

Filmar uma geração

Utopia e barbárie, de Silvio Tendler

Filming a Generation

Utopia e barbárie by Silvio Tendler

Laís Lourenço

Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Multimeios

Campinas, São Paulo, Brasil

Júlia Meireles de Lima

Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Multimeios

Campinas, São Paulo, Brasil

Resumo

Este artigo analisa o documentário *Utopia e barbárie* (2009), de Silvio Tendler, para entender como a narrativa fílmica retoma e reflete parte da história mundial através de uma perspectiva geracional com traços autobiográficos. Em vista disso, investigamos aspectos específicos do filme, como sua relação com a historiografia, o uso de materiais de arquivo, entrevistas e vozes narrativas múltiplas, bem como a articulação geracional e o olhar biográfico que Silvio Tendler inscreve na narrativa. Defendemos que *Utopia e barbárie* (2009) explora um entrelugar entre memória e história entre individualidade e coletividade, construindo um panorama histórico e geracional, que, embora seja realizado sob um viés particular e biográfico do diretor, não é por ele plenamente assumido.

Palavras-chave: Documentário brasileiro. Memória. Geração de 68. Autobiografia.

Abstract

This article analyzes Silvio Tendler's documentary *Utopia e barbárie* (2009) (Utopia and Barbarism) to understand how this cinematic narrative revisits and reflects on a part of world history through a generational

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v26.ed59.2026.576>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), v. 26, n. 59, p.101-121, maio/ago. 2026

perspective and autobiographical elements. From this perspective, we examine specific aspects of the film, such as its connections to historiography, the use of archival documents, interviews, and multiple narrative voices, as well as the generational articulation and biographical perspective that Silvio Tendler incorporates into the narrative. We argue that *Utopia e barbárie* (2009) explores an intermediate space between memory and history, between individuality and collectivity, constructing a historical and generational panorama that, although realized from the director's particular and biographical angle, is not fully embraced by him.

Keywords: Brazilian documentary. Memory. Generation of 68. Autobiography.

Introdução

“Não existirão filmes de guerra enquanto não houver o *cheiro* no cinema”. Retirada do filme *Level five* (Marker, 1997), a frase abre o documentário *Utopia e barbárie* (2009), de Silvio Tendler, realizado ao longo de 19 anos e entre 15 países. Em um estilo de grande reportagem jornalística, Tendler retoma diversos acontecimentos marcantes do século XX através de imagens de arquivo, entrevistas e detalhes de sua própria história de vida. Mergulhado em uma verdadeira miríade de utopias e barbáries, o diretor constrói uma ambiência específica, que retoma a história de vida de uma geração da qual faz parte, nascida nos anos 1950. Na esteira da Segunda Guerra Mundial, que abre o documentário, o diretor passeia por suas consequências imediatas, como a Guerra Fria e a descolonização; e imediatas, abordando a Guerra do Vietnã, as ditaduras brasileiras e latino-americanas, até chegar à atualidade do filme: o ano de 2009. A sutura de toda essa coleção arquivística se dá através de três vozes, as quais estabelecem o fluxo narrativo: a da atriz Letícia Spiller e dos atores Chico Diaz e Amir Haddad.

O filme em questão é o primeiro longa-metragem documental do diretor que não gira em torno de uma ou mais figuras públicas. Se Tendler começaria sua trajetória com longas documentais, como *Trilogia presidencial*, *Os anos JK: uma trajetória política* (1980) e *Jango* (1984), em *Utopia e barbárie* (2009) ele dá um passo além e constrói um projeto ambicioso de recapitulação histórica, ao mesmo tempo que inscreve sua trajetória de vida nessa reconstrução. Vale ressaltar, ainda, que a escolha dos entrevistados e das imagens operadas pelo diretor, invariavelmente, reverberam a sua própria história, que, apesar de não ser ativamente lembrada ao longo do filme, funciona como ponto de costura da narrativa.

Ao falar de si enquanto retrata uma geração e busca contar a história de mais de meio século, Tendler não parece filmar apenas *road movie* histórico (Pinto, 2017), mas sim costurar uma recapitulação geracional à sua biografia – explícita no subtítulo do filme “A história de nossas vidas ou ter 18 anos em 1968”. Essa

colagem entre entrevistas, imagens de arquivo e imagens vernaculares,¹ constrói, assim, um caminho entre a coletividade de uma geração e a individualidade de Tendler. Esse fato, com efeito, não é ignorado pelo diretor. Pelo contrário, ele reconhece e assume tal postura diante de seu filme:

Bem, *Utopia e barbárie* realmente é um filme autobiográfico. Ou melhor, ele tem um recorte autobiográfico, porque ele é autobiográfico mais pelo viés da vida política. Eu falo muito da política que cercou e me cegou. Falo também da minha pessoa, da minha juventude, mas o básico é sobre a vida política na qual eu fui criado. Eu abro o filme com o final da Segunda Guerra Mundial, pois sou da geração que nasceu logo depois da dessa guerra, nasci em 1950 (Tendler *apud* Pinto, 2017, p. 12).

Assim, podemos nos perguntar: de que maneira Tendler engendra autobiografia e história mundial? Como ele representa a si mesmo ao refletir a respeito de uma geração? Pode a experiência individual simbolizar o coletivo?

Diante desse cenário, o presente artigo tem como objetivo esmiuçar aspectos históricos, geracionais e autobiográficos existentes no filme para entender como, através de uma recapitulação histórica que embaralha depoimentos, arquivos públicos e pessoais, Silvio Tendler evoca a ideia do autobiográfico, ao mesmo tempo que constrói uma *polifonia geracional*. Essa polifonia, ao empreender uma reflexão de uma geração sobre si própria, é construída de modo a traduzir para a tela o período de lutas anticoloniais, regimes de esquerda e levantes contra o sistema capitalista que caracterizaram a segunda metade do século XX.

Desse modo, entendemos o documentário de Tendler como um filme que se relaciona com as experiências empreendidas nos documentários em primeira pessoa e na autobiografia – em que o falar de si torna-se explícito –, embora o diretor não assuma essa perspectiva explicitamente.

Um aceno à história

Contando com um material coletado e desenvolvido ao longo de quase duas décadas, *Utopia e barbárie* (2009) é um filme que possui uma veia historiográfica clara, buscando, ambiciosamente, encadear de modo cronológico uma série de acontecimentos ao longo do século XX por meio de uma narrativa de causa e consequência.²

¹ Fotografias e vídeos do cotidiano, amadores e registrados majoritariamente para fins pessoais. No caso das imagens presentes no filme, nos referimos às fotografias de acervo pessoal do diretor, que consistem em imagens de família e da sua infância.

² É importante pontuar que o filme de Tendler dialoga diretamente com outra produção que se faz a partir do encadeamento e ressignificação certos eventos históricos: *O Fundo do ar é vermelho* (1977), de Chris Marker. No filme em questão, Marker delimita dois blocos, intitulados “As mãos frágeis” e “As mãos cortadas”, em que discorre a partir de uma série de imagens de arquivo

Paul Ricoeur (1983) reflete sobre o aspecto narrativo da historiografia, reivindicando o papel do historiador como narrador de eventos históricos, que invariavelmente organizará encadeamentos sob determinada perspectiva. Nesse sentido, embora exista clara pretensão historiográfica em *Utopia e barbárie* (2009), há um aspecto crucialmente diferente no encadeamento do diretor: Tandler atua como indivíduo que viveu esses tempos e que busca retratar uma geração. O fato de o diretor se colocar como parte dessa narrativa e estabelecer um lugar de narrar, baseado no “nós” de uma geração, transforma o que poderia ser um documentário histórico num documentário com tintas de subjetividade.

Tandler, assim, parece empreender algo semelhante ao que foi denominado pelos pesquisadores Del Valle-Dávila; Salinas e Stange (2024, p. 4) de “pacto de interpretação do passado” híbrido. Analisando alguns documentários chilenos do pós-ditadura, os autores identificaram modalidades diferentes de se referenciar o passado – que denominaram “pactos de interpretação” – como o pacto historiográfico,³ pacto de memória⁴ e, por fim, um pacto resultante de uma hibridação das duas primeiras instâncias. Ainda que nenhum documentário inscreva-se totalmente no pacto historiográfico ou memorístico (Del Valle-Dávila; Salinas; Stange, 2024), existem filmes em que “a memória pessoal ou coletiva sobre a experiência vivida se conjuga com uma reflexão crítica sobre o passado, que pretende oferecer explicações causais e relatos completos de fenômenos históricos” (Del Valle-Dávila; Salinas; Stange, 2024, p. 13).⁵ Ora, parece ser precisamente esse o caso de Tandler, que, apesar de operar dentro de balizas que classificariam o “pacto historiográfico”, dialoga com certa subjetividade, inserindo-se na rememoração desse passado histórico.

Assim, o encadeamento de eventos que vai da Segunda Guerra Mundial até o início do novo milênio, embora largamente representados, é claramente feito a partir de um recorte específico, percebido através da escolha de entrevistados, imagens e dos detalhes da vida do diretor que são enxertados em meio ao

sobre ações revolucionárias e eventos-chave de movimentos sociais do início da segunda metade do século XX. Discorre também sobre os declínios, repressões e — por que não — barbáries da geração que viveu os anos 1968.

³ Esse pacto estaria associado a um número de documentários que, nas palavras dos autores: “despliegan una preocupación por mostrar y explicar, con los recursos de la imagen en movimiento, acontecimientos históricos específicos. Para ello suele echarse mano de la lógica causal y de la cronología histórica. Las explicaciones tienen un objetivo informativo y el discurso pretende poder ser verificado en términos de verdad o falsedad. En ellos no es extraña la presencia de especialistas de todo tipo — antropólogos, historiadores, periodistas, sacerdotes — destinados a otorgar una mayor consistencia a las tesis sostenidas explícitamente por el documental o, incluso, a legitimarlas” (Del Valle-Dávila; Salinas; Stange, 2024, p. 4-5).

⁴ Mais uma vez, para os autores: “en esos documentales el eje argumentativo y artístico gira, esencialmente, en torno a la memoria del pasado (...)” (Del Valle-Dávila; Salinas; Stange, 2024, p. 8).

⁵ No original: “la memoria personal o colectiva sobre la experiencia vivida se conjuga con una reflexión crítica sobre el pasado, que pretende ofrecer explicaciones causales y relatos complejos de fenómenos históricos”.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v26.ed59.2026.576>

mapeamento desses tempos. Nesse sentido, o filme, ao operar numa esfera contínua de causa e consequência, utopia e barbárie, constrói uma narrativa que desemboca, justamente, nos anos de progresso de esquerda, característico do início dos anos 2000. É notável o esforço teleológico de Tendler de terminar o documentário com um tom de esperança e vitória, referindo-se diretamente à ascensão de diversas figuras progressistas ao poder, após o ataque das Torres Gêmeas – marco histórico conhecido do final do século XX: “Desde então, um operário chegou à presidência no Brasil, um índio cocaleiro na Bolívia, um negro nos Estados Unidos” (Utopia, 2009, 1:54:48-1:54:55).

Considerando o filme também como um documento histórico, que ao mesmo tempo retrata uma história passada e finca seus pés no presente em que foi feito, vemos que a narrativização e rememoração presentes, invariavelmente, revelam os valores, conflitos e perspectivas do início dos anos 2000. A partir da perspectiva Marc Ferro (1992), assim, podemos ler *Utopia e barbárie* (2009) como um documento histórico duplo, posto que visa trazer uma documentação histórica, encadeada de modo a *contar* os anos de uma geração, ao mesmo tempo que o faz partindo de um presente específico, dando a ver as dinâmicas contemporâneas a realização do filme. Essa construção narrativa, contudo, ao possuir um elemento subjetivo advindo da história de vida do próprio Tendler, vai além de mera referência ao tempo presente e convida-nos a pensar sobre o modo como o diretor se insere nessa construção histórica, deixando ver sua trajetória através da seleção de imagens e depoimentos, que reportam diretamente aos acontecimentos de 1968.

Embora Tendler não tenha participado dos eventos do Maio francês, durante toda a sua juventude o diretor esteve ligado às utopias comunistas e travou contato com diversos nomes da esquerda do período. No ano de 1968, ainda no Brasil, Tendler torna-se presidente da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro e faz o seu primeiro filme, que consiste em uma entrevista com o almirante da Revolta da Chibata João Cândido.⁶ No ano de 1970, o diretor muda-se para o Chile e passa dois anos vivendo o tempo de um dos maiores governos de esquerda do século XX: o governo de Salvador Allende. Não à toa ele faria, anos depois, em 1975, um filme em colaboração com Chris Marker justamente sobre o “evento-mundo” (Compagnon; Moine, 2015, p. 11) que foi o golpe militar do Chile: *La Spirale* (1976).⁷ Na sequência, Tendler vai para a França e desenvolve uma formação em História com Marc Ferro (Morettin; Konis, 2018), obtendo, em 1976, o

⁶ Vale notar que o filme em questão nunca veio a público, sendo queimado pouco tempo depois de sua realização. Cf: MORETTIN; KONIS, 2018.

⁷ Para saber mais sobre a relação de Silvio Tendler com Chris Marker no filme específico, sugerimos conferir: AGUIAR, Carolina. **O cinema latino-americano de Chris Marker**. São Paulo: Alameda, 2016, p. 178-179.

diploma de mestrado em Cinema e História na Universidade Sorbonne – Paris VII. Com efeito, sua trajetória, marcada pela ligação com regimes de esquerda e com cineastas e pensadores da historiografia francesa, parece ter guiado certo método de encadeamento narrativo e possibilitado a realização de algumas das entrevistas presentes no filme, que reforçam uma ideia marcante do ano de 1968 e de suas repercussões.

É precisamente essa vivência múltipla que possibilitou ao diretor desenvolver um filme cujo conteúdo é construído a partir de experiências de pessoas que viveram, em diversos países, utopias e barbáries. Esse passeio geracional foi vivenciado por Tendler e por ele reconstruído, rememorado e representado.

Falar de uma geração

Se podemos falar de uma perspectiva do filme, talvez esteja precisamente em seu subtítulo: “A história das nossas vidas ou ter 18 anos em 1968”. Ao fazer esse recorte temporal específico, Tendler incita uma associação imediata do “nossas vidas” à juventude de 1968, ou, ainda, a uma geração que, como ele, nasceu em meados da década de 1950.

Em entrevista realizada em 1983, Pierre Bourdieu (2003) relata que pensa a “juventude” como algo socialmente construído e sempre relativizável (alguém sempre é mais jovem ou mais velho em relação ao outro), e lembra que a juventude não é algo dado, mas construído socialmente. Para recortar uma geração, seria preciso, assim, conhecer leis específicas desse campo. Nesse sentido, falar de jovens unicamente como unidade social seria, para o autor, uma manipulação evidente, visto que existem múltiplas juventudes. Contudo, a juventude de 1968 não foi uma fase simples. Pelo contrário, ser jovem em 1968, assim como Tendler, significou fazer parte de um movimento que se caracteriza, em parte, por esse aspecto específico. Foi justamente o movimento de jovens ao redor do mundo – ainda que não a eles restrito – que acabou dando nome a toda uma geração: a de 68. Desse modo, cabe olharmos com mais atenção a palavra “geração”.

Em um dos textos seminais sobre geração, *O problema sociológico das gerações*, datado de 1928, o sociólogo Karl Mannheim (1982) defende a geração como um fenômeno social que se constrói a partir de uma reunião de características que vão muito além de simples coincidência biológica de data de nascimento. Nesse sentido, algumas de suas definições podem nos ajudar a ler certas perspectivas que Tendler estabelece ao propor uma ideia de geração.

Para Karl Mannheim (1982) a geração parte de uma “situação” comum em que os indivíduos se inserem dentro de uma estrutura social e na qual existiriam *tendências* que apontam para alguns modos de comportamento, sentimento e pensamento. Assim, os membros de uma geração, expostos a uma mesma fase do processo coletivo, estariam “similarmente situados” (Mannheim, 1982, p. 79), a partir de uma consciência comumente estratificada. A geração, desse modo, seria caracterizada por contemporâneos que estão em posição de partilharem, como um grupo integrado, de certas experiências comuns.

A “situação”, contudo, não é algo que define uma geração, embora contenha potencialidades a serem ou não materializadas. O autor defende que, para falarmos de geração, é preciso considerar que os indivíduos tenham nascido dentro da mesma região histórica e social. Assim, falar de uma *geração enquanto realidade* significa falar de um “vínculo concreto entre os membros de uma geração, através da exposição deles aos sintomas sociais e intelectuais de um processo de desestabilização dinâmica” (Mannheim, 1982, p. 86). Poderíamos, nesse caso, ter indivíduos que participam da mesma situação geracional, mas não da mesma *realidade geracional*. Ao mesmo tempo, dentro da mesma realidade geracional é possível entrevermos formas diferentes de reação social e intelectual a um estímulo histórico em comum. A essa divisão, Mannheim dá o nome de *unidade de geração*: uma identidade de reações, uma afinidade no modo como esses indivíduos se relacionam com as experiências e que tende a impor um vínculo “muito mais concreto e constringente sobre seus membros por causa do paralelismo de reações que ela envolve” (Mannheim, 1982, p. 90). Isso só apareceria de modo mais imediato, contudo, dentro de uma situação histórica com ritmo e impacto predominantes de mudança social. Dessa maneira, dentro de uma geração podem existir unidades de geração diferentes e até antagônicas, as quais, em conjunto, formam uma geração “real”, quer concordem entre si ou não.

Embora a geração e as unidades de geração se restrinjam, muitas vezes, a um grupo específico, Mannheim acredita que, em situações particulares e favoráveis, certos impulsos e tendências de uma geração podem atrair “membros individuais de grupos etários posteriores ou anteriores” (Mannheim, 1982, p. 91). Nessa direção, certos desejos ainda não plenamente gestados em indivíduos de gerações anteriores ou posteriores se conectariam aos de uma geração ou unidade de geração biologicamente equivalente, criando um *estilo de geração*.

Levando esses aspectos em conta, podemos pensar que Tendler, ao realizar seu filme, parte de uma *unidade geracional* que compartilha dos mesmos valores e ideais – a sua própria –, mas que, ao mesmo tempo,

representa, diante do contexto histórico específico dos anos 1960, um *estilo geracional* que partilha das mesmas ideias que a sua unidade de geração. Ou seja, retrata um estilo de geração que viveu essas utopias e essas barbáries, lutando verdadeiramente pela mudança social em nível mundial. Nesse sentido, falar somente de uma “juventude” seria insuficiente para assimilar o complexo panorama que Tandler constrói e ao mesmo tempo se coloca, uma vez que ele não restringe os depoimentos a pessoas de mesma idade, mas de diversas faixas etárias. O cineasta apresenta, por outro lado, uma espécie de polifonia de gerações biologicamente diferentes, mas que experienciaram, em conjunto, esse “campo dos possíveis” (Deleuze; Guattari, 1984).

Mas há aí um objetivo claro: levar a sua própria história – que é também a história dessa geração – para uma outra, a dos anos 2000. Tandler parece querer, com isso, perpetuar uma história, operando uma transmissão intergeracional. A esse respeito Susana Kaufman comenta:

Cada geração constrói seus relatos. A apropriação de sentidos propõe uma distância e uma perda da experiência somente pessoal e do desejo de quem transmite, para tomar novas formas. O singular de uma geração, ao ser transmitido à outra, em parte se distancia e fica sujeito à mudanças, cujo futuro trará novas versões em que os retalhos da história e novas significações se combinam. Ainda, a vontade de perpetuar ou transmitir está sujeita a uma dinâmica, em que fatos, vontades, fraturas e lutas de sentido se combinam em reinscrições e transformações constantes que definem a maneira em que circulam os relatos e as construções simbólicas em torno deles (Kaufman, 2005, p. 51).⁸

Essas dinâmicas que transformam e moldam os relatos geracionais circulantes aparecem no filme, justamente, através da própria subjetividade do diretor, que vai operar novas significações e mudanças. Nesse sentido, o que Tandler faz é criar a sua própria *versão* de uma geração e, ao fazer isso, representa a si próprio por meio dela. Diferentemente dos documentários contemporâneos em que uma geração do pós-ditadura fala da geração passada, Tandler empreende a reflexão de uma geração sobre ela mesma.

Talvez resida aí o caráter didático e educativo ao qual o filme é muitas vezes associado. Ao refletir sobre ele mesmo e seus pares por meio de um impacto verbal (entrevistas) e imagético (imagens de arquivo), Tandler compromete-se com uma transmissão de vivência, para que a geração dos anos 2000 não se esqueça

⁸ No original: “Cada generación construye sus relatos. La apropiación de sentidos plantea una distancia y una pérdida de la experiencia sólo como propia y del deseo de quien transmite, para tomar nuevas formas. Lo singular de una generación, al ser legado a otra, se ajena en parte y queda sujeto a cambios, cuyo devenir traerá nuevas versiones en la que retazos de la historia y nuevas significaciones se combinan. Aun la voluntad de perpetuar o transmitir está sujeta a una dinámica, en que hechos, voluntades, fracturas y luchas de sentidos se combinan en reinscripciones y transformaciones constantes que definen la manera en que circulan los relatos y las construcciones simbólicas acerca de ellos” (Kaufman, 2005, p. 51).

do que foi o século XX. Para isso, as entrevistas e os depoimentos têm papel central, posto que informam sobre essas utopias e se entrelaçam com a vida do diretor.

Tecendo pelos depoimentos

Em *Utopia e barbárie* (2009), as entrevistas são elemento central para a construção retórica das ideias do documentário, em conjunto com os materiais de arquivo e vozes narrativas. No que se refere à construção dos depoimentos, são filmagens enquadradas de modo tradicional – em primeiro plano, com a maioria dos depoentes sentados, introduzidos por sua imagem, nome e profissão em tela. O espaço onde se situam não é identificado, oferecendo maior destaque às palavras, explorando as relações entre os entrevistados e os eventos do passado. O liame entre os depoimentos, por sua vez, é principalmente temático. A partir de cada uma das utopias, a obra une pessoas distintas relacionadas aos eventos, que contam suas experiências e seus movimentos dos quais tomaram parte. Embora a construção de documentários em torno de entrevistas não seja novidade, o esforço empreendido em *Utopia e barbárie* (2009) destaca-se por compreender quase duas décadas, tornando-se parte de um projeto de vida do diretor, como demonstrado na construção do documentário.

Entremeadas à exposição de materiais de arquivo e aos depoimentos, ocorrem também visitas de Tandler aos entrevistados, já que grande parte deles é de pessoas próximas ou ligadas de maneira mais imediata à vida do diretor. Não obstante o caráter aparentemente íntimo desses encontros, o modo de registro das entrevistas, como dito, ainda é bastante tradicional. Embora haja certas variações nos enquadramentos – algo compreensível dado o tempo amplo de gravação –, eles se mantêm, no geral, centrados na parte superior dos corpos, configurando cabeças falantes. Assim, o conteúdo dos depoimentos tem mais destaque do que o modo como o registro é realizado, objetivando centralizar os relatos orais e construir o fio narrativo a partir do que é dito.

Leonor Arfuch (2010) compreende a entrevista como a abertura ao outro e às suas vozes, o que possibilita conformar uma triangulação entre entrevistador, entrevistado e público. Essa dimensão é estabelecida a partir do momento em que as experiências compartilhadas entre diretor-entrevistador e entrevistado são organizadas na obra para que o público veja. A entrevista também tem a capacidade de, ancorada pela voz e pelo corpo, oferecer acesso à experiência, sendo também uma modalidade de construção autobiográfica (Arfuch, 2010) e, por isso mesmo, dotada de uma construção narrativa assumida. No caso de Tandler, o cineasta poderia ser identificado como agente dessa triangulação, mas não por

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v26.ed59.2026.576>

completo, visto que explora as performances de atores e não apenas a sua. Ademais, uma vez que as entrevistas no filme estão atravessadas por múltiplas vozes, torna-se complexo definir o referencial dessa autobiografia – algo que iremos explorar nesta análise.

Ainda que *Utopia e barbárie* (2009) se distancie do que Jean-Claude Bernardet apresenta como "documentário sociológico" (2003), visto que no filme as pessoas em tela estão longe de serem apenas tipos representativos de um grupo, os depoimentos são montados de modo a construir e reforçar uma tese que ressoa pela obra: as utopias enquanto formas de lutar contra as barbáries do mundo. Cada uma das pessoas em tela conta sua experiência, como indivíduo e parte de um coletivo, mas de forma a retomar o grande tema. O nível individual das histórias existe, sem dúvida, mas é colocado apenas para que possa reforçar a sua dimensão macropolítica.

Ao relacionarmos o filme de Tendler com a tradição documental latino-americana tematicamente associada aos anos sob ditaduras, que se torna proeminente a partir do final dos anos 1990, especialmente no Cone Sul (Seliprandy, 2025), defendemos que *Utopia e barbárie* (2009) posiciona-se em um entrelugar devido à sua construção narrativa. Apesar de estar tematicamente alinhado a essas produções, uma vez que em 2009 explora a questão da subjetividade, Tendler não valoriza as individualidades e experiências pessoais. Na verdade, o que o diretor elabora com as entrevistas e com a montagem em ordem majoritariamente cronológica é um posicionamento de sua própria geração, que é diferente do posicionamento da segunda geração abordada por Seliprandy (2025). No caso de Tendler, vemos um *estilo de geração* que compartilha debates e ideais, um agrupamento com um propósito compartilhado. Até a própria inscrição do diretor é pontuada a partir de sua relação com cada uma das utopias, sem que o nível subjetivo de sua experiência tome conta da narrativa. A presença de Tendler interessa à elaboração dos eventos históricos menos como experiência individual da História e mais como parte integrante de uma geração.

Enquanto Tendler experimentava uma autoinscrição mais modesta e mediada pela questão coletiva e geracional, cinco anos antes, em 2003, a diretora filha de guerrilheiros argentinos, Albertina Carri, já contava em *Los Rubios* (2003)⁹ a sua história sob uma ótica reflexiva e questionadora – estética e

⁹ Na contramão da obra de Silvio Tendler, a diretora argentina oferece, literalmente, as costas para os materiais de arquivo, utilizando-se de dispositivos que mediam a sua presença em tela. Dessa forma, Carri elabora esteticamente sua oposição ao discurso da geração anterior, mas explora em linguagem documental o que se tornaria um paradigma no documentário latino-americano. Segundo Seliprandy (2025, p. 263), *Los Rubios* é "excepcionalmente radical", destoando da produção contemporânea

discursivamente. Do mesmo modo, ainda que sob um viés mais tradicional, a argentina María Inés Roqué também voltava-se para esse aspecto reflexivo com *Papá Iván* (2004). Ainda que essas obras não sejam brasileiras, é notável que Tendler estava atento à política e à estética internacional, dificilmente desconhecendo os filmes mencionados, ou mesmo a produção que se estabelecia no documentário latino-americano. Esse panorama sublinha, justamente, o caráter de entrelugar de *Utopia e barbárie* (2009), que é lançado no momento em que a segunda geração já experimenta e reflete sobre o passado, e que possui “como como denominador comum um realizador que indaga sobre o passado e o presente de seus vínculos familiares e afetivos com a intenção de compreender a própria história, para assim chegar ao entendimento da memória histórica da sociedade” (Barrenha, 2013, p. 332). Nesse sentido, Tendler se aproximaria mais de uma produção de primeira geração, caracterizada por realizadores que adentram, em alguma medida, suas subjetividades, mas não as exploram totalmente.

De fato, é compreensível que, devido às quase duas décadas de sua produção, *Utopia e barbárie* (2009) situe-se melhor em uma produção documental da primeira geração, em que pensar a partir do coletivo estava no centro da organização política. Entretanto, ao utilizar-se, de modo criativo, da performance de atores, o filme assume o entrelugar como seu, talvez até de modo inconsciente. Existe, a partir do convite de atores para comporem a narração do documentário, um aceno para a expressão dramática, assim como uma abertura subjetiva – o que, por fim, não se efetiva, como falaremos mais adiante.

A performance documental é a possibilidade de mediar a realidade e sua transposição e construção em tela (Bruzzi, 2006). A partir do momento em que Tendler escolhe três atores que recitam, dramaticamente, textos poéticos e literários, o diretor explora as nuances de suas experiências e faz com que a obra se abra para os sentimentos engendrados nos textos. Esse mesmo desejo parece existir quando o cineasta convida a atriz Letícia Spiller para representar a sua voz em momentos biográficos e quando encarrega o ator Chico Diaz de representá-la em momentos pontuais e políticos.

Tais fatos estabelecem um aceno à exploração subjetiva, mas geram certa inconsistência, visto que abertura para a intimidade não se efetiva. As reflexões funcionam mais como uma tipificação da juventude naquele momento, em referência à Bernardet, do que efetivamente uma experiência íntima de Tendler.

em sua recusa e distância da geração anterior. Outrossim, entre os dispositivos de distanciamento, a utilização de uma atriz para representar a diretora, que é também, a seu modo, presente em *Utopia e barbárie* (2009).

No entrelugar que *Utopia e barbárie* (2009) constrói para si, a geração do diretor congrega-se, mas não tem sua intimidade efetivamente explorada, dado que cada pessoa é apenas mais um exemplo dentro do movimento de um grupo ou de diferentes grupos. Permanecem as questões: por que Tandler escolhe atores para representá-lo? Por que não coloca-se em primeira pessoa?

Entrelugar do olhar autobiográfico

Não seria anacrônico se *Utopia e barbárie* (2009) fosse construído em primeira pessoa através da voz de Tandler. Exigir isso do filme, no entanto, seria injusto. Todavia, na medida em que atores representam o diretor em primeira pessoa, impõem-se questionamentos sobre os sentidos que essa estratégia agrega ao filme. Seria um documentário em primeira pessoa (Piedras, 2014) associado à performances? Uma experimentação de linguagem? Ou uma autobiografia? Como se estabelece enquanto documentário? Ao fim, parece que a obra encontra seu entrelugar entre gerações e entre estéticas, firmando sua especificidade em sua contemporaneidade.

Dentro desse panorama, propõe-se pensar em como a construção narrativa de *Utopia e barbárie* (2009) associa-se ao “espaço autobiográfico” (Arfuch, 2010), que conforma a circulação e aproximação da expressão autobiográfica. No filme, essa expressão autobiográfica concentra-se na descrição comparativa de três momentos da vida de Tandler em relação aos eventos históricos e políticos contemporâneos. As entrevistas, outrossim, reforçam a construção de um espaço autobiográfico sem que com isso acarretem, necessariamente, uma exploração subjetiva, visto que o filme não apresenta sentimentos, emoções e elaborações subjetivas através dos depoimentos. Dessa maneira, o documentário adentra o campo do autobiográfico ao inserir detalhes da vida do diretor, mas não os explora efetivamente. Nesse sentido, poderíamos chamar a obra de Tandler de uma autobiografia documental?

Ao abordar a autobiografia, Philippe Lejeune (2014) defende a existência de um pacto estabelecido entre autor e leitor, denominando-o *pacto autobiográfico*. Esse pacto estaria calcado na presença do pronome pessoal *eu*, na identidade entre autor, narrador e personagem, comprovada pela presença da assinatura desse mesmo autor. Deixando à parte a discussão sobre a transposição da autobiografia literária para sua vertente cinematográfica (Bruss, 1980; Lejeune, 2008) e atendo-se exclusivamente ao filme *Utopia e barbárie* (2009), poderíamos dizer que Tandler empreenderia, aos moldes de Lejeune, uma autobiografia. Afinal, o diretor expressa-se em primeira pessoa, coloca sua assinatura e narra a sua própria vida. Contudo,

apesar da proximidade com o terreno da autobiografia, há certas nuances na construção fílmica que, não podendo ser ignoradas, demonstram como Tandler também afasta-se dessa tradição, estabelecendo-se no entrelugar supracitado.

A partir da reflexão da primeira pessoa (Piedras, 2014), a autobiografia é uma das maneiras de construção documental, aquela que se baseia em uma grande proximidade entre diretor e objeto. Tal fato pode ser percebido em *Utopia e barbárie* (2009), uma vez que observamos significativa aproximação entre Tandler e a temática escolhida. Por outro lado, a maneira como Tandler constrói suas inserções e organiza as informações revela certo distanciamento, impossibilitando-nos de entrever as nuances de sua participação naqueles eventos. O diretor esteve ali, mas de que forma?

O documentário autobiográfico (Tonelo, 2017) possibilita, por meio da autorrepresentação e transposição da vida do diretor no filme, aceder a sua história de vida e do mundo, construindo conhecimento com um tipo de identificação especial, devido a sua individualidade construída em conjunto. Tandler, todavia, empreende um movimento oposto, ao reconstituir parte da história do século XX pelas entrevistas e anexar a sua experiência e de uma geração dentro dessa estrutura maior. Em outras palavras, não representa em tela a forma como, efetivamente, esteve entremeado nesses eventos, o que limita a identificação. Ele acaba por se representar não como indivíduo que narra em primeira pessoa, mas sim como um tipo, exemplar, dentre outros daquele grupo – o que o conforma como representante de uma geração. Outrossim, a escolha narrativa e estética de construir a performance de três atores profissionais (dois homens e uma mulher) soma um distanciamento na identificação, ao mesmo tempo que também complexifica a linguagem documental, por realçar o caráter de construção do filme como discurso (Bruzzi, 2006).

Assim, *Utopia e barbárie* (2009) explora o entrelugar e flerta com as expressões de uma intimidade em discussão no campo comunicacional, mas escolhe seguir um trabalho de memória mais amplo. O documentário, por fim, constrói-se associado ao discurso corrente na geração de Tandler, marcado por dicotomias – bem e mal, utopia e barbárie – sem uma complexificação da vivência (Sarilo, 2007), que é, por si só, não unidimensional. As nuances da reflexão de si que, em fluxo e pela exploração de memórias dissonantes (Arfuch, 2014), convergem na elaboração autobiográfica, aqui, ficam de fora. Ademais, o filme não se constrói a partir de tensões, e os depoimentos apenas narram o que aquelas pessoas já repetiram diversas vezes como discursos de memória. As imagens, por sua vez, são ilustrações do que é narrado, reforçando e atestando o que é dito.

Mesmo que se afaste da autobiografia na densidade da narração – apesar de aparente desejo de explorá-la –, uma decisão de montagem dá a ver um aspecto autobiográfico da obra que poderia passar despercebido. Apesar de retomar muito brevemente, através da performance de voz de Spiller, sua passagem pelo Chile e sua articulação política estudantil, Tandler dedica ao golpe sofrido no país um tempo de tela especialmente longo em comparação com outros eventos. Ele insere, inclusive, um longo material de arquivo de uma manifestação nas ruas chilenas. Nesse sentido, parece-nos ser justamente a relação pessoal do diretor com o país latino-americano que o faz dedicar um tempo maior de tela para os eventos políticos do Chile. Assim, o olhar do diretor deseja mostrar-se, mas acaba por não ser assumido diretamente, entremeando-se nas decisões que constituem o discurso. Seria possível pensar, também, que essa decisão é prática – maior facilidade aos depoimentos ou a material de arquivo –, mas isso iria além do que nos propomos aqui.

Ao explorar seu entrelugar enquanto obra que comporta performances de atores, informações biográficas e material de arquivo, mas não possui verdadeira exploração subjetiva, *Utopia e barbárie* (2009) destaca a performance e sua construtividade documental, sem que isso cause um distanciamento do real. Ao mesmo tempo, também destaca-se por delimitar seu local privilegiado de exploração geracional, cuja narrativa reverbera até os dias atuais.

Ao final do documentário, Tandler o descreve enquanto “filme inacabável;” (*Utopia*, 2009, 1:54:32). Vale, então, retomar o comentário de Eduardo Galeano, também ao final do filme: “A história, como senhora lenta, é misteriosa e não obedece as pessoas, muito menos ao seu tempo” (*Utopia*, 2009, 1:53:27-1:53:56). *Utopia e barbárie* (2009) é construída, enfim, através de seu próprio tempo: o da sua história, lento e situado em um entrelugar entre a mensagem de uma geração, o aceno à linguagem da segunda geração – que também conta dos eventos políticos – e a abertura ao privado.

Inscrições do diretor

A presença de Tandler se deixa ver, como mencionado, mais em suas escolhas narrativas – como seleção e condução das entrevistas e escolhas de montagem – do que em sua presença biográfica, associada de modo mais proeminente a sua geração e realizada por intermédio de atores. Nesse sentido, questionando a associação direta da interpretação dos atores à sua inscrição, e de modo a compreender seu olhar autobiográfico no documentário, analisaremos por quais modos e em que medida são construídas tais presenças.

Na esteira dessa *polifonia geracional*, Tendler, ao mesmo tempo que se coloca como autor por intermédio do encadeamento narrativo e da seleção de depoimentos e imagens, é, também, mais uma das vozes que compartilha sua experiência. De modo a mimetizar tal polifonia, o diretor escolhe, como mencionamos, ser representado por três vozes distintas (Pinto, 2017): o ator Chico Diaz, representante da objetividade, que narra os fatos sócio-históricos; a atriz Letícia Spiller, a qual narra as intervenções de Tendler; e, por fim, Amir Haddad, o qual representa a dimensão poética, humorística e reflexiva do tempo narrado. Essa construção adianta o que Lebow (2012) afirma sobre uma primeira pessoa plural, que profere a primeira pessoa, mas representa um grupo de pessoas. Na análise da autora, isso se desvela pelas nuances da história íntima e individual; no caso de *Utopia e barbárie* (2009), está escancarado pelo discurso geracional.

Ao não utilizar a sua voz como a narração em primeira pessoa, Tendler afasta-se de uma expressão mais íntima e aproxima-se de uma construção documental mais tradicional. Essa escolha acarreta sentidos que nem sempre foram os desejados pelo diretor. Em primeira análise, “a voz feminina que interpreta a dimensão subjetiva do autor é a sua voz autobiográfica normalmente coberta por imagens de Silvio Tendler, sua família e amigos” (Pinto, 2017, p. 11). Contudo, não se tratando de uma exploração autobiográfica, mas sim de um recorte com olhar autobiográfico, a escolha pela voz feminina é de ordem estética, como assume o próprio diretor ao associar esse recurso formal a um desejo de provocação: uma mulher interpretando a história de um homem (Pinto, 2017). Por fim, a polifonia representante da geração de 68 é estruturada a partir de Tendler enquanto figura tipificada, fazendo dele o exemplar de seu tempo. Essa inscrição, todavia, não alça o espaço autobiográfico desejado, permanecendo um pouco despropositada: meio desafio, meio exploração estética, mas nunca associada à sua intimidade. Tendler é apenas um exemplar dentro da geração.

Ao intermediar sua visão com três atores, o diretor coloca-se em uma espécie de limiar: assume a construção sob seu ponto de vista – afinal, a sua autobiografia fundamente do projeto – ao mesmo tempo que não a toma para si enquanto projeto subjetivo. Outrossim, a exploração performática oferece sentidos que reforçam a geração como trabalho autoral de criação de sentido. Desse modo, mesmo que a voz feminina de Spiller recontasse a vida de Tendler, a masculina de Diaz, os fatos, datas e pontos de referência, e a de Haddad permaneça entre o humor e a poesia, tudo acaba se mesclando. Tal fato é perceptível em momentos do filme em que compreende-se mais profundamente sobre o diretor, mas não através da voz feminina.

A voz de Letícia Spiller fica associada à narração da vida de Tandler e sempre em relação aos “grandes” eventos: (1) nascimento e infância; (2) juventude militante no Chile e França; (3) visita a Israel devido a suas origens judaicas. Esses elementos, contudo, são dados biográficos do diretor sem muitos detalhes pessoais. Já a voz de Chico Diaz, que aparece também como a voz de Tandler em duas ocasiões, abre, nesses dois momentos, uma dimensão mais opinativa do diretor, associada à primeira pessoa. O primeiro momento é o registro do encontro com o General Giáp, em que o próprio Tandler aparece e que a voz de Diaz profere: “No meu encontro com General Giáp, o Camarada Vão, pergunto...” (Utopia, 2009, 1:40:55-1:40:59). A primeira pessoa aqui está presente e é performada por um ator homem. Resta questionar: por que aqui, falando sobre assuntos para além de sua vida privada, questionando sobre o futuro político do mundo? Por que a “voz doce” (Pinto, 2017) não poderia falar sobre esses assuntos?

A provocação de Tandler “por que um homem tem que narrar a voz de um homem?” (Pinto, 2017, p. 68), merece, assim, uma contraproposta: por que não poderia ela ser a narradora, quebrando, então, efetivamente, com o regime tradicional documental da voz masculina na locução? Isto é: por que o documentário, enquanto reflexão sob o ponto de vista de Tandler e de seu olhar autobiográfico, não pode finalizar com a reflexão final na voz feminina? Já em um segundo momento, quando escutamos Diaz dizer “a história não tem ponto final, termina com reticências” (Utopia, 2009, 1:56:11-1:56:15), não seria a visão do diretor? Não seria Spiller sua representante? Mais ainda: sendo essa reflexão o que conclui a pesquisa de Tandler acerca de seus sentimentos sobre o mundo, sobre o que viveu – e talvez o momento em que o diretor mais se abre subjetivamente –, por que não seguir com sua escolha da voz feminina?

Parte da tradição documental baseia-se na voz narrativa masculina, a “voz de deus” (Bruzzi, 2006), que se apresenta em (aparente) imparcialidade, como guia narrativo e fonte de informação. A autoridade imbuída nesta voz, muitas vezes inabalável, é aqui ecoada na medida em que a voz masculina – a dos fatos de Chico Diaz – é escolhida para reproduzir as visões mais pessoais do diretor. O desejo de universalidade que acompanha a “voz de deus” anônima é reforçado por Tandler, que se oculta sob as camadas de atuação. Desse modo, o diretor, ao não seguir sua escolha com a voz de Letícia Spiller, faz com que seu desejo de provocar e romper com a tradição através do estranhamento pela voz feminina (Bruzzi, 2006) não se concretize, e se trai metodologicamente, reforçando uma linguagem documental já debatida e questionada.

Ao ampliar a concepção de voz, aliado ao debate no campo documental, retomamos Nichols (2012) para pensarmos:

A voz no documentário não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes de “deuses” invisíveis e “autoridades” plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta – e que falam *pelo* filme – nem pelos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista – e que falam *no* filme. A voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme (Nichols, 2012, p. 76).

Desse modo, Tandler, como diretor, seleciona atores – o que evidencia ainda mais seu poder de escolha – e aloca cada uma das entrevistas e materiais de arquivo. As vozes, que permeiam toda obra, oferecem informações, reforçam alguns detalhes e ocultam outros. Assim, o diretor joga com as representações e inscrições disponíveis, deixando marcas de subjetividade não assumidas, o que, por sua vez, levanta suspeitas quanto a sua imparcialidade e reforça o entrelugar da obra.

Sem associar-se a uma crença inabalável na voz, o diretor faz dela uma expressão valorizada da experiência (Arfuch, 2014) – o que as entrevistas que compõem o documentário deixam ver. Na medida em que Tandler oculta sua voz física, reforça a ideia de “polifonia geracional” – ecoada na polifonia dos atores –, mas, ao mesmo tempo, rompe com ela para promover uma construção uníssona do documentário. Não há contradição, apenas mais provas com intuito de provar uma tese (Bernardet, 2003), constituindo um exercício estético e não poético, concentrado na forma do filme. Ou seja, Tandler não se utiliza da forma fílmica para explorar a sua presença. Ele acena ao utilizar-se de atores, mas não dispõe diretamente de seus materiais. Prefere, enfim, construir uma narrativa fechada, em que o aspecto estético ganha destaque, tendo em vista que os eventos que circundam a sua vivência perfilam a experiência da juventude de 68 no mundo.

Os questionamentos, relativos a aproximação e distanciamento da primeira pessoa, perduram. A presença do diretor é mediada, construída, ao mesmo tempo que é inerente à construção da narrativa documental sob seu olhar autobiográfico. Olhar para essa obra é olhar, também, para as escolhas e reproduções de construções fílmicas centradas na figura do homem e em sua voz.

Reflexões finais

Em *Utopia e barbárie* (2009) é visível o esforço empreendido por Silvio Tandler de pesquisar e transpor diversas experiências geracionais em tela. Contudo, não é possível encontrar no filme, efetivamente, significativa expressão autobiográfica do diretor. Calçado em uma premissa teleológica da

história, Tendler universaliza certas experiências pessoais, resignando-se com uma construção de história causal.

Em uma narrativa que segue fluxo rápido, quase como um trem que avança até o momento de sua produção, Tendler procura defender, em construção visual e sonora, sua tese sobre as utopias e barbáries sem, com isso, adentrar verdadeiramente a multiplicidade de pontos de vista e experiências que poderiam advir dos entrevistados. Nesse sentido, vale relembrar a estratégia da “montagem direta” (Leandro, 2018) como contraponto interessante para a construção de depoimentos que comportam mais imprevistos e menos discursos prontos a serviço de uma macropolítica. Em um filme com abundância de imagens de arquivo, a utilização dessas representações, de modo a afetar os entrevistados, poderia ter dado outra dimensão aos depoimentos, propondo novas maneiras de relatar essas experiências. Todavia, a fim de não impor ao filme o que ele próprio não se compromete a fazer, e a partir do discurso já conformado e reproduzido dos guerrilheiros e envolvidos (Sarlo, 2007) interpelados por Tendler, parece mais honesto atentar-se ao uso que o filme faz deles. O que dizem da geração? O que dizem das escolhas de direção?

Esses discursos são desenvolvidos e montados, sem dúvida, a partir de uma visão pessoal do diretor, que ensaia sua presença vocal, mas que não se assume efetivamente. Confiando nas imagens como evidências dos eventos retratados e nos entrevistados como testemunhos desse mundo das utopias, Tendler não atenta para o seu próprio lado subjetivo, que não é assumido enquanto tal, mas está presente nas escolhas estéticas e narrativas. Dessa forma, o filme é construído de modo a universalizar uma série de questões que, embora reflitam um *estilo de geração* e relacionem-se com a própria natureza política da esquerda da década de 1960/1970, não são, de fato, universais em sua magnitude, mas de ordem pessoal do diretor.

Não queremos dizer com isso que não haja caráter universal nas abordagens realizadas por Tendler. Apenas que, ao não se assumir subjetivamente como indivíduo que costura essas narrativas a partir de uma visão pessoal dos eventos, o diretor tende a tomar a sua própria realidade vivida como a realidade total desses tempos. É o resultado de um diretor que, ao experienciar e engajar-se em diversos acontecimentos que moldaram o século XX, coloca-se como porta-voz de seus contemporâneos. Não obstante, sabemos que existem diversas vozes, e não tão uniformes como Tendler as faz parecer.

Laís Lourenço

Doutora em Multimeios/UNICAMP (2026), com bolsa FAPESP e período de pesquisa na University College London – UCL. Mestra em Multimeios/UNICAMP (2021) e graduada em Cinema e Audiovisual/UFF (2017). Suas pesquisas refletem sobre documentário latino-americano, subjetividade, memória e espaço.

Campinas, São Paulo, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8100-6601>

E-mail: lais.ltei@gmail.com

Júlia Meireles de Lima

Júlia Meireles de Lima é natural de Recife e doutoranda em Multimeios na UNICAMP, onde pesquisa o cinema de Jean Eustache. É graduada em Cinema pela UFPE (2018) e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2022).

Integra o grupo de pesquisa CNPq "História e Audiovisual".

Campinas, São Paulo, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4671-846X>

E-mail: julia.meireles.lima@gmail.com

Referências

AGUIAR, Carolina. **O cinema latino-americano de Chris Marker**. São Paulo: Alameda, 2016.

ARFUCH, Leonor. (Auto)biografía, Memoria e Historia / (Auto)Biography, Memory and History. **Clepsidra**. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, Argentina, 1, mar. 2014. Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/ARFUCH>. Acesso em: 7 abr. 2019.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro, RJ: Editora da UERJ, 2010.

BARRENHA, Natalia Christofoletti. Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo. In: Paiva, C. C. da S., Araújo, J. J., & Barreto, R. R. (Org.). **Cultura audiovisual**: transformações estéticas, autorais e representacionais em Multimeios (p. 327-350). Campinas: Unicamp/Instituto de Artes, 2013. Disponível em: www.academia.edu/16237199/Sil%C3%A2ncios_hist%C3%B3ricos_e_pessoaisCuchillo_de_palo_Sibila_e_Os_dias_com_ele?sm=b. Acesso em: 12 jun. 2024.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.

BOURDIEU, Pierre. "A 'juventude' é só uma palavra". In: **Questões de Sociologia**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003. p. 151-162.

BRUSS, Elizabeth W. Eye for making and unmaking autobiography in film. In: OLNEY, James (org.). **Autobiography: essays theoretical and critical**. Princeton: Princeton University Press, 1980.

BRUZZI, Stella. **New documentary**. 2nd ed. London; New York, NY: Routledge/Taylor & Francis, 2006.

COMPAGNON, Olivier; MOINE, Caroline. “Pour une histoire globale du 11 septembre 1973”. In: **Chili 1973, un événement mondial**. Monde(s), n. 22, 2015. p. 9-26. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/mond1.152.0009>. Acesso em: 24 abr. 2026.

DEL VALLE-DÁVILA, Ignacio; SALINAS, Claudio; STANGE, Hans. Pactos interpretativos no cinema documentário chileno: história, memória e suas hibridações. **GALÁXIA Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura**, [S. l.], v. 49, n. 1, p. e65916, 2024. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/65916>. Acesso em: 24 abr. 2026.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Maio de 68 não ocorreu”. **Trágica: Estudos de Filosofia da Imanência**, v. 8, n. 1, 2015.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

JANGO. Direção: Silvio Tendler. Produção: Maria Paula Araujo, Toninho Muricy, Sergyo Rocha. Brasil: Caliban, Rob Filmes, 1984, 1 DVD (117 min.).

LA SPIRALE. Direção: Armand Mattelart, Valérie Mayoux, Jacqueline Meppiel, Chris Marker. Produção: Jacques Perrin. França: Reggane Films, 1976, 1 DVD (138 min.).

LEANDRO, Anita. Testemunho filmado e montagem direta dos documentos. In: DELLAMORE, Carolina; AMATO, Gabriel; e BATISTA, Natália (Orgs.). **A ditadura na tela: o cinema documentário e as memórias do regime militar brasileiro**. Belo Horizonte: Fafich-UFMG, p. 219-232, 2018.

LEBOW, Alisa (Ed.). **The cinema of me: the self and subjectivity in first person documentary**. New York; Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2014.

LEJEUNE, Phillippe. Cine y autobiografía, problemas de vocabulário. In: GUTI RREZ, Gregorio Martin. **Cineastas Frente Al Espejo**. Madrid: T & B Editores, 2008.

LEVEL Five. Direção: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman, Françoise Widhoff. França: Argos Films, 1997, 1 DVD (106 min.)

LOS Rubios. Direção: Albertina Carri. Produção: Albertina Carri, Barry Ellsworth. Argentina: Cine Ojo, 2003. (89 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/387185>. Acesso em: 11 ago. 2026.

MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. In: FORACCHI, M. Marialice (Org.). **Mannheim – Sociologia**. São Paulo: Ática, 1982.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v26.ed59.2026.576>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), v. 26, n. 59, p.101-121, maio/ago. 2026

MORETTIN, E.: KONIS, M.A. Entrevista com Silvio Tendler. **ArtCultura**, [S. l.], v. 20, n. 36, 2018. DOI: 10.14393/ArtC-V20n36-2018-1-08.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas-SP: Papirus, 2012.

OS ANOS JK – Uma trajetória Política. Direção: Silvio Tendler. Produção: Hélio Paulo Ferraz. Brasil: Caliban, 1980, 1 DVD (110 min.).

O FUNDO do ar é vermelho. Direção: Chris Marker. Produção: Inger Servolin, Aline Baldinger, Claude Veuille. França: ISKRA, 1977, 1 DVD (180 min.).

PAPÁ Iván. Direção: María Inés Roqué. Produção: Ángeles Castro, David Blaustein, Gustavo Montiel Pagés, Hugo Rodríguez. Argentina, México: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Zafra Difusión S.A., 2004, (55 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/477809348>. Acesso em: 11 ago. 2026.

PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primera persona**. Buenos Aires: Paidós, 2014.

PINTO, Ygor Felipe. Memória e identidade: uma análise do filme Utopia e barbárie de Silvio Tendler. 2017. 131f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo, SP: Companhia das Letras; Belo Horizonte, MG: UFMG, 2007.

SELIPRANDY, Fernando. **Memória intergeracional**: ditaduras, documentário, subjetividade. Curitiba: A Quadro Edições, 2025.

TONELO, Gabriel Kitofi. **O documentário autobiográfico**: o cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee. 2017. 1 recurso online (336 p.). Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2017.988234>.

UTOPIA e barbárie. Direção: Silvio Tendler. Produção: Ana Rosa Tendler. Brasil: Caliban, 2009, (120 min.). Disponível em: <https://youtu.be/6-IC2PeB9-o?si=x9Qa5QZxs8Edc6RG>. Acesso em: 11 ago. 2026.

Recebido em: 11 de maio de 2026.

Aprovado em: 23 de julho de 2026.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite a outros remixar, adaptar e criar, para fins não comerciais, a partir deste. Os novos trabalhos têm de lhe atribuir o devido crédito e não podem ser usados para fins comerciais. Os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.