

# (Des)Montagens do tempo: a concepção de história no cinema de Sylvio Back e suas ressonâncias filosóficas

Geovane Souza Melo Junior\* 

## Introdução: tempo aberto e dialética cinematográfica

*Os grandes autores de cinema nos pareceram confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos*  
(DELEUZE, 2018a, p. 11).

O cinema, enquanto forma artística singular, detém a capacidade de articular literatura, história e filosofia em uma sintaxe sensível que desafia os regimes convencionais da narrativa. Sylvio Back, cineasta brasileiro cuja trajetória é atravessada por uma densa reflexão sobre a memória, oferece um campo fecundo para a investigação dessa confluência ética e estética. Com isso em vista, o presente artigo propõe uma análise da forma como sua filmografia tensiona uma concepção de história sem movências, cheirando à eternidade, isto é, filiada ao paradigma clássico da narrativa histórica que, à semelhança de seu análogo no campo cinematográfico, orienta-se por uma estética da transparência e por uma vocação mimética. Nessa perspectiva, a escrita da história apresenta-se como um discurso paradoxal em que os acontecimentos parecem se contar por si sós, suprimindo, de modo ilusório, os traços de enunciação que estruturam a própria narrativa (AUMONT, 2003, p. 151). Ao mesmo tempo, a obra de Back instaura uma (des)montagem dialética entre tempos heterogêneos, vozes silenciadas e referências literárias: “certas teorias do cinema procuram ampliar os sentidos, enquanto outras buscam discipliná-los, contê-los” (STAM, 2013, p. 22).

Embora não se pretenda estabelecer vínculos diretos de filiação teórica, determinadas formulações filosóficas permitem iluminar criticamente aspectos estruturantes de sua obra. Desse modo, a concepção de tempo messiânico em Walter Benjamin (2013) e a imagem-tempo de Gilles Deleuze (2018a; 2018b), especialmente, compõem o horizonte interpretativo deste estudo. Na tradição benjaminiana, o tempo histórico não se apresenta como sequência contínua, mas como interrupção e lampejo, uma imagem crítica que se atualiza no instante de perigo. Já em Deleuze, a crise da imagem-movimento abre caminho para um novo regime cinematográfico: o da imagem-tempo, em que a ação cede lugar à contemplação e à dissociação do tempo, instaurando uma narrativa marcada por indeterminação, simultaneidade e virtualidade.

---

\* Pós-doutorando na Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil. Doutor em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais, Brasil. Profissional da Equipe Técnica da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação da Universidade Federal de Uberlândia (ProPP/UFU), Uberlândia, Minas Gerais, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4187-3193>. E-mail: [geovane.melo@ufu.br](mailto:geovane.melo@ufu.br)

Essa articulação teórica permite compreender como o cinema de Back recorre a procedimentos éticos e estéticos que desestabilizam o fluxo homogêneo do tempo histórico, revisitando episódios e figuras marginalizadas, não para lhes restituir um lugar estável no panteão da narrativa nacional, mas para reinscrevê-los como espectros que irrompem no presente, exigindo escuta e elaboração. Em tal perspectiva, seus filmes não operam como vestígios estáticos e neutros dos tempos idos, mas como forças em movimento que instauram um regime de presença e ausência inquietante.

Trata-se, assim, de uma dinâmica que, à maneira da desconstrução proposta por Jacques Derrida, não se orienta por um gesto destrutivo, mas por uma crítica que revisita os fundamentos da tradição ocidental a fim de reanimar uma herança enrijecida pelo logocentrismo. Tal gesto filosófico busca expor as tensões constitutivas dos pares hierárquicos, espírito e matéria, fala e escrita, presença e ausência, abrindo espaço para outros modos de pensamento e de relação com o passado. Nos termos do próprio Derrida, a desconstrução “tenta pensar o limite do conceito, chega a resistir à experiência desse excesso, deixa-se amorosamente exceder. É como um êxtase do conceito: goza-se dele transbordantemente” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 14). Nessa chave de leitura, os filmes de Back instauram uma espécie de interpelação contínua que problematiza a linearidade da história e convoca uma ética da rememoração, pois, como também observa o filósofo, “[...] este estar-com os espectros seria também, não somente, mas também uma política da memória, da herança e das gerações” (DERRIDA, 1994, p. 11).

Assim, em seu cinema, Sylvio Back subverte a lógica da representação e propõe, a nosso ver, uma estética da inquietação temporal. O passado, em sua obra, não se apresenta como um bloco monolítico e concluso, mas como uma presença instável, sempre prestes a dizer algo ao contemporâneo. Tendo isso em vista, este artigo busca aprofundar a leitura de parte de sua cinematografia, evidenciando como suas películas, a rigor, propõem uma filosofia da história que não se reduz à reconstituição ou à nostalgia, mas se afirma como reinvenção contínua de um passado voltado ao porvir.

## **Poesia e cinema: kinopoemas e câmera-caneta**

Originário do sul do Brasil, Sylvio Carlos Back (1937-), nascido em Blumenau, Santa Catarina, é filho de imigrantes judeus, mãe alemã e pai húngaro, que emigraram para escapar das perseguições nazifascistas e de sua tanatopolítica. Aos três anos, sua família mudou-se para Curitiba, Paraná, cidade então em processo de modernização e alinhamento com as tendências urbanas e culturais das principais capitais brasileiras (KAMINSKI, 2012, p. 91).

Apesar de graduado em Economia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), Back iniciou sua trajetória como professor de Língua Portuguesa e jornalista. Tal como Eduardo Coutinho (1933-2014), documentarista fundamental do cinema brasileiro contemporâneo, transitou para a televisão, onde escreveu e dirigiu diversos documentários, entre eles *A gaiola de ouro* (1973), *Mulheres guerreiras* (1977), *1930, A revolução que mudou o Brasil* (1980), *Jânio – 20 anos depois* (1981) e *A Araucária: memória da extinção* (1981) (KAMINSKI, 2017, p. 33). Paralelamente, integrou a equipe do jornal *Diário do Paraná*, um dos centros mais ativos de discussão artístico-filosófica fora do eixo Rio-São Paulo, o que evidencia sua inserção precoce em um circuito intelectual dissidente. Tal inserção adquire relevância diante da tendência da historiografia cinematográfica brasileira em privilegiar eixos hegemônicos,

marginalizando expressões regionais que, embora historicamente constantes, foram relegadas a um lugar secundário, como observa Bernardet (2008, p. 40-41).

Cumprir dizer que Coutinho (1997, p. 168) destacou-se por uma prática cinematográfica fundada na escuta e na partilha de experiências. “Não filmo nunca a cinco, dez metros; prefiro aparecer no quadro, tornar a câmera mais pobre, tendo que filmar em close, mas estou sempre próximo do personagem, a meio metro, um metro”, afirmou o diretor. Essa concepção, orientada por uma ética do encontro, manifesta-se exemplarmente em *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), considerado por Jean-Claude Bernardet um “divisor de águas” entre o cinema moderno das décadas de 1960 e 1970 e o documentário das décadas seguintes. Nele, Coutinho desloca o foco dos grandes acontecimentos e figuras históricas para os episódios fragmentários e as vidas anônimas (LINS; MESQUITA, 2008, p. 25). Movimento que também se insinua, em chave singular, no cinema de Back.

Essa atenção às vozes marginais e à dimensão humana da experiência, presente tanto em Coutinho quanto em Back, estende-se, no caso deste último, para um terreno mais amplo: o da palavra literária. Desde cedo, a relação de Back com o cinema foi atravessada por um vínculo visceral com a literatura. Nas palavras do próprio cineasta, “desde adolescente, leitor veraz e voraz do cânone da poesia e da literatura brasileiras e mundiais (desde então, não passa um dia sem que eu leia um poema!), o azimute inventivo mirava para a escrita: eu queria ser romancista” (BACK, 2018, *s/p*). Esse testemunho denota o impulso inicial que o moveu à criação, isto é, o entrelaçamento orgânico entre os regimes da imagem e da palavra:

álbum d'alma  
ideograma  
hieróglifo  
ícone  
iluminura  
ementa  
  
o poema  
antevê  
o cinema  
(BACK, 2021, p. 170).

Em tempo, cabe ressaltar que a relação entre cinema e literatura, mesmo que frutífera desde os primórdios da sétima arte, carrega consigo tensões que remontam à discussão sobre fidelidade, pureza dos meios e autonomia estética. Em uma entrevista à Escola de Formação dos Profissionais da Educação Paulo Renato Costa Souza (EFAPE), todavia, Back (2024) reitera a afinidade interartística ao lembrar a máxima dos diretores da *Nouvelle Vague*, segundo a qual o cineasta seria aquele que “escreve com a câmera”. A expressão, cunhada originalmente por Alexandre Astruc em 1948, no artigo *Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta*, tornou-se central para a concepção moderna do cineasta como autor e do filme como linguagem pessoal. Inscrevendo-se, portanto, em uma tradição singular, a dos cineastas-poetas, ou “kinopoetas”, termo cunhado pelo próprio Back em *Kinopoems: o cinema*

*vai ao poema*. O neologismo, que articula “*Kino*” (cinema, em alemão) e “*poem*” (poema, em inglês), traduz seu projeto estético; “todos os códigos se imbricam, e são tão simultâneos e permeáveis quanto interdependentes. Ou seja, se bastam. E ponto final” (BACK, 2014, p. 13).

Não por acaso, ele se destaca como o cineasta brasileiro com o maior número de argumentos e roteiros publicados em formato de livro. Entre os títulos mais significativos, figuram *Sete quedas* (1980), *República Guarani* (1982), *Vida e sangue de polaco* e *O auto-retrato de Bakun* (1982/1985), *Rádio auriverde* (1991), *Zweig: a morte em cena* (1995), *Cruz e Sousa – o poeta do desterro* (2000), *Aleluia, Gretchen* (2005), *Lance maior* (2008), *Lost Zweig* (2007) e *A Guerra dos Pelados* (2008). Paralelamente, o vocabulário de sua poesia revela uma intensa contaminação do universo cinematográfico, como se os signos do cinema invadissem a página escrita. Termos como *plongée*, *take*, *screen*, *zoom*, *movie*, *fade out*, *close up* aparecem entre versos, compondo um léxico multimodal que desmonta as fronteiras entre as linguagens.

Esse hibridismo é nomeado pelo próprio diretor como “puzzle multimídia: poemas sem filme ou cenas de poemas? Versos entreouvados ou fotogramas autofalantes? Poesia audiovisual ou cinema de papel?” (BACK, 2021, p. 273). Trata-se, portanto, de um gesto que enuncia a indiscernibilidade entre imagem e palavra, texto e plano, poesia e (des)montagem, apontando para uma poética da justaposição, própria ao que Gilles Deleuze (2018a; 2018b) denomina como imagem-tempo, quando o cinema abandona a causalidade linear e instaura uma temporalidade fendida, aberta ao virtual e ao devaneio.

Além de sua produção cinematográfica e poética, Back também se notabiliza por sua incursão na literatura erótica, vertente iniciada em 1986 e que suscitou recepção crítica ampla e diversa. Entre os leitores e comentadores de sua obra figuram nomes como Manoel de Barros, Paulo Leminski e Moacyr Scliar. Tal como assinala Felipe Fortuna (2013, p. 20) no prefácio à coletânea *Quermesse: poesia erótica reunida*, a recorrência de estruturas repetitivas em seus poemas remete diretamente aos procedimentos da montagem cinematográfica, com função narrativa e rítmica. Ademais, Fortuna sugere que a mimese do ato sexual, através da repetição e variação de unidades poéticas, não somente incorpora elementos visuais e sonoros, mas dialoga com os fundamentos psicanalíticos da pulsão de ver e de conhecer. Conforme argumenta Sigmund Freud (2016, p. 30), a curiosidade intelectual está profundamente ligada à curiosidade sexual. Investigações infantis sobre a diferença anatômica e a excitação escópica funcionam como motores primários da pulsão epistemofílica. O olho, assim como os genitais, converte-se em zona erógena, atravessada por desejos, interdições e fantasmas:

A violência do quadro sobre o campo visual do espectador – assim coagido – evidencia as operações ligadas às potências do olho, foco ao mesmo tempo pulsional e fantasmagórico, órgão preponderante, organizador central... Benéfico ou maléfico, em cada um de nós subsiste o antigo sonho de exercitar esses poderes. Se eu te vejo, te mato, se você me vê, estarei morto... Jogos de criança, sem dúvida, mas vida e morte, angústia, medo, vertigem, mal-estar, cegueira, tudo isso participa de uma história do olho, tudo isso é conhecido (COMOLLI, 2008, p. 141).

Nesse sentido, seja munido de uma câmera ou de uma caneta, Back, em grande medida, investiga o que Walter Benjamin denominou *Optisch-Unbewußten*, o inconsciente óptico, isto é, aquela dimensão

visual que escapa à percepção comum, mas que a câmera revela em sua decifração disjuntiva do real (BENJAMIN, 2012, p. 100-101). O cinema, como linguagem do fragmento e da decomposição sensível, torna-se um dispositivo de escuta do invisível, do informe, do residual, o que o aproxima da concepção freudiana do aparelho psíquico. Em seu ensaio *Nota sobre o “Bloco Mágico”* (2011), Freud estabelece uma analogia entre o funcionamento da percepção e um brinquedo capaz de registrar e, ao mesmo tempo, obliterar marcas. Segundo o psicanalista, o traço duradouro do que foi escrito permanece na tabuinha de cera e pode ser lido sob iluminação adequada (FREUD, 2011, p. 272). Tal formulação sugere que os resíduos mnêmicos do passado, em constante tensão com o presente, continuam legíveis, desde que se disponha de técnica apropriada e de uma acuidade hermenêutica capaz de trazê-los à luz. Conforme declara o próprio cineasta, essa escuta do que insiste em retornar orienta seu gesto criativo, conferindo à imagem fílmica um estatuto de memória em movimento:

Depois, adoro mexer na História. Pressinto algo erótico nessa investigação não científica sobre personagens e ocorrências que a historiografia oficial ou aquela guindada a interesses partidários e ideológicos, procura eleger como definitivo, indiscutível, intocável, como dogma: um simulacro da verdade que se vai reproduzindo impune como tal pelos tempos e espaços, precisamente, por se calcar no consenso dos chamados ‘bem-pensantes’. Essa recusa em aceitar qualquer palavra final é que me move rumo ao desconhecido (BACK, 1987, p. 6).

Ora, ainda que a atividade reprodutiva seja comum a todos os animais sexuados, o ser humano transcende esse vínculo biológico ao transformar a sexualidade em uma experiência erótica. Segundo Georges Bataille (1987, p. 11), com efeito, o erotismo implica uma transgressão dos interditos sociais que moldam a vida em comunidade, afirmando: “O que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma busca psicológica que se desvia do propósito natural da reprodução e da preocupação infantil”. Assim, o erotismo revela-se como sintoma de uma inquietação ontológica. Nele se articulam desejo e linguagem, vida e morte.

O erotismo, nesse contexto, torna-se índice de uma crítica cultural mais ampla, que desestabiliza os regimes de visibilidade dominantes. Ao recorrer a recursos como a repetição, a elipse e a justaposição, a montagem erótica de Back, tanto no plano literário quanto no audiovisual, tensiona os limites entre representação e desejo, entre o visível e o latente. Ademais, a discussão a respeito das interseções entre literatura e cinema adquire um novo relevo quando se observa que Back dedica parte expressiva de sua obra à figura de escritores, entre os quais se destacam Cruz e Sousa, Graciliano Ramos e Stefan Zweig.

Em *Cruz e Sousa – o poeta do desterro* (1999), o cineasta elabora uma poética da tragédia racial brasileira por meio de imagens que operam como contraponto à narrativa historiográfica hegemônica. Interpretado por Kadu Carneiro, o poeta simbolista, negro e órfico, é retratado não como relíquia do passado, mas como emblema de uma temporalidade em aberto, marcada pela exclusão, mas também pela possibilidade de reexistência. Como observa o próprio diretor, mesmo quando se tenta neutralizar ideologicamente a figura do poeta ou desconectá-lo de suas raízes, “a aproximação com sua poesia órfica e lunar permanece uma metáfora da tragédia de ser negro no Brasil, em qualquer época” (BACK, 2014).

Essa operação cinematográfica evoca a concepção de *imagem-tempo* formulada por Gilles Deleuze, a qual trata-se de um regime de imagens que não representa diretamente ações ou causas, mas suspende o tempo, fazendo-o aparecer em sua dimensão espectral atemporal, intempestiva:

A partir de Nietzsche, descobrimos o intempestivo como sendo mais profundo que o tempo e a eternidade: a filosofia não é filosofia da história nem filosofia do eterno, mas intempestiva, sempre e somente intempestiva, isto é, ‘contra este tempo, a favor, espero, de um tempo por vir’ (DELEUZE, 2020, p. 15).

Logo, a imagem não mais organiza uma cadeia causal de eventos, mas coloca em cena o tempo em que presente, passado e futuro coexistem num feixe heterogêneo de sentidos (DELEUZE, 2018b, p. 145). No filme de Back, o poema não é adaptado, mas encarnado: a montagem torna-se o próprio gesto poético que dá corpo à memória e ao dissenso. Por esse viés, não se trata apenas de representar o passado, mas de reinscrevê-lo como questão. Indo ao encontro da noção de contemporâneo formulada por Giorgio Agamben (2009), a contemporaneidade configura-se como esse entrelugar paradoxal em que se conjugam, de modo simultâneo, a inscrição no tempo presente e o distanciamento crítico necessário à sua análise e decifração reflexiva.

Essa concepção dialoga, de modo significativo, com a percepção de “tempo aberto” em Walter Benjamin, cuja ideia de temporalidade rompe com a linearidade cronológica e compreende o passado como potência crítica que irrompe no presente. Tal visão manifesta-se na célebre anedota evocada na tese XV das *Teses sobre o Conceito de História*, em que Benjamin distingue os dispositivos do calendário e do relógio como metáforas da historicidade. Ao recordar um episódio ocorrido durante a Revolução de Julho de 1830, o autor relata que, ao cair da noite do primeiro dia de luta, várias pessoas, em diferentes pontos de Paris e de forma simultânea, começaram a disparar contra os relógios das torres, gesto simbólico que visava suspender o curso do tempo e romper com a continuidade da história (BENJAMIN, 2013, p. 18-19).

Com isso em mente, a interseção entre literatura e cinema, longe de ser ilustrativa, propõe uma escritura audiovisual que desafia a fixação da memória e ativa seus restos, ruídos e falhas. Afinal, “O traumatismo é produzido pelo *futuro*, pelo porvir, pela ameaça do pior que está *por vir*, mais do que por uma agressão que ‘acabou e já se foi’ (DERRIDA, 2004, p. 107, grifos do autor). Como tal, o cinema de Back alinha-se à tradição de uma arte crítica da história, indo ao encontro dos relâmpagos de sentido que cintilam em um presente em crise e abrem brechas no *continuum* histórico, como defende Walter Benjamin (2013, p. 18). Nesse movimento, a crítica à narrativa teleológica da história ganha contornos éticos e estéticos.

Por sua vez, o filme dedicado à vida e obra de Graciliano Ramos (1892-1953), realizado por Sylvio Back quase duas décadas antes de *Lost Zweig*, compartilha com aquele uma estética documental que privilegia o testemunho como operador ético (MELO JUNIOR, 2025, p. 17). Composto por depoimentos de estudiosos e pessoas próximas ao escritor, muitas vezes registrados em primeiros planos, o documentário constrói um espaço em que a palavra tensiona a memória/esquecimento. Tal efeito é alcançado tanto pela multiplicidade de vozes convocadas, organizadas de acordo com uma espécie de “dramaturgia da

entrevista’, em que prevalece o confronto das versões” (MATTOS, 1992, p. 13), quanto pela justaposição de diversos fragmentos visuais e sonoros que, ao serem articulados, desafiam o espectador a confrontar-se com uma gama heterogênea de sentidos possíveis. Tal operação expõe as camadas subterrâneas de um passado que, embora aparentemente distante, insiste em manifestar-se nas fissuras do presente. Afinal, “um cinema para além da vontade de verdade, pode como a filosofia, produzir novos conceitos e pensamentos” (CAMPOS, 2008, p. 10).

Trata-se, em última instância, de um exercício reiterado de desmontagem e remontagem, uma espécie de variação obsessiva do efeito Kuleshov. Princípio segundo o qual o sentido cinematográfico não se origina das imagens isoladas, mas da articulação entre elas, da forma como a montagem organiza e sugere relações de significação ao espectador (URTADO; SANTOS; FUKUSIMA, 2020, p. 126). Tal procedimento evoca a tradição vanguardista de cineastas soviéticos como Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, os quais, cada qual a seu modo, “fizeram do mundo um quebra-cabeça de imagens apenas para reconstituí-lo em um novo conjunto mais inspirador” (COMOLLI, 2008, p. 252). Nesse sentido, estamos diante de um verdadeiro traficante de fotogramas, conforme sua própria acepção na poesia intitulada *movie-junkie*; “sou um reles traficante de fotogramas” (BACK, 2021, p. 329).

Como aponta Ismail Xavier, o cinema documental, por vezes, tende a construir “um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação”, buscando parecer verdadeiro pela transparência ilusória da montagem (XAVIER, 2019, p. 41). Em contraste, Sylvio Back desnaturaliza essa pretensa objetividade, dado que a bricolagem de materiais diversos em seus filmes revela, ao invés de ocultar, a operação de montagem como gesto crítico:

Back realiza uma montagem – no sentido que o cineasta e teórico Sergei Eisenstein atribuía a essa palavra. Não devia ser confundida, segundo ele, com o simples ato de colar uma cena à outra, de modo que a sequência resulte compreensível pela ordem lógica ou cronológica em que os pedaços do filme vão sendo exibidos. *A verdadeira montagem ocorre quando o conflito entre duas partes do filme produz um significado que não se confunde com a soma das duas e constitui uma terceira entidade* (RAMOS, 1992, p. 69, grifo nosso).

Seu cinema, portanto, atua como uma espécie de arquivo espectral. Instância que não conserva, mas convoca; que não estabiliza, mas perturba; que não guarda o passado, mas o reinscreve no presente como resto e inquietação. Nessa esteira, lembremos que “Um espectro é sempre um retornante. Não se tem meios de controlar suas idas e vindas porque ele começa por retornar. [...]. Após ter expirado, ele retorna” (DERRIDA, 1994, p. 27).

Essa mesma perspectiva se evidencia em *Lost Zweig*, longa-metragem de ficção que reinscreve, com liberdade poética, os últimos dias do escritor austríaco Stefan Zweig no Brasil. Com Rüdiger Vogler e Ruth Rieser nos papéis principais, o filme propõe uma narrativa híbrida entre documentário e ficção:

Documentário só tem o nome, é uma farsa, uma ficção. Nos meus filmes misturo tudo, exatamente, porque documentário e ficção acabam sempre se imbricando [...] dou às imagens de época, de arquivo e às ficcionais ou entrevistas, a mesma valoração estética. [...] Não há para

mim uma escala ética ou estética onde algo seja mais importante ou a verdade mais explícita. A verdade, aliás, está muito mais próxima da ficção do que da história, porque a ficção joga com o imaginário das pessoas, dos tempos idos, com o inconsciente coletivo, com a poesia, com a liberdade. Enquanto que o real é sempre uma coisa conservadora. E a história uma visão sempre comprometida (BACK, 1992, p. 140).

Tal como observa Jean-Louis Comolli (2008, p. 90-91), a energia vital do cinema manifesta-se na tensão entre dois polos, a factualidade do documento e a potência criadora da ficção, cujos fluxos se entrelaçam e se retroalimentam. No contexto contemporâneo, o documentário ainda preserva, em grande medida, seu estatuto de índice, vestígio referencial de uma realidade histórica e empírica (SALLES, 2015, p. 4). Entretanto, a difusão das tecnologias digitais e a hibridização dos meios contribuíram para a erosão das fronteiras tradicionais entre os regimes de imagem, tornando cada vez mais porosas as distinções entre gêneros e estilos (CAMPOS, 2008, p. 2).

Nas primeiras décadas do século XXI, consolida-se no cinema brasileiro uma estética híbrida. A ficção incorpora procedimentos documentais, enquanto o documentário se deixa atravessar por recursos ficcionais (CALIL, 2005, p. 169). Forma que tematiza questões sociais, recorre à pesquisa de campo e adota recursos do documentário, como câmera de mão, atuação de não profissionais e ambientação em espaços verossímeis. Exemplos dessa tendência são *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund; *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), de Sérgio Bianchi; e *Branco sai, preto fica* (2015), de Adirley Queiroz, este último notável por articular o universo documental e a ficção científica de modo orgânico e inovador.

Paralelamente, observa-se também o movimento inverso, em que a *mise en scène* documental se contamina por expedientes ficcionais. Como analisa Guimarães (2011, p. 68-69), essa contaminação se evidencia pela presença de recursos teatrais na composição da cena, pela encenação de experiências vividas e pela associação entre relatos fictícios e imagens documentais, delineando um campo de entrecruzamentos em que a verdade se encena e a ficção se documenta. Essa estética da indeterminação e da complexidade encontra expressão paradigmática em obras como *Iracema – uma transa amazônica* (1975), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna; *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho; e o curta *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado.

Nesse mesmo horizonte híbrido, insere-se *Lost Zweig*, de Back, cuja construção filmica explora a fronteira entre a memória documental e a fabulação ficcional. Basta notar que a montagem recorre a imagens de arquivo e a temas outrora abordados no média-metragem documental de 1995, como a melancolia, o exílio, a sexualidade e o contexto político brasileiro. No entanto, agora esses elementos são reinscritos por meio da fabulação ficcional, como no episódio inventado do encontro entre Zweig e Orson Welles. Assim, Back inscreve seu filme no campo do possível, não do documentável: a verdade que se busca não é factual, mas ética e estética. Dessa forma, a voz *off* no documentário não corresponde ao modelo sociológico que regurgita sapiência e autoridade sobre o outro alienado, no qual o “cineasta/intelectual [...] se julga no papel de intérprete que aponta problemas e busca soluções para a experiência popular” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 22). Ao contrário, trata-se de missivas dramatizadas, engendrando uma abordagem mais intimista e visceral. De acordo com Thais Blank (2012, p. 6), a escolha por iluminar

elementos audiovisuais pessoais, geralmente circunscritos à esfera familiar, constitui uma prática que se intensificou no final do século XX e início do XXI. Imagens e sons que nasceram no seio da intimidade foram deslocados para o espaço público, onde perderam ou ganharam novas camadas de sentido pelas mãos dos cineastas, basta lembrar a exploração desse espaço íntimo no longa *Carmen Miranda: Bananas is my Business* (1995).

Em diálogo com o conceito de imagem-tempo de Gilles Deleuze, seu trabalho interrompe a cadeia cronológica dos acontecimentos para colocar em cena um tempo descontínuo, espectral, carregado de lacunas e superposições. O gesto de montagem atua como um dispositivo de profanação do tempo histórico, isto é, uma restituição do passado ao campo do não resolvido (MELO JUNIOR, 2022, p. 18). Em Back, o arquivo deixa de ser mero repositório e torna-se campo de combate, uma superfície onde se joga a memória coletiva, as disputas pela narrativa e os silêncios do trauma.

Tal estratégia conecta-se à lógica benjaminiana do tempo agora (*Jetztzeit*), que não se submete à continuidade causal, mas irrompe como lampejo crítico, “é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela” (BENJAMIN, 2013, p. 11). Logo, Back revisita o passado para reabrir seus arquivos, escutando neles não a lição dos vencedores, mas os murmúrios dos vencidos, posto que “aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó” (BENJAMIN, 2013, p. 12). Assim, seu cinema, ao recompor imagens de Zweig, Graciliano Ramos e Cruz e Sousa, performa uma montagem do tempo na qual cada plano torna-se o intervalo entre um luto não elaborado e uma promessa por vir. Ora, “um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (DELEUZE, 2018b, p. 20).

Essa concepção da montagem como escritura ética aproxima Back de uma linhagem de cineastas que assumem a imagem como campo de batalha simbólica. Nessa perspectiva, a montagem deixa de ser uma técnica de ordenação e torna-se um procedimento ético e estético, por meio do qual o tempo se desfaz em suas evidências e se recompõe como interrogação. É nesse sentido que o seu cinema participa de um gesto benjaminiano de “escovar a história a contrapelo”. Nessa esteira, a tessitura audiovisual, marcada por sobreposições de vozes, cortes abruptos, silêncios insistentes e planos que privilegiam o rosto como campo de afecção (MELO JUNIOR, 2025, p. 15), evoca um cinema que suspende a ação para dar lugar à percepção e à memória, abrindo o tempo como fenda e não como sucessão (DELEUZE, 2018b, p. 300). Tais imagens, que não remetem mais à continuidade narrativa, permitem uma temporalidade impregnada de hesitação e latência.

Em sua prática, o cinema funciona como um arquivo dissensual no qual as vozes silenciadas retornam em estado espectral, deslocando a cronologia e desestabilizando a suposta neutralidade da imagem. A montagem, os depoimentos, as imagens de arquivo, a trilha sonora etc., portanto, tornam-se não apenas técnica narrativa, mas gesto ético e estético de reencenação crítica do passado. Pensar a história através do cinema de Back é pensar um tempo por vir, é reabrir os arquivos tendo em mente que embora passado, de fato, ainda nos afeta no contemporâneo com sua atemporalidade.

## Considerações finais: o tempo no(do) cinema

Sylvio Back, como visto até aqui, inscreve sua poética cinematográfica em uma concepção crítica do tempo que, ao tensionar as convenções da narrativa histórica e filmica, aproxima-se de uma noção filosófica da (des)montagem como pensamento. Tal concepção pode ser associada à imagem-tempo de Gilles Deleuze, que, diferentemente da imagem-movimento clássica, marcada pela lógica da ação encadeada e da causalidade, suspende o princípio de continuidade narrativa e introduz o tempo como fissura, latência e potência. No cinema moderno, afirma Deleuze, o tempo não é mais subordinado à ação; ele se torna visível, pensável, autônomo, pois a ação vacila diante da irrupção de uma realidade dilacerada (DELEUZE, 2018b, p. 63). Essa fissura é justamente o que permite que o cinema não apenas represente o tempo, mas o pense.

No caso de Back, essa operação se realiza por meio de uma montagem que engendra disjunções, sobreposições e deslocamentos temporais, muitas vezes instaurando, tal como propõe Deleuze, uma coexistência de tempos heterogêneos. Passado, presente e futuro deixam de formar uma linha contínua e passam a se dobrar uns sobre os outros, como em um palimpsesto. Há, nos filmes de Back, uma recusa da linearidade teleológica, substituída por uma montagem que acolhe interrupções, silêncios, anacronismos e retornos. Dessarte, o tempo não avança: ele reverbera, retorna, esgarça-se. O que se produz, portanto, é uma experiência temporal intensiva, em que as imagens não conduzem o espectador, mas o convocam a escutar as dissonâncias do passado ainda vibrantes no presente.

A montagem, nesse contexto, deixa de ser um procedimento de ordenação e torna-se uma operação de pensamento. O tempo é fendido, profanado, isto é, retirado de sua sacralidade linear e restituído ao uso comum, exposto em sua heterogeneidade. Conforme argumenta Agamben (2007, p. 66), “profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular”. Nesse sentido, profanar o tempo é torná-lo disponível à experimentação e à crítica, romper sua aura de continuidade e evidenciar as fissuras por onde o passado resiste e o porvir se insinua. A imagem, portanto, não se organiza em função de uma progressão causal, mas de um circuito intensivo de afecções e reminiscências, em que o pensamento se dá como montagem. Um gesto que reconfigura o visível e o dizível, instaurando um espaço de fricção entre o que foi e o que ainda pode ser:

A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*). Assim, para Robespierre, a Roma antiga era um passado carregado de Agora, que ele arrancou ao contínuo da história (BENJAMIN, 2013, p. 18).

O cinema de Back, ao acolher os escombros da memória, os corpos silenciados pela história oficial e os documentos desviantes, opera com essa lógica do fragmento e da sobreposição. Sua montagem é crítica porque recusa a transparência e denuncia os apagamentos. Tal gesto se evidencia em diversas escolhas estilísticas, por exemplo, a justaposição de arquivos visuais dissonantes, a alternância entre depoimentos reais e encenações ficcionais, o uso de trilhas sonoras não ilustrativas e a suspensão do

ritmo narrativo tradicional. Em *Lost Zweig*, por exemplo, a ruptura entre o documentário anterior e o longa ficcional permite pensar a montagem não somente como articulação de imagens, mas como reinscrição subjetiva de um passado que se abre à ficção. O próprio Back, ao fabular o encontro entre Zweig e Orson Welles, realiza uma operação poética de reescrita da história, permitindo que o impossível se insinue como imagem possível.

Assim, o tempo no cinema de Back não é um dado, mas uma (re)construção. Ele não se oferece como cronologia, mas como campo de disputa simbólica. Montar imagens, nesse contexto, é montar o tempo: fazer ver o que foi excluído. A montagem crítica, então, opera como um dispositivo ético e estético que reinscreve o tempo não como totalidade homogênea, mas como espaço aberto à pluralidade dos relatos, à dissonância dos corpos, à irreducibilidade da memória. Em vez de restaurar uma memória fechada, seus filmes convocam os espectros, instaurando uma política da memória que perturba as narrativas oficiais e reabre as feridas do tempo (DERRIDA, 1994, p. 11).

Logo, embora estudos anteriores, como a tese de Rosane Kaminski (2008), já tenham identificado uma dimensão filosófica na obra do cineasta, particularmente associada ao existencialismo, sugerimos uma leitura alternativa, centrada nas potências críticas do tempo e da memória que se atualizam por meio da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, ao que parece, o próprio Back reconhece o cinema como um meio de reativar o passado, não como um repositório fixo de fatos, mas como um campo de forças em constante transformação. Sua reflexão revela uma compreensão do tempo que é tanto pessoal quanto filosófica, em diálogo direto com essa noção de memória viva e em movimento:

Mas, o principal é que o passado esconde brechas e revela facetas mais sedutoras do que as legadas monoliticamente aos nossos dias [...]. O pretérito evoca uma dinâmica similar à do presente. Só a compulsão que se sente a toda a hora em recorrer a ele para tentar perceber o que se faz e planeja, já o torna sítio de uma dialética em permanente mutação. Preciso desse planeta estranho, como já alguém o definiu, para cinematograficamente interpretar, recapturar – a meu modo – o mundo que nos toca (BACK, 1987, p. 6).

Ao invés de interpretar a descontinuidade temporal em seus filmes como sintoma de angústia existencial, propomos entendê-la como gesto político-poético: uma estratégia para reabrir o passado ao presente e subverter o senso comum histórico. O cinema de Back, nesse sentido, engendra suas próprias vias de reescrita do tempo, por meio da montagem descontínua, da justaposição de registros e da recusa do final fechado.

Não à toa, em *Aleluia, Gretchen*, por exemplo, Back opta metodologicamente por manter seus personagens imunes ao envelhecimento, mesmo com uma narrativa que atravessa quase quatro décadas. Como diz o Dr. Aurélio à Frau Lotte na cena final: “quando as ideias não envelhecem, Sra. Kranz, o corpo resiste”. Essa concepção de tempo, em que passado e presente colidem e se atualizam mutuamente, aproxima a obra de Back de uma sensibilidade própria ao cinema moderno, conforme delineada por Gilles Deleuze: “a situação dispersiva, as ligações deliberadamente frágeis, a forma-errância, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia da conspiração. É a crise, a uma só vez, da imagem-ação e do sonho americano” (DELEUZE, 2018a, p. 311). Sylvio Back adere a essa crise como quem a transforma em

força crítica, realizando uma suspensão do tempo vazio e tensionando-o até provocar uma “paragem messiânica do acontecer” (BENJAMIN, 2013, p. 19).

Se a poesia e a história são preocupações centrais no cinema de Back, seu modo de “escovar a contrapelo” tais esferas são igualmente fundamentais. Essa operação revela inquietações que reverberam da letra à imagem. E mesmo que não haja uma filiação explícita entre Back e autores como Benjamin e Deleuze, é possível conjecturar o cinema como forma de pensamento em ato, dado que “os grandes autores de cinema nos pareceram confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos” (DELEUZE, 2018a, p. 11). Em última instância, Back não apenas representa o tempo; ele o pensa, o problematiza e o reinventa. Seu cinema perturba, fere e reencena e, nesse gesto, revela sua força filosófica, não como reprodução da história, mas como espectro, uma forma poética de pensar o tempo com as armas da arte.

É essa justiça que os filmes de Back buscam mobilizar, não uma reparação nostálgica, mas um retorno inquieto dos não ditos, das vidas silenciadas e das vozes interditas. Em um tempo marcado pelo revisionismo, pela anestesia histórica e pela estetização do esquecimento, a obra de Back reafirma o poder do cinema e da literatura como gesto crítico e ato de resistência. Por fim, talvez seja possível dizer que a história, em sua filmografia, não é apenas revisitada, ela é reinscrita como inquietação, abertura e urgência.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55- 76.
- AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BACK, Sylvio. “Nunca foi fácil fazer cinema no Brasil”, diz cineasta Sylvio Back. *Revista Versar*. 23 fev. 2018. Disponível em: <https://www.revistaversar.com.br/entrevista-sylvio-back/>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- BACK, Sylvio. *Entrevista com Sylvio Back*. Disponível em: [http://www.rededosaber.sp.gov.br/portais/Portais/84/docs/entrevista\\_sylvio\\_back.pdf](http://www.rededosaber.sp.gov.br/portais/Portais/84/docs/entrevista_sylvio_back.pdf). Acesso em: 19 jul. 2024.
- BACK, Sylvio. *Kinopoems: o cinema vai ao poema*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- BACK, Sylvio. *Silenciário* [recurso eletrônico]: obra reunida. Florianópolis: UFSC, 2021.
- BACK, Sylvio. *Sylvio Back: filmes noutra margem*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.
- BACK, Sylvio. Sylvio Back: por um cinema desideologizado. *Boletim informativo da Casa Romário Martins*, Curitiba, v. 19, n. 78, p. 1-36, 1987.

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª Ed. revista. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 91-107.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 7-20.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008. 168 p.
- BLANK, Thais. Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família. *Doc Online*, p. 5-20. dez. 2012.
- CALIL, Carlos Augusto. A conquista da conquista do mercado. In: MOURÃO, Maria Dora.; LABAKI, Amir. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 158-173.
- CAMPOS, Luana Brant. O cinema nas potências do falso – devir e hibridizações. *Travessias*, Cascavel, v. 2, n. 1, p. e2861, 2008. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2861>. Acesso em: 24 jul. 2025.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Tradução de Augustin de Tugny; Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *Projeto História*, São Paulo, v. 15, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11228>. Acesso em: 24 jul. 2025.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018a.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018b.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.
- DERRIDA, Jacques. Auto-imunidade: suicídios reais e simbólicos: um diálogo com Jacques Derrida. In: DERRIDA, Jacques. HABERMAS, Jürgen. *Filosofia em tempo de terror: diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida*. Tradução de Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 95-146.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Élisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 239 p.

FORTUNA, Felipe. Sexo, palavra e lente. In: BACK, Sylvio. *Quermesse: poesia erótica reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2013. p. 17-32.

FREUD, Sigmund. Nota sobre o “Bloco Mágico”. In: FREUD, Sigmund. *O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, v. 16, 2011. p. 267-274.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros (1901-1905)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, v. 6, 2016. p. 13-172.

GUIMARÃES, César Geraldo. A cena e a inscrição do real. *Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 68-79, jun. 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/5747>. Acesso em: 15 ago. 2024.

KAMINSKI, Rosane. Corta! In: KAMINSKI, Rosane. *Mostra Sylvio Back 8.0: filmes noutra margem*. Curitiba: UFPR, 2017. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/63946>. Acesso em: 10 nov. 2025.

KAMINSKI, Rosane. O Brasil urbano no cinema dos anos 1960: Curitiba melancólica em Lance Maior, de Sylvio Back (1968). *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 25 n. 49, 2012. Doi: <https://doi.org/10.1590/S0103-21862012000100007>

KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back - anos 1960 e 70*. 2008. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. D. Back, Lance por Lance. In: BACK, Sylvio. *Sylvio Back: filmes noutra margem*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992. p. 9-15.

MELO JUNIOR, Geovane Souza. *Profanar o arquivo: Zweig - a morte em cena, de Sylvio Back*. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022. Doi: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.124>

MELO JUNIOR, Stefan Zweig (em)cena no cinema de Sylvio Back: uma leitura deleuziana (im)possível. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte, v. 19, n. 36, p. 164-184, 2025. Doi: 10.35699/1982-3053.2025.57249

RAMOS, Luciano. Nossa história em uma aula ágil e divertida. In: BACK, Sylvio. *Sylvio Back: filmes noutra margem*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992. p. 69-70.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: LABAKI, Amir. *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 266-281.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2013.

URTADO, Melina Boratto; SANTOS, Rosemary Conceição dos; FUKUSIMA, Sérgio Sheiji. Efeito Kule-shov: a influência do contexto emocional no processamento de faces. *Revista Psicologia em Pesquisa*, Juiz de Fora, v. 14, n. spe, p. 120-139, 2020. Doi: <https://doi.org/10.34019/1982-1247.2020.v14.29122>

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 9. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

### *Filmes citados*

1930, A revolução que mudou o Brasil. Direção: Sylvio Back. Produção: Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro-RJ. 1980. (40 min.).

ALELUIA, Gretchen. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Manoel Carlos Karam. Produção: Sylvio Back Produções Cinematográficas; Usina de Kyno Ltda. Me; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Curitiba-PR; Blumenau-SC. 1976. 1 DVD. (118 min.).

A ARAUCÁRIA: memória da extinção. Direção: Sylvio Back. Produção: UFPR - Universidade Federal do Paraná; Usina de Kyno Ltda. Me. Curitiba-PR. 1981. (29 min.).

A GAIOLA de ouro. Direção: Sylvio Back. Produção: Blimp Film. Brasil. 1973. (50 min.).

BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queiroz. 2015 (93 min.).

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: CPC - Centro Popular de Cultura da UNE - União Nacional dos Estudantes; MPC - Movimento de Cultura Popular de Pernambuco; Mapa. Nordeste; PE; PB; RN; RJ; SP; Santa Clara-CU: Gaumont do Brasil, 1964-84. 1 DVD. (119 min.).

CARMEN MIRANDA: bananas is my business. Direção: Helena Solberg; David Meyer. Produção: International Cinema Corporation; The Corporation for Public Broadcasting; Channel 4 Television; The National Latino Communications Center; Rádio e Televisão Portuguesa. São Paulo-SP; Rio de Janeiro-RJ. 1995. 1 DVD. (91 min.).

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. 2002. (130 min.).

CRUZ E SOUSA: o poeta do desterro. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Zeca Pires. Produção: TELESC; Usina de Kyno. Blumenau-SC. 1999. (86 min.).

ILHA das flores. Direção: Jorge Furtado. 1989. (15 min.).

IRACEMA: uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. 1975 (91 min.).

JÂNIO, vinte anos depois. Direção: Sylvio Back. Produção: Rede Globo de Televisão. São Paulo. 1981. (38 min.).

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil. 2007. (105 min.).

LOST ZWEIG: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção:

Guilherme Fuíza; Marcela Müller; Lellete Couto. Produção: Usina de Kyno. Petrópolis-RJ. 2003. 1 DVD. (115 min.).

MULHERES guerreiras. Direção: Sylvio Back. Produção: Blimp Film. Brasil. 1977. (45 min.).

O UNIVERSO graciliano. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: PH. Souza. Produção: Usina de Kyno Ltda.; Anjo Azul Filmes. Rio de Janeiro-RJ. 2013. (84 min.).

QUANTO vale ou é por quilo? Direção: Sérgio Bianchi. 2005. (110 min.).

ZWEIG: a morte em cena. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Margit Richter. Produção: Goethe-Institut do Rio de Janeiro. Petrópolis-RJ. 1995. 1 DVD. (43 min.).

Recebido em 28 de julho de 2025.

Aprovado em 10 de dezembro de 2025.

## **Resumo/Abstract**

### **(Des)Montagens do tempo: a concepção de história no cinema de Sylvio Back e suas ressonâncias filosóficas**

**Geovane Souza Melo Junior**

Este artigo investiga de que modo a obra cinematográfica de Sylvio Back instaura uma poética da montagem crítica, na qual literatura e história se entrelaçam como instâncias de reconfiguração simbólica do tempo. Longe de estabelecer filiações diretas, o estudo mobiliza conceitos como o tempo messiânico de Walter Benjamin e a imagem-tempo de Gilles Deleuze, a fim de iluminar os procedimentos estéticos que desestabilizam tanto a linearidade narrativa quanto as convenções da historiografia dominante. A recorrência de figuras históricas marginalizadas, aliada à tessitura de referências literárias, evidencia a construção de uma escrita cinematográfica híbrida, na qual suas películas operam como arquivos do dissenso. Em suma, argumenta-se que, em Back, o cinema não se limita a representar o passado, mas o reinscreve como interrogação, instaurando um regime de temporalidade crítica que desafia as fronteiras entre documento, ficção e memória.

**Palavras-chave:** cinema, literatura, história, Sylvio Back, tempo.

### **(Dis)Assemblages of time: the conception of history in Sylvio Back's cinema and its philosophical resonances**

**Geovane Souza Melo Junior**

This article investigates how the cinematographic work of Sylvio Back establishes a poetics of critical montage, in which literature and history intertwine as symbolic operations for the reconfiguration of time. Without seeking to trace direct filiations, the study draws upon concepts such as Walter Benjamin's messianic time and Gilles Deleuze's time-image in order to illuminate aesthetic procedures that unsettle

both narrative linearity and the conventions of dominant historiography. The recurrence of marginalized historical figures, together with a dense web of literary references, reveals the construction of hybrid cinematic writing, wherein Back's films operate as archives of dissensus. Ultimately, it is argued that, in Back's oeuvre, cinema does not merely represent the past, but reinscribes it as interrogation, instituting a regime of critical temporality that challenges the boundaries between document, fiction, and memory.

**Keywords:** cinema, literature, history, Sylvio Back, time.