

Olhares que se cruzam: os muitos outros no filme *Santiago*

Crossing gazes: The various others in the movie *Santiago*

Laura Wulff Schuch

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Av. Paulo Gama, s/n, Centro,
90040-060, Porto Alegre, RS, Brasil. wulff.laura@gmail.com

Rosa Maria Bueno Fischer

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Av. Paulo Gama, s/n, Centro,
90040-060, Porto Alegre, RS, Brasil. rosabfischer@gmail.com

Resumo. Este trabalho está inserido em uma pesquisa que investiga os modos através dos quais jovens estudantes de Pedagogia e Comunicação da Grande Porto Alegre experimentam e se relacionam com a imagem cinematográfica. Este estudo propõe um recorte específico em seus dados e base teórica: indagar de que forma a narrativa cinematográfica nos coloca na presença do *outro*. Temos como ponto de partida o documentário *Santiago*, de João Moreira Salles, e os dados empíricos da pesquisa, compostos por entrevistas individuais com estudantes sobre sua relação com a imagem, e produções textuais de alunos sobre a experiência com filmes específicos trabalhados em sala de aula. Nesse percurso, entenderemos, junto com Didi-Huberman, que a imagem supõe uma cisão do ato de ver, que faz com que aquilo que olhamos nos olhe também. No filme escolhido, esses olhares se multiplicam: há um cruzamento de olhares dentro de *Santiago*, entre cineasta e entrevistado, patrão e mordomo, cineasta e material bruto; e esses olhares encontram e refletem, ainda, o olhar do espectador. Esses vários *outros* podem abrir questionamentos em relação à imagem e ao pensamento nela presente. Afinal, a imagem cinematográfica, segundo Badiou, é uma espécie de matéria-prima através da qual o cinema “pensa”; ela traz à tona, também, a experiência radical do *outro*. Segundo Carlos Skliar, essa irrupção do *outro* nos devolve nosso próprio “ser *outro*”. No entrelaçamento desses conceitos e dos dados empíricos a respeito da experiência dos jovens com a imagem, que narram transformações de si resultantes desse contato, buscamos pensar também o cinema como formação ético-estética, partindo das reflexões de Michel Foucault acerca do cuidado consigo como prática ética de liberdade.

Palavras-chave: outro, cinema, experiência.

Abstract. This work is part of a research that investigates the ways in which students of Education and Communication in Greater Porto Alegre experience and relate to the film image. This study proposes a specific focus on its data and theoretical basis: investigating how film narrative puts us in the presence of the other. Our starting points are the documentary *Santiago*, by João Moreira Salles, and the empirical research data, composed of individual interviews with students about their relation with image and textual productions on their experience with specific movies worked in the classroom. We understand, along with Didi-Huberman, that the image assumes a split of the act of seeing, in which what we look at looks back at us. In this movie, these looks are multiplied: there is a crossing of gazes within *Santiago*, between filmmaker and interviewee, employer and steward, director and raw materials; and all these gazes also meet and reflect the viewer's gaze. These various others may open questions regarding image and the thought it presents. After all, the film image, according to Badiou, is a kind of raw material through which the cinema “thinks”; it also brings out the radical experience of the other. According to Carlos Skliar, this outburst of the other gives us back our own “being other”. In the intertwining of these concepts and empirical data on young people's experience of image, in which they narrate self-transformation as a result of this contact, we try to think cinema also as a form of ethical and aesthetic education, starting from Michel Foucault's reflections about care for the self as an ethical practice of freedom.

Keywords: other, cinema, experience.

Introdução

Neste artigo, procuramos pensar o outro, em cuja presença o cinema nos coloca, bem como os desdobramentos dessa experiência com a imagem no sentido de uma formação ética e estética. Para investigar a temática do outro, analisaremos trechos do documentário *Santiago*, do cineasta João Moreira Salles, fonte riquíssima de questionamentos a respeito das formas através das quais a alteridade pode se pôr através da imagem; e nos embasaremos nas ideias colocadas por Carlos Skliar, em sua busca por uma pedagogia que pense a diferença. Pensaremos o cinema como criação de ideias sobre as ideias, ou como situação filosófica, apoiando-nos nos escritos de Alain Badiou. Com Didi-Huberman, utilizaremos a noção de imagem como cisão do ato de ver, entendendo o olhar como um ato que se desdobra e nos faz sermos olhados por aquilo que olhamos. Na esteira do que nos sugere Michel Foucault (2010), em *A hermenêutica do sujeito*, buscaremos também imaginar pontos de contato possíveis entre o cinema entendido como relação de alteridade e os processos de subjetivação encontrados no pensamento de filósofos da Antiguidade. Problematizamos, assim, possíveis aproximações dessa transformação de si de que nos fala Foucault, em depoimentos dos estudantes de Pedagogia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sobre sua relação com a imagem.

Santiago: o outro cindido

Para o filósofo Georges Didi-Huberman (2010), o ato de ver estabelece uma cisão, ou seja: aquilo que vemos também nos olha de volta. Assim como Stephen Dedalus, ao olhar o mar na obra de Joyce, é inundado por imagens de sua mãe morta, toda imagem (entendida como a imagem dialética de que nos fala o autor) traz em si o potencial de desdobrar-se em outras várias, e colocar-nos em sua presença implica sermos nós também olhados por tudo aquilo que ela traz em si, ou que esconde em seus vazios. Assim, o ver ganha contornos de jogo, tensões de presença e ausência, de distância, de tato. Talvez possamos pensar o filme *Santiago* a partir das proposições de Didi-Huberman, como uma imagem cujos vazios nos olham intensamente, imagem em que essa cisão opera em mais de um nível, dobrando-se sobre si mesma e reverberando em nosso olhar espectador.

Um pouco de contexto: como explicitado em todo o filme, *Santiago* (2007) traz em si pelo menos duas temporalidades – as imagens, originalmente gravadas em 1992 para um filme nunca montado, são retomadas em um presente de montagem, que acontece apenas treze anos depois de seu registro. O argentino Santiago Badariotti Merlo, que dá nome à obra, foi mordomo da casa da família Moreira Salles ao longo de toda a infância e adolescência do diretor, e já está morto no momento em que este se dirige a nós. O filme primeiro, que nunca se realiza, seria um retrato (bastante encenado) do universo do mordomo, cujos depoimentos sobre hábitos e gostos peculiares e memórias de uma vida pitoresca seriam o fio condutor. Mas Moreira Salles, à época, ao deparar-se com as imagens captadas do mordomo em seu apartamento – em enquadramentos duros inspirados na simetria dos quadros dos filmes do diretor japonês Yasujiro Ozu – e com as imagens de apoio pensadas especialmente para ilustrar a história, não consegue terminar o filme: desconfia de sua própria ideia. Passados esses treze anos, monta *Santiago*, cujo subtítulo “uma reflexão sobre o material bruto” revela a mudança de enfoque sofrida pelo filme, que não é mais um retrato do mordomo, mas sim uma elaboração de Moreira Salles sobre seu próprio trabalho.

Moreira Salles questiona, assim, seu tratamento da alteridade nas imagens que produziu, nos levando a pensar ainda os diversos outros no filme que ele não aborda. Parece perceber o quanto tentava enquadrar Santiago no que podemos chamar, com Carlos Skliar, de uma pedagogia do “outro como hóspede de nossa hospitalidade”; uma pedagogia na qual nossa mesmidade “tenta alcançar o outro, capturar o outro, domesticar o outro, dar-lhe voz para que diga sempre o mesmo, exigir-lhe sua inclusão, negar a própria produção de sua exclusão e de sua expulsão, nomeá-lo, confeccioná-lo [...]” (Skliar, 2003, p. 48-49). E traz isso à tona justamente buscando as imagens que seriam cortadas na montagem, os momentos em *off*, as sobras de filme – registro das instruções e das falas espontâneas, dos pedidos de Santiago não ouvidos pelo diretor, do tratamento talvez ainda subalterno com o antigo patrão, dos pedidos para encenar assim ou assado uma história ouvida pelo “maravilhoso Joãozinho” (como sabemos que o mordomo ainda o chama) durante a infância.

Um exemplo dessa característica da relação entre o personagem e João Moreira Salles já está no primeiro plano em que ele aparece no filme. Antes da claquete, o que seria uma sobra do filme de treze anos atrás nos é mostrado. Santiago fala: “Se poderia começar com esse pequeno depoimento que vou fazer com todo o carinho?” Moreira Salles responde “Não”, e sua assistente diz: “Começa apresentando primeiro a cozinha”. A claquete é batida e só então vemos o mordomo encolhido no fundo de sua cozinha, distante da câmera, estrategicamente posicionado para manter a austeridade do enquadramento e parecendo, ele mesmo, bastante desconfortável. Essa espécie de tentativa de contenção daquilo que Santiago parece querer dizer se repete em vários momentos ao longo do filme.

Segundo o crítico e pesquisador Cezar Migliorin, o que ocorre em *Santiago* é uma mudança apenas no estilo de documentário em que João Moreira Salles acredita; deixando para trás a crença em uma encenação mais afetada, o diretor simplesmente teria passado a uma outra ideia de estilo, fazendo um filme tão bem resolvido quanto aquele que pretendia fazer treze anos atrás, “um filme puro sobre a impureza intrínseca ao documentário” (Migliorin, 2015). O problema ignorado pelo filme seria da ordem da experiência:

Este saber mudou, suas crenças na imagem e no controle sobre elas se transformaram, entretanto, no momento de fazer o filme não é a experiência com as imagens, as dúvidas sobre o seu lugar que aparecem e sim uma nova e afirmativa certeza. Neste sentido, o filme aparece como uma síntese desse saber que se transformou. No filme de 2007, João Salles continua sabendo o que ele quer das imagens – nesse sentido não há transformação entre 1992 e 2007 (Migliorin, 2015).

Mas o que vemos nessas imagens, em que o cineasta tenta enquadrar Santiago em dois tempos – no momento da gravação e no momento da montagem, quando, mais discretamente, opera sobre o personagem com uma aparente intenção de *mea culpa*, de compensação pelos atos passados? O que podemos entrever no desconforto de Santiago, na negação das histórias que lhe são mais caras e em sua forma de encenar as histórias que de fato conta, no tratamento dado pelo diretor a essas imagens, nas camadas de temporalidades diferentes presentes no filme? Talvez tenhamos aí uma irrupção desestabilizadora e radical do outro, como aquela de que nos fala Skliar.

O outro irrompe, e nessa irrupção, nossa mesmice vê-se desamparada, destituída de sua corporalidade homogênea, de seu egoísmo; e, ainda que busque desesperadamente as máscaras com as quais inventou a si mesmo e com as quais inventou o outro, o acontecimento da irrupção deixa esse corpo em carne viva, torna-o humano. O outro volta e nos devolve nossa alteridade, nosso próprio ser outro (Skliar, 2003, p. 44).

Ao olhar para João, ao olhar para a câmera, ao sentar-se e esperar que lhe digam para falar, Santiago nos oferece imagens cheias de vazios. Sua forma de contar as histórias e o que fica esquecido nelas, sua gestualidade até então contida, que repentinamente nos arrasta com força, todo o passado e a memória que sua fala atualiza: vazios. Os lugares ocupados por patrão e empregado e por documentarista e entrevistado nas imagens, a presença de seus corpos diante do corpo da câmera, a montagem do filme sobre o material bruto: mais vazios. As grandes pilhas de papéis em que Santiago compilava histórias de famílias nobres de diversos cantos do mundo e diferentes épocas da história – o mais singular dos hábitos do mordomo – são uma pista. Em uma sequência do filme, Santiago é entrevistado sentado ao lado desses papéis amarrados com fita (contam-nos que é vermelha, a imagem é sempre em preto e branco), referindo-se a eles com carinho, como se fossem seus colegas de apartamento. Como não ser tocado pela simples ideia de uma vida dedicada a tal atividade, paralela a todo o trabalho, a tudo o que é de ordem prática e “justificável”? Santiago parece lutar contra a passagem tempo, contra o esquecimento, tentando atrair para si algo que via de bom nas realidades contadas e naquelas para as quais trabalhava. O filme indica que faz essa mesma tentativa, condensando e registrando aquela memória e aquela relação, tentando salvar da morte o mordomo que já sabemos morto.

E é nos muitos vazios dessas imagens que a alteridade irrompe, é ela a própria cisão do nosso olhar. Não só o olhar do espectador, mas os múltiplos olhares que formam o filme: o olhar cindido entre patrão e empregado, documentarista e personagem, infância e vida adulta, temporalidade do registro e da montagem, filme e cineasta, vida e morte. É ao cruzamento de todos esses olhares que nos dirigimos enquanto espectadores, e é por todos eles que somos olhados de volta – é na sua reverberação que somos confrontados e nossa própria alteridade é devolvida. Como Stephen

Dedalus, recebemos muito mais imagens do mar que é *Santiago* do que chegam aos nossos olhos. *Fechamos os olhos e vemos.*

Reflexos do olhar, ou o que se devolve

Podemos pensar essa experiência de alteridade lado a lado com Alain Badiou, quando este nos ensina que o cinema é uma situação filosófica e que, como a filosofia, ele nos coloca diante de “relações paradoxais, [...] rupturas, [...] decisões, distâncias e acontecimentos” (Badiou, 2004, p. 29, tradução minha). Segundo o autor, o cinema, sendo uma arte ontológica, nos propõe novas formas de pensamento, tornando visível o tempo e operando novas sínteses que se equivaleriam a conceitos filosóficos. Se entendermos o cinema por “milagre do visível como milagre permanente e como ruptura permanente”, como nos diz Badiou (2004), estabelecemos uma base para prosseguir nossas indagações.

Cabe esclarecer, neste ponto, que este artigo se insere em uma pesquisa que vem investigando as relações de estudantes de faculdades de Pedagogia da Grande Porto Alegre e, mais recentemente, de faculdades de Comunicação da região, com a imagem cinematográfica. Assim, utilizaremos o material coletado para a pesquisa, que consiste em produções textuais dos alunos, após discussões em sala de aula, sobre sua experiência com filmes recomendados para a disciplina de graduação em que trabalhamos com a linguagem do cinema; bem como em entrevistas presenciais em profundidade, nas quais os estudantes são convidados a discorrer sobre sua relação com a imagem ao longo de sua formação¹.

Dito isso, podemos começar: olhando para essas elaborações sobre cinema dos estudantes que formam o *corpus* empírico de nossa pesquisa, somos motivados a colocar algumas questões. De que forma esses alunos relatam o *encontro* de que nos fala Badiou a respeito do cinema? O que a pesquisa, os convidando a escrever e a falar sobre cinema, pode acionar sobre o pensamento? De que forma a experiência com o outro cinematográfico pode ter uma função formadora, como uma pedagogia da diferença, do “outro que reverbera permanentemente” como nos sugere Skliar?

[...] a pedagogia de um tempo outro, de um outro tempo. Uma pedagogia que não pode ocultar as barbáries e os gritos impiedosos do mesmo, que não pode mascarar a repetição monocórdia, e que não pode, tampouco, ordenar, nomear, definir, ou fazer congruentes os silêncios, os gestos, os olhares e as palavras do outro (Skliar, 2003, p. 47).

Os estudantes, interpelados, nos respondem com o estremecimento que o cinema lhes provoca. Um escreve, a respeito de um filme assistido em sala de aula, que este “parece nos levar para o caminho oposto, e para além do seu visível, do que está ali nas imagens das sequências”, que “nos oferece material que nos foge, para além do que está dado em sua estrutura narrativa”. Outro declara, a respeito dos filmes trabalhados: “esses filmes me tocam pelas inúmeras possibilidades que temos de interpretá-los, através de personagens que são tão reais que não podem ser julgados, definidos como isto ou aquilo” (comentários feitos em 2014/2).

Ora, é possível encontrarmos aí, novamente, o olhar que a imagem nos devolve, o ver de olhos fechados, que não se limita tautologicamente ao que está ali, ao que é só o que é. Imagens que existem e reverberam para além do seu visível, personagens que não se podem definir – e cuja indefinição evoca a ideia de “real”. Os alunos são provocados por essas imagens e, também, provocados a escrever sobre elas, nos dão pistas das possibilidades do cinema como pensamento filosófico, como pensamento do outro que é igualmente ruptura.

Esse relato de alteridade aparece, muitas vezes, ligado a uma ideia de transformação. Um estudante, quando interrogado na entrevista sobre sua relação com o cinema ao longo de seu desenvolvimento, conta uma história de formação: um colega novo de classe, no terceiro ano do Ensino Médio, buscou introduzi-lo no universo de possibilidades da imagem:

E daí eu comecei a ir muito mais no cinema com ele, eu comecei a gostar de ir ao cinema, e daí no cursinho eu comecei a tentar ver outras coisas, assim, e daí quando eu entrei na faculdade principalmente comecei a querer ver tudo que tinha pra ver. E até hoje, né? Quero ver cada vez mais imagem diferente, bizarra, sei lá, não sei. Então acho

¹ As produções textuais dos alunos dos cursos de Comunicação e Pedagogia estão sendo digitalizadas desde 2014/1 e compõem o material empírico da pesquisa; também pertencem ao conjunto de dados as entrevistas individuais sobre a experiência com imagens por parte desse grupo. Até o momento, já temos 519 comentários sobre filmes e 59 entrevistas.

que mudou no sentido de ter acesso, também. De querer ver cada vez mais imagens diferentes daquilo que eu via, e quanto mais imagens eu vejo, mais eu quero ver imagens diferentes do que eu tô acostumado a ver. Não sei, acho que nesse sentido, assim: meio que uma gula por imagens novas (entrevista com estudante de Comunicação, 2014/2).

Talvez possamos entender, nessa fala, um relato de algo próximo à *transformação de si* de que nos fala Michel Foucault, se sugerirmos o cinema como um possível exercício de subjetivação contemporâneo. Essa experiência do outro, em nosso olhar cindido pela imagem, poderia ser parte de uma formação ética e estética mais ampla, um trabalho do sujeito sobre si mesmo através da experiência com a imagem, do encontro com seus vazios. Esse encontro, por se tratar de experimentação filosófica, incentivaria um mergulho cada vez mais profundo nas possibilidades da imagem e em seus desdobramentos éticos e estéticos, nos provocando o pensamento e talvez indicando discursos verdadeiros dos quais podemos nos tornar sujeitos.

Imagem, confissão, transformação

Essa talvez seja uma transformação similar àquela que João Moreira Salles nos indica em *Santiago*, se duvidarmos das afirmações de Migliorin. Entre as muitas alteridades desdobradas no filme, uma (talvez duas) parece sobressair: o outro no qual o diretor se transforma ao operar com as imagens da narrativa de si do próprio Santiago. No trabalho sobre si, de confrontar-se com as imagens e repensá-las, mesmo que entendamos que esse trabalho possa terminar com uma nova certeza, o cineasta também faz-se outro. E talvez faça-se outro em uma atividade que também são duas: o conflito ético a respeito de como montar o que Santiago conta de si em seu trabalho de memória, encenação e fabulação e a confissão desse conflito no tecido do filme. Pois o texto em *off*, em que se revelam todas as falhas que o diretor julga ter cometido em relação a Santiago, certamente nos traz à mente a questão da confissão, apontada por Foucault como uma prática central na história do pensamento da sociedade ocidental, lugar onde se articulam, de forma complexa, verdade, saber e poder. Talvez essa característica confessional de *Santiago* funcione como uma busca da verdade do diretor, sua procura pelo não fic-

cional, presente não apenas no documentário, mas também na relação com Santiago.

O conflito ético de Moreira Salles passa pelo próprio formato de seu filme. As tensões entre ficção e não ficção presentes em qualquer documentário, gênero definido por John Grierson como “tratamento criativo da realidade” (Grierson, *in* Salles, 2005), já não trazem em si uma tentativa de espelhar a realidade (como é do senso comum), mas sim um conflito na relação com seus personagens. Deixemos o diretor falar:

A fórmula tradicional do documentário pode ser resumida a eu falo sobre você para eles. Existe o documentarista, eu, existe o personagem, você, e existem eles, os espectadores. Na maioria das vezes, entretanto, essa fórmula na verdade significa eu falo sobre ele para nós, uma vez que o público de documentários é sempre mais parecido com o documentarista do que com o índio, o menino de rua, o nordestino da seca, o artista popular, o bandido ou o esquimó que formam o elenco-padrão do gênero. O grande documentarista e etnógrafo Jean Rouch escreveu: “O cinema é a única arma que possuo para mostrar ao outro como eu o vejo.” Percebe-se que documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre como documentaristas mostram os outros. A representação de outra coisa é a criação de outra coisa. No caso, essa outra coisa criada é um personagem (Salles, 2005, p. 67, grifos do autor).

Assim, ao desdobrar seu olhar sobre Santiago na produção desse outro-personagem, o diretor questiona esse olhar, enxerga falhas e confessa. Entende que errou e se transforma, em um trabalho ético sobre si mesmo. Pois o diretor escreve de próprio punho que é de ética que se trata:

O paradoxo é este: potencialmente, os personagens são muitos, mas a pessoa filmada, não obstante suas contradições, é uma só. Aqui – precisamente aqui – reside para mim a verdadeira questão do documentário. Sua natureza não é estética, nem epistemológica. É ética (Salles, 2005, p. 67).

E esse trabalho ético com a imagem, bem como os problemas que ela coloca, ganham brilho nos textos dos alunos sobre o filme. A seu respeito, um estudante escreve:

Inicialmente, o filme causou em mim certo desconforto ao ver Salles mandando Santiago agir dessa ou aquela forma, desse ou daquele jeito. Afinal, pensei, um documentário não deveria ser espontâneo? Portanto, fui, de certa forma,

consolidado por Salles, ao perceber que ele havia feito uma reflexão em relação a como ele abordou Santiago em 1992 e em 2005. Chegando a dizer que durante as gravações, ele havia mantido uma relação patrão/empregado com Santiago.

O elevador mudando de andares à medida que as cenas vão passando, me fez ter uma percepção de metáfora dessa transição de pensamentos do diretor ao longo dos anos (comentário elaborado em 2015/1 a propósito do filme Santiago).

Nesse trecho, podemos compreender como o pensamento do aluno também se transforma, como nele ocorrem rupturas importantes que transitam entre a imagem do filme, suas expectativas de espectador, o contexto social de desigualdade em que está inserido, suas angústias, sua vontade de ser consolado. E como a confissão de Moreira Salles, seu trabalho sobre si, é o que serve de apoio para a reflexão do aluno, que já pode então marcar seu próprio indício de transformação estabelecendo relações entre a imagem e o pensamento.

Outra aluna leva essa discussão adiante:

Santiago mostrou ser mais que um glossário de palavras e frases selecionado, e sim um grande ator solitário acompanhado de seus escritos e de sua própria história. Fomos convidados a conhecer a vida do mordomo, do filho da dona da casa paralelamente e como essa conexão se dava. A condução do documentário com certo distanciamento serviu para que eu repensasse as relações sociais, e agora diferente, ao contrário do filme, com proximidade (comentário elaborado em 2015/1 a propósito do filme Santiago).

Um aluno, por fim, parece captar o outro Santiago, que irrompe, inelutavelmente:

Nas vezes que Santiago recorre à sua memória para representar a si, a construção da história de vida não se dá de forma linear. Nesse sentido, entendendo que Santiago reconstrói sua narrativa como melhor lhe agrada e mesmo que não quisesse, assim o faria inconscientemente (comentário elaborado em 2015/1 a propósito do filme Santiago).

Ora, podemos nos perguntar de novo: quantos outros irrompem nessas escritas? Ou melhor, como eles irrompem e se relacionam? O ator Santiago, o mordomo em oposição ao filho da dona da casa, o documentarista, o pensamento distanciado e com proximidade, o sujeito de uma memória e sua fabulação, o “eu” de cada aluno. Não nos cabe aqui analisar em profundidade nenhuma dessas relações: queremos apenas sacudi-las, procurar o que escapa, o que não se pode agarrar. Fazer vibrar, reverberar esses muitos outros que surgem em uma sessão de cinema ou em uma sala de aula, intensidades suficientes para nos partir ao meio e nos fazer outros também. Ouvir-los em nossa fala, encontrá-los em nossa pedagogia. Fechar os olhos para vê-los cintilar.

Referências

- BADIOU, A. 2004. El cine como experimentación filosófica. In: G. YOEL (comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires, Manantial, p. 23-81.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2010. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed., São Paulo, Editora 34, 264 p.
- FOUCAULT, M. 2010. *A hermenêutica do sujeito*. 3ª ed., São Paulo, WMF Martins Fontes, 506 p.
- MIGLIORIN, C. 2015. Santiago, de João Moreira Salles (Brasil, 2007): Entre o saber e a experiência. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/santiagocezar.htm>. Acesso em: 23/03/2015.
- SALLES, J.M. 2005. A dificuldade do documentário. In: J.S. MARTINS; C. ECKERT; S.C. NOVAES, *O Imaginário e o poético nas ciências sociais*. São Paulo, Edusc, p. 57-71.
- SALLES, J.M. 2007. *Santiago*. Rio de Janeiro, Videofilmes, 79 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ChWUbWQJ04s>. Acesso em: 23/03/2015.
- SKLIAR, C.B. 2003. A educação e a pergunta pelos Outros. Diferença, alteridade, diversidade e os outros outros. *Ponto de Vista*, 5:37-50. Disponível em: https://www.perspectiva.ufsc.br/pontodevista_05/03_skliar.pdf. Acesso em: 23/03/2015.

Submetido: 25/06/2015
Aceito: 29/07/2015