanto, no essencial da afirmação: uma ideia incontornável para a obra é pensar o encontro entre o “geral” e o “particular”.

Se pensarmos na multidão como um conceito, veremos que ele está assentado em uma distribuição de natureza correlata. Esta problematização está no centro do conceito de Negri e Hardt, que, todavia, colocam a questão em termos de “singularidades” e “comunidades” como um dispositivo crítico ao binômio geral/particular.

A multidão designa um sujeito social ativo, que age com base naquilo que as singularidades têm em comum. A multidão é um sujeito social internamente diferente e múltiplo cuja constituição e ação não se baseiam na identidade ou na unidade (nem muito menos na indiferença), mas naquilo que tem em comum (Negri; Hardt, 2004, p. 140).

⁹ “1 [SOCIOL] Um grande ajuntamento de pessoas, unidas temporariamente, na maior parte das vezes, como resposta a um estímulo comum ou sob a influência de uma emoção coletiva. 2 Uma grande quantidade de pessoas, geralmente em um corpo compacto e desordenado, que tendem à prática de atos violentos, como um linchamento; massa, turba. 3 Conjunto de pessoas da camada social menos favorecida e que representa a parte mais numerosa da população; povão, povoréu, povo. 4 Conjunto de pessoas, animais ou coisas, quando se pretende enfatizar a grande quantidade ou o grande número: *Uma multidão de adolescentes entrou aos gritos no ônibus. Uma multidão de ratos invadiu a cidade. Recebeu uma multidão de presentes no casamento*” (Multidão, 2023).

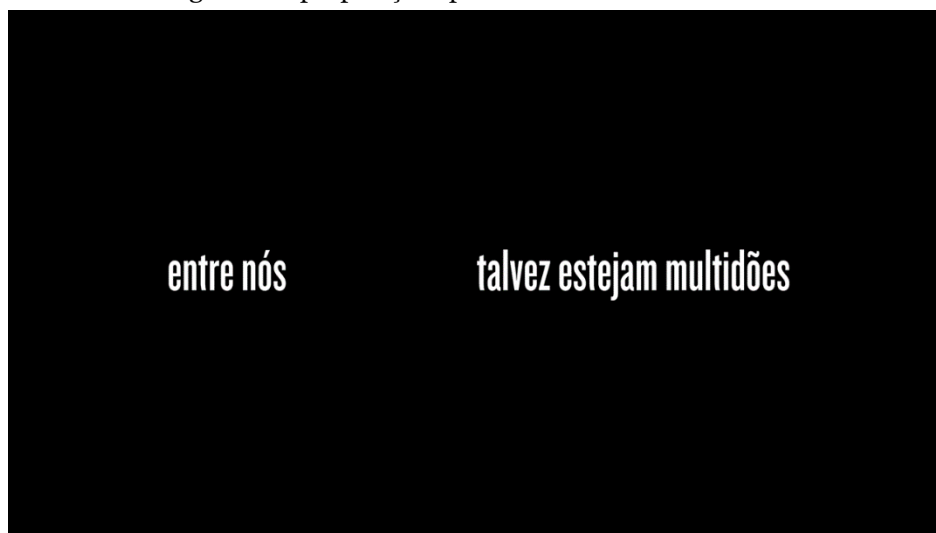


Em Negri e Hardt (2004, p. 147-148), a multidão se diferencia de outros tipos de agrupamentos, como o povo, que seria unitário e reduzido a uma identidade, a turba, que seria incoerente e sem elementos comuns, e a classe operária, que seria excludente e ineficaz para abranger outras formas de trabalho igualmente exploradas pelo capital.

Como o objetivo deste artigo não é aprofundar o conceito de multidão na teoria política, contentamo-nos em evidenciar uma das relações centrais que o animam: a conexão entre o elemento mínimo, dito singularidade, e suas reuniões, ditas comunidades. Há boas razões para pensarmos que este é, também, um foco prioritário que anima *Entre nós...*, como veremos adiante. O filme não apenas inclui “multidão” em seu título, como adota estratégias para povoar o conceito, traduzi-lo em termos programáticos e visuais, investindo em relações próprias que marcarão a especificidade do pensamento do filme.

Uma proposição – *Entre nós talvez estejam multidões*

Figura 1: A proposição apresentada no início do filme



Fonte: *Entre nós talvez estejam multidões* (2020)

Este título (Figura 1) foi definido em um estágio tardio da pós-produção do filme, como afirma o cineasta Aiano Belfica (*Conversas...*, 2020), e faz referência a um poema de Vladimir Maiakovski com homenagem a Lênin. Na época em que foi escrito, Lênin já havia morrido. Sua fotografia é interpelada pelo interlocutor Maiakovski (2023, grifos nossos):



CONVERSA COM O CAMARADA LÊNIN

Depois da jornada / o tumulto serena, / o dia se foi, / a noite inicia.
No cômodo, dois: / Eu / e Lênin — / na branca parede / a fotografia.
Com a boca / entreaberta / a discursar /
e o bigode / eriçando-se / ao vento, / a testa / enrugada, / exemplar: /
para uma testa grandiosa / um grandioso pensamento.
*Entre nós / talvez estejam / multidões invisíveis / caminhando, / uma
floresta de bandeiras / farfalhando (...)*

Com relação ao título, ele não pode passar despercebido quando o objetivo é estudar o pensamento do filme. Lemos ali a referência a multidões, que estão incluídas em uma partilha. Destaca-se a existência de um “nós”. Mas, nós quem? No poema de referência, a separação é clara entre o personagem-Maiakovski e a fotografia de Lênin. Contudo, no título do filme, a indeterminação é acentuada. Podemos pensar que o “nós” se refere aos próprios cineastas e à comunidade da Eliana Silva. Neste caso, o cineasta conversa com a ocupação, que toma o lugar do interlocutor Lênin. Sob outro ângulo, podemos pensar que os cineastas se dirigem a quem assiste ao filme, colocando deliberadamente uma distância entre cineastas e espectadores, sob a mediação da obra.

Também seria o caso de considerarmos a possibilidade de a partilha designar um “nós” – ocupação Eliana Silva, incluindo os cineastas militantes – e o fascismo de Bolsonaro que havia chegado ao poder em 2018. Neste caso, a multidão se torna uma defesa e o “entre” marca uma distância no espaço, com a delimitação de um campo inimigo. Esta interpretação sobre o discurso do título está embasada na última fala do filme (*Entre nós...*, 2020, grifo nosso), uma convocação de Poliana Souza na transmissão de uma *live*¹⁰:

Então, está colocado pra gente fazer resistência, organizar o nosso trabalho de base, é isso que nós precisamos fazer.
É hora, companheirada, de arregaçar as mangas, ir para a rua, ocupar com resistência, fazer ato, porque não vai passar nenhum retrocesso. É isso o que está dado pra gente.
Ele diz que vai aprovar. Agora, entre ele dizer e ele fazer, *existe uma multidão de pessoas que estão dispostas a lutar e resistir*. É esse o nosso papel.

¹⁰ Em entrevista, Bemfica também indica esta interpretação, mas afirma que as “múltiplas leituras que podem aparecer para o espectador ou espectadora [também] aparecem para a gente” (*Conversas...*, 2020).



Há também um outro “nós”, uma manifestação que provém do próprio filme, das próprias imagens. Nós, as imagens: a primeira pessoa do plural designaria então uma interpelação verbal elaborada pela obra. São imagens que não alcançam ou não se interessam pela representação da multidão, posto que as multidões não estão nelas, mas “entre” elas. Assim, há correlações entre o conceito de multidão e o que pretendem as imagens, já que o visível da multidão no filme se limita a apreender escalas mínimas, ao mesmo passo que aponta para a montagem (o entre) como forma invisível de comunhão das pessoas. Ainda, as encenações dos indivíduos procuram manter-se aquém da identidade, da nomeação dos seres e da exaustão de suas biografias. São imagens de momentos fugidios (um cantar, um jogo de sinuca...) ou histórias cotidianas que, evitando sobrecodificar os personagens, expressam uma indistinção entre o devir-revolucionário da ocupação e a constituição de hábitos, bem como o modo com que esses dois vetores atravessam os indivíduos.

É relevante, ainda, notar a inserção de um “talvez”, que vem interpelar o espectador na expectativa de um posicionamento, funcionando como uma pergunta: “há ou não há multidões entre nós”? Existe uma convocação, que serve não apenas para despertar o interesse do espectador, mas para constituir um problema de ordem reflexiva, convidando ao pensamento sobre a existência ou não de multidões na comunidade filmada e na experiência fílmica como um todo.

Inclusive, este estilo de título que estabelece partilhas e marca posições de pertencimento em torno do filme, seus espectadores e não espectadores¹¹, também é utilizado em filmes anteriores de Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito, como *Na missão, com Kadu* (2016) e *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (2018), realizado conjuntamente com Camila Bastos e Cris Araújo. Neste caso, há inclusive a menção àqueles a quem o filme não chegará, inimigos que só terão notícias por meio do relato.

Este estilo de denominação apresenta um discurso desde o título. Não me refiro aqui a compreensões ampliadas que associam discurso a todo regime de signos. Os discursos são encadeamentos de proposições que procuram designar e significar algo no mundo: “As proposições definem-se por sua referência, e a referência não concerne

¹¹ A partilha pode se referir a pessoas que, segundo a proposição, não verão o filme. É o caso de *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*. Assim, ela demarca também a posição de um ser adversário ou desinformado. Por isso, consideramos que a proposição remete também a um campo de “não espectadores” do filme.



ao Acontecimento, mas a uma relação com o estado de coisas ou de corpos, bem como às condições desta relação” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 31).

Podemos observar o título e notar a “extensão” da proposição e a “intensidade” do conceito. A proposição estabelece uma partilha e coloca filme, espectador, comunidade, cineastas e inimigos em uma determinada posição no espaço, ainda que móvel. Também há uma temporalidade cronológica, que se define por uma possibilidade de realização futura, designada pela introdução do “talvez”. No caso do conceito, ele não afirma: “isto é uma multidão” ou “esta multidão vai resistir”. Por isso, Deleuze e Guattari¹² insistem tanto que o conceito é incorpóreo e só tem coordenadas “intensivas”, de modo que somos convidados a circular em sua constituição própria incorpórea, percorrendo sua paisagem e disputas internas.

Portanto, pensamos que o discurso e o conceito no título formam uma relação que se potencializa como ato teórico, convocando o pensamento a direções extensivas e intensivas. Enquanto um partilha posições no espaço, o outro convoca a uma espiral de relações intensivas fora do tempo cronológico. Esse composto, sobretudo o conceito de multidão, será pensado também pelo filme e seu programa, como veremos a seguir.

Um programa: Blocos Autônomos Estruturantes

Quem assiste a *Entre nós talvez estejam multidões* nota que o filme é composto por uma sucessão de blocos independentes que se sucedem ao longo de toda a duração da obra. Na metalinguagem da produção, Bemfica e Maia de Brito definiram que o filme possuiria uma estrutura de Blocos Autônomos Estruturantes. Assim, o filme teria uma estrutura de base, que primaria pela autonomia das partes, na forma de blocos intensos e extensos o suficiente para terem a sua própria consistência.

(...) as cenas e sua articulação em montagem foram pensadas a partir da noção de *Blocos Autônomos Estruturantes*. É dizer, cenas longas, com unidades internas fechadas, que se desenvolvem em apenas um plano (em sua maioria fixos, alguns em caminhada) e que se encerram em si mesmas. Os diferentes blocos compartilham de unidade formal, escolhas procedimentais e dispositivos de realização. (Bemfica, 2021, p.63, grifos do autor).

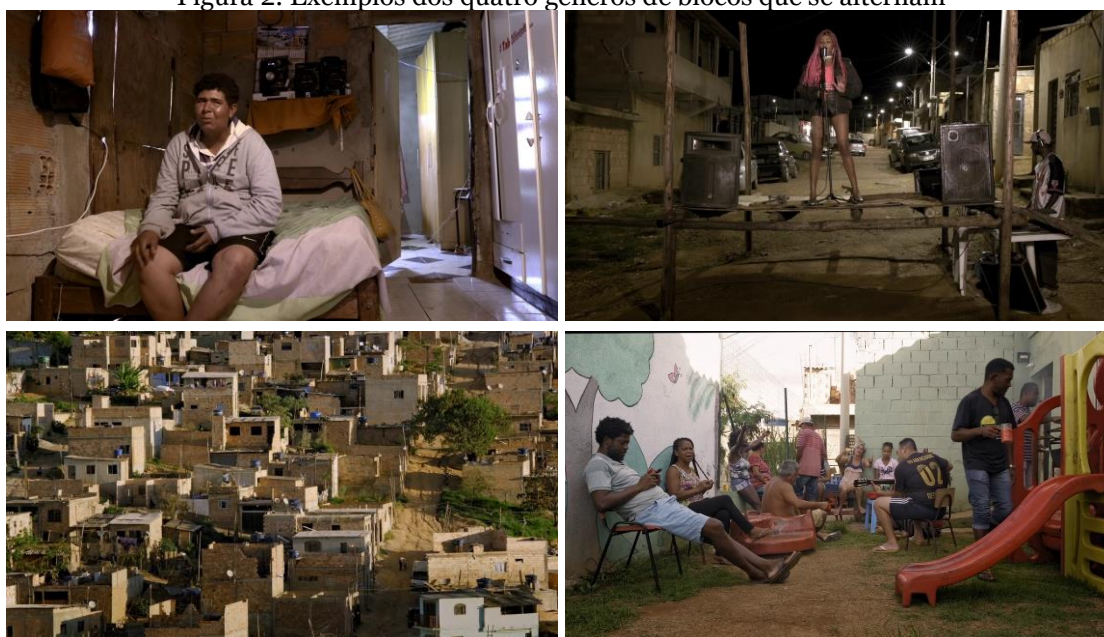
¹² “O conceito é um incorpóreo, embora se incarne ou se efetue nos corpos. Mas, justamente, não se confunde com o estado de coisas no qual se efetua. Não tem coordenadas espaçotemporais, mas apenas ordenadas intensivas.” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 29).



A estrutura de blocos autônomos é uma forma que visa estabelecer o dialogismo como força interna do filme. Como afirma Maia de Brito (2020), *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* é dialético, mas *Entre nós...* é dialógico. Pensamos que *Conte isso...* é dialético no sentido do enfrentamento que filma, da oposição entre o movimento de ocupação e a força policial repressiva. Todavia, os Blocos Autônomos Estruturantes de *Entre nós...* são dialógicos porque podem se conectar e produzir diálogos entre si de muitas maneiras. Há uma aposta na abertura e no ritmo lento e contemplativo, que favorece a intervenção do espectador no processo dialógico entre cada um dos blocos.

Os Blocos Autônomos Estruturantes de *Entre nós...* se realizam no filme com notável rigor. Não é um princípio longínquo que viria a interferir na produção do filme, mas uma espécie de programa teórico que o filme realiza em imagens. O rigor com relação ao programa fica notável quando vemos as repetições do padrão estabelecido. São 4 gêneros de blocos que se alternam (Figura 2): a entrevista, a performance artística, a cena coletiva e o plano geral da comunidade da Eliana Silva.¹³

Figura 2: Exemplos dos quatro gêneros de blocos que se alternam



Fonte: *Entre nós talvez estejam multidões* (2020)

¹³ “A gente tem essas estruturas, que são: a entrevista, a performance artística, as cenas coletivas, e aquela cenona, aquele plano que vem voltando muito igual, né? Ele nunca é um plano de passagem, porque toda vez que ele retorna, ele retorna adensado por tudo aquilo que a gente viu lá dentro.” (Conversas..., 2020).



No campo da performance, Eleonora Fabião (2013) define o “programa performativo”: “Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio.” Etimologicamente falando, sabemos com Jacques Derrida (2017) que a noção de *grama* nos leva diretamente a uma lógica de inscrição, de uma marca ou um rastro, assim que o *programa* é uma antecipação, é um inscrever previamente, um rastro que antecede. Embora não estejamos falando de performance, podemos reter a ideia de programa no que tem de construção teórica preliminar e antecipatória que pauta a realização da obra.

Ao escrever sobre o cinema como ato teórico, Aumont (2008, p. 26) reconhece a existência de obras que são a realização de um “esquema” pré-estabelecido. A obra, nesse sentido, é o resultado de uma abstração teórica.

Se, tal como ocorre nas primeiras obras de Kren, ou mais claramente ainda, nas de Kubelka, produz-se um filme a partir de um esquema pré-estabelecido e abstrato, torna-se tentador ver, nesse rigor formal, a realização prática de um projeto teórico, como observamos também nas primeiras obras de Boulez ou de Stockhausen, ainda que não se saiba definir exatamente a teoria que está na origem da obra.

Nesses casos extremos a teoria não está no filme, mas na construção teórica abstrata que lhe antecede. O filme surge como o resultado de uma concepção teórica preliminar. Certamente, *Entre nós...* não está no escopo do cinema estrutural ou da arte conceitual, de modo que a existência de um programa preliminar que age sobre o filme deve ser compreendida de modo relativo. Do ponto de vista do processo de realização, o programa foi se consolidando no início da fase de produção e depois mantido no decorrer do processo¹⁴.

A principal referência para a constituição dos Blocos Autônomos Estruturantes está no Muralismo mexicano: arte pública e popular, ligada a uma certa pedagogia, que reúne a pequena cena e o grande panorama na obra (Maia de Brito, 2020). É imprescindível para o Muralismo conseguir estabelecer esta comunicação pública e política com as pessoas. Como afirma Maia de Brito (2020): “o muralismo consegue

¹⁴ “A partir do momento em que a gente foi entendendo isso, a gente foi buscando, ao longo das semanas seguintes de gravação, manter isso, né? E fomos construindo conceitualmente isso em imagens, também.” (CONVERSAS..., 2020).



contar episódios da história, ou desejos revolucionários, ou simples orientações a determinados povos como mural”.

Ao perseguir uma forma de reunir cena e panorama na estrutura do filme, não devemos nos surpreender de encontrar a problematização central que anima o conceito de multidão, qual seja, a reunião do singular com o plural. Nesse sentido, o filme pensa “estruturalmente” o conceito de multidão, que também surge como a reunião da cena com o panorama. Contudo, é possível apreender a multidão desde a perspectiva da estrutura? Há uma trama tensa entre esses dois conceitos: a estrutura, por seu lado, é um mecanismo de produção de inteligibilidade sobre determinado fenômeno do mundo, é uma decomposição do objeto com vistas a tornar visível seu regramento invisível – é uma representação¹⁵; já a multidão, monstro incomensurável que desafia a representação (Silva; Nonino; Macedo, 2016), é uma força que convida ao contínuo recontar das singularidades que estão em jogo num determinado acontecimento. De certo modo, esse arranjo entre conceitos nos leva a conjecturar uma disputa de efetividade política que perpassa o filme: o que perde a multidão ao devir estrutura? Ao mesmo tempo, pode a multidão de singularidades lograr frutos sem representar-se dentro ou a partir de uma estrutura de poder? Este problema, que é central no que corresponde às formas de atuação dos movimentos sociais que compõem a ocupação filmada, também percorre o modo de montar os blocos fílmicos, indicando uma coexistência entre uma dimensão organizativa (o programa, os blocos estruturantes) e uma dimensão diferenciante (a multidão) em vários estratos expressivos do filme.

Ao mesmo tempo em que *Entre nós talvez estejam multidões* é um filme educativo e voltado à mobilização política, ele também traz consigo um programa que pensa desde a sua própria estrutura. Não há contradição neste ponto, pelo contrário. Tais adições e camadas suplementares, que podemos chamar de multiplicidades, contribuem para intensificar a força do filme como um ato teórico.

Uma série teórico-visual: problematizar a iconografia da multidão

¹⁵ “O objetivo de toda atividade estruturalista, seja ela reflexiva ou poética, é reconstituir um “objeto”, de modo a manifestar nessa reconstituição as regras de funcionamento (as “funções”) desse objeto. A estrutura é, pois, de fato, um simulacro do objeto, mas um simulacro dirigido, interessado, já que o objeto imitado faz aparecer algo que permanecia invisível, ou, se se preferir, ininteligível no objeto natural” (Barthes, 1999, p. 50).



O ato de introduzir o conceito de multidão no título contribui para colocar *Entre nós talvez estejam multidões* em série com outras imagens relativas a este universo iconográfico. Certamente, *Entre nós...* não compreende a multidão como uma aglomeração figurativa dentro do quadro. Os aspectos quantitativo e figurativo não são determinantes.

Além disso, *Entre nós...* não pensa a imagem da multidão na perspectiva da urgência e do levante. Nesse tipo de produção, a imagem está imersa em uma ação, participando do curso do levante. Como Bentes (2015, p. 19-32) afirma a respeito da “mídia-multidão”, ela é caracterizada por uma “câmera de combate”, que “comove”, “viraliza” e “politiza”. A linguagem desta “mídia-multidão” teria recorrência de “uma instável câmera subjetiva, câmera cega, o oscilante dispositivo de câmera celular anômala, narração em direto imprevisível, autoperformance, plano-sequências extensos, edição na própria câmera”.¹⁶

Em *Entre nós...*, a urgência e o levante fazem parte do filme como uma memória, espécie de narrativa de fundação da comunidade, e também como um devir, uma disponibilidade presente a ser atualizada a qualquer momento.

As características ditas por Bentes são pertinentes para compreender trechos de filmes produzidos em contexto de mobilização por moradia. Em filmes tão diferentes quanto *Rua Augusta, 1029* (2019), *Era o hotel Cambridge* (2016) e *Dia de Festa* (2006), entre outros, vemos recurso às “câmeras de combate” no interior dos acontecimentos, marcadas pela instabilidade, pela perda de foco, pelas sobreposições sonoras etc. Poderíamos incluir nesta lista, ainda, o próprio *Videomemória*, realizado por Bemfica e Maia de Brito em paralelo a *Entre nós...*

Bemfica e Maia de Brito têm o hábito de utilizar os mesmos planos em diferentes filmes: o plano geral que encerra *Videomemória* e inicia *Entre nós...*; as entrevistas (Poliana Souza e Leonardo Péricles) que estão em *Entre nós...* e no filme institucional *Quem luta, conquista! Uma História dos 20 anos do MLB* (2020). Essa opção está inserida em uma concepção “tática” da imagem. Em Bemfica (2021, p.47), as imagens táticas são aquelas que podem ser vistas como “mais um gesto a caminho da construção de uma estratégia maior que orienta a resposta na confluência de outras táticas em

¹⁶ Também poderíamos citar o trabalho de Paula Kimo sobre as imagens insurgentes, que encontra no filme *Na missão, com Kadu* uma grande referência. O conceito de imagem insurgente proposto por Kimo também está fortemente assentado na imagem urgente e produzida no “contexto de acontecimentos políticos coletivos ou individuais” (Kimo, 2017, p.27-28).



curso”. Nesse sentido, a imagem tática está em relação com outras táticas, como as ocupações, as assembleias, e as reuniões com governantes, com vistas à realização de um objetivo maior, no caso específico, a reforma urbana popular e a luta pelo Socialismo (Bemfica, 2021, p.47). No fluxo de imagens do MLB, descrito por Bemfica (2020, p.302), após planejamento e captação/registro, as imagens são processadas pela “base em campo” e/ou pela “base externa”, depois vão para armazenamento e para seus “destinos”, o que pode acontecer simultaneamente (armazenamento + destino) ou sequencialmente (armazenamento → destino). Os destinos descritos são os seguintes: 1. Redes, 2. Provas materiais e suporte a processos, 3. Constituição de memória, 4. Produção de conteúdo audiovisual e gráfico, 5. Conteúdo para formação interna, 6. Cinema e outros. Considerando este fluxo, nota-se que existe planejamento e produção que alimentam uma base de imagens, a qual serve a diversos destinos, sempre articulados com demais táticas, dentro de uma grande estratégia política. Portanto, a observação dos mesmos planos em obras tão distintas está ancorada em um ecossistema de produção que favorece e orienta a referida prática.

Dentro desse amplo e articulado processo, existem aqueles produtos que possuem maior proximidade. É o caso de *Entre nós...*, que pode ser visto como uma obra unitária, com *Videomemória*, seu curta-metragem correlato. Ambos foram lançados pelos cineastas em 2020 e fazem parte de um mesmo projeto em torno da ocupação Eliana Silva. *Videomemória* possui três partes principais: (a) relato em voz *over* sobre um despejo da ocupação Eliana Silva ocorrido anos antes, montado sobre imagens de uma caminhada noturna, apenas iluminada por uma lanterna; (b) imagens de arquivo da resistência da comunidade frente às investidas da Polícia Militar que resultou no referido despejo; (c) imagens da nova ocupação já estabelecida, incluindo trechos que foram utilizados em *Entre nós...*

O ato de produzir uma série confere mais uma camada ao ato teórico de *Entre nós...* Lado a lado, um filme comenta o outro, tensiona, evidencia seus investimentos e suas carências. Pensamos que a colocação em série é um adendo privilegiado a uma obra que, como vimos, já investe em outras dimensões para a constituição de um ato teórico: o estabelecimento de um programa estético-teórico; a enunciação de uma proposição desde o título; a introdução de um conceito que é pensado e constituído na estrutura e nas imagens do filme.

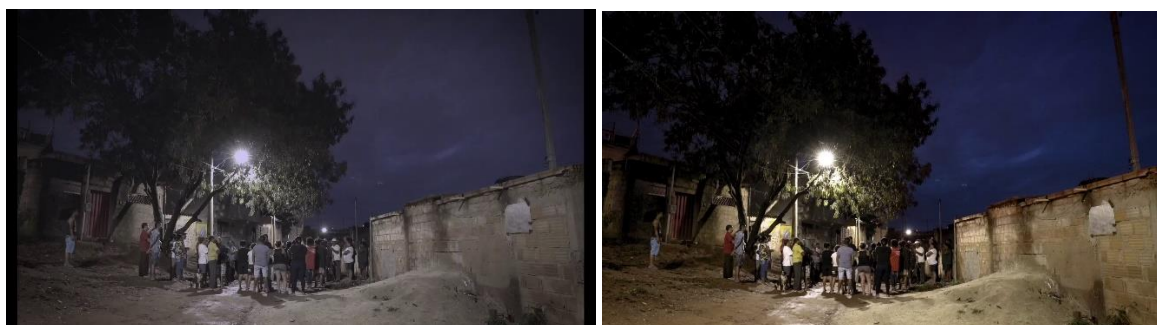
No âmbito das pesquisas em Teoria de Cineastas, Patrícia Iuva (2020) propõe que o *making of* documentário funciona como ato teórico em sua relação com o filme



de referência. Ela afirma que existe um filme “olhante” e um filme “olhado”, que entram em relação dialética de aproximação e afastamento. Com *Entre nós...* e *Videomemória* não há “olhante” e “olhado” estabelecido *a priori*, as posições se alternam continuamente. Para os fins deste artigo, *Entre nós...* é o filme “olhado” e comentado pelo “olhante” *Videomemória*, mas esta afirmação só é válida desde uma perspectiva que pode se alternar continuamente.

Ao escrever *Lógica do sentido* (2007), Deleuze destacou que a colocação em séries é um processo de pensamento móvel. De acordo com a perspectiva adotada, formam-se uma série significada e uma significante, unidas por um “elemento paradoxal”¹⁷ como dispositivo de conexão. Este elemento participa de ambas as séries, mas só é definido quando estabelecemos uma perspectiva determinada. Uma série ajuda a interrogar a outra, produzindo ressonâncias que vão ampliando o pensamento sobre ambas, em um percurso típico da produção de sentido.

Figura 3: Planos se repetem, com pequenas variações, em *Videomemória* (esq.) e *Entre nós...* (dir.)



Fonte: *Videomemória* (2020) e *Entre nós talvez estejam multidões* (2020)

Em *Entre nós...* e *Videomemória*, há certamente uma série de elementos que podem funcionar como dispositivos de conexão. Talvez os mais evidentes sejam os planos que se repetem: o plano das crianças na creche; o plano geral da comunidade formada; o plano do trabalhador na construção; o plano da liderança falando sobre aquisição do CEP com membros da comunidade (Figura 3). Este último plano é o encerramento de *Videomemória* e o início de *Entre nós...* Nesse sentido, a relação entre

¹⁷ “Ele tem por função: articular as duas séries uma à outra, refleti-las uma na outra, fazê-las comunicar, coexistir e ramificar; reunir as singularidades correspondendo às duas séries em uma “história embaralhada”, assegurar a passagem de uma repartição de singularidades à outra, em suma, operar a redistribuição dos pontos singulares; determinar como significante a série em que aparece como excesso, como significada aquela em que aparece correlativamente como falta e, sobretudo, assegurar a doação do sentido nas duas séries, significante e significada.” (Deleuze, 2007, p. 54).



as séries é evidente, há uma temporalidade cronológica em que a série *Entre nós...* é sucessão e consequência da série *Videomemória*.

Figura 4: A imagem instável e imersa no acontecimento é central na multidão de *Videomemória*



Fonte: *Videomemória* (2020)

Todavia, a relação entre as séries não se resume a uma sucessão no tempo. Há muitas formas de problematização que o espectador pode desenvolver nesse dispositivo teórico serializado. Um exemplo pode ser relevante para a evidência deste artigo: a imagem instável, a câmera de combate, tão central em *Videomemória*, e que não encontra lugar em *Entre nós...* A estética da instabilidade é recepcionada em *Videomemória* (Figura 4) e conecta este filme a outras obras que tematizam a ocupação urbana e seus processos de ocupação e resistência no Brasil. Por outro lado, ao olharmos para *Entre nós...*, impulsionados por *Videomemória*, torna-se evidente sua distância.

A opção de *Entre nós...* passa justamente por se afastar da iconografia do combate, da urgência e da instabilidade. A multidão surge com estabilidade de câmera, com organização do espaço e da composição visual, com recusa da improvisação, com um programa estético-teórico preliminar que estrutura o filme, com tempo e liberdade de fala por parte dos entrevistados. O filme pensa uma multidão que não surge apesar da estabilidade da imagem, mas devido à estabilidade da imagem e sem o constrangimento da urgência.

Considerações finais: o ato teórico a serviço da multidão

Podemos voltar à pergunta inicial, que fazíamos lá no início do processo de pesquisa em torno de *Entre nós talvez estejam multidões*: como o filme está pensando



a multidão e sua relação com a imagem? A esta altura, é possível extrair uma síntese que pode povoar uma possível resposta para a questão, sem pretender esgotá-la. A pergunta abre margem para o conteúdo do pensamento, mas também para sua expressão (“como” o filme pensa).

É notável a concepção de cinema como fomento da multidão com ênfase em uma ordem de estabilidade e de programação. Diferentemente da imagem que fomenta a multidão no curso de um combate, e que procura as grandes mobilizações para se inserir, *Entre nós...* pensa uma imagem que é produção de multidão no tempo da espera. O filme pensa o encontro entre duas lógicas, uma lógica diferencial que produz a multidão como movimento e uma lógica programática que direciona os movimentos multitudinais para a organização de uma casa, de um bairro, de uma institucionalidade política. São diferentes velocidades em jogo numa ocupação, a da insurreição e a do hábito.

Em seguida, devemos reiterar que todo o investimento teórico-intelectual não se coloca como uma condição de acesso ao filme. Não se trata de produzir uma obra simbolista com códigos cifrados. A relação é inversa: o filme é pensado como mobilização política e precisa transmitir mensagens sobre a vida na ocupação Eliana Silva. Por isso, os depoimentos diretos, a clareza das falas, a exposição de momentos estratégicos da rotina da comunidade (ouvir a liderança na escola, fazer uma *live* para mobilização política etc.).

Também impõe-se retomar a relação com o Muralismo, tão referido pelos cineastas. O Muralismo tem um importante aspecto de comunicação política e popular, seus murais são amplos, públicos e transmitem mensagens libertárias e revolucionárias. Essa ênfase no político e no popular é traduzida para o cinema em *Entre nós...*, que também adiciona estratégias cinematográficas para a produção de atos teóricos. Nesse sentido, não há contradição, mas expansão do filme.

Neste artigo, observamos quatro estratégias que se destacam no que tange aos atos teóricos do filme. Todas elas se caracterizam por deixar espaços incompletos que convidam ao pensamento, alimentando uma mobilidade intelectual dentro da própria obra. Nesse ponto, encerramos com referência a uma autora que ainda não havíamos mencionado. Marie-José Mondzain (2009, p. 37) associa a política de morte no visível a um atentado contra o pensamento: “A violência do visível não tem outro fundamento senão a abolição, intencional ou não, do pensamento e do juízo”. A morte e a vida, portanto, não residem no tema, mas na existência de estratégias que permitam ao



espectador “mover-se” na relação com a imagem.¹⁸ Nesse sentido, fazer ato teórico é também resistir à política de morte no âmbito do visível e colocar a imagem a serviço da multidão e da vida.

Referências

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

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

AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? **Revista Educação e Realidade**, v.33, n.1, p. 21-34, jan-jun. 2008. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6684/0>>. Acesso em: 24 jan. 2020.
BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENTES, Ivana. **Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

BEMFICA, Aiano. A Imagem Tática: reflexões sobre o papel das imagens na atuação do MLB. In: Pilar, Olívia; Guerra, Ana; Brito, Alessandra (orgs.). **Comunicar, insurgir: engajamentos metodológicos na pesquisa em Comunicação**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p. 295-310.

BEMFICA, Aiano. **Fazer imagem, fazer cidade: uma aproximação cartográfica da luta do MLB em Belo Horizonte junto, com e através das imagens**. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

CONTE ISSO ÀQUELES QUE DIZEM QUE FOMOS DERROTADOS. Direção: Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo, Pedro Maia de Brito. Belo Horizonte: MLB/Miúdo Cinematográfico, 2018.

CONVERSAS PARA UM MUNDO EM ESPERA 31: Aiano Bemfica – cinema, arte e política: entre nós talvez estejam multidões. Entrevistado: Aiano Bemfica. Entrevistadora: Raquela R A Gandra. Dez. 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3E39Zl3Sb198IRaPdCzLq4?si=f243fb588f67431b>. Acesso em: 5 mar. 2023.

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

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

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

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

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

¹⁸ A definição de imagem, inclusive, passa pela existência de estratégias de mobilidade para o espectador. “Eis a razão por que é melhor distinguir, no coração do visual, as imagens das visibilidades, em função das estratégias que atribuem, ou não, um lugar ao espectador onde ele se possa mover” (MONDZAIN, 2009, p. 37).



DIA DE FESTA. Direção: Toni Venturi; Pablo Giorgieff. Produção: Olhar imaginário, 2006.

ENTRE NÓS TALVEZ ESTEJAM MULTIDÕES. Direção: Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito. Produção: Amarillo Produções Audiovisuais, 2020.

ERA O HOTEL CAMBRIDGE. Direção: Eliane Caffé. São Paulo: Aurora Filmes, Fandango Sales, 2016.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX**: Revista do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Campinas, n. 4, p. 1-11, dez. 2013. Disponível em: <<https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 05 mar. 23.

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

KIMO, Paula. **Modulações das imagens insurgentes: a variação do antecampo nos atos de disputa política**. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

QUEM LUTA, CONQUISTA! UMA HISTÓRIA DOS 20 ANOS DO MLB. Produção e Realização: Comissão Nacional de Comunicação do MLB, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PEcNXAdw_2s>. Acesso em: 16 set 2023.

IUVA, Patrícia. A memória enquanto ato teórico dos *making of* documentários. **Aniki**, vol.7, n.º 2, p. 129-151, 2020. doi:10.14591/aniki.v7n2.640

MAIA DE BRITO, Pedro. Cinema de curtos-circuitos: uma conversa com Pedro Maia de Brito. Entrevista cedida a Adriano Garrett/Cine Festivais. 22 out 2020. Disponível em: <<https://cinefestivais.com.br/cinema-de-curtos-circuitos-uma-conversa-com-pedro-maia-de-brito/>>. Acesso em: mar. 23.

MAIAKOVSKI, Vladimir. **Conversa com o camarada Lênin**. Trad. André Nogueira. Disponível em: <<https://traducaoliteraria.wordpress.com/2018/05/18/15-poemas-de-vladimir-maiakovski/>>. Acesso em: 5 mar. 23.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
Silva, Alexandre; Müller, Luiza; Lucas, Cássio; Araujo, André. Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual: arqueologia, semiótica e desconstrução. **Intexto**, n.º 54, ago. 22. doi:10.19132/1807-8583202254.120608.

MITCHELL, WJT. **Picture theory**: Essays on verbal and visual representation. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Lisboa: Nova Vega, 2009.

MULTIDÃO. In: **Michaelis**: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Ed. Melhoramentos. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?id=5BMPy>>. Acesso em: 24/02/2023.

NA MISSÃO, COM KADU. Direção: Aiano Bemfica; Kadu Freitas; Pedro Maia de Brito, 2016.



NEGRI, Antonio; Hardt, Michael. **Multidão: Guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos de. **Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno**. Tese (Doutorado), ECA/USP, 2015.

PENAFRIA, Manuela; LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; Carvalho, Marcelo. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. Entrevista concedida a Bruno Leites, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho. In: **Intexto**, n. 48, p. 6-21, jan./abr. 2020. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/97857/54881>>. Acesso em: 20 maio 2020.

RUA AUGUSTA, 1029. Direção: Mirrah Iañez da Silva. Produção: Mirrah Iañez da Silva; F.L.M., 2019.

SILVA, Alexandre; MÜLLER, Luiza; LUCAS, Cássio; ARAUJO, André. Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual: arqueologia, semiótica e desconstrução. **Intexto**, nº 54, ago. 22. doi:10.19132/1807-8583202254.120608.

SILVA, Alexandre; NONINO, Gabriel Pio; MACEDO, Lennon Pereira. Uma leitura semiótica das multidões. **Intexto**, nº 37, p. 176-192, set./dez. 2016. doi: 10.19132/1807-8583201637.176-192.

VIDEOMEMÓRIA. Direção e produção: Aiano Bemfica; Pedro Maia de Brito, 2020.



Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.