

**Sem imagens: memória histórica e estética  
de urgência no cinema sem autor**

Sans images: mémoire historique et esthétique  
d'urgence dans le cinéma sans auteur

**Anita LEANDRO\***

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ/BRASIL

**RESUMO**

Uma forma singular de filmar os acontecimentos sociais, de um ponto de vista interno, coloca em dúvida o papel do autor, do espectador e das próprias imagens no espaço contemporâneo. Numa perspectiva histórica, avaliamos, aqui, o alcance político e a contribuição estética de um certo tipo de cinema militante, tomando como exemplo o filme *Sans images* (França, 2006), obra anônima, realizada por estudantes grevistas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ponto de vista interno. Cinema militante. Estética de urgência.

**RÉSUMÉ**

*Une forme singulière de filmer les événements sociaux, d'un point de vue interne, met en question le rôle de l'auteur, du spectateur et des images*

\*Sobre a autora ver página 133.

*même dans l'espace contemporain. Dans une perspective historique, nous évaluons, ici, la portée politique et l'apport esthétique d'un certain type de cinéma militant, en prenant comme exemple le film Sans images (França, 2006), œuvre anonyme réalisée par des étudiants en grève.*

*MOTS-CLÉS: Point de vue interne. Cinéma militant. Esthétique d'urgence.*

## 1 Considerações iniciais

As tecnologias digitais tiveram como consequência uma diversificação de abordagens do audiovisual que demanda, hoje, uma compreensão mais aprofundada do papel do espectador e das relações de aprendizagem possíveis por meio das imagens. Com a leveza do material de filmagem, a convergência das técnicas, o barateamento dos custos de equipamento amador, presenciamos ao aparecimento de um novo tipo de cineasta, que registra, de um ponto de vista interno, os acontecimentos vividos. O espectador tornou-se realizador e uma nova forma de testemunho sobre o presente, por meio das imagens, apareceu nas últimas décadas. O digital permitiu armazenar, em casa, e reutilizar, na montagem, um grande volume de imagens. Somos, todos, agora, arquivistas do nosso cotidiano, realizando, indiretamente, o sonho de Jean Rouch que, antes mesmo do vídeo doméstico, em 1973, já previa, na pesquisa antropológica, pelo menos, uma câmera que, automaticamente, passaria das mãos dos filmadores para as mãos dos filmados (ROUCH, 1973, p. 45). Na década que precedia a chegada do digital, ele preconizava: a antropologia do futuro será visual e sonora, ou não existirá (ROUCH, 1997, p. 33). Guy Debord, outro visionário, às vésperas de 1968 mostrava que a experiência vivida estava se abstraindo numa representação e que era preciso acabar com as instituições artísticas (museu, cinema...), a fim de expropriar os expropriadores de nossa relação com o mundo, ou seja, os fabricantes e proprietários de imagens. Em vez de filmar novas imagens, Debord procedeu a uma estocagem das imagens pré-existentes e ao seu desvio de função, na montagem, para devolvê-las ao nosso

convívio, de forma direta, sem a mediação do espetáculo, como simples munção para o espectador que surgiria dessa nova experiência política com o cinema (DEBORD, 1992).

Dizer que a apropriação da experiência vivida por meio das imagens interfere na aprendizagem e na elaboração de uma memória coletiva é quase uma tautologia. A compreensão do presente, o conhecimento do passado, a escrita da história, enfim, todos os atos de memória de que ainda somos capazes, passam, hoje, pelas imagens. No contexto histórico atual, a realização de materiais audiovisuais fora dos circuitos tradicionais de produção e de distribuição é uma atividade política e estética da maior importância, que envolve, no Brasil e no mundo, prisioneiros, índios, sem-terra, estudantes, trabalhadores, manifestantes, grevistas, imigrantes ilegais, vítimas de violência policial, enfim, diferentes pessoas e grupos sociais inscritos em situações de urgência. Em diferentes países, os “sem imagem” foram para trás das câmeras. Face à necessidade de proteção de vidas ameaçadas, de resgate de identidades, de construção de subjetividades ou de invenção de uma memória, a produção audiovisual independente aparece como instrumento de resistência. Ela é uma forma de tomada de posição, de denúncia de questões ignoradas ou ocultadas e, principalmente, de reconstituição de uma fala e de um espectador historicamente maltratado pela mídia, como lembra Comolli<sup>1</sup>. Ao assumir a realização de seus próprios filmes, esses documentaristas da margem inauguram um novo ponto de vista sobre o presente, um ponto de vista interno em relação às lutas sociais. Surge aí, uma nova produção audiovisual, que projeta em direção ao futuro uma imagem diferenciada do presente, pois proveniente da ação política direta. Esta nova imagem tem valor testemunhal. Ela é um documento histórico, uma prova, um vestígio, enfim, um arquivo para o futuro.

Verifica-se, nesse sentido, um número crescente de documentários realizados por cineastas militantes, em contextos de luta. As condições

---

<sup>1</sup> O maltrato da palavra filmada e, por consequência, do espectador ao qual ela se dirige, mobilizou, nos últimos vinte anos, a produção crítica e teórica de Jean-Louis Comolli (COMOLLI, 2004). Sua reflexão se prolonga na obra da filósofa Marie José Mondzaïn (2007) que, num capítulo conclusivo de *Homo spectator*, retoma a questão do maltrato do espectador e de sua “desumanização” pelos discursos midiáticos que o subjugam, por meio de um regime de servidão imposto à imagem.

particulares de produção fazem desse tipo de filme um lugar de estudo do presente, plenamente compartilhado. A maioria deles tem um caráter artesanal e reivindica sua autonomia em relação à instituição cinematográfica, situando-se, deliberadamente, à margem dos fenômenos de crítica e de mercado que envolvem a produção tradicional. Alguns desses filmes são, estrategicamente, anônimos, e se posicionam em ruptura com a noção de autor e com a ideia de propriedade intelectual. E mesmo quando, por razões políticas, há reivindicação de autoria, ela remete, em geral, a coletivos e não a indivíduos. Por uma necessidade de delimitação, não abordaremos, aqui, um conjunto importante de filmes realizados em contextos pedagógicos, em oficinas ministradas por cineastas e monitores, em prisões, aldeias indígenas ou escolas. Nos limitaremos a um tipo específico de filme militante, que atribui um valor documental à imagem assim produzida, em que o autor é, ao mesmo tempo, ativista político, testemunha e arquivista do acontecimento filmado.

## 2 Ponto de vista interno

Historicamente, a produção de documentários por parte de militantes de movimentos sociais ganha notoriedade com os Grupos Medvedkine, coletivos pioneiros de cineastas operários, criados na França no epicentro de 1968. A partir de algumas oficinas organizadas por cineastas nas cidades industriais de Besançon e Sochaux, os operários da região tornaram-se rapidamente autônomos em matéria de realização cinematográfica. O documentarista Chris Marker, que iniciara essas oficinas, falava do “ambiente de perfeita igualdade entre filmadores e filmados” nesses coletivos de operários<sup>2</sup>. As greves de maio foram violentamente reprimidas pela polícia, operários morreram e outros sofreram amputações e ferimentos graves. Um chofer de táxi havia filmado em super 8 o ataque da polícia aos grevistas e essas imagens amadoras, bastante trêmulas, passaram a circular em vários filmes dos Grupos Medvedkine. Elas apareciam como uma prova da violência

<sup>2</sup> Sobre esse assunto, ver os escritos de Muel (2000) e Muel e Muel-Dreyfus (2008) e nosso artigo “O tremor das imagens” (LEANDRO, 2010).

do Estado, que a montagem, recém-descoberta pelos grevistas, podia, enfim, colocar em evidência. Esses coletivos de cinema militante, que haviam começado com a criação de uma pequena biblioteca de história da arte numa usina, oferecendo aos operários uma formação intelectual e uma educação do olhar, descobrem, na mesa de montagem, que a imagem também se projeta, da mesma forma que um coquetel molotov arremessado. Eles aprendem, na montagem, que as imagens podem ser desviadas de seu curso normal, como uma bomba de gás lacrimogênio devolvida ao campo do adversário. A projeção, o desvio, a montagem intelectual dos acontecimentos, são elementos indicativos de uma nova postura do operariado diante das imagens em 1968<sup>3</sup>. As técnicas de composição com as imagens surgiam, aos olhos dos operários, como uma estratégia de luta, um gesto político que, reiterado em diferentes filmes, passava a adquirir uma função pedagógica efetiva. Na forma de curtos panfletos ou de documentários de longa-metragem, os filmes dos Medvedkine analisavam o conflito na montagem e ensinavam como nele interferir, por meio das imagens.

Trinta e oito anos depois dos filmes militantes dos Medvedkine, as imagens voltaram a tremer na França, desta vez em Rennes, nas mãos de estudantes grevistas, durante enfrentamentos com a polícia. Os estudantes grevistas haviam se mobilizado contra o Contrato de Primeiro Emprego (CPE), projeto do governo francês de criação de um salário inferior para menores de 26 anos, durante um período de experiência inicial de trabalho de dois anos. O Movimento anti-CPE, como ficou conhecido, atravessou todo o inverno de 2006 na França, com ocupações de universidades, que tiveram o aquecimento interno cortado. Os secundaristas aderiram à greve e houve manifestações diárias em todo o país, seguidas de confrontos com a polícia e até mesmo de agressões a estudantes por parte de professores contrários ao movimento e decididos a entrar nas universidades ocupadas.

No calor da confrontação, os estudantes realizam *Sans images* (Sem imagens), filme anônimo, de 30 minutos, feito entre 2006 e 2007,

---

<sup>3</sup> A técnica do desvio, desenvolvida pelos Medvedkine, foi praticada e teorizada por Guy Debord em todos os seus filmes, desde o início dos anos 1950. Para maiores detalhes sobre o alcance político e pedagógico dessa técnica à montagem, ver o artigo “Desvios de imagens” (LEANDRO, 2012).

cujo título evoca um duplo problema contemporâneo: as representações midiáticas oficiais são excludentes, produzindo cidadãos *sem imagens*; e a produção autônoma desses mesmos cidadãos, quando ela torna-se possível, precisa, às vezes, paradoxalmente, ser feita *sem imagens*, ou seja, sem ostentação, com economia de meios, sem afirmação de autoria, a fim de resguardar para si uma margem estratégica de clandestinidade. *Sans images* mostra um dia de motim na praça de Bretagne, em Rennes, acontecimento que parou a cidade em 23 de março de 2006. Por razões que compreenderemos a seguir, o filme não tem nenhum tipo de assinatura, nem mesmo coletiva, o que impossibilitou o depósito legal de cópias do documentário em bibliotecas e arquivos franceses. Um DVD foi distribuído gratuitamente, em pouquíssimas cópias, acompanhadas de um livro de 78 páginas, intitulado *Printemps* (Primavera), uma espécie de agenda da greve e dos acontecimentos nacionais a ela relacionados, dia a dia, hora por hora.

*Sans images* não se serve de nenhuma imagem de arquivo. Ele é o arquivo. Trata-se de um filme construído inteiramente no presente, que oferece elementos para uma reflexão sobre o alcance político e pedagógico da tomada de posição das imagens no acontecimento histórico. *Sans images* foi rodado por um ativista, em meio ao confronto com a polícia. A câmera entra, pouco a pouco, no campo de batalha, na medida em que o cinegrafista vai ganhando terreno. Já no início do filme, quando a polícia procura retirar os manifestantes da estação ferroviária ocupada, vemos a primeira intervenção direta da câmera no acontecimento. A fumaça invade o campo da imagem e, no fundo do plano, percebe-se os policiais que acabaram de lançar uma bomba de gás lacrimogênio em direção à câmera. Os estudantes correm com a câmera na mão, ligada, o que provoca uma total instabilidade da imagem. Somente quando a câmera para é que descobrimos o que realmente aconteceu: os policiais receberam de volta a mesma bomba que haviam acabo de jogar nos estudantes. E essa bomba foi devolvida à polícia por quem segurava a câmera.

Enquanto o cinegrafista corre, a câmera continua a filmar, sozinha, chicoteando o ar. Esse mesmo tipo de imagem, trêmula, que, aqui, assinala

o ponto de vista interno da câmera, reaparecerá, mais uma vez, no final do filme, durante um novo enfrentamento com a polícia. Não vemos nada na imagem, a não ser borrascas trepidantes. E é a própria impossibilidade de mostrar alguma coisa que atesta a profundidade do engajamento dessa imagem abstrata. A forma provém do acontecimento. “Não há imagens boas ou ruins”, diz o comentário. “Há posições que se afirmam, que vão no sentido da luta ou no sentido da ordem estabelecida”. O que define, então, o valor da imagem é seu valor de posição no conflito social. A câmera assume um papel político na guerra, ao revidar, imediatamente, os ataques sofridos. E, ao agir dessa forma, ela produz o que poderíamos chamar de uma estética de urgência, uma forma adequada às exigências políticas da situação filmada.

A *mise-en-scène*, que num documentário autoral trabalharia nos limites da “observação participativa” em relação ao conflito, desaparece, nesse filme, em benefício de uma ação direta e improvisada do cinegrafista. A montagem, por sua vez, beneficiada pela distância em relação ao perigo do momento filmado, assume a responsabilidade pedagógica de analisar e mostrar, o mais didaticamente possível, a escolha desse ponto de vista interno. A partir daí, um comentário acrescentado na montagem passa a explicar o método de filmagem: a câmera escolhe o seu campo, toma posição, aprisiona os policiais dentro do quadro, frontalmente, reservando o extracampo aos grevistas. Ela se posiciona, assim, na linha de frente, ou seja, no ataque. A montagem analisa o acontecimento nos seus pormenores, plano por plano. *Sans images* toma o acontecimento como um viveiro de representações, de formas, de discursos que a montagem comenta e teoriza, de maneira a aproximar o espectador do conflito, fazendo-o sentir-se preocupado pela tomada de posição da câmera.

Como num manual ação política, uma sequência intitulada *Flash Back*, na última parte do filme, descreve a ação do cinegrafista e expõe, passo a passo, sua forma peculiar de relacionar-se com o acontecimento, por intermédio da imagem. Os diferentes pontos de vista em jogo – o da polícia, o da mídia e o dos grevistas – são cartografados, interpretados e

julgados na mesa de montagem. O filme faz, inicialmente, uma crítica à imprensa e a sua busca de imagens espetaculares. A voz off critica essa atitude, classificada como uma “relação jornalística ao acontecimento”, aquela que, no lugar do fato, oferece o espetáculo. Ao escolher o seu campo, a câmera dos estudantes comunica formalmente sua diferença em relação à câmera dos jornalistas, que aparecem na imagem a observar o confronto de um ponto de vista externo, à distância. Enquanto o jornalista busca, com relativa distância, imagens impactantes, como a de um pacifista que surge com uma bandeira branca, no meio da fumaça, o cinegrafista militante de *Sans images* penetra com sua câmera no conflito e enfrenta, como qualquer outro manifestante, o batalhão de choque.

O ponto de vista único, frontal e subjetivo que somos convidados a compartilhar em *Sans images* situa-se no extremo oposto do ponto de vista múltiplo, flutuante e supostamente objetivo da televisão. A câmera mantém uma posição frontal face aos representantes da ordem e explica, dentro do próprio plano, as razões desse enfrentamento. O rigor do posicionamento da câmera no conflito confere à imagem produzida pelos estudantes um valor testemunhal, subjetivo. Ao contrário da tradição do fotojornalismo ou da reportagem de guerra, em que a câmera, em troca da informação, assume os riscos do comparecimento ao campo de batalha, *Sem imagens* não tem nenhum compromisso em informar sobre o fato. O cinegrafista militante não arrisca a vida para obter uma imagem que já estaria lá, no local da confrontação, a sua espera. Sua imagem provém exclusivamente de sua ação política, de sua entrada em campo. E nesse sentido, ela é a própria imagem do risco. O estudante com a câmera provoca a imagem. O que ele registra são seus próprios gestos de ataque e de defesa. E quando a situação o permite, ele faz o mesmo em relação aos movimentos do inimigo. Sua imagem é o resultado de um movimento dialético dos corpos em luta. O que faz da imagem assim produzida uma imagem única, com valor de prova, não é o estilo, mas o engajamento do cinegrafista na luta.

Há, em *Sans images*, duas formas antagônicas em jogo, como diz a voz off do filme: “existe a forma que se impôs a todos, aquela

habitualmente admitida pelo conjunto dos jornalistas, que concebe as imagens como simples ilustração da fala”. E, além disso, “existe a tentativa de encontrar nas imagens sua força significativa, seu mutismo”. Diferentemente do jornalista, que informa sobre o fato presente, ou do historiador, que analisa os vestígios do acontecimento passado, o cineasta militante é, ele próprio, um personagem da História. E a imagem que ele produz participa de seu testemunho. Na literatura, Foucault viu nesse tipo de relação ao discurso uma “experiência nua da linguagem”, essa “experiência exterior” (*l'expérience du dehors*), que aconteceria fora do texto, um pensamento externo à escrita, sem autor, potente o bastante para ofuscar aquele que fala, aquele que escreve (FOUCAULT, 2001). O ponto de vista interno da câmera é o da experiência viva, antes que ela transforme-se em filme ou discurso.

O que significa, em termos políticos, fazer um filme sem alarde, sem autor e até mesmo “sem imagens”, como propõe o título desse manifesto realizado pelos estudantes franceses? Não é só o autor, mas a própria imagem que desaparece por traz do gesto político que consiste em filmar desta maneira. Filma-se não para produzir imagens, mas para comparecer à luta. E, quando necessário, é preciso, inclusive, resistir à imagem, pois ela pode ceder, lá onde os corpos não cederiam. As imagens estão sempre a flertar com o espetáculo, como aconteceu, por exemplo, com alguns filmes sobre as manifestações de junho de 2013 no Brasil, ao reproduzirem, de maneira automatizada, efeitos especiais de montagem sem relação com a situação filmada: o efeito acelerado (*time-lapse*), por exemplo, aplicado a planos longos de passeatas em vários vídeos postados na internet, em nada contribuiu para um estudo dos fatos. Ao contrário, a reprodução automatizada dos clichês midiáticos na montagem tende a esvaziar o conteúdo político das imagens de risco. Em *Sans images*, a voz feminina alerta quanto a isso e propõe uma autocrítica por parte dos estudantes grevistas em relação às imagens que eles produziram. A câmera pode separar-nos da vida, adverte a voz off do filme, e, talvez, seja melhor que, às vezes, as coisas aconteçam “sem imagens”. O devir invisível de que tanto se falou nas últimas décadas, a

partir da obra de Deleuze e Guattari, principalmente, adquire um sentido pragmático nessa sequência final, em que a imagem, proveniente da ação política, desaparece na própria ação, para melhor preservar o anonimato de seus autores.

Aqui, o grande criador de formas é o próprio acontecimento. É ele que orienta o tipo de enquadramento, a escolha do ponto de vista da câmera e o *travelling* afoito que ela opera a cada vez que o cinegrafista corre para salvar sua pele. Se ele produz uma imagem abstrata não é por uma escolha estética, mas porque a fuga empreendida apaga os contornos figurativos do visível. No final do filme, sob fundo preto, sem imagens, ouvimos apenas os passos, a respiração e as vozes ofegantes do cinegrafista e de outros estudantes, correndo. O ponto de vista interno, no epicentro do acontecimento, faz de *Sans images* um documento histórico, de valor testemunhal, sobretudo quando não há nenhuma imagem a ser vista.

### 3 Estética de urgência

Se a invisibilidade, o anonimato, o ponto de vista interno e único, a frontalidade do quadro e o tremor da imagem compõem a retórica do filme militante, trata-se, no entanto, de uma retórica involuntária. Aqui, a estética, proveniente do caráter imediato das situações filmadas, atende às exigências políticas dos acontecimentos. Ela surge em resposta a um conflito, muitas vezes armado. O tremor da câmera não remete a uma estilística, mas a uma urgência, e resulta de uma confrontação direta e arriscada com o poder. *Sans images* é um filme de combate que, pela sua forma de inscrição no acontecimento que o produz, pode ser hoje abrodado como um vestígio histórico do conflito social.

A estética de *Sans images*, como a de vários outros filmes militantes, feitos por amadores, produz um deslocamento do papel do espectador: da condição de receptor, ele passa à de realizador. Não há mais separação entre sujeito e objeto, o que resulta numa imagem inédita, pois produzida de um ponto de vista igualmente inusitado, que só passa a existir quando um dos lados do conflito decide se servir de uma câmera. Além de uma

revisão prática da “função autor” (FOUCAULT, 2001, p. 817-848), essas obras coletivas, anônimas e autônomas atribuem também um novo sentido à “função espectador”, que não é mais meramente um “participante” de obras revolucionárias, como sugeria nos anos 50, no Brasil, o movimento neo-concreto. Uma vez desfeitas as alianças entre “radicalidade artística e radicalidade estética” (RANCIÈRE, 2004), o filme militante busca uma outra aliança, entre a radicalidade política e a radicalidade pedagógica. A filmagem demanda coragem (ela é uma tática de avanço e recuo no espaço percorrido, com vistas a sua ocupação); e a montagem exige inteligência (ela é uma estratégia de distanciamento em relação ao tempo vivido, com vistas a sua transformação em tempo histórico, ou seja, um tempo narrado). O espectador-realizador de *Sans images* é de tal maneira inscrito no conteúdo e na forma dessa experiência que ele não precisa mais ser convidado a participar. Rancière (2008) diria, em casos como esse, que o espectador “emancipou-se”, dispensando, nesse sentido, qualquer imagem emancipatória, de caráter discursivo.

Segundo Rancière, se emancipação existe, ela provém, de um método – o da partilha do sensível – e de um princípio – o da igualdade das inteligências. Esse princípio, teorizado no *Mestre ignorante*, livro de 1987, já orientava a pesquisa de Rancière desde 1976, quando ele organizou, juntamente com Alain Faure, *A palavra operária*, coletânea de textos de combate, escritos por proletários franceses entre 1830 e 1851. Essa compilação continha o germe do método compartilhado e do princípio da emancipação intelectual que, mais tarde, Rancière encontraria também em alguns filmes. A produção filosófica do filósofo dava lugar, naquele livro, à produção intelectual de uma vanguarda operária, formada por sapateiros, alfaiates, mecânicos e tipógrafos, todos eles despossuídos, no passado, de suas próprias inteligências, e, por consequência, condenados a serem ignorados pelo futuro. Mais do que um livro, *A palavra operária* era um gesto político de uma filosofia engajada, que buscava o pensamento da margem na própria margem. *O espectador emancipado* é uma retomada dessas mesmas questões, trinta anos mais tarde, quando um pensamento da margem começa a se apropriar das imagens.

Muito mais do que a uma tradição estética, as imagens produzidas no terreno das lutas sociais respondem a uma necessidade vital de transmissão do gesto humano que as produz. São imagens que sobrevivem como testemunhas da história, migrando de um filme a outro. E, uma vez reinseridas no presente, na forma de uma citação, elas dificilmente se prestam à ilustração de um discurso, cinematográfico ou outro, e continuam, por muito tempo ainda, a designar a exterioridade de onde vêm, ou seja, o passado. Tendo como centro o gesto, e não a imagem, o cinema sem autor dos movimentos sociais pertence essencialmente, como diria Agamben (1995, p. 67), à ordem ética e política, e não simplesmente à ordem estética. Os movimentos sociais produzem uma imagem temporalmente densa. Suas imagens únicas, extraídas da guerra, às vezes sob o risco da própria vida de seus autores, são um manifesto mnemônico das lutas sociais. Elas retêm o presente que passa, na esperança de projetá-lo no futuro como um passado vivo.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **“Notas sobre o gesto”**. Moyens sans fins. Paris: Rivages, 1995.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Voir et pouvoir**. Lagrasse: Editions Verdier, 2004.
- DEBORD, Guy. **La société du spectacle**. Paris: Editions Gallimard, 1992.
- FAURE, Alain; RANCIÈRE, Jacques, textes réunis e présentés par. **La parole ouvrière**. Paris: La Fabrique Éditions, 2007.
- FOUCAULT, Michel. La pensée du dehors. In: \_\_\_\_\_. **Dits et écrits I, 1954-1975**. Paris: Gallimard, 2001.
- LEANDRO, Anita. Desvios de imagens. **E-compós**, Brasília, v. 15, n. 1, jan./abr. 2012.
- \_\_\_\_\_. O tremor das imagens. Notas sobre o cinema militante. **Devires**, Belo Horizonte: v. 7, n. 2, p. 98-117, jul./dez. 2010.

MONDZAIN, Marie José. **Homo spectator**. Paris: Bayard, 2007.

MUEL, Bruno. Les riches heures du groupe Medvedkine (Besançon – Sochaux 1967-1974). **Images documentaires**, Parole ouvrière, n. 37/38, p. 15-35, 2000.

\_\_\_\_\_; MUEL-DREYFUS, Francine. Week-ends à Sochaux (1968-1975). In: DAMAMME, D. et al. (Org.). **Mai-Juin 68**. Paris: Editions de l'Atelier, 2008. p. 329-343.

RANCIÈRE, Jacques. **Le spectateur émancipé**. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

\_\_\_\_\_. **O mestre ignorante**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

\_\_\_\_\_. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Galilée, 2004.

ROUCH, Jean. Jean Rouch: poesia, dislexia e câmera na mão. **Cinemais**, n. 8, p. 7-34, nov./dez. 1997.

\_\_\_\_\_. La caméra et les hommes. **Cinémaction**, n. 81, p. 42-45, 1996. Jean Rouch ou le ciné-plaisir.

*Recebido em abril de 2014.*

*Aprovado em maio de 2014.*

## **SOBRE A AUTORA**

**Anita Leandro** é professora da Escola de Comunicação da UFRJ, com mestrado e doutorado em cinema pela Université Paris 3. Foi professora do Nutes-UFRJ, onde ajudou a criar o Banco de Imagens da Saúde. Em parceria com o Institut National de l'Audiovisuel (INA) e o Créadoc de Angoulême, coordenou, entre 2004 e 2009, o master profissional Réalisation de Documentaires et Valorisation des Archives da Faculdade de Artes de Bordeaux 3. Desenvolve pesquisa sobre o documentário histórico e a montagem de arquivos, no âmbito da qual realiza um

documentário a partir de documentação produzida pela polícia política durante a ditadura militar no Brasil. Além de vários artigos sobre cinema, é autora do livro *Le personnage mythique au cinéma* (Septentrion, 2000).

E-mail: [anita.leandro@eco.ufrj.br](mailto:anita.leandro@eco.ufrj.br)