

Entre o Real e a Ficção: (R)evoluções Éticas e Estéticas do Documentário¹

Kamyla Faria Maia²
Faculdade Araguaia

Resumo

A presente análise investiga as transformações ocorridas no cinema documentário nas últimas décadas. Numa perspectiva panorâmica-paisagística e do “estado atual da arte do documentário” aborda a transformação estilística e dos procedimentos técnicos que levam a uma maior aproximação e afinidade entre o documental e o ficcional. Esta aproximação tornou tênue a separação entre os dois formatos-estilos. Utilizando os conceitos de Gilles Deleuze, como imagem-movimento e imagem-tempo, o artigo procura elucidar de que modo a prática documental tem evoluído em termos éticos e estéticos, ultrapassando a perspectiva de representação da realidade para atingir formas “scinestésicas” de reinvenção do real.

Palavras-chave: História Sensorial; Teoria Interartes-Intermédias; Cinema Documentário; Teoria da Imagem.

Abstract

This analysis investigates the changes that occurred in documentary in recent decades. It talks about the transformation of the stylistic and technical procedures that lead closer documentary and fiction. This approach has a slight separation between the two formats, and also shortened the distance between the documentary and fiction. Using the concepts of Gilles Deleuze, as movement-image and image-time, the article attempts to clarify how the documentary evolved ethical and aesthetic terms, exceeding the prospect of representing reality ways to achieve "scinestésicas" reinvention of the real.

Keywords: Sensory History, Theory Interart-Intermedia, Documentary Film, Image Theory.

1 INTRODUÇÃO

Para a presente análise é necessário identificar o que o é documentário e tentar traçar, mesmo com todas as contradições existentes para definição deste estilo cinematográfico, quais as diretrizes para a análise da evolução que o documentário brasileiro apresenta nas

¹ Trabalho apresentado no GT3 – Estudos Interdisciplinares em Audiovisual da I Semana do Audiovisual da UEG – SAU, realizada de 27 a 30 de setembro de 2011, em Goiânia-GO.

² Graduada em Comunicação Social- Jornalismo pela UFG. Especialista em Cinema e Educação pelo Ifiteg. Professora da Faculdade Araguaia. Realizadora Audiovisual.

duas últimas décadas. Inicialmente devemos nos afastar da ideia de senso comum de que o documentário é um acesso direto a realidade, que tudo o que é mostrado na tela ocorreu exatamente daquela forma e que os filmes deste estilo lidam estritamente com fatos “reais”.

Para tanto, podemos buscar algumas definições menos românticas sobre o documentário, que pode ser definido como “uma representação do mundo em que vivemos e não uma reprodução direta dele” (NICHOLS, 2001: 47) ou, como definiria Da-Rin, é uma ficção como outra qualquer:

Uma vez que não se pode conhecer uma realidade sem estar mediado por algum sistema significante, qualquer referência cinematográfica ao mundo histórico terá que ser construída no interior do filme e contando apenas com os meios que lhe são próprios. Sob este aspecto, o documentário é um constructo, uma ficção como outro qualquer. (DA-RIN, 2004: 221)

Os fatos mostrados por qualquer documentário não ocorrem da mesma forma que ocorreriam em situações normais, sem que uma câmera estivesse ligada. Isto acontece mesmo que o cineasta não interfira nas ações dos personagens. A presença da câmera e de todo o aparato cinematográfico mediam a apreensão do real e transformam a realidade. Da mesma forma que a escolha da abordagem que será dada a obra. A escolha de quem filmar, de que maneira filmar e de quais imagens irão para a tela na montagem final; também interfere nesta apreensão. Tais afirmações anulam qualquer tentativa de colocar o documentário como um acesso direto a realidade, já que uma obra documental passa por todas estas escolhas. Representando, assim, o ponto de vista de um cineasta.

Apesar de ser o ponto de vista de um cineasta a obra documental necessita tocar a realidade na medida em que se utiliza de situações, ambientes e pessoas que existem mesmo sem a realização do filme. Assim ela “mostra aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico” (NICHOLS, 2001: 30). Esta representação do mundo ou, como Bernardet prefere classificar, a tentativa de dar voz ao outro, é uma das principais características e importâncias do documentário. Este outro geralmente é um “outro de classe” (LINS, 2008: 20), pertencente a uma condição social e econômica diferente daquela do realizador e também daqueles que assistem ao filme. Nichols define esta forma de fazer documentários com “eu falo deles para vocês” (2001: 46). O cineasta, que não pertence ao mundo retratado, fala deste mundo para outras pessoas que também não o conhecem empiricamente.

Ao longo da evolução do estilo cinematográfico em questão muito já foi discutido a respeito da determinação do que seria um documentário e é cada vez mais consenso que a realização de obras deste gênero, segue na maioria das vezes muitas premissas do cinema de ficção. Mesmo sendo uma “representação do mundo em que vivemos”, os filmes documentais também se utilizam de técnicas narrativas e estéticas para criar uma obra que desperte os espectadores para o tema.

No entanto, mesmo sabendo das vastas possibilidades narrativas do documentário e de seus diferentes tipos, muitos cineastas ainda permaneceram longo tempo presos a um tipo de documentário clássico, que tem como base as imagens naturais e as entrevistas e que tende a se afastar de técnicas ficcionais. Da mesma forma, no Brasil, a maior parte dos documentaristas demorou a utilizar recursos estéticos além das entrevistas com atores sociais e da filmagem de situações cotidianas.

Nas últimas décadas, porém, com as possibilidades trazidas pelo vídeo e pela câmeras digitais e com a ascensão do cinema documentário por meio dos festivais, os realizadores passaram a ousar mais na concepção de suas obras, tornando cada vez mais tênue a linha que separa o documentário da ficção. Estes documentários podem ser definidos, como o fez Lins, dentro de “tendência documental que dialoga com a videoarte” (2003: 29).

2 DESENVOLVIMENTO

A primeira imagem do cinema brasileiro foi realizada a bordo de um navio, que retornava da França. As imagens retratavam a Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro. “Estas tomadas documentais eram conhecidas como ‘tomadas de vista’ e prevaleceram até o ano de 1908” (GONÇALVES, 2006: 80). Gonçalves afirma que durante as primeiras décadas do século XX o que predomina na produção documental eram os cinejornais e o cinema natural, os quais eram vistos como forma de levantar recursos para a produção de ficções.

Os filmes documentais do início do século passado giraram em torno dos registros expedicionários e do cinema de propaganda, ambos direcionados a mostrar ao público estrangeiro as belezas exóticas do Brasil. Por outro lado, o governo federal incentivou também a criação de um cinema tido como educativo com a produção de filmes científicos e sobre as tradições nacionais e a natureza. Estes filmes foram desenvolvidos quase que integralmente pelo cineasta Humberto Mauro.

Durante o cinema moderno, os documentaristas brasileiros começaram a se preocupar com a questão de dar voz ao outro de classe, influenciados pela linguagem do cinema direto. Nesta escola são incluídos os filmes realizados durante as décadas de 1950 e 1960, principalmente aquelas que compunham o *Cinema Novo*. Um dos diferenciais destes filmes é o início da tomada de som direto, o que não ocorria anteriormente e que só foi possível por meio de gravadores portáteis como o Nagra.

Pela primeira vez, os filmes abordaram criticamente os “problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas”, e tentaram retratar o outro de classe, ou seja, os “pobres, desvalidos, excluídos, marginalizados” (LINS, 2008: 20-21). No entanto a maneira de mostrar a realidade deste outro acabava, muitas vezes, por não dar voz a ele, mas sim por usá-lo como amostragem ou tipificação de uma tese construída pelo realizador. Como afirma Bernardet, a maior parte dos filmes documentais realizados no Brasil durante este período seguia um modelo chamado de sociológico (BERNARDET, 2003: 12). Neste modelo o cineasta produzia um discurso a respeito da realidade, tido como universalmente aplicável, utilizando-se geralmente de uma voz off ou voz da verdade, e apenas dando espaço ao outro como forma de comprovar este discurso pré-concebido. Este é o caso de obras como *Viramundo, de Geraldo Sarno* (1965) e *Maioria Absoluta*, de Leon Hirzman (1964).

Este modelo foi aos poucos sendo destronado e já nas décadas de 1960 e 1970, ainda com o Cinema Novo, várias obras trouxeram formas de representações diferentes, como os filmes como *Liberdade de Imprensa*, de João Batista de Andrade (1967). Os depoimentos dos atores sociais ganharam mais importância, não dependendo mais de um discurso definidor. Além da mudança na forma de representação, o cinema documental dos anos 1970 apresenta um marco para gênero: O filme *Di*, de Glauber Rocha (1977) realizado como uma homenagem ao pintor Di Cavalcanti, que faleceu em 1976. Neste documentário o pai do cinema novo faz um colagem de diferentes imagens, desde cenas de Di no caixaão até o ator Antônio Pitanga dançando, e de vários sons, como músicas africanos e narração de uma notícia de jornal. Polêmico, Glauber filmou o velório e o enterro do pintor, o que foi considerado ofensivo pela família de Di, que conseguiu a Justiça brasileira mantivesse o filme proibido até os dias de hoje.

Nestas décadas a Universidade passou a ter um papel relevante na realização de documentários, por meio do Centro Popular de Cultura-CPC e da União Nacional dos Estudantes-UNE. A partir deste período “os documentaristas lançavam um olhar crítico sobre a crescente urbanização e industrialização do país” (GONÇALVES, 2006: 83). Outra

influência dos documentários nos anos 60 e 70 foi a televisão, que começou a produzir os documentários televisivos de jornalismo investigativo, tais como *A Hora da Notícia* da Tv Cultura e *Globo Repórter*, da Rede Globo. Passaram por estes novos estilos televisivos vários dos realizadores que depois se dedicariam ao cinema, principalmente o documental, como foi o caso do João Batista de Andrade e Eduardo Coutinho.

Nos anos 80 ocorreram importantes experimentações no gênero, inicialmente com a produção do artista plástico Arthur Omar. Ele começa a questionar o “gênero documental enquanto reprodução do real e utilizando uma linguagem experimental, fragmentada e ambígua” (GONÇALVES, 2006: 86). Outras contestações ao modelo clássico de documentário foram produzidas durante a *Primavera dos Curtas* ocorrida na segunda metade dos anos 1980, momento em que houve grande produção de curtas metragens que eram exibidos nas salas de cinema de todo o país antes dos longas internacionais. Um dos exemplos célebres deste período é o curta documental experimental de Jorge Furtado, *Ilhas das Flores* (1989), filme que joga com os limites de real e ficção.

Já os anos 90 foram marcados pelo início da utilização de novas tecnologias, como o vídeo, as câmeras digitais e a montagem não-linear. Estes novos dispositivos baratearam os custos de produção e possibilitaram a utilização do documentário como forma de expressão de camadas populares e também das minorias, como as comunidades indígenas. De modo diferente do que ocorreu com o cinema de ficção, o documentário brasileiro não foi interrompido pela crise do cinema nacional no início dos anos 1990. Como afirma Lins, “na trilha iniciada nos anos 80, seguiu seu destino de gênero ‘menor’: realizando, sobretudo em vídeo, manteve fortes ligações com os movimentos sociais que surgiram” (2003: 11).

Além das novas tecnologias, outros fatores que influenciaram a produção documental nos anos de 1990 e 2000 foram os programas de fomento criados especificamente para a produção de filmes do gênero, como o DocTv Brasil e a realização de festivais, tanto aqueles que abarcam gêneros diversos quanto os que abordam exclusivamente os documentários, como o Festival Internacional de Cinema Documentário É Tudo Verdade. Os festivais se tornaram a melhor janela para apreciação dos filmes independentes e para a discussão a respeito da prática do cinema documental no Brasil.

Aos poucos o documentário começou a novamente a chamar a atenção do público com obras como *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles (1999) e *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Cravalho (2001). Segundo os dados elencados por LABAKI (2005: 293) no ano de 1998 foram exibidos nas salas nacionais apenas dois filmes pulando

para 17 obras exibidas em 2004. Estes filmes documentais, cuja produção se realizou desde os meados da década de 1990 até os primeiros anos do século XXI, se enquadram no que LINS classifica como “documentário contemporâneo”. (2008: 10-11) Assim como as escolas anteriores, a contemporânea também se preocupa em dar voz ao outro, mas de uma forma bem diferente:

A recusa do que é representativo e o privilégio da afirmação de sujeitos singulares são dois traços marcantes na diferenciação entre o documentário contemporâneo brasileiro e o chamado documentário moderno, em particular aquele produzido no decorrer dos anos 60. (LINS, 200: 20)

O modelo de representação em questão pode ser classificado de etnográfico, assim como fez Marco Aurélio da SILVA no artigo *Documentário Brasileiro: Entre o Modelo Sociológico e o Etnográfico*; já que ele se aproxima de uma “proposta de saber compartilhado, entre entrevistador e entrevistado”, em que o importante é o encontro entre cineasta e personagem e o que surge disto.

2.2 O Documentário como Obra de Arte

Por meio da trajetória apresentada anteriormente podemos perceber que a maior parte dos documentários realizados no Brasil, desde o início da utilização do som direto nos anos 60, dá ênfase a palavra falada. Talvez por influência do modelo telejornalístico, de onde veem grande parte dos documentaristas, ou dos gêneros cinema verdade e cinema direto, as entrevistas e conversas entre diretor e personagem passaram a ter predominância no gênero documental. Com isso, houve uma “retração na montagem do uso de recursos narrativos e retóricos” (LINS, 2003: 27). Na tentativa de dar voz aos “sujeitos da experiência” os cineastas acabaram suplantando as possibilidades estéticas das obras não-ficcionais.

Bernardet trata deste predomínio da entrevista no livro *Cineastas e Imagens do Povo*, no qual afirma que “a entrevista se generalizou e tornou-se o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo [...] e a entrevista virou cacoete” (BERNARDET, 2003: 285). O autor critica este cacoete e afirma que com a predominância dos papéis de entrevistador e entrevistado nas obras não-ficcionais as estratégias narrativas foram sendo deixadas de lado.

Não se pensa mais documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático. Faz-se a

pergunta, o entrevistado vai falando, e está tudo bem; quando esmorecer, nova pergunta. Nos últimos anos, a produção de documentários cinematográficos recrudescer sensivelmente no Brasil, o que não me parece ter sido acompanhado por um enriquecimento da dramaturgia e das estratégias narrativas. (BERNARDET, 2003: 286)

E o privilégio deste recurso não se restringe aos documentários produzidos nos anos 60 e 70, mas sim, podem ser encontrados em filmes recentes, como o já citado *Janela da Alma* (2001) e *Ônibus 174*, José Padilha (2002). Entretanto com a nova onda do cinema documentário muitas obras abriram mão das entrevistas como ponto central dos filmes, com a utilização de imagens de arquivo como em *Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos*, de Marcelo Masagão (1999), ou com abordagens mais intimistas dos temas, como em *33*, de Kiko Goifman (2003). Os realizadores começaram a discutir a respeito do dispositivo fílmico em suas obras e passaram a criar:

[...] um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas- o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que ‘apreende’ a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente. [...] teríamos nos filmes de ‘dispositivo’, a criação de uma ‘maquinação’, de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça. (LINS, 2003: 56)

Outra obra que discute este dispositivo é o filme *Terra Deu Terra Come* (2010), dirigido pelo iniciante Rodrigo Siqueira. Este filme conta a história de Pedro de Almeida, ou melhor, Pedro de Alexina, garimpeiro de 81 anos de idade, que comanda como mestre de cerimônias o velório, o cortejo fúnebre e o enterro do João Batista, que morreu com 120 anos. O ritual ocorre no quilombo Quartel do Indaiá, distrito de Diamantina, Minas Gerais. Seu Pedro é o último cantador de vissungos, que são cânticos rituais herdados dos escravos, e mostra frente as câmeras uma cultura que pode acabar depois da morte dele.

O primeiro ponto desta obra que suscita discussões é a atuação de Pedro e seus familiares frente à câmera, que a partir de uma mise-en-scène instigante nos fazem perder a noção do que é real e do que é imaginário, do que realmente foi vivido e do que foi imaginado, do que é a vida e do que é a morte. Não é possível saber até que ponto Seu Pedro e os familiares representam em frente as câmeras ou apenas dão vazão a pensamentos e emoções sinceras. O momento crucial desta confusão é quando o idoso coloca uma máscara e começa a interpretar um personagem que está defendendo seu tesouro. É neste ponto também

que o documentário mais se liberta esteticamente, ao se utilizar de câmera na mão, com uma imagem quase sempre sem muito foco e tremida.

Com isso, o filme constrói um ambiente místico no qual documentação e ação ficcional se indistiguem. Em alguma medida poderíamos comparar a obra em questão com o documentário *Crônicas de um Verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin (1961), que é o marco do cinema verdade e da criação de uma realidade a partir da interação entre o cineasta e as personagens por meio de uma metodologia de criação compartilhada. No filme de Rodrigo Siqueira também há uma interação entre ele e as personagens, principalmente com a personagem central, Pedro de Alexina. No entanto, diferentemente do filme de Morin e Rouch, quem parece controlar a mediação é a personagem central; ela é quem conduz a história e escolhe os melhores recursos e não o diretor.

O processo de criação do filme é compartilhado e o que se mostra mais importante na obra, até mais que o seu resultado final, é a criação de uma relação entre realizador e pessoas representadas. Ao buscar resgatar uma cultura esquecida no tempo, incrustada no meio de um antigo garimpo e a beira da extinção, Rodrigo consegue apreender a lógica da comunidade e retratá-la de forma eficaz.

A dramatização das situações também está no caminho contrário de *Crônicas*, no qual o cineasta escolhe o momento para que aconteçam ou induz a ocorrência. Em *Terra Deu Terra Come* o cineasta parece apenas registrar os instantes em que Pedro decide que é hora de encenar sua realidade. Um exemplo disso é a filmagem do velório e enterro do amigo centenário, que ao final se mostra uma grande trapaça, uma maquinação. Esta situação embaça a fronteira entre o real e a ficção; a documentação e a ficcionalização se indistiguem neste filme.

O gênero que se percebe como intimamente ancorado na realidade, se deixa seduzir pela ficcionalização do real e deturpa o método clássico. Este filme, assim como classifica Lins, “perturba a percepção do espectador em relação ao tema e faz com que a percepção da obra esteja muito mais no sensorial do que no campo intelectual”. Filmes como este “nos obrigam a relacionar com situações audiovisuais novas, a renunciar ao desejo de controle sobre o que é ou não real” (LINS, 2003: 81).

No filme de Rodrigo Siqueira “o verdadeiro [...] não se mantém como forma discursiva”, pois cria-se um “regime de imagem que potencializa o falso, [...] em que o homem verídico morre. Surge um falsário que produz o indiscernível para ver passar um narração que está sempre se modificando” (FURTADO, 2010: 232). Seu Pedro de Alexina é o

falsário, o homem que muda a narrativa fílmica e que possibilita que o documentarista habite “espaços impossíveis, vários possíveis metamorfoseantes, e, assim, outras escritas cinematográficas”. (IDEM) Nesta nova forma de prática documental o objeto central são os processos e não mais a imagem. Como afirma Furtado:

A imagem faz coincidir a experiência vital com a experiência estética. Um estado de arte documental de total ruptura e dissidência com o encadeamento do corpo totalizado da imagem. O que passa com o documentário quando se instala no modo de fazer cinema da obra de arte contemporânea é a sua inscrição no precário, em que a experiência na obra é central. (FURTADO, 2010: 235)

Relacionando esta forma de fazer documentário com as teorias de Deleuze sobre o cinema, trazidas por Roberto Machado, poderíamos concluir que *Terra Deu Terra Come* se enquadraria no tipo de imagem designado de imagem-tempo, onde há uma visão pura ou superior, “um exercício transcendental da faculdade de sentir que suspende o reconhecimento sensorio motor da coisa [...] proporcionando um conhecimento e uma ação revolucionária” (MACHADO, 2010: 273).

Este cinema visionário, onde se enquadraria a obra em questão, transcende o sensorio motor tende ao todo do Tempo, como afirma Pelbart. Este Todo, segundo Deleuze seria a Relação, que não cessa de mudar, que não para de fazer-se e este todo é concebido como Aberto pois contém em si “a imensidão do passado e futuro” (PERBALT, 1998: 06). A imagem-tempo seria, então, o canal de acesso a este Todo, pois ela:

não se restringe ao presente em que aparece, que é apenas uma parte deste Todo e que permite representa-lo indiretamente. [...] coexiste com esse presente o passado que não é um antigo presente, e um futuro que não é um presente por vir. [...] Trata-se de fazer o antes e o depois entrarem na própria imagem presente, da qual de qualquer modo eles são inseparáveis no interior de um Todo coexistente, nos quais ele cai incessantemente (PELBART, 1998: 13)

A imagem-tempo daria lugar a uma narração cristalina, a qual “deixa de ser verídica, de visar a verdade, de pretender ser verdadeira até mesmo na ficção, para se tornar falsificadora” (MACHADO, 2010: 282) Esta crítica a noção de verdade trazida por Deleuze, a partir do pensamento de Nietzsche, traz uma apologia da arte que é considerada como força vital. “O poder criador, transfigurador da arte, com sua perspectiva para além do bem e do

mal e de verdade e aparência, é o grande estimulador da vida, a força capaz de contrapor à negação da vida” (IDEM: 284).

Terra Deu Terra Come cria “rotas hápticas”, já que realiza uma transposição da “perspectiva óptica (centrada na categoria do olhar)” para uma “(e)motion [emoção-movimento] espacial-temporal” na qual a “visão [paradigma visual hegemônico na organização dos sentidos] é reintegrada no sentido de localização, numa inseparabilidade entre exterior-interior e na configuração de mapas mentais”(NORONHA, 2010: 84). Dando continuidade a esta análise e seguindo os conceitos levantados por Noronha, podemos afirmar que a obra se enquadra em um modelo “scinestésico”, no qual:

[...] a tela de projeção é sempre um espaço geográfico habitável, ampliando-se a cada nova configuração da tecnologia as condições de transformar este anteparo-tela numa superfície de multiplicação de perspectivas (trajetos do olhar), num jogo constante entre situar-se e ver, pois estamos sempre vendo como revisão, condição de ressituar-se no espaço, nas condições dadas pelo sentido sinestésico. (NORONHA, 2010: 84)

Fugindo de estereótipos ligados a prática e a estética do gênero documentário, muitos filmes assim como *Terra Deu Terra Come*, tem conseguido trazer a tona um velha discussão a respeito dos limites da representação do real. Discussão esta que já estava colocada desde os primórdios do documental, em obras como *Nanook, o Esquimó* (1922). Neste filme de Flaherty, considerado o marco do cinema não-ficcional já há maquinações. Nanook é um ator social escolhido para representar sua etnia; sua esposa e filho também foram escolhidos e não formavam uma família real.

No entanto, as discussões já evoluíram desde então e hoje nos encontramos mais além do mero debate do que será mais “verdadeiro”, se a observação da realidade ou a ficcionalização dela. Nos encontramos em um ponto em que o essencial é a discussão de como, em termos estéticos, éticos e conceituais, os documentários se inscrevem como obras de arte na contemporaneidade, como discutem o dispositivo fílmico e traçam novas possibilidades para a prática cinematográfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é Contemporâneo e Outros Ensaios**. Santa Catarina: Argos, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário**. Rio de Janeiro. Azougue Editorial, 2004.

FURTADO, Beatriz. **O Documentário como Obra de Arte**. In: FURTADO, Betariz (Org). *Imagem Contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* Vol. 1. São Paulo: Hedra, 2009.

GONÇALVES, Gustavo Soares. **Panorama do Documentário no Brasil**. Doc On-line, nº 1, dezembro de 2006. Disponível em: www.doc.ubi.pt/01/artigo_gustavo_soranz_brasil.pdf. Acesso em 30 de maio de 2011.

LINS, Consuelo. **Filmar o Real**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a Arte e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

NICHOLS, Bill. Tradução de Mônica Saddy Martins. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

NORONHA, Márcio Pizarro. **Corpo, Teoria e História da Arte e Fashion**. In: FILHO, Adair Marques e MENDONÇA, Miriam da Costa M. M.(Org). *Modos de Ver a Moda*. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2010.

PELBART, Peter Pal. **Imagens**. In: PELBART, Peter Pal. *O Tempo não Reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. **Testemunho e a Política da Memória: O Tempo Depois** [www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-\(Marcio\).pdf](http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-(Marcio).pdf). Acesso em 26 de junho de 2010.

SILVA, Marco Aurélio da. **Documentário Brasileiro: Entre o Modelo Sociológico e o Etnográfico**. PPGAS/UFSC, 2001. Disponível em: br.monografias.com/trabalhos-pdf901/documentario-brasileiro/documentario-brasileiro.pdf. Acesso em 10 de maio de 2010.

SOUZA, Elizeu Clementino. **(Auto) Biografia, Identidade e Alteridade: Modos de Narração, Escritas de Si e Práticas de Formação da Pós-Graduação**. Dossiê Fórum, POSGRA/UFS, Ano 2, Volume 4, 2008. Disponível em: www.posgrap.ufs.br/...identidades/.../DOSSIE_FORUM_Pg_37_50.pdf. Acesso em 26 de maio de 2010.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.