

REFLEXÕES SOBRE OS MODOS DE REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Maria de Fátima Augusto

Resumo

Análise do discurso documental de acordo com os pressupostos defendidos por seus precursores, Dziga Vertov e Robert Flaherty. Reflexão sobre os quatro modos de representação do documentário descritos por Bill Nichols: expositivo, observacional, interativo e reflexivo.

Palavras-chave: cinema, realidade, documentário.

Captar o mundo através do olho da câmera, em vez de reconstruí-lo na ficção de um estúdio. Este sempre foi o princípio do cinema documentário. Desde as experiências pioneiras dos irmãos Lumière com o cinematógrafo, na escrita documental, o homem é o tema principal. Para muitos autores, os filmes *A Chegada do Trem na Estação* e *Trabalhadores Saindo da Fábrica* já antecipavam a idéia da câmera como uma máquina semiótica capaz de analisar o homem e o mundo que o cerca.

Os operários que saem das usinas Lumière, não prestando nenhuma atenção à esta pequena caixa movida a manivela, quando, alguns dias mais tarde, eles assistem à projeção destas breves imagens, tomam consciência de um ritual mágico desconhecido, eles redescobrem o medo antigo do reencontro fatal do duplo (seu reflexo – do segundo eu) (ROUCH: 3).

Mas para Jean Rouch seriam dois os precursores da nossa disciplina – o discurso documental. Um é o geógrafo explorador, o outro o poeta futurista, mas todos dois são cineastas ávidos da realidade: um faz sociologia sem sabê-lo: é o soviético Dziga Vertov; o outro faz etnografia, igualmente sem sabê-lo: é o americano Robert Flaherty.

Eles jamais se encontraram, mas para o cineasta e antropólogo precursor do cinema *verité*, é a eles que os documentaristas devem aquilo que tentam fazer ainda hoje. Em 1920, filmar a vida dos esquimós do grande Norte era filmar um esquimó em particular, para Robert Flaherty. *Nanook of the North* é o resultado de dez anos de contatos do explorador norte-americano com os Inuik que habitavam a região da Bahia de Hudson, no Norte do Canadá.

A novidade radical deste filme estava na abertura de um novo campo de criação situado entre os filmes de viagem ou travelogues (gênero que se cristalizou a partir de 1907, filmes usados nas palestras sobre viagens, focado na figura do explorador, como elemento pivô de uma montagem descritiva de aspectos isolados da expedição) e as ficções produzidas na época, sem se identificar com nenhum dos dois modelos. Ou seja, era o encontro do travelogue com o modo de representação ficcional que se instituía.

Flaherty inovava ao colocar os fatos que testemunhou em sua viagem em uma perspectiva dramática: construía um personagem, Nanook e sua família, e estabelecia um antagonista – o meio hostil dos desertos gelados do Norte. Além disso, Flaherty incorporou em seu filme as conquistas da montagem narrativa, que resultam na mani-

pulação espaço-temporal, na identificação do espectador com o personagem e na dramaticidade do filme. Mas alguns traços já demonstrariam o estilo inovador do realizador, que, como observa o escritor Silvio Da-Rin, no livro *Espelho Partido, Tradição e Transformação no Documentário*, Flaherty nem sempre seguia à risca as regras de continuidade instituídos pela decupagem clássica.

Em alguns cortes de *Nanook of the North* os movimentos de dois planos contíguos não são perfeitamente concatenados. Em outros, caiaques e trenós subitamente parecem se inverter no espaço (DA-RIN, 2004: 49).

Outra prova da não adoção plena das técnicas narrativas são os eventuais olhares dos personagens para a câmera, por funcionarem como um elemento do distanciamento que dificulta o centramento sujeito-espectador.

O olhar para a câmera, que equivale ao olhar nos olhos do espectador na sala de cinema desvela a artificialidade da filmagem e, como tal, foi regulamentada nos estúdios norte-americanos desde antes de 1910: a Selig inclui nas instruções destinadas a seus atores contratados a proibição expressa de olhar para a câmera. A maioria das outras firmas americanas parecem que adotaram a esta regra, também na mesma época (BURCH, 1987:221).

Flaherty baseou-se, como muitos etnográficos mais tarde, em anos de observação participante. Para expressar o modo de vida dos esquimós, descartou a mera descrição e organizou micro-narrativas, sem que uma concatenação causal se ligasse em vista de um desfecho final. Esta narrativa frouxa decorre diretamente da convivência do cineasta com os Inuík. Como uma dramatização dos aspectos considerados essenciais nas situações observadas, Flaherty observa:

O documentário é filmado no próprio lugar que se quer reproduzir, com as pessoas do lugar. Assim, o trabalho de seleção será realizado sobre o material documental, com a finalidade de narrar a verdade da forma mais adequada e não dissimulando-a por trás de um elegante véu de ficção, e quando, como corresponde o âmbito de suas atribuições infunde à realidade o sentido dramático, este sentido surge da própria natureza e não unicamente da mente de um escritor mais ou menos engenhoso (FLAHERTY apud DA-RIN, 2004: 51).

Extrair do próprio ambiente os elementos fundamentais do drama – esta é a base do método desenvolvido por Flaherty em todos os seus filmes.

Para Dziga Vertov, na mesma época, de acordo com Rouch, tratava-se de filmar a revolução. Então o músico-poeta, transformado em militante, percebendo o arcaísmo da estrutura cinematográfica dos jornais filmados, inventa o kinoki, o cinema olho.

O cinema olho, junção da ciência e das atualidades cinematográficas, com o objetivo de combatermos pela decifração comunista do mundo, tentativa de mostrar a verdade na tela pelo cinema-verdade (VERTOV apud DA-RIN, 2004: 114).

O termo cinema verdade (Kinopravda), que motivou grandes discussões nos anos 1960, tinha pelo menos dois significados. Foi o título da série de 23 cinejornais que o grupo dos kinoks realizou, entre 1922 e 1925, como alusão ao jornal *Pravda*, fundado por Lenin em 1912. Foi também a fórmula sintética que o precursor do documentário encontrou para representar o objetivo estratégico de todo o seu trabalho. Kinopravda era a verdade expressa por todo um leque das possibilidades cinematográficas. Cinema olho foi também o conceito chave de Vertov e sua base eram os cine-registros dos fatos.

Eu sou o cinema olho, eu sou o olho mecânico, eu sou a máquina que mostra-lhes o mundo como apenas ela pode ver. A partir de agora, estarei livre da possibilidade humana. Estou em perpétuo movimento. Me aproximo das coisas, me distancio, me escorrego sobre elas, entro dentro delas, me desloco em direção ao focinho do cavalo de corrida, atravesso as multidões com toda a rapidez, antecipo os soldados em ação, decolo com os aviões, virevolteio sobre as costas, caio e levanto ao mesmo tempo que os corpos caem e se levantam (VERTOV apud ROUCH: 4)

O método do cine-olho – Kinoglaz – diz respeito ao processo de montagem. É através da justaposição de planos que Vertov leva o espectador a estabelecer ligações entre os fatos. O sentido surge do entrelaçamento de cadeias significantes. Para Vertov, o cinema oferecia uma nova percepção do mundo, através da reorganização do tempo e do espaço. Defendia ainda, em seus pressupostos, que a câmera não deveria interferir no curso normal dos acontecimentos, durante a filmagem.

Lançando já as bases do movimento, ocorrido nos anos 60 nos Estados Unidos, conhecido como Cinema Direto, para mostrar a vida como ela é, era necessário um registro absolutamente espontâneo da realidade e Vertov comprova esta estrutura no filme *O Homem da Câmera*. Gervaseau esclarece:

Assim, as melhores sequências de O Homem da Câmera permitem-nos conhecer a originalidade do processo de construção do objeto-filme, mostrando como os cine-fatos são transformados esteticamente através do processo criativo, e como se apreende como constitutivo do mundo no momento em que o percebe (GERVASEAU, 1990 : 61).

O esforço de Vertov era para evitar qualquer forma de dramatização. Nem atores profissionais, nem atores nativos, a interpretação cênica considerada uma irremediável falsificação do mundo (DARIN, 2004: 115). Entre as palavras de ordem incluía-se: “Abaixo a encenação da vida cotidiana, filme-nos de improviso tal qual somos”. Como regra geral, a câmera deveria ser invisível para as pessoas filmadas, de modo a cumprir sua verdadeira vocação: a exploração dos fatos vivos.

Ao contrário de uma montagem proibida –como viria a propor André Bazin, em defesa do plano sequência– Vertov encarava o cinema como montagem ininterrupta, processo permanente de interpretação da realidade.

Todo o método de Vertov se organiza em torno desta contradição dialética entre facticidade e montagem; ou seja, articulação entre o cine-registro dos fatos e a criação de uma nova estrutura visual capaz de interpretar relações visíveis e invisíveis – como, por exemplo, as relações de classe.

Flaherty e Vertov, como afirma Jean Rouch, já colocaram nos primórdios do cinema problemas que os documentaristas sempre terão que resolver diante dos homens que filmam. Rouch observa:

É talvez graças a esta simplicidade e esta ingenuidade (mesmo na cine sofisticação) que os pioneiros descobriram as questões essenciais que nós cineastas nos colocamos sempre: será necessário colocar em cena a realidade – a encenação da vida real – como Flaherty, ou filmá-la, como Vertov, segundo seu inconsciente – a vida de improviso (ROUCH: 50).

Mas, como definir o discurso documental?

Para alguns, é o filme que aborda a realidade. Para outros, é o que lida com a verdade. Ou que é filmado em locações autênticas. Ou que não tem roteiro. Ou não é encenado. Ou ainda que não usa atores profissionais. (DA-RIN, 2004:15)

Certamente, se o documentário coubesse dentro de fronteiras fáceis de estabelecer, não seria tão rico e fascinante em suas múltiplas manifestações; definições não faltam, de acordo com a época e os interesses em jogo. Em 1948, uma associação de realizadores, A World Union of Documentary, definiu o documentário como:

Todo método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstrução sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção. Com o objetivo de estimular o desejo e ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas econômicas, culturais e humanas (WINISTON apud ROSENTHAL, 1988: 22).

O documentário aqui se define menos no plano fílmico do que no plano ético. Esta definição oficial seria imperfeita? Ao contrário. Como veremos, ela é fiel às bases da tradição do documentário. A mais citada definição é atribuída ao inglês John Grierson: o documentário é o tratamento criativo da realidade. John Grierson foi o idealizador e principal organizador do movimento do filme documentário, que se desenvolveu na Inglaterra a partir de 1927. Da-Rin reflete que o documentário se enquadra perfeitamente nos grandes regimes cinematográficos a que se refere Christian Metz:

Estamos diante de um regime de fácil constatação empírica – qualquer espectador que entre inadvertidamente em uma sala de cinema, em poucos minutos, sabe responder se aquilo a que está assistindo é ou não um documentário. Se suas fronteiras incertas desafiam o estabelecimento de uma definição extensiva, capaz de esgotar todas as ocorrências, isto não nos impede de reconhecer a existência concreta deste grande regime cinematográfico – que preferimos chamar de domínio, entendido como âmbito de uma arte. (DA-RIN, 2004:19)

Uma das mais importantes contribuições para o desenvolvimento de uma teoria do documentário vem sendo dada por Bill Nichols. O autor parte da premissa de que um documentário não é uma reprodução, mas sim uma representação de algum aspecto do mundo histórico, do mundo social que partilhamos.

Esta representação se desenvolve sob a forma de um argumento sobre o mundo, o que pressupõe uma perspectiva, um ponto de vista, ou seja, uma modalidade de organização do material que o filme apresenta ao espectador. Analisando documentários de diferentes autores, cinematografias, épocas e estilos, Nichols sintetizou quatro modos de representação da realidade: o expositivo, o observacional, o interativo e o reflexivo. Esta tipologia partiu de uma diferenciação entre os estilos direto e indireto de comunicação de argumentos em documentários e foi desenvolvida por Nichols no livro *Representing Reality*, de 1991, texto que nos servirá aqui de referência.

Os quatro modos pertencem a uma dialética na qual novas formas surgem de limitações e restrições de formas anteriores cuja credibilidade da impressão de realidade documental muda historicamente (NICHOLS, 1991: 3).

O cinema com som direto nos anos 50 proporcionou uma reformulação radical no discurso documental. Flaherty e Vertov passaram a ser valorizados a partir deste período como pioneiros visionários. No modo expositivo, que corresponde bem ao documentário clássico, o espectador é interpelado diretamente pelo texto, seja através de letreiros ou através do comentário – a tradicional *off*, a voz de Deus – que antecipa os argumentos sobre o mundo histórico. O texto e o som não-sincrônico prevalecem. As imagens servem de ilustração ou contraponto. As entrevistas estão subordinadas ao argumento ou são apresentadas através do comentário, que também facilita as generalizações a partir de uma imagem em particular.

Enfatizando uma impressão de objetividade, as informações são apresentadas sem que se problematize a maneira como esse conhecimento foi produzido e sem qualquer referência ao processo de realização do filme. Este modo foi respeitado pela maior parte dos documentaristas até o final dos anos 50 e início dos 60.

Nessa época, como reflete Ana Karina Bartolomeu na sua dissertação de mestrado – *O documentário e o filme de ficção: relativizando fronteiras* (UFMG, 1997), com o advento dos equipamentos mais leves, que permitiam as filmagens em locações e com o som sincrôni-

co, outras configurações se tornaram mais factíveis e vieram questionar a hegemonia da voz *off* (BARTOLOMEU, 1997: 48).

O modo observacional, que procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal, cujo modelo se identifica com o cinema direto americano, valoriza sobremaneira a não intervenção do realizador na cena filmada.

Os cineastas que o adotam assumem a possibilidade de uma observação objetiva e desenvolvem técnicas de filmagem que tornariam a equipe quase invisível. Nenhuma forma de encenação faz parte dos métodos observacionais, que suprimiram o roteiro, uma vez que seus defensores recusavam qualquer preparação prévia ou controle exercido sobre os materiais filmados.

O som sincrônico e os planos-sequência predominam. Na sua forma mais pura, o comentário em *off*, a música externa à cena observada, intertítulos, reconstituições, e mesmo entrevistas, são completamente evitados (NICHOLS, 1991: 38). Assim, transmite-se ao espectador a sensação de que ele tem um acesso direto ao mundo. Como afirma Andrés di Tella, no artigo *O Documentário e Eu*, este método só foi possível pelo surgimento dos aparelhos portáteis, mais leves, assim como o de um filme mais sensível, que permitia filmar com a câmera na mão e som sincronizado, sem luzes artificiais, em praticamente qualquer lugar. Nessa hipótese a câmera transformava-se numa “mosquinha na parede”, capaz de registrar acontecimentos como se não estivesse ali.

Mas que ação? Que histórias contar com o novo equipamento? Esse foi o desafio de Drew. Para enfrentá-lo resolveu pedir um ano de licença (não remunerada) da revista Life e foi a Harvard estudar técnicas narrativas. Leu Flaubert e gostou. Descobriu a estrutura do drama realista. Observou como cada personagem descrevia um arco dramático próprio, ao fim do qual a mesma pessoa do início. Decidiu que melhor seria filmar não os fatos, mas os processos em que indivíduos são obrigados a fazer escolhas cruciais (SALLES, 2004: 31).

O que estamos chamando de método observacional teve como núcleo principal a produtora Drew Associates, formada em torno do repórter fotográfico Robert Drew e do cinegrafista Richard Leacock. Drew e Leacock não consideravam seus trabalhos documentários, mas cine-reportagens ou jornalismo filmado. Para Drew, “(...) docu-

mentários em geral, com muito poucas exceções, são falsos (...) de certo modo eles lembram bonecos”.

Para Drew e Leacock, as pessoas se revelavam por gestos, e também, principalmente, por detalhes comuns: um aceno de mão, uma troca de olhares, uma camisa amarrotada, uma barba malfeita. E o que tornava os documentários falsos não era somente a encenação, prática corrente no jornalismo audiovisual, mas principalmente a interpretação verbal do comentário, a música e os ruídos que costumavam ser acrescentados para dar mais espessura dramática ao filme.

Nós não dizemos para as pessoas como agir, não lhes dizemos o que devem fazer, não lhes fazemos perguntas. Em 1960, Drew propôs aos senadores Hubert Humphrey e John Kennedy acompanhá-los por cinco dias pelo interior do Wisconsin, durante a campanha do Partido Democrata às eleições presidenciais daquele ano. Explicou as regras: precisava de acesso – entrar nos carros e nos quartos de hotel, por exemplo, em contrapartida a equipe não importunaria o candidato com perguntas. A equipe observaria. Assim surgiu *Primárias*, o primeiro filme do cinema direto.

No Brasil, o cineasta João Moreira Salles filmou *Entreatos*, onde, inspirado no cinema direto americano, o cineasta acompanhou o dia a dia do então candidato à presidência da República, Luiz Inácio Lula da Silva – na campanha eleitoral em 2002. E sobre o cinema direto o cineasta brasileiro observa:

O grande legado do cinema direto são essas observações miúdas: um senador que dorme, um grande compositor que ensaia notas em um quarto de hotel, um vendedor ambulante que contempla o fracasso num café de beira de estrada. Parece pouco mais é muito. É uma prova de que certos momentos só são pequenos na aparência (SALLES, 2005: 32).

Como observa, ao contrário, Silvio Da-Rin, o modo interativo evidencia a intervenção do cineasta, ao invés de procurar suprimi-la. Esse modo de representação corresponde àquele desenvolvido na França pelo Cinéma Vérité, contemporâneo do cinema direto americano.

Aqui, há uma interação entre o cineasta e os atores sociais escolhidos para o filme. O cineasta não se restringe a ser apenas um olho cinemático. Além de observar, ele também pode interferir, dizer como percebe os eventos, não apenas através da voz *off* – muitas vezes descartada – mas, na cena, como parte do filme, funcionando como um provocador.

Os comentários, depoimentos e respostas dados por esses atores sociais, por sua vez, formam a principal parte do argumento. Geralmente, a montagem trabalha para manter a continuidade lógica entre os pontos de vista dos entrevistados, incluindo também as conversas entre estes e o realizador.

No cine verité não se brinca com a invisibilidade da câmera. Ao contrário, parte-se do princípio de que um documentário não é mais do que o encontro entre aqueles que filmam e os que são filmados. A figura chave desta escola foi Jean Rouch, um etnógrafo marcado pelo exemplo de Flaherty, e Dziga Vertov. Para Rouch, o que um documentário revela não é a realidade em si, mas a realidade de um tipo de jogo que se produz entre as pessoas que estão em frente e atrás de uma câmera, afirma Di Tella:

Em Eu um negro (1958) os indivíduos documentados eram amigos africanos de Rouch que inventavam uma personagem e improvisavam situações a partir dessa identidade: o protagonista, por exemplo, é um rapaz que trabalhava no porto, mas que assume a identidade de Edward G. Robinson, o ator de Hollywood. Quando viu o material filmado, o rapaz improvisou um monólogo que funciona como a voz em off dos seus pensamentos. Este jogo (...) revela mais sobre a existência e a subjetividade desses jovens africanos do que teria resultado um tratamento mais objetivo (DITELLA apud MOURÃO e LABAKI, 2005: 76).

O filme *Chronique d'un Été*, (1961) de Rouch, inaugurou sua participação, quando o próprio cineasta aparecia na tela, em conversas prévias com os sujeitos do documentário, no caso jovens parisienses que se perguntavam sobre a felicidade (também amigos de Rouch e de seu co-piloto Edgar Morin).

Quando terminaram o filme, Rouch e Morin exibiram o material para os participantes, que se mostravam inconformados com suas atuações, ou quem sabe suas próprias vidas. Depois da projeção, o próprio Rouch declarou: “O problema é que nós estamos juntos com eles na banheira, ou seja, a mosca não está na parede, e sim na sopa”.

Da-Rin afirma que este filme inaugurou o uso direto da palavra, possibilitando as longas conversações em grupo, as enquetes de rua e os monólogos espontâneos. A palavra não estava mais exilada da filmagem, devendo esperar a etapa da sonorização para vir juntar-se às imagens (DARIN, 2004: 165).

Logo, no caso do cinema verdade o que se busca é a produção da própria realidade fílmica, e esta produção implica um processo de metamorfose a que todos os participantes são chamados a se submeter, aí incluídos personagens, cineastas e, potencialmente, seus espectadores.

O modo reflexivo surgiu como resposta ao ceticismo frente a uma representação objetiva do mundo e procurou explicitar as convenções que regem o processo de representação. Este modo evidencia o fato do documentário ser um discurso construído, fabricado. Assim, o processo de realização do filme é explicitado para o espectador.

O cineasta está mais envolvido com o meta-comentário, falando-nos menos sobre o próprio mundo histórico, como nos modos expositivo ou interativo, que sobre o processo da representação. Do mesmo modo, o conhecimento ou as informações não são apenas apresentados, mas também colocados em questão.

Uma perspectiva reflexiva é construída pelo cineasta brasileiro Eduardo Coutinho em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), filme que tenta resgatar sua história através da busca do realizador que segue ao encontro dos personagens que participavam de um filme interrompido dezessete anos antes pelo golpe militar de 1964. Consuelo Lins observa: trata-se de uma obra que captura um momento em que a história de vida do diretor de cinema se misturou à de alguns camponeses, e que ambas foram afetadas por um acontecimento dramático da história do Brasil.

Daí decorre sua auto reflexividade, que se reitera permanentemente, desde a aparição da primeira imagem – preparação dos copiões para aqueles que participaram das filmagens originárias até o final do filme.

Exibição de equipamentos, presença dos técnicos na tela e a participação direta do diretor nas cenas filmadas são consequências do método de trabalho, e fundem-se geneticamente ao processo criativo (DA-RIN, 2004: 215).

Da-Rin observa que os personagens, projetados diante do espelho que para eles o filme se constitui, se metamorfoseam, mas esta metamorfose acontece durante o próprio filme. Walter Lima Júnior observou, sobre esta autoreflexividade que o filme promoveu na época do seu lançamento:

O filme vem enriquecer a observação da ação do cinema sobre o real, em aspectos bastantes significativos: um deles a sua capacidade de interagir entre seus personagens, transformando-os e com isso se

transformando. Os camponeses que vêem o copião de Coutinho não são mais os mesmos no dia seguinte. Provocados por uma realidade (cinematográfica) anterior, eles voltam a agir, desta vez estabelecendo novos rumos para o filme que está sendo feito (LIMA JUNIOR LINS, 2004: 45).

Da-Rin observa que o surgimento de qualidades autoreflexivas nos filmes não-ficcionais está relacionado à necessidade dos documentaristas encontrarem respostas para problemas, tais como: as modificações que os equipamentos e a equipe técnica produziam sobre os eventos, a invasão de privacidade, a relação entre a expectativa de objetividade e a subjetividade do realizador, as implicações ideológicas do documentário, e as responsabilidades do cineasta frente ao público.

Mais tarde, em 2001, no livro *Introduction to Documentary*, Bill Nichols (1991) ainda viria a expandir sua classificação, sobre os métodos de representar a realidade formulando dois novos modos de representação: o poético –que organiza poeticamente fragmentos do mundo– e o performático –que enfatiza questões subjetivas do realizador.

Ainda sobre os modos de representar a realidade, Bill Nichols afirma, embora reconheça que sua proposta sugere a impressão de uma evolução cronológica linear em direção a uma maior complexidade e autoconsciência do método documental, que os modos de representação sempre estiveram potencialmente disponíveis na história do cinema. Além disso, eles tendem a se misturar ou se alterar dentro de cada filme particular, ou seja, um documentário pode perfeitamente apresentar características de mais de um modo.

Para tanto, em nossa análise tivemos como pretensão revelar as relações existentes entre o documentarista e a realidade que ele quer filmar. A verdade do método documental não é outra coisa senão o resultado desta relação –cineasta x câmera– captando o mundo em flagrante delito de existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTOLOMEU, Ana Carina. *O documentário e o filme de ficção: relativizando as fronteiras*. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado UFMG, 1997.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- BURCH, Noel. *El tragaluz del Infinito*. Madri: Cátedra, 1987
- DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo, Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990

- GODOY, Hélio. *Documentário, Realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. 1ª ed. São Paulo: Annablume Editora Comunicação, 2002
- LAUB, Michel. *É quase tudo verdade*. Revista número 87. Bravo número Editora Abril, 2004
- LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004
- MOURÃO, Maria Dora. LABAKI, Amir. *O Cinema Real*. Organização de Maria Dora Mourão e Amir Labaki. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Indianópolis: Indiana University Press, 1991
- ROUCH, Jean. *A câmera e os Homens*. Paris: CNRS
- SALLES, João Moreira. *Sobre Senadores que dormem*. Revista Bravo número 91. Editora Abril, 2005
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*. Segunda edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.