

## Notas Sobre Ficção e Documentário no Cinema Contemporâneo<sup>1</sup>

Jean Carlos Pereira da Costa<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### Resumo

Este artigo investiga as relações entre ficção e documentário, partindo da análise do filme “Jogo de cena” (2007), de Eduardo Coutinho. Compreende-se aqui que a *mise-en-scène*, processo de encenação e performance para a câmera, não é uma característica exclusiva das ficções, pois, mesmo no documentário, há um espaço para a construção da narrativa de si, ao passo que os testemunhos convocam a memória, suas lembranças e esquecimentos para produzir personagens. As encenações diferentes de uma mesma história em “Jogo de cena” mostram, então, através da experiência, do testemunho e da montagem, como a ficção se estabelece nesse documentário e se coloca como necessária para se pensar não só as narrativas do mundo, mas também as narrativas que o próprio homem constrói de si mesmo em seu cotidiano.

**Palavras-chave:** documentário; Eduardo Coutinho; ficção; Jogo de cena; narrativa.

### Introdução

O cinema documentário é, no senso comum, compreendido como o gênero que busca uma maior aproximação com a realidade objetiva do mundo, figurando, em seu lado oposto, justamente o cinema de ficção, aquele que se apropriaria de elementos do real e os “fantasiaria” em prol de uma história a ser contada. No entanto, cada vez mais nos estudos de cinema e audiovisual é possível verificar que as barreiras entre esses dois gêneros são questionáveis e que uma divisão rigorosa do que é documentário e do que pode ser chamado de ficção é muito complexa, uma vez que esses gêneros parecem se hibridizar. Para Bill Nichols,

A definição de documentário é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda (NICHOLS, 2005, p. 47).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de História Social do PPGHIS/UFRJ e bacharel em Comunicação Social – Rádio e TV pela ECO/UFRJ, e-mail: jeancpcosta@gmail.com.

Nessa perspectiva, qual seria o papel da ficção no documentário? Para refletir sobre essa questão, primeiramente, é preciso compreender em que consiste essa separação entre documentário e ficção. De igual forma, é necessário compreender as relações éticas e estéticas estabelecidas nas performances<sup>3</sup> dos personagens no documentário e, por fim, analisar a construção da narrativa documental em seus aspectos técnicos, estéticos e também poéticos. Para Francisco Teixeira,

Até recentemente, o documentário clássico era visto conforme aqueles traços genéricos que o opunham ao cinema de ficção, quase sem nenhuma especificidade a mais, a não ser o mero reclamo por uma realidade que se queria distinta dos artificios da ficção. Com uma mudança cultural bastante notável em relação à temporalidade, de algumas décadas pra cá, a ideia de um tempo cronológico sucessivo (passado, presente, futuro) cedeu suas prerrogativas para uma concepção crônica do tempo, em que passado e presente se constituem mutuamente, de modo coextensivo e simultâneo (TEIXEIRA, 2006, p. 257).

Pensar o documentário hoje passa por uma reflexão sobre suas relações com a ficção. Da mesma forma que as vanguardas artísticas, apesar de suas especificidades, se compunham a partir das conexões de umas com as outras, documentário e ficção também se constituem de suas interlocuções, de sua hibridez. Assim, pensar ficção como uma mera representação fantasiosa do real não corresponde ao potencial presente na forma de produzir narrativas ficcionais; de igual forma, não corresponde ao papel do documentário levar à tela o real objetivo. Como real objetivo, compreendemos aqui o meramente visível, aquilo que uma câmera pouco reflexiva pode capturar do real: sua aparência.

Nesse sentido, acreditamos que, para além das aparências do real, cabe ao documentário também captar as relações que estão em jogo, aquilo que, sem reflexão e imaginação, torna-se uma difícil tarefa observar. Mas, cabe, então, ao documentário imaginar o real? Imaginar quer dizer fantasiar e criar, mas também supor. Supor sobre o real quer dizer refletir sobre ele, pensa-lo, e isso, sim, é tarefa não só do documentário, mas de qualquer gênero de filme.

Jacques Rancière (2009), em seu livro “A partilha do sensível”, aponta a demanda do real de ser ficcionalizado para melhor ser pensado. Nesse sentido, filmar o real torna-se, primeiramente, um exercício de olhar o outro e se olhar. A falsa ideia da objetividade da câmera, muitas vezes, corrobora a relação de reificação entre as imagens que se produzem a partir do real e a própria realidade. O que queremos dizer aqui é que ao tratar o real como

---

<sup>3</sup> Utilizamos performance no sentido do corpo em cena, que dramatiza a sua vida e as suas opiniões perante a câmera, como considerado por Ramos (2012).

algo exterior a si próprio, o cineasta está sob o risco de mecanizar sua relação com o mundo e de superestimar, ou humanizar, sua relação com imagens que, ao fim e ao cabo, pouco representam as relações e os códigos compartilhados por aqueles que compõem o mundo. Rancière aponta também que o real é sempre objeto de uma ficção:

A política da arte, portanto, não pode resolver seus paradoxos na forma de intervenção fora de seus lugares, no “mundo real”. Não há mundo real que seja exterior da arte. Há pregas e dobras no tecido sensível comum nas quais se jungem e desjungem a política da estética e a estética da política. Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias (RANCIÈRE, 2012, p. 74-75).

Nessa perspectiva, diante do que se apresenta como real em um documentário, questionar e imaginar são exercícios fundamentais para melhor compreender que tipo de imagens do mundo podemos e queremos produzir. Dessa forma, ao se apropriar de documentos ou de testemunhos de pessoas reais, são também estabelecidas relações éticas que, intrinsecamente ligadas à proposta estética do documentário, também constituem um estatuto do personagem. Assim, é importante reconhecer o poder de agência daqueles que são filmados, sua encenação para a câmera. Estabelecer essa relação é essencial para a descoberta do que pode ser filmar o real, reconhecendo o outro ponto de vista entre o que vemos e o que nos olha.

Nessa direção, os personagens no documentário, sejam eles pessoas, documentos ou lugares ou até mesmo imagens, também têm papel ativo na produção da *mise-en-scène*<sup>4</sup>, pois é nesse processo de performance de si em que se desvela mais do que a aparência do real, produzindo-se imagens complexas de um real que possui também relações complexas. Nessa perspectiva, esses personagens a *auto-mise-en-scène* se coloca como um processo de imaginar-se, supor-se, ficcionalizar-se diante da câmera. A partir, então, de um dispositivo<sup>5</sup> de ficção, é possível identificar não só a hibridez presente no documentário, mas também a

---

<sup>4</sup> Compreendemos também a *mise-en-scène* como “o modo pelo qual a encenação é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos materiais que compõem a cena e sua futura disposição narrativa (em planos)” (RAMOS, 2012, p. 17).

<sup>5</sup> Usamos aqui a palavra dispositivo no sentido dado pelo documentarista Eduardo Coutinho, referindo-se a seus procedimentos de filmagem. Segundo Consuelo Lins, “o ‘dispositivo’ é criado antes do filme e pode ser: filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário” (LINS, 2004, p. 140).

multiplicidade de ser, estar e produzir o mundo. Para Jean-Louis Comolli, a noção de *auto-mise-en-scène* é essencial para a cinematografia documentária, pois:

Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo de atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado. (COMOLLI, 2008, p. 330).

Dessa forma, forjar uma autoimagem não é menos real que deixar produzir uma imagem reificada de si. Pelo contrário, pois, ao forjar-se enquanto personagem no documentário, ficam claras as dúvidas, os desejos e a indocilidade de corpos reais que agem sobre si próprios e tomam posição na construção de imagens de si. Para produzir essas imagens, no entanto, os personagens solicitam da memória tudo aquilo que pode ajudá-los a construir sua performance. Nesse sentido, a atuação no documentário, assim como os testemunhos que se produzem, são constituídos de memórias e esquecimentos, lembranças e experiências que se constroem no ato de recordar.

Nessa perspectiva, o que é a memória senão um espaço de ficcionalização das experiências com o passado? O que é a memória senão uma ilha de montagem? Ao oscilar entre a falta e a sobra, a memória torna-se um movimento de reflexão sobre si próprio, e as ficcionalizações de si são aquelas, então, que constituem a imagem que queremos expor de nós mesmos. A memória, nesse sentido, enquanto processo de ficcionalização de si, imprime invenção e imaginação à experiência de se filmar o real, mostrando mais uma forma de consolidação da ficção no gênero documentário.

A memória nos faz, dessa forma, um convite para compreender os testemunhos e a encenação como uma narração, cuja pretensão não é “transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila” (BENJAMIN, 2010, p. 107).

Para além da comparação com a ilha de montagem, cabe ressaltar a importância do próprio processo de montagem na ficcionalização do real. Se, no documentário, o personagem tem poder de agência na produção de sua representação, na ilha de montagem, é o diretor, juntamente com o montador, que vai manipular as imagens, produzindo relações de sentido entre as imagens através de um processo técnico, poético, mas também político. Abre-se, assim, um outro espaço de reflexão sobre o real, um espaço do “ordinário tornado extraordinário de tal forma que surge por meio da cena das relações cotidianas, uma outra

cena, aquela na qual o sonho, o acaso, o inconsciente podem ganhar forma e significação” (COMOLLI, 2008, p. 156-157).

### **Jogos de cena**

“Convite: se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos”. Espalhado por jornais, vagões femininos e revistas, esse texto, apresentado logo no início de “Jogo de cena”, levou 83 mulheres aos testes do diretor Eduardo Coutinho para seu documentário, cujo corte final acolhe apenas 11 delas.

O cenário é um teatro do Rio de Janeiro, em que os depoimentos dessas mulheres são contados. A princípio, parecem apenas histórias pessoais, testemunhos captados pelo diretor para um documentário sobre mulheres e seus cotidianos. Até que atrizes bastante reconhecidas como Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra surgem no vídeo contando histórias também, histórias que, na verdade, são recontadas por outras mulheres não famosas ou pouco famosas. Para o espectador, não fica claro a quem de fato pertencem aquelas histórias. O que é ficção dentro desse documentário? Essa é a pergunta mais simples, dentro do corpo de questões colocadas pela reinvenção e encenação de testemunhos em “Jogo de cena”.

Conhecido por um cinema de dispositivo, Coutinho investe na reflexão sobre o cotidiano, mas também na reflexão sobre método de se filmar esse cotidiano. Inserindo-se em uma tradição de pensadores do método no cinema, o diretor dialoga, em sua forma de produzir documentários, com Jean Rouch, Edgar Morin e Robert Flaherty. Já na década de 1960, com “Crônica de um verão” (*Chronique d'un été*), de Rouch e Morin, a questão da encenação no documentário aparece como um dilema importante. Uma das mulheres que interage com a câmera, ao final do filme, enuncia : “Para chegar perto de sermos verdadeiros, temos de estar sozinhos e à beira da histeria”.

O contexto da fala é o da exibição do filme realizada pelos diretores para seus entrevistados. A mulher reage, então, a sua própria imagem, a sua própria entrevista concedida a Rouch e a Morin. O que, no entanto, é interessante na fala da personagem é justamente a expressão “à beira do abismo”, não obstante o fato de se “estar sozinho”, uma vez que esta é a constatação de que nem mesmo na solidão deixamos de atuar para nós mesmos. Nessa perspectiva, a relação entre performance e documentário fica ainda mais

clara: se nem sozinhos nossa auto encenação é inibida, diante da câmera, não há nada além da interpretação, da ficcionalização de nós mesmos.

De forma semelhante, Flaherty nos concede, já em 1922, a possibilidade de refletir sobre a ficcionalização do real em “Nanook, o Esquimó” (*Nanook of the North*), o primeiro documentário da História. Enquanto os esquimós já caçavam com rifle e já não se alimentavam exclusivamente de caça, por exemplo, Flaherty solicitou a eles que, para as filmagens, usassem os arpões à moda antiga, e colocassem a caça em primeiro plano de sobrevivência. Ao criar uma *mise-en-scène* para representar as tradições daquele povo, Flaherty nos apresenta duas naturezas distintas do documentário:

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. A camada retórica que se sobrepõe ao material bruto, esse modo de contar o material, essa oscilação entre documento e representação constituem o verdadeiro problema do documentário. Nossa identidade está intimamente ligada ao convívio difícil dessas duas naturezas (SALLES, 2005, p. 64).

Nessa perspectiva, a narrativa é o que de fato dá linha à reflexão sobre o real, e não a mera produção de imagens da aparência do mundo histórico. A partir de um outro dispositivo, Coutinho expõe claramente a necessidade da fabulação, do reconhecimento do documentário como um espaço de produção de narrativas. Narrativas essas, criadas a partir da precariedade da memória e da seleção daquilo que, nos testemunhos, melhor criaria a representação que quer o entrevistado ver de si. Como afirma Consuelo Lins (2004, p. 188), “é um cinema do presente, mas um presente impuro, que deve ser entendido em um sentido mais amplo, não apenas o presente instantâneo da atualidade, mas o da rememoração ou evocação”.

Em entrevista à Tania Menai, da Revista TPM, Eduardo Coutinho comenta:

Ao falar de sua própria vida, as pessoas estão entre o teatro e a sinceridade, a verdade e o falso. Toda memória é mentirosa, precária. O personagem bom é aquele que se inventa dentro da câmera, entende? E se inventar não é mentir. É narrar bem. Há pessoas que têm vidas mediocres, mas que as narram maravilhosamente bem. E tem pessoas que viajaram pelo mundo, foram a guerras e contam isso sem o menor interesse. Então, quis fazer um filme que juntasse a personagem real com a atriz (MENAI, 2007, não paginado).

Em “Jogo de cena”, não parece que o exercício seja adivinhar de quem de fato são aquelas histórias, mas perceber que a fabulação e a imaginação estão presentes não só nos filmes de ficção, mas também no documentário e na própria vida. Ao encenar as histórias

de outras pessoas ou mesmo suas próprias histórias, as personagens do documentário de Coutinho produzem narrativas de si, misturam suas subjetividades e apresentam claramente a hibridez constante no desejo de se tornar algo e do que, de fato, se é.

As diferentes camadas de encenação dessas personagens aparecem mescladas de tal forma que se torna praticamente impossível diferenciá-las totalmente, embaralhando as fronteiras entre pessoa/personagem, verdade/mentira, real/ficção, o que é potencializado pela montagem. Para Cezar Migliorin,

A montagem é operação central para que a informação não consuma todo o oxigênio da imagem. É uma operação com a memória, com as possibilidades conectivas e lacunares da memória, e não uma rememoração; não se trata de lembrar o que houve, mas de criar com um presente que já é outra coisa, nem passado nem presente. A montagem permite, entre duas imagens, experimentar tudo o que falta entre elas. No momento em que a pessoa que viveu a história se encontra com a atriz, no corte, o que se abre é uma circulação infinita daquelas histórias. [...] A cada corte é a história como informação que desaparece, em prol da história como invenção e diferença (MIGLIORIN, 2010, p. 53).

A montagem, nesse sentido, apresenta com seu ritmo a multiplicidade concernente não só ao ser humano, que pode se produzir enquanto narrativa de si mesmo, mas também às micronarrativas do mundo. É também através do ritmo da montagem em que as imagens se sucedem e os testemunhos se repetem pela palavra de pessoas diferentes que a montagem desconstrói algo importante da linguagem no documentário: a conexão entre o ser vivo, a testemunha da narrativa, e o ser que fala.

Nesse sentido, o filme questiona o próprio regime de representação das imagens e sons no cinema, pois a desestabilização do sujeito da fala provocada pelo revezamento entre atrizes e personagens, cria uma distância entre o corpo e a fala presente em todo testemunho. Dessa forma, a questão se desloca fortemente para o campo da linguagem:

A inadequação [...] entre a narrativa de quem a viveu e a atriz não é um problema ligado à possibilidade de que esse personagem seja ou não representado, mas à inexistência de uma linguagem adequada que forme um contínuo entre objeto e imagem. A diferença não é na história ou no discurso, mas na própria linguagem (MIGLIORIN, 2010, p. 54).

Nessa perspectiva, enquanto o cinema de ficção parece buscar uma aproximação com a realidade, embora com outro estatuto, o cinema documental aproximava-se cada vez mais da ficção, sem, no entanto, deixar de propor reflexões sobre a linguagem, o testemunho e as relações materiais constituídas no mundo histórico com sujeitos reais.



## Reflexões finais

A partir dessas breves reflexões, é possível perceber as aproximações entre ficção e documentário, compreendendo que, mesmo no documentário, a encenação e as manipulações a partir da memória e da montagem estão presentes nos filmes. Dessa forma, produzir um cinema que vise à representação do real é também perceber as complexidades que rodeiam o mundo histórico, seus sujeitos e as relações estabelecidas entre eles.

Nessa perspectiva, o testemunho que seria uma forma de documentar acontecimentos, uma forma de construir a história, ou um ponto de vista sobre ela, em “Jogo de cena”, torna-se questionável, pois, ao se desconectar a “dona” da fala e seu discurso, desconecta-se o corpo da palavra, a materialidade da fala. Nesse sentido, a oscilação não é mais apenas entre memória e esquecimento, mas dos próprios sujeitos da fala, que se misturam em um coletivo de subjetividades e formas de narrar e encenar uma história.

A memória, por sua vez, pode ser também um dispositivo de poder, pois ainda seleciona, entre lembranças e esquecimentos, o que de fato deve compor o discurso do testemunho. Dessa forma, as narrativas pessoais são construídas a partir de dados de um passado e, ao mesmo tempo, deformadas, ao preservar experiências e vivências selecionadas, fragmentadas, mas também repletos de vazios.

É preciso compreender, dessa forma, que, em um testemunho, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224), significa abrir brechas também para ficcionalizá-lo, imaginá-lo novamente para, assim, poder se supor algo sobre ele e melhor compreender sua relação com o presente, o mundo histórico e seus sujeitos.

Nesse sentido, Eduardo Coutinho e, mais especificamente, o filme “Jogo de cena” deixam claro que um cinema que busca compreender o real e refletir sobre suas questões está muito mais perto do mundo histórico do que um cinema de aparência, que reifica o real e seus sujeitos. Nessa perspectiva, entender os processos de performance e auto-*mise-en-scène* de personagens reais nos ajuda a compreender nossa própria relação com o mundo e com as pessoas, entendendo que a atuação é inerente ao ser humano e que, então, estamos impregnados de ficção.



Buscar, portanto, uma documentação pura do real através das câmeras é impossível, pois sequer conseguimos deixar de atuar para nós mesmos, não restando menos que a pura encenação, a ficcionalização de si, para a câmera. Além disso, “Jogo de cena” cria não só um estatuto do personagem, com seus revezamentos de posse de uma mesma narrativa, mas também um estatuto do espectador, conferindo a este um espaço de reflexão e inteligência para se compreender mais que a aparência das imagens e dos testemunhos.

Dessa forma, o próprio espectador cria seus códigos com aquelas personagens, monta na cabeça as relações de encenação realizadas por elas e, assim, pode compreender o papel da ficção no documentário: tornar reais no cinema as relações complexas de encenação do cotidiano, que estão no âmbito dos afetos, do sensível, do social, mas também do gesto político.

A ficção artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de modo polêmico. O trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de “senso comum”, formas de um senso comum polêmico (RANCIÈRE, 2012, p. 74-75).

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Humanitas, 2008.

CRÔNICAS de um verão. Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. Produção: Anatole Dauman. Roteiro: Jean Rouch e Edgar Morin. Intérpretes: Régis Debray, Marceline Loridan, Mary-Lou Parolini, Sophie e Jean Rouch. França: Argos, 1960. 1 DVD (85 min), son., color.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Raquel Freire Zangradi e Bia Almeida. Roteiro: Eduardo Coutinho. Intérpretes: Marília Pêra, Fernanda Torres, Andréa Beltrão, Mary Sheyla, Gisele Alves Moura. Brasil: Vídeo Filmes, 2007. 1 DVD (107 min), son., color.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NANOOK do Norte. Direção: Robert Flaherty. Produção: Robert Flaherty. Roteiro: Robert Flaherty. Intérpretes: Allakariallak, Nyla e Allee. Estados Unidos: Pathé Exchange, 1922. 1 DVD (79 min), son., p&b.

MENAI, Tania. Eduardo Coutinho: um homem de TPM. 2007. **Uma jornalista brasileira em Nova York**. Disponível em: <[http://www.taniamenai.com/folio2/2007/11/eduardo\\_coutinh.html](http://www.taniamenai.com/folio2/2007/11/eduardo_coutinh.html)>. Acesso em: 23 jul. 2015.

MIGLIORIN, Cezar. Sob o risco das imagens: a cena na cena. **Grumo**. Buenos Aires, v. 8, 2010. p.50-55.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

RAMOS, Fernão. A *mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **Rebeca**, v.1, p.1-38, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornelia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p.57-71.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.