

VARIAÇÕES HÍBRIDAS NO CINEMA DOCUMENTÁRIO

Robert Stam¹

Tradução de Lucas Soares de Souza²

Resumo: Embora muitas vezes encarados como pólos opostos, o documentário e a ficção são, na verdade, teórica e praticamente entrelaçados, assim como a história e a ficção, também convencionalmente definidos como opostos, são simbioticamente ligados. O historiador Hayden White argumentou em seu livro *Metahistory* que a distinção mito/história é arbitrária e uma invenção recente. No que diz respeito ao cinema, bem como à escrita, White apontou que pouco importa se o mundo que é transmitido para o leitor/espectador é concebido para ser real ou imaginário, a forma de dar sentido discursivo a ele através do tropos e da montagem do enredo é idêntica (White, 1973). Neste artigo, examinaremos como a hibridação entre documentário e ficção tem sido mobilizada enquanto radical recurso estético.

Palavras-chave: Documentário, ficção, hibridização, sentido discursivo.

Abstract: Although often assumed to be polar opposites, documentary and fiction are in fact theoretically and practically intertwined, just as history and fiction, also conventionally seen as opposites, are symbiotically connected. Historian Hayden White argued in *Metahistory* that the myth/history distinction was arbitrary and of recent invention. In words that apply to film as well as to writing, White pointed out that it matters little whether the world that is conveyed to the reader/spectator is conceived to be real or imagined; the manner of making discursive sense of it through tropes and emplotment is identical (White, 1973). In this article, we will examine the ways that the hybridization of documentary and fiction has been mobilized as a radical aesthetic resource.

Keywords: Documentary, fiction, hybridization, discursive sense.

¹ É professor transdisciplinar da Universidade de Nova York. Autor de diversos livros sobre cinema e literatura, cinema e estudos culturais, incluindo *Brazilian cinema*, *Reflexivity in film and literature*, *Subversive pleasure*, *Tropical multiculturalism*, *Film theory: an introduction*, *Literature through film* e *François Truffaut and friends*. Formado pela Universidade da Califórnia, Berkeley, também frequentou a Universidade de Paris III. Lecionou na Tunísia, na França e no Brasil (USP, UFF, UFMG) Email: rps1@nyu.edu

² É doutorando em Comunicação e Linguagens, pela Universidade Tuiuti do Paraná. Vinculado à Linha de Pesquisa Estudos do Cinema e Audiovisual. Bolsista CAPES-PROSUP. Participante do Grupo de Pesquisa TELAS: cinema, televisão, streaming e experiência estética. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Foi membro do grupo de pesquisa EIKON - Imagem e Experiência Estética (UNESPAR / PPG-CINEAV / CNPq). Licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Claretiano. Bacharel em Estética e Teoria do Teatro, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Email: lucassouza@edu.unirio.br

O *continuum* ficção-documentário

As asserções sobre gênero (em uma perspectiva ampla) apresentadas por Jacques Derrida em *A Lei do Gênero*, podem ser igualmente aplicadas às discussões acerca do documentário e da ficção: “*The trait which marks membership inevitably divides, the boundary of the set comes forth, by invagination, an internal pocket larger than the whole; and the outcome of this division and of this abounding remains as singular as it is limitless*” (1988, p. 206)³. Enquanto trans-gêneros⁴ que incorporam uma amplitude de subgêneros, o documentário e a ficção permitem uma infinidade de interações, atravessamentos e variações. Nesse sentido, é revelador o fato de alguns espectadores se referirem, erroneamente, a filmes como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e *Entre os muros da escola* (Laurent Cantet, 2008) como “documentários”, quando, de fato, tratam-se de narrativas encenadas que emulam efeitos e estilos documentais, tais como o uso de não-atores, a câmera na mão e planos desfocados. A hibridização das formas documentário e ficção se demonstra pela ampliação de termos que sugerem uma sincronia entre tais campos: *documenteur* (o título de um dos filmes de Agnès Varda), *documentário de ficção* (Jacques Rancière [2001, p. 201]), e *realidades ficcionais* (Frederick Wiseman). Em contraponto à delimitação do documentário e da ficção em esferas essencialmente distintas, propomos o reconhecimento, em diálogo com o pensamento de Roger Odin, da distinção entre modos de ficcionalização e documentalização, ou entre operações ficcionais e documentais (Odin, 2000).

A famosa argumentação de Christian Metz afirma que todos os filmes, na medida em que são produtos de processos de edição e mediação, são ficcionais. Não obstante, a premissa inversa também é verdadeira; todos os filmes são documentários,

³ Nota do tradutor: Optou-se por manter as citações originais utilizadas pelo autor, a partir das obras de referência, com a tradução incluída em notas de rodapé. “O traço que marca o pertencimento aí se divide, sem falta, a borda do conjunto acaba formando, por invaginação, um compartimento interno maior que o todo, as consequências dessa divisão e desse transbordamento restando tão singulares quanto inimitáveis” (DERRIDA, Jacques. *A lei do gênero*. Tradução de Nicole Alvarenga Marcello e Carla Rodrigues. Irati: Revista TEL - Tempo, espaço e linguagem, v. 10, nº 2, 2019, p. 255)

⁴ Nota do tradutor: Devido à ambiguidade ocasionada pelo termo “gênero”, em português, que se refere tanto a *genre* (gênero artístico e cinematográfico) quanto a *gender* (diferenciação entre masculinidade e feminilidade), foi adotada a grafia com hífen “trans-gênero” para traduzir o termo original “*trans-genre*”, de modo a evitar a ambiguidade ocasionada pela utilização do termo “transgênero”.

tendo em vista que documentam uma realidade, ainda que os elementos documentados sejam apenas o desenvolvimento dos modos de produção ou a performatividade inscrita no tempo. Nesse sentido, todos os filmes consistem no que David James denomina “alegorias do cinema” - registros fílmicos de seus próprios meios de produção e das relações sociais neles implicadas (James, 1989). No que consiste, então, a diferença definidora do documentário? Para alguns teóricos, um coeficiente de responsabilidade ética mais elevado distingue os dois modos: as representações documentais, com maior imbricação com a vida real, apresentam consequências práticas e éticas aos “personagens”. Para Vivian Sobchack, documentário é “constituted and inscribed as ethical space: it stands as the objectively visible evidence of subjective visual responsiveness and responsibility for a world shared with other subjects” (2004, p. 248)⁵. De acordo com Jean-Louis Comolli, os documentários se submetem ao “risco do real”, ou seja, são atravessados e influenciados pelas vicissitudes da produção e da realidade que os cercam. Tais riscos se demonstram de maneiras brutais - como no caso do golpe de estado que interrompeu as filmagens de *A Batalha do Chile - o Golpe de Estado* (Patricio Guzmán, 1975), culminou no assassinato do operador de câmera e no exílio do diretor⁶ - ou tomar formas menos dramáticas, como, por exemplo, a insegurança dos envolvidos no processo. Nas interlocuções dos documentários, para Comolli, as ansiedades dos realizadores, no momento de filmagem, se chocam com as ansiedades dos sujeitos filmados, dificultando o vínculo mútuo entre os participantes (Comolli, 2008).

A hibridização entre o documentário e a ficção não é um fenômeno recente. Para além de realizadores como J. Stuart Blackton (que filmou os confrontos da guerra hispano-americana de 1898 com navios de miniatura em banheiras), até uma investigação superficial na história do cinema revela um amplo espectro de práticas a partir de gradações e não de limites fixos. *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) foi baseado em uma figura histórica (Hearst) e se inicia com um noticiário (“*News on the March*”) falso e quase paródico. *O Homem Errado* (Alfred Hitchcock, 1956) e *Os Esquecidos* (Luis Buñuel, 1950) foram baseados em reportagens jornalísticas e filmados

⁵ Tradução livre da citação original: “constituído e inscrito enquanto espaço ético: se demonstra como a evidência objetivamente visível da subjetividade de um mundo compartilhado entre outros sujeitos”.

⁶ Sobre o risco no cinema, ver: HJORT, Mette. *Film and Risk*. Detroit: Wayne State University Press, 2012.

em preto e branco, em estilo documental. Proposições estéticas das décadas de 1960 e 1970, como o “cinema expandido”, buscaram desestabilizar hierarquias e fronteiras das especificidades dos meios⁷. Contemporaneamente, as Novas Ondas - Neorealismo Italiano, Nouvelle Vague, Cinema Novo Brasileiro e o Novo Cinema Alemão - agregaram, enquanto proposta de renovação formal, elementos documentais em filmes de ficção. Por outro lado, o realizador e etnógrafo francês Jean Rouch introduziu elementos ficcionais em documentários, deixando, como afirma o cineasta, “almost no boundary between documentary film and films of fiction” (apud AUFERDEIDE, 2007, p. 112)⁸. Em seu filme *A Pirâmide Humana* (1961) encena um psicodrama fictício sobre divisões raciais em um liceu francês em Abidjan. A ficção gerou consequências concretas, como amizades, brigas, relacionamentos amorosos e término. Para Rouch, psicodramas roteirizados eram uma forma de “mentir para dizer a verdade”, utilizando a ficção para lançar a realidade ao risco e à aventura. Rouch utilizou a câmera como um dispositivo catalisador, capaz de provocar transformações pessoais através da experiência filmica⁹. Segundo ele, a construção de situações psicodramáticas poderia consistir em uma experiência terapêutica através do filme, suscitando transformações positivas e promovendo relações sociais mais justas.

Junto de Jean Rouch, Edgar Morin cunhou o termo *cinéma vérité* - uma tradução da expressão *Kino Pravda*, de Vertov (“cinema verdade”, mas que, no contexto da língua russa, também significa “cinema-jornal”) - para se referir ao documentário que, de modo auto-reflexivo, expõe e elabora sobre seus processos de construção. *Cinéma vérité* é geralmente contrastado com o *cinema direto* (também conhecido por cinema de observação), ou seja, um modo de produção que pressupõe a observação distanciada e não reflexiva e que geralmente utiliza câmeras leves e sons síncronos para registrar a vida social com o máximo de precisão possível. Ainda assim, Frederick Wiseman, que analisa minuciosamente as micropolíticas institucionais - críticas observacionais de instituições sociais como asilos, prisões, hospitais, universidades, etc

⁷ Ver: YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Nova York: P. Dutton & Co., 1970 e KAPROW, Allan. *Assemblage, environments & happenings*. Nova York: H.N. Abrams, 1966.

⁸ Tradução livre da citação original: “quase nenhuma fronteira entre o cinema documentário e o cinema ficcional”.

⁹ Brian Winston (2007) considera *Crônicas de um Verão* (Jean Rouch, 1961) o “ancestral totêmico” de *reality shows* de televisão, como *Wife Swap*.

- tem, há tempos, rotulado seus filmes como “ficções da realidade”, concebendo o documentário enquanto “apenas outra forma de ficção”¹⁰. Nesse ínterim, Linda Williams propôs o termo “*anti-vérité*” para referir-se a filmes que se abstém de um registro pretensamente realista da “vida como ela é”, a favor de “a deeper investigation of how it became as it is” (apud Day, 2011, p. 112)¹¹.

Para Comolli, o cinema experimenta um processo de enriquecimento por meio dos atravessamentos entre ficções e documentários (2012, p. 65). Transformar a ficção em documentário é, em certo sentido, democratizá-la, dado que o documentário tem sido socialmente mais inclusivo que os filmes de ficção. Através de um recíproco camaleonismo, os dois trans-gêneros se assemelham mutuamente. O enriquecimento por meio da hibridização se estabelece quando realizadores misturam os gêneros através do elemento da atuação, como por exemplo, a inserção de atores em situações do fluxo real da vida. Haskell Wexler, em *Dias de Fogo* (1969), lançou seus atores no turbilhão dos protestos ocorridos na Convenção Democrática de Chicago em 1968. *Iracema - Uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1975) promove um tensionamento social ao elencar dois indivíduos de contextos sociais demasiadamente distintos - um ator branco e famoso (Paulo Cesar Pereio) interpretando um motorista de caminhão e uma indígena anônima (Edna de Cassia) interpretando uma prostituta - como estratégia de inscrever e expor a desigualdade da relação de poder. Parodiando a megalomania de um diretor - *The girl chewing gum* (1976) - John Smith simplesmente filma situações cotidianas em uma movimentada rua londrina. Porém o filme apresenta a voz do diretor gritando instruções ao tráfego e aos transeuntes, “dirigindo”, de forma maníaca, os “atores” pré-existentes na filmagem.

Em *Jogo de cena* (2007), Eduardo Coutinho propõe a duplicação das histórias contadas, ou seja, cada uma delas é narrada por uma atriz e uma “pessoa real”. Essa estratégia de desorientação faz com que o espectador perca a noção daquilo que é narração de uma memória individual e do que é uma performance encenada. Após contarem as histórias, tanto as atrizes quanto as não-atrizes “rompem o quadro” e comentam suas “performances”. Em uma continuidade transpessoal, uma “performer”

¹⁰ <http://www.current.org/doc/doc802wiseman.shtml>

¹¹ Tradução livre da citação original: “uma investigação mais profunda sobre como ela [a vida] se torna aquilo é”.

identifica o que foi deixado de lado na narrativa da outra. As lágrimas artificialmente encenadas da atriz profissional (Marília Pêra) tornam-se lágrimas reais quando ela pensa em sua própria filha. Coutinho facilita a auto fabulação das personagens, um processo que Deleuze, em outro contexto, calls “the becoming of real characters when they begin to fictionalize themselves and thus contribute to the invention of a people” (1985, p. 195-196)¹². No *theatrum mundi* (teatro do mundo) de Coutinho, os limites entre as realidades teatralizadas e as do mundo estão sujeitas a uma provocadora instabilidade, assim como ocorre no “teatro cotidiano da rua”, proposto por Brecht.

Ademais, os atravessamentos entre documentário e ficção resultam na amplificação das possibilidades de efeitos de suspense em filmes de não-ficção. Através da estratégia de criar suspense a partir de um sequestro, o documentário *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) transforma um evento real - o assalto de um ônibus por um jovem em situação de rua chamado Sandro - em um thriller sociológico. Como os desdobramentos do trágico evento já eram conhecidos pelos brasileiros devido à ampla cobertura midiática - a polícia equivocadamente matou um dos passageiros e depois matou Sandro - o caráter de suspense no filme não se constrói trilhando o sentido convencional, porém explorando os contextos de vida e as implicações sociais dos eventos. O que levaria alguém como Sandro a sequestrar um ônibus? Padilha utilizou os registros da TV Globo, com adições de comentários e entrevistas, para expor a própria superficialidade das reportagens da emissora. Reiteradamente violentado pela polícia, Sandro, como constatamos durante o desenvolvimento do longa, é testemunha e sobrevivente do notório massacre da Candelária ocorrido em 1995. Dirigindo-se diretamente à polícia, ele grita “Olha pra minha cara! Olha bem pra minha cara!”, denunciando a violência policial. Sandro se transforma em um instável, ainda que eloquente, porta-voz das vítimas da polícia e do sistema prisional. Em vez de apenas registrar os eventos, *Ônibus 174* expõe as lentes ideológicas através das quais a mídia geralmente transmite eventos trágicos e violentos. Mas ainda mais notável é a forte semelhança que a estrutura narrativa do filme apresenta com alguns filmes de Hitchcock, com relação ao duplo movimento temporal. Por meio das movimentações de

¹² “E, por outro lado, o cineasta torna-se outro quando assim ‘se intercede’ personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo.” (DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p.: 183)

câmera, nas quais o zoom-in remete ao desenvolvimento da narrativa com direção ao futuro e o dolly regressivo sugere o retorno ao passado, a narrativa articula o desenrolar da tragédia e as origens dos traumas de Sandro. Assim como Hitchcock delinea a origem da amnésia de Gregory Peck em *Quando Fala o Coração* (1945) e da cleptomania da protagonista de *Marnie: Confissões de uma Ladra* (1964), Padilha investiga as origens sociais dos traumas de Sandro.

Reencenações homicidas

Proposições ainda mais audaciosas da hibridização entre fato e ficção são especialmente observadas no campo das reencenações. Documentários recentes, tais como *S-21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho* (Rithy Panh, 2003) e *O Sicário, Quarto 164* (Gianfranco Rosi, 2010) apresentam assassinatos reencenando seus crimes. *O Ato de Matar* (Joshua Oppenheimer, 2013) é especialmente audacioso nesse sentido. O diretor propõe uma espécie de auto culpabilização de um grupo de assassinos em massa, no qual eles simulam, de forma livre, os assassinatos cometidos. Afinal, a maneira mais poderosa e irrefutável de culpabilização é aquela não operada pelos promotores de justiça, mas a dos próprios agressores contra si mesmos. O protagonista do filme é Anwar Congo, um criminoso profundamente envolvido no genocídio dos anos 1965-1966 que culminou na morte de pelo menos um milhão de pessoas e posicionou o General Suharto no poder. Líder do “Esquadrão do Sapo”, Congo matou, com suas próprias mãos, aproximadamente mil pessoas. Como o atual governo da Indonésia tem suas origens neste genocídio, ninguém foi preso por tais crimes. Efetivamente, pessoas como Congo tem sido saudadas como heróis nacionais e, até mesmo, aplaudidas em *talk-shows* populares da Indonésia. Congo teria todas as razões para crer que o filme exaltaria seus feitos, uma vez que celebrar esses atos é parte das narrativas oficiais.

Os membros do esquadrão da morte demonstraram posicionamentos tóxicos carregados de racismo (contra os chineses), machismo (contra mulheres), sadismo (contra todos), um fóbico anticomunismo (contra inimigos políticos), homofobia (através da belicosa dominação masculina) e verdadeira devoção à barbárie. Para acessar e elaborar tais assuntos, Oppenheimer explorou o apreço dos membros ao entretenimento midiático de estilo hollywoodiano. Utilizando a mendacidade

estratégica, ele propôs um filme de ficção, no qual eles interpretariam seus próprios papéis, tensionando códigos sensacionalistas dos gêneros por eles mais adorados - o *western*, os filmes de *gangsters* e musicais de Elvis Presley. (Eles eram conhecidos como “*gangsters* do cinema”, que se reuniam em seus cinemas favoritos). Ao convidar os assassinos a recriar os homicídios em estilo hollywoodiano, Oppenheimer destaca o papel das fantasias midiáticas massificantes tanto em crimes quanto em suas recriações. Várias sequências foram encenadas à maneira dos *westerns* (com o homicida portando chapéu de cowboy), dos filmes de terror ou dos musicais, como quando os dançarinos se contorcem à beira de uma cachoeira ao som de *Born Free*. Para esses *gangsters*, cujos olhares são inegavelmente influenciados pelas referências cinematográficas, Hollywood oferece um *ethos*, uma escola de atuação e um treinamento audiovisual em técnicas de tortura.

Existe um precedente canônico da estratégia de teatralização da auto culpabilização na intertextualidade de *Hamlet*, que apresenta uma peça-dentro-da-peça cuja função é “impactar a consciência do rei”. Nesse sentido, é como se Claudio tivesse caído na armadilha diante da reencenação do suposto assassinato do pai de Hamlet. Congo reencena seus crimes com notável orgulho. Em uma espécie de *Lehrstücke* fascista, ele demonstra, no mesmo telhado em que os atos foram cometidos, sua técnica favorita de estrangulamento com fios, como modo de evitar o excesso de sangue. Com uma espécie de narcisismo invertido ou impulso dostoyevskiano, Congo revisita, além dos delitos em si, as falsas acusações contra as vítimas, a crueldade gratuita e o imaginário sádico. Durante os seus 90 minutos de fama, ele aparenta uma exultante avidez pela exibição de seus atos para o público, inclusive para seus netos¹³.

Sem dúvida, um dos elementos mais perturbadores de *O Ato de Matar* é a indiferença, ao estilo de Tarantino, dos assassinos. Ainda que imorais, esses *lumpen übermenschen* não são ignorantes: eles usam termos como “sádicos” e exibem conhecimentos acerca dos gêneros de Hollywood digno de pesquisadores acadêmicos. Em vez da “banalidade do mal”, que Hannah Arendt identificou ao analisar o julgamento de Adolf Eichmann, *O Ato de Matar* revela o charme da maldade: o charme de um *bon*

¹³ Por sua vez, Oppenheimer, face à reencenação dos crimes, foi obrigado a manter uma compostura de ator. Caso seu estratagema fosse descoberto, ele e os membros de sua equipe - listados como “anônimos” nos créditos finais - poderiam sofrer graves retaliações.

vivant que ama os animais, seus netos e *cha-cha-cha*. O filme é profundamente desconcertante, pois retira o espectador de uma condição confortável. Na *crítica imanente* do filme, não existe uma voz que personifique diretamente os valores humanos que presumimos motivar os realizadores; não existe um discurso direto de normatividade ética. Apesar da possibilidade de ser criticado por não enfatizar a perspectiva das vítimas e por não evidenciar as resistências ao regime - o que poderia reiterar preconceitos orientalistas em torno do “Oriente despótico” - a armadilha estratégica do filme, em última instância, atende aos interesses das vítimas¹⁴. O filme nos insere na perspectiva de mundo de Congo de uma imoralidade socialmente sancionada - extorsão é normal, estupro é divertido, direitos humanos são negativos, homicídio é divino - ao passo que mostra que somos quase tentados a gostar dele. Outro efeito do filme é evidenciar que os iluminados espectadores ocidentais não estão tão separados das infrações de Congo quanto gostariam de estar. Por décadas, americanos apoiaram, através de impostos ou complacência, regimes “anticomunistas” em países como Chile, Argentina, Vietnã, África do Sul e Irã; além do fato de que muitos idealizadores, ainda vivos, de tais regimes são tratados reverentemente em *talk-shows* na TV americana.

Normas tácitas da humanidade emergem de formas sutis no filme. Quando vemos os camponeses reencenando os massacres que ocorreram no vilarejo - similarmente aos Sioux afetados pela reencenação de Hollywood do massacre em *Wounded Knee* - eles se demonstram terrivelmente assustados, mesmo após o diretor gritar “Corta!”. Algumas questões referentes ao diretor (que não é visto) também implicam certos parâmetros morais. Muitas das sugestões mais importantes do filme se dão na esfera não-verbal e nos arcos de emoção revelados pela expressão corporal de Congo que varia lentamente da exuberância para a dúvida e depois para uma certa melancolia e, até mesmo, náusea. Uma evidente ruptura em sua armadura psicológica aparece quando ele brevemente interpreta o papel da vítima de tortura, portanto, sendo obrigado a imaginar uma mínima porção da dor e da humilhação sofridas pelas vítimas. “Você acha que essas pessoas” - ele pergunta a Oppenheimer - “se sentiram como eu ao interpretar seus papéis?”. Ainda mais dramática é a cena quase final, na

¹⁴ Robert Stam expressa sua admiração por Yemane Demissie pelos seus apontamentos críticos ao filme.

qual Congo se contorce ao ocupar o papel de um homem violentamente interrogado. Seria difícil não interpretar o momento como um exemplo de catarse fracassada, uma tentativa de purgar a imensa culpa. Sem esses efêmeros vislumbres de dúvida e hesitação, o filme seria simplesmente intolerável, resultando em triplo horror: aquele causado pelos próprios crimes, o de saber que eles foram mantidos impunes e o horror da completa ausência de remorso. Apesar de um dos membros do esquadrão da morte afirmar que “a história é escrita pelos vencedores”, Oppenheimer, por um breve momento, convida um dos “vencedores da história” a imaginar os sentimentos dos “perdedores”. (O Ato de Matar está sendo utilizado atualmente por ativistas na Indonésia e Oppenheimer planeja realizar outro filme com a perspectiva das vítimas).

Da representação à autorrepresentação¹⁵

O longa documental de Paulo Sacramento *Prisioneiro das Grades de Ferro - Autorretratos* (2003) levanta importantes questões políticas e estéticas acerca da representação. Enquanto se preparava para a realização do filme, Sacramento percebeu que, devido ao seu contexto de vida privilegiado, não estava preparado para tal tarefa. Para adquirir maior conhecimento acerca da realidade prisional, ele ofereceu treinamento em realização cinematográfica aos guardas e prisioneiros, mas como, apenas estes demonstraram-se interessados, eles tornaram-se co-diretores do filme. Podemos estender a teoria de Bakhtin acerca dos textos literários enquanto operações que se estabelecem em “territórios interindividuais” a filmes como *Prisioneiro das Grades de Ferro*, na medida em que a produção cinematográfica envolve coparticipação. O subtítulo do filme revela sua intenção: em vez de retratar a realidade dos prisioneiros, têm-se autorretratos. Em vez de personagens em busca de um autor, existem personagens-prisioneiros enquanto coautores de seus próprios retratos. A premissa do filme é baseada em um contrato de direção subjetiva e no atravessamento de

¹⁵ Nota do tradutor: Optamos por manter apenas o termo “representação” no corpo do artigo, por fidelidade ao texto original. Porém, é válido citar que a discussão do autor em torno do conceito de representação também atravessa noções acerca da ideia de representatividade, termo que considera as implicações políticas e identitárias de representações em âmbito artístico. (DESS, Conrado. Notas sobre o conceito de representatividade. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.)

conhecimentos complementares. Ao passo que o diretor inicia os prisioneiros nos códigos operativos da construção fílmica, os prisioneiros iniciam o diretor nos códigos de funcionamento da prisão. Dessa forma, o filme rompe com aquilo que Jean-Claude Bernardet (2003, p. 15) denomina “documentário sociológico”, no qual “especialistas” narram, com uma “voz divina”, a realidade de exclusão social sofrida por grupos culturais, assim reafirmando seus próprios poderes e autoridades.

Sacramento recusa a armadilha da apropriação do discurso ao adotar a autoria híbrida ou, em termos foucaultianos, “fala com” em vez de “falar pelos” prisioneiros. Em conjunto com o *Grupo de Informações sobre as Prisões (GIP)* que Foucault concluiu suas considerações sobre a “falta de legitimidade de se falar pelo outro”. Nesse sentido, o filme rompe com a assimetria das relações de poder entre os diretores e sujeitos tematizados; assimetria que se intensifica no caso de sujeitos sofrendo a “morte social” do encarceramento. A autoria híbrida coloca-se como uma solução paliativa às aporias do discurso do subalterno (Gayatri Spivak), ou aos problemas em torno da legítima autorrepresentação de grupos sociais oprimidos e marginalizados.

Prisioneiro das Grades de Ferro propõe o questionamento e relativização da noção de autoria e subverte o poder do diretor através de alguns mecanismos: 1) o deslocamento da *expertise*, por meio do qual os próprios prisioneiros se tornam os especialistas, pois são mais aptos a revelar os códigos secretos, as configurações de poder e a política econômica da prisão; 2) a dispersiva delegação da *mise-en-scène*, possibilitando a filmagem de situações, como as cenas noturnas do interior das celas, que Sacramento nunca poderia ter filmado; 3) a inversão do olhar panóptico, pois não olhamos os detentos através das fechaduras como os guardas (ou como Dráuzio Varella no filme de Héctor Babenco); ao contrário, compartilhamos o olhar dos prisioneiros aos guardas através das fechaduras.

Por fim, o filme apresenta um olhar humanizado ao demonstrar o aspecto doméstico da situação: os detentos remodelam suas celas dispendo seus artefatos pessoais, transformando-as em simulacros de lar. Ao posicionar um grupo marginalizado na posição central da narrativa, o filme cria a auto subjetificação através de fenomenologia prisional. Ao contrário de Juliette em *Duas ou três Coisas que eu sei dela* (Jean-Luc Godard, 1967), os prisioneiros constroem a fenomenologia de suas próprias vidas. Enquanto eles revelam suas atividades rotineiras, o espectador passa a habitar

suas subjetividades. O filme portanto funde dois vetores de enunciação - os sujeitos e objetos - geralmente separados, ou seja, aqueles que experienciam sem reflexão e os diretores que supostamente detém o conhecimento e posicionam suas reflexões com distanciamento. *Prisioneiro das Grades de Ferro*, em comparação a outros filmes sobre o *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003), apresenta um caráter minimalista quanto à performance e à atuação. A performatividade, no filme, se limita ao que Ismail Xavier denomina *efeito-câmera*. Ou seja, o processo de teatralização gerado pela câmera e o real inscrito na própria filmagem, com suas consequências para todos os envolvidos.

Em uma espécie de *mise-en-abyme* de autoria coletiva, o longa coloca em primeiro plano a perspectiva dos subalternos, ao mostrar os prisioneiros-realizadores no ato de filmar, frequentemente em pares. Eles se mostram tão à vontade, tão convencidos de que o diretor não é um agente do estado, que exibem orgulhosamente até mesmo suas atividades ilegais, como produzir rum, plantar *cannabis* e fabricar armas. (Enquanto a perspectiva de Babenco é espantosamente voyeurística, a dos prisioneiros-cineastas é orgulhosamente exibicionista). *Prisioneiro* exemplifica o que Comolli denomina, em referência a Claudine de France, de “*auto-mise-en-scène*”, processo através do qual a representação é constituída pelo desejo dos sujeitos participantes de serem filmados. Porém os prisioneiros não são colocados em posição de exaltação nem pelo diretor nem por eles próprios; são retratados como seres complexos e plenamente humanos, não como heróis. Ao mesmo tempo, o filme nos atenta para os limites do ato de “dar a voz”, dado que, em vários momentos - em referência ao que Consuelo Lins e Claudia Mesquita chama de *imbricamento de perspectivas* (2008, p. 40) - não temos plena certeza de quem filmou o que vemos. Sacramento entrega a câmera aos prisioneiros, mas também revela os limites deste gesto democrático.

Prisioneiro das Grades de Ferro pode ser lido como a culminação de uma questão, inexoravelmente em voga, com relação à autoria fílmica. Apesar do ato de filmar ser uma função historicamente destinada a diretores de classe média, equipados com capital cultural e simbólico (Bourdieu) e capital econômico, muitos projetos de contracorrente tentaram alocar a câmera e a perspectiva não mãos de grupos marginalizados. Apesar dessa (parcial) transferência de poder ser dificultosa devido ao preço e complexidade operacional dos equipamentos, os avanços tecnológicos - que vão

desde câmeras leves, equipamentos de captura sonora surgidos na década de 1960, o advento do vídeo nos anos 1980 até inúmeras soluções digitais contemporâneas - facilitaram infinitamente a tarefa.

Jean Rouch foi uma figura precursora no advento de uma produção filmica mais igualitária. Apesar de seu estilo colaborativo nos parecer agora relativamente limitado à luz de projetos subsequentes, ele ainda é uma referência responsável pelas alterações de abordagem. Rouch falou de “antropologia compartilhada”; em outras palavras, colaboração dialógica entre o cineasta-etnógrafo e o sujeito etnográfico - um compartilhamento recíproco, cuja inversão é proposta por Manthia Diawara em *Rouch in Reverse* (1995). Com Rouch, a democratização tomou formas concretas, a começar pela improvisação dos sujeitos filmados, por exemplo, Oumarou Gando como “Edward G. Robinson” improvisando seu comentário em *Eu, um negro* (Jean Rouch, 1958), que inspirou os improvisos de Belmondo em *Acosado* (Jean-Luc Godard, 1960). Outra notável mudança democratizadora são as filmagens devolutivas, nas quais os participantes oferecem comentários e críticas, algumas incluídas na versão final do filme, por exemplo, em *Crônicas de um verão* (Jean Rouch, 1961).

Muitas das “regras” articuladas por Rouch em *The Camera and Man* (1973) funcionam nos mesmos sentidos democratizantes. O objetivo de Rouch de viver com os sujeitos antes da realização do filme fomenta a intimidade com os sujeitos filmados. As propostas de redução de membros da equipe e a câmera na mão tornam a produção dos filmes menos intimidadora e menos intrusiva em relação à vida cotidiana dos sujeitos filmados. A opção de Rouch por minimizar o uso de uma voz locutora prioriza as palavras dos próprios participantes, em detrimento de um comentário onisciente, e a rejeição das movimentações de *zoom* minimizam as violências simbolicamente predatórias da etnografia *voyeurista*.

Tentativas mais meticulosas e radicais de democratização remontam aos coletivos de esquerda surgidos no início dos anos 1960, tais como o *Grupo Cine Liberación*, na Argentina, o *Third World Newsreel*, nos Estados Unidos, *SLON*, *Cine-Lutte* e *Groupe Medvekiné*, na França. Outros precursores são os *cine-tracts*, curtas em 16mm e preto-e-branco, feitos por coletivos militantes anônimos, tratando dos eventos de maio de 1968 na França. Os *cine-tracts* orquestraram fotografias, sonoridades das militâncias, comentários em locução e os *slogans* do dia. Um dos *cine-tracts* mais

famosos destaca um grafite em Paris comparando a CRS (a milícia de De-Gaulle) com a SS (*Schutzstaffel*, a Esquadilha de Proteção Nazista). Chris Marker foi uma figura central para o movimento *cine-tract*, encabeçado pelos estudantes, e uma força motriz nas tentativas de “colocar as câmeras nas mãos dos trabalhadores”, através de seus esforços junto à *SLON (Société pour la création d'œuvres nouvelles)* e em colaboração com operários franceses.

O cinema foi intimamente implicado nos eventos de Maio de 68, o movimento quase revolucionário liderado por estudantes franceses que iniciou com *L’Affaire Langlois*, os protestos de fevereiro contra a remoção, por parte do governo, de Henri Langlois como presidente da Cinemateca Francesa. Durante a intensificação dos protestos em maio, muitos cineastas franceses reivindicaram a interrupção do Festival de Cannes em solidariedade à greve de trabalhadores e estudantes. Estimulando a memória da Revolução Francesa, cineastas de esquerda tentaram criar os *Etats Generaux du Cinema*, equivalentes cinematográficos aos “três estados” (nobreza, clero e povo). Os *etats*, que tiveram curta duração, audaciosamente demandaram a completa abolição da censura, exibições de filmes gratuitas, apoio governamental às produções não comerciais, ensino universal de criação cinematográfica e, de forma mais geral, um cinema não subserviente aos lucros.

As mudanças concernentes à autoria e à produção colaborativa demandam uma alteração nas abordagens teóricas. A questão da mimetização do real apresenta um novo parâmetro: o questionamento sobre quem detém o poder de representar, encenar e questionar o real. Para além da verossimilhança, questiona-se quem opera a câmera e realiza a edição. Ao mesmo tempo, existem complexidades acerca do ato de “dar a voz”. A frase implica que uma pessoa ou grupo possui voz e a empresta a outra pessoa ou grupo, consistindo em uma concepção filantrópica: os detentores “dão” aos representados “desprovidos”, enquanto mantém sua dominação econômica, capital cultural e superioridade paternalista. A questão real, para utilizar termos de Spinoza, é transformar *potenza* (poder sobre o outro) into *potere* (potência). No cinema, tal questão nunca constituiu o simples gesto de fornecer a câmera para representantes de grupos desprovidos de poder e privilégio. Na década de 1970, diferentes cineastas tomaram diferentes posições acerca dessa temática. Para Chris Marker, colocar a câmera nas mãos dos trabalhadores resultaria inevitavelmente em uma representação

politicamente mais precisa e coerente, revelando, senão a verdade, pelo menos uma verdade provisória da perspectiva da classe operária. Para Godard, mais cético, tal transferência resultaria apenas em um patético mimetismo enraizado em falsa consciência, pelo qual, em um processo circular, os trabalhadores imitariam os atores tradicionais (por exemplo, Jean Gabin, que representou papéis de operários no cinema), produzindo a imitação de uma imitação.

Enquanto isso, no Japão, os filmes de Shinsuke Ogawa também apresentam relevância em relação a essa questão. Os 25 filmes do cineasta, feitos entre 1950 e 1990, são documentos da esquerda japonesa no pós-guerra. O filmes retratam movimentos de estudantes radicais, a longa e violenta resistência de fazendeiros à construção do aeroporto de Narita e o norte rural do Japão, onde Ogawa e sua equipe aprenderam técnicas agrícolas e ensinaram realização cinematográfica, iniciando uma produção híbrida e coletiva, na qual os participantes documentados e a equipe se tornaram indiscerníveis¹⁶. Mas é talvez o pós Cinema Novo brasileiro que melhor exemplifique a mudança de paradigma da representação para a autorrepresentação. Enquanto os cineastas do Cinema Novo eram todos homens intelectuais, urbanos, heterossexuais, de classe média “falando pelas” massas marginalizadas, diretores e diretoras brasileiras contemporâneas agora são mulheres, gays, lésbicas, indígenas e pessoas negras. Percebe-se a referida alteração de paradigma, não apenas na trajetória individual de diretores como Coutinho, mas também reveladas pela comparação de duas versões de um mesmo filme. O projeto inicial de *Cinco Vezes Favela* (1962) era um filme de cinco episódios centrados nas favelas cariocas, dirigido por diretores do Cinema Novo (Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Carlos Diegues). Em contraste, a refilmagem de 2010 apresenta um novo e revelador subtítulo: *Cinco Vezes Favela: Agora Por Nós Mesmos* e foi dirigido por diretores e diretoras da favela (Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Cadu Barcelos, and Luciana Bezerra).

Porém, o vagaroso movimento de mudança em direção à autorrepresentação, não traçou um percurso retilíneo. Primeiro surgiu uma crítica teórica com relação ao cinema documental. Em 1972, Arthur Omar publicou um manifesto defendendo o "anti-

¹⁶ Ver NORNES, Abé Markus. *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007

documentário", ou seja, filmes que problematizam o caráter paternalista dos documentários de esquerda da época. *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) registra a mudança de representação, na medida em que posiciona politicamente a "abertura" característica dos meados da década de 1980. O plano inicial de Coutinho - concebido na otimista atmosfera de esquerda durante os anos que antecederam o golpe de estado em 1964 - era uma espécie de cine-resgate ou retomada histórica, que reconstruiria dramaticamente o assassinato político, em 1962, do líder camponês João Pedro Teixeira. Em um gesto de autorrepresentação actancial¹⁷, os eventos seriam filmados nos próprios locais em que os episódios reais ocorreram e os "atores" seriam os respectivos participantes (companheiros de João Pedro), um deles sendo a própria viúva do líder, interpretando ela mesma. Interrompidos pelo "risco de real" (o golpe de estado que culminou na ditadura militar brasileira), os realizadores e participantes do processo dispersaram-se e o material já rodado teve que ser escondido dos ditadores. Com a redemocratização, 20 anos após, retomou a realização do filme. Graças ao filme, Elizabete emerge do esquecimento, encontra sua família e retoma sua identidade enquanto ser humano e ativista.

Entretanto, o que nos interessa aqui é o filme enquanto reflexo do processo de alteração nas práticas representacionais. Entre a versão de 1964 e a de 1984, uma mudança radical na concepção fílmica exemplifica a historicidade do estilo. Em 1964, o encontro com a viúva é apresentado com o característico didatismo do período e uma imagem heroificada do "povo", promovida pelos Centros de Cultura Popular de esquerda. Em contraste, o encontro de 1984 ocorreu no contexto da popularização da TV e no desenvolvimento estilístico da reportagem no Brasil. Coutinho mostra fotografias aos sujeitos participantes e o encontro com suas próprias imagens suscitou lembranças e emoções. Proporcionando uma experiência de fotogenia - termo de Jean Epstein para designar a fascinação pela face filmada - o filme revela o conflito de emoções (amor, luto, raiva) demonstrado pela face de Elizabete. A linguagem fílmica, duas décadas depois, está menos inclinada ao discurso onisciente sobre o outro do que ouvi-lo e aprender com seus relatos. Na retomada de *Cabra Marcado*, Coutinho continuou sua inesgotável busca por criar formas mais autênticas e democráticas em

¹⁷ Nota do tradutor: O termo refere-se ao modelo actancial de análise semiótica, proposto por Greimas.

cinema. Em sua recusa consistente ao paternalismo e moralismo em torno da elaboração da miséria, Coutinho distingue as esferas da entrevista - pautada pela distância formal e hierarquia social - e a conversa, cuja premissa baseia-se em intimidade, relativa igualdade e abertura à digressão. Em vez de fazer filmes sobre os outros, Coutinho faz filmes com os outros. Sua capacidade de escuta (cujo desenvolvimento pode ser constantemente percebido através de sua obra), intensifica o desejo de fala dos sujeitos filmados. Nesse sentido, o documentarista desenvolve o que poderíamos denominar, a partir de Bakhtin, de uma gramática fílmica da escuta, ou o que Comolli sinestesticamente denomina de “câmera ouvinte”. Seguindo tal perspectiva, o trabalho de Coutinho explora a multiplicidade de dimensões da escuta, em direção a interlocuções igualitárias.

Para Consuelo Lins, os filmes de Coutinho corporificam o gesto teórico, na qual a teorização é consubstancial à práxis fílmica e, por ela, testada. Constituem a busca por uma premissa ou conceito provocativo, em detrimento à mera elaboração de uma história narrativa com personagens. Alguns teóricos brasileiros notaram certas tendências gerais na poética alternativa de Eduardo Coutinho: 1) Concentração espacial. Opção por explorar uma única localidade (a favela da Babilônia) ou um único prédio - *Edifício Master* (2002); 2) Os aparatos de captação de som e imagem, bem como a equipe de realização, são incorporados ao enquadramento; 3) Minimalismo estético (ausência de sonoridades não-diegéticas, uso contido de cortes e locuções; 4) Duração vagarosa e espontânea, de modo que o sujeito que interage esteja confortável para expor suas declarações, pensamentos e emoções secretas (Scott, 1990, p. 34); 5) Ausência da obrigatoriedade em cumprir roteiros prévios e rígidos; 6) Encontros únicos com os sujeitos filmados, sem o luxo da “reescrita”; 7) Opção pela escuta, em detrimento à postura de direção assertiva e combativa; 8) Recusa de generalizações. A ênfase está nos sujeitos enquanto humanos singulares, atravessados por vetores sociais contraditórios. Essa opção se opõe à representação de indivíduos como representantes de categorias ideológicas e sociológicas pré-existentes (“o proletariado”, “o típico umbandista”, etc)¹⁸. Sobre esse resultado, Xavier (In.: Migliorin, 2010, p. 78) afirma:

¹⁸ Dentre notáveis análises do trabalho de Eduardo Coutinho, destacam-se as de: Consuelo Lins (*O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema, e Video*), Carlos Alberto Mattos (*Eduardo Coutinho: O Homem que caiu na Real*) and Luiz Zanin Oricchio (*Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da*

“Vale aí o princípio de que as pessoas são interessantes quando se libertam do estereótipo, recuperam na conversa um sentido de autoconstrução que tem sua dimensão estética”.

As mídias indígenas também são dignas de menção como parte da trajetória de democratização. O cinema indígena desafia a estética *western* dominante, não no sentido de produzir filmes esteticamente mais ousados que os de Godard ou Kluge, mas de tornar manifestos os pressupostos culturais e coletivos que permeiam a *poiesis* indígena. Tais filmes emergem de uma postura mais coletiva, através da qual os realizadores falam pelas suas comunidades e não por si próprios como indivíduos. Ginsburg aborda a “*embedded aesthetics*”¹⁹, na qual os imperativos da comunidade se sobressaem à expressão artística individual, “a system of evaluation that refuses a separation of textual production and circulation from broader arenas of social relation” (1994, p. 368)²⁰. Ao contrário da *Nouvelle Vague* e seu ressentimento contra “*le cinema de papa*”, os cineastas indígenas, em uma espécie de auterismo tribal, enxergam a si próprios primeiramente enquanto seres constituintes de uma família ou clã, ao invés de produtores ou patrocinadores. Eles conscientemente buscam pela aprovação dos mais velhos, que insistem em certas civilidades, como, por exemplo, que os “personagens” não sejam interrompidos no meio de um discurso. Tanto os mais velhos quanto os mais novos concebem o cinema como forma de preservar seu patrimônio cultural, suas músicas e canções.

Podemos identificar uma abordagem diferente em torno da temática indígena no documentário desconstrutivo de Sérgio Bianchi: *Mato Eles?* (1983). O filme critica a frequente abordagem romantizada e sentimentalista aos indígenas brasileiros. A crítica inicia na ambiguidade do título. A conjugação do verbo em primeira pessoa pode se

Retomada). Sobre o documentário brasileiro em geral, destacam-se os excelentes ensaios de Andrea França, Cesar Guimarães, Claudia Mesquita, Ivana Bentes, José Carlos Avellar, Miguel Pereira e Mariana Baltar, organizados por Cezar Migliorin em *Ensaio no Real*. Destaca-se também *New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects*, organizado por Alvaro Fernandez Bravo e Jens Andermann.

¹⁹ Tradução livre da citação original: “Estética incorporada”. Optou-se por manter a expressão original, no corpo do texto, uma vez que ela compõe o título da obra, ainda sem versão publicada em português, da antropóloga americana Faye Ginsburg - *Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media*

²⁰ Tradução livre da citação original: “um sistema de análise que nega a separação entre a produção e circulação textual e as esferas mais amplas das relações sociais implicadas”.

referir tanto aos indígenas quanto aos brancos como autores da ação. O título debocha do sentimentalismo dos brancos com relação a “seus índios”. A relação não é mais cordial; ao contrário, é baseada em confrontos mortais. Em vez de retratar, como de costume, as imagens dos locais de moradia das populações indígenas, intercaladas com entrevistas e locuções que expressam o iluminado humanismo de cineastas brancos de classe média, Bianchi escarnece do discurso oficial em torno de questões indígenas e da *bonne conscience* burguesa do documentário de denúncia.

Como forma de pedagogia paródica, *Mato Eles?* é estruturado em torno de séries de questionários de múltipla escolha. A operação brechtiana de acionar a postura ativa do espectador, que assume um posicionamento, é expressa aqui com amarga ironia:

Sabendo que existem apenas alguns índios da tribo dos Xetás, o que aconteceu com os demais: a) Miscigenaram-se com a população branca e vivem nas grandes cidades. b) Foram todos mortos por doenças infecciosas e problemas de litígio de terra. c) Estão passando férias na Europa. d) Os índios Xetás nunca existiram. O documentário é falso. e) Todas as alternativas estão corretas.

Outro questionário demonstra três desdobramentos que, apesar de impalatáveis, são praticamente possíveis: “O extermínio dos índios deve ser: a) imediato; b) devagar; c) gradual”. Deixando pouco ou nenhum espaço para a satisfação ou falso otimismo do espectador, a estratégia do questionário confronta a platéia com a realidade da exterminação, de modo que o humor absurdo inicial seja subsequentemente transformado em reflexão, incômodo e questionamento.

Mato Eles? ridiculariza a tradicional concepção romântica-indianista de exaltação do indígena “em desaparecimento”, ao revelar que “os bravos guerreiros” cantados pelos poetas românticos do século XIX estão agora, no século XX, presos em uma triste realidade de miséria e impotência. Num dado momento, Bianchi nos apresenta um trailer satírico anunciando um épico indianista intitulado, em homenagem a James Fenimore Cooper, *O último Xetá*. A exuberante sonoridade da ópera indianista *O Guarani*, de Carlos Gomes (o “Verdi brasileiro”) desperta nossa expectativa por um espetáculo romântico épico. Entretanto, Bianchi nos mostra fotografias do único membro vivo da tribo. O valente guerreiro do Romantismo se tornou o retrato, em estilo

quase policial, registrando os resquícios de um genocídio. Bianchi também não se isenta da crítica. Em dado momento, um Guarani seriamente questiona o diretor quanto ele iria ganhar com o filme, uma pergunta constrangedora que normalmente seria descartada pela edição. Então a voz do diretor especula, em locução, acerca das possibilidades de gerar lucro a partir dos indígenas - bolsas de estudo para pesquisas antropológicas, projetos de fotografia, venda de artesanatos indígenas e exposições do filme pela Europa. Aqui, o comentário da “voz de Deus” debocha do “Deus-diretor”, em um ato de auto dessacralização da estrutura de poder, da forma canônica de documentário e do próprio cineasta.

Referências

AUFERDEIDE, Patricia. **Documentary Film: A Very Short Introduction**. New York: Oxford, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

COMOLLI, Jean-Louis. **Corps et Cadre: Cinema, Ethique, Politique**. Paris: Verdier, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. **Voir et Pouvoir**. Paris: Editions Verdier, 2008.

DAY, Amber, **Satire and Dissent**. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

DELEUZE, Gilles. **L'Image-Temps**. Paris: Minit, 1985

DERRIDA, Jacques. **“The Law of Genre”**. *Glyph: Textual Studies*, n. 7, 1988.

FOUCAULT, Michel. **“Intellectuals and power: A conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze”** in Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980.

GINSBURG, Faye. **“Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media”**. *Cultural Anthropology*, v. 9, no. 3, 1994.

HABIB, Andre. **Chris Marker et l'imprimerie du regard**. Paris: L'Harmattan, 2008.

JAMES, David E. **Allegories of Cinema**. Princeton: Princeton University Press, 1989.

LINS, Consuelo Lins; MESQUITA, Claudia. **Filmar O Real**. Rio: Zahar, 2008

MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no Real**. Rio: Azougue, 2010.

ODIN, Roger. **De la Fiction**. Bruxelles: De Boeck, 2000

RANCIÉRE, Jacques. **La Fable Cinématographique**. Paris: Seuil, 2001.

SOBCHAK, Vivian Carnal **Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture**. Berkeley: University of California Press, 2004.

SCOTT, James C. **Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts**. New Haven: Yale University Press, 1990.

WHITE, Hayden. **Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe**. Baltimore: Johns Hopkins, 1973.

WINSTON, Brian. **“Rouch’s ‘Second Legacy’: Chronique d’un Ete as Reality TV’s Totemic Ancestor”**. In: TEN BRINK, Joram. **Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch**. London: Wallflower, 2007.

Recebido em: 15/05/2023 Aceito em: 13/12/2023