

## **Dissenso e formas de visibilidade no diálogo entre *Inabitáveis* e *Esse amor que nos consome*<sup>1</sup>**

Marília Xavier de LIMA<sup>2</sup>

Jamer Guterres de MELLO<sup>3</sup>

Universidade Anhembi Morumbi (UAM), São Paulo, SP

### **RESUMO**

Este trabalho procura analisar, por meio do diálogo entre dois filmes contemporâneos brasileiros, como a imagem e o som operam modos de “ocupação” que desfazem e refazem uma partilha do sensível. A partir da relação entre estética e política proposta por Jacques Rancière (2009), analisamos fragmentos de imagens do curta-metragem *Inabitáveis* (Anderson Bardot, 2020) e do longa *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2012). Por meio da dança, os dois filmes criam modos de ocupar os espaços públicos e privados e de conjugar a ficção e o documentário, reconfigurando assim aquilo que é dado a ver, a falar e a sentir.

**PALAVRAS-CHAVE:** estética, política, cinema.

### **1. INTRODUÇÃO**

Neste trabalho, propomos um diálogo entre dois filmes brasileiros, *Inabitáveis* (Anderson Bardot, 2020) e *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2012), para refletir acerca de suas operações estéticas e narrativas mobilizadoras de dissensos e visibilidades no cinema. A escolha desses filmes se deu a partir do tema em comum sobre um modo de ocupação dos espaços, que permite uma outra configuração do que é dado a ver, a falar e a sentir. A partir da dança, ambos os filmes exploram a potência do corpo para ocupar espaços privados e públicos.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e-mail: [mariliaxlima@gmail.com](mailto:mariliaxlima@gmail.com).

<sup>3</sup> Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS), e-mail: [jamermello@gmail.com](mailto:jamermello@gmail.com).

---

O texto segue um modelo de escrita em uma dimensão ensaística que procura pensar, por meio da relação entre estética e política proposta por Jacques Rancière (2009), de que forma esses filmes operam um modo de "ocupação", entendido aqui como uma prática política que desfaz e refaz a partilha de um comum, redistribuindo os acessos àqueles que podem participar, dizer e ver.

Partimos inicialmente da análise de fragmentos do curta *Inabitáveis*, lançado em 2019, em circulação atualmente por diversos festivais<sup>4</sup> de cinema no Brasil e no exterior, para compreender a maneira pela qual a performance da personagem Pedro articula uma política da imagem. Em seguida analisamos o longa-metragem *Esse amor que nos consome* que, também, por meio da dança, torna indiscernível a fronteira dos territórios da ficção e do real. Buscamos, com isso, atravessar um caminho de imagens e narrativas que parecem entoar um pensamento em comum, que olha para o cinema contemporâneo em busca de suas operações políticas.

## 2. PRIMEIRAS IMAGENS

*Inabitáveis* é um curta realizado em Vila Velha (Espírito Santo), primeiro trabalho dirigido por Anderson Bardot no cinema. O filme, dentre seus temas, apresenta um grupo de dança contemporânea que ensaia seu novo espetáculo abordando uma relação homoafetiva entre dois homens negros. O curta faz uma relação entre a história da cidade marcada pela escravidão e os resquícios de violência e opressão deixadas pelo passado na realidade de diversos(as) jovens negros(as). Pedro conhece o coreógrafo da companhia que trabalha como mediador nos pontos históricos da cidade em uma visita de sua escola ao local onde aconteceu a “Insurreição de Queimado”. Ali, os negros escravizados lutaram por sua liberdade em 1849 após o não cumprimento de um acordo que previa a libertação se construíssem uma igreja católica.

Uma imagem: uma porta se abre revelando um jovem, negro, parado na chuva, o ponto de vista é de dentro de um outro espaço. A personagem é Pedro (Castiel Vitorino), uma adolescente negra que não se identifica com o gênero masculino. Esta é a cena final do curta e se inicia quando o espetáculo de dança da companhia do coreógrafo termina.

---

<sup>4</sup> O curta foi exibido no Festival Internacional de Rotterdam 2020, na Mostra de Cinema de Tiradentes 2020, no 31º Curta Kinoforum SP, Festival Internacional de Kiev 2020, no Primeiro Plano 2020 – Festival de Cinema de Juiz de Fora e Mercocidades, no 9º Festival Curta Brasília, 22º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte e outros.

Ouve-se então um som de uma batida no portão e uma voz em *off* diz “abre pra mim”. É Pedro dizendo que quer se apresentar. Então, no breu dentro do teatro, a porta é aberta, revelando Pedro, na rua, na chuva, à noite. Iluminada por um poste e pelos faróis de um carro da polícia militar que se aproxima, fora do palco, enfrentando a limitação do seu corpo enquadrada no gênero e a realidade da violência diária investida contra a pele negra, ela dança sem camisa e sem sapatos.



Figura 1: Início da performance de Pedro<sup>5</sup>.

Não foi uma cortina que se abriu a ela, como se abre aos artistas em um palco; foi um portão que se abriu para o espaço público onde a arte encontrou a vida. Não foram os fresnéis que iluminaram o artista, e sim, as luzes do poste e do farol. Na rua, o tom da luz veio do sinalizador azul e vermelho da viatura policial. Assim foi composta a cena de Pedro. Seu corpo se tornou o sujeito e o objeto da obra de arte performada ali.

A dança na rua sob a chuva foi a forma como Pedro ocupou um espaço no filme desautorizado a ela que não faz parte da companhia. E também a forma de “ocupar” o cinema, ser parte dele e visível nele, como jovem, negra e *queer*. A vida invade a arte e a arte ocupa as ruas borrando seus limites. O corpo de Pedro se confunde com o do ator,

<sup>5</sup> Imagem retirada de um frame do curta-metragem *Inabitáveis*.

---

Castiel<sup>6</sup>, que o interpreta; um mesmo corpo que vivencia a mesma experiência da performance<sup>7</sup>.

A noção de partilha do sensível de Jacques Rancière<sup>8</sup> (2009) diz respeito às formas do visível em um comum e suas partes exclusivas, determinando os lugares, as posições e as atividades dos que podem tomar parte desse comum: “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte do comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

O cinema, assim como outras manifestações sociais e culturais, opera um modo de partilha que distribui papéis e determina lugares para os indivíduos. Ou seja, as artes fazem parte de um mesmo tecido sensível no qual compõe um comum que é compartilhado. Para Rancière (2009, p. 17) “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”. A partilha do sensível pressupõe a delimitação das ocupações em um tempo e um espaço que se formam sob o consensual e o dissensual, permitindo que se mantenha um consenso e/ou que se derrube as fronteiras da tradição, moldando subjetividades e dando visibilidade aos corpos excluídos.

Rancière (2009, p. 17) diz que a política “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das prioridades do espaço e dos possíveis do tempo.” A forma como o autor (2011) define a política é através da consolidação de um dissenso que desestabiliza a partilha, embaralha os lugares predeterminados, rompendo com o aparato estável que mantém a harmonia e a ordem. O que ordena o caos, resolve os conflitos, impõe a divisão das ocupações e

---

<sup>6</sup> Castiel Vitorino Brasileiro assim se apresenta: “Olá, chamo-me Castiel Vitorino Brasileiro. Sou artista, estudante de psicologia e macumbeira. Moro em Vitória/ES. Trabalho onde for possível. Meu processo criativo é uma experiência de incorporação. Eu compreendo meu corpo negro, testicular e feminino, como local de memória e utilizo-me para produzir liberdades perecíveis. Me interessa em continuar viva, e para isso convoco a arte como mecanismo capaz de forjar possibilidades de sobrevivência. Minha produção localiza-se numa encruzilhada epistêmica, onde daqui enxergo diversas rotas de fuga da colonialidade. Eu fujo com meu corpo-flor, para os territórios geográficos e existenciais que me proibem de entrar. Faço isso junto com a fotografia, vídeo, pintura em aquarela, textos, objetos, próteses. [...]”  
Fonte: <https://www.premiopipa.com/castiel-vitorino-brasileiro/> última visualização em 04 de setembro de 2020.

<sup>7</sup> Inclusive o espetáculo homônimo que ensaiam, assim como os bailarinos, foi apresentado em 2018 em Vitória (ES), tendo sido já registrado para o curta.

<sup>8</sup> Rancière (2009) faz uma leitura de Kant sobre a estética transcendental revisitado por Foucault (2015) e sua concepção de *a priori* histórico. Ele coloca que a partilha do sensível pode ser entendida como um “sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Essa determinação se dá em um espaço e um tempo de forma contingente, o que a caracteriza como um sistema heterogêneo e múltiplo.

---

funções na partilha, vai ser chamado por ele de polícia. Para Rancière (2011, p. 7): “a polícia não designa parte do aparelho estatal dedicado à repressão, mas esta ordenação da comunidade em que cada parte é compelida a manter-se fiel ao seu lugar, à sua função e à sua identidade”.

A política, dessa forma, é a ação que vai embaralhar esses posicionamentos fixados, contudo, não para dar lugar a uma nova estabilidade, a um novo consenso, pois isso está no campo da polícia, e sim para permitir uma abertura de uma potência de reconfiguração dos lugares, do que se diz e do que se vê. Para ele, a política é:

a que rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela. Essa ruptura se manifesta por uma série de atos que reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam. A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar, ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar para o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

A performance de Pedro, nesse caso, demonstra um gesto político inserido no filme. Seu grito descolocou o espaço do palco, restrito àqueles que são autorizados a ele. Ela fez uso dos modos expressivos até então limitados aos outros dançarinos. Além disso, a cena ecoa o início do filme fazendo alusão ao gesto de liberdade dos negros escravizados da “Insurreição de Queimado”, marcando desse modo sua própria luta, agora na rua, pela dança. Para além do que a narrativa desenvolve no filme, há ainda a visibilidade de Castiel, juntando a forma fílmica à proposta de criar também espaços para jovens, negros, *queers* no próprio cinema. Novos sujeitos, outros corpos circulando por festivais de cinema, criando cada vez mais referência para uma produção mais múltipla, ocupando espaços até então reservados a uma produção realizada por uma maioria branca e heteronormativa.

Em outra cena, é mostrado um dos ensaios da companhia, com a câmera em movimento da esquerda para direita, enquadrando apenas os rostos olhando para um mesmo ponto fora do quadro. São distintas peles, diferentes corpos e cabelos. Essas personagens atuam e veem o outro corpo atuar, são atores/atrizes e espectadores(as) do próprio filme. A pluralidade evoca a representatividade imersa nessa imagem. *Imersa*

---

pois os corpos estão ali como uma presença; personagens que se apresentam sem acrescentar elementos narrativos propriamente, em silêncio, apenas assistem. O olhar dos personagens em *Inabitáveis* explicita uma ruptura no modo de experiência estética voltado para sua função narrativa dentro do filme desencadeando um tipo de experiência *desinteressada*. A imagem coloca em relevo a presença dos personagens que observam algo, fazendo-nos assistir essa experiência de ver.

No texto *O que significa “estética”?* (2011), Rancière traz o mesmo exemplo usado por Kant para pensar o olhar desinteressado: em um dia de trabalho em uma casa rica, um marceneiro interrompe o serviço para apreciar a vista da janela da residência do patrão. Para Rancière, esse olhar:

implica uma cisão no seio da realidade social: a dissociação entre a atividade manual do trabalhador, que é determinada por constrangimentos sociais, e a atividade de olhar, que se auto-emancipa, chegando a apropriar-se da forma de poder inerente ao olhar perspectivo (RANCIÈRE, 2011, p. 10).

A ausência de uma determinação dos papéis atribuídos a cada sujeito desfaz e refaz uma partilha do sensível que dá a ver outras possibilidades de ser e existir. O trabalhador interrompe seu papel social para ver, desviando assim de sua tarefa. É inclusive o que Rancière (2011, p. 10) demonstrou em *A noite dos proletários (1988)*, agora em um sentido estético, no qual os operários, por meio do uso de formas expressivas que não pertenciam a sua classe social e política, tiveram sua emancipação, escapando assim de uma ordem policial responsável por manter cada um em sua condição.

No curta, a cena é um exemplo de um modo de declinar a uma hierarquização dos temas ali expressados e, também, uma ordenação das imagens na contramão de um tempo linear, colocando assim as imagens em uma instância mais próxima do campo dos afetos do que necessariamente reflexivo. Essa imagem indica como, por meio da presença desses corpos, ali, apenas assistindo a algo fora do quadro, opera-se uma partilha de um sensível que desvia de um modo de representação convencional, voltada para a criação de causalidade entre as cenas. Logo, o modo de pensamento engendrado pelo filme desarticula uma associação direta entre as imagens destinadas a criar causa e efeito entre as cenas.

### 3. DE UMA IMAGEM PARA UM FILME

Aqui, *Inabitáveis* se encontra com outro filme, *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2012) que apresenta a história da mudança da companhia de dança de Gatto Larsen e Rubens Bardot para um casarão antigo no centro do Rio de Janeiro. O filme é uma encenação dessa transferência do grupo para essa nova casa. Mudança essa que aconteceu de fato alguns meses antes em função de um incêndio que aconteceu no antigo lugar. Os protagonistas Gatto e Rubens habitam e reconstróem o casarão deteriorado para se adaptar a nova rotina de criações artísticas e de ensaios.

Na imagem, um quadro aberto, mostra um casarão antigo com diversas pessoas que soltam, juntos, um tecido grande, com diferentes tipos de panos. No parapeito da casa, onde o tecido é desenrolado, há uma placa escrito “Vende-se”. O casarão se destaca entre as casas vizinhas, com suas pinturas e janelas conservadas. A cena, portanto, expressa uma concretização da ocupação feita por diversas pessoas de um local abandonado.



**Figura 2: Personagens pendurando um tecido na frente da casa<sup>9</sup>.**

Essas são as cenas finais do filme. Antes de cobrirem a frente da casa com o tecido, é mostrada uma encenação dos dançarinos mimetizando os gestos de costurar um conjunto de panos de diferentes tipos e cores estendido ao chão. A performance começa com o quadro aberto e fixo, os personagens em foco total. O plano seguinte mostra Gatto

<sup>9</sup> Imagem retirada de um frame do longa *Esse amor que nos consome*.

---

vendo a cena (como se o plano anterior fosse a visão de Gatto e este, o contraplano), dando a entender que se trata de um ensaio. Em seguida, mostra a frente do casarão sendo coberta pelos próprios personagens por aquele mesmo tecido do ensaio. Este gesto alude a ocupação do espaço pelo grupo, pois, juntos, como um coletivo, cobrem a placa de “vende-se”, impedindo assim que o imóvel seja visto como um local em busca de um proprietário. A cena é acompanhada da mesma trilha da performance anterior, mantendo com isso a mesma intenção performática do filme todo: a partir da instauração de um conflito/de uma ação pensada para o desenvolvimento de uma narrativa (que, neste caso, foi dispor o tecido ao ar livre para tirar o cheiro de mofo), torna-se, por fim, uma performance do grupo para encenar sua própria história.

O filme termina mostrando a frente da casa com o tecido pendurado na sacada, com Exu na janela ao som de batuques do candomblé, concretizando a ocupação do lugar. O final retoma uma proposta de representação apresentada no início do filme, no qual, em um plano aberto, mostra-se uma espécie de salão, com janelas altas abertas, com cortinas voando; ao som de uma música, entra um homem parando no centro do quadro, de perfil e logo começa a performar. Esta cena demonstra uma forma de construção cênica que aparenta uma improvisação, como se fosse um registro de ensaio despojado.

Essa estratégia imagética se repetirá em outros momentos do filme (e, também, em outros trabalhos de Allan Ribeiro): o cotidiano é vivenciado pelos personagens que não se atentam para a presença da câmera, aparentando um documentário<sup>10</sup>. No decorrer do filme, as imagens do cotidiano se misturam com as imagens encenadas para a câmera. Há, tanto cenas de banho, de conversas, de refeições filmadas à distância, como danças encenadas para o filme, no estilo de uma vídeo-dança ou ainda, de um documentário do tipo do Wim Wenders sobre Pina Bausch (a coreógrafa é, inclusive, referenciada no filme por um quadro na parede). Contudo, o cotidiano também pode ter sido encenado, fazendo com que a distinção entre o que vem de uma realidade improvisada testemunhada pela câmera e aquilo que é ficcionalizado para ela fique em suspenso. Ou seja, pensar aqui em *registro* ou *testemunho* como se fossem aplicados a uma distinção entre o real e ficcional

---

<sup>10</sup> Na classificação de Bill Nichols (2016) sobre os tipos de documentários, esta cena se enquadraria no modo observativo no qual a câmera testemunha os eventos, buscando o mínimo de intervenção na cena. Segundo ele, este modo "ênfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta" (NICHOLS, 2016, p. 62).



---

parece não dar conta do que o filme carrega como representação da vida íntima e pública desses personagens.

Assim, o filme constrói uma narrativa que estabelece o conflito dos personagens em torno da venda de um casarão ocupado pelo grupo de dança (foi emprestado a ele na realidade), mesmo lugar onde habitam os personagens principais Gatto e Rubens. A montagem apresenta a fachada do casarão com uma placa anunciando sua venda.

Em uma das cenas, um buraco no teto deixa entrar uma luz solar criando uma contraluz na poeira do ar; essa abertura literal que a imagem expõe ganha um sentido poético de uma indeterminação entre a encenação proposta no filme e o concreto do espaço onde os personagens vivenciam seu cotidiano. O precário ali é um resquício do desgaste material pelo tempo, como ocorrem também naqueles corpos que habitam o casarão.

Na casa, portanto, eles criam, trabalham, vivem, ensaiam e se apresentam. A história do espaço físico torna-se similar a história do grupo de dança de Rubens e Gatto que sobrevive diante da falta de incentivos e depois de sum incêndio que destruiu o antigo espaço do grupo. A improvisada casa passa a ser incorporada na performance, assim como os espaços na cidade nas cenas de dança que se intercalam ao longo do filme, juntamente com as cenas que contam a história dos personagens. Em uma delas, dois personagens dançam à beira-mar ao som de uma trilha sonora, a câmera se aproxima de seus rostos, trêmula. No fim da dança, eles se afastam da câmera, de mãos dadas, andando fora de foco. A trilha que acompanhou a dança dos personagens se mantém na cena seguinte de Rubens costurando; a música, por sua vez, foi inserida e justificada no espaço diegético. A cidade e o casarão tornam-se não apenas o palco do grupo que se apresenta para o filme, como também um lugar de processo de criação artística.

A cidade se torna também tema de reflexão para Gatto que declama em *voz off* alguns versos<sup>11</sup> de Ferreira Gullar sobre a paisagem urbana misturado com outros textos sobre o centro do Rio de Janeiro. As falas em *off* são acompanhados por imagens da cidade. Dos versos de Gullar e de Gatto, origina-se um outro texto, assim a criação do poeta se mistura com as criações de Gatto. Tal como a cidade incorporada por aqueles que a habitam, que inspira a criação artística da dupla Gatto/Rubens. Segue-se, após esses versos, a performance de dançarinos mimetizando trabalhadores de construções em uma

---

<sup>11</sup> Fragmento de *Velocidades* de Poema Sujo (2013).

---

praça, com vários taxis ao fundo, um guindaste e um grande prédio antigo, ao som dos barulhos ritmados de construções. Em outros momentos, essas rimas voltam, juntando imagens da cidade e performance, cenas que são acompanhadas dos versos de Gullar-Gatto e de sons com ruídos estranhos e não-diegéticos.

Em *Inabitáveis*, a cidade também é ocupada pela dança realizada pelos dois bailarinos negros. A história da escravidão e do racismo marcaram as ruas da cidade que servem como pontos de visitação turística, onde o coreógrafo conhece Pedro. Esses espaços públicos então são subvertidos agora para refazer uma distribuição de suas delimitações de uso, de quem pode ocupá-los e de quais formas.

O filme evidencia o desejo do grupo de se manter no casarão. Em uma das visitas do corretor de imóveis, Rubens afirma que a casa será deles e que Exu os protegerá. A entidade é representada na cena seguinte aguardando o corretor e a cliente na entrada da casa. Ao som de um tambor, Exu veste roupas vermelhas fumando charuto, sentado na escada, olhando para cima, como se esperasse por alguém. Essa representação do Exu volta no filme para salvar a casa de sua venda e mantê-la para a companhia de dança. Em uma de suas aparições para espantar os clientes, Gatto passa por ele mas não o vê, assim, a encenação se afasta do registro do cotidiano e mostra seu formato híbrido por excelência.

Uma zona indiscernível no filme engendra na imagem um embaralhamento sobre o que é real e ficcional. A cidade, o casarão, Exu são incorporados no filme criando um diálogo com a maneira como a companhia cria seus trabalhos artísticos. Elementos que inspiram ambas as produções: filme e companhia. O diretor Allan Ribeiro constrói em conjunto com Gatto e Rubens as encenações do longa. A ocupação final do filme, feita de forma poética pelo coletivo, conjuga a encenação fílmica e a concretude do gesto político de ocupar um espaço que não lhes é próprio e, ainda, tornar visível essa ocupação.

A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho. (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

A resolução nesta cena final manifesta a ação política dos personagens no filme, como Pedro ao gritar “abre pra mim”. Desse modo, promoveram uma readequação dos

---

espaços que tornaram indiscerníveis as fronteiras que separavam o privado do público. Assim como, a própria forma filmica que, ao se apropriar do formato híbrido, esvaziou os territórios da ficção e do documentário.

## 5. ISTO NÃO É UM FIM

A proposta deste trabalho foi pensar como as imagens expressam um gesto de "ocupar" um espaço, indicando um modo de refazer a partilha de um sensível, de redistribuir os lugares dos sujeitos em um comum. Não diz respeito propriamente a ocupar um teatro ou uma casa, por exemplo, mas tornar a rua um espaço para a arte, assim como a casa; a refazer a partilha para criar outras possibilidades de se ocupar os espaços. Como um gesto político que conjuga criação de um dissenso que dá a ver as diversas possibilidades de acessar ao comum.

O golpe do cinema nesses filmes foi não só criar um plano de visibilidade, de dar a ver esses protagonistas na imagem, como também criar um contraponto enunciativo pela narrativa, pelo contexto social e político ao qual a realização cinematográfica está submetida. O que as imagens nestes filmes parecem apontar é uma ruptura entre aquilo que se enuncia no contexto narrativo e as imagens em relevo. Isto é, em *Inabitáveis*, Pedro não dança no lugar institucional dos palcos, que a legitimaria como um sujeito que pode ocupar aquele espaço, ela performatiza na rua; em *Esse amor que nos consome*, a imagem final, mostra os dançarinos escondendo a placa de "vende-se" com um tecido confeccionado por todos, ocupando uma casa que não pertence a eles. Com isso, os filmes criaram zonas indiscerníveis entre os espaços públicos e privados, entre a ficção e o documentário; no entre, articulam-se novas configurações de uma partilha do sensível, novas possibilidade se ser e existir.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESSE amor que nos consome. Direção: Allan Ribeiro, 2012 (80 min).

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

GULLAR, Ferreira. **Poema Sujo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016,

INABITÁVEIS. Direção: Anderson Bardot, 2020 (25 min).

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Exo Experimental org. 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O que significa "estética"**. Lisboa: Ymago, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários**. Lisboa: Antígona, 2012.