

Onde o jornalismo mostra e reflete sobre seu fazer: o caso do documentário contemporâneo¹

Where the journalism shows and reflects on its doing:
the case of contemporary documentary

Fabiana Piccinin

Universidade de Santa Cruz do Sul
Av. Independência, 2293, 96815-900, Santa Cruz do Sul, RS, Brasil
fabi@unisc.br

Resumo. A ficcionalização é inerente à narrativa no documentário, ainda que se coloque como um gênero comprometido com o jornalismo e, portanto, com o real. Por conta desse compromisso com a referencialidade, as marcas da ficção sempre foram razão de um esforço por seu encobrimento. A discussão que atualiza o debate, no entanto, diz respeito a uma tendência presente na produção audiovisual contemporânea no sentido de abolir esta preocupação, explicitando os processos de produção e montagem. Mais do que mostrar, os documentários querem, neste processo, discutir o próprio fazer e a impossibilidade do registro asséptico do real, promovendo novos formatos, posicionando-o num lugar entre o jornalístico e artístico.

Palavras-chave: documentário, ficção, realidade, novas tecnologias.

Abstract. The fictionalization is inherent to the documentary narrative, even if it puts as a genre committed to journalism and therefore the real. For this commitment to referentiality, the marks of fiction have always been a reason for its concealment effort. The discussion that updates the debate, however, concerns a trend present in contemporary audiovisual production to abolish this concern, explaining the processes of production and assembly. More than showing, documentaries want, in this process, discuss the impossibility of making aseptic real record, promoting new formats, positioning it somewhere between the journalistic and artistic.

Key words: documentary, fiction, reality, new technologies

A ficção documental

Foi a partir de registros das situações mais cotidianas que o cinema se apresentou em sua origem, no desejo justamente de revelar o mundo nos fins do séc. XIX. Enquanto os irmãos Lumière se dedicavam à tarefa de registrar este real, George Méliés investiu na

exploração do recurso da trucagem², abrindo as fronteiras de dois caminhos narrativos no cinema: a ficção e a não ficção.

Assim, o cinema começa por suas pretensões documentais e, em que pese a impossibilidade estrita dessa divisão, como se vê ao longo da história e da experiência cinematográfica, coube aos documentários ocuparem-se

¹ Este artigo foi apresentado, sem alterações, no 9º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo promovido pela SBPJor – Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo em uma Comunicação Coordenada sobre Telejornalismo na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro em novembro de 2011.

² É trucagem toda manipulação na produção de um filme que acaba mostrando na tela alguma coisa que não existiu na realidade. (Aumont e Marie, 2003, p. 293).

das chamadas narrativas não ficcionais. Ainda que, como diz Aumont (2009) todo filme seja um filme de ficção, ou segundo Nichols (2008), todo filme seja um documentário, pode-se dizer que há um sentido mínimo de respeito à indexação entre a produção ficcional e a não ficcional.

Pela perspectiva de Nichols (2008), há os documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social. Nestes últimos estariam classificados os documentários que lidam com a informação referencial – não ficcionais portanto –, enquanto o primeiro modelo é entendido como os filmes de ficção. E ainda assim são tomados como documentários porque tratam de histórias ficcionais que se dão e estão inseridas num certo contexto histórico e social.

No que diz respeito aos documentários de representação, que são os que aqui nos interessam, estas narrativas audiovisuais buscam mostrar o mundo a partir de um engajamento do diretor. É na defesa de um ponto de vista e na interpretação de provas que o documentário se engaja (Nichols, 2008), associando descrições, argumentos ou evocações que permitam ver o mundo de uma nova maneira.

Por conta desse olhar, pode-se dizer que o documentário representa o interesse de um coletivo, na medida em que documentaristas assumem o papel de representantes públicos, apontando para o que há de jornalístico em sua forma de ser. Os documentários falam em favor dos interesses dos outros, nesse sentido. No entanto, essa busca por algo do real para que seja evidenciado ao público se dá pelo tratamento criativo da realidade, e o que, justamente o torna diferente das outras formas de audiovisuais de não ficção. (Wiston, 2005, p. 21). É na retórica eficaz do discurso que o documentário assenta sua força, a capacidade de fazer crer apostando em fazer parecer real uma certa ficção, forçosamente fruto da estetização da narrativa.

Se “representa” uma realidade, o documentário assume a ideia da impossibilidade de acessar esse real – o real nem mesmo existe, apenas sua interpretação – numa busca pela maior proximidade, mesmo sabendo da impossibilidade do grau zero de recriação em relação à narração desta realidade. Como bem proposto pela mimeses aristotélica, trata-se sempre de uma cópia da realidade.

Para Metz (1972, p. 20), mesmo com o apelo convincente de real da imagem, tratamos no cinema da impressão de realidade ou de indí-

cios de realidade, posto que a câmera põe em registro o ausente que não está lá. É a conjunção da *realidade* do movimento e da *aparência* das formas que motiva o sentimento da vida concreta e a percepção da realidade objetiva. Então, mesmo comprometido com a arte de documentar um certo real – enquanto jornalístico – o documentário se utiliza dos recursos da ficção para tornar-se verossímil. E nem as imagens como réplicas do real são suficientes para garantir o registro objetivo.

Para Amado (2005), “(...) fatos e ações são verdadeiros no documentário porque são existentes. Não são imaginados. Mas ocorre que são submetidos a arranjos e jogos de verossimilhanças que, ao menos, comovem no seu afã de autenticidade e evidência” (p. 226). Ou seja, o documentário, enquanto expressão de conduta e enquanto formato jornalístico, lança mão de operações e estratégias que provocam a crença de quem assiste, posto que oferece a veracidade que o público reconhece no que veicula. Ou por outra, é do seu valor ou de sua tradição a capacidade de transmitir uma impressão de autenticidade. (Nichols, 2008).

Tradicionalmente, o discurso jornalístico tem a verdade e o real como referentes e utiliza-se de recursos que legitimam as regras de um jogo na produção de um efeito de real. Essa subjetividade do discurso faz com que se dispense atenção ao que é mostrado. “É isso o que fazemos com a câmera: “preste atenção nisso”. A literatura faz isso descrevendo.” (Xavier, 2005, p. 140).

Neste sentido, pode-se pensar que é característica própria do documentário – e que, portanto, o coloca em um lugar outro que não a ficção, em que pese sua condição narrativa – o fato de que trabalha no investimento da crença. E assim, o documentário pode assumir junto com a ficção realista este lugar de fazer com que o espectador, na impossibilidade de viver o real, vivencie este que está lhe sendo oferecido, com tudo que possa ter de polissêmico e ambíguo conforme apontam Lima e Alvarenga (2010) ao evocar a interpretação de Bazin (1991) sobre a polissemia da imagem.

Lembremos, como diz Giacomini (2009), que para Vertov ontem – e para os documentaristas hoje –, o revolucionário no documentário foi e tem sido a forma de captar a “vida como ela é” e a forma de organizar esses trechos da vida real para revelar o que o olho humano não consegue ver no cotidiano. Vertov, que fez a defesa do que convencionou chamar

de “cine-olho”³, declarou guerra aos procedimentos de roteirização dos documentários e de representação dos atores.

Por isso, o discurso do documentário empresta “realidade” a nosso sentimento no mundo ao mesmo tempo em que organiza os acontecimentos para o espectador. Imprime-lhe por isso sentido, atendendo à função primeira da narrativa de organizar a experiência e de registrar a memória da história dado o fato de que o faz oferecendo-se como verdade.

Formatos híbridos e explícitos:

A discussão sobre a narrativa do documentário e sua inerente ficcionalidade importa aqui porque na perseguição ao objetivo de produzir o efeito de real, tanto o cinema de ficção clássico quanto os documentários construídos pelos princípios da gramática ficcional, como diz Giacomini (2009 p. 262), primam pelo escamoteamento dos procedimentos que levaram a história à tela. “O “por trás das câmeras” jamais aparece, a quarta parede não pode ser quebrada, a câmera não existe”. E por isso, até então, o efeito de real pressupunha a não explicitação de seus meios em função de seus fins, não abrindo espaço, limitando as relativizações do que se entende por ficção e por não ficção.

De fato, a discussão sobre os limites da ficção narrativa e do jornalismo lutando pela assepsia de suas balizas orientadoras da objetividade e da imparcialidade é sem fim. A partir da classificação de Nichols (2008)⁴, pode-se dizer que o cinema documentário defende com mais intensidade essa idéia de distanciamento com relação ao registro do real em fases como a do Free Cinema inglês nos anos 50 e do cinema direto americano dos anos 60 com o modo observativo de fazer documentário. A câmera discreta, metaforizada pela idéia da mosca na parede pregava o olhar novo sobre o real e sem embelezamento. Uma dinâmica que recuperava a ortodoxia do cine-olho de Vertov, na década de 30, que por sua vez, defendia a representação nua e

crua do real. Essas fases e ênfases permanecem ao longo do século XX e XXI, em diversas produções que mantinham a mesma preocupação, ainda que convivessem com diferentes percepções no que diz respeito ao entendimento da posição da câmera frente a esse real.

Enquanto o modo observativo pressupunha a distância com o filmado, novas formas narrativas foram surgindo no movimento inverso a isso e que, da mesma maneira tiveram grande expressão ao longo da história do documentário. Tomamos como exemplo disso os modos participativo, reflexivo e os mockumentaries⁵, a partir dos anos 70 até a contemporaneidade, que se colocam em linha contrária à assepsia com o registrado. E mais do que não encobrir os processos que deram origem à história, esses modos de registro tem apresentado como novidade o desejo de mostrá-los e, sobretudo, problematizá-los.

Os documentários participativos, por exemplo, já vem deixando clara essa idéia de interação com o real e, portanto, de subjetivação da narrativa desde os anos 80. Esses filmes documentários vivem essa tensão de documentários desejos de ficção e de uma ficção com desejos de realidade, tomando a classificação de Nichols (2008). São filmes extremamente ricos justamente por isso, e que, nesse sentido, expressam uma subjetividade tal como muitos de nós vivenciamos atualmente (Bernardet, 2005).

Filmes como os de Michael Moore como *Roger e Eu* (1989) e Eduardo Coutinho em *Cabra Marcado para Morrer* (1964/1984) e *Santo Forte* (1997) são bons exemplos deste movimento do diretor que apresenta e se apresenta interagindo na ação. Nessa linha, mas agindo de maneira um pouco mais ousada, podemos dizer, estão os documentários performáticos ou, segundo alguns autores, entendidos como um tipo particular de documentário participativo: o de busca.

São produções marcadas por mostrar seus processos de operacionalização, propondo nisso seminalmente uma discussão sobre o

³ Segundo Vertov, o cinema é um instrumento de mostraçã. Mas mostrar (que supõe montar) só pode se fazer com base em uma visão correta: não se organiza o real visível se ele não for realmente visto. Essa visão é trabalho da câmera cinematográfica, descrita como um super-olho. E esta é o conceito de cine-olho do autor. (Aumont e Marie, 2003, p. 297).

⁴ Segundo Nichols (2008), existem seis modos de documentários: o modo poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático.

⁵ Mockumentaries são os falsos documentários ou pseudodocumentários segundo Nichols (2008, p. 51). O filme tem um tipo de estrutura institucional que se apresenta de maneira maliciosa como documentário para então revelar-se uma fabricação ou simulação de documentário. Muito de seu impacto irônico depende da habilidade com que, pelo menos parcialmente, nos induzem a crer que assistimos a um documentário simplesmente porque nos disseram que aquilo que vemos é documentário.

próprio fazer. São filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, com ênfase no impacto emocional e social (Nichols, 2008). É o caso de 33 (2003) de Kiko Goifman e de *Passaporte Húngaro* (2003) de Sandra Knougt. No primeiro, o diretor, que é filho adotivo, ao completar 33 anos, resolve fazer um documentário sobre sua busca pela mãe biológica, registrando num diário on line a investigação. Já Sandra, por meio da busca do passaporte húngaro, desvenda a história da própria família, dividida entre dois mundos e dois exílios.

Os dois diretores, para caracterizar seu projeto de busca e o seu andamento em termos de filmagem, usam a palavra “jogo” no fazer documentário. Para Sandra, a filmagem é o jogo de uma filmagem”, a *mise-en-scène* e o jogo é a própria encenação:

Na verdade, acredito que quanto mais explícita for a mise-en-scène, mais naturais as situações podem ser, porque fica claro para ambos, tanto para mim quanto para as pessoas que estou filmando, que estamos num filme. Quanto mais clara a nossa posição, mais fácil estar ali. Então, é o contrário da câmera escondida. É, na verdade, uma câmera super-presente – tão presente que ela faz parte da essência mesma da minha relação com as pessoas. (Bernardet, 2005, p. 145).

Com os documentários performáticos tem-se a explicitude do processo de produção na medida em que a busca ou o fazer das filmagens constitui-se no próprio documentário. Há uma pré-roteirização mínima, uma vez que não se sabe o que irá acontecer, qual o desfecho da história, e muito do documentário se delinea nas filmagens e na subsequente montagem que por sua vez está condicionada ao resultado imprevisível. E é por essa razão que se pode dizer que a busca é a própria história que está ali para, em última análise, discutir o próprio fazer, a documentação audiovisual.

Além deste modo, também o formato reflexivo põe-se como uma maneira mais explícita da intenção de documentar ao mesmo tempo em que discute o trabalho e a obra documentário. Assumindo os dilemas da narrativa documental em seus limites ficcionais ou não e em todas as decisões afeitas ao processo, o documentário propõe a dúvida epistemológica sobre o tanto de realidade que se altera somente mediante a presença do equipamento e o quanto essa alteração cresce na sequência dos procedimentos de filmagem.

Um bom exemplo deste modo é *Santiago* (2007) de João Moreira Salles, que expõe ao

espectador todos os dilemas que envolvem as decisões de filmagem, de organização do material filmado, de montagem e de perspectiva a ser dada à narrativa. Tanto que o diretor sentiu-se forçado a abandonar a produção para voltar a ela anos mais tarde.

Nesta perspectiva, para Nichols, no modo reflexivo de fazer documentários o saber não é apenas localizado, mas ele mesmo sujeito a questionamento “(...) em relação com questões fundamentais sobre a natureza do mundo, a estrutura e a função da linguagem, a autenticidade do som e da imagem documentais, as dificuldades da verificação e o estatuto da evidência empírica na cultura ocidental”. (Nichols, in Da Rin, 2006, p. 192)

A tendência à explicitação dos processos de produção que resultaram na história tem sido tão notória que, para alguns autores, essa problematização se tornou a própria marca do cinema documentário contemporâneo de maneira geral. Ou, por outras palavras, os diretores assumem a construção das realidades no documentário na medida em que este se propõe a refletir sobre seu fazer tornando-se exatamente a grande questão da narrativa. Para Vieira essa necessidade de revelar as modificações:

(...) que o equipamento e a equipe técnica produzem sobre os eventos, a invasão da privacidade, a diferença entre a expectativa da objetividade e a visão subjetiva do realizador, as implicações ideológicas do documentário e a responsabilidade do cineasta frente ao público faz com que os filmes se tornem Auto-Reflexivos. (Vieira, 2006, p. 6).

Além do modo reflexivo, também os mockumentaries, ao ironizar essa representação fiel e engajada dos fatos a que se propõem os documentários – ainda que o formato irônico não comprometa a mensagem que quer passar – relativizam as verdades apresentadas. Na verdade, pela proposta do ridículo, o sentido do mockumentary acaba por ser reafirmado. *Recife Frio* (2011) é um exemplo disso. O filme narra a história da capital de Pernambuco vítima de uma estranha mudança climática que traz uma onda de frio à cidade. E faz das altas temperaturas coisa do passado. A ironia não está só na surrealidade do tema, mas também no fato de que a narrativa é apresentada no filme pelo registro de um documentário feito por uma Tv estrangeira que dá conta dos acontecimentos.

Assim, o mockumentary alinha-se à idéia de propor a explicitação do fazer documentário

rio e à conseqüente relativização da idéia da verdade totalizadora como pretendiam os documentários em seus formatos mais ortodoxos, buscando o registro do real. Nesse sentido, é preciso concordar com Vieira quando diz que o que se documenta é a maneira de documentar porque o espectador percebe as regras do jogo e como a história é construída. “O cineasta é refém da linguagem cinematográfica que utiliza e, com isso, acaba conduzindo o documentário para a comprovação daquilo que pensa em relação ao tema abordado.” (Vieira, 2006, p. 6).

Portanto, se os limites imprecisos da ficção e da não ficção deixaram de ser motivos de acobertamento de seus processos e, mais do que isso, passaram a ser incorporados à narrativa, convertendo-se na própria história do documentário, importa pensar o que exatamente vem disparando este processo. O que mudou na percepção dos documentaristas e sua proposta estética. Na impossibilidade do registro do real, apresenta-se a própria limitação como temática e fio condutor das histórias narradas, assumindo a limitação também da referencialidade jornalística. E tendo desta forma, menos um problema e mais uma estratégia; a de abandonar a promessa do que parece ser impossível oferecer e, ao mesmo tempo, a de convocar o espectador a se inteirar das “regras do jogo” como bem pontua Vieira (2006).

As razões do imbricamento e da suspensão do encombriamento

A discussão sobre os limites tênues entre a ficção e a não ficção tornou-se tema ascendente entre as narrativas literárias, jornalísticas e audiovisuais contemporâneas na medida em que é entendida como um sintoma da fluidez e da fugacidade das relações e interpretações de conceitos contemporâneos.

A perda de um referente capaz de garantir as epistemologias com a superação da estética racionalista moderna produziu uma erosão das metanarrativas, instaurando um novo tempo de limites difusos. Para Costa (2010), essa falta de segurança com relação ao real perpassa todas as manifestações contemporâneas e especialmente as representações audiovisuais. É este fenômeno que pode ser percebido justamente na discussão sobre o estatuto da ficção e da não ficção e no que chama de disputa pela melhor representação realista diante da “ausência do próprio real”:

(...) nota-se uma desmesura na relação do real com o ficcional, (...) numa perspectiva mais radical, um completo desaparecimento da representação e do próprio real. Essa é, por exemplo, a opinião de Baudrillard e também de Žižek, para ambos o real se tornou um visitante incômodo e indesejado. Para Baudrillard, ele perdeu seu caráter referencial e foi lentamente dissolvido numa relação sígnica que já não se preocupa nem mesmo em se referir aos objetos, existe apenas uma proliferação de signos curto-circuitantes. Sob esta perspectiva, ele declara a greve dos acontecimentos e destaca a irrealidade de um mundo simulado e preso em sua simulação. Para Žižek, o Real já não pode ser absorvido e quando ele ousa mostrar-se, precisamos nos defender irrealizando-o, precisamos dar-lhe uma capa de irreal espectro de pesadelo. A experiência de real, nesse caso, talvez possa ser descrita nos termos kafkianos, como uma espécie de enjôo em terra firme. (Costa, 2010, p. 1).

Assim, as narrativas contemporâneas que se propõem a interpretar seu tempo sofrem a interferência da relativização dos conceitos, ao mesmo tempo em que a narrativa se assume nessa impossibilidade de registro e de acesso a uma verdade que continuamente se apresenta pulverizando-se ou não existindo a partir desse real difuso. E no caso do documentário, vemos a necessidade, em tempos de limites pouco claros que ante à categorização convencional das narrativas, exige-se outros padrões de compreensão pela reinvenção das mesmas. Novos formatos surgem do imbricamento completo e explícito das ficções e não ficções. E assim, como diz Gutfreind (2006, p. 6), “(...) o documentário não é mais considerado como pertencendo a um gueto, engessado em um gênero bem definido, cujo certificado de autenticidade se sustenta na verdade”.

Para a autora, é possível encontrar filmes em plena evolução sem necessariamente uma unidade ou uma definição e cuja inspiração continua sendo a realidade. Forçosamente esse fenômeno, diz ela, leva a identificar a pluralidade e o entusiasmo no processo criativo nos quais a ficção deixa a desejar, ao mesmo tempo em que força o documentário a encontrar sua essência e sua característica que o torna incapaz de ser comparável com outros gêneros

Num sentido mais largo, essa idéia que se manifesta enquanto estética contemporânea nos documentários se revela como conseqüência de um tempo em que o real radiografado, dissecado e mostrado continuamente, tende para a sua própria estetização. O que se problematiza aqui é o contexto de intenso uso das novas tecnologias e da popularização do

acesso às imagens que vai, enquanto imagem, substituir o concreto e produzir um efeito de ficcionalização deste real. Ou, no dizer de Martins, da ficcionalização do próprio dia a dia:

A onipresente necessidade de visualização cria, na vida cotidiana, um efeito de ficcionalização. A realização efusiva de imagens por aparelhos eletrônicos e digitais implica numa crescente sensação de perda da concretude: tudo se torna ficção! Como estar em uma festa quando dezenas de câmeras digitais com seus flashes constroem o comportamento de tudo e de todos? O que pensar dos telefones móveis, que cada vez mais virtualizam nossa inserção espacial e temporal? (Martins, 2009, p. 8).

Martins (2009) aponta para os realities shows como uma expressão de forte evidência disso, bem como dos próprios documentários, mostrando que a realidade espetacularizada vai ganhando força na contemporaneidade e cada vez mais confundindo os lugares da ficção e da não ficção porque se apresenta como a tradução mais próxima desse real ficcionalizado a partir da profusão das câmeras e subsequentes registros imagéticos. Ou seja, a realidade está sendo continuamente ficcionalizada, o que justificaria a ascendência da oferta de narrativas formatadas a partir da estética realista em que as “imagens reais intensificadas” se afirmam na oferta de produtos audiovisuais como mais autênticas que a própria realidade. Por isso “(...) há um número cada vez maior de obras cinematográficas “baseadas em fatos reais”, e, neste mesmo campo, percebe-se a redescoberta do interesse no documentário, que passou a compartilhar com os blockbusters as salas de exibição nos shoppings”. (Martins, 2009, p. 6).

Pela mesma razão também Gutfreind (2006) evidencia a busca pelo real apresentada pelo documentário como resultado do fenômeno que chama de telerealidade que acabou por tomar o lugar do cinema como locus de veiculação das experiências dos sujeitos e de suas performances ao longo da História. O documentário aproveita-se da realidade ficcionalizada para oferecer-se ao seu espectador acesso a este caminho:

(...) hoje essa situação mudou, devido, especialmente, à grande penetração de câmeras na vida privada e o triunfo da tele-realidade como per-versão para o pacto documentário. Ou seja, o documentário se encontra, atualmente, no limiar entre sucesso e o fracasso, pois, de um lado, o mundo disponível para ser captado por uma câ-

mera não passa de um grande estúdio cheio de pessoas ávidas em mostrar sua experiência pessoal para que essa lhe renda alguma celebridade, como nos reality shows, e, de outro lado, ainda é possível encontrar um mundo externo e intocável onde ainda é permitido aceder com uma câmera cinematográfica. Diante desse impasse, o documentário usa estratégias para cativar o público, dando ao formato procedimentos do entretenimento (...). (Gutfreind, 2006. p. 7).

Neste sentido é que as novas formas de documentar encontram o ambiente propício para sua emergência no cenário contemporâneo. A partir da realidade ficcionalizada, as produções audiovisuais lançam mão de todas as estratégias de convencimento no desejo de tornar mais real o que está sendo mostrado, coincidindo com esse desejo de revelar o mundo do cinema (Costa, 2010). E o mais real que o real é também a tentativa de explicitude dos processos de encombimento do fazer no documentário. É a promessa da transparência e de autenticidade dos fatos que, por sua vez, tratam do que marca a narrativa documental. Num movimento dialético de trânsito entre a não ficção e a ficção, as representações se mostram sem “cortes”, estrategicamente buscando seduzir o espectador e prometendo esse despir como quem oferece as verdades, ainda que estas estejam no âmbito do inacessível. E o que há de jornalístico no documentário, paradoxalmente, parece ganhar força nesse descortinamento, por fazer crer que este gênero pode, mais que outros, oferecer o real em sua plenitude.

Referências

- AMADO, A. 2005. Michael Moore e uma narrativa do Mal. In: M.D. MOURÃO; A. LABAKI (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, CosacNaify, 284 p.
- AUMONT, J. 2009. *A Estética do Filme*. 7ed. São Paulo, Papirus, 304 p.
- AUMONT, J.; MARIE, M. 2003. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, São Paulo, 335 p.
- BAZIN, A. 1991. *O cinema: ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 164 p.
- BERNARDET, J.C. 2005. Documentários de busca: 33 e *Passaporte Húngaro*. In: M.D. MOURÃO; A. LABAKI (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, CosacNaify, 284 p.
- COSTA, B. 2010. *Paixão e nostalgia pelo real*. In: COMPOS. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Cultura das Mídias”, do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, em jun 2010. Disponível em: <http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=&ordem=2&grupo1=9D&grupo2=11>. Acesso em: 22/06/2011.

- DA RIN, S. 2006. *O espelho partido*. Tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro, Azouge editorial, 247 p.
- GIACOMINI, J. 2009. O olhar de Vertov para ver hoje. In: D.A. SOSTER; F.F. SILVA. *Metamorfoses Jornalísticas 2*. Santa Cruz do Sul, Unisc, 269 p.
- GUTFREIND, C.F. 2006. *O filme e a representação do filme*. In: e-COMPOS: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/90/90>. Acesso em: dd/04/2011.
- LIMA: M.X.; ALVARENGA, N.A. 2010. *O "Retorno do Real" e as formas do realismo cinematográfico contemporâneo: o trauma em Caché e A Fita Branca; o abjeto em Anticristo; o banal em Mutum*. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Vitória, ES. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/regional/resumos/R19-0524-1.pdf>. Acesso em: 20/06/2011.
- MARTINS, B.G. 2009. *Sinto, logo existo*. Real e verdade na experiência contemporânea. In: COMPOS. Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação. XVIII. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1125.pdf. Acesso em: 25/05/2010.
- METZ, C. 1972. *A significação no cinema*. São Paulo, Perspectiva, 295 p.
- NICHOLS, B. 2008. *Introdução ao documentário*. 3 ed. Campinas, Papirus, 270 p.
- VIEIRA, F.V. 2006. *A evolução do Documentário Brasileiro*. In: INTERCOM: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1474-1.pdf>. Acesso em: 15/05/2011.
- WISTON, B. 2005. O cinema do real. A madição do "jornalístico" na era digital. In: M.D. MOURÃO; A. LABAKI (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, CosacNaify, 284 p.
- XAVIER, I. 2005. O sujeito (extra) ordinário. In: M.D. MOURÃO; A. LABAKI (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, CosacNaify, 284 p.

Submetido: 07/07/2013
Aceito: 28/08/2013