



Cinema & Território

Revista internacional de arte e antropologia das imagens

VOL. 2 | N.º 11 | 2026

AUTORIA VS ALGORITMOS

Fragmentos de uma aula de Silvio Tendler: arquivo, autoria e reconstrução da história no documentário brasileiro

Fabrício FERNANDES

OJS - Edição eletrónica

URL: <https://ct-journal.uma.pt>

DOI: 10.34640/ct11uma2026fernandes1

ISSN: 2183-7902

Editor

Universidade da Madeira (UMa)

Referência eletrónica

Fernandes, F. (2026). Fragmentos de uma aula de Silvio Tendler: arquivo, autoria e reconstrução da história no documentário brasileiro. *Cinema & Território*, (11), 16-20. <http://doi.org/10.34640/ct11uma2026fernandes1>

12 de agosto de 2026



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Fragmentos de uma aula de Silvio Tendler: arquivo, autoria e reconstrução da história no documentário brasileiro

Fabício FERNANDES

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

fabricao.f.fernandes@edu.ufes.br

Resumo: Este texto é uma homenagem ao cineasta, professor e historiador Silvio Tendler, que faleceu em 2025 e deixou uma trajetória marcada pelo compromisso com a memória e a história do Brasil. Ao articular cinema, memória e história como um projeto crítico de reconstrução do passado brasileiro, o texto apresenta fragmentos de uma oficina ministrada pelo diretor, destacando sua compreensão do arquivo como campo de disputa de sentidos. Evidencia-se, assim, sua pedagogia do arquivo como prática político-estética voltada à reescrita histórica e à intervenção crítica no presente.

Palavras-chave: Silvio Tendler, memória, cinema de arquivo, cinema brasileiro

Abstract: *This text pays tribute to the filmmaker, professor and historian Silvio Tendler, who passed away in 2025 and left behind a career marked by a commitment to Brazil's memory and history. By bringing together cinema, memory and history as a critical project to reconstruct Brazil's past, the text presents excerpts from a workshop led by the director, highlighting his understanding of the archive as a field of contested meanings. It thus highlights his pedagogy of the archive as a political-aesthetic practice geared towards historical rewriting and critical intervention in the present.*

Keywords: *Silvio Tendler, memory, archive film, Brazilian cinema*

*É por isso que a montagem aparece como o procedimento,
por excelência, dessa exposição: as coisas só aparecem
aí ao tomarem posição [...]
(Didi-Huberman, 2007, p. 1)*

Na segunda metade do século XX, tecnologias como o Super-8, 16 mm e os formatos magnéticos de vídeo, entre outros, possibilitaram a produção experimental de filmes e registros produzidos por cineastas, ativistas e ensaístas que ampliaram a circulação de narrativas. Atualmente, o arquivo, compreendido como dispositivo (Foucault, 2008), insere-se nas disputas de memória que atravessam o cinema brasileiro. Esses e outros suportes, mesmo diante da obsolescência técnica, ainda sustentam acervos e imaginários que atravessam o debate público. É nesse horizonte que se inscreve a obra de Silvio Tendler (1950-2025), cuja trajetória articula cinema, memória e história em um projeto autoral comprometido com a reconstrução crítica do passado brasileiro.

Diante desse contexto, realizo a transcrição de fragmentos de uma oficina da qual participei, em maio de 2015, ministrada pelo cineasta Silvio Tendler. A atividade ocorreu no Centro Cultural Sesc Glória, em Vitória (ES), como parte do Ciclo Cinema e Memória. Na ocasião, Tendler não apenas orientou os participantes quanto à montagem criativa do

documento, tendo como matéria-prima arquivos históricos submetidos à obsolescência tecnológica, como também ressaltou a importância desse procedimento como gesto político, compreendendo-o não como mera reutilização de registros preexistentes, mas como prática de reescritura histórica e de disputa de sentidos.

Interessa-nos aqui, também, o modo como o cineasta elabora, pedagogicamente, uma teoria prática do arquivo, ao apresentá-lo como campo de intervenção crítica e ao deslocá-lo de seu regime original de visibilidade. Nesse sentido, Tendler formula, durante uma atividade prática, o que podemos chamar de uma pedagogia do arquivo que se configura como um projeto político-estético que atravessa grande parte de sua filmografia. A seguir, apresentam-se alguns fragmentos de uma aula do cineasta, realizada durante o Ciclo Cinema e Memória, Curso de Produção de Documentário com Silvio Tendler, em 28 de maio de 2015, no Centro Cultural Sesc Glória, em Vitória, Espírito Santo.

Silvio Tendler:

- Sempre realizei duas atividades em conjunto: fiz filmes e dei aula, duas atividades que se conjugam. Não sou um cineasta que dá aula e nem um professor que faz filme, sou um cineasta e um professor. E quando participo de uma oficina como essa, tenho certeza que aprendo tanto quanto vocês, ou, muitas vezes, muito mais do que vocês. A gente troca experiências, troca desejos, formas de fazer, ideias, e o visionamento de materiais e imagens.

- Existe uma ideia de que o arquivo é um cinema que não tem muita criatividade, na medida em que a gente trabalha com imagens pré-existentes. Na verdade, isso é um grande equívoco, porque o fato de a imagem preexistir não significa que ela não vá pedir nenhum tipo de interferência. Então, o trabalho de arquivo não está relacionado somente com o uso de películas. Hoje, as fontes do arquivo¹ são inúmeras. E estou relacionando todas, porque nós vamos começar a enfrentar um problema muito sério para o trabalho de arquivo, que é o fim de certas tecnologias.

- Vamos considerar como data de nascimento do cinema o ano de 1895, quando teve aquela filmagem na França, na saída dos operários da usina de Lyon, feita pelos irmãos Lumière², até 1915, quando foram documentados cotidianamente milhões de fotogramas de coisas que estavam acontecendo. Nesse percurso, de 1895 até ontem à noite³, existiram muitas tecnologias no meio desse circuito. Primeiro, as fotografias em chapa de vidro; depois, a fotografia em película; primeiro, o nitrato, depois o acetato; e o cinema começa com o nitrato, que tem uma qualidade de imagem melhor, mas que é inflamável.

- Por volta dos anos 1920, pararam de usar o nitrato e começaram a usar o acetato, que é mais seguro. Nesse caso, existem vários formatos: 16 milímetros, 9,5 milímetros, que era uma película meio esquisita, que parecia uma Super 8, um pouquinho maior, com um furo no meio. Depois do Super 8, dos 9,5 milímetros, 16mm e 35mm, surgiram os grandes

¹ Na ocasião da oficina, ele citou diversos formatos, como Super 8 (1965–anos 1990) – 16mm – utilizado em documentários; 35mm – padrão profissional para cinema comercial; 9,5mm (Pathé Baby) – presente em acervos até 1980; 70mm – produções cinematográficas (uso mais restrito); U-Matic (anos 1970–80) – usado por emissoras de TV e universidades; Betacam (a partir de 1982); Betacam SP (versão aprimorada do Betacam, final dos anos 1980); 1-inch Type C – padrão broadcast nos anos 1980.00; D2 (vídeo digital em fita, mas ainda magnético físico) – início dos anos 1990; os vídeos VHS – formato doméstico nos anos 1980 e 1990; Super VHS – versão com melhor qualidade de imagem; Video8 – formato compacto da Sony (anos 1980); Hi8 – versão aprimorada do Video8 (final dos anos 1980); MiniDV (meados dos anos 1990 – já digital, mas ainda dependente de fita magnética).

² Auguste e Louis Lumière.

³ Silvio Tendler se refere ao dia de abertura da oficina, em 26 de maio de 2015. A atividade prosseguiu até o dia 28 de maio daquele ano.

formatos profissionais: 70 milímetros, 150mm, e, até os anos 1970, começou a entrar em campo o videotape. A partir da existência do trabalho com o magnético, muda-se completamente a forma de se trabalhar. A televisão, por exemplo, aos poucos deixou de filmar com película e passou a utilizar o Super Videotape. Nesse caso, existem vários formatos: U-Matic, Betacam, VHS e o Super VHS.

- Imaginem toda a memória que foi acumulada nesses sistemas, que foram sendo abandonados pelo caminho. Esse material foi todo documentado. O pai de um de vocês comprou uma VHS para contar a sua história como criança e filmou o seu primeiro aniversário, o segundo aniversário, o batizado, a primeira comunhão etc. E essa fita foi ficando de lado. Hoje, vocês olham para aquelas fitas e, de repente, já não têm mais em casa o leitor: o DVD, o Blu-Ray, pois já se utiliza outra tecnologia, e as fitas foram sendo guardadas. É isso o que está acontecendo com tudo, inclusive com os formatos profissionais. As televisões, por exemplo, abandonaram o U-Matic e o Betacam há muitos anos. No caso do cinema, até pouco tempo atrás, insistia-se em trabalhar com 35mm, mas o único laboratório⁴ que existia no Rio de Janeiro para fazer a transferência de filmes não existe mais. Ele se mudou para São Paulo.

- No meu caso, por exemplo, tenho um grande acervo de películas em 16mm e não tenho como copiar, porque não existe mais um laboratório no Rio de Janeiro, que copie esse material. Por isso, estou montando um outro laboratório agora no Rio, que acredito que é um ganho comum. Os organismos públicos vão ter que fazer isso, porque, senão, é uma memória muito grande que vai se perder e isso é um problema complexo [...] agora, por exemplo, estou comprando materiais velhos, sucatas, câmeras de mini-DV. Ainda deve ter gente que filma em mini-DV e não existem muitos equipamentos profissionais para editar nesse formato. É preciso ter consciência da importância de guardar essas imagens, de reproduzir para sistemas mais modernos, que daqui a cinco anos vão mudar e vão ser outros. Se vocês assistirem a filmes mais antigos que realizei, vão ver também que muitos personagens que já não estão mais vivos e hoje em dia são personagens⁵ que fazem parte da história. Fiz um filme sobre o Josué de Castro⁶, por exemplo, e filmei Jorge Amado, Raquel de Queiroz, Francisco Julião, Betinho, D. Helder Câmara e o Chico Science.

- Outra coisa importante quando a gente vê um filme de arquivo e pretende trabalhar com esse filme é uma segunda leitura que a gente pode realizar com as imagens. A colagem a ser feita pode ser completamente diferente da colagem original, realizando outro visionamento e com uma outra intenção. Então, é preciso realizar uma pesquisa... por exemplo, se vocês olharem para 1971, que é o momento de extremo ufanismo da ditadura militar, em que as coisas estavam crescendo e tudo estava “maravilhoso”, aquele foi um ano em que a tortura foi a mais violenta na história do Brasil. Foi em 1971 que Rubens Paiva e muita gente desapareceram. Foi um ano de muita tortura, violência e repressão.

- É isso que diz que um filme documentário, baseado na construção a partir de filmes de arquivo, não se resume a uma mera cópia de imagens, mas é uma colagem criativa, uma reconstrução da realidade a partir do trabalho autoral. Não se trata de ser um copiador ou colador da realidade, mas de recriar a realidade. É isso que faz do documentarista que

⁴ Silvio Tandler parece se referir à Líder Cine Laboratórios S/A.

⁵ Um outro exemplo é o ator Luiz Carlos Maciel (Porto Alegre, 15 de março de 1938 - Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 2017), que atuou no curta-metragem *A Cruz na Praça*, um filme de Glauber Rocha, produzido e montado em 1959. Wikipédia. *A Cruz na Praça*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cruz_na_Pra%C3%A7a. O curta foi destaque no documentário *Glauber – Labirinto do Brasil* (2004), de Silvio Tandler.

⁶ *Josué de Castro – Cidadão do Mundo* (1994), documentário realizado por Silvio Tandler.

trabalha com arquivo um autor. Quando a gente olha para o filme de arquivo, a gente diz: “Isso é mole! Isso aí até eu faço!” Vai fazer, vai encarar os arquivos, pegar o arquivo puro, bruto, e tentar dar nexos a ele, e juntar com outro arquivo, com outra imagem, fazer uma outra leitura, uma outra colagem de outra realidade, e misturar esses arquivos, recriando uma realidade a partir de imagens já pré-existentes [...] esse é um trabalho difícil e muitas vezes mais difícil do que o trabalho feito em cima de imagens que podem ser filmadas. Ou quando se cruza imagens de arquivo com imagens que serão filmadas e, por exemplo, descobrir o lugar onde aquela imagem original foi filmada e ir lá filmar e ver como ficou. Esse contraponto, esse contraste que é interessante.

- Existe um filme da Agência Nacional, por exemplo, de propaganda do Mário Andreazza⁷, que foi o ministro durante a ditadura militar. Ele foi indicado para ser candidato à Presidência da República pela ditadura em 1985 e passou todos aqueles anos de ditadura, de 1964 até 1985, se preparando para ser presidente da República e ter o perfil de Juscelino Kubitschek, como promotor e organizador de obras... nesse caso, existe toda uma série de filmes da Agência Nacional⁸ e, nos filmes pós-1966, o Andreazza está presente. Em um deles, tem uma matéria de propaganda dele falando de pontes que deveriam ter sido construídas, de 1966 até 1971, e concluídas, mas não foram. Nesse vídeo, ele se mostra como um grande construtor de pontes. É o caso de acompanhar essa história para saber o que era antes e o que aconteceu. Uma das obras dele, por exemplo, é a Transamazônica. O que aconteceu com essa obra? Não aconteceu nada. Ela acabou com a vida de muita gente que acreditou nesse projeto. Eu fiz um filme⁹ e acompanhei uma família que estava saindo do Espírito Santo para se instalar em Rondônia. Eles chegaram lá e não tinha mais a terra prometida [...].

- Outro exemplo é um filme de 1976, que faz uma propaganda de distribuição de terras para camponeses do Araguaia. O que é o Araguaia? É onde teve uma zona de guerrilha e um dos maiores extermínios de camponeses da história do Brasil. O filme não trata do assunto, nem da guerrilha e nem dos camponeses, mas fala com um certo rancor de que essa terra vai para quem merece. Quer dizer, os que morreram não mereciam? Esses que estão recebendo agora em São José do Araguaia merecem. E isso está no filme. Então, saber reler a história é saber retrabalhá-la. Essa é a importância do arquivo, que permite contar uma história, desde ou a partir de um pequeno fotograma.

Considerações finais

Durante as aulas na oficina de cinema de arquivo, em 2015, Silvio Tendler destacou que, na produção do documentário contemporâneo, a utilização de imagens pré-existentes não elimina a necessidade de intervenção autoral, a qual exige, conforme sugere, pesquisa, montagem, contraste e reinterpretação. Essa ideia apresentada por Tendler dialoga com a perspectiva de Bill Nichols (2016) para quem o documentário constitui uma forma de representação argumentativa do mundo histórico.

Além disso, ao apresentar e disponibilizar aos participantes da oficina uma série de filmes da Agência Nacional produzidos durante a ditadura militar brasileira, Silvio

⁷ Mário David Andreazza (1918-1988) foi ministro dos Transportes (1967-1974) e ministro do Interior (1979-1985). Embora tenha sido apoiado por João Figueiredo como possível sucessor, não chegou a ser o candidato oficial do regime na eleição indireta de 1985.

⁸ Cinejornais da Agência Nacional (1945-1979). Disponíveis em <https://sian.an.gov.br/>.

⁹ Silvio Tendler se refere ao documentário *Rondônia – Viagem à Terra Prometida* (53 min, 1986). O filme acompanha migrantes e suas famílias que deixaram suas regiões de origem em busca de uma vida melhor — a chamada “terra prometida”.

Tendler não apenas sugeriu a utilização desse material como exercício prático, mas evidenciou a possibilidade de reler criticamente os dispositivos de propaganda estatal por meio da montagem e da recontextualização. Para o cineasta, o arquivo não se configura como um depósito neutro de registros, mas como matéria-prima capaz de sustentar novas construções narrativas e novos regimes de sentido, o que também dialoga com a perspectiva de Georges Didi-Huberman (2007), para quem a montagem constitui o procedimento por excelência de exposição das imagens.

Ao mobilizar os arquivos em sua cinematografia, Silvio Tendler assinala ainda termos de autoria que o cineasta não ocupa uma posição meramente reprodutiva diante da realidade histórica. Ao contrário, sua prática implica um gesto criativo, operado sobretudo pela montagem. A articulação de imagens heterogêneas, a justaposição de temporalidades distintas e o reenquadramento de materiais originalmente produzidos a partir de um arquivo oficial, por exemplo, conforme enfatizado pelo cineasta na aula em questão, convertem o arquivo em dispositivo de crítica histórica. Nesse processo, o material arquivístico deixa de funcionar como registro estável do passado para constituir-se como campo de elaboração simbólica, no qual memória, linguagem e produção de sentido se entrecruzam.

Os fragmentos desta aula revelam um cineasta consciente da concepção do documentário como dimensão fundamental para a democratização da memória e para as lutas políticas em defesa de direitos democráticos. Nesse relato, Silvio Tendler enfatiza o cinema como ferramenta de formação cidadã e de intervenção política, deixando entrever um legado que atravessa toda a sua filmografia: aquele que se ancora na pedagogia da imagem e na defesa do arquivo como espaço vivo de produção de sentido.

Referências

- Didi-Huberman, G. (2016). *Remontar, remontagem (do tempo)* (M. Migliano, Trad.; C. de Oliveira, Rev.). *Caderno de Leituras*, (47), 1-7.
- Foucault, M. (2008). *A arqueologia do saber* (L. F. B. Neves, Trad., 7ª. ed.). Forense Universitária.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário* (6ª. ed.). Papirus.
- Tendler, S. (2015, maio). *Oficina de cinema de arquivo* [Oficina/curso]. Centro Cultural Sesc Glória, Vitória, ES, Brasil. Transcrição realizada pelo autor.