

## Documentário e a busca pela representação da realidade<sup>1</sup>

Julia Dorneles TROMBINE<sup>2</sup>  
Luíza Duarte de Giacomo CHAMIS<sup>3</sup>  
Neli Fabiane MOMBELLI<sup>4</sup>

Universidade Franciscana, Santa Maria, RS

### Resumo

O presente artigo procura compreender as formas de representação da realidade no cinema documental criadas para e sob o risco do real. Para isso, propõe-se, a partir de revisão bibliográfica, identificar os elementos que constroem sua narrativa e refletir sobre as ferramentas utilizadas como forma de expressão do documentarista a partir de autores como Nichols (2005), Penafria (1999) e Comolli (2008). Logo, enquanto leituras possíveis, para além do modo de representação e dos embates com que o documentarista se depara, o documentário é a possibilidade de apreensão do real, não em estado bruto, mas pelo o que o real daquele momento depõe.

**Palavra-chave:** cinema; documentário; representação; realidade.

### Introdução

O audiovisual perpassa os mais diversos campos sociais, seja a partir de ficcionalização, da sua relação assertiva com o real ou até mesmo da experimentação, ele costuma carregar o anseio da humanidade pela sua própria representação. Mas é no documentário que audiovisual enquanto representação a partir do mundo histórico encontra sua ancoragem. Segundo Bill Nichols (2005), as transformações das estruturas narrativas do documentário advém dessa necessidade de representação do mundo real e da sua incompletude, já que as sociedades também se transformam e as mudanças tecnológicas acompanham e impactam as formas de ser, estar e representar o mundo. O

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 20 a 22 de junho de 2019.

<sup>2</sup> Bacharel em Jornalismo pela UFN, email: [juliadtrombini@gmail.com](mailto:juliadtrombini@gmail.com)

<sup>3</sup> Pós-graduanda em Especialização em Cinema. Bacharel em Jornalismo pela UFN, email: [luizachamis@gmail.com](mailto:luizachamis@gmail.com)

<sup>4</sup> Orientadora do trabalho. Doutora em Comunicação Midiática, professor do curso de Jornalismo da UFN, email: [nelifabiane@gmail.com](mailto:nelifabiane@gmail.com)

gênero documentário, ou tipo de filme, como prefere nominar Guy Gauthier (2011), permitiu a expressão das tendências sociais através do registro dos acontecimentos. É nesse sentido que o cinema documental sempre esteve correlacionado com o registro do real, ao captar as peculiaridades de cada indivíduo e valorizá-lo como sujeito que realiza e reivindica mudanças em seu contexto de vivência.

A expressão de um filme demonstra a força das transformações sociais, no sentido de demonstrar a vivência do cotidiano de determinados personagens em um período social, histórico e político. Ele assume o recorte de uma dada realidade, definida por Gauthier (2011) como uma “capacidade da mente humana de aceder a ela [realidade] e sobre a capacidade da imagem dar conta dela” (GAUTHIER, 2011, p. 44). Por conseguinte, é possível retratar e legitimar pequenos gestos de mobilização em meio às comunidades, redimensionando o contexto do acontecimento e dos sujeitos envolvidos.

Neste contexto, torna-se imperativo o estudo mais aprofundado do fazer documentário sob o risco do real. Para isso, neste artigo busca-se, a partir de revisão bibliográfica, compreender as formas de representação no cinema documental, identificando os elementos que constroem sua narrativa e refletindo sobre as possibilidades de ferramentas que podem ser utilizadas como forma de expressão do documentarista.

## **1. Diferenciando documentário e ficção**

Na esfera do cinema, existem diferentes formas de produzir um filme e de contar uma história. Essa diferenciação é feita a partir de uma classificação de gêneros cinematográficos, a qual podemos destacar as produções de filme documental e ficcional, seja de curta, média ou longa-metragem. Mas o que caracteriza a diferença entre ficção e documentário?

Primeiramente, Manuela Penafria (1999) explica que o documentário é, muitas vezes, “usado como sinônimo de não-ficção, sendo o seu antônimo o filme de ficção” (PENAFRIA, 1999, p.21) e depois destaca que “documentário não é a representação de uma realidade imaginária, mas a representação imaginativa do mundo histórico” (PENAFRIA, 1999, p. 25). Embora a produção documental se encaixe na definição de não-ficção, ela deixa claro que nem todo filme que se caracteriza como não-ficção tem caráter documental:

Os documentários são filmes de não-ficção, mas nem todos os filmes de não-ficção são documentários, ou seja, a utilização do termo não-ficção deve servir, não para designar o documentário, mas para incluí-lo num conceito lato e flexível que reconhece diferentes formas de fazer filmes. (PENAFRIA, 1999, p. 21).

A função do documentário é, de acordo com Penafria (2001, p. 05), “apresentar novos modos de ver o mundo ou de mostrar aquilo que, por qualquer dificuldade ou condicionalismos diversos, muitos não veem ou lhes escapa.” Já para o cineasta João Moreira Salles (2004), “bem mais do que conteúdos ou estratégias narrativas, o que faz um filme ser um documentário é a maneira como olhamos para ele” (SALLES, 2004, p.5). Penafria (1999, 1999, p.21) defende ainda que o uso do termo não-ficção “deve servir, não para designar o documentário, mas para incluí-lo num conceito lato e flexível que reconhece diferentes formas de fazer filmes”. Sobre as “diferentes formas de fazer filmes”, a produção documental apresenta uma característica que pode facilitar a distinção entre documentário e ficção.

Todo filme pode ser considerado um documentário, conforme explica Nichols (2005), pois parte da realidade em que se coloca em evidência a cultura que o produz. Desta forma, os filmes dividem-se em duas categorias: os documentários de satisfação de desejos, denominados ficção, e os documentários de representação social, denominados não-ficção:

[...] Os documentários de satisfação de desejos são o que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – e/visíveis e audíveis – os frutos da imaginação. [...] Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não-ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. [...]. (NICHOLS, 2005, p. 26).

Se para Nichols (2005) “os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico” (NICHOLS, 2005, p.30), a melhor maneira de retratar isso é utilizar imagens captadas *in loco*, ou seja, o lugar/espço onde é recolhida a informação. Além disso, a respeito das diferentes formas de representar o mundo histórico, que a narrativa ficcional também o faz, mas ela o faz metaforicamente, uma vez que o documentário nos dá acesso ao mundo e não à um mundo à parte:

Uma história sobre um mundo imaginário é não mais que uma história. Uma história sobre o mundo real é um argumento. O mundo não é reproduzido mas sim representado, e a representação (que é essencialmente visual) desse nosso mundo passa, não pela sua simples reprodução, mas encontra-se aliada à persuasão, à retórica e ao argumento. O argumento é, pois, a categoria geral da representação do mundo” (PENAFRIA, 1999, p. 26).

Desta forma, a ficção pode ser compreendida como o fruto da imaginação do autor, ao passo que a não-ficção é o reflexo da ação humana. Penafria (1999) finaliza este raciocínio ao afirmar que “enquanto os documentários nos mostram imagens de um mundo que existe fora dessas imagens, a ficção constrói um mundo para qual nos transporta” (PENAFRIA, 1999, p. 27).

Em “*O cinema do real*”, o montador Eduardo Scorel (2005) faz uso da expressão “olhar para dentro” para definir a construção de um mundo imaginário na ficção. De acordo com ele, “a criação ficcional resulta da imaginação, tendo origem, portanto, em um olhar para dentro” (SCOREL, 2005, p. 260). Se a construção de um mundo ficcional parte de um olhar para dentro, pode-se afirmar que o documentário, a fim de registrar o que é observado, parte de um olhar para fora. “Esse dualismo, que parece opor de forma inconciliável duas direções do olhar, uma para dentro, outra para fora, sugere uma diferença de natureza entre ficção e documentário” (SCOREL, 2005, p. 260). Desta forma, os documentários são feitos de uma narrativa não-ficcional que retrata certa realidade, a partir de um recorte operado pelo documentarista.

## **2. A voz do documentário e seus modos de representação**

Quando caracterizamos o documentário como uma forma de representação, podemos deduzir que isso se dá por meio de um conjunto de sons e imagens - a narrativa documental. Esse conjunto constrói uma identidade que, de acordo com Penafria (1999), também depende do “registro *in loco*, do ponto de vista e da criatividade do documentarista” (PENAFRIA, 1999, p. 113). Esses elementos, convergem no que Nichols (2005) caracteriza - quando combinados entre si - a “voz” do documentário:

Por “voz” refiro-me a algo mais restrito que o estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, “voz” não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os

---

códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário. (NICHOLS, 2005, p. 50).

Essa “voz”, considerada pelo autor um elemento primordial nos documentários, faz referência à todos os recursos que estão ao alcance do documentarista que, a partir da sua criatividade e organização de sons e imagens, irá desenvolver a narrativa do seu documentário. “A voz do documentário transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme” (NICHOLS, 2005, p. 76). De acordo com o autor, a voz do documentário constrói uma lógica informativa que apresenta um problema, o ato de representar o mundo histórico e suas questões, e uma solução.

Conforme o autor Cássio Tomaim (2009), “há várias formas ou modos de (re)apresentar o mundo vivido ou a realidade” (TOMAIM, 2009, p. 58). A voz documental não é somente aquilo que é transmitido em palavras, diálogos, entrevistas e narração ao longo do documentário, pois diz respeito à todos os recursos disponíveis ao realizador. O documentarista faz uso de imagens *in loco*, de arquivo, enquadramentos, composição de planos, movimentos de câmera, utilização ou não da *voz-over*, trilhas sonoras, comentários, enfim, tudo aquilo que auxilia o diretor à “traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais” (NICHOLS, 2005, p.73) e transmiti-lo ao espectador. Sabendo que o documentário utiliza diversos recursos estéticos, o documentarista deve:

[...] ser livre de fazer as suas próprias escolhas fílmicas de modo a transmitir-nos um ponto de vista sobre determinada realidade. Novos modos de ver o mundo podem implicar novas construções visuais. Experimentar o pulsar da vida das pessoas e dos acontecimentos do mundo no ecrã é o que o documentário tem de mais gratificante para nos oferecer. É, sem dúvida, um modo de incentivar um conhecimento aprofundado sobre a nossa própria existência.” (PENAFRIA, 2001, p. 9).

Escolhas revelam a subjetividade do documentarista na maneira de expressar-se. Para a autora, o ponto de vista é um recorte do fato que revela acontecimentos e situações para pessoas que não vivenciam a realidade que é retratada pelas lentes da câmera. Além da percepção do documentarista, documentários retratam vivências de “atores sociais” e suas percepções da realidade. De acordo com Penafria (2001), documentar também é “a defesa de vozes que não têm a oportunidade de se expressar (ou seja, fazer nossa a luta dos outros)” (PENAFRIA, 2001, p.9). Ao comunicar, o documentário cumpre seu papel

---

social informando acontecimentos, ao mesmo tempo em que conta histórias subjetivas que revelam vozes e singularidades presentes em diferentes indivíduos em seus respectivos contextos e representações.

Desta forma, é possível compreender que todo vídeo documentário apresenta o compromisso com as verdades do mundo, sejam elas próximas ou distantes do espectador, pois, “quem faz documentário faz ou deveria fazê-lo por força de um engajamento no mundo, por uma vontade própria” (CAIXETA e GUIMARÃES, 2008, p.36). O documentarista constrói a identidade do filme, adota convenções para que a sua visão ganhe credibilidade, e apresenta ao espectador a sua verdade.

Com o intuito de classificar e afinar as convenções adotadas pelo documentarista, Nichols (2005) propõe seis modos de representação: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático, que também correspondem a diferentes momentos históricos.

Na ordem cronológica de surgimento, o modo poético marca os anos 1920, que iniciou junto ao modernismo e tem como principal característica a subjetividade. Este modo “ênfatisa mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (NICHOLS, 2005, p. 138). Desta forma, a racionalidade abre espaço para sensibilidade, assemelhando-se ao “cinema experimental, pessoal ou de vanguarda” (NICHOLS, 2005, p.62), trazendo uma preocupação com a estética e a sequência de planos.

O modo expositivo, que também atingiu seu auge nos anos 1920, é mais objetivo, agrupando “fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica e argumentativa do que estética ou poética” (NICHOLS, 2005, p. 142). De acordo com o autor, “os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente” (NICHOLS, 2005, p. 143), configurando o modo mais coerente para utilizar na disseminação de informações, o que torna o conteúdo mais importante do que a própria imagem, que serve apenas para esclarecer o que é dito.

Os documentários expositivos trazem consigo a narração dos acontecimentos através da *voz de Deus* ou *voice-over*. Dirigindo-se diretamente ao espectador, “os filmes deste modo adotam o comentário com *voz de Deus*” que é caracterizada por uma “voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre, que mostrou ser a marca de autenticidade do modo expositivo” (NICHOLS, 2005, p. 142), dando credibilidade à história.

---

“E se o cineasta apenas observasse o que se passa diante da câmera sem intervenção explícita? Não seria essa uma nova e convincente forma de documentação?” (NICHOLS, 2005, p. 148). Com os avanços tecnológicos de 1960, as câmeras passaram a gravar em 16mm com seus respectivos gravadores de áudio, somando a isso a vertente antropológica, o modo observativo surge para deixar de lado o controle sobre o filme e torna o documentarista um observador do mundo e das experiências que o compõem. Desta forma, “olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida” (NICHOLS, 2005, p. 148), sem interferência ou participação do cineasta.

“O modo observativo propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros se ocupando de seus afazeres” (NICHOLS 2005, p. 148). Os atores sociais, então, vivem suas vidas em frente às câmeras ignorando a presença do documentarista, criando o fluxo natural do filme.

Já o modo participativo, Nichols (2005) salienta a interação entre documentarista e atores sociais. Na década de 1960, houve uma evolução significativa na captação de som, trazendo a entrevista como um elemento fundamental, pois ela “representa uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema” (NICHOLS, 2005, p.159). Além disso, o modo participativo nos permite entender como é, para o documentarista, vivenciar determinada situação. Testemunhamos o mundo histórico através dos olhos de alguém que está intimamente ligado e engajado à ele. “O cineasta despe o manto do comentário com *voz-over*, afasta-se da mediação poética, desce do lugar de onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social” (NICHOLS, 2005, p. 154). O cineasta, então, encontra-se em cena interagindo diretamente com o tema. Ocupamos, aqui, o lugar do cineasta, já que só podemos “enxergar” - através da câmera - aquilo que é vivenciado por ele.

Se há uma troca entre documentarista e entrevistado no modo participativo, o modo reflexivo marca o processo de interação entre realizador e espectador. “Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco” (NICHOS, 2005, p. 162). Além do mundo histórico, este modo traz as indagações da representação:

(...) consideramos *como* representamos o mundo histórico e também *o que* está sendo representado. Em lugar de ver o mundo *por intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para ver o *documentário* pelo que ele é: um construto ou representação. (NICHOLS, 2005, p. 163).



Desta forma, a relação entre cineasta e espectador neste modo se dá a partir da desconsideração de quem assiste diante ao fato representado no documentário, “em favor de um acesso imaginário aos acontecimentos mostrados na tela, como se apenas esses acontecimentos exigissem interpretação, não o filme” (NICHOLS, 2005, p. 163). Compreende-se, assim, que um filme documental só pode ser considerado um produto satisfatório para o espectador se o seu conteúdo é convincente.

Semelhante ao poético, o modo performático assume um compromisso com o conhecimento. Este modo é descrito como algo “concreto e material, baseado nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, da literatura e da retórica” (NICHOLS, 2005, p. 169), considerando e salientando a subjetividade para assim revelar a imaginação e o fato real:

O significado é claramente um fenômeno subjetivo, carregado de afetos. (...) Experiência e memória, envolvimento emocional, questões de valor e crença, compromisso e princípio, tudo isso faz parte da nossa compreensão dos aspectos do mundo que mais são explorados pelo documentário. (NICHOLS, 2005, p. 169).

O documentário carrega em sua narrativa a ideia de que aquilo que o espectador está recebendo é o que existe de mais próximo e semelhante com a realidade. É exatamente isso que desperta o interesse social em assistir documentário: a representação do mundo histórico. De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2003, 2003, p.92), “o efeito do real designa o fato de que, na base de um efeito de realidade suposta suficientemente forte, o espectador induz um “juízo de existência” sobre as figuras da representação e lhes confere um referente no real”. O espectador exerce o seu ponto de vista diante do tema que lhe foi proposto pelo documentarista, que tem como função principal - através de uma narrativa subjetiva - mostrar-nos o mundo no qual estamos inseridos.

### **3. O risco do real**

Uma produção cinematográfica, seja ela qual for, depende do fechamento de um ciclo. No cinema documental, por exemplo, existe o interesse e engajamento do documentarista em representar o real a partir do seu olhar - primeira fase. Há, então, a



---

realização, o fazer documentário, na qual se dá, basicamente, com o encontro de realidades entre quem filma e quem é filmado - segunda fase. E, por fim, o fechamento desse ciclo, que só é possível com o visionamento do espectador - terceira fase. Logo, o documentário representa um encontro de realidades entre quem dirige, quem conta e quem assiste.

Pode ser que nada de comum haja entre as realidades experienciadas pelo realizador, por quem é filmado e pelo espectador, mas existe o real representado pelo filme documentário, o real que os une. Jean-Louis Comolli (2008) acredita que o documentarista não apenas registra a realidade do mundo, como também registra àqueles que também são reais para esse mundo e, conseqüentemente, tornam tudo o que está sendo filmado real.

“Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda” (COMOLLI, 2008, p. 170), que dispensa roteiros, que aceita imprevistos, que se depara com o inimaginável e com o registro de imagens que o documentarista não tem e não deve ter controle. Documentar propõe fazer escolhas. A partir do momento no qual opta-se por produzir um documentário, já se constitui uma intervenção na realidade:

[...] é pelo fato de selecionar e exercer o seu ponto de vista sobre determinado tema que o resultado final de seu trabalho não é uma mera reprodução do mundo. O fim último é apresentar um ponto de vista sobre o mundo e, sobretudo, mostrar o que sempre esteve presente naquilo para onde olhamos, mas que nunca vimos. O documentário, através do documentarista mostra-nos ou, aliás, revela-nos o mundo em que vivemos, faz-nos pensar sobre esse mundo. (PENAFRIA, 1999, p. 109).

Essa representação da realidade, considerada como lei do cinema documentário por Comolli (2008), não é feita apenas pelo registro de imagens do mundo, mas também pelo registro do ator social. Quem filma escuta as palavras de quem é filmado, experimenta um olhar e uma realidade diferentes, sem intervenções. Há uma inversão de papéis, talvez, onde o realizador só exerce “poder” sobre a câmera, que capta a verdade de quem é filmado, e mais nada:

Os homens reais que atuam nos filmes documentários não são, de modo nenhum, atores profissionais, à mercê de uma produção, de um contrato, de uma ordem. Eles entram em um filme apenas na medida em que assim desejam.

---

Nada os obriga, e nós, cineastas, dependemos de sua boa disposição.  
(COMOLLI, 2008, p. 175).

A impossibilidade de controlar a situação e as pessoas é o que faz o documentário ser como é. “O não-controle do documentário surge como a condição da invenção. Dela irradia a potência real deste mundo,” completa Comolli (2008, p. 177). Somente quem é filmado tem controle sobre aquilo que quer deixar filmar, tornando-se personagens pelo que são e pelo que querem dizer, não só através das palavras, mas também com seus corpos. É o que caracteriza a subjetividade e a singularidade do filme:

Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário. (COMOLLI, 2008, p. 176).

No espectador, essa realidade narrada desperta um sentimento ambivalente: ora crê, ora duvida. A ideia de mundo de quem assiste se depara com o real do filme e, com ela, nasce o sentimento duplo de crer que aquilo que está sendo mostrado aconteceu e, ao mesmo tempo, um desejo de querer duvidar. A respeito dessa dualidade, Comolli faz uso de um exemplo que justifica e diferencia ficção e documentário, pois, uma cena de ficção só é “real” no tempo do filme, porque foi filmada, mas não é real no mundo. A cena, na ficção, é criada no mundo para o filme e, no documentário, o filme é criado para e sob o risco do real.

#### **4. Considerações finais**

Norteados pelos conceitos de definição do documentário, seus modos de representação, suas vozes e o entendimento do recorte do real, este trabalho considera que as produções documentais são complexas e apresentam aspectos que devem ser evidenciados, justamente por abordar a função social, que traz a tona os atores sociais e as suas respectivas vivências.

“Ceci n’est pas une pipe”, obra de René Magritte, artista surrealista de 1929, traz a reflexão a partir do objeto em si e sua representação. Semelhante à esta ideia, Nichols (2005) e Penafria (1999) corroboram com a ideia de que o documentário representa a

---

realidade. Uma vez que o documentário exerce uma função social que permite a verossimilhança dos fatos, é imprescindível compreender que trata-se de um recorte, um ponto de vista sobre o fato ou acontecimento, conforme explica Penafria (2001). Por outro lado, Nichols (2005) reforça a ideia de que o documentário representa a sociedade porque retrata histórias das pessoas por meio de recursos, como imagens e sons, dando voz e proporcionando um vínculo de comunicação entre documentarista, ator social e espectador.

O real existe dentro e fora da esfera do filme, e é este que une as vivências distintas de quem faz, quem é filmado e quem o assiste. Muito mais do que registrar as verdades do mundo, o realizador escuta, olha e experimenta a realidade do ator social, quase como uma inversão de papéis. Para Comolli (2008), este movimento implica em um registro do gesto, da palavra e do olhar, os quais referem-se, necessariamente, à realidade e a sua manifestação no documentário. Logo, documentário é a possibilidade de apreensão do real, não em estado bruto, mas o que o real daquele momento depõe.

## Referências bibliográficas

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, SP. Papyrus, 2003.

COMOLLI, J. L. **Ver e poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2008.

MOURÃO, Maria; LABAKI, Amir. **O cinema do real**. São Paulo, SP. Cosac Naify, 2005.

GAUTHIER, G. **O documentário: um outro cinema**. Campinas, SP. Papyrus, 2011.

GUIMARÃES, C.; CAIXETA, R. (2008). Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: COMOLLI, J. L. **Ver e poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte, MG. UFMG, 2008.

MOURÃO, Maria; LABAKI, Amir. **O cinema do real**. São Paulo, SP. Cosac Naify, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP. Papyrus, 2005.

PENAFRIA, Manuela. **O Filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Edições Cosmos. Lisboa, 1999.

\_\_\_\_\_. O Ponto de Vista no Filme Documentário. Universidade da Beira Interior. Departamento de Comunicação e Artes, 2001. Disponível: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> Acesso: 20 de março, 2019.

TOMAIM, Cássio, S. **O documentário como chave para a nossa memória afetiva**. Intercom, 2009. Disponível: <https://www.redalyc.org/pdf/698/69830992004.pdf> Acesso: 28 de abril, 2019.

SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário**. Encontro da Anpocs, 2004. Disponível: [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38020971/joao-salles-a-dificuldade-do-documentario.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1556486750&Signature=OZxhNbIOKLjvcz6zqb3XAbmVpE%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DA\\_dificuldade\\_do\\_documentario.pdf](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38020971/joao-salles-a-dificuldade-do-documentario.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1556486750&Signature=OZxhNbIOKLjvcz6zqb3XAbmVpE%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DA_dificuldade_do_documentario.pdf) Acesso: 02 de abril, 2019.