



RELICI

A IMAGEM COMO PENSAMENTO E PARTILHA: ENTRE O MÁGICO E O POLÍTICO NOS CURTAS DE CECILIA MANGINI¹

THE IMAGE AS THOUGHT AND SHARING: BETWEEN THE MAGICAL AND THE POLITICAL IN CECILIA MANGINI'S SHORT FILMS

Carla Margareth Ferreira Ribeiro²

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura de cinco curtas-metragens documentais de Cecilia Mangini à luz das reflexões filosóficas de Emmanuel Alloa, Jean-Luc Nancy e Marie-José Mondzain, reunidas na coletânea *Pensar a imagem* (2015). Parte-se da ideia de que a imagem não se reduz à representação do real, mas constitui um campo de pensamento e de relação. Ao examinar filmes como *Stendali – Suonano ancora* (1960), *Maria e i giorni* (1960), *La canta delle marane* (1962), *Essere Donne* (1965) e *Brindisi '65* (1966), obras que combinam denúncia, ritual e estilo híbrido, investiga-se como Mangini articula a dimensão poética e política, o registro e a reconstrução, os sujeitos marginalizados e a estetização do cotidiano. A partir das categorias de pensatividade (Alloa), *méthexis* (Nancy) e proveniência/destinação (Mondzain), argumenta-se que a imagem em Mangini opera como forma de restituição simbólica e ética do olhar, participando ativamente de processos de memória, poder e visibilidade.

Palavras-chave: Cecilia Mangini, imagem, política, ética do olhar, documentário italiano, *méthexis*.

ABSTRACT

This article reflects on the role of the image in Cecilia Mangini's short documentaries through the philosophical perspectives of Emmanuel Alloa, Jean-Luc Nancy, and Marie-José Mondzain, gathered in *Pensar a imagem* (2015). Departing from the view that the image is not merely representation but rather a field of thought, relation, and resistance, the study examines films such as *Stendali – Suonano Ancora* (1960), *Maria e i giorni* (1960), *La canta delle marane* (1962), *Essere Donne* (1965), and *Brindisi '65* (1966). These works balance denunciation, ritual, and a hybrid style, showing how Mangini intertwines poetry and politics, documentary and reconstruction, marginalized

¹ Recebido em 04/02/2026. Aprovado em 24/02/2026. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.19511756

² Universidade Federal de Juiz de Fora. carla.ribeiro@estudante.ufjf.br



RELICI

subjects and everyday aesthetics. Using the categories of thoughtfulness (Alloa), *méthexis* (Nancy), and provenance/destination (Mondzain), it argues that Mangini's images function as symbolic and ethical restitutions of the gaze, actively participating in memory, power, and visibility.

Keywords: Cecilia Mangini, image, politics, ethics of the gaze, Italian documentary, *méthexis*.

INTRODUÇÃO

A obra de Cecilia Mangini (1927-2021), pioneira do documentário italiano, desafia os limites entre o registro do real e a criação poética. Seus curtas-metragens produzidos entre o fim da década de 1950 e meados da de 1970 emergem em um contexto de intensas transformações na Itália do pós-guerra, quando o país buscava reconstruir sua identidade nacional entre a modernização industrial e a persistência de tradições seculares. Nessa tensão entre o arcaico e o moderno, o mítico e o político, o cinema de Mangini assume uma função dupla: documentar o presente e, ao mesmo tempo, interrogar o visível, revelando nas imagens o que a modernidade tende a apagar.

As obras da diretora, como *Maria e i giorni* (1960), *Stendali – Suonano ancora* (1960), *La canta delle marane* (1962), *Essere Donne* (1965) e *Brindisi '65* (1966), não se restringem à denúncia social, mas instauram uma poética do real, em que o gesto cotidiano e o ritual simbólico coexistem. Nelas, a realidade não é apenas observada, mas recriada como pensamento sensível. A câmera de Mangini, atenta à materialidade dos corpos e à densidade dos espaços, constrói imagens que não buscam capturar a totalidade do mundo, mas participar de sua vibração, como se o olhar da cineasta pudesse transformar o visível em uma forma de pensamento.

Essa concepção aproxima sua obra do que Emmanuel Alloa (2015) denomina “pensatividade da imagem”, conceito segundo o qual a imagem não é um objeto a ser contemplado, mas um modo de pensar que acontece entre o visível e o invisível. Ao afirmar que “não se olha a imagem como se olha um objeto; olha-se segundo a imagem” (p. 7), Alloa, citando Merleau-Ponty, desloca a compreensão da imagem de



RELICI

uma função representativa para uma função reflexiva e relacional. Essa ideia encontra ressonância no cinema de Mangini, cuja “estética do entre” – entre o real e o simbólico, entre o político e o poético – revela a capacidade da imagem de pensar por si mesma.

De modo convergente, Jean-Luc Nancy (2015) propõe compreender a imagem não como *mimesis*, imitação do real, mas como *méthesis*: participação na presença do ser. A imagem, para Nancy, não copia o mundo: ela partilha o mundo, é o espaço onde o ser se mostra e se comunica. Essa noção é essencial para compreender o gesto de Mangini, cuja câmera não se limita a observar a vida dos outros, mas também a participar dela, inscrevendo-se como presença ética e sensível nos espaços filmados.

Por fim, o pensamento de Marie-José Mondzain (2015) sobre a proveniência e a destinação da imagem ilumina a dimensão ética e política do olhar cinematográfico. Para a autora, toda imagem é o vestígio de uma doação e, por isso, implica responsabilidade: quem vê é convocado a responder pelo que vê. O cinema de Mangini realiza essa ética do olhar ao restituir aos sujeitos filmados (camponesas, operárias, crianças) e aos rituais populares o direito de existir no campo do visível.

Assim, este artigo propõe refletir sobre a imagem como pensamento e partilha nos curtas-metragens de Cecilia Mangini, tomando como base as contribuições filosóficas de Emmanuel Alloa, Jean-Luc Nancy e Marie-José Mondzain. A partir desse diálogo entre estética e ontologia da imagem, busca-se compreender de que modo o cinema de Mangini produz imagens que além de representar o mundo, também o pensam, o partilham e o restituem. Para tanto, a análise se organiza em três eixos teóricos: (1) a pensatividade da imagem, segundo Alloa; (2) a *méthesis*, ou a imagem como participação e partilha, em Nancy e; (3) a relação entre proveniência e destinação, em Mondzain, como fundamento ético da imagem cinematográfica.

A IMAGEM PENSATIVA: ENTRE TRANSPARÊNCIA E OPACIDADE

Em *Entre a transparência e a opacidade*, Emmanuel Alloa (2015) afirma que a imagem é sempre ambígua: ela habita um espaço intermediário entre o que se



RELICI

mostra e o que se oculta, entre o que se deixa ver e o que resiste à visibilidade. A imagem, para o autor, não é uma janela transparente para o real nem uma superfície totalmente opaca que se basta a si mesma: ela é o lugar da tensão, o intervalo onde o visível se faz pensamento.

Essa tensão é particularmente evidente em *Stendali – Suonano ancora* (1960). O curta registra o ritual fúnebre das mulheres do sul da Itália, mas o faz de modo que o documentário se converte em uma experiência de suspensão. O canto coletivo, as vozes que oscilam entre o lamento e a celebração, e os gestos lentos das mulheres envoltas em véus negros instauram uma temporalidade que é ao mesmo tempo histórica e mítica. O filme não se propõe a explicar o rito: ele o expõe em sua densidade sensível, convidando o espectador a atravessar a opacidade da imagem e a experimentar sua força simbólica.

Na introdução de *Pensar a imagem*, Alloa observa que a imagem se situa entre a denúncia de seus limites e a exploração de seu ser-limitado (2015, p. 10), revelando uma ambiguidade entre o que se dá por finito e o que, em sua finitude, se excede. Essa definição parece descrever com precisão o gesto cinematográfico de Mangini: suas imagens reconhecem os limites da representação documental, a impossibilidade de capturar a totalidade do real, e é justamente nessa limitação que revelam uma dimensão excedente, poética, capaz de fazer ver o que normalmente permanece invisível.

Em *Stendali*, a câmera denuncia a marginalização das tradições populares e, ao mesmo tempo, celebra a potência simbólica dessas práticas. O que poderia ser visto como sinal de arcaísmo se torna expressão de uma resistência cultural. A opacidade da imagem, nesse caso, não é um obstáculo à compreensão, mas um espaço de sentido: aquilo que obriga o olhar a pensar.

A pensatividade da imagem, conceito central em Alloa, nasce exatamente dessa tensão entre ver e pensar. O autor, ao citar Roland Barthes, afirma que “a fotografia se faz subversiva ‘não quando assusta ou repele, mas quando é pensativa” (ALLOA, 2015, p. 9). Essa ideia se aplica ao cinema de Mangini, cuja ética-estética se



RELICI

funda na recusa da imagem imediata e no cultivo da imagem que demora, que exige tempo, silêncio e atenção.

Se o documentário tradicional tende à transparência, à pretensão de mostrar o real tal como ele é, Mangini aposta na espessura do visível, na imagem que não se deixa esgotar pelo olhar. Suas composições e montagens convidam o espectador a um exercício de contemplação ativa, em que o ver é inseparável do pensar. A imagem, aqui, não comunica uma mensagem pronta: ela pensa junto com quem a vê, instaurando um campo partilhado de experiência sensível.

Assim, entre a transparência do registro e a opacidade da criação poética, o cinema de Mangini realiza o que Alloa descreve como a vocação filosófica da imagem: a de pensar o mundo pela via do sensível, abrindo espaço para que o invisível se insinue nas formas visíveis. Suas imagens, ao mesmo tempo, políticas e rituais, produzem pensamento não pela via do discurso, mas pela vibração entre o que se revela e o que permanece suspenso, entre o olhar e o mistério.

IMAGEM, *MÍMESIS* E *MÉTHEXIS*: JEAN-LUC NANCY E A PARTILHA DO SENSÍVEL

Se para Emmanuel Alloa a imagem pensa, para Jean-Luc Nancy (2015) a imagem é pensamento: não porque representa uma ideia exterior a si, mas porque participa do próprio ato de aparecer no mundo. Ao retomar a tradição filosófica ocidental que associava a imagem à *mimesis*, isto é, à imitação e à cópia, Nancy propõe um deslocamento decisivo: a imagem não deve ser compreendida como duplicação do real, mas como *méthexis*, participação na presença: a imagem não é cópia do ser, mas sua partilha visível; ela participa da presença e, ao fazê-lo, a faz existir (NANCY, 2015, p. 57).

Essa reformulação implica uma mudança radical de paradigma: a imagem não é um espelho que reflete o mundo, ela é um espaço onde o mundo se partilha e se revela. Ela não está fora da realidade que mostra, ela a constitui em sua própria



RELICI

visibilidade. Assim, o gesto de ver se torna, também, um gesto de ser com o que é visto, um gesto de copresença.

Essa concepção encontra expressão de forma particularmente significativa nos curtas-metragens de Cecilia Mangini. Em *Maria e i giorni* (1960), por exemplo, a diretora acompanha a rotina de uma camponesa idosa, filmando o trabalho diário, a solidão e o ritmo circular do tempo rural. A câmera não observa de fora: ela participa da vida da personagem, respira com ela, compartilha seu espaço e sua lentidão.

(Maria) di Capriati is presented as the centre of her own universe. She is the still-active keeper of a rural estate who quarrels with locals from the top of her horse-drawn cart, the witchy woman with piercing eyes who causes mischief-making children to flee³ (ANOTHER SCREEN, s.d.).

A imagem partilha o tempo e o ritmo da personagem, sem hierarquia entre observador e observado. Essa suspensão do discurso transforma a imagem em experiência: o real não é representado, mas vivido na imagem.

A *méthexis*, portanto, não se traduz apenas no conteúdo do que é mostrado, mas na forma de relação instaurada entre o olhar da câmera, o sujeito filmado e o espectador. O cinema de Mangini é um cinema de presença, de proximidade e de partilha, em que o ato de filmar se torna uma forma de convivência. O olhar da realizadora não busca dominar o mundo visível: ele se expõe a ele, permitindo que o real se manifeste em sua alteridade.

Essa concepção revela como, na obra de Mangini, o simbólico e o político se entrelaçam de modo indissociável. Ao filmar os corpos e os gestos da vida popular, a cineasta transforma o cotidiano em acontecimento de sentido. O gesto de fiar, o canto fúnebre, a brincadeira infantil ou o trabalho repetitivo se tornam signos míticos, não porque sejam idealizados, mas porque condensam uma sabedoria ancestral, uma permanência do humano que resiste à lógica da modernização. O conceito de *méthexis* ajuda a compreender essa operação: a imagem dissolve as fronteiras entre

³ Maria di Capriati é apresentada como o centro de seu próprio universo. Ela é a guardiã, ainda ativa, de uma propriedade rural, que discute com os moradores locais do alto de sua carroça; ela é a mulher-bruxa de olhar penetrante diante da qual as crianças bagunceiras fogem. (Tradução nossa)



RELICI

o visível e o invisível, entre o individual e o coletivo, entre o presente e o ancestral, abrindo um espaço onde o tempo histórico e o tempo mítico coexistem.

Para Nancy, toda imagem é o aparecimento do aparecer: o vestígio visível daquilo que se retira (2015, p. 60). Essa ideia encontra ressonância direta em *La canta delle marane* (1962), em que meninos das periferias romanas são filmados em meio à inocência e à transgressão. O filme não os apresenta como tipos sociais, mas como figuras de passagem, portadores de um mundo em formação. O jogo, o riso e a violência coexistem como expressões de uma infância coletiva: a infância de um país que busca se reconstruir após a guerra.

Mangini não julga, não comenta, não interpreta. Sua câmera partilha. Ela se torna uma presença entre as outras, uma testemunha participante. A imagem, nesse sentido, é política porque é comunitária: não comunica uma mensagem unívoca, mas cria um espaço de sensibilidade compartilhada, um campo de experiência onde ver é também sentir com o outro.

Essa política da *méthexis* (da imagem que participa e faz participar) desloca o cinema documental do território da representação para o da coexistência sensível. O olhar da diretora não pretende traduzir a realidade, mas se abrir a ela. O que importa não é o que a imagem mostra, mas o que ela faz acontecer entre quem filma, quem é filmado e quem vê.

Assim, o pensamento de Nancy ilumina o modo como Mangini transforma o documentário em uma arte da presença. Em seus curtas, o cinema deixa de ser instrumento de observação para se tornar lugar de encontro e partilha, o espaço onde o mundo aparece e, ao aparecer, pensa a si mesmo.

A IMAGEM ENTRE PROVENIÊNCIA E DESTINAÇÃO: O OLHAR ÉTICO DE MANGINI

Em “A imagem entre proveniência e destinação”, Marie-José Mondzain (2015) propõe uma reflexão que desloca o debate sobre a imagem do campo estético para o campo ético. Toda imagem, afirma a filósofa, nasce de um gesto de doação, um ato



RELICI

de origem que envolve o olhar de quem cria (a proveniência), e se dirige a alguém, abrindo um espaço de recepção e resposta (a destinação). Entre essas duas instâncias, constitui-se uma relação essencialmente responsiva e compartilhada. Assim, ver implica receber a imagem e responder a ela, reconhecendo-se participante de sua própria existência.

Em seu texto, Mondzain afirma que toda imagem é o vestígio de uma doação e, por isso mesmo, exige um olhar que o restitua, que o responda. A imagem, portanto, é sempre relacional: nasce do gesto de alguém que dá e do olhar de alguém que devolve. Essa dinâmica implica responsabilidade, tanto do criador, que deve respeitar a alteridade do visível, quanto do espectador, que é convocado a restituir o olhar.

Nesse sentido, a câmera de Cecilia Mangini se aproxima dos sujeitos filmados com cuidado e partilha; não há distanciamento entre quem filma e quem é filmado, mas proximidade ética. O olhar da diretora não é extrativo, não toma o outro como objeto de contemplação ou de curiosidade antropológica. Ao contrário, ela constrói uma relação de escuta e de presença, na qual a imagem se torna um espaço de encontro e de devolução.

Em *Essere Donne* (1965), por exemplo, Mangini oferece às mulheres trabalhadoras da Itália industrial não apenas visibilidade, mas voz. O filme articula entrevistas, cenas de trabalho e fragmentos de cotidiano, revelando uma polifonia de experiências femininas invisibilizadas pelo discurso dominante. As imagens das operárias, dos gestos repetitivos e dos olhares exaustos não pertencem à cineasta, mas às próprias mulheres, que se reconhecem nelas. O ato de filmar, aqui, é um ato de destinação: a imagem é devolvida a quem lhe dá origem.

Mondzain lembra que a imagem só pode cumprir sua função política e ética se souber de onde vem e para onde vai. Essa consciência de origem e de destino é o que impede que o olhar se torne violência. Na obra de Mangini, essa consciência é evidente: seus filmes revelam sempre a marca da proveniência, a origem compartilhada do gesto, e a da destinação, o chamado ao outro, ao espectador. Ao



RELICI

contrário de uma câmera que captura, a de Mangini restitui; ela não rouba imagens, ela as devolve ao espaço comum do olhar.

Em *Brindisi '65*, a diretora registra o processo de industrialização do sul da Itália, mostrando o deslocamento da classe trabalhadora e a alienação provocada pela modernização. No entanto, a montagem alterna o ruído das máquinas com planos insistentes de rostos e mãos dos operários: pequenos gestos que resistem à mecanização. Essa oscilação entre o humano e o técnico, entre o corpo e a engrenagem, inscreve-se naquilo que Mondzain chama de relação entre a origem do olhar e sua responsabilidade no presente. A imagem, ao dar a ver o rosto, restitui à história a dimensão humana que o progresso tenta apagar.

A ética do olhar em Mangini se manifesta, portanto, na forma como a imagem sustenta a alteridade. O outro não é absorvido pelo olhar da câmera, mas reconhecido em sua diferença. A proveniência da imagem está no encontro, na escuta sensível que precede o registro, e sua destinação é o espectador, convocado a assumir a responsabilidade por aquilo que vê. Essa responsabilidade, segundo Mondzain, “é o lugar do sentido” (2015, p. 50): é o espaço em que o ver se converte em pensamento ético.

Nos filmes de Mangini, pensar a imagem é devolver uma imagem: restituir o direito de olhar e de ser olhado. Suas imagens não pretendem representar o outro, mas criar as condições para que o outro se apresente. Cada quadro é, ao mesmo tempo, testemunho e restituição: um modo de devolver presença e dignidade a quem a sociedade tenta invisibilizar.

Dessa forma, as imagens de Mangini são mais que meros documentos: são atos éticos que instauram um circuito de reciprocidade entre quem filma, quem é filmado e quem vê. Elas afirmam a imagem como espaço de responsabilidade compartilhada, em que o olhar não é posse, mas compromisso. O cinema, nesse sentido, deixa de ser instrumento de registro para se tornar ato de cuidado e partilha, um gesto que devolve ao visível sua dimensão humana e política.



RELICI

CONCLUSÃO: A IMAGEM COMO RESTITUIÇÃO POLÍTICA E POÉTICA

Ao articular os conceitos de Alloa, Nancy e Mondzain, compreende-se que o cinema de Cecilia Mangini produz uma imagem pensante, participativa e ética. Com Alloa, a imagem é pensativa, situada entre transparência e opacidade; com Nancy, ela é *méthexis*, partilha ontológica do sensível; com Mondzain, é gesto de responsabilidade e restituição entre proveniência e destinação.

Mangini conjuga essas três dimensões ao filmar a vida comum como espaço de pensamento e de partilha. Suas imagens resistem à neutralidade documental e afirmam o cinema como campo de memória, imaginação e luta política.

Pode-se, ainda, afirmar que Mangini restitui o olhar ao povo italiano, devolvendo às margens a possibilidade de existir como imagem e como pensamento, ao tornar visíveis sujeitos e experiências historicamente silenciados.

Entre o mágico e o político, as imagens de Mangini não apenas representam o mundo: elas o pensam e o fazem pensar. Ao articular o real e o simbólico, a diretora transforma o cinema em um espaço de reflexão sensível, onde cada gesto filmado carrega uma força de pensamento. O olhar documental não busca reproduzir o visível, mas produzir visibilidade, instaurar um campo em que o cotidiano se torna pensamento, e o pensamento se torna imagem.

Assim, o cinema de Mangini realiza aquilo que Emmanuel Alloa descreve como a “pensatividade da imagem”: uma abertura para o impensado do real, em que o espectador é chamado não apenas a ver, mas a participar do processo de pensar com a imagem. Nesse sentido, os filmes deixam de ser um espelho da realidade para se tornarem um acontecimento de pensamento e partilha, em que o político se revela na sensibilidade e o mágico na potência do comum.



RELICI

REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Tradução de Carla Rodrigues et al. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ANOTHER SCREEN. Cecilia Mangini. Disponível em: <https://www.another-screen.com/cecilia-mangini>. Acesso em: 28 out. 2025.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 39–54.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, *mímesis* & *méthexis*. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 55–75.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

MANGINI, Cecilia (Dir.). **Stendali** – Suonano Ancora. Itália: Documento Film, 1960. 10 min.

MANGINI, Cecilia (Dir.). **Maria e i giorni**. Itália: Documento Film, 1960. 11 min.

MANGINI, Cecilia (Dir.); PASOLINI, Pier Paolo (Roteiro). **La canta delle marane**. Itália: Documento Film, 1962. 11 min.

MANGINI, Cecilia (Dir.). **Essere Donne**. Itália: Documento Film, 1965. 28 min.

MANGINI, Cecilia (Dir.). **Brindisi '65**. Itália: Documento Film, 1966. 10 min.