
A LUTA POR MORADIA URBANA E OS TRAÇOS DA REPRESENTAÇÃO DOCUMENTÁRIA NO FILME SONHO REAL (2005)

RESUMO

O presente artigo busca compreender as representações sociais no cinema documentário, a partir dos elementos estéticos determinantes para a expressão e o levantamento de questões que envolvem o cotidiano da cidade, no filme *Sonho Real: uma história de luta por moradia* (2005). Dentre estas questões, encontram-se o déficit habitacional estatal, a disputa coletiva de espaços urbanos para a construção de habitações populares, o exercício oculto da força policial em áreas suburbanas e a divulgação jornalística marcadamente ideológica de fatos envolvendo o uso da violência policial. Tais questões dizem respeito ao conflito social que envolveu a ocupação de uma propriedade privada, em maio de 2001, na cidade de Goiânia, articulada pelo movimento dos sem-teto. Um gênero de conflito social comum nas cidades brasileiras. A análise pôde destacar três aspectos que repercutiram decisivamente no perfil de sua maneira de representar o conflito e oferecer um novo olhar sobre fenômenos de embate social no cinema documentário: a) valorização autoral de padrões interpessoais de evidência e argumentação que determinam seu compromisso com a objetividade no documentário, b) a captação da tomada cinematográfica que recorta e registra a circunstância de mundo – onde sobressai a luta por moradia – no seu transcorrer e c) a construção de uma representação que expressa o conflito social sob a perspectiva política de segmentos sociais oprimidos pelas forças policiais no mundo urbano, neste caso, os sem-teto.

Palavras-chave: cinema documentário, representações, conflitos sociais, moradia, cidades.

INTRODUÇÃO

As circunstâncias que envolvem a insurgência de conflitos sociais, resultantes da luta por moradia nas grandes cidades do Brasil, estão geralmente num âmbito de atenção ou divulgação pública bastante aquém da sua relevância, seja enquanto fato social ou acontecimento de interesse público. Ao prevalecer em áreas suburbanas com pouca assistência governamental e cobertura deficiente

¹ Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: rodrigo.ciso@gmail.com.

por parte dos meios de comunicação, estas situações de embate político e luta coletiva permanecem relacionadas ao exercício de uma espécie mais ampla de repressão social, pouco combatida e normalmente legitimada por uma sociedade que desconhece suas características.

O filme documentário, *Sonho Real*, traz para o meio cinematográfico um ponto de vista até então pouco referenciado, no que diz respeito a informações sobre este tipo de luta popular e coletiva. Ao registrar a vida cotidiana dos acampados do sítio Sonho Real – propriedade situada na cidade de Goiânia e destinada à construção de condomínios de alto padrão –, os autores do filme irão buscar entre os recursos estéticos do cinema e, em particular, do filme documentário, a possibilidade de realizar uma contraposição narrativa às outras versões sobre os acontecimentos. Deste modo, esta obra revelará não só uma face desconhecida sobre o contexto que envolve este tipo de conflito social, mas também algumas das condições fundamentais da representação social do filme documentário que traduzem a inclinação deste gênero do cinema para uma revelação mais direta de questões pertinentes à realidade objetiva e ao cotidiano das cidades brasileiras.

O FILME SONHO REAL E A QUESTÃO DA MORADIA POPULAR NO BRASIL

A história de luta por moradia, retratada em *Sonho Real*, começou com a ocupação espontânea de uma propriedade privada, no Parque Oeste Industrial da cidade de Goiânia, por parte de pouco mais de 20 famílias pobres, em maio de 2004. O parque compreende uma área suburbana e afastada do centro, Zona Oeste da cidade, onde tradicionalmente encontrava-se um comércio ativo e pequenas indústrias. De acordo com relatos dos moradores da localidade, esta área ficou abandonada durante mais de 40 anos, servindo de ponto para desova de corpos por parte de criminosos e onde ocorriam estupros.

A resposta jurídica à ocupação foi imediata e a justiça local impetrou um mandado de reintegração de posse em favor do proprietário. No entanto, a execução foi prorrogada durante meses, até que no auge do processo eleitoral para a prefeitura de Goiânia, ocorreu uma série de negociações entre moradores da ocupação e políticos da região – dentre eles os eminentes aspirantes à prefeitura e o próprio governador do estado – o que trouxe esperança para os habitantes do sítio Sonho Real. Os candidatos eram então Pedro Wilson, do PT, prefeito da cidade na época, candidato à reeleição; Iris Rezende do PMDB,

que já havia sido governador do estado e prefeito da cidade; e por último Sandes Júnior, do PP, radialista e deputado federal apoiado pelo governador do Estado, Marconi Perillo, do PSDB.

Figura 1 – Encarte de sonho real (2005)



Fonte: Coletivo de Mídia Independente de Goiânia ([20--])

Encarregando-se das atividades de seu governo, o próprio Marconi Perillo veio a se reunir com as lideranças da ocupação. Entre promessas e garantias, o governador afirmou para os sem-teto que eles poderiam ficar na área e que a desapropriação caberia apenas ao prefeito, mas que certamente ocorreria em razão do proprietário ter um débito de cerca de 2 milhões de reais de Imposto Predial Urbano, com a prefeitura. Por último, garantiu que a polícia militar de maneira alguma agiria para retirá-los da propriedade. A esperança de moradia cresceu entre os sem-teto da cidade de Goiânia em razão do andamento das negociações, de modo que até à intensificação do conflito já viviam lá mais de três mil famílias à espera de um lote, com boa parte já tendo iniciado a construção de casas e comprado, a prazo, artigos para o lar.

Embora um novo mandado de reintegração de posse fosse expedido em setembro de 2004, a sua execução foi adiada, em função de uma rodada de negociações envolvendo o governo do Estado. Neste período, já se anunciava o propósito de políticos aliados ao governador de pressionarem as autoridades para a retirada das famílias da propriedade, sob a alegação de que a área não era apropriada para moradias populares. Os advogados do proprietário integravam o coro contra os manifestantes, afirmando que o valor do terreno chegava à casa dos 38 milhões

de reais, por estar próxima de condomínios de luxo. Esta informação confirmou as suspeitas dos moradores acerca da ociosidade programada da área, durante 40 anos, para efeito de especulação imobiliária, gerando forte indignação, tendo em vista a dívida suntuosa de IPTU contraída junto à prefeitura.

Fruto de problemas estruturais da organização socioeconômica e geográfica da sociedade brasileira, o déficit de moradia nas capitais nacionais é um problema comum em áreas devolutas e, principalmente, suburbanas das cidades brasileiras. O que aponta não só para um quadro de desemprego generalizado da população pobre, que não tem condições de financiar a sua própria moradia, mas também para a ausência de uma política pública efetiva de construção de moradias e planejamento urbano em seu favor. O último projeto com tal perfil implantado no Brasil até então, nos remete ao período inicial da ditadura quando, por volta de 1964, o governo federal criou o Sistema Financeiro de Habitação (SFH), que através do Banco Nacional de Habitação (BNH) investiu na construção e financiamento de moradias para a população de baixa renda, embora também não tenha contemplado as camadas mais pobres e necessitadas. A partir de 1968, o BNH, já com aporte maior de capital, implementou projetos restritos em localidades específicas, sem grande impacto para diminuição do déficit habitacional histórico, sendo extinto pouco tempo depois. Suas atribuições foram todas passadas para a Caixa Econômica Federal, o que deu um fim ao último projeto público real de habitação popular. A partir daí, a iniciativa do Estado se limitaria à realização de concessões para construção de moradias em áreas públicas devolutas ou desapropriadas por meio de luta social e reivindicação popular.

O principal motivo das cidades tornarem-se superpopulosas são os altos índices migratórios e no caso do Brasil este fenômeno acentuou-se a partir da segunda metade do séc. XX. Neste intervalo, é notória a inversão demográfica de ocupação do território brasileiro: o país, antes rural, passa a ser predominantemente urbano, com sobrecarga de população que exige planejamento urbano envolvendo saneamento básico, saúde, educação, transporte, habitação e outros recursos, comumente requisitados numa cidade de grande ou médio porte.

Em *Viramundo* (1965), documentário de Geraldo Sarno, que apresenta o cotidiano de agricultores nordestinos que chegam à cidade de São Paulo no chamado “Trem do Norte”, estão indicadas circunstâncias fundamentais para a compreensão da migração em massa: falta de terra para o provimento da subsistência e desemprego nas áreas rurais, o que faz de centros urbanos, como a cidade de São Paulo (mostrada no filme), uma esperança de sobrevivência. Problema diretamente relacionado ao passado agrário recente de patrimonialis-

mo e monocultura no Brasil, onde a posse de terras permaneceu historicamente nas mãos de uma minoria de latifundiários. Uma conjuntura que se perpetuou por meio de herdeiros diretos de senhores de terras que barganharam as terras públicas devolutas a partir da Lei de Terras, em 1850, via a sua ocupação pela grilagem, exercício direto da violência contra agricultores mais pobres ou, por último, negociação com pequenos proprietários em razão de garantias ilusórias de vida na cidade como assalariados.

Até o fim do séc. XX e início do séc. XXI, a terra não só seria um bem escasso para os pequenos proprietários, mas também insuficiente para empregar montantes populacionais crescentes em uma agricultura cada vez mais mecanizada, com cultivo direto da monocultura e dedicada à produção de artigos de exportação. Quadro bastante comum em áreas de plantio de soja, no sul e no centro-oeste do país, ou por último no sul da Bahia e norte do Espírito Santo, onde se mantém em pleno funcionamento uma filial da Aracruz Celulose, indústria que produz papel a partir do eucalipto e já atingiu gravemente os meios de subsistência de tribos indígenas e grupos quilombolas da região.

Tal como no caso do proprietário do sítio Sonho Real e das áreas do Parque Oeste Industrial de Goiânia, dedicadas a receber o comércio, pequenas indústrias e condomínios de alto padrão são os grandes empreendimentos operacionalizados por uma política social de privilégio às atividades do capital investidor que se sobrepõem aos desejos populares de habitação, moradia e provimento da subsistência. Eventos históricos, conhecidos como a luta das Ligas Camponesas, na década de 60 no Nordeste – também registradas no documentário *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho –, a política do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) de combate ao latifúndio, a partir dos anos 1980, ou a ocupação do sítio Sonho Real, que apresenta uma nova força popular de luta das camadas proletárias da sociedade – a dos sem-teto –, expressam nos conflitos contra corporações e interesses particulares de grandes proprietários uma contradição material inerente ao modo de produção capitalista, que por sua vez também tem alcançado as grandes cidades na forma de lutas sociais. Em um ou em outro caso, a apropriação privada dos meios de produção e de subsistência gera conflitos diretos entre os que detêm e negociam os meios de produção e aqueles que estão a lutar para conquistar os seus meios de sobrevivência.

Em meio a estes conflitos, dois tipos de desdobramentos têm sido renitentes: o uso da violência clandestina ou policial contra a população pobre participante de organizações sociais que enfrentam os grupos dominantes e o Estado e, em segundo, a cobertura incompleta ou mesmo tendenciosa dos meios de

comunicação sobre os conflitos e o uso de força física pela polícia. Com a ocupação do sítio Sonho Real não foi diferente. Duas operações policiais executadas pela polícia militar do estado de Goiânia são acompanhadas pelas imagens do filme, a Operação Inquietação e a Operação Triunfo, retratando o uso desproporcional da violência contra os acampados. Ao mesmo tempo, no próprio filme, consta a cobertura televisiva da imprensa, que traz informações destoantes dos fatos apresentados pelas imagens do documentário.

As contradições no modo de produção nas cidades evidenciam-se no documentário pela oposição entre os interesses materiais de proprietários de meios de produção e os trabalhadores no momento em que estes são atingidos pelo desemprego, tornando-se parte do exército industrial de reserva, que atua para a diminuição do valor social da força de trabalho e, ao fim das contas, impossibilita economicamente um montante significativo de trabalhadores de adquirirem a sua própria moradia. Os trabalhadores da ocupação, ao tempo em que assumem a condição de cidadãos impossibilitados de ocupar um espaço onde possam exercer, mesmo a partir da providência pessoal, seu direito social à habitação, são surpreendidos por um novo impedimento: o de construir suas casas em razão de um mercado de especulação imobiliária, que opera a disponibilização de residências para camadas financeiramente privilegiadas.

Não obstante, aqueles que lamentam a existência de uma superpopulação nas cidades e creditam unicamente à concentração de pessoas nos centros urbanos os problemas conjunturais – aliando-se inclusive ao discurso segundo o qual os sem-terra, representam na verdade habitantes das cidades sem emprego – ignoram que a presença do capital no campo também faz parte da realidade brasileira. “O nosso campesinato é constituído com a expansão capitalista, como produto das contradições desta expansão. (MARTINS, 1981, p. 16).”

Na ausência de ações efetivas do Estado para resolver o déficit habitacional no Brasil, acredita-se ainda ser suficiente a elaboração de projetos para garantir o direito à moradia e construção de habitações, quando hipoteticamente se manteria a convivência pacífica de interesses antagônicos nas cidades. No entanto, as ciências sociais mostram que os chamados direitos sociais para uma vida digna da população pobre estão constantemente em conflito com os direitos civis das camadas mais abastadas. “Pois os direitos sociais dos trabalhadores [...], colidem com os interesses materiais imediatos dos patrões ou seus direitos civis de montarem seus empreendimentos em liberdade, sem a intervenção do Estado.” (ZALUAR, 1994, p. 224)

A OCUPAÇÃO SE CONVERTE EM ACONTECIMENTO PÚBLICO

O sítio Sonho Real, como já foi dito, localiza-se numa região afastada do centro da cidade de Goiânia, na Zona Oeste, onde prevalece a instalação de indústrias, onde havia um comércio e se iniciava a construção de condomínios de luxo. Região ainda por ser valorizada sob o ponto de vista do mercado imobiliário, o espaço ocupado e habitado pelos sem-teto não configura uma zona central da cidade, por onde circula a maioria da população e para qual converge a atenção dos meios de comunicação.

Tempos após a expedição do segundo mandado de reintegração de posse em favor do proprietário, os jornais mais acompanhados da cidade, “O Popular” e o “Diário da Manhã”, passaram a cobrir os acontecimentos que culminaram na intensificação do embate entre a justiça local e os proprietários contra o movimento de ocupação, quando já havia uma pressão para a desocupação da propriedade e a intervenção policial a ser mobilizada pelo governo do estado.

Deste período do mês de setembro até o fim do ano, o movimento já havia conseguido o apoio de parlamentares e do “Movimento Terra, Trabalho e Liberdade”, que se prontificavam a dar suporte à luta no sítio Sonho Real. Também se uniram temporariamente ao movimento, estudantes e ativistas que se articulavam para ir ao Fórum Social Mundial, e o chamado Coletivo de Mídia Independente (CMI) de Goiânia, organização que assina a produção do documentário.

O tipo de representação do movimento dos sem-teto, na ocupação que este coletivo viria a fazer, reconhece influência do que estava sendo exibido na imprensa local de Goiânia, que segundo eles deturpava e ocultava detalhes importantes daquela luta. Um filme documentário toma forma, neste sentido, como a possibilidade de uma representação da realidade do cotidiano dos acampados, que viesse a mostrar a história sob o ponto de vista dos sem-teto, daqueles que, até então, estavam geograficamente deslocados do centro e sem possibilidades efetivas de intervir pela intercomunicação, no tipo de cobertura que estava sendo realizada pelos jornais locais.

Apesar de toda a demora que tivemos para estabelecer um contato direto com os ocupantes, a aceitação ao CMI foi grande e construída rapidamente. Cansados de serem difamados pela grande imprensa da cidade, os moradores ficaram surpresos ao saber que havia um meio de comunicação disposto a ouvi-los e mostrar o outro lado, o lado de dentro, o que pudemos constatar convivendo cerca de 3 semanas dentro da ocupação foi algo bastante diverso do que era publicado pela grande mídia. Ali viviam em sua maioria esmagadora famílias pobres, em pequenos barracões onde

moravam várias pessoas. Todos procuravam fugir da ditadura do aluguel, que tanto oprime os trabalhadores de nosso país e fazem a fortuna de proprietários e imobiliárias. Lá vimos também pessoas de bem, muito diferente do perfil criminoso apresentado pelos jornais e TVs locais. Lá viviam trabalhadores típicos deste Brasil injusto, explorados, com poucos recursos e em busca do sonho da casa própria. (COLETIVO DE MÍDIA, [20--])

Toma forma, com esta iniciativa, um conjunto de filmagens que iria acompanhar o cotidiano dos sem-teto, configurando, a partir das imagens captadas, e de uma contextualização factual e sociopolítica sobre toda a conjuntura que envolveu a ocupação, uma refiguração alternativa dos eventos. As possibilidades estéticas de representação da realidade do filme documentário servem, portanto, como instrumento socialmente empenhado numa versão dupla e combinada do conflito social de luta pela moradia. De um lado, levantando traços de uma realidade pertinente a uma grande cidade. De outro, produzindo, através do cinema e dos recursos que a criatividade e a imaginação permitem, uma obra criativa que se apresente como fruto da inspiração e da identificação íntima do artista com seu objeto, ou seja, uma obra de arte dotada de originalidade².

Nesta medida, sendo o filme documentário este instrumento ou expressão artística, utilizado pelos agentes do Coletivo de Mídia Independente de Goiânia para produzir um olhar sobre o conflito social, que envolve a luta por moradia nesta capital brasileira, podemos afirmar que o modo pelo qual a refiguração da arte se apresenta no filme *Sonho Real* como um meio de conhecimento para compreender as contradições e conflitos da vida social na cidade está relacionado aos elementos fundamentais que agem enquanto condições sociais para a representação social do documentário. Afinal, imaginário, ideologia, ideias, técnicas artísticas, conhecimentos de um modo geral ou mesmo contextos socioeconômicos exercem influência a partir do rol de circunstâncias em que os realizadores do filme empreenderam o projeto.

Dentre as particularidades desta representação, surgem com destaque em *Sonho Real* alguns recursos de interlocução muito comuns no pensamento cotidiano (ou senso comum), no meio audiovisual (cinema, jornalismo, etc.), no campo do cinema documentário em particular e, de algum modo, alguns que são comuns mesmo ao meio científico. Quais são eles: primeiramente, a técni-

2 “Se assim deve ser, na verdade, a objetividade de um artista, conclui-se que a representação é o produto da sua inspiração, pois, como sujeito, ele identifica-se com o objeto, e é da *sua* alma, da sua fantasia, da *sua* vida interior, em suma, que extrai os elementos para a sua encarnação numa obra de arte (HEGEL, 1983, p. 179).”

ca de valorização autoral de padrões interpessoais de evidência e argumentação, que determinam o compromisso do realizador com a relação de objetividade acompanhada da contraposição realizada dentro do filme à cobertura da imprensa sobre os fatos – um traço presente nas narrativas não-ficcionais no campo do cinema documentário, mas que é forte também no meio científico. Em segundo, o registro da circunstância de mundo que envolveu a intervenção violenta da polícia no acampamento, no seu transcorrer, ou seja, no momento exato em que elas estavam ocorrendo. A técnica de registrar audiovisualmente os eventos, no exato momento em que eles ocorrem, é extremamente recorrente no filme documentário – e que é também valorizada no meio jornalístico. Por último, a possibilidade de inclusão de uma externalização criativa e íntima de traços do pensamento cotidiano no argumento narrativo do filme documentário – procedimento comum à arte, de um modo geral, e que também faz tradicionalmente parte da forma estética do filme documentário.

Segundo Georg Lukács (1965), a noção de refiguração ou representação da realidade aponta para a existência de três tipos de reflexo possíveis de serem destacados, a partir do exercício da racionalidade humana em contato com a realidade objetiva. Inicialmente, sua noção de “reflexo” leva a uma incorrência direta da experiência material sobre a mente, algo precipitado tendo em vista a potencialidade bastante limitada desta mesma racionalidade na apreensão de tudo que está materialmente disposto no mundo e do próprio papel da subjetividade para a apreensão e a externalização deste “reflexo”. No entanto, o modo pelo qual esta racionalidade se manifesta sob três formas características, através da refiguração da “arte”, da “ciência” e do “pensamento cotidiano”, nos permite indentificar na representação do filme documentário elementos que correspondem aos três tipos de manifestação da racionalidade ou do pensamento humano, em contato com a realidade objetiva, presentes também no filme *Sonho Real*. A característica mais importante desta discussão sobre a representação tradicionalmente encontrada na arte, na ciência e no pensamento cotidiano, é a de que os três tipos de refiguração originam-se e convergem para uma mesma realidade, em detrimento de idiosincrasias: a “realidade objetiva”. Ou seja: os três tipos de reflexo tem origem em uma mesma realidade e são capazes de levantar, cada um com suas potencialidades e limitações, traços da realidade objetiva.

A partir do momento em que destacamos os três tipos de refiguração da vida cotidiana na representação do filme documentário que se coloca, ao mesmo tempo, como meio de comunicação para veiculação de informações sobre o mundo histórico não-ficcional – onde todos nós somos atores sociais, de fato –, como

obra de arte e como externalização de um “bom senso” ou pensamento cotidiano, podemos identificar em *Sonho Real* como cada um destes elementos foi articulado em função dos traços da realidade que este foi capaz de levantar.

Um primeiro aspecto citado pertinente à conduta estética de *Sonho Real* e à utilização de elementos pertinentes à representação social do documentário é o comprometimento para com padrões interpessoais de evidência e argumentação, o que por sua vez determina e sobreleva o quesito de compromisso com a objetividade no filme documentário. Neste sentido, o filme documentário, ou de não-ficção, distingue-se da ficção por apontar para situações que ocorrem no mundo histórico, diferentemente de um “mundo de fantasia”, hipotético, criado a partir da imaginação do autor, e também por valer-se de padrões reconhecidos de evidência, argumentação, interpretação, seleção de informações, etc., na vinculação de dados sobre a realidade. O que nos remete, de modo sucinto, a uma relação de objetividade entre autor e espectador, elemento tradicionalmente reconhecido à representação da realidade executada pela ciência. (CARROL, 1996). Este é, portanto, o elemento fundamental de um tipo de refiguração da vida cotidiana presente no filme.

Sonho Real, nesta direção, começa com planos que apresentam um suposto acampamento com pessoas, casas e artigos do cotidiano, bem como fotos de reuniões coletivas do mesmo ambiente que de imediato são referenciados pela placa que traz o endereço exato de localização deste acampamento: “Rua Cambara, QD. 02, LT.24 – Sítio Sonho Real”. (SONHO REAL, 2005) Mais adiante, assembléias são apresentadas por tomadas que trazem entrevistas de uma personalidade local num telão – onde parece ocorrer uma reunião de acampados – e depois no registro direto de uma coletiva de imprensa, evento que reúne pessoas ligadas ao meio político ou burocrático do Estado de Goiás. Ainda nesta sequência, é identificado, por meio de legenda, um líder do movimento ligado ao conselho Pró-moradia do Sonho Real: o senhor Américo Rodrigues. Este aparece em sua explanação na coletiva, situando em sua fala a data da ocupação, maio de 2004, fornecendo ainda informações precisas sobre o número de acampados do sítio Sonho Real.

Há, neste sentido, uma intenção assertiva declarada logo no início do filme da qual o autor se vale para traduzir aquelas informações ali vinculadas, como parte de uma realidade que diz respeito a um lugar e a um período em particular, a uma situação do mundo histórico, levando a uma postura também assertiva do público para tomá-las como reais³. E isso se estabelece na medida

3 Este laço ou relação comunicativa faz parte do conceito de não-ficção, em Noel Carrol: “Ou, em termos mais sucintos, um filme é de asserção pressuposta se e apenas se envolve uma intenção de sentido por

em que o autor seleciona imagens ou tomadas capazes de trazer esta referência situacional ou, de modo mais direto, por texto em *off* – que tem um efeito próximo ao da voz *off*. É, portanto, o caso da imagem com o texto que sucede a entrevista do participante do conselho na imagem: “Algumas histórias Reais...”, acompanhada por outro plano que traz uma placa de rua com o endereço da ocupação: “Parque Oeste Industrial – Rua do Tear – CEP. 74375-710”. (SONHO REAL, 2005) Assim, delineiam-se a partir destas primeiras e de outras opções estéticas uma estruturação narrativa documental que reafirma este direcionamento no filme, esclarecendo de imediato qual postura deverá ser assumida pelo espectador para o seu pleno entendimento.

O mais interessante, contudo, é o fato deste compromisso com a execução de um filme documentário e com padrões de evidência e argumentação em *Sonho Real* – inicialmente indexada pela referência espacial e histórica da situação retratada – ser, não só uma opção estética que aproxima o filme de um gênero do cinema em particular, mas e, sobretudo, um instrumento de contraposição a outras representações anteriormente efetuadas. Seus realizadores, antes de começar o filme, já haviam se colocado em posição de enfrentamento político à cobertura supostamente tendenciosa da imprensa televisiva e escrita, e neste sentido mostraram-se dispostos a utilizar-se de todos os recursos presentes na representação documental para realizar este contraponto. Com bastante consciência dos autores, o filme passa a apresentar situações no andamento da montagem onde os fatos apresentados pelo filme se contrapõem às promessas de autoridades políticas, declarações de pessoas ligadas à polícia ou à cobertura efetuada pela imprensa local. O que por sua vez termina por dar uma noção bastante clara das limitações da cobertura midiática, principalmente no que diz respeito à imprensa televisiva, a qual se aproximaria mais do filme do por também se valer da imagem em movimento para conquistar a atenção do espectador.

A segunda sequência do filme vai sendo apresentada, após a exibição da placa, como o momento de acompanhar o cotidiano do acampamento e das pessoas que vivem naquele espaço. Entre crianças que brincam, moradores que falam da esperança da conquista do espaço e grupos de entrevistados que conversam com os cinegrafistas, chama a atenção a declaração de uma mulher, pela forma segura e direta com que presta seu depoimento e firma sua reivindicação:

parte do cineasta que fornece a base para a compreensão de sentidos pelo público, assim como uma intenção assertiva por parte do cineasta que serve como base para adoção de uma postura assertiva pelo público.” (CARROL, 2005. p. 91).

A imprensa humilha agente, demais, eles falam que só tem vagabundo... Aqui não tem marginal, nós não somos marginais, nós não somos vagabundos, aqui todo mundo tem filho, todo mundo perdeu seu serviço pra conseguir um terreno pra gente. Agora eles vêm falar que nós somos um bando de arruaceiros, um bando de vagabundos, isso não! Eu acho que a imprensa devia respeitar agente. (SONHO REAL, 2005)

A entrevista já coloca de início um elemento importante para a contraposição: os próprios sem-teto, com todas as dificuldades e limitações, acompanham a representação da imprensa e discordam profundamente do papel que assumem na voz dos jornalistas. O espectador, com isso, é levado a entrar na problemática da cobertura do evento pelos jornais, ou pelo menos assimilar a questão como o ponto de vista de um dos sem-teto.

A tomada com a declarante cede espaço, com o decorrer do filme, para uma assembléia onde os manifestantes relembram as palavras do governador de que a desapropriação estava garantida e não haveria uso da força policial para retirá-los de lá. As declarações fazem menção às palavras proferidas pelo governador nas reuniões de negociação, mostradas num telão no início do filme e apresentadas agora pelo áudio que traz a voz deste e uma imagem onde sua fala encontra-se legendada por texto em *off*: “O que eu tenho que fazer nessa hora, aqui, agora, é garantir que eu não vou mandar a polícia. Se for algum policial lá, algum comandante lá, vai ser demitido. Eu não aceito, vai ser demitido” – Governador Marconi Perillo.” (SONHO REAL, 2005) Após a exibição de uma gravação com o trecho que contém esta afirmação, proferida pelo próprio governador em reunião com os sem-teto, o filme traz estrondos de bombas e imagens fortes da segunda, e mais violenta, operação da polícia militar para retirar os manifestantes. Ou seja, as palavras do governador não foram cumpridas e o filme faz questão de mostrar isso.

A primeira operação apresentada é a “Operação Inquietação”, executada pela polícia militar do estado de Goiânia durante dez dias do mês de novembro, segundo consta no filme. À noite, policiais chegam ao acampamento e passam a alvejar o espaço com bombas de gás lacrimogêneo e de efeito moral, além de fogos de artifício especiais, tiros com bolas de borracha e até mesmo armas de fogo, atingindo um morador no braço, como mostram as imagens. A operação tem por objetivo amedrontar e gerar sentimentos de medo e angústia nos moradores, que por outro lado insistem em unir-se para enfrentar as bombas, mesmos desarmados ou munidos de estilingues.

Findada as imagens com a operação, o filme mostra a partir da filmagem de uma televisão comum a cobertura feita pela imprensa, ao mesmo tempo em

que se revoltam com as informações veiculadas: “Primeiro a energia [do acampamento] foi cortada e em seguida começou a ‘troca de tiros’. Surgiram também clarões causados por bombas lançadas ‘dos dois lados.’” (SONHO REAL, 2005) A cobertura se contrapõe com bastante clareza às imagens do filme, que trazem a polícia numa ofensiva constante e os sem-teto sem porte de qualquer instrumento ameaçador, além do registro das cápsulas das bombas usadas pela polícia e os projéteis de balas de fogo que foram utilizados contra os manifestantes.

Um último momento fundamental da contraposição de representação no documentário se dá com as imagens da operação mostrada para desmentir as palavras do governador, a “Operação Triunfo” (de 16 de fevereiro de 2005), executada pela polícia militar após a “Operação Inquietação” para a retirada dos moradores da localidade por meio da força. Primeiramente, a sequência traz, de forma quase que imediatamente sucedida, declarações do Tenente Cel. Antônio, da polícia militar, afirmando dentre outras coisas que a imprensa seria autorizada a fazer a cobertura da operação. No entanto, logo em seguida, o texto em *off* dá a informação de que esta cobertura havia sido negada pela polícia no momento da operação, mostrando o espaço afastado que foi reservado para os jornalistas, além da informação, também no texto em *off*, de que dois voluntários do CMI tiveram seu equipamento de filmagem roubado pela polícia e ainda haviam sido espancados pelos mesmos. A sequência é concluída com as palavras do secretário de segurança da cidade de Goiânia, o senhor Jônatas Silva, em coletiva, afirmando sobre esta operação que “O batalhão de choque não estava armado, porque o batalhão de choque usou cacete.” (SONHO REAL, 2005). Cena que é contraposta com a da entrada da polícia de choque armada com pistolas automáticas durante a Operação Triunfo no acampamento.

Com algumas das passagens utilizadas pelos autores para realizar uma contraposição de representações, podemos perceber o modo pelo qual a relação de objetividade do documentário e o compromisso com critérios de evidência, argumentação, seleção, interpretação, etc., são utilizados como ferramenta fundamental para conceder ao filme, enquanto uma obra de arte, a possibilidade de levantar questões e acontecimentos importantes envolvendo o cotidiano de conflitos da cidade de Goiânia. A qualidade suburbana da localização do sítio Sonho Real, afastada do centro da cidade, onde prevalece um pequeno centro

Figura 2 – Imagem do filme *Sonho Real* (2005)⁴



Fonte: Coletivo de Mídia Independente de Goiânia.

industrial e há movimentação afastada do centro da cidade, onde prevalece um pequeno centro industrial e há movimentação menos intensa de pessoas, contribui para uma publicidade menos adequada ao decorrer dos acontecimentos. Se para a imprensa seria possível esta cobertura, os cineastas mostram que as imagens da imprensa, retratadas no filme, não se aproximaram o suficiente do espaço e das pessoas para levantar informações importantes.

Algo que, por outro lado, diz respeito a uma questão bastante comum às grandes capitais brasileiras, tendo em vista que a grande imprensa elabora representações dos conflitos sociais de modo bastante conservador. A tendência se configura pelo efeito de direcionamento ideológico firmado a partir da influência dos grandes financiadores das redes de televisão, que participam com a vinculação de propagandas. Afinal, são justamente as grandes empresas, indústrias e corporações de mobilização do capital, as partes mais interessadas em denunciar as mobilizações sociais que pleiteiam a conquistas de direitos sociais como motins populares, pois entram em conflito com os direitos civis dos grandes proprietários. A representação fílmica dos conflitos sociais originários das contradições de interesses de classe, do modo de produção capitalista na cidade, também está sujeita à ocultação de informações que demonstram os abusos e a violência impetrada pelos grandes proprietários. Algo inerente não apenas à vida do campo, onde esta violência é ainda mais facilmente acobertada sem que a maioria da população tome notícia, restando às estatísticas que apresentam os

⁴ Imagem do filme *Sonho Real* (2005) na oportunidade em que a polícia se preparava para entrar no acampamento através da Operação Triunfo.

números de camponeses mortos em chacinas – quase sempre em função de disputas de terra – o papel de fazer circular os dados com pouca comoção pública.

A CAPTAÇÃO DA TOMADA CINEMATOGRAFICA QUE REGISTRA A CIRCUNSTÂNCIA DE MUNDO NO SEU TRANSCORRER

Outro elemento igualmente importante para a representação do conflito social dos sem-teto na cidade de Goiânia, e que está contemplado no filme *Sonho Real*, é a captação da circunstância de mundo que envolve a questão da luta por moradia no seu transcórre. A partir deste elemento em particular, podemos observar que uma opção ou mesmo circunstância de realização do documentário presente na conduta estética de seus realizadores é fundamental para uma captação bastante rica dos eventos reais envolvendo a luta social dos moradores da ocupação, principalmente no que diz respeito ao exercício da violência policial.

Ele deriva de uma forma particular de produzir a imagem documental para alcançar o que Fernão Ramos (2005) denomina a “cicatriz da tomada”, “imagem intensa paradigmática” ou captação de uma imagem extraordinária. O conceito procura definir uma busca comum da tradição documental para atribuir um máximo de evidência à tomada cinematográfica no seu embate com a circunstância de mundo histórica, circunstância esta que é o foco central do gênero cinema documentário.

Se analisarmos a conduta estética dedicada ao filme *Sonho Real*, veremos que a sua composição resgata recursos de diversas tradições documentárias, mas duas delas se apresentam com mais evidência.

Em primeiro lugar, o filme está permeado por textos em *off*, o que indica o fato do seu autor se preocupar em direcionar a interpretação do espectador para as imagens que circundam a montagem, e, através deste e de outros elementos, apresentar uma tese ou argumento sobre a questão levantada. Algo que os aproxima da forma clássica de produzir um documentário, historicamente encontrada em diretores como Robert Flaherty, no caso do texto em *off*, ou Humberto Mauro na questão de haver uma tese, idéia ou valor a ser transmitido por meio do filme.

No entanto, a aproximação mais forte da narrativa, principalmente no que diz respeito à captação da tomada no seu transcórre, é com as tradições pertinentes ao cinema direto e ao cinema verdade, o primeiro emblematicamente referenciado no filme *Primárias* (1960), de Robert Drew, e o segundo na obra *Crônicas de um verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin.

No segundo estilo prevalece uma resolução da polêmica lançada contra o modelo clássico, quando a posição extremamente ativa do autor e passiva do público foi criticada para, logo em seguida, ser contestada também uma suposta intenção de fazer um filme onde a sua representação não acompanhasse uma tendência valorativa ou interpretativa das imagens ou questões abordadas por parte dos autores. O Cinema Verdade, protagonizado pela figura de Rouch, como última versão desta polêmica, trará a possibilidade de admitir a intervenção da subjetividade do cineasta no filme e de seu ponto de vista particular ao tempo em que procura desvendar uma verdade dos acontecimentos pelo documentário, mas já como uma “verdade do filme”, e não como uma verdade no sentido usual do cinema documentário até ali. A partir daí, o cineasta se preocupará em demonstrar ao espectador a sua participação nos planos de imagem, aparecendo muitas das vezes como mais um personagem da história que está interpretando os fatos e interferindo na busca das informações juntamente com os outros atores sociais, protagonistas ou coadjuvantes do eixo de interesse central da obra.

Embora em *Sonho Real* não deixe de haver uma posição firmada, uma tese declarada e conclusiva sobre os acontecimentos, a participação dos cineastas como personagens da história é um dado bastante referenciado. Logo no início, quando a segunda sequência do filme traz as filmagens do acampamento em sua vida ordinária, habitual, o cinegrafista conversa com os personagens, com grau relativo de intimidade, e mesmo não aparecendo na câmera, ele expressa, sem ressentimentos, a sua inserção entre os sem-teto. Em uma das primeiras cenas, uma senhora diz ao câmera, sorrindo: “Tá filmando é, João?” (SONHO REAL, 2005) Em outras entrevistas, os autores do filme fazem perguntas aos sem-teto, que por sua vez vão respondendo numa conversa de tom bastante informal. Esta participação surge em outros momentos, como na já citada abordagem policial contra os voluntários da CMI que registravam a onda de violência no acampamento.

O desdobramento mais importante desta conduta estética conjugada, todavia, destaca-se na forma pela qual foram registradas as operações da polícia. Neste momento, podemos observar, integrados, o comportamento participativo do Cinema Verdade com a possibilidade de registrar circunstâncias decisivas do conflito no seu transcorrer, possibilidade esta que recebeu destaque pela estética do Cinema Direto, a partir da realização de filmagens com mais liberdade – em função da câmera se tornar ainda mais leve – e com som direto – que permitiu pela primeira vez a gravação simultânea do áudio de campo.

Tanto na “Operação Inquietação” quanto na “Operação Triunfo” os cinegrafistas estavam presentes no acampamento, do lado de dentro, passando

pela mesma situação de medo e angústia dos moradores do local, o que de imediato dá maior dramaticidade às imagens. Na primeira operação, à noite, a escuridão contrasta com as explosões que estouram no microfone da câmera com enorme força, produzindo um áudio que reage à força das bombas de efeito moral, produzidas justamente para gerar esta intimidação auditiva. Também as imagens, pelo próprio efeito do conflito, são constantemente balançadas, tremidas e agitadas em razão das bombas que são arremçadas na direção do próprio cinegrafista, assumindo quase que espontaneamente uma função rítmica, muito utilizada no cinema para projetar uma participação subjetiva do espectador em ocasiões de tensão ou surpresa, definida por Marcel Martin (1990), como a “expressão subjetiva do ponto de vista de um personagem em movimento”. Por último, em lapsos de extrema coragem durante a “Operação Triunfo” – a mais violenta, com 2 mortos –, o cinegrafista se expõe como alvo para os policiais armados, visando conseguir imagens fortes da entrada da polícia no acampamento, escondendo-se, momentos depois, junto aos manifestantes numa casa, onde por sua vez chora uma criança que sofre com os efeitos angustiantes do gás lacrimogêneo.

Segundo Fernão Ramos (2005), a tradição documentária indica através dos recursos utilizados na produção de filmes reconhecidamente relacionados ao gênero algumas particularidades que o distinguem da tradição ficcional. A primeira delas envolve a própria formação da “tomada”, que pode ser entendida inicialmente como a circunstância de mundo a partir da qual a imagem-câmera é constituída para o espectador pelo sujeito-da-câmera (sujeito que sustenta a câmera). Na maioria das imagens documentárias, predomina uma “homogeneidade espacial” entre o campo da imagem e a circunstância de mundo que a circunda, enquanto, na ficção, é marcante a “heterogeneidade espacial” nesta relação, que pode ser exemplificada pelo uso do cenário nos filmes ficcionais. Ou seja: no primeiro caso o sujeito-da-câmera participa da circunstância de mundo que está no campo da imagem, enquanto no segundo, não.

Esta predominância da homogeneidade, no caso do documentário, influi diretamente na importância da captação de uma circunstância de mundo no seu transcorrer para o gênero documentário: “Na tradição documentária, o peso da circunstância de mundo em seu transcorrer, que cerca a circunstância da tomada (ou melhor resumindo, o peso da circunstância da tomada), tem uma dimensão infinitivamente maior do que no cinema de ficção.” (RAMOS, 2005, p. 161). E apenas numa condição de homogeneidade espacial do sujeito da câmera com a circunstância de mundo, como acontece no documentário, é que este peso poderia se fazer significativo na apreensão do espectador.

Inserida neste contexto de homogeneidade espacial, a intensidade da imagem-câmera é propriamente o momento em que este sujeito que sustenta a câmera, o sujeito-da-câmera, encontra-se presente numa circunstância de tomada extraordinária, incomum. E é a esta intensidade que corresponde à “cicatriz da tomada” na imagem. A captação da circunstância de mundo histórica – pertinente à dimensão da realidade objetiva – do uso da força policial, neste sentido, é revelada com grande ênfase pelo resultado estético do filme. O cinegrafista e os outros membros da equipe, como fica claro, são personagens daqueles acontecimentos, e estão sujeitos aos mesmos perigos dos sem-teto, o que por sua vez é transmitido para imagem-câmera e atinge o espectador, que termina por se projetar subjetivamente na mesma circunstância. Ao aproveitar a oportunidade de registrar os eventos e o caráter portátil da câmera, os autores de *Sonho Real* passam da situação de atores da história para a de observadores privilegiados, fato que é materializado numa sucessão de imagens que não só projetam emoção ao filme, mas, sobretudo, reforçam a relação de objetividade no documentário e reafirmam, a partir de evidências claras, a contraposição estabelecida contra as informações, até então, veiculadas pela cobertura da imprensa sobre os sem-teto e a sua militância de conquista do direito à moradia. Para os habitantes de Goiânia, do resto do Brasil ou para a própria imprensa local, as imagens retratadas no filme são únicas, extraordinárias sob o ponto de vista do modo como foram realizadas, e ainda pelo fato de não haver, até então, outras representações com a mesma inserção pragmática.

As imagens de *Sonho Real* atuam com este efeito representativo e contrapositivo, pois apresentam uma especificidade evidente que se destaca frente ao perfil retórico da imagem de um programa jornalístico televisivo. A princípio, embora só no primeiro caso tenha existido um acompanhamento dos acontecimentos em tempo real, tanto a imagem no seu transcorrer, quanto à imagem, que tradicionalmente é realizada pela imprensa de televisão – quando o repórter irá se colocar fisicamente no local do acontecimento para falar sobre um fato que no mais das vezes já se esgotou – se colocam numa condição passível de convencimento do espectador. “Quando cortamos para o repórter ele invariavelmente está no primeiro plano do quadro enquanto o plano de fundo serve para documentar, ou provar, sua localização [...]. Nesse caso, a presença física tem uma função retórica.” (NICHOLS, 2005, p.85). No entanto, logo percebemos também o quanto o plano da imagem televisiva pode servir para o convencimento sobre qualquer texto proferido pelo repórter, bastando que não destoe muito dos objetos que aparecem no próprio plano. A tomada cinematográfica do documentário que capta a circunstância de mundo no seu transcorrer, por outro lado, traz na imagem

o evento sobre o qual se posiciona crítica ou ideologicamente, fazendo da própria evidência um argumento e uma interpretação dos acontecimentos. A representação de *Sonho Real* em contraposição à cobertura televisa, por isso, encontra na circunstância da tomada um aspecto insubstituível.

Como último tipo de refiguração da realidade presente no filme documentário *Sonho Real*, podemos destacar de modo sucinto e direto, o fato de abarcar, na sua narrativa e argumento, uma face do pensamento cotidiano, ou do “bom senso”, tendo em vista que se trata de uma posição sociopolítica tomada a partir de uma vivência e de uma externalização da opinião construída a partir dela. Neste sentido, o filme se coloca contra a demagogia dos políticos, que fizeram promessas aos sem-teto e não cumpriram; contra a justiça, que decretou o despejo contra os moradores do acampamento que já haviam investido em suas moradias; contra o ato violento da polícia militar que efetivou a ação; contra os próprios proprietários do sítio *Sonho Real* e, por último, contra a imprensa, que teria ocultado o massacre resultante das operações policiais. Embora pareça, inicialmente, ser um elemento que compromete a informação e a representação da realidade no documentário, a defesa retórica da uma posição política de uma categoria desfavorecida também quanto à participação nos espaços públicos de discussão e vinculação de informações constitui, na verdade, uma fissura importante no sistema ideológico de divulgação pública de acontecimentos, envolvendo o cotidiano da cidade.

A subjetividade, mesmo na ciência, não é motivadora direta da impossibilidade de se manter a relação de objetividade entre comunicador e receptor de informações ou conhecimento. Pelo contrário, para a dialética materialista, por exemplo, a subjetividade é um dos caminhos para que o indivíduo se aprofunde na configuração das relações sociais, pois ela é condicionada pela base econômica da sociedade, a infraestrutura, e pela superestrutura de conhecimentos e instituições sociais que se ergue sobre ela para dar fôlego ao desenvolvimento das forças produtivas. A intimidade reflexiva tem, portanto, uma face coletiva, a qual pode vir a ser externalizada pelo indivíduo de diversas maneiras, sendo a arte a forma de conhecimento que por excelência dá total espaço para que ela se apresente e revele os termos do embate do sujeito com o mundo social e material que o circunda.

No caso de *Sonho Real*, o documentário como expressão artística à disposição do Coletivo de Mídia Independente de Goiânia, constituiu um meio pelo qual a arte pode servir a um grupo desprivilegiado economicamente – os sem-teto – como forma de divulgar idéias e acontecimentos que fizeram parte de uma passagem importante de suas vidas, um momento de ruptura

com práticas cotidianas, gerando a possibilidade de ocupar um espaço comunicativo mínimo, mas já eficiente, na conquista do apoio de outros setores da sociedade, em função de uma causa ignorada pelas instâncias e instituições majoritárias no seu gerenciamento ideológico, político e econômico. Pôde, neste sentido, ser o caminho de uma sensibilização dos membros da equipe com a condição dos sem-teto, expressando no seu resultado um exercício de aprofundamento da consciência de classe, a partir da problematização das zcontradições entre capital e trabalho suscitadas pela questão da moradia numa grande capital brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os diferentes tipos de refiguração da realidade objetiva, possíveis de serem encontrados num filme documentário, se apresentam necessariamente de forma articulada, ou mesmo dissolvida. Num ou noutra elemento específico pertinente à representação social do filme *Sonho Real* como um todo, podemos observar a atuação de elementos distintos que nos remetem conseqüentemente a outras formas de refiguração aparentemente relacionadas a momentos diferentes da narrativa fílmica. Se, a este respeito, a relação de objetividade se colocou como um elemento central foi, justamente, porque a partir dela os autores perceberam a possibilidade de realizar um filme que trabalhasse a questão da contraposição de representações e tocasse de forma mais direta o espectador, remetendo-o ainda à mesma sensação de indignação frente ao tipo de cobertura realizada pela imprensa. Do mesmo modo, o efeito das imagens que registram a circunstância da invasão policial no acampamento decorre também de um envolvimento estético pertinente ao desenvolvimento de toda a narrativa, seja pela garantia da evidência proporcionada pela relação de objetividade ou por meio da identificação do espectador com o pensamento cotidiano assumido pelos autores e integrado à narrativa.

Esta apresentação articulada chama a atenção para o fato de que elementos pertinentes aos três tipos de refiguração – ciência, arte e pensamento cotidiano – tem origem no contato dos indivíduos com a realidade objetiva e, conseqüentemente, no exercício racional de refletir sobre ela, podendo ser encontrados em alguns de seus elementos fundamentais na representação social do filme documentário. O que, por sua vez, nos remete diretamente à consideração de que os três tipos operam de forma integrada neste gênero, atuando como meios válidos para viabilizar reflexões sobre a realidade da vida cotidiana

e denunciar as contradições de classe que emergem nas lutas sociais do mundo contemporâneo. Por último, o exercício de levantar traços desta realidade objetiva ao âmbito da reflexão humana possibilita ao pensamento cotidiano, como o âmbito de refiguração socialmente compartilhado, um avanço no processo de superação e compreensão da vida material, dando à razão uma forma mais desenvolvida na sua apresentação cotidiana.

THE STRUGGLE FOR URBAN HOUSING AND THE ELEMENTS OF DOCUMENTARY REPRESENTATION IN THE FILM *SONHO REAL* (2005)

Abstract

This article seeks to understand the social representations in documentary filmmaking from the determinants for expression and raising issues involving the life of the city in the aesthetic elements of *Sonho Real: uma história de luta por moradia* (2005). Among these issues are the state housing deficit, the collective struggle of urban spaces for the construction of affordable housing, the hidden exercise of the police force in suburban areas and markedly ideological journalistic disclosure of facts involving the use of police violence. Such issues relate to social conflict which involved the occupation of private property in May 2001 in the city of Goiânia, articulated by the movement of the homeless. A common genre of social conflict in Brazil's cities. The analysis could highlight three aspects that resonated decisively on its way to represent the conflict and offer a fresh look at phenomena of social struggle in the documentary film profile: a) appreciation of interpersonal standards of evidence and argument to determine their commitment to objectivity in the documentary, b) capture film making that cut and records the fact that world - where stands the struggle for housing - in its elapse, and c) the construction of a representation that expresses the social conflict in the political perspective of oppressed social groups by the forces police in the urban world, in this case, the homeless.

Keywords: documentary filmmaking, representations, social conflicts, housing, cities.

REFERÊNCIAS

CABRA marcado para morrer. Direção Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Globo vídeo, 1984. 1 videocassete, (119 min.). son. col., VHS.

CARROL, N. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, F. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Ed. Senac, 2005. p. 159-226.

CARROL, N. *Theorizing the moving image*. New York: Cambridge University Press, 1996.

COLETIVO de mídia Independente de Goiânia. Goiânia, [20--] Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/red/static/about.shtml>>. Acesso em: 22 abr. 2008.

CRÔNICAS de Um Verão. Direção : Jean Rouch e Edgar Morin. 1961. 85min.

HEGEL, G. W. F. *Estética: o belo artístico ou o ideal*. 3. ed. Lisboa: Guimarães, 1983.

LUKACS, G. El film. In.: LUKACS, G. *Estética I: la peculiaridad de lo estetico*. v. 1. Barcelona: Grijalbo, 1982. p. 173-207.

LUKÁCS, G. Los problemas del reflejo en la vida cotidiana. In: LUKACS, G. *Estética 1: la peculiaridad de lo estético*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Diamante, 1965. p. 33-145. .

MARTIN, M. *Linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARTINS, J. de S. *Os camponeses e a política no Brasil: as lutas sociais no campo seu lugar no processo político*. Petrópolis: Vozes, 1981.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

PRIOMÁRIAS. Direção: Robert Drew e Richard Leacock. [New York]: Docurama, 1960. 1 videodisc, (64 min.), son., col.

RAMOS, F. P. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, F. P. (Org.) . *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005. p. 159-226.

SONHO REAL: uma história de luta por moradia. Goiânia: Coletivo de Mídia Independente de Goiânia, 2005. (60min), son., color. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/red/2005/04/315460.shtml>>. Acesso em: 22 abr. 2008.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Rio de Janeiro: FUNARTE: Rio Filme Home Video, 1967. 1 videocassete, (86 min.).

ZALUAR, A. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.