

CLASSES MARGINALIZADAS NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: ESTÉTICA, POLÍTICA E O RISCO DO ESPECTADOR

Tatiana Vieira Lucinda
PPGCOM/UFJF, Brasil
tatianavl@yahoo.com.br

RESUMO

O presente estudo trata de uma discussão sobre as nuances estéticas e políticas de documentários brasileiros que tematizam as classes marginalizadas. Para tanto, aborda as formas de enunciado e as operações do dispositivo comuns nesses filmes e o impacto das imagens no espectador. A partir da ideia de “risco” apresentada por Jean-Louis Comolli, é discutida a proposta de um modo de operar distinto, o qual desloca o espectador através de operações que minam as suas certezas e convicções, e o que o coloca em zonas de indeterminação, convidando-o a um posicionamento crítico e reflexivo. Trata-se de uma revisão de literatura, tomando como alicerce autores relevantes do documentário, levantando aspectos que merecem ser analisados e propondo possíveis caminhos em direção a um cinema do real autêntico e engajado com as questões da sociedade atual.

Palavras-chave: documentário; classes marginalizadas; risco; espectador.

1. INTRODUÇÃO

Desde a década de 1960, as classes marginalizadas têm ganhado espaço no cinema documentário brasileiro. Daquela época até os dias atuais, a forma de construção enunciativa em torno da temática sofreu alterações, passando da visão do sujeito alienado, seguida de uma fase de elegia e de valorização de suas tradições folclóricas e culturais, e culminando no que se vê em boa parte dos filmes contemporâneos, com imagens fortes, sem pudor e que reforçam o miserabilismo e a criminalidade (Ramos, 2008).

A princípio, pode-se deduzir que esses filmes têm cumprido a sua missão social por dar a voz aos grupos excluídos, por permitir aos indivíduos denunciar as suas mazelas, os preconceitos que sofrem, o descaso do Estado, dentre outras situações a que estão expostos. Contudo, cada operação do dispositivo feita pelo cineasta, fruto de uma escolha enunciativa, carrega em si aspectos de estética e política específicos - uma política que pode ir no sentido de manutenção do *status quo* ou que tenta quebrar as fronteiras entre as classes e a posições ditadas pela sociedade policial (Rancière, 2011).

Em outras palavras, pode-se dizer que todo documentário que trata de questões, aspectos e características do mundo histórico, é político. No entanto, não se pode dizer que colocar sujeitos marginalizados diante das câmeras já é, por si só, uma forma de garantir o seu reconhecimento pelos espectadores, de tirá-los do anonimato ou oferecer um caminho para a transformação social. Mais do que o tema em si, a forma como ele é enquadrado é que gera o impacto naqueles a quem o filme se dirige.

Ao trabalhar formas de representação de “reservas de mundo” (Bentes, 2010: 51), explorando toda a estética de vidas relegadas e as potências dessas existências, há a possibilidade de se fazer uma política diferenciada, na visão de Rancière (2011). Sabe-se que a arte é uma sensibilidade específica, mas que não está deslocada do mundo e de suas relações. Hamburger (2003) associa o trabalho do audiovisual a uma “construção cultural”, ou seja, as imagens são frutos do próprio contexto social, cultural e histórico em que o documentarista está inserido, opinião também compartilhada por Ramos (2008).

Desse modo, há que se observar nas obras a política da forma e as decisões de uso do dispositivo, ou seja, fazer política no sentido de quebrar os estereótipos, de dar uma representatividade aos excluídos, desafiando os ditames da sociedade policial não se resume apenas nas escolhas temáticas, mas também - e principalmente - nos elementos estéticos das produções, nas relações que o cineasta estabelece com os personagens e com o mundo, nos efeitos de realidade que se busca produzir e no que reside nessas decisões. Além disso, os próprios padrões de produção são modelos a serem avaliados e questionados.

Segundo Comolli (2008), o grande diferencial do documentário é se realizar no risco, assumir suas fragilidades e usá-las como alicerce para novos experimentos e criações. Fazer um filme no risco é abrir mão do planejamento, do roteiro e do pré-agenciamento com os sujeitos filmados. Nada é combinado previamente. O documentário, então, acontece no momento em que o documentarista encontra o sujeito filmado e dali em diante se permitem acasos e imprevistos - quando o real penetra na cena. Essa operação daria uma posição mais igualitária entre aquele que filma e aquele que é filmado, ambos experimentaríamos o medo e se disporiam a superá-lo no momento do encontro, da gravação. Nesse sentido, seria possível captar uma nuance única da realidade tematizada, longe de qualquer regra de produção pré-definida.

Tomando tais conceitos como referência, o presente estudo discute a estética, a política e o risco presentes em documentários contemporâneos que tratam das classes marginalizadas, bem como a força da imagem sobre os seus espectadores, espe-

cialmente quando ela os desperta para o conflito ou zonas de indeterminação – quando a imagem não dá conta de explicar tudo e o espectador é chamado a ocupar lugares distintos no filme (Comolli, 2008). Questionam-se os padrões adotados nas construções atuais e propõe-se um novo modo de pensar e fazer, focado em uma participação maior do espectador de modo a despertar a sua consciência crítica e o seu engajamento com o mundo tematizado.

2. A IMAGEM E O REAL

Ao discorrer sobre a imagem, o filósofo francês e historiador da arte Didi-Huberman (2012: 2014), levanta a hipótese de que ela “arde em seu contato com o real. Inflama-se e nos consome por sua vez”. Para o pesquisador, a imagem carrega em si armadilhas potenciais, buscando satisfazer os tremores humanos – de desejo e de temor -, ardendo pela dor da qual provém e procurando alguém que com ela se importe. Além disso, ela carrega em si temporalidades múltiplas e também incertezas, as quais exigem do espectador um movimento instável e uma atenção flutuante (Didi-Huberman, 2013).

Em uma contemporaneidade extremamente imagética, rodeada por diversas construções de mundo, um dos instrumentos que fazem a intercepção entre a imagem e o real é o documentário, o qual está na raiz do cinema, oferecendo-lhe os seus primeiros poderes, segundo Comolli (2008). Pode-se dizer que um desses poderes é o medo. Em sua primeira exibição na sala de cinema, a produção dos irmãos Lumière incitou o temor nos espectadores, o que os levou a deixarem as salas atemorizadas com uma imagem que parecia perfurar ferozmente a vida real. Se nos seus primeiros anos, a imagem causava medo por entranhar no mundo, o movimento inverso também existe, especialmente no cinema contemporâneo: é o real que atravessa a cena, criando zonas de indeterminação e despertando a fobia descrita por Comolli (2008) ou aquilo que Didi-Huberman (2013: 335) chama de sintoma, o “signo incompreensível”.

Essa guinada para um cinema que permite a entrada das “fissuras do real” está presente nos chamados documentários-dispositivos, os quais não apenas buscam um encontro com o real, como também, e principalmente, procuram acioná-lo para revelar a sua “inscrição verdadeira” (Comolli, 2008). O termo “dispositivo”, bastante utilizado por Lins (2007: 76) é associado às produções que “extraem da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizar sua vitalidade e condição de invenção”. Tal risco é apresentado por Comolli (2008) como o deslocamento da problemática de “como filmar?” para o “como fazer para que haja filme?”.

Ao abrir mão de roteiros que agem e pensam no lugar do espectador, possibilita-se a criação de novas “máquinas” – ou dispositivos - que se ocupam do que resta, do que sobra e daquilo que não interessa às visões fechadas de mundo oferecidas pela mídia tradicional. O dispositivo se realiza na indeterminação e se oferece com esse mesmo jogo de incertezas para o espectador. Muitos deles se constroem a partir de uma mistura, multiplicidade e hibridação de propostas, modelos e sentidos. Perceber a estética presente neles é capturar os modos de experiência e as formas de pensamento que os constituíram, ponto fundamental para avaliar a arte enquanto tal, segundo Rancière (2011).

Assim, não se pode compreender os processos de construção de uma imagem afetada pelo real e que nele provoca transformações, sem resgatar a sua essência estética, a qual Rancière (2011) define como uma matriz de percepções e discursos relacionados a um regime de pensamento e a uma visão da sociedade e da história. Pensar a estética é avaliar os regimes de identificação presentes na imagem, associando-a diferentes modos de percebê-la e de ser afetado por ela. E, a partir de um olhar sobre a estética da imagem, é possível entender qual a política presente na mesma e suas implicações no espectador.

3. ESTÉTICA E POLÍTICA NA TEMATIZAÇÃO DOS MARGINALIZADOS

No que tange aos regimes de identificação propostos por Rancière (2011, p.4), destaca-se o que o autor chama de “regime estético”, caracterizado pelo colapso das “regras de correspondência entre temas, modos de representação e expressão”. E mais ainda: nesse regime, todos os temas podem ser frutos de construções. Tais quebras abrem espaço para a lógica da política, concebida pelo autor como o baralhamento da distribuição dos lugares e das identidades da sociedade policial, que dá voz ao ruído, rompe as fronteiras e dá visibilidade às partilhas do comum. Assim, pelo regime estético, partilha-se a humanidade e cria-se uma comunidade sensível, pautada na emancipação.

Nesse contexto, um objeto que pode ser avaliado sob tais perspectivas é o documentário que trata do sujeito marginalizado. Conforme Lins e Mesquita (2008) ressaltam, o documentário moderno no Brasil, que se expandiu na década de 60, apresentou diversas inovações, entre elas, tematização dos problemas e das experiências das classes populares. Esse viés temático não se perdeu com o documentário contemporâneo, que ascendeu em 1990 e permanece até os dias atuais. Segundo Ramos (2008), a tematização do popular passou do sujeito alienado, aos elogios de sua cultura, até culminar no miserabilismo e na criminalidade, com o uso de imagens fortes e exploração do horror, gerando um sentimento dúbio de piedade e culpa nos espectadores.

Ainda hoje, indivíduos estigmatizados pela sociedade têm mostrado a sua voz em produções documentárias, personagens que revelam a face do sujeito pós-moderno, dotado de uma identidade fragmentada, construída e desconstruída continuamente. Essa opção temática poderia significar o fazer política, porém o “dar a voz” não denota, necessariamente, romper com os ditames da sociedade policial, oferecendo certa emancipação ao sujeito do discurso.

Glauber Rocha, em “Uma estética da fome” (2004: 63) diz que “nossa originalidade é a nossa fome e a nossa miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”, ou seja, ainda que a miséria esteja diante da tela, ela não consegue ser apreendida pelo espectador em sua essência. Ramos (2008: 215) diz que os cineastas de classe média, ao tratar do outro popular, o fazem sem reservas e sem pudor, operação que caracteriza como “composição estética do abjeto” ou “naturalismo cruel”. Para o autor, essas imagens do horror, em que a miséria e a violência aparecem de maneira contundente, estão destinadas “a provocar a angústia e a culpa no espectador”.

Guimarães (2010) ressalta que a forma com que esses indivíduos do núcleo popular são tematizados dá luz a uma violência espetacularizada, aos acontecimentos trágicos e às difíceis condições de vida – de sobrevivência ao horror em que estão inseridos. Ainda para o autor, “todo abrigo da vida cotidiana surge ameaçado, de um lado, pelo crime e pela violência, e de outro, pela miséria (tão pronunciada que parece roubar os sujeitos de qualquer relação de afeto e de temporalidade com o lugar habitado). Ali onde os sujeitos existem e resistem, os lugares parecem testemunhar somente o dano que recai sobre suas vidas, causado pelas desigualdades duradouras da vida social” (Guimarães, 2010: 183).

Entre as cenas mais comuns de documentários contemporâneos que tratam de sujeitos marginalizados, estão as de indivíduos encapuzados com armas na mão, pessoas vivendo em locais insalubres com aparência maltrapilha, consumo de drogas, corpos de mortos pelo chão, dentre outras que deixam subentendido que os lugares que os sujeitos tematizados vivem são esferas desconexas da realidade dos espectadores, submundos onde o grito é só mais um entre tantos, um grito que sai do lugar relegado e somente lá permanece e ecoa.

Para Migliorin (2010: 17), “o personagem que grita, que reclama, pode ter sua demanda aceita, como discurso, mas se enquadra no próprio discurso que avisa que a sua demanda não pode ser ainda atendida”. A forma de enunciação do documentário, as operações do dispositivo e formas de enquadrar determinado contexto já são, por si só, maneiras de “abafar o grito” antes mesmo que ele seja projetado nas telas.

Na concepção de Comolli (2008), os documentaristas que se ocupam de um senso de caridade de dar a palavra àqueles que dela são privados acabam por reproduzir o gesto do poder. Nichols (2012) retoma a proposição de Brian Winston de que o fracasso na conquista da mudança social foi resultado da política de representação colocada em prática. Para Winston, muitos dos filmes que abordavam os problemas sociais expunham as questões repetidamente, sem um significado, sem promoverem uma reflexão maior.

Ainda que os documentaristas estivessem com as intenções de trazer o real para as cenas, a maioria deles, conforme defendem os autores citados, o fizeram dando ênfase ao real cruel, aquele que perturba, que choca e que responsabiliza o próprio espectador pela sua existência. O problema aparece na tela, se amplia ao longo do filme e volta no final sob um viés de desesperança, de que não há solução. O grito sai do sujeito filmado, angustia o espectador e volta para aquele mesmo lugar onde não tem legitimidade.

3.1. A política de Rancière e o baralhamento de posições

Conforme Rancière (2010: 46) destaca, a arte é política quando oferece “uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação”, ou seja, é preciso transcender a lógica policial que define as posições de cada um, as formas de ver, sentir e pensar. Nichols (2012) afirma que é importante ao cineasta não apenas atentar-se à ética, mas também nas consequências políticas e ideológicas do seu filme. Suas escolhas de abordagem dos personagens, de enquadramentos da câmera ou construção da narrativa, montagem, por exemplo, carregam a própria política e ideologia da obra.

Migliorin (2010: 10) defende “o documentário não é o que diz ou mostra que existe, mas o que inventa a existência com o que existe”. Desse modo, ao construir o seu ponto de vista (Nichols, 2012), especialmente sobre as “reservas de mundo”, o cineasta reverbera escolhas permeadas de política e ideologias, ou, no mínimo, decisões que podem ou não seguir um padrão de espetacularização da miséria, de reforço do paternalismo e dos jogos de poder, modelos esses que, direta ou indiretamente, conforme defende Migliorin (2010), nos dão um diagnóstico do mundo atual, pois o documentário está indexado na política e no cotidiano, e é nele que “se esboça a imaginação sobre si e sobre o outro”.

Desse modo, avaliar os filmes documentais e a política presente neles é uma forma de entender os valores ou as regras sociais vigentes no contexto em que estão inseridos, ainda que alguns caminhem no sentido de romper com os mesmos, embora não seja a constatação das obras contemporâneas feitas pelos autores citados neste artigo. Hamburguer (2003: 59) reforça que a mídia proporciona uma experiência distinta de estar no mundo, “uma que pode questionar ou reforçar alteridades estabelecidas, reforçando ou contribuindo para reduzir as desigualdades”.

Partindo da visão de Ramos (2008) sobre a tematização do popular no documentário brasileiro contemporâneo, seria possível depreender que o miserabilismo e a criminalidade que aparecem nas imagens de filmes exemplares citados pelo autor, como *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles; *O prisioneiro da grade de ferro: autorretratos* (2003), de Paulo Sacramento; *Ônibus 174* (2002), de José Padilha; *Estamira* (2005), de Marcos Prado; *Falcão, meninos do tráfico* (2006), de MV Bill e Celso Athayde; dentre outros que se destacaram nas décadas de 1990-2000, acabam por reforçar a condição do sujeito marginalizado na sociedade.

Nesses filmes, os personagens centrais são gravados dos mesmos locais onde não têm legitimidade no cotidiano para emitir a sua voz, ainda que a câmera lhes dê uma falsa ideia de reconhecimento pelo núcleo social. Eles são enquadrados sob o viés das condições precárias de vida, da violência e do horror, para os quais o espectador prefere não olhar efetivamente.

Quebrar a lógica policial, no caso desses filmes, seria buscar um novo olhar para aquela realidade, ainda que permeada de miséria e violência; seria mostrar, através do filme, que há uma alternativa, uma saída para as vidas dos sujeitos excluídos da esfera social, que eles podem ocupar outros lugares que não aquele de sobrevivência ao horror a que estão fadados e que os filmes acabam por reforçar. Essa seria a política de baralhamento, proposta por Rancière (2011).

4. O OLHAR DO ESPECTADOR E O RISCO

De acordo com Salles (2005: 88), o espectador tem uma dificuldade de conviver com imagens conflitantes. Ao falar da violência, o documentarista diz que é algo que “tratamos com luvas cirúrgicas; não queremos sujar as mãos, os olhos”. Em se tratando da tematização de indivíduos marginalizados, o temor do espectador pode se manifestar em dois momentos: ao se deparar com a temática do filme (“*Não quero ver um documentário sobre esse tema*”) e quando a imagem “não fecha” para ele, ou seja, quando ela corre o risco do real e não dá conta de explicar tudo, de apaziguar seus medos. Partindo desses pressupostos, postula-se que os afetos provocados nos espectadores de documentários têm uma essência estética e também política.

Estendendo ainda mais essa análise, pode-se depreender que o espectador ocupa um lugar fixo enquanto sujeito social e político. Para Comolli (2008), um dos grandes trunfos do documentário está em “brincar com o medo”, de modo a perfurar a experiência do espectador. No caso dos filmes que exploram o miserabilismo e a criminalidade, o sentimento que se entrega ao espectador é o de culpa e piedade. Ainda que ele sinta medo, que os indivíduos filmados façam ameaças justificando-as pela revolta da discriminação a que foram submetidos, fica a sensação de que era uma responsabilidade do espectador não deixar isso acontecer (Ramos, 2008). E embora a violência seja tratada com “luvas cirúrgicas”, ela não desafia o espectador, pois ele sabe que vai encontrar o horror nesses filmes, tão acostumados a explorá-lo.

Didi-Huberman (2013) diz que a sagacidade está em criar um princípio de incerteza na imagem, ou seja, para despir o sujeito de seu lugar político, é preciso colocá-lo imerso em incertezas, movimentando-o entre o crer e o duvidar, brincando com seus desejos. Seria, portanto, no caso de filmes que tratam das classes marginalizadas, um exercício de quebra de expectativas e, principalmente, de rompimento dos estigmas e estereótipos. Criar a incerteza seria revirar as convicções do espectador, fundamentadas em seus valores, crenças e conceitos.

Nichols (2012), ao tratar desse assunto, propõe uma “concepção alternativa dos indivíduos e da comunidade à qual pertencem”, opondo-se ao reducionismo e ao estereótipo. Ramos (2008: 241) cita o documentário *Fala tu* (2003), de Guilherme Coelho, como uma obra que, mesmo estando dentro da estética do popular criminalizado, ainda consegue ser um “estranho” no ninho por se abrir ao “lado mais lírico do cotidiano” e pelo carinho dedicado aos personagens. Ainda que se passe em uma favela, rodeada de atos violentos, o foco está nos personagens e nas suas histórias de vida, na sua condição humana, e não no horror tão explorado em outros filmes.

Talvez o exemplo citado por Ramos ainda seja um passo pequeno no sentido de romper os estereótipos e de apresentar uma visão alternativa, como propõe Nichols (2012), mas o fato do filme contemporâneo não buscar a sua ênfase na criminalização ou no miserabilismo já mostra que há um caminho possível, caminho este que já vem sendo trilhado por outros documentaristas em busca de resultados novos, de um modo distinto de enunciar a vida marginal, sem que se reforce a condição de abandono, distanciamento ou invisibilidade.

Porter (2005) diz que alguns filmes podem revelar mais sobre o espectador do que sobre o sujeito filmado. E isso não necessariamente se consegue somente pela culpa. Quando as imagens e a narrativa minam as certezas e as convicções do espectador, quando ele se vê diante de situações que não imaginava para a vida dos sujeitos filmados e se sente incomodado por ter seus ‘pré-conceitos’ revirados, ali se consegue que ele adentre no universo filmado, não como um mero hipnótico pela fantasia, mas como alguém que puxa para fora a realidade que tenta sair da tela, que dá continuidade ao transbordar do real.

É nisso que reside o risco do espectador. Para além dos riscos do documentarista, que precisa buscar meios de fazer o filme acontecer sem que haja roteiro e programação, há o risco daquele a quem o filme se dirige: o de ter as suas certezas minadas. De acordo com Migliorin (2010: 14), “para que haja filme é preciso que a cena se reconstitua, que o espectador seja transportado para a instabilidade do encontro entre os sujeitos políticos, operando na *polis* e não apenas executando um roteiro que servirá para o consumo”. O autor ainda acrescenta que se a imagem que chega ao espectador perde “toda a potência de contágio com outras imagens e outros sujeitos, é a própria cena que tende ao desaparecimento. A retirada, nesse caso, é da política mesmo” (Migliorin, 2010: 14).

Nesse sentido, a política transformadora está nas imagens que têm a potência de afetar o espectador de um modo peculiar, deslocando-o no filme, fazendo-o trazer o filme para a sua realidade. Essas ideias pressupõem um espectador ativo, apto a se encontrar e a participar da obra. Nesse contexto, Comolli (2008) distingue o sujeito/espectador menor e minorado – aquele que permanece sempre na mesma posição que o cinema lhe concede, que tem os seus desejos atendidos, que é um consumidor de efeitos, do sujeito maior – o que ocupa vários lugares do filme, de relações complexas e emoções ambíguas, que perde

o desejo e embarca no risco, nas zonas de indeterminação propostas. Segundo o autor, é nesta última posição que se alcança a dimensão crítica.

É certo que as realidades que o público está acostumado a relegar em seu cotidiano geram um medo inicial no filme, mas o grande trunfo está exatamente em instaurar o risco. Um risco que deve começar antes das gravações, estender-se durante e permanecer após a projeção. Sem o risco, não há o despertar do espectador.

Sabe-se também que o documentário não tem, necessariamente, a função de promover uma transformação social, porém ele estimula o desejo de saber no espectador, conseguindo-o através de uma lógica informativa, uma retórica persuasiva e uma poética comovente (Nichols, 2012). Desse modo, ainda que não tenham a missão de operar mudanças na esfera social, são recebidos como parte do mundo que vivemos, como um instrumento que oferece conhecimentos sobre o mesmo.

E, conforme defende Nichols (2012: 71), “poder e responsabilidade residem no conhecimento; o uso que fazemos do que aprendemos vai além de nosso envolvimento no documentário enquanto tal, estendendo-se até o engajamento com o mundo histórico”. Ou seja, a forma como os espectadores se engajam no mundo e se relacionam como o outro pode sofrer a influência do documentário, daí a importância em se pensar o como fazer e se buscar caminhos e soluções para os problemas apontados e discutidos na contemporaneidade.

5. CONCLUSÃO

A percepção estética da realidade através do olhar cinematográfico vem sofrendo mudanças desde que se descobriu o potencial de uma câmera em mãos e as inúmeras possibilidades de construções formais, estratégias de linguagem e montagem. No documentário contemporâneo nacional, o que se assiste é uma mistura, uma multiplicidade e hibridação de propostas, modelos estéticos e sentidos, porém no que tange à temática, nota-se uma predileção por tratar das classes marginalizadas.

Atualmente, conforme especialistas do cinema documentário apontam, documentários que tratam do popular tendem a fazer uso do miserabilismo ou da criminalidade em suas operações do dispositivo. Tais escolhas levam ao espectador um sentimento de culpa ou piedade, contudo, que dificilmente gera um engajamento social efetivo e um posicionamento crítico, uma vez que o apelo feito pelos personagens do filme vêm dos mesmos locais deslegitimados na esfera social, e esses são apresentados seguindo os estereótipos que a sociedade os impõe.

Em sua concepção do regime estético da arte e da política, Rancière fala do exercício de baralhamento das posições ditadas pela sociedade policial, da partilha do comum e da busca pela quebra de padrões. Nesse sentido, trazendo essa reflexão para o contexto dos filmes que tratam de classes marginalizadas, observa-se que o reforço às suas condições precárias de vida e ao horror não deslocam o espectador para uma posição efetivamente transformadora. Entende-se que, ao minar as certezas e convicções do público, consegue-se inseri-lo no risco e fazê-lo pensar sobre a sua realidade, seus valores e estigmas que carrega e, assim, despertá-lo para um novo olhar sobre as realidades retratadas.

Ao documentarista, cabe o desafio de romper com os padrões e as forças estereotipantes e de espetacularização da miséria. Para tanto, pensar o dispositivo e suas formas de operá-lo é o primeiro passo. A ética deve caminhar com a reflexão sobre as implicações ideológicas e políticas do filme, assim como o lugar do grito precisa ser avaliado de modo que a sua projeção não seja uma mera repetição de um apelo que sai do lugar da invisibilidade e lá permanece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bentes, I. (2010). Deslocamentos subjetivos e reservas de mundo. Em Miglioron, Cezar (org.), *Ensaio no real*, p. 44-63. Rio de Janeiro: Azougue editorial.
- Comolli, J. L. (2008). *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2012). Quando as imagens tocam o real, *Pós*, Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 204-219.
- Didi-Huberman, G. (2013). Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- Guimarães, C. (2010). Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. Em Miglioron, Cezar (org.), *Ensaio no real*, p. 181-198. Rio de Janeiro: Azougue editorial.
- Hamburger, E. (2003). Política da representação, *Contracampo: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação*, Niterói, n. 8, p. 49-60.
- Lins, C. (2007) O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. Em Vários autores. *Sobre fazer documentários*, p. 44-51. São Paulo: Itaú Cultural.
- Lins, C. e Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.
- Migliorin, C. (2010). Documentário recente brasileiro e a política das imagens Em Miglioron, Cezar (org.), *Ensaio no real*, p. 8-25. Rio de Janeiro: Azougue editorial.
- Nichols, B. (2012). *Introdução do documentário*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus.

- Porter, R. (2005). Sobre documentários e sapatos. Em Mourão, M. D. e Labaki, A. (orgs.), O cinema do real, p.42-51. São Paulo: Cosac Naify.
- Ramos, F. P. (2008). Mas afinal...O que é mesmo documentário? São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Rancière, J. (2010). Política da arte, Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis: UDESC/ CEART, v. 1, n. 15, p. 149-172.
- Rancière, J. (2011). O que significa "Estética". Trad. de R. P. Cabral. Cargo Collective. <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>.
- Rocha, G. (2004). Eztetyka da Fome. Em Vários autores. Revolução do cinema novo, p. 63-67. São Paulo: Cosac Anify.
- Salles, J. M. (2005). Imagens em conflito. Em Mourão, M. D.; Labaki, A. (orgs.). O cinema do real, p. 82-95. São Paulo: Cosac Naify.

CURRÍCULO

Tatiana Vieira Lucinda

Graduada em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM/UFJF) bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e pesquisadora na linha de Estética, Redes e Linguagens, com foco em documentários, estética e política.