

# Autoridades eletivas: o lugar do documentário em meio ao universo audiovisual

Mariana Baltar\*

O presente artigo pretende articular uma discussão sobre o conceito do domínio do documentário afastando-se das tradicionais dicotomias ligadas à verdade X mentira. A partir de uma revisão histórica do gênero, discute a questão da autoridade como elemento chave para a distinção do gênero. Nesse sentido, propõe a utilização da discussão sobre o conceito de Formação Discursiva como conceito operacional para a reflexão sobre a questão da autoridade, que é socialmente compartilhada e historicamente construída pelas práticas discursivas e que influencia no processo de significação e mediação.

Palavras-chave: cinema, cinema documentário, história.

The present article intends to establish a discussion about the concept of documentary films not based upon a usual truth or fiction dichotomy. By reviewing the history of the genre, it discusses the issue of authority as a key concept for the debates on this particular genre. It also proposes the use of the concept of Formative Discourses as part of the construction of the notion of authority, one that is socially accepted and has been historically built up by the discursive practices.

Keywords: movie, documentary, history.

*Este artículo se pretende establecer una discusión sobre el concepto del dominio del documental alejándose de las tradicionales dicotomías ligadas a la verdad X mentira. Proponiendo, a partir de una revisión histórica del género, un debate en torno de la cuestión de la autoridad como un elemento clave para la distinción del género. En ese sentido, proponemos la utilización de la discusión sobre el concepto de Formación Discursiva como concepto operacional para la reflexión sobre de la cuestión de la autoridad, que es socialmente compartida e históricamente construida por las prácticas.*

*Palabras-claves: cinema, documentario, historia*

\* Doutoranda em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Vamos ao cinema. Vemos filmes e vídeos. Num ato social, em que deparamos com séries de definições, organizações internas e externas; formulações de um universo, disperso e múltiplo, de filmes, planos, imagens e sons diante das quais outro universo disperso de espectadores são confrontados. Tudo circunscrito em um jogo de categorizações e institucionalizações das múltiplas e variadas relações entre sujeitos e objetos culturais.

Todo esse parágrafo de abertura parece abstrato demais, no entanto é extremamente necessário para marcar, desde o início, de onde se parte nessa reflexão. A proposta aqui é esquecer velhas dicotomias que embasam o mundo do documentário. Velhos pares que separam ficção e realidade, que reduzem à verdade e mentira os termos da discussão sobre esses filmes, e práticas discursivas, que socialmente chamamos de documentários.

A força da questão do documentário reside em uma certa ânsia de realidade, construída e alimentada historicamente. Chamamos de “ânsia”, num termo um tanto quanto impreciso, um impulso de organização da experiência de habitar o mundo que nos faz caçar provas, explicações, ciência (práticas discursivas, dispositivos, definidores e “normatizadores” do mundo; tal como inspira a reflexão presente em diversos escritos de Foucault).

No universo do cinema, essa ânsia é traduzida no interior dos discursos filmicos – sejam classificados como ficção ou como documentário – a partir de discussões em que palavras como realismo e realidade ganham força. É o que encontramos numa clássica discussão sobre a vocação ontológica de aderência da realidade da imagem fotográfica (e do cinema). Historicamente, a fotografia e, posteriormente, o cinema das primeiras décadas era tratado como possibilidade de reprodução do real<sup>1</sup>. De tal modo que a imagem mecânica foi identificada a partir de sua “função” de reprodutora da realidade, processo de identificação alimentado pela especificidade técnica dessa imagem fotograficamente reprodutível.

Todo esse debate está muito bem analisado e desmistificado logo na primeira parte do recente livro de Ismail Xavier (2003). No artigo, tenazmente chamado de revelação ou engano, o autor reflete como a discussão sobre a impressão de realidade no cinema configurou duas correntes opostas, de adesão ao efeito de realidade e de afastamento.

No caso mais específico do documentário, também é possível identificar duas trajetórias na reflexão teórica: uma que o discute em termos de representação da realidade, de discurso sobre o real, outra que o iguala à ficção, levantando argumentos em torno da subjetividade e da discursividade e, ao mesmo tempo, apagando as distinções em relação à mediação na instância da experiência do público.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Lembramos aqui as experiências de Muybridge e Marey no final do século XIX com a reprodução, para fins de estudos científicos, do movimento.

<sup>2</sup> Retomo a discussão da mediação, embora de maneira não desenvolvida, pois é, mesmo empiricamente, perceptível que há uma distinção na expectativa do público diante de uma obra classificada de documentário. E essa distinção faz a diferença social e política desses discursos. Por isso, assumimos uma postura de que não resolve para a complexidade do debate a adesão total a alguma das trajetórias apontadas acima.

Se nos lembrarmos dos filmes que costumamos classificar como documentário ao longo da história do cinema, observaremos uma multiplicidade de estratégias estéticas, de variações de definições, de formas narrativas, de circuitos de distribuição. Nesse sentido, apontamos o caráter de dispersão do documentário. (Retomando a idéia de uma dispersão constitutiva do sujeito e do mundo apontada por Foucault).

É mais palpável ainda tal afirmação se pensarmos, por exemplo, no conjunto de filmes vinculados ao contexto do cinema moderno brasileiro, nos anos 1960 (que marcou profundamente nossa tradição documentária). Retomando essa filmografia, veremos facilmente a multiplicidade à qual me refiro. Filmes como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Maioria Absoluta* (Leon Hirzman, 1964-66), sem dúvida, enquadram-se num certo “tradicionalismo” na utilização de uma voz over como voz de explicação.

Por outro lado, outras obras que dialogam diretamente com estas duas, como *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1966), *Iaô* (Geraldo Sarno, 1974) e *LavraDor* (Paulo Rufino, 1968), já se compõem de tratamentos estéticos perturbadores para o documentário.

*LavraDor*, então, é profundamente alinhado a um cinema de ruptura, com imagens e sons que seguem uma cadência única, não compromissada com a informação, mas com a construção do pensamento sobre a luta rural a partir dos diversos discursos. Discursos que passam pela poesia, pela fala oficial dos militares, utilizada com fina ironia, e pela inclusão da fala camponesa. As imagens, em *LavraDor*, estão longe de ser meramente ilustração do discurso verbal, são articuladas como construtoras de uma tensão que se reverte em argumento e novamente em questionamento.

No entanto, dispersos e múltiplos, separamos esses filmes de outros, reunindo-os sob o termo documentário. Um termo que carrega sua história, seu “peso” institucional, a partir do qual os espectadores irão se relacionar. Tomamos aqui um lugar de problematização do próprio ato de definir – nomear, classificar, dar unidade – um conjunto de natureza variável e histórica.

O ato de transformar o domínio do documentário em objeto perpassa a noção do estatuto da imagem: como ela significa, que papel ocupa enquanto mediadora e de que lugar (simbólico e ideológico) fala a suas audiências. Isso porque o mapeamento desse domínio guarda íntimas e ambíguas relações com outros domínios audiovisuais, em especial com o que se costuma indexar<sup>3</sup> de ficção (esta também entendida como pura dispersão).

A convicção é de que não existem objetos *a priori*: “ele não preexiste a si mesmo, retido por algum obstáculo aos primeiros contornos da luz, mas existe sob condições positivas de um feixe complexo de relações” (Foucault, 1995, p. 51). Para o domínio do documentário, esse feixe de relações compreende orientações sociais, mercadológicas e estéticas que levam, básica-

<sup>3</sup> Essa idéia de indexação pressupõe que as narrativas audiovisuais são socialmente classificadas como ficção ou documentário, a partir de determinações diversas: narrativas e extra-narrativas, o que implica diferentes condições de espetatorialidade e, portanto, de diálogo entre público e obra.

mente, a um caminho de oposição ao domínio da ficção.

O que tratamos de fazer aqui é desconstruir essa oposição, pensando, para isso, como ela se estruturou e, depois, recolocando um termo que parece mais interessante para o domínio do documentário. Para que esqueçamos a verdade, precisaremos pensar a autoridade em se constituir um discurso da verdade.

É antiga a visão que opõe documentário à ficção e está atravessada pelo pressuposto de que a imagem documental seria conferida de uma autenticidade específica que a autorizaria a significar a realidade. Tal pressuposto é entendido aqui como historicamente construído e não estabelecido a partir da essência da “imagem-câmera”. É a constituição dessa autoridade que alinha o domínio do documentário a outros tipos de discursos sobre o real – que têm em comum um caráter de sobriedade quase científica.

Diante da pergunta o que é documentário, somos levados a responder que são filmes que mostram/representam a realidade. Mas qual é, afinal, tal estatuto da representação? É em que constitui a relação com a realidade? O argumento que embasa a utopia da representação da realidade é falho e não se sustenta com firmeza. Por um lado, porque é palpável a presença da subjetividade em toda e qualquer enunciação, em toda articulação de linguagem. Por outro, porque não existem, inscritas no filme ou fora dele, marcas explícitas que garantam a presença de um real mais que perfeito, imanente e elevado ao estatuto de verdade absoluta.

Se a realidade pulsa no interior do filme classificado como documentário, assim o faz, fundamentalmente, por elementos estéticos tomados como marcas tradicionais de tal gênero, pois historicamente assim foram utilizados e trazem em si a memória dessa história de usos e sentidos. É uma reunião de formulações, discursivas e históricas, que imputa às obras o valor documentário e atesta sua aparente unidade enquanto realidade. As imagens de um documentário são impregnadas de realidade, mas não constituem por isso a Verdade. E esta não é a questão primordial do domínio.

O que tal pressuposto coloca em debate é a constituição de uma reflexão para o domínio do documentário que não recaia na tradicional dicotomia da verdade versus a ficção. E, por outro lado, que tampouco opere uma reflexão apagando a questão, tratando o documentário exatamente como o universo da ficção, sem refletir sobre as diferenças sociais que o termo sugere na sua relação com a historicidade e com a experiência do espectador. Esse debate é levado a cabo por autores como Michael Renov (1993), Roger Odin e Bill Nichols.

Acreditamos que a reflexão do teórico americano Bill Nichols (1991) a respeito da definição do domínio do documentário seja extremamente interessante, pois está mais densamente preocupada com o debate sobre esta definição. Nichols é mais conhecido por sua formulação de quatro Modelos de Representação em que “divide” o universo do documentário. No entanto, mais importante que isso, é mesmo sua reflexão sobre os caminhos da definição. Seu pensamento restitui para o documentário um lugar na teoria do cinema, sem, no entanto, cair na caduca discussão entre verdade, mentira e

manipulação; nem mesmo na redução da proposta de base semiológica.

Nesse sentido, traremos aqui o pensamento de Nichols (1991) como referência principal, associando-o ao trabalho de Foucault (1995) e de Bakhtin (1979) para discutir a constituição do elemento de “autoridade” desse domínio; uma autoridade que, ao ser reconhecida tanto no filme quanto fora dele, alimenta a expectativa do público diante dos discursos classificados como documentários. Expectativa essa que leva o público a identificar a representação da realidade nesses filmes, creditando a eles um estatuto de verdade.

Nichols (1991) reflete sobre a definição do domínio do documentário a partir de três caminhos: da comunidade de realizadores (o que envolve também uma esfera institucional)<sup>4</sup>, do corpus textual (concernindo à materialidade fílmica) e da constituição dos espectadores (o que diz respeito ao saber social compartilhado que influencia na experiência da audiência; idéia expressa no conceito de espectador implicado).

A reflexão desse autor americano parece muito inspirada na metodologia analítica de Foucault (1995) e nos preceitos de dialogismo – próprio do pensamento de Mikhail Bakhtin. É nesse sentido que, mais que buscar uma definição para o documentário, Nichols vai refletir sobre tal problemática contida nas práticas discursivas do domínio do documentário. Relacionadas a essas práticas, estão questionamentos que dizem respeito ao diálogo entre os discursos e a um entendimento do processo de significar que pressupõe a “inconclusividade” das palavras, dos sentidos, do mundo (Bakhtin, 1979):

*Bakhtin, repetimos, considera o dialogismo o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Insiste no fato de que o discurso não é individual, nas duas acepções de dialogismo mencionadas: não é individual porque se constrói entre pelo menos dois interlocutores que, por sua vez, são seres sociais; não é individual porque se constrói como um diálogo entre discursos, ou seja, porque mantém relações com outros discursos (Barros, 1997).*

Nichols (1991) argumenta como é falaciosa a percepção de que o realizador de documentários exerceria pouco controle em relação à filmagem. Tal noção, que definiria o documentário do ponto de vista do realizador, sugere que a relação do filme com a realidade é direta e não manipulável. Confunde-se “controle” com “não-intervenção” no desenrolar dos acontecimentos da situação filmada. Porém, fundamental realmente no questionamento sobre o controle são as perguntas sobre a relação de poder e hierarquia estabelecidas entre os sujeitos da realização e os sujeitos da ação (ou seja, entre o diretor e sua equipe e os personagens do documentário).

Quando formulamos desde esse ponto de vista, percebemos que, ao contrário, documentaristas têm tanto controle sobre o tema e situação de

<sup>4</sup> A noção de instituição em Nichols é inspirada em Foucault, o que a torna mais ampla.

filmagem quanto qualquer outro cineasta. Porém, esse controle não é exercido nos mesmos termos. Quando, no domínio da ficção, fala-se em produção, cenografia, preparação de atores e roteiros minuciosamente previstos, no domínio do documentário, considera-se pesquisa, trabalho de campo, interação com sujeitos que serão elevados ao estatuto de personagens e mais um sem fim de imprevisibilidades. Mas nada disso significa menos controle, uma vez que, no interior de ambos os domínios, é a montagem<sup>5</sup> que orienta e articula os significados.

Por realizador, na verdade, entende-se uma comunidade de praticantes que está articulada em torno de formulações institucionais e práticas compartilhadas, que tecem uma rede de comportamentos definidores do domínio do documentário. Tal rede organiza, em determinada instância, a dispersão das práticas discursivas, como indica a reflexão de Foucault (1995) acerca das instituições.

Falamos mais concretamente, por exemplo, de uma prática institucional que inclui festivais temáticos, canais que solicitam um tipo de produção autodenominada documentário e realizadores que são constantemente chamados a se posicionarem em torno de questões que são, fundamentalmente, de ordem ética.

São práticas que constituem e operam um diálogo com a tradição documentária. Considera-se a tradição não como formulação purista do que se define documentário. O que ela indica é a projeção imaginária de um senso comum que, rapidamente, vai reconhecer no filme as marcas estéticas do que “deveria” ser um documentário. As regras de formulação que compõem o documentário tradicional, numa composição determinada historicamente – qual seja, uso expositivo da voz over, orientação da montagem por uma lógica argumentativa/dissertativa, a ideologia documental<sup>6</sup> propriamente dita –, influenciam fortemente na definição do filme documentário e orientam a expectativa da audiência.

Fica, portanto, indicado um outro olhar sobre a tradição, que não vai colocá-la no lugar de preservação da “pureza” do documentário. Tal pode parecer familiar, natural, mas é preciso “desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens” (Foucault, 1995, p. 24). Ou seja, a tradição não é a preservação de uma essência (o que não existe per se), mas o lugar onde se preservam, isso sim, os jogos de relações que a produziram enquanto unidade, enquanto essência.

É com esse espírito, do qual decorre uma empreitada analítica, que

<sup>5</sup> A palavra montagem aqui não se refere exclusivamente à operação de edição de planos e sons (um dado técnico do domínio do cinema); engloba também uma ação do intelecto, produto de subjetividades que são historicamente construídas, remete-se, em última instância, à noção de incompletude dos sentidos.

<sup>6</sup> Expressão usada na dissertação de Silvio Da-Rin para designar a idéia de imagem como registro da realidade; ideologia que tem sua origem, segundo o autor, “anterior ao próprio cinematógrafo” (Da-Rin, 1995, p. 29). O que tal expressão indica é a crença na objetividade da representação não-ficcional.

Nichols (1991) vai buscar os elementos materiais do filme. Como em geral ele se articula na apresentação de um problema e de uma solução, por exemplo, e fundamentalmente, como a história do domínio do documentário vem definindo e redefinindo o próprio domínio, numa inter-relação com elementos estéticos de uma certa tradição.

Perpassa a análise de Nichols (1991) a idéia de “impressão” que é articulada no interior da materialidade do filme e que pode ser pensada como efeito de sentido de realidade. O autor recorta a “realidade acontecendo” como o elemento que o filme quer ou não mostrar; um efeito que é construído na organização do discurso fílmico; em que montagem, escolha de enquadramentos e certos tratamentos do som são instâncias que conduzem essa “impressão”, transparente ou opaca, de captação e tratamento da realidade.

A noção de efeito de sentido decorre do entendimento do próprio sentido como algo “cambiável” e dialógico, seguindo as colocações de Bakhtin. Sendo assim, é preciso encará-lo como um convite; o sujeito é chamado a se instalar, aceitando ou não o “proposto” pela enunciação. Não há, portanto, sentido em si, há movimentos e correlações que, por embates interpretativos, vão se definindo e redefinindo.

A relação entre o documentário a realidade não passa, necessariamente, pelo imperativo de transparência – a imagem como extrato verdadeiro da realidade. Passa por um efeito de sentido que é construído na materialidade da narrativa, ou seja, como o filme pode se mostrar enquanto retrato da realidade, através de um efeito de transparência.

Os elementos formais da linguagem cinematográfica articulam essa “impressão” a partir de uma lógica que segue uma motivação diferenciada em relação ao domínio ficcional. No documentário, a motivação, em geral, é regida pela relação argumentativa com os sentidos articulados nas imagens e sons. As regras de continuidade, por exemplo, que no domínio da ficção clássica-narrativa orientam um desenrolar naturalista da movimentação dos personagens<sup>7</sup>, no documentário, seguem o desenrolar do argumento. Justaposições inusitadas podem ser mais facilmente admitidas se contribuem para a argumentação ou apresentação do tema. “Implícita nesta definição centrada no textual, está o pressuposto de que os sons e as imagens de um documentário se colocam como evidências e são tratados como tais, mais que como elementos de uma trama” (Nichols, 1991, p. 20).

Os diversos tratamentos da materialidade são o convite feito ao espectador para que se instale num ou noutro sentido. As motivações de cada plano, de cada tratamento sonoro são variadas e inter-relacionadas historicamente; elas organizam, ideológica e simbolicamente, a ligação do filme com a realidade. O conceito de ideologia é aqui trabalhado no sentido utilizado pela Análise do Discurso, vinculando-o ao simbólico e às práticas, sociais e discursivas (Pêcheux, 1975).

Segundo essa perspectiva, as questões que vão interessar podem ser formuladas em termos de: que documentários parecem – em suas estratégias-

<sup>7</sup> Sobre isso, conferir Xavier (1984), em especial capítulo intitulado “A decupagem clássica”.

as narrativas e estéticas – fiéis à realidade? Por que querem se vincular a esse efeito de sentido? Como se articulam esteticamente para tanto? E, em última instância, de que lugar falam? (um lugar sempre ideológico). Tais relações vão compor (e recompor) as definições do domínio do documentário a partir de seu corpus textual (Nichols, 1991).

Por outro lado, a relação com os elementos formais propõe, como já foi indicado, uma determinada experiência de espectadorialidade. Nesse sentido, a reflexão de Nichols (1991) parte da seguinte constatação: que, para a sociedade, o estatuto do documentário é o de evidência do mundo, que o habilita para ser um discurso sobre o mundo histórico que compartilhamos. Diante do documentário, a audiência se “prepara” para absorver um argumento e não necessariamente compreender uma estória. Inscreve-se no filme um espectador que é colocado no lugar de testemunha do mundo, do devir da História ou do acontecimento de interação entre realizador e realidade.

O apelo à identificação é de uma ordem diversa da presente no domínio ficcional, pela relação do fílmico com o mundo histórico, que é conduzida na sua materialidade. “A significação do filme vem com as imagens. Ela é imagens e sons, é sempre algo concreto, material e específico” (Nichols, 1991, xiii).

Tratar desse domínio e, de certa forma, advogar pela necessidade de uma reflexão específica para tal, não significa reunir as produções indexadas como tal num saber unívoco e pretensamente homogeneizador. Ao contrário, é procurar entender melhor as diferenças exatamente através de sua dispersão: “reconhecer em que medida nosso objeto de estudo é construído e reconstruído por uma diversidade de agentes discursivos e comunidades interpretativas” (Nichols, 1991, p. 17).

Nichols também chama a atenção para o fato de os documentários terem sido esquecidos como objetos de uma certa corrente teórica que procurava analisar o cinema à luz da psicanálise. Se o documentário parece marginal para tais teorias, assim se dá pelo pressuposto de que a questão do documentário se iguala à questão de seu tema. Filmes históricos são, portanto, objeto da história; filmes etnográficos, da Antropologia e assim por diante.

Nesse sentido, ficam pouco problematizadas as formas do dizer. E se perde de vista que elas também constituem o tema, definindo-o a partir de suas formulações discursivas. São os jogos de relações entre discursos do mundo que produzem a percepção da realidade, engendram subjetividades e formações imaginárias. A análise desses discursos é uma análise das correlações de forças que compreendem gestos de interpretação. “O discurso é algo inteiramente diferente do lugar em que vêm se depositar e se superpor, como uma simples superfície de inscrição, objetos que teriam sido instaurados anteriormente” (Foucault, 1995, p. 48).

Partir desses pressupostos para realizar a análise e recortar em termos de dispersão o domínio do documentário é recolocar a questão da discursividade em pauta. É comum atribuir à idéia de discursividade, a iden-

tificação da presença do sujeito e da interpretação na articulação da obra. Como se considerar o cinema enquanto discurso estivesse limitado à percepção das subjetividades que articulam seus sentidos.

É preciso entender melhor o que está proposto aqui como discursividade. Trata-se de desvendar como a enunciação (o discurso) significa, levando em conta, de um lado, as especificidades de sua linguagem (decupagem, planos, montagem de imagem e som...); de outro sua historicidade (articulação com o ideológico e com o simbólico em “lugares de fala” e experiências de espetatorialidade).

Uma outra idéia do significar ganha espaço quando se entende que os sentidos não estão dados *a priori*. Embora a imagem sugira uma transparência (formulação que está no cerne da idéia de representação), seu sentido não é unívoco. A transparência é um efeito articulado no interior da narrativa.

A questão é que as imagens (assim como as palavras) parecem ter um significado óbvio para todo e qualquer sujeito; porém, esses sentidos são construídos e negociados historicamente, a partir das relações entre os sujeitos – incluindo seus lugares de fala – e o mundo. Isso, necessariamente, os coloca em relação a outros discursos e sentidos que são re-elaborados e re-significados.

A partir dessa reflexão, a questão da “representação da realidade” ganha outro contorno; não mais o de delineamento da essência definidora do documentário. Esta passa a ser entendida como um conjunto de gestos interpretativos, movimentos de produção de sentido que são articulados na materialidade fílmica, em sua relação com a formação histórica e na relação com o interdiscurso; um diálogo entre os discursos, entre os filmes, entre as imagens e os sons. Um diálogo que vai, justamente, formular, historicamente, a autoridade imputada ao gênero, e socialmente reconhecida ao longo do “processo” de classificação dos filmes.

Isso nos leva ao encontro da trajetória de constituição do documentário como gênero cinematográfico, pois é desse lugar (que vai demarcar uma posição ideológica e simbólica) que o filme, ao se “filiar” a este domínio documental, vai falar<sup>8</sup>. O lugar de fala irá não determinar – pois intrínseco ao sentido está sua condição de incompletude<sup>9</sup> –, mas circunscrever uma rede de significância, que será constantemente re-elaborada na construção do sentido.

Propomos, para cercar de conceitos essa idéia dos lugares de fala, a utilização da noção de Formação Discursiva, formulada primeiro em Foucault (1995) e (re)trabalhada por autores como Jean-Jacques Courtine e Eni Orlandi.

<sup>8</sup> A idéia de fala aqui reúne a proposição material de montagens de sentidos. Diz respeito ao movimento de significar.

<sup>9</sup> Noção, inspirada em Bakhtin, de que o sentido não está dado a priori, mas vai se construindo a partir das relações entre discursos e sujeitos que são interpelados pela ideologia e afetados pelo inconsciente.

Construindo uma metáfora de rede, diríamos que as Formações Discursivas seriam as linhas e os pontos que podem, combinados, tecer uma rede. A depender do tipo de linha ou do tipo de ponto usados, a trama será uma ou outra.

*Depende da história de construção dos sentidos a configuração de lugares para as idéias, na trama da relação linguagem/pensamento/mundo; isto é, no efeito de realidade do pensamento, da ilusão referencial que eles produzem. A organização dos sentidos é um trabalho ideológico. E o lugar das idéias é função desse trabalho (Orlandi, 2001, p. 7).*

É precisamente por isso que busco, na historicidade da constituição do documentário enquanto gênero, delinear seu principal lugar (ideológico) de fala; qual seja, da autoridade de conduzir uma explicação do mundo ou de partes dele.

Isso não quer dizer que seja a única posição possível para as obras relacionadas socialmente ao domínio do documentário. Os movimentos de re-significação indicam caminhos de alinhamento ou afastamento, mas ambos estão dentro da rede discursiva que diz respeito a tal lugar de fala (que foi, como já apontamos, construído historicamente).

Como gênero cinematográfico, o documentário tem sua fundação marcada com os filmes e a reflexão da escola documentarista inglesa dos anos 1930. O principal articulador e pensador foi John Grierson, que cunhou o próprio termo “documentário”, em 1926, em artigo intitulado “Flaherty’s Poetic Moana”. Porém, sua criação não aparece isolada do desenvolvimento estético e discursivo do cinema, da produção de imagens e do pensamento artístico-científico.

A questão do não-ficcional, que perpassa toda a cinematografia desde os irmãos Lumière, ou do uso científico das imagens nos estudos do movimento de Marey, por exemplo, é o que guia a percepção do papel e lugar do gênero documentário, o estatuto ideológico, propriamente dito, que os usos sociais dessas imagens lhe imputaram.

A história dos usos das imagens não-ficcionais constituiu um lugar/papel de registro e informação do mundo. Tal lugar elegeu, para o documentário, certa autoridade em ser discurso sobre o mundo e a realidade; o que é ressaltado por Nichols (1991) como relação de familiaridade com o que é classificado, pelo autor, de discursos de sobriedade.

*Documentário, assim como outros discursos do real, contém um vestígio de responsabilidade em descrever e interpretar o mundo de nossa experiência coletiva [...] Mais que isso, ele se alinha a esses outros discursos (da lei, família, educação, economia, política, estado e nação) na efetiva construção da realidade social (Nichols, 1991, p. 10).*

Parece claro que a reflexão sobre os discursos de sobriedade está inspirada na noção de Saber tal como formulada em Foucault (1995). Saberes que nos parecem imbuídos de um sentido de unidade “organizadora” do mundo real. A empreitada reflexiva de Foucault questiona as análises tradicionais da “organização” do mundo – essa tarefa dos saberes que parecem fazer da dispersão da realidade e da História um natural conjunto de unidades. São noções – unidades do discurso como a tradição, a família, a evolução, a espiritualidade, a loucura... – que clamam por re-elaborações desde que:

*as pesquisas da psicanálise, da lingüística, da etnologia descentraram o sujeito em relação às leis de seu desejo, às formas de sua linguagem, às regras de sua ação, ou aos jogos de seus discursos míticos ou fabulosos, quando ficou claro que o próprio homem, interrogado sobre o que era, não podia explicar sua sexualidade e seu inconsciente, as formas sistemáticas de sua língua ou a regularidade de suas ficções, novamente o tema da continuidade da história foi reativado: uma história que não seria escansão, mas devir (Foucault, 1995, p. 15).*

Como devir, é, portanto, dispersão, descontinuidade, diferença. O pensamento do autor indica um caminho que procura rejeitar, para então analisar, a ânsia de organização em termos de unidade que perpassa a formação histórica da modernidade e, de certa forma, também da contemporaneidade.

É, sem dúvida, inspirado nesse tipo de reflexão encontrada em Foucault que Nichols (1991) vai classificar o documentário como discurso de sobriedade, colocando então esses discursos ao lado de outros, operados no universo científico, jornalístico, religioso, entre outros exemplos possíveis. Ou seja, tipos de discursos que estão envolvidos numa esfera de autoridade de explicar o mundo. Seguindo esse raciocínio, diremos que o documentário vai, em sua trajetória histórica, constituir para si uma Formação Discursiva intimamente vinculada a esta autoridade.

A noção de Formação Discursiva foi desenvolvida por Foucault em *Arqueologia do Saber* (1995) para estruturar teoricamente o que seus trabalhos analíticos anteriores, como *História da Loucura*, *Nascimento da Clínica* e *As Palavras e as Coisas*, já indicavam. A pergunta de Foucault encaminha um questionamento sobre as formulações que organizam como unidade/Saber a dispersão, do sujeito, dos sentidos e dos acontecimentos: “é preciso desalojar essas formas e forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens” (Foucault, 1995, p. 24).

As formas e forças obscuras são as formações discursivas que operam definindo o efeito de unidade, formulando regras anônimas para o “dizer”. A questão, analítica, é perceber e estabelecer que relações se dão entre enunciados, de formas e naturezas diferentes e que vão operar o efeito de unidade: “a unidade dos discursos sobre a loucura seria o jogo das regras que definem as transformações desses diferentes objetos, sua não identidade através

do tempo, a ruptura que neles se produz, a descontinuidade interna que suspende sua permanência” (Foucault, 1995, p. 37).

Dizer que são anônimas indica a forte convicção de que não há um centro produtor dessas regras de formulação. Elas são engendradas nas práticas sociais e discursivas. São geradas e geram os mesmos mundos e realidades dispersas, mas palpáveis. É a lógica, muito foucaultiana, do efeito e instrumento.

A dispersão dos conceitos, objetos, enunciações e estratégias do discurso diferem em estruturas e regras de utilização, que são interligadas por possibilidades estratégicas diversas. O conceito de Formação Discursiva propõe a nominação de um potencial descritivo, portanto analítico, desses sistemas de dispersões:

*diremos, por convenção, que se trata de uma Formação Discursiva – evitando, assim, palavras demasiado carregadas de condições e conseqüências, [...] tais como ciência, ou ideologia, ou teoria, ou domínio de objetividade. Chamaremos de regras de formação as condições a que estão submetidos os elementos dessa repartição (objetos, modalidades de enunciação, conceitos, escolhas temáticas). As regras de formação são condições de existência (mas também de coexistência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma dada repartição discursiva (Foucault, 1995, p. 44).*

Quando ressalta que é lugar de existência, de manutenção e desaparecimento, Foucault indica que é importante pensar co-relações entre enunciados, conceitos, objetos... enfim, entre práticas discursivas: quando se fala de um sistema de formação, não se compreende somente a justaposição, a coexistência ou a interação de elementos heterogêneos (instituições, técnicas, grupos sociais, organizações perceptivas, relações entre discursos diversos) mas seu relacionamento – sob uma forma bem determinada – estabelecido pela prática discursiva (Foucault, 1995, p. 80).

É nesse sentido que se estabelecem diálogos entre os discursos, cujas relações vão influenciar no processo de significar. Tal reflexão imputa uma maior consideração às relações de filiação entre os discursos – relações de alinhamento ou apagamento. Tal como foi entendido por Courtine (1999) e Orlandi (2001), o conceito de Formação Discursiva em Foucault traria uma circunscrição de caráter mais homogêneo, como um bloco de formulações para cada prática discursiva. A crítica se dá refutando a homogeneidade em função de uma heterogeneidade e incompletude: “o fecho de uma formação discursiva é fundamentalmente instável, ela não consiste num limite traçado e definitivamente separando um interior e um exterior, mas se inscreve entre diversas formações discursivas como uma fronteira que se desloca em função dos embates da luta ideológica” (Courtine e Marandi in Souza, 1999).

A linha dessa fronteira migrante delimita uma formação discursiva hegemônica, porém não unívoca, para discursos, histórica e analiticamente, determinados. O estatuto dessa formação discursiva indica as expectativas

que regem o processo de significar – expectativas que são ordenadas a partir dos lugares (ideológicos e sociais) de fala dos sujeitos envolvidos no discurso e da relação com o interdiscurso.

É o que nos (re)encaminha para a questão da autoridade imputada ao gênero documentário, pois é intrínseca a perspectiva do filme, filiado a este domínio, constituir-se como um “dizer explicativo” da realidade. É bem verdade que nem todos os documentários assumem com precisão essa autoridade, sobretudo obras contemporâneas que procuram inscrever na materialidade fílmica uma crítica a esse lugar de fala. Falamos aqui de filmes como *Ilha das Flores* (Jorge Furtado) – só para citarmos um exemplo mais óbvio – que trazem em si marcas de reflexividade.

Mas o próprio ato de questionar é revelador da força do que podemos chamar de uma hegemonia da formação discursiva de autoridade, pois adesão e questionamento fazem parte da mesma teia discursiva que vai compor a semântica do filme. É fundamental, portanto, considerar esse “lugar de fala”, essa formação discursiva, historicamente constituída por sua importância no processo de significação.<sup>10</sup>

A construção dessa formação discursiva de autoridade se liga à trajetória histórica do domínio do documentário. Ela é, afinal, um dos elementos que fazem com que a dispersão (das obras, das teorias, das formas estéticas) tenha o efeito de unidade; e uma unidade que é indicada a partir da ideologia documental, ou seja, da lógica de estruturação da materialidade fílmica a partir do argumento e da explicação/definição da realidade.

Essa autoridade é construída desde Robert Flaherty. Mas é mesmo institucionalizada com as formulações e práticas da escola inglesa, que reconheceram o aspecto inovador da obra de Flaherty e o elegeram como principal modelo a ser seguido para o desenvolvimento do cinema documentário. Formulação que se deu a partir do trabalho de nomes como Alberto Cavalcanti, Paul Rotha, Basil Wright articulados em torno da figura de John Grierson:

*Há um mal-entendido popular de que John Grierson era um mágico que criou o movimento documentário inglês a partir do nada por um milagre do destino ao persuadir organizações como o Empire Marketing Board e o General Post Office a realizar filmes. [...] Sua contribuição especial foi, na verdade, uma leitura apurada do contexto e sua capacidade de, baseado nessa leitura, determinar uma particular condução dos eventos e exercer uma influência específica no seu desenvolvimento (Lovell e Hillier, 1972, p. 10).*

<sup>10</sup> Com essas reflexões, estamos, fundamentalmente, chamando a atenção para o jogo de expectativas que se estabelece sempre que um filme é classificado socialmente como documentário. Esse jogo é ditado, ainda, pelo peso que a formação discursiva de autoridade exerce e em como ela também atua na “organização” dos sentidos da obra.

É importante notar o papel de modelo que a produção intelectual advinda desse grupo ocupou na constituição do domínio do documentário. E mais, sua fundamental correlação com um projeto político de reflexão sobre a função dos intelectuais frente à organização da sociedade. Esse papel marca o domínio do documentário e é a primeira trama que tece a formação discursiva de autoridade.

Não se pode furtar a pensar a proposta griersoniana como integrada às grandes discussões do pensamento sobre o homem, em curso na época. É importante ressaltar que os anos 1920/30 despontam as teorias que problematizaram a relação indivíduo e sociedade assim como o início da reflexão sobre a cultura de massa. A inserção do político (num sentido mais amplo), a questão das mídias – se pensarmos no contexto da produção da Escola de Frankfurt ou no pensamento fundador de Walter Benjamin – marcaram, no âmbito artístico-intelectual, a “fundação” do gênero documentário.

Grierson era pessoalmente ligado à figura de um importante intelectual desse período: Walter Lippmann, que foi seu professor no departamento de Ciência Política da Universidade de Chicago. A reflexão de Lippmann envolve a idéia de que a democracia só seria possível se os indivíduos pudessem ser ativos em seu regime – o que significa dizer educados socialmente, esclarecidos, agindo como contraponto às massas atomizadas. No entanto, tal possibilidade se caracterizava, para Lippmann, como utopia.

A proposta cinematográfica de Grierson vai em direção à realização dessa utopia. O cinema passa a ser para o inglês um modelo de educação das massas, exercendo papel pedagógico na constituição da democracia. O cinema se tornaria o meio de concretização dessa utopia, pois lidava, através da apreensão e da interpretação da realidade, com possibilidades de exercer forte papel atrativo e mobilizador. Isso se dava exatamente pelo imbricamento das estratégias de identificação com público vindas da narrativa clássica e da relação de sobriedade explicativa do real vinda da tradição do domínio não-ficcional vigente até então. Tal idéia está resumidamente expressa na frase mais célebre de Grierson: “dar um tratamento criativo à realidade”.

Inerente ao pensamento de Grierson, figurava a noção de que era preciso apropriar-se das técnicas de dramatização, ou seja, do clássico-narrativo cinematográfico, para “colocá-las a serviço de um verdadeiro processo de educação de massa, fazendo filmes socialmente direcionados” (Dar-Rin, 1995, p. 41).

Era a narrativa que diferenciava, na visão de Grierson, os “verdadeiros documentários” da vertente factual das “vistas” e “atualidades” tão caras, até então, ao cinema não-ficcional. Contudo, mesmo marcando uma diferença em relação ao panorama do não-ficcional da época, Grierson funda um modelo de documentário que era em si fechado, com pouco lugar para a ambigüidade, pois era preciso “educar as massas” segundo um imperativo de explicação do mundo. A realidade era organizada e apresentada nos filmes com amplos atrativos e apelos de ordem sensorial para mobilizar e, assim, educar as massas.

A cinematografia brasileira viveu um momento particularmente correlato à produção do documentarismo inglês, através do projeto do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), fundado em 1936 por Roquette Pinto e Humberto Mauro, sob a tutela do Ministério da Educação. O cinema, tal como na Inglaterra, foi amplamente apoiado pela instituição governamental como importante veículo de “educação” das massas, atuando ao lado de outros meios de comunicação de massa, tais como o rádio (Cesar, 1980).

Tanto a proposta de Grierson quanto a brasileira apontam para um horizonte de valoração do intelectual – e do artista imbricado nessa idéia de intelectual – em seu papel social. Vale lembrar que Roquette Pinto já era um importante antropólogo do Museu Nacional e que a atuação de Gustavo Capanema como ministro foi destacada exatamente na sua inter-relação com a intelectualidade modernista (*ibid*). Mais uma vez, fica marcada a constituição do domínio documentário a partir da autoridade sóbria e sombria do discurso explicativo e científico.

É possível questionar a experiência inglesa por sua orientação colonialista; afinal, o impulso dessa produção documentária era a unificação do Império Britânico sob a ideologia geral do progresso humano – quando, na verdade, o progresso humano significava o desenvolvimento de um modelo muito específico de formação histórica européia.<sup>11</sup>

Em todo caso, é importante reter que o pensamento sobre o modelo documentário proposto por Grierson (que depois viria a constituir a tradição documentária, marcando sua formação discursiva) representava, sim, na época, um dos diferenciais frente aos caminhos do cinema não-ficcional.

Grierson não foi o único a pensar modelos para lidar, cinematograficamente, com a questão da realidade. Numa chave mais vinculada às vanguardas artísticas dos anos 1920, as pesquisas de linguagem de Dziga Vertov vão lançar as bases de um salto estético-ideológico no domínio do documentário que viria a se realizar de fato a partir dos anos 1950, quando a produção de Vertov terá grande influência no cinema *vérité*, no cinema direto e em outras re-configurações nas cinematografias subsequentes.

Tal salto levou o documentário a outros modelos de representação, não mais fortemente tributário da tradição explicativa de Grierson. Contudo, ainda que com profundas diferenciações em relação ao modelo griersoniano, permanece como marca do domínio do documentário o diálogo com a formação discursiva de autoridade; mesmo que os filmes se apresentem com estratégias de reflexividade, internalizando em sua narrativa o conflito com a representação da realidade e com o realismo.

---

<sup>11</sup> Benjamin é extremamente crítico nesse sentido: “Segundo os sociais democratas, o progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si, e não das suas capacidades e conhecimentos. [...] idéia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano. [...] A idéia de um progresso na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo” (Benjamin, 1994, p. 229).

Permanece a marca porque ainda é forte a diferenciação imputada pela classificação social entre documentário e ficção. E, vale retomar, o gesto de negar é extremamente indicativo da força que tem o que é afirmado. Quero dizer, se é preciso negar a possibilidade de representação da realidade com estatuto de veracidade, é porque esse estatuto ainda encontra algo de forte em meio às expectativas socialmente compartilhadas pelos sujeitos que realizam e significam as obras.

No contexto contemporâneo, a relação com a realidade exige do cinema como um todo outro tipo de tratamento. Mas as obras indexadas como documentário, de maneira geral, seguem conduzindo relações de filiação ou afastamento (o que significa diálogo permanente) com o imperativo de argumento e explicação do mundo; deslizando entre o estatuto de busca da verdade/objetividade e o comportamento mais assumidamente interpretativo.

A (re)elaboração do trabalho de Vertov opera uma mudança no que se caracterizava como modelo clássico do documentário – “imagens rigorosamente compostas, fusão de música e ruídos, montagem rítmica e comentário em voz off despersonalizada” (Da-Rin, 1995, p. 59). O caminho trilhado pelo cineasta russo conduziu a duas direções: à vida de improviso e à apreensão, utilizando a câmera como extensão do olho, daquilo que o homem não poderia apreender. A filosofia, na verdade, aponta para uma apresentação da realidade visível enquanto gesto de montagem (entendido aqui também como ato do pensamento, como gesto de interpretação). A obra-síntese de Vertov, *O Homem da Câmera* (1929) é um filme-poesia sobre as relações mesmas de filmagem e da montagem como ato interpretativo.

Vertov será apropriado de duas maneiras pelo contexto dos anos 1960/70<sup>12</sup>. A primeira delas indicando um entendimento restrito de sua obra – confundindo “vida de improviso” com realidade objetiva e pretensa não intervenção da câmera, apreensão do real mais real de todos. Isso será articulado na materialidade fílmica através de um efeito de realidade presente fundamentalmente nas obras do Cinema Direto americano, que tem em Robert Drew e Richard Leacock suas figuras principais.

A segunda re-significação da obra de Vertov vai assumir realmente suas pesquisas de linguagem e trabalhar a questão da montagem como marca de uma articulação intelectual das imagens imanentes do real – como marca discursiva. Tal estética tem em *Crônica de um Verão* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, o marco fundador que acentua inclusive um movimento interativo<sup>13</sup> no interior da narrativa, em que a intervenção do realizador é, ao contrário de ser neutralizada, potencializada.

O desenvolvimento técnico do cinema catalisou essas mudanças nas

<sup>12</sup> Para uma melhor análise desse movimento, conferir oitavo capítulo, “A Invenção de uma escritura documental”, na dissertação de Silvio Da-Rin (1995).

<sup>13</sup> A palavra interativo aqui é usada no sentido que remete à interação como encontro. Não está, portanto, tão ligada à acepção difundida pelas novas tecnologias da comunicação. Seu uso remete à reflexão de Nichols (1991) e a sua definição de Modo de Representação Interativo, chave em que as obras de Rouch são analisadas.

possibilidades de trabalhar as imagens. Por volta de 1960, já estava em uso o que Mário Ruspuli viria a denominar “grupo sincrônico cinematográfico leve” – câmeras mais leves com maior possibilidade de serem operadas na mão e, mais importante, gravador magnético portátil em sincronismo com a câmera. (Da-Rin, 1995, p. 71).

A pura explicação técnica, no entanto, não é suficiente para dar conta das mudanças no tratamento da realidade e do discurso fílmico, embora tal seja a tônica de algumas das reflexões mais comuns. “Tanto assim, que o salto tecnológico daquele período não se traduziu em um único método de filmagem. Distintas tendências formais e estéticas se estabeleceram no movimento de apropriação e adaptação do instrumental emergente” (Da-Rin, 1995, p. 74).

O fato é que o “grupo sincrônico cinematográfico leve” inspirou, com mais força, uma estética do real, marcando uma certa crença na verdade das imagens e sons sincronicamente captados. Essa verdade ora é apresentada “numa montagem que dá a impressão de um ao vivo ou de um real time” (Nichols, 1991, p. 38) – como no caso do Cinema Direto americano,<sup>14</sup> ora é exposta a partir da intervenção do cineasta, assumida através do encontro com os “atores sociais” convocados a participar do filme; o que é evocado em termos de primeiros planos, entrevistas ou depoimentos.

Em ambos os casos, fica marcado um movimento de filiação à formação discursiva de autoridade, pois, seja por obra da observação, seja por obra da interação, transparece a motivação de se constituir como um dizer explicador e/ou organizador do real do mundo histórico.

É a partir de meados dos anos 1980 que ficam mais difundidas, no domínio do documentário, obras que inscrevem um questionamento à possibilidade de representação da realidade impregnada de um estatuto de veracidade e explicação do mundo. Porém, tais práticas reflexivas no cinema documentário são consolidadas como tendência a partir dos anos 1990.

Chama-se reflexividade:

*a tendência a adotar estratégias antiilusionistas, mostrando a obra como produto, remetendo a uma instância produtora e desnudando seu processo de produção. O modo reflexivo assimila os mais diversos recursos retóricos desenvolvidos ao longo da história do documentário e produz uma inflexão deles sobre si mesmos, problematizando suas limitações* (Da-Rin, 1997, p. 71).

Por mais paradoxal que possa parecer, tal tendência não deixa, em grande parte dos casos, de corroborar a formação discursiva de autoridade,

<sup>14</sup> Essa modalidade não teve muita influência no documentário nacional. Na nossa história cinematográfica, é mais marcante uma relação com o Modo Interativo (intervencionista), sobretudo pela reivindicação de uma postura política do cineasta/intelectual. É correto supor que, nesse nosso contexto, seria incoerente a utilização de pressupostos meramente “observacionais” de articulação cinematográfica.

pois a reflexividade não é necessariamente o questionamento do lugar de fala que relaciona a obra com o dizer da realidade. Continua o diálogo com a formação discursiva, muito embora ele seja estabelecido em bases mais assumidamente polifônicas.

É preciso diferenciar, contudo, os efeitos de sentido maquinados pelas múltiplas estratégias reflexivas, pois eles podem transitar entre o mero me-lindre estilístico e o questionamento político da própria formação do discurso fílmico.

Novamente, é na análise de como as diversas estratégias reflexivas são articuladas na narrativa que se pode perceber que tipo de alinhamento a obra está estabelecendo com a formação discursiva de autoridade.

A questão é, então, encarar as diversas definições – especialmente aquelas socialmente institucionalizadas – como a imposição de uma autoridade a cada filme. E, a partir daí, tendo tal autoridade como pressuposto, iniciar a reflexão sobre os sentidos e sabores de cada filme. Seu diálogo com a história, seu lugar político e ético, seu trajeto de encontro com o espectador. E então, a realidade que se pode construir a partir dele. A palavra documentário, então, será um dado do qual se parte para a reflexão. Nunca um fim em si mesma.

## Referências

- BAKHTIN, M. 1979. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec.
- BARROS, D.L.P. 1997. Contribuições de Bakhtin às Teorias do Discurso. In: B. BRAIT (org), *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, Unicamp.
- BENJAMIN, W. 1994. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense.
- CESAR, A. C. 1980. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro, Funarte.
- COURTINE, J-J. 1999. O chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: F. INDURSKY e M.C.L. FERREIRA (orgs), *Os múltiplos territórios da Análise do Discurso*. Porto Alegre, Sagra Luzzatto, Coleção Ensaios, v. 12.
- DA-RIN, S. 1995. *Espelho partido. Tradição e transformação do documentário cinematográfico*. Rio de Janeiro, RJ. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação/UFRJ.
- FOUCAULT, M. 1995. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- LOVELL, A. e HILLIER, J. 1972. *Studies in documentary*. London, Secker and Warburg.
- NICHOLS, B. 1991. *Representing reality*. Bloomington (Indianápolis), Indiana University Press.
- ORLANDI, E.P. 1996. *Interpretação. Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Rio de Janeiro, Vozes.
- ORLANDI, E.P. 2001. *Análise de Discurso. Princípios e procedimentos*. São Paulo, Pontes.
- PÊCHEUX, M. 2002. *O Discurso. Estrutura ou acontecimento*. São Paulo, Pontes.
- PÊCHEUX, M. 1997. *Semântica e discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, Unicamp.
- RAMOS, F. 2001. O que é documentário? In: F. RAMOS; M.D. MOURÃO; A. CATANI

- e J. GATTI (eds.), *Socine. Estudos de Cinema*. Porto Alegre, Sulina.
- RENOV, M. (org.) 1993. *Theorizing documentary*. Nova Iorque, Routledge.
- ROSEN, P. 1993. Document and documentary: on the persistence of historical concepts. In: M. RENOV (org.), *Theorizing documentary*. Nova Iorque, Routledge.
- SOUZA, T.C.C. 1999. *Discurso e oralidade. Um estudo da Língua Indígena*. Rio de Janeiro, Publicação do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação.
- XAVIER, I. 2003. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac e Naify.
- XAVIER, I. 1984. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra.