

ÂNGULOS DE TRANSIÇÃO: ENSAIOS ACERCA DO WORLD CINEMA LATINO-AMERICANO E PORTUGUÊS

TRANSITION ANGLES: ESSAYS ON LATIN AMERICAN AND PORTUGUESE WORLD CINEMA

ÂNGULOS DE TRANSICIÓN: ENSAYOS SOBRE EL WORLD CINEMA
LATINOAMERICANO Y PORTUGUÉS

Albano, S. G. (2024) 'Ângulos de transição: ensaios acerca do world cinema latino-americano e português', EDUFRN. <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/60900>.



Carlos Felipe de Oliveira Souza

■ Mestrando em Estudos da Mídia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Cariri. Pesquisador do Gemini - Grupo de Estudos de Mídia - Análises e Pesquisas em Cultura, Processos e Produtos Midiáticos e membro do VISU - Laboratório de Práticas e Poéticas Visuais (CNPq - UFRN).

■ *Estudiante de Máster en Medios de Comunicación en la Universidad Federal de Rio Grande do Norte. Licenciada en Periodismo por la Universidad Federal de Cariri. Investigadora del Gemini - Grupo de Estudios de Medios - Análisis e Investigación de Cultura, Procesos y Productos Mediáticos y miembro del VISU - Laboratorio de Prácticas y Poéticas Visuales (CNPq - UFRN).*

■ E-mail: epilef.9@hotmail.com

Maria Érica de Oliveira Lima

■ Professora Titular do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) Universidade Federal do Ceará. Pesquisadora colaboradora do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM) da Universidade do Porto; do Centro de Pesquisas e Produção em Comunicação, Emergência (EMERGE) UFF; do Grupo de Estudos sobre Cibermuseus (GREC) UFBA e da Rede Estudos em Folkcomunicação (Rede Folkcom).

■ *Profesora Titular del Curso de Periodismo y del Programa de Posgrado en Comunicación (PPGCOM) de la Universidad Federal de Ceará. Investigadora colaboradora del Centro de Investigación Transdisciplinaria en Cultura, Espacio y Memoria (CITCEM) de la Universidad de Porto; del Centro de Investigación y Producción en Comunicación de Emergencia (EMERGE) UFF; del Grupo de Estudios del Cibermuseo (GREC) UFBA y de la Red de Estudios de Folkcomunicación (Red Folkcom).*

■ E-mail: merical@uol.com.br

RESUMO

Esta resenha apresenta a obra “Ângulos de Transição: ensaios acerca do world cinema latino-americano e português”, do Prof. Dr. Sebastião Guilherme Albano, publicada pela Editora da UFRN (EDUFRN), em 2024. Albano propõe uma leitura analítica e sensível em oito ensaios dedicados ao cinema latino-americano e português, a partir de abordagens que articulam estética, política e temporalidade. Por meio de um percurso crítico que problematiza o lugar do cinema no mundo globalizado e sua capacidade de resistir à homogeneização cultural, o autor analisa obras que desafiam as formas tradicionais de narrativa e representação, privilegiando a fragmentação, a opacidade e a escuta das margens. O livro se destaca por uma crítica comprometida, que pensa o cinema como prática de pensamento, como gesto político e como dispositivo de memória e reinvenção.

PALAVRAS-CHAVE: ESTÉTICA DA RESISTÊNCIA; WORLD CINEMA; TEMPORALIDADE FRAGMENTADA; CINEMAS PERIFÉRICOS; MEMÓRIA POLÍTICA.

ABSTRACT

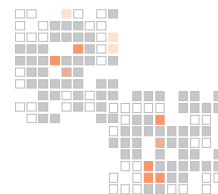
This review presents the work “Transition Angles: essays on latin american and portuguese world cinema”, by Prof. Dr. Sebastião Guilherme Albano, published by the UFRN publishing house (EDUFRN) in 2024. Albano proposes an analytical and sensitive reading in eight essays dedicated to latin american and portuguese cinema, based on approaches that articulate aesthetics, politics and temporality. Through a critical path that problematizes the place of cinema in the globalized world and its capacity to resist cultural homogenization, the author analyzes works that challenge traditional forms of narrative and representation, privileging fragmentation, opacity and listening to the margins. The book stands out for its committed criticism, which considers cinema as a practice of thought, as a political gesture and as a device of memory and reinvention.

KEY WORDS: AESTHETICS OF RESISTANCE; WORLD CINEMA; FRAGMENTED TEMPORALITY; PERIPHERAL CINEMAS; POLITICAL MEMORY.

RESUMEN

Esta reseña presenta la obra “Ângulos de Transición: ensayos sobre el world cinema latinoamericano y portugués”, del Prof. Dr. Sebastião Guilherme Albano, publicada por la Editora da UFRN (EDUFRN) en 2024. Albano propone una lectura analítica y sensible en ocho ensayos dedicados al cine latinoamericano y portugués, basada en enfoques que articulan estética, política y temporalidad. A través de una trayectoria crítica que problematiza el lugar del cine en el mundo globalizado y su capacidad para resistir la homogeneización cultural, el autor analiza obras que desafían las formas tradicionales de narrativa y representación, privilegiando la fragmentación, la opacidad y la escucha de los márgenes. El libro destaca por su crítica comprometida, que considera el cine como una práctica de pensamiento, un gesto político y un dispositivo de memoria y reinención.

PALABRAS CLAVE: ESTÉTICA DE LA RESISTENCIA; WORLD CINEMA; TEMPORALIDAD FRAGMENTADA; CINES PERIFÉRICOS; MEMORIA POLÍTICA.



Em tempos em que o cinema e a crítica de cinema se veem confrontados por novas e urgentes exigências éticas, políticas e epistemológicas, “Ângulos de Transição” surge como um gesto de leitura cuidadoso e comprometido com as imagens que ressoam à margem dos centros hegemônicos de produção cultural. Escrita por Sebastião Guilherme Albano, a obra não se organiza como uma teoria fechada, mas como uma série de ensaios críticos que dialogam e discutem entre si. O livro não busca uma narrativa coesa entre os capítulos, ele aceita a dissonância como parte de uma paisagem cinematográfica marcada pela fragmentação, pelo deslocamento e pela resistência.

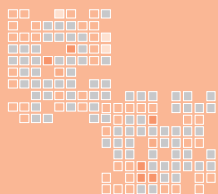
De Adirley Queirós a Rita Azevedo Gomes, de Raúl Ruiz a Milagros Mumenthaler, a escolha dos filmes e cineastas analisados revela um recorte que busca discutir obras nas quais o tempo, o espaço e os corpos são tensionados por experiências de descontinuidade histórica, ruína, exílio, colonização e reinvenção. O que está em jogo não é apenas a forma, mas sobretudo o gesto.

Cada capítulo investiga como determinados filmes constroem olhares que desafiam as narrativas dominantes e revelam outras maneiras de ver, de lembrar e de imaginar o mundo. Essa proposta provoca o leitor a pensar para além das fronteiras cinematográficas, a desconfiar dos conceitos prontos e a nos aproximar das imagens com o cuidado que elas exigem.

Ao propor uma leitura do cinema de Lucrecia Martel como uma experiência de colapso sensorial e simbólico no primeiro capítulo, Sebastião inicia o texto por um dos pontos mais desafiadores e instigantes do cinema latino-americano contemporâneo: em vez de recorrer a explicações ou decodificações simbólicas das imagens, o autor nos convida a entrar num território em que o tempo vacila, os espaços se dobram e as narrativas se dissolvem diante das experiências e experimentações. O gesto de Martel não é o de narrar uma crise, mas de encarnar a própria crise em sua forma cinematográfica.

Essa distinção é fundamental, pois desloca o campo de análise da representação para o da estética como política da percepção. Quando Albano recorre a Michel Foucault e ao conceito de heterotopia, ele o faz para iluminar a radicalidade com que Martel constrói espaços de alteridade, que fogem do conceito de “lugares marginais”, sendo zonas onde a lógica ordinária da percepção é suspensa. Em “La ciénaga”, por exemplo, a casa em ruínas, o pântano e os corpos suados e prostrados não compõem apenas um retrato da elite argentina, e sim exibem um regime de visibilidade onde nada se move para além da inércia. A heterotopia aí é tanto topográfica quanto corporal. São corpos que não agem, mas afundam. Espaços que não articulam ação, mas densidade.

O tempo, a partir do conceito de cronografia apresentado, também sofre uma fratura decisiva. Se, em outras formas de cinema narrativo, o tempo é teleológico (orientado para



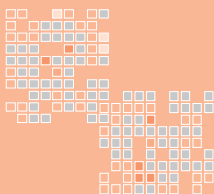
um desenlace, uma transformação), nos filmes de Martel, o tempo é espesso, por vezes claustrofóbico. Em “La niña santa” e “Zama”, não há propriamente uma progressão, mas uma acumulação de instantes carregados de tensão. A cineasta desautoriza a cronologia como forma de ordenar o mundo. Seus filmes operam como arqueologias do instante, onde a memória, o trauma e o desejo coexistem numa temporalidade quebrada. O autor acerta ao nomear esse efeito de “colapso cronográfico”: é o tempo que se torna matéria sensível, e não mais estrutura narrativa.

Ao propor essa leitura, somos afastados de abordagens que enquadram Martel sob o rótulo do “cinema de autor” ou do “cinema de mulheres latino-americanas”. Sem ignorar o contexto de produção, Albano compreende que a potência crítica da diretora não reside apenas em seu posicionamento identitário ou nacional, mas na maneira como ela reconfigura a própria linguagem do cinema. É aí que a análise ganha espessura: Martel desorganiza o sistema perceptivo, provocando um desconforto radical no som, na composição e na ausência de resolução dramática. Ela não ilustra a crise social da Argentina, ela a performa.

O ensaio trata o cinema de Martel não como representação de uma crise externa (econômica, política, subjetiva), mas como o próprio lugar onde a crise se escreve formalmente. Isso implica um desafio crítico importante: abrir mão da leitura ilustrativa para apostar numa análise que articula estética e política em sua dimensão mais intrincada. Quando a cineasta nos coloca diante de diálogos entrecortados, planos fechados sem contraplano, sons que parecem vir de fora da diegese, ela não está criando estilo, está desestabilizando os códigos dominantes de inteligibilidade. Nesse sentido, o cinema de Martel é também uma pedagogia do olhar.

Outro aspecto relevante é como o autor situa Martel no campo do world cinema sem reiterar uma lógica periférica. Ao contrário, ele mostra que a cineasta participa de uma cena transnacional que contesta o olhar colonizador justamente ao operar desde suas particularidades culturais, geográficas e históricas. A província argentina em Martel não é um exótico latino-americano para exportação, mas um espaço de elaboração estética do impasse. Nesse ponto, Sebastião une as críticas contemporâneas ao conceito de world cinema como categoria eurocêntrica e propõe um deslocamento: pensar essas obras como forças que interrompem o fluxo global de imagens normalizadas.

Por fim, há um componente que atravessa toda a análise: Martel convida o espectador a perder a segurança interpretativa. Ao recusar resoluções e moralizações, ela exige um espectador ativo, capaz de habitar o incômodo. Reconhecendo esse gesto, o autor também toma posição: sua crítica não é descritiva, mas comprometida com os efeitos de desestabilização que esse cinema provoca.



A proposta do texto não apenas ilumina a complexidade do cinema de Lucrecia Martel, mas também propõe uma chave crítica para pensar o lugar do cinema latino-americano contemporâneo em um mundo saturado de imagens e discursos hegemônicos. Ao abrir o livro com esse debate, tendemos a pensar o cinema não como espelho da realidade, mas como fissura, desvio e resistência.

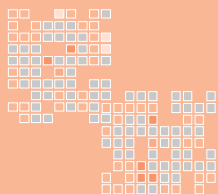
Já no segundo capítulo, para o cinema de Carlos Reygadas, o texto caminha em terreno arriscado, e exatamente por isso é tão necessário. Em vez de reduzir o cineasta mexicano a uma figura recorrente do “autor latino-americano premiado em festivais europeus”, Albano o lê como um pensador da imagem que investe no cinema como experiência ontológica. De acordo com Sebastião, Reygadas não busca a construção de personagens nem a elaboração de tramas, mas a sondagem do ser em suas zonas mais obscuras, sendo elas o sagrado, o erotismo, o castigo e a dissolução do sujeito.

Ao tratar de Japón e Post Tenebras Lux, o texto não os aborda como obras isoladas, mas como experiências sensoriais articuladas por uma lógica que ultrapassa a compreensão imediata. O autor enxerga nesses filmes a possibilidade de interrogar a existência a partir das imagens e dos sons, e não a partir da palavra ou da representação. A paisagem, por exemplo, não é mero pano de fundo, ela também é personagem, força vital, espaço de sublimação e ruína. Em Reygadas, a natureza é sublime e insuportável. Ela não acolhe, engole.

Utilizando referências literárias como Juan Rulfo e Malcolm Lowry, Sebastião articula uma rede que coloca Reygadas em diálogo com uma tradição de pensamento latino-americano profundamente marcada pela culpa, pelo vazio e pela busca do sagrado no cotidiano, encontrando-o apenas por meio da fratura. A transcendência, se existe, passa sempre pelo corpo, mas somente o corpo que sofre, que treme, e que apodrece.

Reygadas aposta em planos longos, lentes distorcidas, sons invasivos e uma dramaturgia rarefeita para produzir um cinema em que não se pode confiar nas categorias tradicionais de identificação. Os sujeitos são instáveis, os espaços são instáveis, o tempo é instável. E essa instabilidade é nomeada por Albano como “experiência sensível do mundo”. O cinema de Reygadas, nesse sentido, se aproxima do ritual, não como celebração do sagrado, mas como exposição radical do inominável.

Outro ponto interessante é quando o texto aponta a recusa de Reygadas à inteligibilidade como um gesto ético. Em vez de comunicar, o cineasta provoca; em vez de explicar, confronta. Post Tenebras Lux, com sua estrutura fragmentada, seus personagens sem motivação e suas cenas aparentemente arbitrárias, não quer dizer nada, mas quer afetar. Albano reconhece que essa forma de fazer cinema pode parecer elitista ou hermética, mas insiste que se trata de uma recusa deliberada a participar do mercado de sentido. É uma política da opacidade,



para usar a formulação de Édouard Glissant.

Essa recusa também se manifesta na temporalidade dos filmes. Não há cronologia confiável, nem arcos dramáticos, somente repetições, interrupções e descontinuidades. Reygadas monta seus filmes como se a narrativa fosse uma pulsação (irregular, mas viva). O tempo não conduz o espectador, ele o assombra. Por isso a sensação, ao assistir a *Japón* ou *Post Tenebras Lux*, é menos de imersão e mais de perturbação. O espectador não entra no filme, mas é invadido por ele.

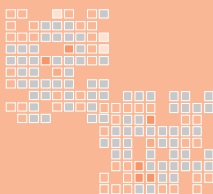
Um aspecto notável na abordagem de Albano é sua atenção às ambivalências. Ele não idealiza Reygadas nem o acusa de estetização gratuita da miséria ou de misticismo. Em vez disso, reconhece a tensão constante entre o sublime e o grotesco, entre a entrega e a manipulação, entre o êxtase e a vergonha. Ao assumir essas ambiguidades como parte constitutiva da obra, o autor evita os atalhos fáceis da condenação ou da reverência. Ele lê Reygadas como alguém que habita o desconforto e que, com isso, produz um cinema que resiste a ser domado.

Nesse sentido, o texto possibilita uma contribuição para o debate sobre o lugar do nuevo cine latinoamericano no século XXI. Se os cineastas das décadas de 1960 e 1970 apostaram numa imagem militante, educativa, diretamente engajada, Reygadas se insere num outro registro: o da inquietação, da suspensão ética, da recusa às respostas prontas. E isso não o torna menos político, apenas desloca o campo da política para a esfera da experiência sensível e da fabulação formal. Em tempos de excesso de mensagens e saturação discursiva, esse gesto ganha relevância, por propor um cinema que não ensina, mas desorienta.

Assim, o leitor compreende que o cinema de Carlos Reygadas é uma forma de pensamento que desafia tanto as convenções da linguagem audiovisual quanto as expectativas de um cinema latino-americano facilmente legível pelo olhar europeu. A aposta de Reygadas é a de que o cinema ainda pode ser um campo de revelação, mesmo (ou sobretudo) quando aquilo que se revela é o caos do mundo e de si.

Adentrando no próximo capítulo para tratar da obra de Pedro Costa, o leitor é convidado a experimentar uma forma de cinema que se ergue sobre os escombros da narrativa tradicional, rejeitando os modos convencionais de construir sentido e propondo, em seu lugar, uma ética da interrupção. O conceito de parataxe adquire densidade política e estética, não se tratando apenas de uma justaposição de elementos visuais e narrativos, mas de uma decisão ética de manter em cena aquilo que é frequentemente silenciado, como os corpos, os gestos, os fragmentos de vida que não se encaixam na lógica da continuidade.

O cinema de Pedro Costa, especialmente em obras como *Cavalo Dinheiro* e *Juventude em Marcha*, é lido como uma aposta na fragmentação como resistência. Há, nessa escolha



formal, um compromisso com a opacidade, onde o mundo não se apresenta como um sistema coeso e decifrável, mas como um conjunto de ruínas que desafiam qualquer tentativa de síntese. A parataxe, nesse sentido, funciona como estratégia de desestabilização do olhar que está acostumado à linearidade e à causalidade.

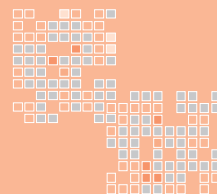
Albano não perde de vista a implicação política desse gesto. Ao filmar os moradores de Fontainhas, bairro periférico e racializado de Lisboa, o diretor não realiza um documentário social que visa à empatia do espectador. Ele propõe uma aproximação que recusa a vitimização, que recusa também a mediação institucional e que exige do espectador uma escuta atenta, um tipo de presença que não se confunde com o consumo rápido da dor alheia.

A imagem em Pedro Costa é escura, mas não como um defeito técnico ou uma escolha meramente estética, e sim como uma política do visível. A penumbra em que se movem os personagens não é um filtro expressionista, mas a expressão de corpos apagados pela história, pela cidade e pela colonialidade. Ao filmar no limite da visibilidade, Costa torna perceptível o que o sistema tende a ocultar, dando luz aos apagados da história e da memória.

O texto ainda busca reconhecer a tensão constitutiva entre estetização e precariedade, sem fugir da pergunta desconfortável: até que ponto o cinema de Pedro Costa estetiza a miséria? Em vez de contornar a questão, o autor a enfrenta, propondo que essa estetização não se dá de forma inconsciente ou fetichista, mas como uma operação deliberada que transforma a forma em campo de embate. O cuidado com o enquadramento, com a textura da imagem digital, com a duração dos planos, não é um capricho formalista, mas um modo de devolver dignidade ao retratado com a presença que lhe foi tirada.

Um dos momentos mais interessantes do capítulo é quando Albano afirma que a montagem do cineasta não busca resolver os conflitos, mas intensificá-los. Não há transições suaves, muito menos resoluções emocionais. As cenas se acumulam como fragmentos de uma vida esgarçada, de uma história marcada pela repetição e pelo esquecimento. A forma aberta do filme resiste à clausura interpretativa, dando margem para o incompleto, para o não-dito, para o que apenas se sugere.

Ao final da leitura, percebe-se que Pedro Costa é, para o autor, um cineasta que opera não somente entre documentário e ficção, mas entre política e estética, entre escuta e fala, entre luz e sombra. E é nessa linha tênue do “entre” que o cinema encontra sua força, não como discurso que explica o mundo, mas que o expõe em sua crueza. A escolha de Albano por tratar Pedro Costa a partir da parataxe é particularmente feliz para quem pensa o cinema em sua dimensão epistemológica. O conhecimento aqui não se organiza pela síntese, mas pela dispersão. E como produzir saberes que escapem da lógica colonial, que desfaçam as hierarquias do ver, do falar e do representar? Ao apostar na parataxe como forma e como



ética, o texto nos oferece não apenas uma leitura de um cineasta, mas uma proposta crítica para pensar a própria prática da análise fílmica.

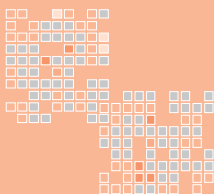
Já no quarto ensaio, o leitor é direcionado para uma das questões mais estruturantes e mais negligenciadas no cinema contemporâneo: o trabalho. Não o trabalho como mera temática ou pano de fundo narrativo, e sim o trabalho como matéria estética, como inscrição simbólica e, sobretudo, como tensão histórica que atravessa o fazer cinematográfico. Com uma argúcia teórica que articula referências do pensamento marxista a uma sensibilidade estética atenta ao detalhe, Albano propõe uma leitura crítica do cinema latino-americano a partir das suas formas de representar e fazer sentir a precariedade, a repetição e o esvaziamento do gesto laboral.

O argumento central do capítulo gira em torno da ideia de que o cinema, enquanto arte que se articula materialmente no tempo e na imagem, carrega em sua própria forma de produção e de fruição uma relação ambígua com o trabalho. Os filmes discutidos, entre eles *La libertad* e *Los muertos*, de Lisandro Alonso, mas também outras obras que insinuem uma crítica à produtividade capitalista, são lidos como dispositivos, não representam apenas personagens que trabalham, mas fazem do cinema um campo de fricção entre o fazer e o representar, entre o gesto mecânico e a contemplação estética.

É demonstrado como o gesto repetitivo, aparentemente vazio de significação, pode conter uma força política silenciosa. Os longos planos de Alonso, nos quais o protagonista corta lenha ou navega por um rio sem destino aparente, não são simples exercícios de observação minimalista, e sim interrupções deliberadas da lógica do espetáculo, do tempo cronometrado, da narrativa finalizada. Nessa lógica, esse cinema se desacelera para resistir, como uma experiência sensorial que exige do espectador um tipo de atenção que o mercado não está habituado a recompensar.

O conceito de “ranhura”, tão bem apresentado no título do capítulo, não é só um corte limpo, mas uma fissura irregular, uma interrupção que permanece aberta. O trabalho no cinema latino-americano contemporâneo, segundo Albano, é ranhurado não apenas em sua tematização, mas em sua forma, em sua temporalidade, em sua recusa à eficiência. Há uma política da lentidão em jogo, uma ética do não-espetacular que não denuncia o sistema apenas por seus conteúdos, mas por sua forma contrária à lógica neoliberal.

O que Albano parece querer nos transmitir é que o cinema também trabalha. A câmera que registra, o plano que persiste, a montagem que hesita, tudo isso compõe uma economia material da imagem, uma política da forma que tensiona as condições de produção, circulação e recepção do audiovisual na América Latina. Ao mesmo tempo, o capítulo evita a armadilha de romantizar a precariedade, sendo cuidadoso em não transformar esses filmes



em fetiches do “autêntico” ou do “resistente”.

Logo, a pretensão deste ensaio reside na capacidade de escutar o ruído da matéria, de captar as fraturas silenciosas que se inscrevem na imagem e que reverberam além da tela. Ao fazer isso, Albano oferece uma contribuição original ao pensamento crítico sobre o cinema latino-americano, não apenas como arte ou como linguagem, mas como forma de trabalho que pensa o trabalho.

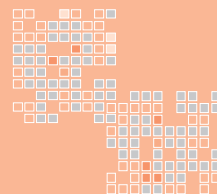
No capítulo seguinte, Sebastião se debruça sobre o cinema de Patricio Guzmán com uma delicadeza crítica que reflete a própria tessitura dos filmes analisados. *Nostalgia de la luz* (2010) e *El botón de nácar* (2015) não são apenas documentários históricos sobre a ditadura chilena, mas também exercícios poéticos e filosóficos de escavação do tempo, em que o gesto cinematográfico se confunde com o gesto arqueológico. Ao tomar essas obras como objeto de reflexão, o texto se aprofunda no debate da memória como processo sempre inacabado, sempre insistente, sempre ético, estético e político.

Logo no início da análise, o autor deixa claro que está diante de um cinema que lida com a memória não como registro ou arquivo, mas como experiência cósmica. O universo, o deserto do Atacama, o oceano, todos são tratados por Guzmán como um depósito de uma temporalidade profunda, onde a história humana se inscreve como cicatriz. Albano mobiliza essa perspectiva para pensar o cinema como um modo de mediação entre a escala do humano e o incomensurável e, nesse ponto, ele se aproxima de autores como Didi-Huberman e Deleuze, que também veem na imagem uma força de reconfiguração do visível e do sensível.

A escolha por filmes que articulam o micro e o macro, como o corpo desaparecido e a galáxia distante, o objeto cotidiano e a vastidão oceânica, é, para além de uma escolha estética, uma escolha profundamente política. Em um continente marcado por apagamentos sistemáticos e silenciamentos históricos, a memória não pode mais ser tratada como um dado fixo. O cinema torna-se, então, uma espécie de sismógrafo do indizível, uma ferramenta para reabrir as feridas do passado e colocá-las em circulação no presente.

Nesse sentido, o texto valoriza a montagem como gesto ético, já que, em ambos os filmes, Guzmán não organiza os fragmentos para restaurar uma linearidade histórica, mas os articula de forma a preservar sua densidade traumática. Os planos longos do deserto, as entrevistas pausadas e os silêncios prolongados apontam para uma temporalidade que desafia o consumo rápido da imagem e exige do espectador uma escuta ativa.

Essa operação fílmica transforma o documentário em espaço de fabulação e de insurgência contra as narrativas oficiais. Albano entende isso com clareza e articula bem como esses filmes se opõem às lógicas institucionais de esquecimento, funcionando como



contramemória audiovisual. Assim, não há neutralidade nem objetividade, somente posicionamento, sensibilidade política e uma ética do olhar que se recusa a abandonar os desaparecidos à condição de espectros.

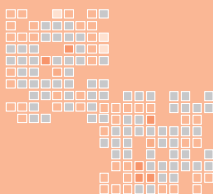
O autor também não celebra incondicionalmente essa forma de cinema, mas reconhece que, ao elevar a memória a uma dimensão quase cósmica, Guzmán corre o risco de metaforizar excessivamente a dor concreta, de estetizar a violência em nome de uma transcendência lírica. Contudo, essa tensão é tratada como parte constitutiva de um cinema que tenta, muitas vezes sem garantia de êxito, dar conta do irrepresentável, e é nesse esforço, nesse fracasso criativo, que reside sua força.

O capítulo conclui apontando que esses filmes operam numa zona liminar entre o ensaio, a poesia e o testemunho, e que essa hibridez formal é sintomática de uma prática documental latino-americana que desconfia da estabilidade da linguagem e que aposta, em vez disso, na potência das associações livres, das imagens insistentes, dos vestígios materiais que restam quando a história tenta se apagar. Albano lê essa estética com rigor e sensibilidade, inserindo-a num panorama mais amplo de cinemas da memória que têm no passado não um lugar de repouso, mas um ponto de partida para reimaginar o futuro.

E, assim, o autor parte para um território sensorial e político complexo no texto seguinte, debatendo sobre a paisagem sonora como campo de inscrição da violência. Ao articular os filmes *Las marimbas del infierno* (Julio Hernández Cordón, Guatemala, 2010) e *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2012), Sebastião realiza uma leitura original da sonoridade como forma e sintoma do mal-estar social latino-americano, que, mais do que um recurso técnico, torna-se linguagem, testemunho e indício.

A escolha desses dois filmes é estratégica, já que, em ambos, o som escapa da função meramente descritiva ou ilustrativa para instaurar um campo de tensão que precede, excede e frequentemente contradiz o que se vê. Albano parte dessa premissa para pensar como o ruído, o latido, o rangido, o eco, tudo aquilo que normalmente se encontra à margem da atenção crítica, operam como força narrativa subterrânea. Nesse gesto, ele se alinha aos debates que reconhecem na paisagem sonora uma camada fundamental da experiência audiovisual, frequentemente negligenciada pelas análises centradas na visualidade.

Em *Las marimbas del infierno*, o autor destaca o uso do som como forma de desestabilizar a fronteira entre o documental e o ficcional. A justaposição entre a tradição musical da marimba e o universo do heavy metal servem como metáfora para um país em dissonância, marcado pela precariedade econômica e pela insegurança crônica. É argumentado que o hibridismo musical espelha um hibridismo formal, onde o filme não se fixa, não resolve, mas vibra numa frequência de instabilidade constante. O som não é apenas sintoma, mas



também resistência, uma tentativa de criação identitária que se dá apesar (ou a partir de) um mundo fragmentado.

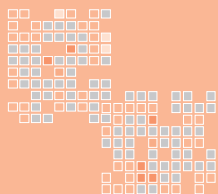
Já em *O som ao redor*, a análise adquire um tom mais intensamente político. Sebastião enxerga no filme de Kleber Mendonça Filho uma das mais sofisticadas operações audiovisuais sobre a persistência do colonialismo no espaço urbano brasileiro. O som, nesse caso, não apenas estrutura a narrativa, mas a envenena. Ele infiltra uma sensação de ameaça latente, de vigilância constante, como se o espaço do bairro burguês retratado no filme estivesse sempre prestes a desabar sob o peso de sua própria violência histórica, com o barulho do portão, os ruídos das câmeras de segurança, o latido insistente dos cães funcionando como ressonância de um passado não superado.

O autor ainda observa com acuidade que o filme não grita, não denuncia de maneira frontal, mas se utiliza de uma política do murmúrio, da infiltração e da opressão banalizada. Esse deslocamento da violência para a esfera da normalidade cotidiana é tratado no texto como um dos grandes méritos do filme, que se recusa ao conforto do reconhecimento fácil. O som é o que permanece quando a imagem esconde. Ele ecoa estruturas de poder, de classe e de raça, que se cristalizaram na paisagem urbana brasileira, mas que só se tornam visíveis (ou melhor, audíveis) para aqueles dispostos a escutar.

É importante notar que Albano não limita sua análise ao plano formal. Ele contextualiza os dois filmes no interior de um debate mais amplo sobre o cinema latino-americano contemporâneo e sua relação com a violência estrutural. Sua escrita revela um compromisso com a ideia de que o cinema, ao lidar com as formas sensíveis da experiência social, pode interrogar aquilo que os discursos oficiais silenciam. Nesse sentido, a “generalidade” do título do capítulo não aponta para uma crítica negativa, mas para uma condição contemporânea, que é a generalização da violência e sua normalização na vida cotidiana.

Ao tratar o som como sintoma dessa generalidade, o texto nos convida a repensar os modos de escuta que o cinema exige de nós. Mais do que analisar “o que os filmes dizem”, ele propõe que ouçamos como dizem e o que sussurram quando parecem calar. A partir dessa escuta, ele constrói um capítulo que é também um manifesto por um cinema que desestabiliza, que perturba, que põe em crise o conforto sensorial da plateia.

Adiante, Sebastião mergulha com sensibilidade para debater o filme *No* (2012), de Pablo Larraín, propondo uma leitura que atravessa os domínios da estética, da história e da subjetividade política. O autor articula um diagnóstico potente sobre os efeitos da midiaticização e da estetização da política em contextos de transição democrática. A análise é atravessada por uma inquietação fundamental: o que resta da política quando sua forma discursiva é subsumida pela lógica publicitária? O que acontece ao sujeito histórico quando



a imagem triunfa sobre a palavra?

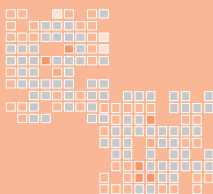
O filme, ambientado durante a campanha pelo plebiscito que visava encerrar a ditadura de Pinochet no Chile, é examinado por Albano não como um documento celebratório de uma vitória popular, mas como o sintoma de uma fratura, uma interrupção radical da possibilidade de enunciação política no pós-ditadura. A figura do publicitário René Saavedra, interpretado por Gael García Bernal, serve como metáfora desse novo sujeito latino-americano, fragmentado, apolítico, moldado pelas técnicas de persuasão midiática. O triunfo da campanha do “Não”, marcada por jingles, slogans e imagens otimistas, não ocorre apesar da abdicação do discurso político, mas precisamente por meio dela.

Ao empregar o conceito de cogito interruptus, o autor nos oferece um sujeito que não pensa, somente consome imagens de pensamento, como também que não age, mas performa uma esperança. Essa interrupção do cogito não é apenas epistemológica, é histórica, corporal, afetiva. O filme de Larraín, ao escolher uma estética VHS granulada, mimetiza essa crise. Com uma imagem ruidosa, imprecisa, como que corroída pelo tempo e pelo esquecimento, o diretor não busca transmitir uma nostalgia, mas sim criticar a memória seletiva do neoliberalismo chileno, que preferiu a reconciliação à justiça, o mercado à verdade.

Em diálogo com pensadores como Nelly Richard, Beatriz Sarlo e Jacques Rancière, o capítulo situa o filme *No* como uma película que evidencia a falência dos marcos discursivos tradicionais da esquerda ao mesmo tempo em que revela a eficácia simbólica do espetáculo. O gesto publicitário não apenas vence, mas se torna um paradigma da nova linguagem política. O “não” dito no plebiscito é, paradoxalmente, um “sim” à despolitização da política, onde o triunfo do marketing sobre a palavra é também o triunfo da estética da leveza sobre o peso da história.

A análise propõe ainda um deslocamento importante: pensar o filme não apenas como representação de um evento histórico, mas como dispositivo que intervém na memória coletiva chilena. A obra cinematográfica não narra apenas a vitória do “não”, mas escancara sua ambivalência. Ao nos fazer rir, cantar e torcer por um publicitário que vende a democracia como algo banal, o filme nos obriga a encarar o abismo entre desejo e a ação. E, nesse abismo, Albano localiza a figura do cogito interruptus, sendo ele um sujeito incapaz de historicizar seu próprio gesto político, reduzido à performance de uma cidadania domesticada.

Mais uma vez, o autor recusa o conforto das leituras unívocas. Em vez de celebrar ou condenar o filme, ele propõe um exame de suas ambivalências, explorando as camadas de significação que emergem da relação tensa entre estética e história. Ao fim do capítulo, o leitor é convidado a refletir sobre o próprio lugar do cinema na reconfiguração dos afetos políticos. No, de Pablo Larraín, nos mostra que o passado recente da América Latina não é



apenas um arquivo a ser consultado, mas um campo de disputa, onde o modo de narrar, e principalmente de silenciar, é parte do que se pode imaginar como futuro.

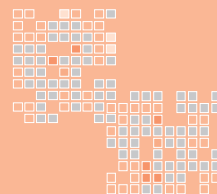
No encerramento desse percurso crítico, Sebastião dedica-se a um dos filmes mais ousados e politicamente pulsantes do cinema brasileiro contemporâneo: Branco sai, preto fica (2014), de Adirley Queirós. A escolha do filme para concluir a obra ocorre por se tratar de um gesto que recusa a catarse e abraça a irresolução, que troca a tese pela reverberação afetiva e política de corpos feridos e imaginários insurgentes. Neste capítulo, Albano firma seu compromisso com uma crítica radical que não se satisfaz em descrever, mas que se arrisca a pensar com os filmes, desde as suas fraturas.

A análise parte do entendimento de que Branco sai, preto fica não é um filme sobre o passado, mas sobre a permanência de uma ferida colonial ainda aberta no corpo urbano do Distrito Federal. A referência ao episódio real da repressão policial violenta numa festa de black music em Ceilândia no final dos anos 1980 serve como ponto de ignição para uma operação fílmica que desmonta o realismo e recusa a lógica da representação tradicional. Albano, atento a esse gesto, não encaixa o filme em categorias estáveis, mas o lê como experiência estética que mobiliza o delírio, o trauma e a ficção científica como recursos de reinvenção política.

A utopia que emerge aqui é precária, interrompida, marcada pelo fracasso, mas é também insistente. Ao buscar entender o uso da ficção científica como ferramenta para dramatizar a violência policial e o racismo estrutural, o autor mostra como o filme opera por anacronismos, colapsos temporais, implosões de linearidade histórica. A presença dos protagonistas Herbert e Marquim, sobreviventes da repressão, com sequelas físicas e psíquicas visíveis, materializa esse corpo ferido da cidade, e o coloca no centro do plan, mas esses corpos são muito além de vítimas, são também emissores de potência, de resistência, de memória.

Sebastião propõe que a distopia futurista construída por Queirós não aponta para um futuro impossível, mas para a radicalização de um presente já distorcido. As imagens de vigilância, os ruídos mecânicos, os corredores subterrâneos e as máquinas precárias compõem um Brasil em que o apartheid social é escamoteado por discursos democráticos. O texto destaca que o filme não procura “incluir” Ceilândia no imaginário nacional, mas sim expor a falácia da universalidade democrática que exclui sistematicamente corpos negros e periféricos do direito à cidade.

Esse gesto é também estético. A imagem, em Branco sai, preto fica, é instável, por vezes suja, captada em suportes diversos, muitas vezes distorcida. O som também atua como elemento de desconforto, com ecos, ruídos, silêncios incômodos e trilhas que oscilam entre



o experimental e o popular, e assim criam um ambiente de estranhamento contínuo e um desconforto que impossibilita o espectador de se acomodar, e sim o perturbar e o afetar.

A análise ganha espessura quando Albano introduz o conceito de “fracasso como horizonte político” e propõe que o filme ensina a aceitar o fracasso como condição da utopia negra e periférica. Não se trata de celebrar o sofrimento ou a exclusão, mas de reconhecer que a resistência, nesses contextos, é feita a partir das ruínas. Assim, Branco sai, preto fica não oferece um projeto político fechado, mas constrói um cinema que se recusa a ceder à lógica da superação, onde a utopia deixa de ser solução e se torna insistência.

Nesse gesto final, Albano também se posiciona como crítico, não se colocando fora do problema, como mero observador, mas inscreve sua leitura numa ética de escuta e de aproximação. Ele sabe que este filme, como outros presentes no livro, desafia os parâmetros hegemônicos de leitura e exige novas formas de crítica, sendo elas mais sensíveis, mais comprometidas, mais abertas à contradição. Em tempos de silenciamento político e de extermínio simbólico e material de populações racializadas, esse tipo de crítica torna-se um gesto de aliança.

Por isso, este capítulo encerra o livro como um campo de reverberação. Não há tese conclusiva, nem fechamento. Albano termina onde o cinema de Queirós começa, no desconforto, na fratura, na recusa da normalidade. E, com isso, reafirma a força do cinema latino-americano como lugar de invenção e de reexistência, com um cinema que insiste em falar, mesmo quando tudo ao redor exige silêncio.

Ao final da leitura de Ângulos de Transição, o que se impõe não é apenas o repertório de filmes e autores tratados, mas a maneira como Sebastião Albano se aproxima deles, com um olhar agudo, ético e estético, comprometido com os modos como o cinema pensa e sente o mundo. A obra propõe um método de leitura que recusa os enquadramentos fáceis, as classificações apressadas, as teorias totalizantes. Cada ensaio funciona como uma escuta atenta aos gestos, ruídos e silêncios de um cinema que opera nas margens, não como lugar de carência, mas como espaço de experimentação.

O autor não busca o exótico nem o excepcional, mas se interessa pelas fraturas, pelas interrupções, pelas formas de vida que o cinema consegue captar e projetar. Assim, ele opera uma crítica que se situa entre a análise formal e a interpelação política, entre a filosofia e a cinefilia, entre o ensaio e a militância. Seu livro, mais do que interpretar filmes, nos convida a repensar como vemos, escutamos e narramos as imagens.

Referências

Albano, S. G. (2024) 'Ângulos de transição: ensaios acerca do world cinema latino-americano e português', EDUFRRN.

Artigo enviado em 23/06/2025 e aceito em 18/07/2025.

