
Reflexões Acerca da Performance no Documentário: As Representações de Si Para a Câmera ¹

Jéssica FRAZÃO²
Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR.

Resumo

Este artigo investiga o documentário pelo ponto de vista da performance, apontando tanto para as negociações existentes entre personagem e diretor quanto para os artifícios filmicos utilizados para auxiliar na apresentação imagética do ator social enquanto sujeito que se (auto)representa no momento da ação em frente às câmeras. Ampliando a noção de performance para além das artes performáticas, compreendemos estas práticas também como qualquer ato corpóreo que sirva para persuadir o espectador. Posicionando o sujeito social como ator, refletimos, a partir das interações interpessoais do face-a-face (Goffman, 1967; 1971) e dos comportamentos restaurados (Schechner, 1977; 2006), como o indivíduo tenta regular a impressão que formam ao seu respeito, indo (ou não) ao encontro daquilo previamente determinado pelo realizador da obra fílmica.

Palavras-chave: performance; documentário; (auto)representações.

Introdução

Considerada como um fenômeno significativo no que tange à compreensão do mundo contemporâneo, a ideia de performance, uma ação fundamentada em conhecimentos, saberes e habilidades do indivíduo, está presente em vários aspectos da nossa vida. Exemplo disto é latente nas diversas manifestações performáticas atuais, dentro e fora do Brasil, que englobam desde as *flashmobs* até apresentações circenses. A união de recursos como o corpo, o tempo, o espaço, e o receptor formam a base da performance.

Entretanto, para além de uma arte performática³, as discussões propostas neste artigo visam posicionar a performance enquanto substrato de cunho interacional, presente

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná – PPGCOM/UFPR. Produtora audiovisual e Integrante do Elviras - Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema. E-mail: jessifrazao@hotmail.com

³ As artes performáticas remetiam a uma tradição da *avant-garde* artística que emergiu nos anos 1970 e aproximava o teatro, as artes visuais, a música, a dança e a poesia pelo desempenho do corpo humano em ação. Neste sentido, nos

na cotidianidade comunicativa, assim como outrora propôs o sociólogo Erving Goffman⁴. Baseando-se em modelo dramático do teatro, o autor buscou compreender metaforicamente o teatro enquanto vida real e os personagens enquanto sujeitos sociais.

Deste modo, utilizando representações de si mesmo (*self*) (o que o autor chama de performance), é possível moldar a impressão que se forma a nosso respeito no momento da interação “real” dos indivíduos, isto é, no face a face (GOFFMAN, 1967). A ação performática ocorrerá com o emprego dos recursos que dispomos e se apresentará de maneira semelhante àquela ocorrida no palco de um teatro.

Uma definição goffmaniana de performance, em outras palavras, sugere “(...) toda atividade de um dado participante numa dada ocasião, a qual serve para influenciar, de alguma maneira, qualquer outro participante”⁵ (GOFFMAN, 1971, p. 26). Assim sendo, as estratégias utilizadas para convencimento de grupo ou indivíduo parece-nos estar no cerne da prática, uma vez que convencimento é uma premissa relevante para o sucesso da performance.

De forma semelhante aos interesses de Goffman “(...) em mostrar como até mesmo nossos mais aparentemente minutos de atividades insignificantes são socialmente estruturadas e envolvidas por ritual”⁶ (JARY; JARY, 2000, p. 254), Richard Schechner (1977; 2006), criador da área de *Estudos da Performance*⁷, é responsável por ampliar a relação da “performance para além dos limites restritos do teatro”⁸ (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2007, p.1209). O teórico defende que toda e qualquer atividade humana pode ser entendida enquanto performance, a partir do momento em que “os contextos

referimos à performance como um “evento em que um texto dramático é fisicamente desempenhado na frente de uma audiência”³ (KENNEDY, 2003, p. 1017). Há, então, a necessidade da ação, diferentemente da pintura, que é estática.

⁴ Em sua obra mais notória, *The presentation of self in everyday life* (1971), Goffman analisa a atividade performática existente nas representações do eu (*self*), no interior das relações intersubjetivas. Em resumo, o teórico buscou compreender os diversos interesses formulados entre as partes quando uma pessoa se encontra frente a frente à outra.

⁵ “(...) all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants” (tradução livre).

⁶ “Goffman interests lay in displaying how even our most minute and apparently insignificant activities are socially structured and surrounded by ritual” (tradução livre).

⁷ Os Estudos da Performance, interdisciplinar por natureza, advém do Departamento de Estudos da Performance da Northwestern University (Estados Unidos). O departamento vem se destacando, desde 1984, com pesquisas voltadas para o discurso, a retórica, a interpretação oral e a comunicação, direcionadas à ação performática dentro da comunicação humana. (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2007, p. 45-46).

⁸ “(...) performance beyond the strict confines of theatre” (tradução livre).

histórico e social, a convecção, o uso, a tradição, dizem que é”⁹ (SCHECHNER, 2006, p.30). Em consonância, compreende-se cada uma delas atividades performáticas como únicas e independentes.

Os limites da performance serão legitimados em momentos nos quais, a título de exemplificação, um pai ensina uma criança a andar de bicicleta ou uma mãe demonstra ao filho como comer e se portar à mesa. Estes indivíduos se incluem na categoria de *performers* uma vez que foi observada a necessidade de repetição e encenação, de sequências pré-estabelecidas nas palavras ou feitos, bem como uma interação ou troca ocorrida no momento do ato. Não se trata de colocar elevados níveis de “sinceridade” na performance, a questão é mais voltada aos significados retirados dentro das relações intersubjetivas. Schechner (2006, p.22) nomeia a prática de Comportamento Restaurado (*restored behavior*) ou Comportamento Duas Vezes Vivenciado (*twice-behaved behavior*).

A performance do eu (self) para a câmera

Performance é especialmente pertinente ao campo do cinema documentário porque é indicativo de representações de si mesmo (*self*) ocorridas no momento da interação entre realizador e colaboradores. Fazemos uma leitura da existência da ação performática dentro do filme também a partir do momento em que há encenação, ensaio, treino ou repetição por parte dos personagens, a pedido do diretor, configurando comportamentos restaurados.

No senso comum, cinema não ficcional deveria ser tudo aquilo que a performance não é, pela capacidade objetiva da imagem, que descredita em um primeiro momento a possibilidade de encenação dos atores sociais. Como refere-se a pessoas existentes em um mundo histórico (pessoas reais), às quais continuarão existindo após o filme e que estão ali para *serem elas mesmas*, sentenças que expressam afirmativas como *ator de documentário* podem soar incomuns.

Para resolver esta questão necessitamos, em um primeiro momento, refletir o documentário não como um *espelho refletido sobre o mundo*, e sim como representações parciais e subjetivas da realidade. A performance vem para contribuir com o

⁹“(…) *historical and social context, convention, usage, and tradition say it is*” (tradução livre).

enfraquecimento da natureza objetificadora do aparato em si, já que se trata de um fenômeno complexo que faz uso de estratégias, técnicas e sinais como expressões faciais, uso de múltiplas vozes, gestos, postura corporal, entre outros indicativos.

Ainda assim, como menciona Elizabeth Marquis (2013), ressaltamos a falta de estudos voltados para performance no documentário, uma vez que ainda observamos muitos trabalhos voltados para ângulos inerentes ao próprio universo do cinema não-ficcional, e que pouco conversam com debates propostos pelos estudos da performance, apesar de ser uma área interdisciplinar por natureza.

Em relação à figura do ator social, esta deve ser percebida tal qual uma (auto)representação performática multifacetada, uma versão melhorada ou piorada do humano real não-performático. O cineasta é responsável por negociar o melhor recorte da singularidade deste indivíduo e apresentar tal nuance frente às câmeras. Podendo o realizador trabalhar criativamente, o que vai regular o limite representacional será a responsabilidade ética do sujeito da câmera pelo sujeito filmado.

Por ser essencial para a discussão de auto representação no documentário, o conceito de *auto-mise-en-scène*, trabalhado por Jean-Louis Comolli (2008), auxilia na construção da performance do indivíduo social. Segundo o autor:

Como abordar essa estranha noção de *auto-mise-en-scène*? Perguntemo-nos como o cineasta poderia não enfrentar a questão do outro. Não apenas como questão do outro a filmar. Mas como questão do outro que está, no momento em que eu o filmo, (me) reenviando também o seu olhar. Aquele que eu filmo me vê. Quem diz que ele não pensa o seu olhar para mim, assim como penso meu olhar para ele? A consciência é necessariamente algo que se passa entre as consciências. O inconsciente, entre os inconscientes. O corpo, entre os corpos. Aquele que eu filmo me chega não somente com sua consciência de ser filmado, sua concepção de olhar, ele chega com seu inconsciente em direção à máquina cinematográfica, ela própria carregada de impensado, ele chega com seu corpo diante dos corpos daqueles que filmam. (COMOLLI, 2008, p.84)

Com isto, ao aproximarmos a *auto-mise-en-scène* do ator social de documentário a própria *mise-en-scène* pensada anteriormente pelo realizador, de forma mais ou menos explícita estamos abordando um processo pelo qual o personagem pode vir a apoiar ou atrapalhar este encontro, uma vez que “o cineasta filma representações já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações” (COMOLLI, 2008, p.85). Nessas formulações, as noções de controle da obra fílmica

ganham outras proporções, apresentando com variadas nuances a composição performática.

Como vimos, Goffman e Schechner em muito ampliaram as possibilidades de aproximação de outros domínios do saber com a performance. O modelo goffmaniano de performance sugeriu profundas exposições sobre as interações de nível cara a cara, primeiramente pela obra *Representação do Eu na vida cotidiana*, e o modelo schechneriano de performance, mais amplo, nos auxiliou sobre “como a performance é usada na política, medicina, religião, entretenimentos populares, e interações face-a-face habituais”¹⁰ (BIAL, 2007. p. 8).

A nível nacional, a tese de Mariana Baltar (2007) contribui com tais reflexões. Utilizando Goffman, a autora aproxima o documentário ao termo *face-work*¹¹, ambientado dentro das relações inter-pessoais, no sentido de que “essa mesma interação será trazida a público numa esfera de mediação com o espectador através do aparato cinematográfico (e da experiência do cinema)” (p.31). Esta percepção, defende, é especialmente significativa no campo documental, já que em certo nível, filmes que “tornam o processo de negociação transparente na narrativa acabam sendo esferas mais privilegiadas de análise desse processo” (p.33).

Da nossa parte, além da relação com o termo *face-work* (preservação da fachada), acreditamos ser possível, de igual modo, sustentar uma aproximação de base discursiva e imagética da representação audiovisual junto ao conceito de *personal front* (fachada pessoal) goffmaniano. Esta situação remete-se aos mecanismos pelos quais o sujeito faz uso para salvaguardar sua (auto)imagem, tanto para si quanto para os que assistem. Em ambos os termos, contudo, observa-se os resultados dos desdobramentos ocorridos no âmago das relações inter-subjetivas na ação documentária, visto que falamos de indivíduos sociais, ou referenciando Comolli (2008), sujeitos que trazem consigo referenciais de tantas outras *mise-en-scènes*.

¹⁰ “(...) *how performance is used in politics, medicine, religion, popular entertainments, and ordinary face-to-face interactions*” (tradução livre).

¹¹ Compreende “itens de um equipamento expressivo de tipo padrão intencionalmente ou involuntariamente empregados pelo indivíduo durante sua performance” (GOFFMAN, 1971. p. 32).

Ao refletirmos sobre o papel do personagem de não-ficção e da performance, além das asserções¹² e indexações¹³ inerentes ao filme documentário, é justamente por apresentarem-se desta maneira que as sensações experienciadas pelos espectadores é apreendida, isto é, há na interação uma troca (e conseqüentemente aprovação). Os chamados atores sociais são, assim como o realizador da obra, primordiais neste sistema signficante, e para que isto ocorra como planejado vários recursos são usados, indo desde o tom de voz até a postura corporal.

A leitura que fazemos é a de que a fachada pessoal e a preservação da fachada são tão reafirmadas em certas atuações que, involuntariamente, até mesmo características de cunho histórico, social, cultural do agente nos é visível de apreensão. Goffman (1971) deixa claro que o ser performático carrega sua fachada consigo em toda e qualquer performance, mas que de forma alguma isto torna as performances iguais, ou sequer semelhantes. A identidade própria do sujeito muda constantemente quando na presença do outro, ela não é fixa.

Tanto a fachada quanto a preservação da fachada se aplicam às narrativas documentárias na medida em que, como observamos, se confirmam as inter-relações e negociações cara a cara entre ator-*performer* e o realizador, bem como no instante de encontro interpessoal sugerido por Goffman, com o adendo de que este encontro reflete uma terceira camada interativa, a recepção. Ademais, a preservação da fachada é também significativa porque envolve todo o esforço do sujeito em expressar seu equipamento expressivo de acordo com o que se espera dele, por vezes uma conduta inspiradora, harmoniosa, e ainda que demande muita energia, quem faz a performance tende a receber em retorno, aprovação (GOFFMAN, 1967).

Esta temática é particularmente basilar quando falamos de endereçamento do espectador. Diante de comportamentos que orientam o olhar, atinge-se o âmbito social, no sentido de concluir que “o indivíduo de porte ‘bom’ ou ‘apropriado’ demonstra atributos como: discrição e sinceridade; modéstia em afirmações sobre o eu; espírito

¹² Representa o domínio próprio do filme documentário, junto a elementos externos socialmente construídos, que geram expectativa espectral e fazem com que se entenda, já de antemão dada a herança cultural e capacidade cognitiva acerca do mundo histórico, que a narrativa apresentada refere-se a um documentário e não a uma ficção. (RAMOS, 2008. p. 27).

¹³ Representa a intencionalidade do realizador de qualquer filme, direcionada por diferentes métodos (Ibidem, p. 6).

esportivo; controle sobre suas emoções, apetites e desejos; aprumo sob pressão; e assim por diante”¹⁴ (GOFFMAN, 1967, p. 77).

Em tese, é possível fazer uma leitura pela ótica de que a (auto)apresentação de si diante de uma plateia é intitulada performance e a mesma apresentação diante de uma câmera é intitulada performance documentária. Ainda assim, confusões persistem, em circunstância de validades, limites ou autenticidades destes atos.

Pensando nisto, diferenciamos a performance do teatro e a do documentário, em um primeiro momento, devido a linguagem aplicada. Em um segundo momento, devido ao tratamento representacional de seres humanos reais na não-ficção, de forma que serão suas subjetividades a aparecer na tela, portanto os estímulos performáticos não é padronizado. A postura de si diante do mundo, no cotidiano, no consultório do dentista, na âmbito familiar ou na reunião com amigos muda rotinadamente, um *modus operandi* claramente observado também em relação ao aparato cinematográfico.

Quando Bill Nichols (2010, p. 9) ressalta que “em documentários, esperamos que os atores sociais se apresentem neste sentido, e não que atuem o papel de personagem da invenção do diretor, mesmo se o ato da filmagem tenha uma influência definitiva sobre a forma como eles apresentam a si mesmos”¹⁵, percebemos a existência de um problema diante da expectativa do espectador deste tipo de obra fílmica. Pela crença de que aquilo que se vê é real, pela ligação imediata que fazemos dos personagens com o mundo histórico, acreditamos que estes sujeitos não performam, não atuam, mas são refêns da objetividade dos seus discursos, e não é aceitável que lhes falte fidedignidade.

Performance, como podemos notar, consideravelmente contribui com as asserções da obra fílmica documentária, porque atua como guia na maneira como estes enunciados são expostos, atribui significados e comunica determinados sentidos. Para alcançar a emoção do espectador, por exemplo, diretor e ator concordam em utilizar procedimentos advindos do cinema ficcional, como ensaios, *takes*, refilmagem, continuidade, etc.

¹⁴ “the “well” or “properly” demeaned individual displays such attributes as: discretion and sincerity; modesty in claims regarding self; sportsmanship; command of speech and physical movements; self-control over his emotions, his appetites, and his desires; poise under pressure; and so forth” (tradução livre).

¹⁵ “(...) Documentaries, we expect social actors to present themselves in this sense, not perform the role of a character of the filmmaker’s devising, even if the act of filming has a definite influence on how they present themselves” (tradução livre).

Há muita *atuação de si mesmo* por parte dos atores sociais de um documentário, mas a maneira pela qual esta atuação se dará será acordada anteriormente pelo documentarista, ou seja, há negociação nas formas pelas quais os discursos são montados, o conteúdo é representado, os artifícios são utilizados, os elementos fílmicos são dispostos, e assim por diante.

No quesito naturalidade, Thomas Waugh (2011, p.76) comenta que sentir-se confortável e agir de jeito mais “natural” em frente às lentes se dá devido a três categorias: performance representacional, performance presentacional e performance híbrida. Trouxemos exemplos de documentários que se enquadram em cada uma das categorias, e a escolha se deu devido ao direcionamento e intencionalidade do olhar do personagem (há utilização de *frames*), em relação a cada caso que comenta Waugh.

O primeiro tipo diz respeito à *performance representacional*, advinda do cinema de ficção, que proíbe o olhar para a câmera na hora da atuação. É através deste ato performático que a câmera se torna *invisível*, não há quebra da quarta parede e pretende-se, com isto, uma maior naturalidade. O documentário *Lixo Extraordinário* (2010) (fig.1) é exemplo de como os personagens se apresentam via performance representacional. O tipo representacional ocorre no instante em que “os atores sociais performam a vida cotidiana representacionalmente”¹⁶ (WAUGH, 2011, p.82), o que segundo o autor, esconde os componentes performáticos, através, principalmente, do (não) olhar para a câmera. Sendo assim, não há quebra da quarta parede, e o endereçamento do espectador é feito de modo sutil.

Por se tratar de uma narrativa que retrata o trabalho colaborativo do artista plástico Vik Muniz junto aos catadores de lixo de Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro, a escolha dos diretores foi a de apresentar, com apoio do bom humor dos personagens, a dificuldade em que vivem os moradores da região, mesclando a oportunidade encontrada por Muniz de fazer arte com materiais do lixo antes considerados impróprios. Há, por consequência, pouco a pouco uma construção de teia narrativa voltada para a temática socioambiental e de superação de dificuldades.

¹⁶ “*Social actors perform daily lives, representationally*” (tradução livre).

FIGURA 1 - FOTOGRAMAS DE LIXO EXTRAORDINÁRIO (2010)



Performance representacional: Catadores no aterro sanitário de Jardim Gramacho

O segundo tipo diz respeito à *performance presentacional*, em que propositalmente há quebra da quarta parede e os atores sociais olham para a câmera, forma emprestada da fotografia, em que o endereçamento ao espectador é notório. Sintomático à performance presentacional está no documentário *A máscara em que você vive* (2015) (fig.2), dirigido por Jennifer Siebel Newsom. Aqui, observamos como “os atores sociais performam a vida cotidiana presentacionalmente”¹⁷ (WAUGH, 2011, p.82), ou seja, entregam pelo olhar suas intencionalidades e exploram este artifício fílmico para comunicar e passar uma mensagem.

Temos um trabalho que aborda a ideia de pressão iniciada ainda na primeira infância pela dominação masculina. Aspectos como tristeza e raiva são considerados sentimentos sempre presentes na vida destas crianças e adolescentes. Pelas condutas violentas em que são submetidos, este documentário não informa suavemente. O discurso advindo dos educadores e dos jovens entrevistados é direto, objetivo, ríspido, e diferentemente da proposta de *Lixo Extraordinário*, *A máscara em que você vive* tem no olhar direcionado para a câmara um melhor alcance da intencionalidade da diretora.

¹⁷ “Social actors perform daily life presentationally” (tradução livre).

FIGURA 2 - FOTOGRAMAS DE A MÁSCARA EM QUE VOCÊ VIVE (2015)



Performance presentacional

Há, por fim, um terceiro tipo conhecido como *performance híbrida*, que mescla os dois anteriores. Nomeamos *Far from Poland* (1984) (fig.3) como uma boa amostra deste modelo, já que utiliza variadas técnicas, entre elas a autobiografia, o que para alguns pode ser lido como uma semificação. Há cenas improvisadas, há cenas de arquivo e há encenações profissionais (atores de documentário) combinadas com atuações não profissionais durante as entrevistas. Este modelo foi escolhido para mostrar uma narrativa possível do Sindicato Autônomo *Solidarność* (Solidariedade), que fazia uso de resistência civil não-violenta para lutar pelos direitos dos trabalhadores e buscar mudança social na Polônia. Utilizar diversas estratégias filmicas, desde a encenação aa cenas improvisadas, faz de *Far from Poland* plural e contraditório.

FIGURA 3 - FOTOGRAMAS DE FAR FROM POLAND (1984)



Cena de arquivo

Entrevista encenada

Em todas as situações mencionadas, o realizador da obra busca alcançar, através da experiência sensível de base criativa, uma ligação com seu público via representação da realidade. Dentre dos artifícios das performances dos atores sociais, reforçamos a improvisação, a espontaneidade, a encenação consciente, os ensaios e as (re)encenações como os mais utilizados artifícios para a construção da ação narrativa. Essas performances, entretanto, não se configuram sozinhas, e sim circundam significados pré-determinados pelo cineasta “que transmitem informações para um público somente depois de serem filtradas através da mídia fílmica e através de convenções documentais específicas”¹⁸ (MARQUIS, 2013, p. 46-47).

Para além da variada gama de possibilidades citada acima, a relação documentarista-personagem igualmente vai refletir no resultado final, como argumenta Marquis (2013, p. 46-47), ainda que exista forte influência da direção e presença constante da câmera na performance documentária, “(...) performers de documentário (assim como todos os indivíduos expressivos) podem nem sempre buscar com suas ações ter efeitos particulares e implicações; os efeitos, entretanto, não são menos potentes por conta disto”¹⁹.

Este saber-fazer na frente de outros traz consigo subjetividades, reforçando o que Goffman diz sobre a singularidade da performance: os indivíduos são ímpares e o estilo e técnica de apresentação e recepção do público se alteram reiteradamente. “Em outras palavras, devemos estar preparados para entender que a impressão da realidade promovida por uma performance é uma coisa delicada e frágil que pode ser quebrada por percalços muito menores”²⁰ (GOFFMAN, 1971, p.63). Dessa forma, o ato performático pode dar errado, ter pouca aceitação ou distanciar-se da ideia original do seu criador.

Acima dos três tipos argumentados por WAUGH (2011), a performance vai se diferenciar de acordo com o papel que se está desempenhando, tendo como ponto crucial a situação em que o indivíduo se (auto)representa ou a representa terceiros. Por conta das asserções, a audiência saberá dizer se o *personagem é verdadeiro* pelas pistas deixadas

¹⁸ “(...) that convey information to an audience only after being filtered through the filmic medium and through specific documentary conventions” (tradução livre).

¹⁹ “(...) documentary performers (like all expressive individuals) may not always mean for their actions to have particular effects and implications; the effects, however, are no less potent for this fact” (tradução livre).

²⁰ “We must be prepared to see that the impression of reality fostered by a performance is a delicate, fragile thing that can be shattered by very minor mishaps” (tradução livre).

pela força do discurso, dentro da performance documentária (WINSTON, 2017). Presentacionais, representacionais ou híbridas, estas encenações são por fim autênticas e buscam comunicar uma visão sobre o mundo. Seja escolhendo traços ficcionalizantes ou práticas mais naturais e experimentais, todos os sujeitos representados não são puramente inventados, são figuras atuantes de um mundo histórico, e dialogam com o espectador por intermédio da ação própria proporcionada pela estrutura fílmica documentária.

Considerações Finais

Analisar a performance interdisciplinarmente vem corroborando com pesquisas voltadas para a aproximação do domínio do performático ao domínio do não-ficcional. Pela relevância das nuances de comportamentos restaurados (*restored behaviour*) e das interações subjetivas do face a face apresentadas em vídeo, a performance documentária é um importante marcador de representações sociais entre quem filma e quem é filmado, entre quem entrevista e quem se deixa entrevistar.

Neste cenário, utilizamos principalmente Erving Goffman (1967; 1971) para propor uma performance de viés interacional, em colaboração com as proposições de Richard Schechner (1977; 2006), pelas contribuições para além dos palcos do teatro. Na ação performática do documentário, a atuação do corpo humano é fundamental, mas também importa a boa utilização de estratégias fílmicas enquanto um reflexo na dimensão espetatorial em última instância.

O ator-performer de documentário vai influenciar, mudar ou reforçar uma opinião sobre aquilo que ele é, direcionado por acordo feito com o documentarista *a priori*, mas que é ao tempo todo reformulada, tanto pela individualidade das performances pela noção de *auto-mise-en-scène*. A comunicação feita durante a prática performática pode ou não ser evidente, mas o ponto alto dessa correlação se dá justamente na autenticidade da tentativa e no risco da exposição (da ação) na qual se submete o indivíduo e possibilita confirmação deste no mundo.

Referências bibliográficas

BALTAR, M. **Realidade lacrimosa**: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. 278p. Tese (Doutorado em Comunicação) - Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007.

BIAL, H. **The Performance Studies reader**. 2. ed. London/New York: Routledge, 2007.

COMOLLI, J. Carta de Marselha sobre a *auto-mise-en-scène*. In: **Ver e Poder: A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GOFFMAN, E. **The presentation of self in everyday life**. Harmondsworth (UK): Penguin Books, 1971.

_____. **Interaction Ritual: Essays on face-to-face behavior**. New York: Doubleday/Anchor, 1967.

JARY, D; JARY, J. **Collins Dictionary of Sociology**. 3 ed. Glasgow (UK): HarperCollins Publishers, 2000.

KENNEDY, D. Performance. In: **The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance**. Vol. 2. M-Z. Oxford: Oxford University Press, 2003.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. Performance Studies. In: BIAL, Henry. **The Performance Studies reader**. 2. ed. London/ New York: Routledge, 2007.

MARQUIS, E. Conceptualizing documentary performance. In: **Studies in Documentary Film**. Vol. 7, No. 1, 2013.

NICHOLS, B. **Introduction to Documentary**. 2. Ed. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press: 2010.

RAMOS, F. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

SCHECHNER, R. O que é performance?. In: **Performance studies: an Introduction**. 2 ed. New York/London: Routledge, 2006.

_____. **Essays on Performance Theory**. New York: Drama Publishers, 1977.

WAUGH, T. Acting to play oneself: Notes on performance in documentary. In: **Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2011.

WINSTON, B; VANSTONE, G; CHI, W. **The act of documenting: Documentary Film in the 21st Century**. London: Bloomsbury, 2017.

Filmografia

LIXO extraordinário. Direção: Lucy Walker, João Jardim, Karen Harley. Brasil. 2010. 99 min.

FAR from Poland. Direção: Jill Godmilow. Estados Unidos, 1984. 106 min.

A máscara em que você vive. Direção: Jennifer Siebel Newsom. Estados Unidos, 2015. 97 min.