

Parte 2 - Percursos investigativos

Midiatização e mediação: seus limites e potencialidades na fotografia e no cinema

Clarisse Castro Alvarenga
Kátia Hallak Lombardi

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ALVARENGA., CC., and LOMBARDI, KH. Midiatização e mediação: seus limites e potencialidades na fotografia e no cinema. Midiatização e reflexividade das mediações jornalísticas. In: MATTOS, MA., JANOTTI JUNIOR, J., and JACKS, N., orgs. *Mediação & midiatização* [online]. Salvador: EDUFBA, 2012, pp. 271-295. ISBN 978-85-232-1205-6. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this chapter, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste capítulo, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de este capítulo, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

Mediatização e mediação

seus limites e potencialidades na fotografia e no cinema

CLARISSE CASTRO ALVARENGA
KÁTIA HALLAK LOMBARDI

INTRODUÇÃO

A proposta do texto é apresentar uma articulação possível entre o conceito de *mediatização*¹ e o de *mediação*. Se, como acredita Muniz Sodré (2008), a comunicabilidade foi sequestrada pela *mediatização* e no *bios midiático* o *ethos* tornou-se mais frágil, seria ainda possível encontrar na contemporaneidade outras formas de *mediação*, que permitam à comunicação escapar à estesia generalizada causada por esse quarto *bios*? A demanda por outras formas de *mediação* para além daquela circunscrita pela *mediatização* permite pensar em processos comunicacionais que se realizem enquanto tentativos, de acordo com a tese de José Luiz Braga (2010).

Em articulação e tensionamento com as teses de Braga e Sodré, o texto é direcionado para o campo da fotografia e do cinema. Assim, levantamos as seguintes questões: como escapar de epistemes preestabelecidas?

¹ Os autores citados neste texto utilizam duas grafias diferentes para o termo: *mediatização* ou *mediatização*. Para efeito de padronização, usaremos a palavra *mediatização* no corpo do texto, preservando nas citações a forma de escrever de cada autor.

Como traçar novas configurações, novas experiências sensíveis para além do que seria previsível dentro do *bios midiático*? É possível ainda estabelecer algum tipo de comunicação que articula, integra, vincula?

O livro de fotografias *Fait* (2009), de Sophie Ristelhueber, e o filme *Juventude em Marcha* (2006), de Pedro Costa, são utilizados para testar algumas dessas potencialidades. No texto é apresentada uma reflexão sobre o caráter tentativo dos trabalhos, que lidam com margens específicas de imprecisão e probabilismo, abrindo espaço para ponderações sobre a política e sobre a atitude dos espectadores diante dessas imagens.

MIDIATIZAÇÃO

A comunicação – definida por José Luiz Braga (2010, p. 69) como “[...] toda troca, articulação, passagem entre grupos, entre indivíduos, entre setores sociais” – vem passando por um processo de aceleração e modificação de seus produtos informacionais e exige hoje novas redescritões, ou seja, que pensemos novos sistemas de inteligibilidade para essa diversidade de fenômenos.

Alguns autores, como Muniz Sodré (2008), na esteira das teses de Guy Debord (1997), assumem uma postura cética ao afirmar que vivemos em uma sociedade midiática, onde prevalece um processo de estesia generalizada e não há espaço para a experiência estética. Para Sodré (2008, p. 24), a mídia adquiriu uma dimensão regulatória, com tendência à virtualização ou telerrealização das relações humanas.

A reflexividade institucional é agora o reflexo tornado real pelas tecnointerações, o que implica um grau elevado de indiferenciação entre o homem e a sua imagem – o indivíduo é solicitado a viver, muito pouco auto-reflexivamente, no interior das tecnointerações, cujo horizonte comunicacional é a interatividade absoluta ou a conectividade permanente.

Em *Antropológica do Espelho*, Sodré (2008, p. 21) constrói uma figura, a princípio, bastante unilateral da midiatização, ao defini-la como uma

ordem de mediação² entendida como processo informacional, “a reboque de organizações empresariais e com ênfase num tipo particular de interação, [...] caracterizada por uma espécie de prótese tecnológica e mercadológica da realidade sensível, denominada *medium*.”³

Em uma visão menos apocalíptica, José Luiz Braga acredita na possibilidade de buscarmos um ângulo crítico no sistema de midiatização. Concordamos com Braga (2007), ao reconhecer na mídia não apenas o poder de governar, mas também de conceder inteligibilidade. Devemos “[...] ‘cobrar’ da mediatização determinadas direções e valores, para isso buscando compreender suas próprias lógicas para desenvolver restrições, apontar lacunas e compreender os desafios.” (BRAGA, 2007, p. 156)

Considerada o *nomos*⁴ do contemporâneo, pela velocidade e fluidez dos processos, a mídia, segundo Braga (2007, p. 151), vai além do objetivo de reduzir o tempo de circulação do circuito econômico, podendo ultrapassar o mero uso transmissivo e o momento de contacto. Desse modo, “[...] o que ‘faz a mídia’ é uma questão social e gera processos que dizem respeito a nossos modos de ser, passando a fazer, nuclearmente, parte da sociedade, quer sejam positivos ou negativos.”

A midiatização deve ser caracterizada não apenas como forma de organizar, produzir e transmitir mensagens e significados, mas também, como modo através do qual a sociedade se constrói. Para Braga (2007, p. 148), “são padrões para ‘ver as coisas, para articular pessoas’ e mais ainda, relacionar subuniversos na sociedade e – por isso mesmo – modos de *fazer as coisas* através das interações que propiciam.” Existe uma crescente

2 O conceito de mediação será tratado adiante.

3 Para o autor, “*medium* é o fluxo comunicacional, acoplado a um dispositivo técnico (à base de tinta e papel, espectro hertziano, cabo, computação etc) e socialmente produzido pelo mercado capitalista, em tal extensão que o código produtivo pode tornar-se *ambiência* existencial. Assim, a Internet, não o computador, é *medium*.” (SODRÉ, 2008, p. 20)

4 A palavra *nomos*, de acordo com Sodré (2008, p. 14), provém do sentido grego de economia. “o *nomos* da palavra *oikonomos* deriva do verbo *nemein*, que significa propriamente apascentar, bem distribuir o rebanho no espaço, no ritmo adequado.”

busca de modos de interações sociais, que leva a diferentes processos e que incluem novos elementos, assim como uma ampliação de participantes e de participação.

Para pensar a midiatização como uma nova qualificação particular da vida, como um novo modo de presença do sujeito no mundo, Sodré (2008), inspirado na classifica  de Aristóteles de três g neros de existência (*bios*) na *Polis*,⁵ faz uso de um novo *bios*, o midiático. Esse fen meno   tratado por Sodré (2008, p. 19), como uma tendência dos tempos atuais, no qual prevalece o modelo de comunica o generalizada.⁶   como se víssemos em uma realidade virtual, “[...] em que a rede tecnológica praticamente confunde-se com o processo comunicacional e em que o resultado do processo, no âmbito da grande m dia,   a imagem-mercadoria.”

Assim, *bios midiático* ou *bios virtual* são expressões utilizadas para caracterizar uma nova forma de vida marcada por uma realidade composta de fluxos de imagens e dígitos. Na concep o de Sodré (2006), trata-se de um *bios* sem potência imaginativa ou metafórica, cujos dispositivos técnicos exercem controle da *zoe* (a vida *nua*, natural, animal), uma vez que participa da luta pelo controle das representa es do real.

Na verdade, a ideia de um quarto *bios* não   novidade, já vem sendo explorada, por exemplo, em fic es cinematográficas.   o caso de *O show de Truman* (1998), filme dirigido pelo norte-americano Peter Weir, que mostra o alto grau de espetaculariza o da sociedade contemporânea. O filme – cujo personagem principal vive em uma comunidade sem saber que todas as suas a es cotidianas são cenarizadas, controladas e transmitidas, em tempo real, a um público mundial –   uma paródia do *bios virtual*, “a nova esfera existencial em que estamos todos sensorialmente imersos.” (SODRÉ,

5 *Bios theoretikos* (vida contemplativa), *bios politikos* (vida política) e *bios apolaustikos* (vida prazerosa, vida do corpo).

6 Um dos quatro modelos de comunica o propostos por Bernard Mi ge e que Sodré (2008, p. 19) sintetizou nas seguintes palavras: “a reboque do Estado, das grandes organiza es comerciais e industriais, dos partidos políticos, a informa o insinua-se nas clássicas estruturas socioculturais e permeia as rela es intersubjetivas; trata-se aqui do que também se vem chamando de realidade virtual”.

2006, p. 16) Destarte, comenta Sodré (2008, p. 40), “profundamente afetada pela esfera do espetáculo, a vida comum torna-se *medium* publicitário e transforma a cidadania política em performance tecnocrática.”

De acordo com Sodré (2008), estamos passando por um processo de despolitização midiática ou tecnológica e a consequência é o enfraquecimento ético-político das antigas mediações – cujo lugar foi tomado pela tecnointeração – e do fortalecimento da midiática. Assim, no *bios midiático*, o *ethos*⁷ encontra-se enfraquecido. Para Sodré (2008), o *ethos* é o ambiente cognitivo, onde ocorrem as formas de relacionamento com o outro e com a própria singularidade, assim como, as formas simbólicas, que orientam o conhecimento, a sensibilidade, a cultura e as ações do indivíduo.

Na lógica de Sodré (2008), se o *ethos* tornou-se midiático, as formas de vida também foram midiáticas pela tecnologia e pelo mercado, ou seja, somos levados a encenar uma nova moralidade objetiva, pautada pela ordem de consumo, costumes e rotinas socialmente estabelecidos. O resultado desse processo, em que a rede tecnológica funde-se no campo comunicacional, é a produção do que Sodré (2008) chama de imagem-mercadoria.

Enfim, acreditamos que a descrição elaborada por Sodré sobre o fenômeno da midiática acaba se restringindo a uma análise das estratégias dos meios pouco se atentando para a complexidade das mediações envolvidas nos processos comunicacionais contemporâneos. Por isso, lançaremos mão do conceito de mediação, buscando apontar para as lacunas existentes no interior mesmo da midiática e, portanto, nos aproximando da descrição que Braga faz desse mesmo termo e da sua proposta de comunicação tentativa.

7 “A esse espaço disposto para a realização ou para a ação humana, forma organizada das situações cotidianas, o grego antigo deu o nome de *ethos* e fez dele o objeto de uma *epistêmè*, a Ética (*Ethiké*). Na palavra *ethos*, e nos modos diferentes como era escrita em grego, ressoa o sentido de habitar, com toda a extensão e conexões dessa ideia. Ela designa tanto morada quanto as condições, as normas, os atos práticos que o homem repetidamente executa e por isso com eles se acostuma, ao se abrigar num espaço determinado.” (SODRÉ, 2008, p. 45)

MEDIAÇÃO

Desde o início da década de 1990, o conceito de mediação entrou de maneira efetiva para o vocabulário do campo da Comunicação Social como também se difundiu dentro da sociedade, ganhando um uso comum, tal como observa Jean Davallon (2003). Num esforço teórico para identificar os contornos desse processo, Davallon (2003) constata que, mesmo dentro do campo da Comunicação Social, os sentidos que se vem atribuindo, ao longo das duas últimas décadas, para o termo são heterogêneos.

Tentando pontuar o que haveria em comum a esses usos, o autor acaba se deparando com uma constatação. O acesso à mediação viria a partir de uma necessidade de se trabalhar com algo além dos elementos primários constituídos pela situação da comunicação, a saber: emissor, receptor, meio e mensagem. Outro ponto em comum seria a limitação da situação interativa em si.

O surgimento da palavra mediação dentro do nosso vocabulário indicaria, portanto, a insuficiência do paradigma clássico da Comunicação Social. Nesse sentido, há um indicativo sobre a precariedade da análise centrada nos meios, seja com vistas a identificar condições de produção ou de recepção, para uma busca por outros parâmetros que nos permitam entender não apenas as relações em si, mas a singularidade das formas como a comunicação acontece.

O primeiro constato que podemos fazer é que a noção de mediação aparece cada vez que há necessidade de descrever uma ação implicando uma transformação da situação ou do dispositivo comunicacional, e não uma simples interação entre elementos já constituídos – e ainda menos uma circulação de um elemento de um pólo para outro. Emitirei assim a hipótese de que há recurso à mediação quando há falha ou inadaptação das concepções habituais da comunicação: a comunicação como transferência de informação e a comunicação como interação entre dois sujeitos sociais. (DAVALLON, 2003, p. 10)

Através desse deslocamento de ponto de vista, o interesse migra dos sujeitos em si e da situação de interação que os liga para se abrir ao que Davallon (2003) vai identificar como o terceiro simbolizante. A existência desse termo, que nas análises restritas ao meio não era considerado como inerente ao processo comunicacional, envolve uma abertura para o “funcionamento simbólico da sociedade”. (DAVALLON, 2003, p. 14) Sobre o terceiro simbolizante, o autor nos diz o seguinte:

O que o modelo da mediação faz aparecer é menos os elementos (a informação, os sujeitos sociais, a relação, etc.) do que a articulação desses elementos num dispositivo singular (o texto, o média, a cultura). É, no fundo, esta articulação que aparece como o terceiro. (DAVALLON, 2003, p. 23)

Então, o que passa a interessar é a articulação que se dá entre as várias instâncias que compõem a comunicação, tendo em vista que muito do que acontece nessas interações não estava previsto *a priori* no meio. Outro aspecto interessante é que isso que acontece no processo de comunicação e que não estava previsto pode ser reenviado para se pensar a forma como a sociedade simboliza a si mesma.

No caso específico do uso que Jesús Martín-Barbero (2000, p. 154) faz de mediação, o terceiro simbolizante poderia ser considerado justamente como o lugar da cultura. O que ele propõe é que a vida ordinária das pessoas na sociedade é muito mais interessante, rica, do que os meios e os estudos dos meios podem supor. Portanto, o uso que as pessoas fazem dos meios muitas vezes subverte as formas que estavam previstas para a comunicação devido à interferência de elementos vindos do campo da cultura. O autor explica: “o que eu comecei a chamar de mediações eram aqueles espaços, aquelas formas de comunicação que estavam entre a pessoa que ouvia o rádio e o que era dito no rádio.”

É justamente pela via da mediação que se produz uma diferença entre aquilo que estava previsto no meio ou na mensagem e aquilo que acontece de fato, a partir de uma situação de comunicação. Há uma alteração em

relação aquilo que estava previsto, provocada justamente por interferências que estão presentes no universo da cultura, considerada aqui como os modos de viver, a vida cotidiana, as relações familiares etc.

Na concepção de Martín-Barbero (2000), o lugar da Comunicação não é apenas um território demarcado pelo imperialismo cultural, mas também um lugar de libertação e emancipação, sobretudo na América Latina, onde segundo ele – um espanhol que vive desde 1963 na Colômbia – há uma adensada vida cultural. Então, tentar entender os meios sem levar em conta esse contexto tornaria as análises limitadas.

A partir daí, ele chama atenção para a comunicação não se restringir aos meios, mas, segundo ele, ela está acontecendo também numa missa, numa festa, numa escola, numa feira ou num supermercado. Daí seu interesse em alterar o foco de análise da comunicação bem como em incluir novos objetos.

O CARÁTER TENTATIVO

Pretendemos aqui, portanto, tratar tanto as fotografias quanto o filme a serem analisados não como mídias submetidas ao *bios midiático* no sentido restrito de Sodré, mas como mediadores. Acreditamos que o gesto da mediação é produtivo, não é neutro, nem tampouco submetido ao caráter estratégico da mídia, daí a possibilidade de atribuir a ele a possibilidade da produção de novas formas.

A mediação nesse caso é, portanto, uma operação, uma prática, que gera desdobramentos para a comunicação. Fazendo uma apropriação do pensamento de Bruno Latour (1994, p. 80), seria como se fotografia e filme se tornassem mediadores, “[...] ou seja, atores dotados da capacidade de traduzir aquilo que eles transportam, de redefini-lo, desdobrá-lo, e também de traí-lo. Os servos tornam-se cidadãos livres”.

É sobre essa diferença, essa lacuna existente entre mediação e midiaticização, que pretendemos localizar o caráter tentativo da comunicação, tal como manifesto por Braga. Se a comunicação é tomada como tentativa,

o caráter estratégico da midiaticização fica colocado em suspenso em função da necessidade de se repensar as mediações envolvidas no processo da midiaticização ao invés de considerar a midiaticização como um dado *a priori*.

Tal como foi exposto, preferimos nos apoiar na abordagem de Braga (2007) que reconhece o fenômeno específico do *bios midiático* apenas como uma parte da chamada midiaticização, processo interacional bastante mais complexo do que a noção do *bios midiático*. O processo de midiaticização, descrito por Braga (2007), apresenta lacunas e justamente em meio às lacunas do processo de midiaticização – e na contra-mão do *bios* midiaticizado – parece haver espaço para reivindicar um outro lugar para a mediação. Em nota de rodapé, Braga (2007, p. 159) chega a sugerir que se relacione as lacunas próprias desse processo “[...] não à hegemonia das mídias, mas à interacionalidade social – cuja ultrapassagem deve ser reivindicada pelo mundo da vida”.

A ideia de midiaticização concebida por Braga (2007) diz respeito a um processo interacional a caminho para se tornar o processo de referência⁸ – o que corresponde a dizer que o processo não está estabelecido e sim, em fase de implantação.

Para Braga (2010), nem todo programa comunicacional humano aposta nos controles voltados para a univocidade, nem para códigos rigorosos. Ele caracteriza os fenômenos comunicacionais como tentativos por dois aspectos. Primeiramente, por serem probabilísticos (existe uma margem, maior ou menor, de ensaio-e-erro; alguma coisa relativamente previsível pode acontecer) e também por serem aproximativos (comportam com maior ou menos precisão, há uma incerteza, uma ausência de controle).

De acordo com o autor (2010), existe um âmbito em que podem ocorrer processos comunicacionais efetivamente raros, os quais ele denomina

8 Segundo Braga (2007), o processo ainda apresenta incompletudes estruturais, tais como: a necessidade de rearranjar campos ou setores sociais, ainda em construção; a dificuldade de estabelecer papéis sociais visivelmente situados na sociedade; a ausência de claras articulações de subsunção; as lacunas no processo de legitimação; a ausência de modos sustentáveis, relevantes, flexíveis, produtivos e generalizados de socialização; os problemas de circulação, de retorno e de resposta social.

de comunicação-comunhão. A comunicação é bem-sucedida quando ocorrem trocas interpessoais entre o eu e o outro, quando há articulação, integração, vinculação e reconhecimento mútuo. “Não se pode negar o valor desta busca dos lugares de forte exigência ética, estética, psicológica e cultural da comunicação como processo do encontro, da *comunicação rara*.” (BRAGA, 2010, p. 69, grifo do autor) E é na vida cotidiana – frequentemente desencontrada, conflituosa, agregadora e marcada por casualidades – onde surgem os raros lampejos de encontro com o mundo e com os outros. Exatamente pelo seu caráter tentativo (com dimensão contínua, com graus, níveis e direções variáveis de atingimento), que não podemos afirmar que a comunicação se realizará ou não.

Mesmo não desconhecendo a presença de elementos codificados em toda interação, Braga (2010) acredita que os processos mais sutis e menos controláveis, não codificados (som, imagem, gesto) devem ser enfatizados. Essas condições extralinguísticas do pensamento, das relações entre os participantes requerem um processo ativo (inferências) para completar a comunicação.

Acreditamos, assim como Braga (2010), na possibilidade de refletir sobre a prática comunicacional como um processo inferencial abdutivo⁹ e estabelecer outras formas de comunicação, que escapem dos limites da linguagem estruturada e estabelecem suas interações por processos sensíveis. O sensível constitui a essência do processo comunicativo e está vinculado à ideia de partilhar a existência com o outro. Por outro lado, discordamos de Sodré (2006), quando ele afirma que a dimensão sensível¹⁰ hoje   invocada na forma de uma estesia generalizada. Não estamos querendo sugerir uma resistência ao *bios midiático*. Mas acreditamos que

9 Braga (2010, p. 76) entende que o processo inferencial abdutivo   sempre tentativo, “[...] pois não há limite para o acréscimo de novos dados e outros aspectos contextuais, que levem a reformula o da hipótese.”

10 Sodré (2006, p. 46) define o sensível na sociedade como, “um tipo de trabalho feito de falas, gestos, ritmos e ritos, movido por uma lógica afetiva em que circulam estados oníricos, emo oes e sentimentos.”

as potencialidades da mediação são mais amplas do que permite pensar uma perspectiva determinista e exclusivamente interessada nos meios, como a do autor.

FAIT:¹¹ IMAGENS TENTATIVAS

Para testar as características do que chamamos de processo tentativo, recorreremos a objetos empíricos pertencentes ao campo da fotografia e do cinema: 1) o livro de fotografias *Fait* (2009), de Sophie Ristelhueber; 2) o filme *Juventude em Marcha* (2006), de Pedro Costa. Percebemos, nesses trabalhos, formas de escritas visuais que escapam ao *bios midiático* e que, de alguma forma, são capazes de proporcionar ao espectador experiências além das preestabelecidas na grande mídia.

Começaremos com a fotografia, mais especificamente, com as imagens da Guerra do Kuwait, produzidas pela fotógrafa francesa Sophie Ristelhueber (1949-) e reunidas no livro *Fait* (2009), que vemos como uma proposta singular de reflexão sobre a guerra. Se, de acordo com Debord (1997), o espetáculo é a expropriação da potência de vida, quais eventos de linguagem podem devolver a sua potência?

Entendemos que até mesmo em fotografias sobre a guerra – que geralmente carregam uma estética pré-concebida para causar grande impacto – é possível observar novas escritas fotográficas, capazes de suscitar questões relacionadas às barbaridades dos conflitos no mundo contemporâneo. Além das fotografias de Sophie Ristelhueber, também se enquadram nesta proposta, os trabalhos recentes do francês Luc Delahaye (1962-)¹²e

11 Não foi possível adquirir os direitos de reprodução das imagens de *Fait* (2009). A visualização parcial do livro está disponível na internet em: <<http://www.photoeye.com/bookstore/citation.cfm?catalog=ZD561&i=&i2=>>

12 Didi-Huberman (2008, p. 59) ressalta que depois de ter passado grande parte de sua vida como repórter fotográfico, Delahaye desviou seus documentos baseados no real para buscar imagens que pensam.

do alemão Thomas Dworzak (1972-)¹³ que abandonaram o mundo dos acontecimentos preconfigurados pela imprensa, em busca de um outro tipo de discurso visual.

Fait (2009) traz uma série de 71 imagens feitas no deserto do Kuwait, em circunstâncias de insegurança, embate, intranquilidade e relacionadas à lógica do vestígio, concebida por Walter Benjamin (1996). Paisagens de lugares de guerra, aéreas ou de solo, em cor e em preto-e-branco aparecem nas fotografias de Ristelhueber de forma fragmentada, como fissuras na imagem. São rastros de tanques, crateras de bombas, marcas de batalhas que também podem ser vistas como vestígios de história, que a fotógrafa chama de detalhes do mundo.

A artista, recolhadora e organizadora de vestígios, empenhou-se na missão de reconstituir os acontecimentos, de nutrir nossa capacidade de olhar para o que comumente não prestamos atenção. Desse modo, as imagens do livro lidam com dimensões não visíveis de conflitos e, como uma metonímia, permitem que uma parte revele o todo. Os rastros, as lascas fortuitas do mundo recolhidas pela fotógrafa configuram-se, portanto, em uma perspectiva para observarmos a manifestação de uma forma de discurso visual de conflitos, menos consagrada, menos literal. (SONTAG, 2004, p. 84) Apostamos, nesse sentido, na existência de uma potência emancipatória na dimensão do sensível, do afetivo, do político e do estético.

As imagens-vestígios reunidas em *Fait* (2009) – que em francês significa fato ou o que foi feito – podem ser observadas pelo ponto de vista artístico e também como um importante documento (não-linear) dos rastros do conflito na região do Golfo Pérsico. Fugindo da foto-choque¹⁴ e do que Susan Sontag (2003) denominou iconografia do sofrimento, a artista cria uma linguagem

13 No livro *Taliban* (2003), Dworzak mostra uma coletânea de fotografias de membros do *Taliban*, que haviam posado secretamente em quartos de fundo dos estúdios. Os retratos, retocados, colorizados e com fundos decorados, foram tirados em novembro de 2001 e posteriormente coletados e publicados por Dworzak.

14 Termo usado por Margarita Ledo (1998) para definir a foto traumática, feita para causar impacto, para chamar a atenção do observador.

própria, por onde consegue religar o trauma vivido no passado e ameaçado de desaparecimento a um índice do futuro, a clamar por redenção.

Fait (2009) apresenta uma coletânea de imagens estruturadas de maneira pouco convencional, que caracterizamos como probabilísticas e imprecisas, e, portanto, tentativas. Primeiramente, podemos dizer que as fotografias se enquadram no processo tentativo, porque Ristelhueber está menos interessada em provocar impacto instantâneo do que em construir imagens que abram caminho para o discurso crítico. Para além das fotografias factuais preponderantes no *bios midiático*, o livro não oferece histórias, não há atribuições, nem conclusões, tornando patente a nossa dificuldade em determinar o que vemos. As imagens da obra podem se prestar a nada e a tudo, dependendo do modo de olhar. Segundo observação de Didi-Huberman (2008, p. 61, tradução nossa), fotógrafos como Sophie Ristelhueber correspondem antes de mais nada à vontade de subverter e de reinventar o documental de guerra.

Uma artista como Sophie Ristelhueber, que anteriormente trabalhou no mundo do fotojornalismo – foi assistente de Raymond Depardon – conduz hoje esse valor de uso do documento até um ponto de intensidade de tal forma que cada fotografia parece manifestar tanto o silêncio do acontecimento como o grito de sua marca.¹⁵

Percebemos que a experiência da guerra testemunhada por Ristelhueber se inscreve em suas imagens da maneira precária, distante da temporalidade do acontecimento. Não há nenhuma garantia sobre a forma como essas fotografias serão interpretadas. São apenas vestígios transformados em imagens no percurso da fotógrafa pelas ruínas que, nas palavras de Olgária Matos (1998, p. 84), são impregnadas de ruídos

15 "Una artista como Sophie Ristelhueber, que anteriormente trabajó en el mundo del reportaje gráfico - fue asistente de Raymond Depardon - conduce hoy ese valor de uso del documento hasta un punto de intensidad tal que cada fotografía parece manifestar tanto el silencio del acontecimiento como el grito de su huella."

e lembranças. “Em meio ao desaparecimento, são guardiãs do imperecível. São vestígios do invisível.”

Ainda de acordo com Braga (2010, p. 72), o processo tentativo não refere-se exclusivamente à proposta comunicacional do enunciado, mas também a do receptor, cuja busca “[...] seria a de interpretar em função de sua visada cultural, desmontando manejos ou sutilezas da mensagem que o possam enganar.” Do mesmo modo, os processos estéticos, afetivos e comportamentais entram em jogo “[...] justamente com a *tentativa* e a imprecisão na expectativa de gerar sintonias não baseadas na univocidade e sim na potencialidade de acordes compostos entre os participantes.” (BRAGA, 2010, p. 75-76, grifo do autor)

Tentamos uma aproximação do pensamento de Braga (2010) à proposta de Rancière (2010) de um espectador emancipado, que é exemplificada através do teatro, mas válida também para a fotografia. Para Rancière (2010, p. 31), emancipar significa “[...] dismantlar a fronteira entre os que agem e os que vêem, entre indivíduos e membros de um corpo colectivo.” Assim, a emancipação é posta em prática quando se compreende que olhar é também uma ação que pode transformar a distribuição das posições. O espectador é aquele que observa, seleciona, compara, interpreta. É também aquele que liga o que vê com outras coisas que viu em outros espaços. Ele compõe o seu próprio poema com os elementos que tem à sua frente, por exemplo, associando uma imagem à uma história que leu ou que lhe foi contada.

Para Rancière (2010), a prática de traduzir a partir de traduções que os outros lhe apresentam, de colocar as suas experiências em palavras é um trabalho poético que está no cerne de toda a aprendizagem. Cada um tem o poder de traduzir à sua maneira o que percebe, de fazer ligações com seus conhecimentos singulares, o que os torna únicos e ao mesmo tempo semelhantes a todos os outros. Rancière (2010, p. 27):

Este poder comum da igualdade das inteligências liga os indivíduos entre si, fá-los proceder à troca das suas actividades intelectuais, ao mesmo tempo que os mantém separados uns

dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar o seu caminho próprio.

Acreditamos que as imagens de Ristelhuber têm essa potencialidade de levar os espectadores, distantes do acontecimento e dos lugares onde foram travadas as batalhas, a interpretar ativamente as imagens do livro. Diferentemente das fotografias convencionais de guerra, em *Fait* (2009), não há sangue, nem restos dilacerados, apenas estilhaços espalhados pelo deserto. O distanciamento das imagens do referente transforma-o em algo que já não é ele mesmo, conduzindo os espectadores a ver, sentir, compreender e fazer traduções à sua própria maneira. Segundo Rancière (2010) é preciso desfazer a ideia de papéis preestabelecidos, sair do domínio próprio e trocar os respectivos lugares e poderes. Por seu lado, pondera Rancière (2010), o artista também não quer impor, nem instruir o espectador. Quer somente produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação.

Braga (2010, p. 76, grifo do autor) vê os processos inferenciais como problemas práticos, para os quais os participantes devem oferecer alguma solução:

Se a interpretação (leitura) é necessária e variada mesmo nas trocas mais simples, é porque a comunicação não é feita só de acionamento de códigos – mas envolve, estruturalmente, uma parte de inferências abduativas, não calculada em abstrato e não *totalmente* calculável nas situações concretas.

De acordo com Braga (2010), essas inferências – direcionadas de acordo com os códigos acionados (linguísticos, culturais, institucionais) – incidem sobre o código,¹⁶ e a longo prazo, ou conforme a intensidade ou o

16 Braga (2010) atenta para o cuidado de evitarmos uma interpretação simples segundo a qual o código seria uma parte sólida, rigorosa; e a inferência, um componente tentativo meramente complementar. Até mesmo porque os códigos são também tentativos, pois se produzem por meio de interações concretas e estratégias acionadas.

grau de novidade da situação, acabam por modificar ou criar novos códigos, por transformação ou superação.

Em *Fait* (2009), a violência não é escancarada, mas por um viés mais oblíquo, pode ser percebida em imagens aéreas, cujas marcas deixadas sobre a terra parecem nos induzir à visões de cicatrizes ou ferimentos suturados de corpos. Essas fotografias, sem querer antecipar seus sentidos ou efeitos, são também formas de salvar, restituir, restaurar, retornar, rememorar o passado. Elas fazem parte de uma experiência histórica que permanece aberta, inacabada, à espera da redenção.

A obliquidade das imagens de Ristelhueber ao mesmo tempo em que evidencia a irrepresentabilidade dos horrores da guerra abre caminhos para o espectador problematizar, conforme sua percepção, um assunto que é sempre urgente. Ao observar as fotografias de *Fait*, o sujeito é capaz de reconfigurar as evidências do visível, sob um regime próprio de pressupostos e de suposições, o que Rancière (2010, p. 73) denomina de inteligência coletiva de emancipação.

Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e da distribuição das capacidades e das incapacidades. O dissentimento recoloca em jogo ao mesmo tempo a evidência do que é percebido, pensável e fazível e a repartição daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste um processo de subjectivação política: na ação de capacidades não calculadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível.

JUVENTUDE EM MARCHA: COMUNICAÇÃO E POLÍTICA

Se, em *Fait*, as imagens fotográficas de Sophie Ristelhueber operam por distanciamento, captando os vestígios dos acontecimentos ao invés de enquadrar os acontecimentos em si, o filme *Juventude em marcha*, do cineasta português Pedro Costa (1959-) opera por aproximação, apanhando

de perto a expressividade dos rostos, o nascimento dos gestos e a temporalidade das falas reticentes dos sujeitos filmados. Ao conviver cotidianamente, desde 1997 até os dias de hoje, com um grupo de imigrantes cabo-verdianos moradores do bairro das Fontainhas, situado na periferia de Lisboa, Costa realiza, com a participação deles, três filmes (*Ossos*, 1997, *No Quarto da Vanda*, 2000 e *Juventude em marcha*, 2006) além de um quarto filme em andamento. Onde as representações midiáticas identificam miseráveis, drogados, marginais, emigrantes ou simplesmente grupos minoritários, Pedro Costa se propõe a uma outra prática, de caráter tentativo, em que a experiência sensível perpassa os modos de viver e conviver partilhados por seus colaboradores.

Juventude em Marcha (2006) é um filme realizado em um momento em que os moradores das Fontainhas estão sendo transferidos para um conjunto habitacional. Há ainda no filme a persistência do bairro das Fontainhas, que surge sob a forma de ruínas por onde circulam os personagens do filme. Esses espaços são associados a sequências rodadas dentro dos apartamentos populares para onde eles estão se mudando. Há uma contraposição entre, de um lado, os restos das casas e becos da calorosa Fontainhas já em processo de demolição e, do outro, o ambiente claustrofóbico e asséptico dos apartamentos populares com suas paredes brancas.

Pedro Costa faz uso de elementos cênicos que sublinham a artificialidade que cerca a presença daquelas vidas naquele novo lugar supostamente projetado para elas. Os lustres, os abajures, os sofás e poltronas são postos em cena sempre como elementos pontuais que sutilmente nos revelam a descontinuidade, a inadequação entre as vidas vividas pelos personagens que conhecemos das Fontainhas – a partir do contato com os dois primeiros filmes de Pedro Costa rodados inteiramente no bairro – e a realidade arquitetada do conjunto habitacional.

Além dos elementos cênicos, o figurino austero e as falas, que são dadas de maneira repetida evocando muitas vezes a memória afetiva dos

personagens, nos mostram que a inclusão dos sujeitos filmados dentro de uma determinada cena – nesse caso a cena de uma política pública que parece querer dar uma vida melhor para aquelas pessoas – não acontece sem estranhamentos. Ou talvez essa inclusão nos mostre exatamente como esses personagens e seus corpos parecem, do ponto de vista do sensível, alheios ao próprio projeto que os transfere de um lugar para o outro. Os corpos que são alheios à política do Estado são acolhidos pela ficção do filme. O cinema se converte em um lugar criado para abrigar as coisas que não têm lugar no mundo, que não são ouvidas.

No artigo *Política de Pedro Costa* (2009), Jacques Rancière demanda que se entenda o cinema de Pedro Costa como uma política e enuncia de saída a questão: como pensar a política dos filmes de Pedro Costa? A política que Rancière (2009) vai descrever nesses filmes não está no fato do cineasta se dirigir aos pobres, nem no fato dele inscrever a vida dos miseráveis dentro de uma paisagem capitalista contemporânea da qual estão expropriados. O político não é tampouco uma evocação de outro futuro mais justo para o coletivo filmado ou a possibilidade de lançar mão formalmente da precariedade das vidas filmadas para transformá-las em objetos estéticos. Após descartar essas várias acepções do político, coloca uma segunda questão: “[...] que política é essa que toma como seu dever registrar, durante meses e meses, os gestos e as palavras que refletem a miséria de um mundo?” (RANCIÈRE, 2009, p. 55)

Trata-se de uma política que surge no aquém do político, antes do político, naquele lugar em que se insinua uma ligação envolvendo a vida do cineasta e as vidas das pessoas a partir da situação de encontro proporcionada pelo filme. Nesse momento, a política não é ainda representação, nem conceito ou forma, ela é uma convocação que faz com que o cineasta tome como seu dever filmar as pessoas contando suas vidas.

A *política de Pedro Costa* tal como está formulada por Rancière (2009), portanto, distancia esse cinema dos procedimentos e dos regimes de visibilidade propostos pela mídia, como se o diretor de algum modo estivesse,

com seus filmes, inventando ou tentando uma outra política, o que justificaria ao final a pergunta do autor: “que política é essa?”

Segundo Rancière (2009, p. 54), o cineasta não estaria nas Fontainhas com a finalidade de fazer um novo filme, mas para “[...] ver viver os seus habitantes, ouvir-lhes a palavra, apreender-lhes o segredo”. O fundamento, o princípio desse cinema está dado, portanto, na relação entre Pedro Costa e os sujeitos filmados e na relação dos sujeitos filmados entre eles, antes mesmo de acionar seja um conceito de política, seja uma convencionalidade qualquer no uso dos meios, gêneros e formatos midiáticos.

Pedro Costa diz as coisas de outra maneira: da paciência da câmara – que vem filmar todos os dias mecanicamente as palavras, os gestos e os passos, já não para ‘fazer filmes’, mas como um exercício de aproximação ao segredo do outro – deve nascer no ecrã uma terceira figura, uma figura que já não é nem o autor, nem Vanda, nem Ventura [personagens dos filmes *No Quarto da Vanda* e *Juventude em marcha*, respectivamente], uma personagem que é e não é estranha às nossas vidas. (RANCIÈRE, 2009, p. 62)

Nesse caso o que interessa ao filme não é exatamente fazer com que os espectadores se identifiquem com o drama dos personagens, como acontece nas narrativas cinematográficas clássicas, mas provocar no espectador a experiência de estranheza referente à coexistência entre a distância que nos separa deles e ao mesmo tempo a proximidade como suas vidas nos convocam.

Essa proposta política identificada por Rancière (2009) no cinema de Pedro Costa, que leva em conta a experiência sensível dos sujeitos filmados e dos espectadores, levou-nos a caracterizá-la como uma forma de comunicação que escapa à estesia generalizada causada pelo *bios midiático* (SODRÉ, 2008), assim como, observamos, nesse objeto, componentes tentativos que vão de acordo com o pensamento de Braga (2010).

A intenção de Pedro Costa não é outra senão apostar na vida cotidiana de seus personagens. É a partir dos encontros dos personagens entre eles

e com o cineasta que o filme se abre para o mundo. Desse modo, a partir da formulação de Braga (2007, p. 159) é possível relacionar as lacunas próprias do processo de mediação “à interacionalidade social”, própria do mundo da vida.

Os filmes de Pedro Costa são tentativos (BRAGA, 2010) no sentido de que são derivados da matéria imponderável de que são feitos os encontros, onde não se sabe de antemão o que pode acontecer. Há sempre uma ausência de controle, uma imprecisão, uma incerteza, que é exatamente o que permite dar a ver a singularidade das vidas filmadas ao invés de tomá-las como exemplares de categorias elaboradas *a priori*. A aposta é feita no sensível do processo comunicativo e está sempre vinculada à ideia de partilhar a existência com o outro.

No filme *Juventude em marcha*, o trabalho de Pedro Costa é deflagrado a partir da relação que ele mantém com Ventura. Além de ser personagem central do filme, Ventura é também alguém que participa da criação das células ficcionais do filme, exemplo disso seria a carta de Ventura,¹⁷ escrita por ambos em parceria e que é um texto dado por Ventura em várias situações diferentes do filme. Sobre a experiência do filme, Pedro Costa (2010) diz o seguinte:

Faço meus filmes para o Ventura, sabendo que ele – ou outros também – provavelmente não vão querer esses filmes. A carta [de Ventura] é um pouco isso, são as coisas que ele quer e são as

17 Reprodução da carta de Ventura: “Nha cretcheu, meu amor, o nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita por mais trinta anos. Pela minha parte, volto mais novo e cheio de força. Eu gostava de te oferecer 100.000 cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramalhete de flores de quatro tostões. Mas antes de todas as coisas bebe uma garrafa de vinho do bom, e pensa em mim. Aqui o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem. Anteontem, no meu aniversário foi altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera. Todos os dias, todos os minutos, aprendo umas palavras novas, bonitas, só para nós dois. Mesmo assim à nossa medida, como um pijama de seda fina. Não queres? Só te posso chegar uma carta por mês. Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes tenho medo de construir essas paredes. Eu com a picareta e o cimento. E tu, com o teu silêncio. Uma vala tão funda que te empurra para um longo esquecimento. Até dói cá ver estas coisas mas que não queria ver. O teu cabelo tão lindo cai-me das mãos como erva seca. Às vezes perco as forças e julgo que vou esquecer-me.” (BUTCHER, 2010)

coisas que eu quero, combinadas. E também coisas que eu não quero, mas que tenho que aceitar, e coisas que ele não quer, mas que tem que aceitar. É importante isso: há coisas no filme que o próprio Ventura não gosta. Por isso não é nada documentário. É bom, às vezes, ter coisas com as quais você não concorda. Somos muito limitados, eu, tu. É sempre tu na relação com outra coisa – e isso é que é difícil.

César Guimarães (2006, p. 39) afirma que ao invés de simplesmente retirar determinados grupos ou sujeitos da invisibilidade ou do domínio indiferenciado do qualquer um para fixar uma particularidade determinada, o papel do cinema, especialmente o cinema documentário, é o de problematizar os vários sistemas de representações que compõem o mundo em que vivemos. Guimarães explica que ao produzir a mediação entre nós e o outro, o cinema, mais do que um produtor de representações sociais, é “[...] um analisador dos sistemas de representação que sustentem nossas crenças, valores e práticas compartilhadas”.

A partir daí, ele sugere assimilar e prolongar sob outros termos as questões relativas à conquista de visibilidade e à disputa pelo controle das representações através da “singularidade como figura lógica e categoria estética”. (GUIMARÃES, 2006, p. 41)

O que Guimarães (2006, p. 46) propõe é que o próprio cinema trabalhe para questionar as representações e, a partir daí, perceber a singularidade com que uma vida pode aparecer dentro de um filme. O autor acredita que é preciso olhar não apenas para dentro do filme, para sua escritura, mas para a forma como o filme se relaciona com o mundo vivido e com os sistemas de representação.

Afastado da visibilidade às vezes excessiva, quase ofuscante, alcançada pela agonística das identidades na esfera pública, longe igualmente de tantos gestos de afirmação das identidades políticas (tão necessários para expor as desigualdades que fraturam as comunidades a que pertencemos), o documentário também reserva lugar para aquelas vidas que continuam a passar em segredo, e é por pouco que não perdemos seus vestígios, quase

indelévelis, impressos como marca d'água no tempo, mas cuja duração o filme preserva, e assim fazendo, salva, redime.

Juventude em Marcha, assim como os outros dois filmes do cineasta português rodados nas Fontainhas, são mediações que produzem essa marca d'água no tempo. Trata-se de um cinema que consegue de alguma forma abrigar as vidas que passam em segredo. E, ao abrigar vidas e experiências, que não têm lugar no *bios midiático*, *Juventude em Marcha* propõe uma crítica à forma como o mundo onde vivemos é constituído, suas regras, valores e preconceitos, ao invés de nos apresentar uma representação encerrada. Para esse cinema, mais importante do que forjar uma imagem generalizante do morador da periferia de Lisboa, que possa de forma conclusiva representá-lo, é examinar as formas como nos relacionamos com eles através do trabalho da imagem, através da mediação.

É a impossibilidade de resolver, de traduzir em termos dados, que talvez faça os filmes do cineasta tão ricos do ponto de vista dos sentidos que conseguem alcançar, dando conta da riqueza das vidas filmadas, algo que foge ao plano de qualquer política dada, foge ao escopo da midiatização, permanece intratável e indica a necessidade de invenção da política e da comunicação. Imagem tentativa, tentativa de uma outra política.

CONCLUSÃO: UMA NOVA PAISAGEM DO POSSÍVEL

Procuramos aqui problematizar os conceitos de midiatização e mediação buscando aferir suas potencialidades a partir de um *corpus* extraído da fotografia e do cinema. Contrastamos a noção de *bios midiático* com a perspectiva da midiatização proposta por José Luiz Braga e mostramos como ela impõe um dano ao desconsiderar as lacunas presentes nos conceitos, como também em tratar os meios dentro de uma perspectiva determinista e estratégica, eliminando assim a possibilidade de conceder a eles um novo uso. Tanto um aspecto quanto o outro são condições de possibilidades para que possamos pensar a mediação de uma maneira mais ampla.

Enfim, a comunicação tentativa, proposta por Braga (2010), nos deixa a esperança de que ainda há espaço para novas experiências sensíveis que vão além da imagem-mercadoria, característica do quarto *bios*, descrito por Sodré (2008).

Nas fotografias da Guerra do Kuwait de Ristelhueber, a tentativa de comunicação corresponde a buscar uma forma de evidenciar o tema, distinta das imagens convencionais de conflitos e baseada na produção de imagens imprecisas, imprevisíveis, porém, capazes de causar algum tipo de transformação. São exatamente nas imagens oblíquas, enviesadas, como as de *Fait*, que encontramos a possibilidade de ressignificação e reflexão do passado.

No filme *Juventude em marcha* (2006) do cineasta Pedro Costa, percebe-se a busca para estabelecer uma relação com as pessoas filmadas. É a partir daí que se vai elaborar a forma do filme, dando conta da riqueza das vidas filmadas, sem, no entanto, revelar-nos seus segredos, que permanecem obscuros. A comunicação tentativa, que permite fugir à midiaticização, aqui se identifica com uma aposta na aproximação ao cotidiano, aos encontros e à interacionalidade social. (BRAGA, 2010)

No contato com essas imagens reside a possibilidade de emancipação de cada espectador. Como Rancière (2010, p. 151), acreditamos que enquanto espectadores, aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos, ligamos constantemente o que vemos com aquilo que já vimos, fizemos ou sonhamos. Dessa forma, enxergamos uma nova confiança na capacidade política das imagens, que “[...] não fornecem armas para os combates. Contribuem, sim, para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por essa via, uma nova paisagem do possível.”

É exatamente na fabricação das mediações que reside o grande mérito de Sophie Ristelhueber e Pedro Costa. Não se trata, portanto, de uma fotografia e de um cinema puristas, mas de uma prática da imagem que entende o campo das mediações como um campo de disputa do sensível,

um campo a ser forjado, criado, experimentado, mas nunca um campo minado pelas estratégias da midiaticização.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas; v.I. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENSUSSAN, Gérard. *Ética e experiência: a política em Lévinas*. Trad. Ozanan Carrara. Passo Fundo: IFIBE, 2009, p. 41-66.

BUTCHER, Pedro. Documentar uma sensibilidade humana. *Revista Cinética*, 2010. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm>>. Acesso em: 25 abr. 2012.

BRAGA, José Luiz. Mediatização como processo interacional de referência. In: MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi; ARAÚJO, Denize Correa; BRUNO, Fernanda (Org.). *Imagem, visibilidade e cultura midiática: livro da XV Compós*. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 141-167.

_____. Nem rara, nem ausente – tentativa. *Matrizes*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 65-81, jul./dez. 2010.

COSTA, Pedro. *O Cinema de Pedro Costa: catálogo da retrospectiva*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2010.

DAVALLON, Jean. A mediação: a comunicação em processo? *Prisma.com*. Revista de Ciências da Informação e da Comunicação do CETAC. Porto, Portugal, n. 4, jun. 2007. Disponível em: <http://prisma.cetac.up.pt/A_mediacao_a_comunicacao_em_processo.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2012.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética. In: JAAR, Alfredo. *La política de las imágenes*. Santiago: Editorial Metales Pesados, 2008.

DWORZAK, Thomas. *Taliban*. Grã Bretanha: Trolley, 2003.

GRENIER, Catherine. *Sophie Ristelhueber. La guerre intérieure*. Dijon: Les Presses Du RÉEL, 2010.

GUIMARÃES, César. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. *Alceu*. Revista de Comunicação, cultura e política. v. 7, n. 13, jul./dez. 2006.

_____. O documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo. *Revista*

Cinética, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar_guimaraes.htm>. Acesso em: 25 abr. 2012.

JUVENTUDE EM MARCHA. Direção e roteiro: Pedro Costa. Produção: Francisco Villa-Lobos. Intérpretes: Ventura, Vanda Duarte, Beatriz Duarte, Gustavo Sumpsta, Cila Cardoso, Isabel Cardoso, Alberto Lento Barros. Portugal: Ventura Film, Contracosta Produções, Les Films de L'Etranger, 2006. 1 bobina cinematográfica (155 min.), son., color., 35 mm.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Os métodos: dos meios às mediações. In: _____. *Dos Meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; BARCELOS, Claudia. Comunicação e mediações culturais. *Diálogos Midiológicos* 6, v. 23, n. 1, p. 151-163, jan./jun. 2000.

MATOS, Olgária. *Vestígios: escritos de filosofia e crítica social*. São Paulo: Palas Athena, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. Política de Pedro Costa. In: CABO, Ricardo Matos. *Cem mil cigarros*. Os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

RISTELHUEBER, Sophie. *Fait*. Nova Iorque: Books on Books, 2009.

_____. *Details of the world*. Boston: MFA Publications, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

_____. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

THE TRUMAN SHOW. Direção: Peter Weir. Roteiro: Andrew Niccol. Produção: Edward S. Feldman, Andrew Niccol, Scott Rudin e Adam Schroeder. Intérpretes: Jim Carrey, Ed Harris, Laura Linney, Noah Emmerich, Natascha McElhone, Holland Taylor, Brian Delate, Blair Slater, Peter Krause, Heidi Schanz, Ron Taylor, Don Taylor, Paul Giamatti, Philip Baker Hall. [S.l.]: Paramount pictures, 1998. 1 bobina cinematográfica (102 min.), son., color., 35 mm.