

“Alô, amigo. Alô, chefia”

Milton Santos, um intelectual *outsider* extremamente humano

“Hello, Friend. Hello, Chief”

Milton Santos and the Radical Humanity of an Outsider Intellectual

Maria Clara Niemeyer

*Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), Programa de Pós-graduação em Informação e Comunicação em Saúde (PPGICS),
Rio de Janeiro, RJ, Brasil*

Resumo

Este artigo analisa o documentário *Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá*, de Silvio Tandler (2006), tomando como eixo a construção de Santos como intelectual *outsider* e a relação entre cinema político e produção imagética do dissenso. A partir de pesquisa teórico-ensaística e exame documental fílmico, mobilizam-se aportes de Milton Santos, Muniz Sodré, Victor Galdino, Frantz Fanon e Nego Bispo para esmiuçar três problemas articulados: as categorias “negro”, “brasileiro” e “intelectual”; a imagem documental como intervenção política; e a tensão produtiva entre outsiderismo e militância. Argumenta-se que o filme não apenas representa o pensamento miltoniano, mas encena uma gramática crítica tandleriana em que discurso, montagem e visualidade disputam o imaginário na elaboração de uma humanidade plural, aqui lida como “extremamente humana”. Como resultado, sustenta-se que o cinema político de Tandler opera como práticas narrativa e contranarrativa, convertendo o documentário em ferramenta de intervenção social.

Palavras-chave: Cinema político. Milton Santos. Documentário. Silvio Tandler.

Abstract

This article analyzes the documentary *Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá*, by Silvio Tendler (2006), focusing on Santos's construction as an outsider intellectual and on the relationship between political cinema and the imagetic production of dissensus. Drawing on theoretical and film analysis, it examines three interconnected problems: the categories of "Black," "Brazilian," and "intellectual"; documentary image as political intervention; and the productive tension between outsiderism and militancy. It argues that the film does not merely represent Milton Santos's thought, but stages a Tendler's critical grammar in which discourse, montage, and visibility dispute the social imaginary while elaborating a plural humanity, here understood as "radically human." The article concludes that Tendler's political cinema operates as both narrative and counter-narrative practice, transforming documentary into a tool of social intervention.

Keywords: Political cinema. Milton Santos. Documentary. Silvio Tendler.

Introdução

Em *Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá* (2006), Silvio Tendler constrói, por meio das escolhas narrativas e da montagem, uma forma particular de apresentar Milton Santos ao espectador. Longe de pretender um acesso imediato ao intelectual, o documentário produz uma personagem documental cuja trajetória, pensamento e intervenção pública são organizados segundo uma perspectiva cinematográfica específica. Logo em seu gesto inaugural, o filme evidencia tensões fundamentais ao apresentar Santos – geógrafo brasileiro, homem negro, nordestino e intelectual de projeção internacional – refletindo sobre as dificuldades de ocupar esse lugar em seu próprio país.

Assim, estrutura-se uma chave de leitura decisiva para este artigo através da afirmação miltoniana de ser "um intelectual *outsider*". Então, abre-se uma zona de tensão conceitual e política que orienta este trabalho: como um intelectual *outsider* tensiona categorias como "negro", "brasileiro" e "intelectual" sem se deixar capturar por elas? E como o cinema político de Silvio Tendler traduz, reorganiza e, em certa medida, reinscreve essas questões por meio da imagem?

Partimos da hipótese de que o documentário não apenas apresenta o pensamento de Milton Santos, mas o reorganiza cinematograficamente por meio da montagem, produzindo uma leitura crítica na qual a

perspectiva autoral de Silvio Tendler constitui um elemento decisivo da construção do filme. A análise proposta articula teoria social, estudos da imagem e crítica do cinema político para compreender como o filme mobiliza uma gramática sensível e discursiva na qual globalização, representação e militância aparecem em fricção. Nesse percurso, dialogamos com a crítica de Victor Galdino (2024) sobre raça e fabulação, com a noção de representação em Muniz Sodré (2014; 2023), com a crítica fanoniana do humanismo universal e com proposições contracoloniais de Nego Bispo (2023), buscando compreender como a humanidade pensada por Milton Santos pode ser lida como uma humanidade outra (ou, nos termos aqui propostos, extremamente humana).

A organização dos capítulos acompanha, não por acaso, os chamados “Alô, chefia” e “Alô, amigo”, extraídos da canção do rapper brasileiro BNegão, presente no próprio documentário. Esses enunciados são tidos como operadores conceituais. Na canção, trata-se de interpelações políticas dirigidas, simultaneamente, à estrutura do poder e ao campo da solidariedade, entre comando e cumplicidade, crítica e mobilização. É nesse registro que “Alô, chefia: seu futuro não pode ser decidido à revelia” organiza o primeiro movimento do artigo, voltado às reflexões de Milton Santos sobre globalização, perversidade, fábula e mundo possível. Já “Alô, amigo: se o presente é omissivo, tem que botar a mão na massa” orienta o segundo movimento, em que a imagem documental e a montagem são pensadas como formas de interlocução, partilha e intervenção sensível. Por sua vez, “Alô, documentarista: Silvio Tendler por Milton Santos” introduz uma torção reflexiva, uma vez que, se o filme parece expor Milton Santos, acaba por revelar também o próprio documentarista, tornando visível a implicação política de quem filma.

Metodologicamente, trata-se de uma revisão bibliográfica para compor um artigo analítico-interpretativo, ancorado na análise documental do filme. Mais do que aplicar conceitos a um objeto, busca-se acompanhar as reverberações entre pensamento, imagem e política, tomando o documentário como campo de produção de inteligibilidade. Assim, ao final, a aposta deste artigo é que a figura de Milton Santos – intelectual *outsider*, negro, brasileiro, extremamente humano –possibilita que se abra o problema do humanismo por uma via contracolonial, enquanto o cinema político de Silvio Tendler revela como essa reabertura também pode ser cinematograficamente pensada e mobilizada.

Alô, chefia: seu futuro não pode ser decidido à revelia

No começo do documentário *Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá*, de Silvio Tendler (2006), já somos apresentados a Santos sendo Santos. No caso, o geógrafo brasileiro, nascido

na Bahia em 1926 e vencedor do “Nobel da Geografia” em 1994, relata as dificuldades de ser “negro”, de “ser intelectual” e de ser um “intelectual negro” no Brasil. Especificamente no Brasil. Mesmo sem perder o sorriso largo, frequentemente registrado pela câmera ao longo da obra, Milton Santos evidencia as dificuldades de ser reconhecido em seu próprio país, não em razão de atributos individuais, mas dos regimes de representação e racialização que historicamente organizam a visibilidade de corpos negros, de sujeitos oriundos do Nordeste e de intelectuais que desafiam as formas hegemônicas de produção do conhecimento.

Dessa forma, ao passar da película, Santos reforça que é “um intelectual *outsider*”. Na verdade, ele faz questão de ser enfático quanto a este fato. Isto é, alguém que exerce a sua intelectualidade sem estar vinculado a grupos identitários, políticos, acadêmicos restritos, ideológicos, religiosos e afins (Freire, 2019). Essa escolha de posicionamento de Santos é, no mínimo, curiosa, pois sua autodefinição suscita questões relevantes quando considerada no contexto das lutas antirracistas históricas, tais como do Movimento Negro Unificado (MNU), criado em 1978, por exemplo. Embora Santos não tenha integrado formalmente o Movimento, suas críticas ao racismo estrutural e às desigualdades brasileiras dialogam com diversas de suas pautas. Nossa interpretação é que essa não filiação pode ser compreendida à luz da posição de *outsider* assumida pelo próprio geógrafo no documentário. Ao reivindicar para si a condição intelectual situada à margem de vinculações institucionais, partidárias ou identitárias rígidas, Santos não rejeita as lutas do movimento negro; antes, preserva uma posição crítica e autônoma de enunciação. Assim, sua condição de *outsider* não indica distanciamento em relação ao combate ao racismo, mas uma forma específica de nele intervir, sem se inscrever formalmente em organizações ou campos de pertencimento, ainda que compartilhe parte significativa de seus diagnósticos e objetivos políticos.

Embora as categorias “negro”, “brasileiro” e “intelectual” apareçam indissociavelmente articuladas, optamos por examiná-las separadamente como estratégia analítica. Essa opção não pretende fragmentar sua condição de intelectual *outsider*, mas evidenciar que cada uma dessas categorias constitui um regime específico de produção de sentidos e de expectativas sociais, que condiciona a inteligibilidade de sua figura pública. No contexto brasileiro, marcado pela persistência do racismo estrutural, essas categorias não se combinam de maneira neutra: a figura do intelectual ainda é historicamente atravessada por um imaginário de branquitude, ao passo que a negritude permanece frequentemente situada à margem dos espaços de reconhecimento intelectual. É precisamente da fricção entre esses diferentes regimes de representação que emerge a singularidade da posição assumida por Milton Santos.

Assim, a análise em separado permite compreender como essas categorias, longe de serem estáveis ou autossuficientes, deslocam-se e redefinem-se mutuamente na constituição de uma intelectualidade que desafia as expectativas sociais e os modos convencionais de reconhecimento. Tais reflexões são suscitadas na resposta dada pelo geógrafo no documentário, quando questionado quanto à origem do amor pela Geografia. Já nos primeiros minutos do filme documental, é anunciado que tal afeto se mobiliza pelo movimento, particularmente pelo movimento migratório humano. Disse Santos a Tendler: “Eu acho que foi a opção pelo movise mobilizato de eu ter, quando garoto, me impressionado com essas populações que mudavam de lugar, que se transportavam de um lugar pra outro, acho que isso talvez tenha me dado a dimensão da disciplina” (Encontro com Milton Santos, 2006, 06 min).

Destacamos que o próprio geógrafo foi uma pessoa que migrou, entre cidades e países, e que afirmava que só conheceu o mundo depois de migrar. Por conseguinte, nem intelectual, nem brasileiro, nem negro poderiam ser elementos fechados em si, sem qualquer transitoriedade ou qualquer divergência, na concepção miltoniana. Desse modo, vamos destrinchar nossas disposições. Quanto ao segmento “negro”, filiamo-nos ao filósofo contemporâneo brasileiro Victor Galdino (2024), que em suas colocações refere-se à construção imaginal da raça e da racialização (Galdino, 2024, p. 19) justamente pelas suas particularidades. No caso, “negro” não é apenas identificável pelo fenótipo de uma pessoa, uma vez que há o esforço de uma reiterada construção imagética e imaginativa da categoria “sujeito negro”.

Por exemplo, podemos citar o que compreendemos sobre a “África”. A África colonial, especialmente, é representada como espaço produzido por fantasias embranquecidas que não constituem um código de representações embasado na materialidade das práticas coloniais raciais (Galdino, 2024, p. 19). Forja-se, dessa maneira, uma realidade homogênea para um continente inteiro a partir do que se imagina sobre ele, e não de suas múltiplas historicidades. Em outras palavras, crenças eurocentradas sedimentadas acerca desse território inteiro sobrepõem-se aos seus fatos históricos, políticos, econômicos e científicos. Contudo, essa dimensão imaginativa não é abstrata ou esvaziada: ela fabrica realidades e produz consequências concretas e tangíveis, como o racismo.

Nessa direção, segundo Galdino (2024), a raça pode ser compreendida como uma técnica de fabulação por meio da qual o visível é organizado por meio de um desaparecimento sistemático. A linguagem racial, nesse sentido, produz representações particulares sobre a pessoa racializada conforme um regime de inscrição ligado a um “modo-de-ser imaginado” (Galdino, 2024, p. 34). Isso significa que a representação não

coincide necessariamente com a realidade ou com a materialidade, pois aquilo que se apresenta como “visível” – o supostamente real – é subordinado às projeções imaginárias que recaem sobre o sujeito racializado. Nesta ordem, “ser negro” passa a ser aquilo que se fabula enquanto tal.

Salvaguardadas as devidas proporções, sob esse prisma, é possível aproximar essa formulação da própria ideia de “brasileiro”, também constituída como categoria imaginada e disputada. Sendo assim, “brasileiro” não designa apenas uma identidade empírica, mas um campo de confabulações históricas, políticas e culturais que organizam regimes de visibilidade e pertencimento. A brasilidade foi reiteradamente narrada por imagens idealizadas, tais como cordialidade, mestiçagem harmoniosa, unidade nacional, que, muitas vezes, operam por apagamento sistemático de conflitos, desigualdades e violências constitutivas (Maciel, 2010, p. 569). Assim como o “negro” pode ser capturado por um modo-de-ser imaginado (Galdino, 2024, p. 34), também o “brasileiro” pode ser produzido como figura imaginária cuja representação, longe de refletir o real, disputa e frequentemente subordina a pluralidade concreta das existências que pretende nomear.

Por sua vez, a categoria “intelectual” apresenta-se, em certa medida, mais singela de ser mobilizada analiticamente, não porque esteja isenta de interlocuções ou atritos, mas porque seu regime de imaginação tende a operar em um menor grau de essencialização ontológica. Diferentemente de categorias marcadas por longa sedimentação colonial e racializante, como “negro”, ou por densas narrativas nacionais, como “brasileiro”, “intelectual” designa, com maior elasticidade, uma posição relacional, uma prática e um reconhecimento social, ultrapassando um modo-de-ser rigidamente pré-fabricado. Contudo, a classificação de uma “verdadeira intelectualidade” ainda possui amarras de subordinação inerentes às disparidades sociais, quer dizer, as elites, supostamente intelectuais, ainda detêm o poder de determinar tal segmento.

Em face do exposto, entendemos que é radical a demarcação de uma intelectualidade *outsider* por parte de Milton Santos, tendo em vista que esse ato possibilita operacionalizar deslocamentos dentro das próprias categorias aqui dispostas. Além disso, torna-se possível também pensar criticamente as mencionadas categorizações, suas formulações e seus desfechos, pois há atribuições até mesmo naquilo que se pressupõe como consenso (“negro”, “intelectual”, “brasileiro”). Por isso, torna-se instigante a conciliação entre a proposta miltoniana fora do eixo e a narrativa estética escolhida pelo diretor de cinema político, haja vista que Silvio Tendler optou por enaltecer as vozes de movimentos sociais, aproximando-se da disposição miltoniana quanto ao “papel dos pobres sobre a produção do presente e do futuro” (Santos, 2023, p. 151). Vejamos.

Na realidade, uma coisa são as organizações e os movimentos estruturados e outra coisa é o próprio cotidiano como um tecido flexível de relações, adaptável às novas circunstâncias, sempre em movimento. A organização é importante, como o instrumento de agregação e multiplicação de forças afins, mas separadas. Ela também pode constituir o meio de negociação necessário a vencer etapas e encontrar um novo patamar de resistência e de luta. Mas a obtenção de resultados, por mais compensadores que pareçam, não devem estimular a cristalização do movimento, nem encorajar a repetição de estratégias e táticas. Os movimentos organizados devem imitar o cotidiano das pessoas, cuja flexibilidade e adaptabilidade lhe asseguram um autêntico pragmatismo existencial e constituem a sua riqueza e fonte principal de veracidade (Santos, 2023, p. 153).

Assim acontece, por exemplo, quando Tandler aborda o Movimento Popular Contra a Privatização da Água de Cochabamba, na Bolívia (Drumond, 2015, p. 196), em 2001. Alinhado com a proposta *outsider* do geógrafo, o documentarista elabora a distensão entre um movimento político identitário encabeçado por uma elite intelectual e o movimento político social organizado pela própria população boliviana. Os corpos retratados na “Guerra da Água”, como protagonistas, são corpos dissidentes, são os corpos-insurgentes (Streva, 2020, p. 101), ou seja, corpos policiados e regulamentados. Todavia, são esses corpos que constroem os outros corpos que os subalternizam, que acreditam que a solução de uma fabricada crise financeira vale a regulação do acesso à água de um povo inteiro (Encontro com Milton Santos, 2006).

Sob essa orientação, o documentarista não imortaliza propriamente o personagem, mas o poder mobilizador do discurso (Oliveira Neto, 2013, p. 69), valendo-se de trechos da fala e da tessitura narrativa inscrita nas imagens multimídias diversificadas para sustentar aos espectadores determinada leitura documental do real, tornada apreensível pela enunciação do personagem mobilizado. No filme de Tandler, ao mesmo tempo que Milton Santos se reposiciona como portador de múltiplas chaves interpretativas para pensar as contradições do mundo contemporâneo, constitui-se também uma cena quase teatral em que as imagens adquirem centralidade e o discurso assume a autoridade de orientar a articulação entre fala, montagem e visualidade. Então, Santos é locutor e operador conceitual na mesma figura.

Quanto à elaboração do documentário, há multifacetadas vias para examinar a práxis de estruturação do registro. Todavia, uma de suas tensões fundantes habita na relação entre registro e verdade. O dispositivo documental, embora se organize por estratégias heterogêneas, historicamente sustenta-se na suposição de que a imagem filmada guarda uma potência de inscrição do real (Coração, 2011, p. 129). Desse modo, o documentário não apenas representa o mundo, mas reivindica certa autoridade sobre ele, como se a proximidade entre captação e acontecimento conferisse às imagens um estatuto de veracidade quase

originário. É precisamente desse fascínio ontológico do registro, segundo o qual se evidencia a crença na imagem como vestígio do real, que o documentário extrai parte de sua força política e epistemológica.

Assim sendo, a obra documental comentada estrutura-se consoante três eixos teórico-sistêmicos formulados por Milton Santos: o mundo como perversidade, o mundo como fábula e outro mundo possível (Encontro com Milton Santos, 2006), que não operam apenas como temas expositivos, mas como princípios organizadores da própria arquitetura narrativa de Tendler. A fábrica de perversidade nomeia a dimensão material e violenta da globalização dominante; a fábula, por sua vez, explicita o regime imaginário e ideológico que a legitima; e a possibilidade de outro mundo introduz uma abertura política que desloca a crítica para o âmbito da invenção histórica (Santos, 2023, p. 24-26). Ultrapassando noções explicativas, esses três movimentos compõem uma gramática crítica que organiza o percurso do filme, fazendo da montagem não apenas um suporte para o pensamento de Santos, mas um modo de encenar cinematograficamente sua própria matriz de pensamento.

Nessa direção, compreendemos que o cinema político pode ser compreendido menos como representação de conflitos sociais já dados e engessados. Logo, esse tipo de cinema aproxima-se de uma prática crítica de intervenção sobre os modos de perceber os conflitos humanos. Nessa chave, o documentário aproxima-se da militância não por coincidir com formas tradicionais de organização política, mas por compartilhar com elas uma vocação de mobilização, deslocamento e reinvenção das sensibilidades públicas. Sua força reside justamente em operar no intervalo entre discurso e imagem, fazendo da montagem um espaço de elaboração narrativa e contranarrativa, bem como de disputa do imaginário posto e de um imaginário a ser elaborado. No caso de um cinema como o de Silvio Tendler, essa dimensão ganha densidade na medida em que a visualidade, a palavra e a performance enunciativa convergem para constituir não apenas uma leitura do mundo, mas uma convocação ética e política diante dele.

Alô, amigo: se o presente é omissos, tem que botar a mão na massa

Outro pilar de estruturação do documentário esmiuçado é o manejo da dimensão imagética. O diretor é capaz de articular o proposto por Santos com as imagens do cotidiano globalizado, que representam tal proposição, como reportagens de jornais ou materiais captados por cineastas e jornalistas independentes. Logo, longe de só ilustrar um discurso previamente dado, há cuidado em demarcar a coerência sistemática entre fala e imagem. Além disso, a produção do dissenso e da disputa do imaginário

acontece ao longo de toda a película, em virtude dos contrastes entre “centro e periferia”, tanto local como globalmente. Tal fato também se explicita nos atritos retratados entre as mídias hegemônicas e o jornalismo independente ao abordarem os mesmos acontecimentos de modos diametralmente opostos.

Desse modo, a montagem documental estrutura a relação entre fala e imagem de maneira a não operar como simples ilustração de um argumento previamente formulado. Ao contrário, a montagem faz com que cada bloco imagético complementa, desloque ou intensifique a reflexão do geógrafo, reorientando retrospectivamente o sentido de seu depoimento e produzindo uma argumentação propriamente cinematográfica. Nesse processo, a visualidade participa ativamente da construção do pensamento, convertendo a imagem em um espaço de disputa de sentidos no qual as tensões entre centro e periferia, globalização e resistência, tornam-se não apenas enunciadas, mas sensivelmente perceptíveis ao espectador.

No entanto, destacamos que esse entrelaçamento entre imagem, discurso e dissenso não se dá fora das condições históricas de sua produção. Há uma dimensão temporal que atravessa o documentário e que também delimita seus enquadramentos, seus silêncios e seus campos de visibilidade. Isso significa reconhecer que toda elaboração documental carrega não apenas escolhas estéticas, mas também limites históricos, inclusive quanto ao que ainda não havia emergido plenamente como questão pública nomeável. Tal observação é particularmente relevante porque impede ler ausências como simples omissões voluntárias, permitindo compreendê-las como índices do próprio regime de debate disponível naquele momento. As colocações subsequentes de Silvio Tandler (Ivo Barroso, 2020), ao revisitar o próprio filme, tornam explícita essa consciência temporal e revelam como o documentário também pode ser lido à luz de suas incompletudes históricas. Vejamos as palavras de Tandler em entrevista concedida a Elianne Ivo Barroso (2020).

Aproveitei que estava indo para a Europa e fiz um depoimento com Milton Santos. E foi o maior encontro da minha vida. Foi talvez uma das entrevistas mais difíceis para montar. Em 2000, descobri que ele estava muito doente e voltei a entrevistá-lo na USP. Realizei em 2006 *Encontro com Milton Santos*. Era uma figura maravilhosa. O assunto que mais tratamos foi sobre a periferia, mas, se eu fizesse esse filme hoje, obviamente a descoberta recente que o Brasil fez de que a abolição não nos deixou, que os negros continuam marginais no Brasil, teria sido uma questão que eu iria colocar. Mas naquela época não se discutia isso (Ivo Barroso, 2020, p. 12-13).

Nessa ordem, a reflexão posterior de Tandler nos direciona a uma análise das limitações materiais de uma produção fílmica, que se estendem também aos veículos comunicacionais. Sendo assim, retoma-se o suscitado por Santos quanto à subserviência das mídias hegemônicas (*Encontro com Milton Santos*, 2006). Nesse contexto, na obra *A ciência do comum: notas para o método comunicacional* (2014), Muniz Sodré

formula uma crítica sobre a própria constituição do campo da comunicação. Em sua leitura, seres humanos são seres comunicantes não porque simplesmente trocam informações, mas porque habitam relacionalmente um mundo mediado por dimensões simbólicas partilhadas (Sodré, 2014, p. 09). É justamente a partir dessa premissa que Muniz Sodré problematiza a redução contemporânea da comunicação a modelos informacionais, massivamente difundidos pelas escolas estadunidenses, nas quais o campo foi historicamente orientado por paradigmas de transmissão.

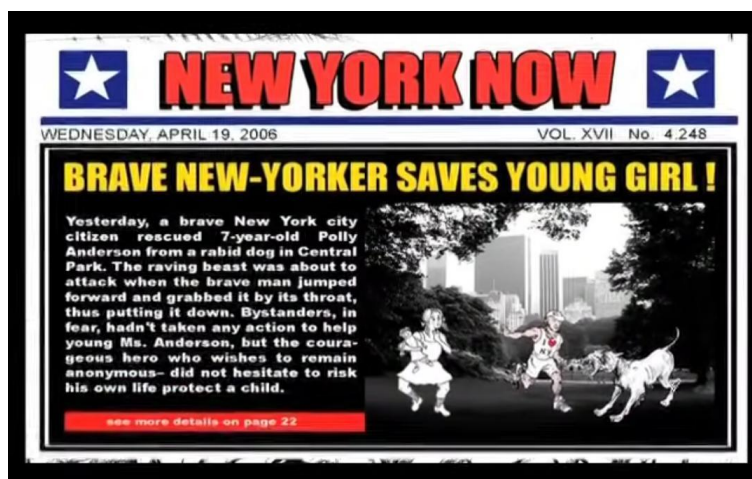
Nesse horizonte, “mídia” passa a condensar o conjunto de dispositivos voltados à circulação de informação, como se a disseminação informacional pudesse, por si só, realizar o lócus dialógico da comunicação. Em contraposição, Sodré (2014) rompe com essa equivalência, tendo em vista que comunicar não se confunde etimológica nem conceitualmente com informar. Se informar remete à transmissão de conteúdos, comunicar supõe vínculo, partilha e produção de comum. Essa distinção é decisiva para deslocar a comunicação do domínio técnico para o terreno das relações. Consequentemente, a comunicação, no seu fazer prático, é uma ferramenta que mobiliza a força de trabalho globalizada. Tomando-se o neoliberalismo como um sistema mundial, a comunicação é manuseada para manter um controle político-cultural do mundo das finanças. Dessa forma, sendo um relevante fenômeno social (Chaves, 2025).

Tal ressonância é atestada nas imagens a seguir, mobilizadas por Tandler (Encontro com Milton Santos, 2006), sobretudo quando o documentário explicita a mídia convencional como dispositivo produtor de enquadramentos ideológicos. A sequência em que uma mesma cena – um homem enfrentando um cão para salvar uma criança – é narrada por manchetes radicalmente distintas torna visível precisamente esse mecanismo. Na primeira, o sujeito é constituído como “brave New-Yorker”, herói cívico; na segunda, a mesma imagem é reinscrita sob a chave racializante e geopolítica do “Arab terrorist”. A imagem não muda. Já o regime de sentido que a captura, sim. Tandler, ao incluir essa sequência entre os minutos 36 e 38 da obra, corrobora a crítica de que a comunicação midiática, quando subsumida à lógica informacional capitalista, não se apresenta como partilha do comum, mas, sim, como uma fabricação de imaginários políticos.

Mais do que ilustrar a crítica de Milton Santos aos meios de comunicação, essa sequência explicita um dos procedimentos centrais da montagem de Tandler. O documentarista interrompe momentaneamente o fluxo argumentativo do depoimento para inserir uma pequena narrativa visual construída pela justaposição de duas capas de jornal fictícias. O efeito não decorre apenas do conteúdo das manchetes, mas da repetição quase integral da composição gráfica: tipografia, enquadramento, disposição

da fotografia e organização da página permanecem praticamente inalterados. O único elemento que se modifica é a legenda que orienta a leitura da imagem. É precisamente nessa permanência visual que a operação ideológica se torna perceptível. A montagem evidencia que a disputa política não reside apenas no acontecimento registrado, mas na forma como ele é enquadrado discursivamente.

Figura 1



Manchete que enquadra o sujeito como herói (“Brave New-Yorker Saves Young Girl”). Imagem de um jornal fictício com o título “New York Now”. A manchete principal descreve um homem como herói por salvar uma criança de um cão em um parque urbano. À esquerda, há o texto. Ao lado, há uma ilustração em preto e branco de uma menina correndo e um homem enfrentando um cachorro, com prédios ao fundo, à direita.

Fonte: Documentário *Encontro com Milton Santos* (Tendler, 2006).

Figura 2



Reenquadramento midiático da cena sob chave racializante (“Arab Terrorist Slaughters All-American Pure-Breed dog”). Imagem de um jornal fictício com o mesmo layout anterior, mas com manchete que descreve o homem como “terrorista árabe” que ataca um cão. A ilustração mostra os mesmos homem e o cachorro, porém reinterpretados sob um enquadramento negativo e preconceituoso, à esquerda. À direita, há texto.

Fonte: Documentário *Encontro com Milton Santos* (Tendler, 2006).

Ao optar por uma sucessão rápida entre as duas capas, sem oferecer uma explicação verbal imediata, Tandler desloca para o espectador a tarefa de perceber a transformação de sentido produzida pela linguagem jornalística. O dissenso, portanto, não é explicado, haja vista que é experimentado visualmente. A sequência faz da montagem um procedimento crítico, demonstrando que a imagem documental não possui significado intrínseco, mas adquire inteligibilidade a partir dos regimes de representação que a organizam, consoante escolhas políticas direcionadas.

Portanto, conforme ensina Sodré (2023), as representações articulam-se como engrenagens decisivas na sustentação do poder reflexivo da sociedade, isto é, na capacidade de uma coletividade conceitualizar a si mesma a partir de uma imagem especular previamente instituída, na qual o *socius* dominante busca reconhecer-se (Sodré, 2023, p. 68). Não se trata, por conseguinte, de um processo em que a realidade social é primeiramente percebida para, em seguida, dar lugar à formação de crenças ou opiniões derivadas da observação empírica. O que se coloca é a precedência de um modelo representacional que antecede a experiência e passa a condicioná-la. Sob essa perspectiva, a representação não espelha simplesmente o social; ela participa da sua organização perceptiva, moldando os regimes pelos quais o mundo se torna legível e, por isso mesmo, disputável. Vejamos.

Não se representa aquilo em que se acredita: acredita-se naquilo que se representa, ou seja, nos sistemas de representações que se constroem como prevenção contra a diversidade e a instabilidade das crenças. Pode acontecer que uma forma institucional de representação da realidade não coincida exatamente com o modo concreto de sua organização, mas de toda maneira a oriente conceitualmente (Sodré, 2023, p. 68- 69).

Dessa forma, a questão da representação torna-se particularmente visível na maneira como o documentário distribui e organiza a informação sobre seus próprios personagens. A irregularidade na apresentação dos créditos – ora detalhada, ora lacunar, ora inexistente– não pode ser lida como mero descuido formal, haja vista que é um índice de regime de visibilidade que hierarquiza as vozes em cena. Aqueles cujos nomes, profissões e trajetórias são explicitados (cineastas ou intelectuais reconhecidos) ocupam um lugar de maior legibilidade, sendo duplamente inscritos, pela palavra e pela escrita. Em contrapartida, as vozes vinculadas à experiência vivida aparecem de modo fragmentado ou anônimo, com identificações incompletas ou ausentes, reforçando a narrativa do dissenso.

Essa assimetria evidencia que a representação não se limita ao conteúdo do que é dito, mas atravessa as próprias condições de aparecimento dos sujeitos no campo do visível. Não se trata apenas de quem fala,

mas de quem pode ser reconhecido enquanto sujeito de enunciação. A divergência no sistema de informação, portanto, revela uma economia simbólica que tende a valorizar saberes institucionalizados em detrimento de experiências não legitimadas (Ibazeta, 2011, p. 05). Nesse sentido, o documentário, ao mesmo tempo que busca ampliar o campo das vozes, reinscreve, ainda que parcialmente, hierarquias já existentes no interior do imaginário social, demonstrando como a representação é sempre atravessada por disputas sobre quem pode aparecer, como aparece e com que grau de autoridade.

Assim sendo, a imagem encontra-se conectada, simultaneamente, a uma forma de existência em si, enquanto materialidade e presença, e a uma forma de existência voltada para fora, isto é, representacional. Contudo, o conjunto de fenômenos que confere inteligibilidade, relevância e coerência ao discurso imagético não reside apenas na imagem em si, mas é também produzido pela percepção pública, que ocupa o lugar de instância decisiva na disputa de sentidos na arena política e fundamento do que se convencionou chamar de opinião pública (Oliveira Neto, 2013, p. 76). É nessa mediação entre visualidade, recepção e circulação de sentidos que a imagem deixa de ser apenas um simples registro audiovisual, assumindo o papel de manejar a instrumentalização de disputa simbólica e produção de realidade.

Essa formulação viabiliza entender o cinema político de Silvio Tendler não apenas sob a ótica de um instrumento ilustrativo da imagem em apoio a um argumento, mas como uma operação propriamente epistemológica em que a visualidade participa da produção da discordância. Se a imagem comporta uma existência em si e, simultaneamente, uma existência para fora, isto é, representacional, pública e disputada, o cinema *tendleriano* parece explorar precisamente essa duplicidade, fazendo da montagem fílmica um regime de organização do sensível. A imagem, nesse contexto, não apenas comunica uma posição política, mas fabrica condições perceptivas para que certos conflitos tornem-se visíveis.

Logo, em *Encontro com Milton Santos* (2006), a articulação entre arquivo, enunciação e composição visual não apenas acompanha um discurso crítico sobre a globalização “do lado de lá”, mas institui uma partilha do visível na qual essa crítica pode emergir como experiência sensível e política de uma globalização “do lado de cá”. Nessa chave, o documentário de Tendler realiza-se menos como ação representativa de uma realidade preexistente e mais como intervenção sobre os modos de perceber uma dita realidade, convertendo a imagem em divergência, em campo de disputa imaginária, em produção de inteligibilidade e em elaboração contranarrativa frente a uma globalização voraz.

Alô, documentarista: Silvio Tandler por Milton Santos

De acordo com a discussão, eleva-se um investimento em articular aqueles situados como vítimas da globalização perversa à imaginação de um mundo orientado por outra ética. Essa composição dual –denúncia e possibilidade– não organiza apenas o discurso de Milton Santos, mas também a própria posição política do documentarista. Logo, o engajamento de Silvio Tandler não aparece como moldura externa ao filme, mas como algo que se deixa revelar na maneira como as imagens, a montagem e a seleção conceitual fazem convergir crítica e horizonte utópico (Coração, 2011, p. 137). O elo entre o cineasta e aquilo que a tela representa torna-se particularmente visível na centralidade conferida a noções como globalitarismo (Santos, 2023, p. 65), por meio das quais uma ordem mundial regida por decisões desumanizantes é não apenas descrita, mas cinematograficamente denunciada. Nessa chave, ao projetar a crítica miltoniana da violência sistêmica e do consenso neoliberal, o documentarista deixa-se revelar através de Milton Santos.

Sob essa perspectiva, a afirmação de Silvio Tandler–“acho as questões identitárias importantes, mas não devemos desviar o foco da luta de classes” (Ivo Barroso, 2020, p. 15) –encontra um ponto de conciliação com o outsiderismo de Milton Santos precisamente na recusa de qualquer forma de captura totalizante do político. Em Santos, a condição de intelectual *outsider* não significa afastamento das lutas sociais, mas uma posição que evita a adesão acrítica a enquadramentos únicos, sejam eles de classe ou de identidade. Seu gesto é o de manter aberta a possibilidade de leitura do mundo a partir de múltiplas determinações, sem reduzir a complexidade do real a uma única dimensão interpretativa.

Nesse sentido, o próprio título do documentário sugere a forma de um encontro. No entanto, essa promessa inicial é rapidamente tensionada pela estrutura do filme, pois as perguntas de Silvio Tandler são raras, concentradas no início e no encerramento, e sua voz, embora presente, torna-se progressivamente rarefeita até desaparecer como instância visível. O que se instala, então, não é propriamente um diálogo, mas um regime de enunciação em que o depoimento de Milton Santos assume centralidade. A palavra do geógrafo organiza o filme. Além disso, a presença do livro de Santos, “Por uma outra globalização” (2023), inclusive materializada na cena da dedicatória, não é acessória. Esse momento funciona como dispositivo de legitimação, fazendo convergir oralidade e escrita na construção de uma autoridade intelectual que ancora o discurso (Ibazeta, 2011, p. 03).

Diante disso, à primeira vista, poder-se-ia afirmar que o filme reproduz a forma clássica do intelectual como sujeito do saber, aquele que explica o mundo e projeta alternativas. De fato, há um movimento nesse

sentido, tendo em vista que Milton Santos ocupa o lugar de quem interpreta a globalização e vislumbra outros horizontes possíveis. Contudo, essa leitura se complexifica quando situada à luz do outsiderismo que atravessa sua própria autodefinição. Não se trata de um intelectual estabilizado em posição hierárquica de enunciação, mas de alguém que, ao mesmo tempo que fala a partir de um lugar de autoridade, reformula as próprias condições de produção desse saber, deslocando-o para uma perspectiva situada, marcada por experiências históricas e geopolíticas específicas.

É precisamente nesse ponto que a figura de Tandler ganha relevo, ainda que por uma via paradoxal. Sua autoria não se afirma pela presença ostensiva diante da câmera nem pela condução permanente da entrevista. Ao contrário, o documentarista restringe suas intervenções verbais aos momentos de abertura e encerramento, deslocando a centralidade da enunciação para Milton Santos. Esse aparente recuo, contudo, não corresponde a uma neutralização da autoria. É justamente por meio dessa estratégia de retração que Tandler organiza o percurso argumentativo do filme, selecionando os depoimentos, articulando materiais de arquivo, contrapondo diferentes regimes de visualidade e distribuindo os tempos da narrativa. Sua assinatura autoral emerge, portanto, menos daquilo que diz diretamente do que da arquitetura cinematográfica que torna possível determinada leitura de Milton Santos e da globalização contemporânea.

Diferentemente de documentários em que o entrevistador disputa o protagonismo interpretativo com seu personagem, *Encontro com Milton Santos* (2006) produz um efeito inverso: a autoridade intelectual do geógrafo cresce à mesma medida que o documentarista reduz sua presença explícita. A autoria de Tandler consiste precisamente em fabricar cinematograficamente essa centralidade de Milton Santos, sem abdicar, contudo, do controle sobre a organização do discurso fílmico. Isto é, ao ceder o primeiro plano a Milton Santos, Tandler demarca a autoridade do intelectual, mas, simultaneamente, revela seu próprio gesto político de construção dessa autoridade, com a qual intimamente se identifica. O desaparecimento é, nesse caso, uma forma de inscrição, quase que como uma presença espectral.

Nesse movimento, reforçamos que a coadunação entre teoria, imagem e interpretação representativa imagética não se limita à ilustração de um pensamento previamente dado. A incorporação de depoimentos diversos, sendo alguns produzidos para o filme, outros oriundos de arquivos, sugere a tentativa de inscrever o pensamento de Santos em uma rede mais ampla de vozes. Sobretudo, quanto à centralidade da periferia na luta contra a globalização eurocentrada (Santos, 2023, p. 175). Os sujeitos que emergem na tela, dentre eles cineastas pouco conhecidos e grupos sociais que escapam às representações

tradicionais do “povo”, distendem o próprio regime de visibilidade marcadamente dado a corpos convencionais (e convencioneiros).

Desse modo, é plausível suscitar que uma “não imagem” permite justamente o desenho do corpo-insurgente enquanto recurso estilístico da obra, ou seja, há imagens que não se deixam apreender como objeto visível, mas que operam, ainda assim, como formas imagéticas decisivas na organização do mundo. A “globalização do lado de cá” é um exemplo privilegiado. Afinal, não é passível de materialização direta, não pode ser enquadrada como uma substância ou uma cena, mas é continuamente figurada por meio de signos, metáforas e visualidades recorrentes. Trata-se de uma imagem difusa, construída por acúmulo e repetição, que antecede e orienta a própria percepção do real. Nessa conjuntura, a globalização do lá de cá, a globalização que permitiria imaginar outro futuro, existe também como regime imagético de um modo de ver e imaginar o mundo como mutável a partir da periferia global (Santos, 2023, p. 189).

Segundo Milton Santos, estamos fazendo ensaios de um tipo de humanidade que (ainda) está por vir (Encontro com Milton Santos, 2006). Por isso, habitamos um incansável conjunto de viabilidades para este “outro humano” (Encontro com Milton Santos, 2006). Uma delas se delineou na proposta cinematográfica tendleriana de retratação dos corpos dissidentes, mesmo quando não eram nomeados. Suas existências eram politicamente demarcadas no filme. Tal atitude é lida como parte inicial de um processo de descolonização artística, uma vez que altera a dinâmica de representação das imagens corporais no mundo institucionalizado, ainda limitado pelas percepções temporais da época, mas que proporciona uma “versão aberta de humanidade” (Streva, 2020, p. 104), que corrobora a conciliação entre Santos e Tandler.

Nessa conexão entre os dois, o que poderia causar um desarranjo seria a tensão referente à sensação de uma aparente fricção entre a autodefinição de Milton Santos como intelectual *outsider* e a dimensão militante da leitura cinematográfica elaborada por Silvio Tandler. Essa tensão, contudo, é mais produtiva do que contraditória. Defendemos que a condição de *outsider* não implica a recusa da militância (nesses moldes), mas configura um deslocamento de seu sentido. Não se trata de filiação orgânica a grupos ou identidades políticas estabilizadas. Refere-se, por outro lado, a uma posição crítica que preserva autonomia para interpelar, inclusive, os próprios movimentos sociais, cuja força, para Santos (2023), reside justamente em sua plasticidade e capacidade de reinvenção. Seu outsiderismo, portanto, não se opõe à militância; antes, corresponde a uma forma singular de engajamento que recusa cristalizações e toma a crítica como prática política.

É precisamente nesse ponto que o cinema de Silvio Tendler parece produzir uma mediação importante. Ou seja, ao mobilizar uma estética militante sem reduzir Milton Santos a um intelectual de aparato ou porta-voz de uma ortodoxia, quer dizer, um “marxizante” antes de marxista (Encontro com Milton Santos, 2006), o documentário consegue manejar esse presumível tensionamento e convertê-lo em potência narrativa e contranarrativa. A militância que emerge daí não é a do enquadramento identitário ou da adesão programática, veementemente rejeitada por Santos, mas aquela afinada com uma política do pensamento que se pretende radicalmente transformador, na qual o intelectual *outsider* também atua como forma dissidente de intervenção.

Por isso, é fundamental sublinhar que o próprio conceito de “humano” encontra-se em fricção quando submetido às estipulações do humanismo iluminista, na medida em que o “humano” se realiza historicamente como um marcador classificatório que distingue pessoas de não pessoas. A pretensa universalidade da humanidade, tal como formulada nesse horizonte, compõe um discurso político de dominação. Nessa direção, Frantz Fanon (2008, p. 121) critica Jean-Paul Sartre ao apontar que o humanismo proposto pelo filósofo francês negligencia uma dimensão central do racismo difundido pela colonização. Afinal, à pessoa negra é recusada a possibilidade de produzir sentido para si, pois esse sentido já lhe é previamente imposto e definido pela branquitude (Fanon, 2008, p. 121). Vejamos.

Humanidade que se dá em uma forma específica, frágil, exigente em demasia, exige violência demais – não há como sustentar todas as possibilidades do devir-branco, da identidade branca, sem essa satisfação recorrente do acordo supremacista; sem ao menos deixar tudo isso como possibilidade. Nada, portanto, está simplesmente dado – é necessário se fazer, cada vez, humano. Uma obrigação diária (Galdino, 2024, p. 86).

Diante disso, segundo Nego Bispo (2023), em sua proposição de que se “ser humano” é viver consoante as regras da métrica ocidental e eurocentrada de “humanidade”, a coerência contracolonial¹ emana da negação desse lugar “estrangeiro”. Logo, “ser quilombola” já se basta em si (Bispo dos Santos, 2023, p. 29-30). Afinal, há uma tentativa de consolidação de um tipo de refúgio que nunca foi colonizado nessas comunidades aquilombadas. Sob tal perspectiva, o humanismo eurocêntrico fundamenta a própria ideia de “desenvolvimento”, autorizando práticas desenvolvimentistas que violam a natureza. Os humanistas recusam ser parte do mundo natural, posicionando-se como seus “criadores” (Bispo dos Santos,

¹A contracolonialidade, embora recente como formulação conceitual, é ancestral enquanto prática. Manifesta-se no corpo, no território e em gestos que não se limitam à reação, mas operam ocupação, transformação e inversão de lógicas. Trata-se de uma ação insurgente que, nos termos de Nego Bispo (2023), configura uma “luta por cima”: não apenas defensiva, mas propositiva de outras ordens possíveis, deslocando o foco do diálogo com a estrutura colonial para a criação de mundos outros (Chaves, 2025).

2023, p. 30). Trata-se de uma postura cosmo-fóbica, restrita à tolerância de uma cosmologia eurocentrada, em que o “humano” constitui-se como ser sintético, desvinculado organicamente do cosmos.

E “povo brasileiro”? É possível ter um único povo brasileiro, depois de se mergulhar em águas enegrecidas, migratórias, mocambas, originárias? Se nossos meandros não são retilíneos, ser brasileiro não poderia ser um universal que não é universalizante. Desse modo, esse conjunto exige que se pressuponha a construção plural de humanidades diversificadas e fronteiriças, porém complementares. Haja vista que a colonização ainda pulsa em nosso eixo civilizatório, muitos dos brasileiros não se identificam com o “ser quilombola” para suprir essa crítica ao humanismo eurocêntrico. Todavia, ainda assim, não são menos ou mais brasileiros, pois essa composição de uma medida estrutural seria mais uma tecnologia colonial atualizada. Somos algo, por certo. Ou melhor, somos “algos” e “alguéns”, com a licença do manejo da língua portuguesa. Aliás, da língua pretuguesa² (Gonzalez, 1984, p. 238).

É nesse entrecruzamento que a figura de Milton Santos, tal como mobilizada por Silvio Tendler, ganha densidade como expressão do que propomos como “extremamente humano”, que escapa à metrificação. Ao se afirmar como intelectual *outsider*, Santos não reivindica um lugar fora do mundo, mas um posicionamento crítico capaz de tensionar as formas pelas quais a própria humanidade foi historicamente definida. Tendler, por sua vez, ao construir essa presença pela imagem, não apenas representa esse gesto, mas o potencializa, fazendo convergir palavra, experiência e visualidade em uma composição que restitui ao humano sua dimensão relacional, situada e plural. Trata-se, por conseguinte, de uma humanidade que não se pretende totalizante, mas que emerge do embate entre pertencimentos, deslocamentos e recusas. Sob essa orientação, o “extremamente humano” não é um grau máximo de um modelo imposto, mas a própria possibilidade de existir fora dele, como prática viva de reinvenção.

Considerações finais

Para encerrar, retomamos a imagem do movimento “começo-meio-começo”, proposta por Nego Bispo (2023), não como um procedimento metodológico, mas como uma chave interpretativa inspirada em

² O português do Brasil distingue-se do português europeu pelas inflexões rítmicas e prosódicas que matrizes africanas, especialmente bantas, inscreveram na língua do colonizador. Trata-se de um descompasso criador que desloca a língua desde dentro, produzindo uma língua outra e, ao mesmo tempo, a mesma. Contudo, essa diferença constitutiva é frequentemente apagada pelo embranquecimento eurocêntrico da linguagem, que naturaliza a matriz portuguesa e subalterniza as contribuições afrodiáspóricas (Gonzalez, 2019, p. 355).

uma concepção de temporalidade fundada na continuidade, na transformação e na retomada. Longe de sugerir um fechamento conclusivo, essa perspectiva nos convida a compreender as reflexões desenvolvidas ao longo deste artigo como parte de um percurso sempre inacabado, cujos sentidos permanecem abertos à reelaboração, ao deslocamento e à produção de novas leituras.

Assim sendo, no primeiro movimento, argumentamos que as categorias “negro”, “brasileiro” e “intelectual” não podem ser tomadas como unidades estáveis, mas como campos de disputa imagética e imaginária, atravessados por relações de poder que definem quem pode aparecer, falar e ser reconhecido. É justamente nesse terreno instável que ressoa o chamado “Alô, chefia: seu futuro não pode ser decidido à revelia”. Mais do que uma interpelação, trata-se de uma recusa às formas de nomeação e decisão que operam de cima para baixo, fixando identidades e destinos sem negociação com aqueles que os vivem. Ao manejar essas duas dimensões, o capítulo sustenta que disputar as categorias é também disputar o porvir, isto é, reabrir o futuro como campo de construção coletiva, no qual as imagens, os nomes e os sentidos deixam de ser impostos e passam a ser tensionados e reinventados.

Já quanto ao segundo movimento, o foco desloca-se para a dimensão imagética e comunicacional do documentário. Interessa-nos pensar como a imagem, longe de ilustrar um discurso previamente dado, participa da produção do dissenso e da disputa do imaginário. É nesse horizonte que o chamado “Alô, amigo: se o presente é omisso, tem que botar a mão na massa” ganha espessura analítica, ao deslocar a imagem para o campo da ação. Não se elabora sobre somente ver, mas também intervir; não apenas representar, mas implicar-se. A imagem insurgente, desse modo, deixa de ser suporte e passa a ser prática, instaurando um regime de visibilidade que convoca o espectador à participação e reinscreve o presente como espaço de responsabilidade compartilhada.

Por fim, no terceiro movimento, além de enfrentar a tensão entre outsiderismo e militância, propomos um deslocamento adicional: o documentário não apenas constrói uma imagem de Milton Santos, mas deixa entrever o próprio Silvio Tendler em sua posição estética e política. A hipótese é que o intelectual *outsider*, ao ser filmado, também revela o cineasta que o enquadra, fazendo do gesto documental um espaço de dupla inscrição, do personagem e de seu mediador. É nesse sentido que “Alô, documentarista: Sílvia Tendler por Milton Santos” não opera como simples inversão enunciativa, mas como chave de leitura. Dessa maneira, ao dar centralidade à voz de Santos, Tendler não se apaga, mas se inscreve de modo oblíquo,

deixando visível sua própria gramática de intervenção. O desaparecimento em cena converte-se em forma de presença, evidenciando que o ato de filmar é um ato de se expor.

Frente a isso, ao mesmo tempo que constrói Milton Santos como figura basilar, a película deixa entrever a posição de quem organiza essa essencialidade. A figura do intelectual *outsider*, que desestabiliza pertencimentos fixos e recusa enquadramentos únicos, encontra eco na própria forma do filme, que não fixa completamente seu diretor, mas também não o apaga. O que se revela, portanto, é um duplo movimento. De um lado, Milton Santos emerge como intelectual extremamente humano, enquanto Sílvia Tandler deixa-se revelar como operador de uma gramática política da imagem, presente justamente naquilo que escolhe não mostrar diretamente.

Se, assim o for, talvez possamos nos apropriar do exercício imagético de uma humanidade à brasileira, desenhada por Milton Santos (Encontro com Milton Santos, 2006), que, por sua vez, é sendo um intelectual outsider de natureza extremamente humana.

Um inegável otimista. Um intelectual do lado de cá.

Maria Clara Niemeyer

Doutora em Informação e Comunicação em Saúde (PPGICS/FIOCRUZ). Pesquisadora Colaboradora Externa do Laboratório Encruzilhadas Filosóficas (UFRJ). Pesquisadora Investigadora Visitante do Laboratório DigiMedia (Universidade de Aveiro, Portugal)

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-4511-5739>

E-mail: mariaclaraniemeyer@yahoo.com.br

Referências

BISPO DOS SANTOS. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu/PISEAGRAMA, 2023.

CHAVES, Maria Clara Conrado de Niemeyer Soares Carneiro. **Fonodissidência**: gagueira enquanto prática de escrivência contracolonial e tecnodiversa no âmbito da comunicação e informação em saúde. Tese (Doutorado em Informação e Comunicação em Saúde) – Fundação Oswaldo Cruz, Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde, Rio de Janeiro, 2025. 480 f.

CORAÇÃO, Claudio Rodrigues. O documentário como registro de enfrentamento: Encontro com Milton Santos, de Silvio Tendler. **Revista de Comunicação e Epistemologia da Universidade Católica de Brasília**, n. 09, p. 129-146. 2011.

DRUMOND, Nathalie. A guerra da água na Bolívia: a luta do movimento popular contra a privatização de um recurso natural. **Revista Nera**, n. 28, p. 186-205, 2015.

ENCONTRO com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá. Direção: Silvio Tendler. Produção: Caliban; produção executiva: Ana Rosa Tendler. Rio de Janeiro: Caliban, 2006. 1 vídeo (99 min), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ifZ7PNTazgY>. Acesso em: 26 abr. 2026.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREIRE, Simone. Milton Santos, o legado do homem à frente de seu tempo. **Alma Preta**, 03 maio 2019. Disponível em: <<https://almapreta.com.br/sessao/cotidiano/milton-santos-o-legado-do-homem-a-frente-de-seu-tempo/>>. Acesso em: 27 abr. 2026.

GALDINO, Victor. **Imagens da noite**: ensaios sobre raça e racialização. São Paulo: GLAC edições, 2024.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: **Pensamentos feministas**: conceitos fundamentais. Heloisa Buarque de Holanda (Org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. [online].

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Brasília, ANPOCS, p. 223-244, 1984.

IBAZETA, María Celina. O modelo sociológico revisitado no documentário político Encontro com Milton Santos. O mundo global visto do lado de cá de Silvio Tendler. **RuMoRes**, [S. l.], v. 5, n. 9, p. 01-06, jan./jun. 2011.

IVO BARROSO, Elianne. Memorabilia de Silvio Tendler. **ALCEU**, v. 20, n. 41, p. 04–16, 2020.

MACIEL, Fabrício. Construção nacional e aprendizado político: o saber-poder da brasilidade. **Caderno CRH**, Salvador, v. 23, n. 60, p. 559-577, set./dez. 2010.

MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO (MNU). MNU. Disponível em: <<https://mnu.org.br/>>. Acesso em: 27 abr. 2026.

OLIVEIRA NETO, João M. Cinema político e biografias: a política da imagem e a construção biográfica de personagens políticos na filmografia de Silvio Tendler. **Revista Café Com Sociologia**, v. 2, n. 2, p. 68-78, maio/jun. 2013.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 36ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2023.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum**: notas para o método comunicacional. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SODRÉ, Muniz. **O fascismo da cor**: uma radiografia do racismo nacional. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

STREVA, Juliana Moreira. Corp(o)ralidade fanoniana: legado colonial & insurgência anti-racistas. *In: Gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas*: perspectivas etnográficas. Julio Cesar de Tavares (Org.). 1ª ed. Curitiba: Appris, 2020, p. 93-114.

Recebido em 30 de abril de 2026.

Aprovado em 17 de julho de 2026.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.