

Filmes atravessados e transportados pelo mundo: história, política e contemporaneidades do cinema documentário

Rodrigo Capistrano¹

RESUMO: A partir da história do cinema documentário, especialmente tentativas em desenvolver discursos acerca da realidade e suas possibilidades de crítica política, discutiremos possíveis rupturas e/ou continuidade dessa produção em filmes recentes. Refletindo sobre algumas características da chamada produção contemporânea, centraremos nossa análise em documentários brasileiros realizados nos últimos dez anos.

Palavras-chave: Cinema; História do Documentário; Documentário Contemporâneo.

Crossed and transported movies around the world: history, politics and film documentary contemporaneities

ABSTRACT: From the history of documentary cinema, especially attempts to develop discourses about reality and its possibilities of political criticism, we will discuss possible ruptures and / or continuity of this production in recent films. Reflecting on some characteristics of the call contemporary production, we will focus our analysis on Brazilian documentaries made over the past ten years.

Keywords: Cinema; History of Documentary; Contemporary Documentary.

Artigo recebido em 12/11/2016 e aceito em 01/02/2017.

Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário. Não há a menor necessidade de lembrar essa verdade, que, contudo, geralmente se perde de vista: o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes. ^{II}

O cinema documentário: alguns caminhos percorridos

O termo documentário é uma expressão complexa, pois deriva da noção de documento e nos remete a um discurso voltado aos critérios de verdade, um ideal essencialmente positivista^{III}, preocupado nas questões vinculadas principalmente ao regime da representação. Nas últimas décadas, foram muitas as tentativas de conceituação do termo ^{IV}. Bill Nichols afirmaria que “todo filme é um documentário, mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que o produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela.”^V As palavras do autor revela o fracasso das possíveis tentativas em tentar classificar um conjunto tão grande e importante de filmes. Não pretendemos aqui iniciar nosso texto com a revisão da complexa genealogia do termo, mas sim pontuar que esses desentendimentos e escolhas semânticas na verdade refletem um conjunto de posturas políticas que envolvem a expressão.

Ainda na transição para o cinema sonoro, o documentário clássico explicitaria variadas formas de construções narrativas, com um relativo investimento na fabulação e demonstrando inventividade para as distintas possibilidades de buscar a realidade da representação. João Moreira Salles comenta sobre a produção cinematográfica de Flaherty e Grierson:

Essa imaginação narrativa – que Flaherty decerto possuía, alguns dizem que até em excesso – é o que faz dele o pioneiro do documentário. Ele não descreve; constrói. (...) De modo geral, desde Flaherty podemos dizer que todo documentário encerra duas naturezas distintas. De um lado é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada. Essa oscilação entre documento e representação constitui o verdadeiro problema do documentário. Há mais de sessenta anos, John Grierson forneceu uma das definições mais clássicas de documentário. Segundo ele, documentário era “o tratamento criativo da realidade”. ^{VI}

Robert Flaherty com a realização do clássico *Nanook do Norte* (1922) seria considerado pela maioria dos pesquisadores o marco inicial do cinema documentário. Coube a John Grierson aglutinar em torno de si um grupo de realizadores que promoveu e difundiu o termo: “Grierson deu ao cinema documentário uma base institucional, cultivou uma comunidade de profissionais, defendeu formas selecionadas de convenção documental e estimulou um conjunto específico de expectativas no público” ^{VII}. A escrita fílmica desse tipo de produção nas suas primeiras décadas de história seria diversificada e enriquecida pela obra de Dziga Vertov. Apesar de ele ter vivido e realizado seus filmes na então recém construída União Soviética, foi Grierson que produziu um cinema considerado mais pedagógico, de cunho social. Trabalhando para o governo inglês, de quem obtinha os recursos necessários para os filmes, ele e sua geração consolidariam as bases do documentário clássico.

Mesmo com as variadas maneiras de trazer asserções sobre o mundo, o documentário

clássico quase sempre pleiteava estabelecer uma relação a mais próxima possível da verdade no tempo. Regendo o universo da maioria dessas obras, se perpetuaram recursos como a narração descritiva dos acontecimentos em voz *over*, grande preocupação com o didatismo, uso de montagens que ilustram e reafirmam o que está sendo dito, ou seja, a propalada proposição em buscar a fiel representação da realidade marca a tônica desses filmes.

O nascimento do “som direto”, onde tivemos a possibilidade de captar o som em sincronia com a imagem, representou para o cinema documentário uma verdadeira revolução. O resultado mais recorrente foi a utilização da entrevista. Se antes o documentarista somente dispunha de som de estúdio, locução e músicas de fundo, agora ele podia apostar em novas formas de dramaturgia, numa verdadeira “descoberta da fala”. Potencializado pelo surgimento do gravador portátil Nagra, de câmeras mais leves e celuloídes com maior sensibilidade e eficiência, o som direto também contribuiu para o desenvolvimento de novas correntes de documentário, como o cinema direto norte-americano e o cinema verdade francês. No primeiro, cineastas como Robert Drew e Richard Leacock apostavam na neutralidade do documentarista: quanto menos eles interferissem na realidade, mais próximos da verdade estariam. O segundo teve como principal representante Jean Rouch. Seus filmes possuíam um caráter antropológico, onde os cineastas obedeceriam a uma lógica participante, interagindo com os entrevistados e adotando um tom provocador. A utilização de várias formas de intervenção garantiu inclusive a possibilidade das pessoas representarem diante das câmeras, potencializando um rico debate acerca da natureza do filme documentário e dos próprios critérios de verdade.

Percebemos que essas discussões, já tão presentes no início da história do documentário, seriam exponenciadas pelo cinema moderno. Rouch transformou o encontro entre os sujeitos envolvidos em seus filmes na sua força motriz, capaz de questionar os limites de representação e ultrapassar os pressupostos mais imediatos da expressão documental. Uma de suas obras mais emblemáticas foi o longa-metragem *Jaguar*, onde é reconstituída a trajetória de jovens nigerianos em busca de trabalho nos territórios mais ricos do golfo de Guiné. Filmado em 1954, o filme só será montado em 1971. Rouch insere nas imagens um diálogo ficcional realizado pelos protagonistas do filme 17 anos depois das filmagens, dublagem essa totalmente livre e lúdica.

A impossibilidade do encontro e das práticas conectivas também foi objeto de experimentações no documentário moderno. Arthur Omar realizaria em 1972 o filme *Congo*, uma verdadeira negação do cinema clássico hegemônico, obra na qual em nenhum momento o que está sendo falado interage com a imagem e a narração de uma criança sobre uma congada parece incompreensível. O autor, também fotógrafo e artista plástico, estava na verdade problematizando o próprio conceito e a função do documentário. Anos depois, o mesmo escreveria no seu texto-manifesto “O antidocumentário, provisoriamente”:

O espectador sabe perfeitamente distinguir documentário de ficção, porém, a maneira dele se colocar frente ao conteúdo desses filmes é idêntica nos dois casos, ou seja, dele se exige um mesmo tipo de esforço e trabalho, se exige que seja o mesmo tipo de espectador, ou melhor, um mero espectador.^{VIII}

Além de apontar para a inexistência de uma linguagem autônoma do documentário, Omar alerta para a passividade do espectador e da total exterioridade entre os sujeitos realizadores-espectadores e os objetos filmados. A predominância dos temas de cunho sócio-político e o potencial reflexivo das obras se limitando a denúncia de um determinado estado de coisas, também pautavam o caráter informativo dos filmes que foram seu alvo de crítica. Nesse último ponto, Arthur Omar dialoga com o pensamento que seria desenvolvido por Jean-

Claude Bernardet ao chamado “documentário sociológico”. Segundo os mesmos, esse cinema externalizaria relações de causa e efeito, apresentando certezas acerca do mundo. Isso impossibilitaria uma prática política de transformação, seja na realidade dos personagens retratados na tela, seja na postura de comodidade dos espectadores frente às situações retratadas. Dessa maneira, sentenciou Arthur Omar: “o cinema documentário é aliado e aprendiz da ciência social, e, como ela, nos dá o mundo como espetáculo, o oposto do mundo da ação”.^{IX}

Nessa intrincada relação entre cinema e política, as obras audiovisuais que passam por um efeito de engajamento social e que possui no horizonte a perspectiva de estimular nos espectadores a vontade em transformar o mundo, são um importante capítulo da história do cinema. Principalmente no documentário, onde reside em seu estatuto primeiro de significações, a tão almejada busca pelas informações verídicas, construir discursos e/ou influenciar a tomada de consciência dos espectadores são uma constante. Certa vez, o escritor russo Tolstoy asseverou: “a influência não só é um sinal certo de que algo é arte, como também o grau de influência é a única medida do valor da arte”^X. No universo das imagens e dos sons essas possibilidades de persuasão já contribuíram para glorificar e monumentalizar determinados personagens históricos, estimular sentimentos revolucionários de toda ordem, divulgar e propagar a ideia do sujeito coletivo, escamotear fatos históricos objetivos, suscitar preconceitos, construir a imagem do inimigo.

O documentário político

“Eu quero aprender, ensinar a mim mesma, a todos, como voltar contra o inimigo aquela arma com a qual ele nos ataca – a linguagem”^{XI}. Essa frase foi pronunciada por uma personagem do filme *Le Gai Savoir* (1968), de Jean-Luc Godard. Dessa forma, lembrando essa passagem, Ismail Xavier desenvolve alguns argumentos sobre as possibilidades de crítica política que presenciamos no cinema pós-68 na França. O citado filme representou a inserção definitiva de Godard num cinema militante. No mesmo ano, ele se juntaria a Jean-Pierre Gorin e outros cineastas para criar o coletivo Dziga Vertov, grupo que adotou uma concepção maoísta^{XII} e brechtheriana como premissa de atuação artística.

O nome escolhido para batizar o coletivo de realização capitaneado por Godard rendia uma homenagem ao importante cineasta russo, autor de *O homem com uma câmera* (1928). No filme, as imagens do acelerado crescimento urbano das cidades soviéticas se misturam com as atividades do cotidiano sendo filmadas e trabalhadas na sala de montagem. Vertov foi um dos primeiros cineastas a quebrar a barreira do ilusionismo, defendendo que “um dos objetivos do filme era o de dar a conhecer a gramática dos meios cinematográficos”^{XIII}. Além da realização desse clássico absoluto da história do cinema, Dziga Vertov trabalhou como montador de cinejornais e realizou dezenas de filmes, desempenhando um importante trabalho político na então nascente URSS.

Para além de uma defesa do documentário, o que estava em jogo para Vertov era a própria função social do cinema. Para alcançar o triunfo da sociedade industrial socialista era necessário a construção de um novo homem e de uma nova condição de percepção das coisas do mundo. As ideias revolucionárias de Lênin e o entusiasmo futurista serviram de combustível para o cineasta. Os seus filmes saíam dos estúdios, buscando a “vida de improviso”. Porém, o realizador era um manipulador desse real. O minucioso trabalho com a montagem e o som pretendia justamente revelar, esse novo homem e esse novo mundo. O

próprio Vertov anunciaria: “Eis o que lhes ofereço no lugar da música, do teatro, da pintura: sons e imagens. (...) estabelecer uma ligação de classe visual e auditiva entre o proletariado de todos os países do mundo”^{XIV}.

Curioso perceber que Dziga Vertov adotava uma postura antinaturalista e de manipulação do real, ao mesmo tempo em que defendia um cinema que deveria educar as massas para o triunfo socialista. O cinema informativo de viés educativo, desenvolvido por Grierson na Inglaterra, estava distante do pretendido por Vertov. Sua militância consistia também em desenvolver uma experiência estética, em forjar um novo modo de expressão visual e auditiva. Essa obra reflexiva e seus escritos questionadores jogaram-no ao ostracismo durante o auge do stalinismo e sua vertente nas artes e na cultura, o realismo socialista. A obra de Vertov só seria resgatada anos depois, principalmente por Jean Rouch e o grupo do cinema verdade. Porém, a sua maneira de encarar um cinema político reverberou tanto na teoria quanto na prática de muitos outros cineastas.

As mudanças sociais, políticas e econômicas do pós-2ª guerra potencializariam muitos desses objetivos no cinema e nas artes de uma maneira geral. O mundo estava carregado de incertezas, diante do aprofundamento da Guerra Fria e das possibilidades de transformação social fundadas nos princípios socialistas. O já comentado advento do som direto ofereceu aos documentaristas uma nova oportunidade política: o direito e o dever de dar voz a quem não a tem. Os filmes possuíam diversas temáticas, mas se centravam na denúncia da exploração capitalista, encontrando no cinema uma forma de “desalienar” o povo.

Em vários países tivemos o nascimento dos “cinemas novos”^{XV}, fazeres fílmicos abertos para descobertas e possibilidades. Na América Latina produziu-se nessa época um cinema radicalmente nacionalista. Nomes importantes como os argentinos Fernando Birri e Fernando Solanas e os cubanos Tomás Gutierrez Alea e Santiago Alvarez falavam também em nome de um cinema continental ou mesmo tricontinental. Fernando Birri foi considerado o precursor desse movimento latino-americano. Documentarista de destaque com a realização do clássico *Tire Dié* (1958), acabou sendo anos depois o criador e primeiro diretor geral da EICTV (*Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños*), em Cuba. Ou “Escola de Três Mundos” – América Latina, Ásia e África –, como preferia chamá-la. Um cinema cada vez mais político e propositivo na sua forma e conteúdo ganhava corpo.

No Brasil, dentro desse espírito de inquietude e disposição em conhecer a realidade social do país, vários cineastas se destacaram na realização de documentários que tomavam como temática as desigualdades sociais, a seca, o fanatismo religioso e diferentes formas de alienação. Estava em debate a própria representação do povo nos filmes, elaborado dentro de um discurso de viés crítico e representando a opção ideológica pela esquerda dos seus realizadores. A maior parte deles esteve ligado a um grupo organizado pelo fotógrafo Thomas Farkas, mentor da chamada “Caravana Farkas”^{XVI}, que percorreu o Nordeste brasileiro.

Alguns filmes tornaram-se emblemáticos da proposta da Caravana Farkas. Quatro médias-metragens realizados entre 1964 e 1965, compondo a obra intitulada *Brasil Verdade*, lançada em 1968, destacaram-se por discutir as várias formas de alienação do povo brasileiro: *Viramundo*, de Geraldo Sarno, *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla, *Nossa Escola de Samba*, de Manoel Horacio Gimenez, e *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares. Para a maioria dos documentaristas brasileiros desse período, “Não tratava-se de, ao acaso, flagrar o cotidiano mas sim de dar visibilidade a um cotidiano desconhecido ou deformado (na visão dos cineastas e parte de seus contemporâneos) pelas lentes de filmes que detinham-se na superfície da realidade”^{XVII}. Com o recrudescimento da ditadura militar e a desarticulação do Cinema Novo, uma parte desses documentaristas seriam absorvidos pela televisão. Ali continuaria uma batalha por espaços de informação e denúncia política, onde cineastas como

Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade e Maurice Capovilla, foram responsáveis por programas^{xviii} que de alguma forma preservavam o legado deixado pela Caravana Farkas.

O documentário político realizado no Brasil nas décadas de 70 e 80 foi marcado por movimentos pulsantes. Se por um lado observamos a realização de filmes com um alto índice de ousadia estética e experimentalismo^{xix}, vimos de forma predominante a realização de obras com um claro perfil militante e/ou reflexivo acerca do momento histórico que o país vivia. *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, *ABC da Greve* (1979), de Leon Hirszman, *Linha de Montagem* (1981), de Renato Tapajós, dentre outros^{xx}, são obras exemplares. No caso do primeiro filme citado, no registro dos acontecimentos, o envolvimento dos dois cineastas com a luta coletiva dos personagens era tão forte que, Gervitz assim respondeu numa entrevista, quando indagado sobre a sua subjetividade de artista: “Aquele não era o momento de expressar subjetividade; éramos apenas instrumentos do que acontecia, e que era maior do que nós. Não por acaso, eu e o Sérgio Toledo partimos para fazer ficção em nossos projetos seguintes.”^{xxi}

Nas duas últimas décadas, esses debates continuam abrindo portas para diferentes matizes de reflexão. A grande diversidade de obras no que diz respeito às inovações de linguagem, ao critério temático e suas cargas de intencionalidade, extrapolam a própria materialidade dos filmes. Temos ainda um grande número de realizadores que se encontram viciados em fórmulas de fácil execução, onde a entrevista tem sido utilizada em excesso^{xxii} e uma grande quantidade de filmes traça um perfil quase jornalístico sobre temas e personagens. Se formos nos deter em produções documentais com uma temática política mais pungente, percebemos uma tendência para a incorporação do equipamento amador na tentativa de reproduzir mais fielmente “efeitos de realidade”, desenvolvendo uma escrita fílmica a partir da ruidez de imagens fugidias e “despretensiosas”. Essa ilusão em criar um regime absoluto de visibilidades atinge desde os formatos variados de *reality shows* até os jornais televisivos, alimenta o cinema comercial e promove os vídeos caseiros na internet^{xxiii}. Certo documentário político contemporâneo também absorve esse fascínio, onde cada vez mais a câmera amadora captura a urgência de alguns acontecimentos, como greves e levantes populares, em filmes produzidos por ONG’s, partidos políticos, entidades de classe e militantes anônimos. As grandes estruturas de poder e o funcionamento das instituições corruptas e disciplinadoras continuam sendo o alvo prioritário de crítica política^{xxiv}.

Diante do apresentado até aqui, podemos afirmar que a produção do documentário político atuou em duas frentes prioritárias. A primeira seria o papel de conscientizar e organizar os indivíduos nas lutas, sendo dirigidos por uma vanguarda preparada para a condução do processo. Já a segunda abraçava a ideia que o grupo dirigente deveria recolher-se a sua ignorância e aprender mais com os trabalhadores sobre o significado da exploração. Nesse duplo movimento, entre “aqueles que tudo sabem” e precisam conscientizar os demais, e aqueles que carecem de uma vivência maior para entender os embates do mundo real, ficariam instalados os principais limites de produção do documentário político. Esse impasse apresentado é observado tanto nos filmes militantes de agitação que pretendem orientar os processos de libertação, quanto naqueles que enaltecem as potencialidades do povo e sua cultura popular. Nos dois casos percebemos a questão discursiva como algo sintomático.

Apesar disso, percebemos que outra vertente do registro documental que vem ganhando força e sendo alvo de um novo conjunto de interesses. São filmes que questionam o suposto caráter de objetividade que o documentário tradicional teria como premissa. Ao mesmo tempo em que eles têm reascendido antigas discussões, lançam novas bases para refletir acerca da política do documentário. No próximo tópico, tentaremos elencar algumas das suas principais características.

O documentário contemporâneo

Comumente credita-se ao documentário contemporâneo o maior investimento dado às produções subjetivas, a busca por espaços e ações de personagens que circundam o cotidiano, a predominância em retratar relações de alteridade dentro de um “universo micro”. Diferente de certo cinema político preocupado em retratar as grandes narrativas do nosso tempo através de uma ação contínua de denúncia ao sistema, a maior aposta desses filmes é desenvolver outras condições de possibilidades para as práticas libertárias. A liberdade não apenas pensada como um fim a ser alcançado, mas construída nos processos de criação, entendida e estimulada como prática cotidiana.

Em muitos filmes, as imposições do olhar privilegiado do documentarista são substituídos por sistemas mais abertos, onde os registros dos modos de vida estão cada vez mais próximos das condições de produção, prevalecendo nos filmes a produção de subjetividades estabelecidas entre pessoas e lugares, além de certo olhar dos realizadores que priorizam os processos e encontros. A relação entre quem filma e quem é filmado geralmente investe nas modulações da vida contemporânea, fazendo uma aposta na esfera “micro”, dado a ver também aquilo que pode ser do mais banal e ordinário. Os recortes dos espaços no tempo interessam tanto quanto os indivíduos retratados, o poder de fabulação pode ser construído tanto pelos personagens como por aqueles que operacionalizam a câmera. A marca autoral também é uma característica importante desses filmes, para além de uma proposta didática ou informativa.

De uma maneira geral, os filmes implodem as fronteiras entre o documentário e a ficção, se tornando quase irrelevantes antigas divisões. O cineasta português Pedro Costa mostra total indiferença entre esses limites. Ao ser questionado sobre a realização dos seus trabalhos, declarou: “*Juventude em marcha* (2006) não é ficção. Mas também não é documentário. Ele é o que é”^{XXV}. Em outra entrevista reafirma: “Por isso para mim não existe essa divisão. [...] essa discussão é interessante para quem analisa, discute ou teoriza. Para o cineasta, essas divisões são prisões que alguns cineastas mais frágeis se deixam prender estupidamente.”^{XXVI} Perdendo esse olhar privilegiado sobre as coisas estamos diante de uma produção específica onde a ficção pode ser vista como um modo de pensar a realidade e o documentário enquanto possibilidade de (re)invenção de mundos. Aqui encontramos garantias de gestos políticos.

Tomemos o exemplo do filme *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro. Nele, a referida avenida do título veio demarcar um dos mais importantes projetos de reurbanização do país. A antiga região da cidade de Recife, conhecida pelo nome de Brasília Teimosa, foi local de moradia de milhares de pessoas, muitas delas habitantes de palafitas, outrora existentes na região. O filme acompanha as mudanças que ocorreram no processo de remodelamento territorial, o dia-a-dia de alguns personagens, bem como os tempos próprios à rotina daquele espaço. Gabriel Mascaro também trabalha com a indeterminação dos fatos verídicos, utilizando atores e optando por vários recursos ficcionais, seja em algumas estratégias de montagem, seja desenvolvendo situações que causem empatia com os espectadores. Segundo Cezar Migliorin, ali a imagem pode ser entendida:

(...) como forma de dar a ver e de inventar com o real. Trata-se de modos de vida em disputa, entre a circunscrição identitária e a potencialização de uma comunidade em processo de invenção, ou seja, uma disputa pelo sensível, pelas formas de vida. A

política não se encontra assim em outro lugar, mas em um campo de tensão com o capitalismo contemporâneo^{xxvii}.

A dimensão política do documentário se preocupa em refletir sobre as (re)configurações dos espaços e os modos de ação e percepção dos sujeitos que ali habitam. O acolhimento das experiências subjetivas permite às singularidades e coletividades um engajamento com o mundo que atravessa outras dimensões, como, por exemplo, a ordem sensorial e afetiva. Esse campo do político que nos referimos não pretende explicar o mundo, nem quer buscar um posicionamento prioritariamente ideológico ou discursivo dos seus realizadores.

Vejamos o exemplo de outro filme recente realizado no estado de Pernambuco. Em um debate realizado na cidade de Recife o cineasta Marcelo Pedroso^{xxviii}, discorrendo sobre o processo de realização do seu filme *Pacific* (2009), afirmou que a motivação inicial da sua obra era ridicularizar os valores e as formas de lazer da classe média brasileira que viaja num cruzeiro para Fernando de Noronha. Porém, durante as viagens e, principalmente, no decorrer do processo de edição do material gravado pelos passageiros do navio, Pedroso optou por outro caminho. Ele teve um enorme cuidado em não se impor às imagens, nem estabelecer uma condição de julgamento. O realizador teve a percepção de que essa possibilidade de crítica seria insuficiente. Ele não se torna alguém que vai indicar os sentidos daquelas imagens, estabelece uma relação afetiva com vários personagens e prefere trabalhar no limiar da crítica.

Acreditamos que esse documentário contemporâneo aposta em formas de resistência que passam pela própria política das imagens, investindo mais nas operações de montagem do que meramente nas questões discursivas. O problema não estaria mais na representação, tornando-se necessário agir na instabilidade, realizando conexões entre múltiplos atores. A operação a ser realizada não seria falar sobre um real, mas obras que estão no real^{xxix}. Melhor dizendo, uma obra política não precisa dizer certezas sobre o mundo e não se pode separar o produto do processo, assim como não devemos separar a produção artística da própria vida.

Continuando a pontuar a produção documentarista brasileira dos últimos anos, observamos outros exemplos. Eduardo Coutinho suscitaria polêmicas acerca da relação entre ficção e documentário no seu filme *Jogo de Cena* (2007). A obra parte de depoimentos de mulheres que atenderam um anúncio nos classificados de um jornal carioca convidando-as a participar de um documentário. Coutinho convidou também atrizes profissionais para interpretar algumas mulheres com quem já havia conversado, fazendo uma articulação surpreendente entre os vários depoimentos. O espectador acaba meio perdido, não tendo nenhum controle entre o que é ou não encenado. Segundo Lins e Mesquita^{xxx}:

Os indícios de que o filme está nos “enganando” nos faz entrar, paradoxalmente, ainda mais no jogo proposto. Nos emocionamos duas vezes com o mesmo caso, já sem querer saber qual das mulheres é a “verdadeira” dona da história. Até porque não há garantia possível: as duas podem ser “falsas”, atrizes fazendo o papel de uma terceira pessoa que não está no filme. Um filme sobre histórias, poderíamos dizer, mais do que sobre personagens^{xxxi}.

A linha tênue e contraditória em que se encontra a relação entre ficção e documentário também encontrou ressonância nos filmes intitulados “documentários de busca”. Nestes, os cineastas realizam uma espécie de jogo, não sabendo se os seus objetivos serão atingidos. O próprio processo de filmagem serve como base investigativa e os realizadores se confundem

com os próprios personagens da trama. É o caso de *33* (2004), de Kiko Goifman, em que este faz às vezes do filho adotivo que se propõe a encontrar a mãe biológica, e *Passaporte Húngaro* (2003), realizado por Sandra Kogut, no qual a diretora, brasileira descendente de húngaros, procura obter a nacionalidade e o passaporte húngaros.

Depois houve um debate que me pareceu extremamente interessante, quando alguém soltou a seguinte formulação a respeito dessa relação entre ficção e documentário: um documentário com desejo de ficção, e uma ficção com desejo de realidade. E para mim pareceu ser a coisa mais precisa dita sobre essa temática, porque, ao invés de usar categorias fixas, ela expressa vetores, tendências, tensões, e acho preferível trabalhar com essas ideias de movimento, de tensão, a pensar com base em categorias. E acho que os filmes de Sandra e de Kiko são exatamente a expressão de uma realidade que é ficção e de uma ficção que é realidade.

Esses ruídos de indeterminação encontrados nos filmes também podem ser amplificados a partir da própria ambiguidade das imagens construídas pelos documentaristas. Nesse sentido é que apontamos a dimensão ensaística das obras. São as narrativas que acolhem o acaso, a deriva e os desvios que nos trazem as maiores condições de possibilidades para gerar acontecimentos. A presença do inacabado e do fragmento nos traz as profundidades a partir das superfícies, e a relação entre sujeito e objeto encontra-se cada vez mais fragilizada, escorregadia. Reforçando o estado de crença e dúvida, o ensaio filmico permite pensar outras relações políticas com o mundo. Corroboramos com as palavras de André Brasil: “mais do que uma certeza acerca do mundo, o pensamento ensaístico nos leva a errar sobre o mundo. (...) Trata-se, assim, de uma escritura heterogênea, que se compõe de conceitos, mas também de imagens, metáforas, vozes, sensações, impressões”^{XXXIII}.

Para essa produção contemporânea torna-se importante conhecer e registrar os variados modos de individuação^{XXXIV}, investindo na reflexão espaço-temporal dos lugares comuns. Em meio ao ritmo desenfreado da rapidez cotidiana tenta-se extrair o acontecimento no menor, no gesto, no banal, na paisagem. Uma construção de caráter mais narrativo é deixada de lado. Nesses filmes, “são devires, mais que histórias”^{XXXV}. Observemos o caso do média-metragem cearense *Uma encruzilhada aprazível* (2007), de Ruy Vasconcelos. A obra retrata os tempos, encontros e personagens localizados num entroncamento rodoviário na região central do Ceará. Longe dos clichês que poderiam existir, em se tratando de um documentário que retrata uma região localizada numa depressão sertaneja do Nordeste brasileiro, o filme de Ruy Vasconcelos nos apresenta um cenário de comércio alternativo na região, agitado por feiras, postos de gasolina e pequenos restaurantes. A câmera observa a rotina de caminhoneiros, sacoleiras, crianças brincando, animais pastando e pessoas que moram na beira da estrada. O filme guarda os pequenos gestos e apresenta a rotina desse lugar de passagem.

Apesar de estarmos localizando um determinado conjunto de realizadores e filmes^{XXXVI}, para percebermos o alcance político dessa produção documental recente interessa-nos de sobremaneira aquilo que está entre as obras, nas suas condições de realização; no estabelecimento dos diálogos e participação de projetos em comum entre os realizadores; no mergulho na experiência estética dando a ver possibilidades variadas para pensar a reconfiguração espaço-temporal de estar no mundo, suscitando maneiras outras para pensar as resistências do tempo de hoje. Em nossa escrita, não buscamos uma simples unidade entre os filmes, queremos perceber nesses variados caminhos trilhados a maneira com que eles se desdobram e se relacionam com o próprio mundo.

Esses gestos sugerem que os objetos filmicos são pensados dentro da própria noção de movimento, expressando seus vetores de produção nesse caminho pautado na instabilidade. Lembramos também que não é exclusividade do cinema contemporâneo trabalhar com documentários que são realizados na lógica aberta do ensaísmo e calcados no desejo de ficção e/ou fabulação. Vimos que Jean Rouch, Arthur Omar, dentre vários outros, já realizaram experiências semelhantes décadas atrás. Isso quer dizer primeiro que as fronteiras entre o cinema moderno e contemporâneo são tênues. Depois, pensamos que afirmar as características de uma dita produção contemporânea é também um esforço de dialogar com o passado, colocar-se “em diálogo com outros tempos”^{xxxvii}, assumindo o desejo de mudança e de construção no presente.

Acreditamos que esse certo documentário contemporâneo é potencializador de novas resistências, que atuam de maneira transitória e que não tenham a pretensão de realizar rupturas radicais imediatas. As possibilidades parecem surgir nessas micro-resistências, que não se rendem aos padrões da estabilidade e da previsibilidade. Pensando a partir dessa produção documental recente, acreditamos que muitos filmes estão sendo capazes de reconfigurar essas possibilidades de reflexão e práxis política, apostando nos engajamentos possíveis, com o tempo presente. Dessa maneira o cotidiano surge como o lugar das pequenas lutas e da criação, apostando em maneiras variadas de realizar um cinema político. Se entendermos resistência enquanto uma potência capaz de criar possíveis, então o documentário contemporâneo é um vasto campo a ser explorado. Os possíveis ao qual nos referimos não são realizações que já possuem antecipadamente os caminhos que levariam a determinadas finalidades. Eles não estão dados, precisam ser criados. A relação com o outro e com o mundo é onde encontramos essas possibilidades.

O possível é assim produção do novo. Abrir-se ao possível é acolher, tal como acontece quando nos apaixonamos por alguém, a emergência de uma descontinuidade na nossa experiência; e construir, a partir da nova sensibilidade que o encontro com o outro proporciona, uma nova relação, um novo agenciamento. Apaixonamo-nos menos por uma pessoa do que pelo mundo de possíveis que ela carrega; apossamo-nos, no outro, menos de sua existência atualizada que nas novas possibilidades que o encontro com este outro faz surgir.^{xxxviii}

A paixão entendida como construção e acolhimento de possíveis se assemelha, por exemplo, às possibilidades que podem surgir do encontro entre realizadores, personagens e espectadores no cinema documental. “Os filmes documentários não são apenas abertos para o mundo: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo”^{xxxix}, nos afirmou Comolli. Pensando nessa escritura aberta, tencionada pelo desejo de construção de possíveis que os acontecimentos são capazes de produzir, é que o documentário contemporâneo busca seus caminhos. São nos percursos de terrenos férteis e acidentados, em estradas curvas e tortuosas, que se forja e se desenvolve essa certa produção audiovisual recente.

Notas

¹- Professor efetivo do curso de História da Universidade Federal do Cariri (UFCA). Graduado em História pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), Mestre em Estudos de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutorando em História Social da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: rodrigo.capistrano@ufca.edu.br

FILMES ATRAVESSADOS E TRANSPORTADOS PELO MUNDO: HISTÓRIA, POLÍTICA E
CONTEMPORANEIDADES DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

RODRIGO CAPISTRANO

II- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder – a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

III- “Os historiadores de inspiração positivista enfatizam o caráter realista das imagens cinematográficas, registradas por um instrumento objetivo – a câmera – [...] Para essa corrente de historiadores, há uma crença de que o documentário restringe a capacidade de manipulação da linguagem, pois a objetividade do instrumento cinematográfico é gritante ante um evento efetivamente acontecido, e não encenado.” NAPOLITANO, Marcos. “A História antes do papel.” IN: PINSKY, Carla Passanezi (org.) **Fontes Históricas**. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2006, pág. 242.

IV- Alguns escritos de Bill Nichols, Guy Gauthier e Jean-Louis Comolli são balizadores nesse sentido. No Brasil as obras *Espelho partido*: tradição e transformação do documentário, de Sílvio Da-Rin, e *Mas afinal, o que é mesmo documentário?*, de Fernão Ramos, são importantes referências.

V- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005, pág. 26.

VI- SALLES, João Moreira. “A dificuldade do documentário.” In: ADES, Eduardo; BOUILLET, Rodrigo; BRAGANÇA, Gustavo; LUNA, Rafael de. (orgs.) **Curso de História do documentário brasileiro**. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Associação Cultural Terra Brasilis. Rio de Janeiro, 2006, págs. 127-128.

VII- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005, pág. 185.

VIII- OMAR, Arthur. “O antidocumentário, provisoriamente”. In: **CINEMAIS** – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. Número 7 – setembro/outubro 1997, pág. 181.

IX- OMAR, Arthur. “O antidocumentário, provisoriamente”. In: **CINEMAIS** – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. Número 7 – setembro/outubro 1997, pág. 183.

X- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, pág. 145.

XI- XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2004, pág. 162.

XII- Lembramos que no final da década de 60 estava em funcionamento a chamada Revolução Cultural Chinesa, idealizada por Mao Tsé-tung. O bloco socialista encontrava-se fragilizado e passava por vários desentendimentos internos. Mao e os seus seguidores acreditavam que era necessário perseguir os setores menos radicais do partido comunista e aqueles mais atrelados ao Ocidente e à União Soviética. Naquele momento, os intelectuais e artistas que corroboravam com a política maoísta eram estimulados a fazer trabalhos braçais no campo e nas fábricas, vivenciando as formas de produção e aprendendo com os trabalhadores os regimes de cooperação da economia socialista em expansão.

XIII- DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido**: tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004, pág. 177.

XIV- DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido**: tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004, pág. 119.

XV- Cujá matriz é o Neo-Realismo italiano, surgido ao final da segunda guerra, especialmente com os filmes de Roberto Rossellini. Dentre os cinemas novos, destacamos *Nouvelle Vague* francesa, a japonesa, o Novo Cinema alemão, o *Free Cinema* inglês, o Cinema *Underground* estadunidense e o Cinema Novo brasileiro.

XVI- “O termo caravana para se referir à produção de Thomas Farkas aparece pela primeira vez no texto escrito por Eduardo Escorel para o catálogo da retrospectiva dos filmes do produtor, realizada em 1997 no CCBB Centro Cultural Banco do Brasil. O termo Caravana, forjado para definir a experiência de 1967-1970, acabou por designar todos os filmes produzidos por Thomaz Farkas.” (LUCAS, Meize Regina de Lucena. **A Caravana**

Farkas e a Pedagogia da Imagem. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará/Museu do Ceará, 2006, pág. 19).

XVII- LUCAS, Meize Regina de Lucena. **A Caravana Farkas e a Pedagogia da Imagem.** Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará/Museu do Ceará, 2006, págs. 10-11.

XVIII- Especialmente os programas Globo Shell Especial, Globo Repórter e Hora da Notícia, da TV Cultura. “Esse fenômeno resultou não apenas numa lufada de renovação na dieta televisiva, como no ensejo de experiências bastante particulares no âmbito do documentário.” (MATTOS, Carlos Alberto. “Cinema e televisão”. In: ADES, Eduardo; BOUILLET, Rodrigo; BRAGANÇA, Gustavo; LUNA, Rafael de. (orgs.) **Curso de História do documentário brasileiro.** Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Associação Cultural Terra Brasilis. Rio de Janeiro, 2006, pág. 83.

XIX- Além da obra corrosiva do já citado Arthur Omar, observamos contribuições importantes de realizadores novatos e veteranos. Destacamos aqui o documentário *Di* (1977), de Glauber Rocha. A homenagem ao modernista Di Cavalcanti parte da apresentação do enterro do artista plástico, onde o cinemanovista Glauber Rocha colheu imagens que seriam posteriormente montadas de forma radical e descontínua. O filme usa dramatizações, narração radiofônica em tom declamatório, imagens múltiplas fazendo referências à obra do pintor, além da profanação do ritual cristão e a morte sendo vista como celebração. Tudo isso corrobora para o profundo gesto político do filme, experiência essa premente em quase toda a obra de Glauber Rocha.

XX- Por um lado, poderíamos inserir nessa linha filmica o importante documentário *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. Porém, acreditamos que essa é uma obra diferenciada dos demais filmes citados. Conciliando a representação da história do país com a história de uma família específica, além do envolvimento direto da própria equipe de realização com o filme, *Cabra marcado para morrer* desconstrói o modelo mais usual que observamos no documentário político. Os “tipos humanos” feitos para ilustrar uma macro-história das relações sociais são substituídos pela micro-história de um núcleo familiar desintegrado. Nessa intensa conjugação entre vida e representação, o filme de Coutinho aponta algumas perspectivas para os futuros percursos do documentário.

XXI- ZANIN, Luiz. “Braços cruzados, máquinas paradas”. **Blog Luiz Zanin:** cinema, cultura & afins. [Publicado em 15 de dezembro de 2008].

XXII- Em seu ensaio intitulado “A Entrevista”, Jean-Claude Bernardet ironiza: “Um amigo me dizia recentemente que queria fazer um documentário, mas um documentário verdadeiro, não um filme que você liga a câmera e coloca um entrevistado na frente”. (BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo.** SP: Companhia das Letras, 2003, pág. 286).

XXIII- Sobre o assunto, ver: FELDMAN, Ilana. “O apelo realista”. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 36, 2008.

XXIV- De uma maneira geral, acreditamos que essas distintas organizações são maniqueístas na apresentação dos temas e pouco ousadas no tratamento estético destinado aos filmes.

XXV- BUTCHER, Pedro. “Pedro Costa: documentar uma sensibilidade humana”. **Revista Cinética.** [Publicado em outubro de 2006].

XXVI- GUIMARÃES, Pedro Maciel & RIBEIRO, Daniel. “Entrevista a Pedro Costa”. **Catálogo ForumDoc 2007.** [Publicado em 29 de outubro de 2007].

XXVII- MIGLIORIN, Cezar. “5 x Favela - agora por nós mesmos e *Avenida Brasília Formosa*: da possibilidade de uma imagem crítica”. **DEVIRES**, Belo Horizonte, v.7, n.2, Jul/Dez 2010, págs. 49-50.

XXVIII- Afirmação feita na XIV SOCINE realizada em Recife – PE, durante os dias 05 a 09 de outubro de 2010. Marcelo Pedroso estava na plateia durante a apresentação do professor da UFMG André Brasil sobre o filme *Pacific*, no seminário temático “Cinema, estética e política: a resistência e os atos de criação”. Indagado pelo restante do público presente, o realizador acabou respondendo algumas perguntas sobre o processo de realização do seu filme.

FILMES ATRAVESSADOS E TRANSPORTADOS PELO MUNDO: HISTÓRIA, POLÍTICA E CONTEMPORANEIDADES DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

RODRIGO CAPISTRANO

XXIX- Sobre o assunto, ver: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no Real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

XXX- Em 2008, as pesquisadoras Cláudia Mesquita e Consuelo Lins lançaram o livro *Filmar o real*: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. No último capítulo, as autoras apresentam quatro filmes que sintetizam as principais tendências desse cinema. Além de *Jogo de Cena*, ganham destaque as obras: *Juízo* (2004), de Maria Augusta Ramos, mesclando imagens reais de jovens infratores com a encenação de atores; *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci, que, narrando a trajetória do índio nômade Carapiru, mistura registros do presente com encenações do passado; e *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, uma auto-reflexão sobre a realização documental, ao mesmo tempo funcionando como um desnudamento dos recursos de manipulação da realidade feita por um cineasta (o próprio Salles) e uma autocritica corajosa realizada pelo próprio.

XXXI- LINS, Consuelo & MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real** - sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 2008, pág. 80.

XXXII- A expressão “documentários de busca” foi trabalhada por Jean-Claude Bernardet num texto de 2005. De lá para cá, podemos elencar vários outros filmes que poderiam estar inseridos nesse debate. Destacamos aqui, em especial, *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro. Nele, a realizadora tenta desenvolver pistas e levantar hipóteses sobre as circunstâncias misteriosas em que seu pai foi assassinado no início dos anos 80 em Porto Alegre. Durante a escritura fílmica, são retratadas prioritariamente a trajetória da militância de esquerda de seus pais durante o regime militar brasileiro e a intimidade familiar. BERNARDET, Jean-Claude. “Documentários de Busca: 33 e Passaporte Húngaro”. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosacnaify, 2005, págs. 149-151.

XXXIII- BRASIL, André. “Ensaio de uma imagem só”. IN: **Devires**, Belo Horizonte, v.3, n.1, jan-dez., 2006, pág. 42.

XXXIV- Esses modos de individuação aos quais nos referimos relaciona-se com o pensamento apresentado por Gilles Deleuze: “eles já não são os de uma coisa, de uma pessoa ou de um sujeito: por exemplo, a individuação de uma hora do dia, de uma região, de um clima, de um dia ou de um vento, de um acontecimento.” (DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 1972-1995. São Paulo: Ed. 34, 1992, pág. 38).

XXXV- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 1972-1995. São Paulo: Ed. 34, 1992.

XXXVI- Podemos apresentar vários exemplos de filmes que dialogam com nossa lógica proposta de reflexão. Além das obras já mencionadas no decorrer do texto, e se nos detivermos apenas na produção documentarista brasileira recente de longas-metragens, pensaremos em filmes como: *Andarilho* (2006), de Cao Guimarães; *Sábado à Noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo; *Morro do Céu* (2008), de Gustavo Spolidoro; *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho; *A falta que me faz* (2009), de Marília Rocha; *O céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges; *Os dias com ele* (2012), de Maria Clara Escobar; *Elena* (2012), de Petra Costa; *Olho Nu* (2012), de Joel Pizzini; *A cidade é uma só* (2012) e *Branco sai, preto fica* (2014), ambos de Adirley Queirós; *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchôa; *Homem Comum* (2014) e *A paixão segundo JL* (2015), ambos de Carlos Nader.

XXXVII- Sobre o assunto, ver: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Ed. Argos, 2009.

XXXVIII- LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. RJ: Civilização Brasileira, 2006, pág. 18.

XXXIX- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder – a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, pág. 170.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Ed. Argos, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. SP: Companhia das Letras, 2003.

_____. “Documentários de Busca: 33 e Passaporte Húngaro”. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

BRASIL, André. “Ensaio de uma imagem só”. IN: **Devires**, Belo Horizonte, v.3, n.1, jan-dez., 2006.

BUTCHER, Pedro. **Documentar uma sensibilidade humana**. [Pedro Costa, outubro de 2006]. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm>. Acesso em: 15/10/2016.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder – a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 1972-1995. São Paulo: Ed. 34, 1992.

FELDMAN, Ilana. “O apelo realista”. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 36, 2008. Disponível: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/4416/3316>. Acesso em: 15/10/2016.

GUIMARÃES, Pedro Maciel & RIBEIRO, Daniel. “Entrevista a Pedro Costa”. **Catálogo ForumDoc 2007**. [Publicado em 29 de outubro de 2007]. Disponível em: http://www.forumdoc.org.br/2007/wp-content/uploads/2007/11/entrevista_pc.pdf. Acesso em: 15/09/2016.

LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. RJ: Civilização Brasileira, 2006.

LINS, Consuelo & MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real** - sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 2008.

LOPES, Denílson. **A Delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Ed. Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. **A Caravana Farkas e a Pedagogia da Imagem**. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará/Museu do Ceará, 2006.

MATTOS, Carlos Alberto. “Cinema e televisão”. In: ADES, Eduardo; BOUILLET, Rodrigo; BRAGANÇA, Gustavo; LUNA, Rafael de. (orgs.) **Curso de História do documentário brasileiro**. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Associação Cultural

Terra Brasilis. Rio de Janeiro, 2006.

MIGLIORIN, Cezar. “5 x *Favela* - agora por nós mesmos e *Avenida Brasília Formosa*: da possibilidade de uma imagem crítica”. **DEVIRES**, Belo Horizonte, v.7, n.2, Jul/Dez 2010. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v7n2/download/03-migliorin-38-55.pdf>. Acesso em: 15/10/2016.

_____. (org.). **Ensaio no Real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. “A História antes do papel.” IN: PINSKY, Carla Passanezi (org.) **Fontes Históricas**. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

OMAR, Arthur. “O antidocumentário, provisoriamente”. In: **CINEMAIS** – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. Número 7 – setembro/outubro 1997.

SALLES, João Moreira. “A dificuldade do documentário.” In: ADES, Eduardo; BOUILLET, Rodrigo; BRAGANÇA, Gustavo; LUNA, Rafael de. (orgs.) **Curso de História do documentário brasileiro**. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Associação Cultural Terra Brasilis. Rio de Janeiro, 2006.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

ZANIN, Luiz. “Braços cruzados, máquinas paradas”. In: **Blog Luiz Zanin**: cinema, cultura & afins. [Publicado em 15 de dezembro de 2008]. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/bracos-cruzados-maquinas-paradas/>. Acesso em: 02/11/2016.