

# Comunicação



# *Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro*

Flávia Lima Rodrigues\*

## RESUMO

Este artigo traça um breve panorama sobre a história do cinema documentário no Brasil, desde os primeiros anos até os dias atuais; sob quais condições políticas e econômicas do país os documentaristas desenvolveram seus filmes, ao longo dos tempos e como essas condições influenciaram a história do documentário e caracterizaram os filmes de cada época; os cineastas mais importantes e os filmes que marcaram gerações; algumas discussões sobre a representação da realidade e os aparatos tecnológicos disponíveis em cada época também estão presentes nesta reflexão.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro. Documentário. História.

## ABSTRACT

This article intends make a review about the history of the brasilian documentary, since the first years of this cinema until the present time. Under what politics and economics conditions of the country the film makers developed yours films, in the course of the times, and how this conditions influenced the history of the documentary, and the films of each period. The most importants film makers and the films that fixed generations. Some discussions around this cinema, like questions about the reality representation and the technology available in each period, also take part or this reflection.

**Keywords:** Brazilian cinema. Documentary. History.

---

\* Professora do curso de Publicidade e Propaganda do CES/JF.

## 1 INTRODUÇÃO

No foco das discussões acerca do cinema documentário, há uma certa ânsia de realidade, construída e alimentada historicamente, ao longo de mais de um século de sua existência. Essa ânsia se reflete em uma discussão que, encampada por teorias realistas, buscaram denominar esse gênero cinematográfico, formando extensa sinonímia: Cinema Direto, Cinema do Vivido, Cinema Verdade, Cinema de Realidade, Documentário, Cinema de Não-ficção. Um fato linguístico que revela, claramente, o intenso jogo de estratégias no âmbito de uma política de representação cinematográfica ora acirrando a oposição dos termos realidade/ficção, ora os relacionando mutuamente, ora os lançando no campo de uma indiscernibilidade.

A marca da realidade emanaria das características físicas e tecnológicas da imagem mecânica: as imagens da fotografia e do cinema “[...] são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo”. (BAZIN, 1991, p. 21). Historicamente, a fotografia e, posteriormente, o cinema das primeiras décadas eram tratados como possibilidade de reprodução do real 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 da imagem reprodutível. Porém, como sabemos, a câmera até pode experimentar ser o lugar do olho, no entanto ela não é essencialmente assim. Não há vocação essencial do cinema para representar a realidade e não há o lugar da “pregnância” do real e da verdade que, dentro do senso comum, costuma-se chamar de documentário.

Diante da pergunta “que é documentário?”, somos levados a conceituá-lo como filmes que mostram/representam a realidade. Mas qual é, afinal, tal estatuto da representação? 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 clara a presença da subjetividade em toda e qualquer enunciação, em toda articulação de linguagem. Por outro lado, porque não existem, inscritas no filme ou fora dele, marcas explícitas que garantam a presença de um real mais que perfeito, e elevado ao estatuto de verdade absoluta.

A subjetividade é indissociável de qualquer arte. E o documentário, como arte cinematográfica, é uma obra pessoal de seu realizador. O documentarista não deve ser visto apenas como um meio para transmitir determinada realidade.

É pelo fato de estabelecer um olhar próprio e subjetivo sobre determinado assunto, que um filme nunca é uma mera reprodução do mundo. É impossível ao documentarista apagar-se. Ele existe no mundo e interage com os outros, inegavelmente. O fim último é apresentar sua visão sobre determinada realidade, seja uma visão própria ou imposta por determinado mecanismo do poder. Acima de tudo, um documentário transmite-nos, não a realidade, mesmo nos louváveis esforços em transmitir a realidade “tal qual” ela é, mas, essencialmente, o relacionamento que o documentarista estabelece com um tema.

Se a realidade pulsa no interior do filme 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 documental e atesta sua aparente unidade enquanto realidade.

A historiografia do cinema documentário, tanto no Brasil como em todo o mundo, é apenas um capítulo da história geral do cinema, dedicada praticamente ao filme de ficção de longa-metragem. Como destaca Teixeira (2004, p.31), a afirmação do cineasta Arthur de que “[...] a forma documentário é inteiramente tributária dessa vertente principal da história do cinema. E essa vertente, a do filme narrativo de ficção, teve sua evolução calcada, desde sempre, numa função social bastante específica, a do espetáculo público”. Enquanto espetáculo público, o filme documentário nunca obteve grandes platéias, sempre foi marginal.

Mas a partir da virada do século XX para o século XXI, a condição de cinema marginal vem se modificando. A mídia especializada passou a noticiar um boom do cinema documentário, tanto na produção quanto na distribuição do gênero. Os filmes se tornam cada vez mais populares, alcançando o devido status de gênero cinematográfico. Podemos perceber essa mudança não só no aumento da quantidade de títulos no mercado e nas grandes platéias alcançadas por determinados filmes. A crescente participação de documentários em festivais de cinema, inclusive concorrendo em categorias de melhor filme ao lado de ficções, e o reconhecimento internacional de filmes e cineastas do cinema de não-ficção, atestam o recente sucesso do gênero.

O cinema documentário, objeto desta análise, com todas as suas possibilidades de temática e linguagem, sugere, sob as mais variadas óticas,

um resgate das identidades nacionais e a possibilidade do conhecimento de assuntos diversos. Para tanto, é preciso pensar em meios alternativos de difusão do gênero, de tal forma que o mesmo possa ser assistido por platéias maiores, pela grande maioria dos brasileiros que não têm acesso ao cinema, às locadoras de vídeo, à TV a cabo e à Internet.

## 2 O CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

### 2.1 A CÂMERA DO PODER: O DOCUMENTÁRIO DOS PRIMÓRDIOS À DÉCADA DE 50

O filme documentário nasceu juntamente com os primórdios do cinema, no final do século passado, quando as imagens fotográficas em movimento registravam as atualidades em produções de cine-jornais e filmes institucionais, em registros de expedições, de acontecimentos históricos, atos oficiais, cerimônias públicas e privadas da elite, funcionamento de fazendas e fábricas, entre outras documentações. Cineastas como os irmãos Afonso e Paschoal Segreto, Silvino dos Santos, major Luís Tomás Reis, entre outros, foram os responsáveis pelas primeiras imagens do acervo da história do cinema brasileiro. Imagens das quais restaram apenas vestígios. Imagens perdidas do cinema mudo, apontando o futuro da maioria dos filmes documentários realizados em outras épocas no Brasil. Como destaca Bernardet (1990, p.191), o estudo da história do cinema brasileiro, em suas primeiras décadas,

[...] deve partir não do longa-metragem de ficção, que é o sonho, a vontade, o “verdadeiro” cinema, mas exceção – e sim dos documentários de curta-metragem e dos jornais cinematográficos, pois é este tipo de cinema que durante décadas foi o sustentáculo da produção e comercialização de filmes brasileiros”.

Esses filmes, financiados pelo estado, por empresários e coronéis fazendeiros, sem negar o valor histórico, estavam sob a orientação da classe detentora do poder político e econômico, logo, direcionados de alguma forma para promoção da elite aqui e no exterior.

Analisando os documentários e cine-jornais produzidos nas duas primeiras décadas do século XX, pode-se afirmar que a câmera do documentarista era a câmera do poder. Alguns filmes chegaram a ser sucesso de público, mas, já na década de 20, ocorreu a primeira grave crise da produção nacional. As estatísticas relativas aos filmes exibidos nas salas brasileiras constataavam uma porcentagem tão ínfima do produto nacional que esta era negligenciada. Não é nenhuma surpresa que, desde essa época, pouca coisa mudou: os filmes norte-americanos dominavam a cena com cerca de 80% da exibição em território nacional. A pequena fatia restante ficava para os filmes europeus.

O modelo do documentário clássico instituído por Robert Flaherty e John Grierson, entre as décadas de 20 e 30, devedor que era das convenções narrativas inventadas pelos filmes de ficção, estava umbilicalmente comprometido com o ilusionismo. Podemos classificar, nesse período, a primeira forma acabada de documentário, o estilo voz de Deus (NICHOLS, 1983), de um discurso direto, uma narração que chegava a dominar os elementos visuais, embora pudesse ser poética e evocativa, mas quase sempre arrogante. Exceção à regra nesta tradição do documentário, o cineasta soviético Dziga Vertov realizou a antítese deste modelo, enfatizando:

Eu sou o cinema-olho, eu sou o olho mecânico, eu sou a máquina que mostra o mundo como só ela pode ver. Doravante serei libertado da imobilidade humana. Eu estou em movimento perpétuo, aproximo-me das coisas, afasto-me, deslizo sobre elas, nelas penetro. (ROUCH, 2007, p.31).

O cinema soviético oficial tentou fazer cair nas sombras este pioneiro genial. Os burocratas extinguíram as imagens mais pertinentes de seus filmes, mas nunca chegaram a mutilá-los de fato. Alguns bocados suficientes de imagens projetadas nas cinematecas, de folhetos malditos, mas cuidadosamente recolhidos, transmitem-nos a mensagem de Vertov: “Nós pensávamos ter o direito não somente de não fazer filmes para o grande consumo, mas também, de tempos em tempos, os filmes que gerem filmes [...]”. (ROUCH, 2007, p. 32). Como uma profecia, a obra de Vertov acabaria sendo resgatada em futuras experiências do cinema verdade de Edgar Morin e Jean Rouch, mestres nos quais se espelhará a nova geração de cineastas brasileiros dos anos 60.

Até o fim da segunda guerra, o documentário brasileiro foi principalmente o filme educativo, oficial, turístico ou então cine-jornal, como pontuou a

pesquisadora Hilda Machado. Durante os anos 30 e 40, a produção de filmes de não-ficção teve um caráter basicamente estatal. Continuava, segundo Bernardet, em Mendes Catani (1990, p. 194), quase que “[...] exclusivamente ligada a uma elite mundana, de que os cineastas são dependentes [...]”. Da escola documentarista inglesa, personificada por John Grierson, temos o exemplo que defendia a função social e o poder de persuasão do documentário como estratégia de domínio imperial britânico e meio de difusão cultural do estado.

Inúmeros cineastas produziram filmes dedicados à difusão da cultura nacional, da flora e da fauna brasileiras. Através do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), centenas de filmes foram realizadas sob a direção do cineasta mineiro Humberto Mauro. Numa primeira fase, que coincidiu com o Estado Novo, os filmes possuíam caráter mais científico e técnico, empenhados por enaltecer as descobertas dos cientistas brasileiros, as soluções técnicas engenhosas ou a excepcionalidade de espécies de nossa flora e fauna. As imagens que se produziam sobre o país eram controladas através desses filmes educativos.

O DIP também usou o cinema para controle da população, mas com uma propaganda ainda mais direta do regime. Na segunda fase, com o fim do Estado Novo, essa ambição transformadora cedeu lugar a filmes que buscavam o resgate de um Brasil rural, melodioso, como salientou a pesquisadora Schvarzman (2004, p. 291), “[...] o Brasil essencial é figurado no campo, na terra, lugar das origens. Deixou de ser extraordinário. Mauro registra um país ordinário”. Aos realizadores e críticos brasileiros que surgiram a partir dos anos de 1950, Mauro deixou sua herança: a preocupação de filmar o país sem modelos pré-estabelecidos, fazendo da câmera o único e verdadeiro instrumento. “Ainda que entre Glauber e Mauro existam dois Brasis irreconciliáveis, ambos postulavam como princípio fazer do cinema objeto de conhecimento, mudança e permanência [...]”, concluiu Schvarzman (2004, p.296).

Já no final dos anos 50, aqui no Brasil, as pessoas interessadas pela arte cinematográfica só poderiam assistir a raras retrospectivas do cinema americano, francês, italiano e soviético, organizadas por cinematecas cariocas e paulistas. Oportunidade que só teriam indivíduos economicamente e, por consequência, culturalmente privilegiados, como sempre foi o acesso primeiro a todas as artes. Alguns deles se tornaram responsáveis pelo desenvolvimento da linguagem do cinedocumentário nacional. Uma nova classe artística cinematográfica que se profissionalizaria em breve.



## 2.2 O CINEMA NOVO E SUAS INFLUÊNCIAS: O DOCUMENTÁRIO NAS DÉCADAS DE 60, 70 E 80.

Em 1962, o documentarista sueco Arne Sucksdorff, produzindo filmes documentários desde o início da década de 40, veio ao Brasil para um seminário de cinema a convite da Unesco e do Itamaraty. Os cineastas Eduardo Escorel, Arnaldo Jabour, Luiz Carlos Saldanha, Antonio Carlos Fontoura, Alberto Salvá, Vladimir Herzog, Did Lufti, entre vários outros, principiantes ávidos pelos conhecimentos vindos do primeiro mundo, puderam ter a oportunidade de participar do curso ministrado por Sucksdorff, num período de quatro meses, no Antigo Instituto Nacional de Cinema Educativo, na Praça da República, Rio de Janeiro. Entre filmes e debates, essa juventude teve o primeiro contato com equipamento completo de câmera 35mm, gravador Nagra e mesa de montagem, parafernália portátil preciosa até então inexistente por aqui. Essas inovações tecnológicas, que permitiram maior mobilidade no set de filmagem e a gravação de som direto, paralelamente à delicada situação política, econômica e social em que vivia o Brasil, além da efervescência cultural (que culminaria em movimentos de ruptura como a Tropicália), foram fatores que juntos desencadearam o desenvolvimento pleno do Cinema Novo.

Era o florescimento da nova mentalidade de um cinema verdade que estava sendo incorporado pelos jovens que iam estudar fora do país. Tinham como referência os movimentos do Neo-realismo italiano e da Nouvelle Vague francesa, além das teorias russas da montagem de Eiseinstein, nos documentários de realizadores contemporâneos como Jean Rouch, Edgar Morin, Mario Ruspoli, Chris Marker e François Reichenback.

Naquele momento, o Cinema Novo precisava refletir todas essas influências do mais avançado cinema estrangeiro, para que a ânsia de inovar em estilo e técnica fosse focada num objetivo maior de buscar uma identidade para o cinema nacional, nunca deixando de ser um instrumento de crítica do sistema vigente. Porém, Jean-Claude Bernardet, analisando a evolução deste novo cinema, dividiu-o em duas fases distintas. Inicialmente, teríamos filmes mais preocupados em registrar as tradições populares, as artes em geral, com uma sede de abrasileiração desprovida de visão crítica, num tipo de documentário que ele denominaria "modelo sociológico". (BERNARDET, 2003, p. 15). Este seria mais à frente questionado e destronado por filmes inquietos tanto com os problemas sociais como os da linguagem. Bernardet acreditou ser este segundo

momento o mais produtivo do Cinema Novo.

Grande parte dos cineastas cinemanovistas começou com o documentário de curta-metragem. Alguns desses filmes nasceram dentro das próprias universidades, produzidos pelo CPC (Centro Popular de Cultura), entidade vinculada ao movimento estudantil da UNE, que vivia épocas de liderança nos movimentos populares. Destaque para o longa-metragem **Cinco vezes favela** (1962), filme de cinco episódios dirigidos por Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade, que retratou os contrastes sociais através do cotidiano nas favelas. **Cabra marcado para morrer**, de Eduardo Coutinho, também nasceu no CPC, em 1964, mas foi paralisado devido ao golpe militar. Com a possibilidade de gravação do som direto, as entrevistas passaram a ser utilizadas desenfreadamente, e a fala do entrevistado passou a ser denominada a voz da experiência. Muitos acreditavam que este mecanismo tornava inquestionável a veracidade do que era dito, o que de fato é questionável, gerando infundáveis discussões sobre linguagem documental até os dias atuais. A câmera na mão provocava oscilações, tremores; ela se locomovia com o caminhar do fotógrafo, a luz era natural, estourada, portanto, na maioria das vezes deficiente. Vários filmes fizeram da falta de condições e de estrutura um elemento de sua estética.

A “estética da fome” (ROCHA, 2004, p.16), ou seja, do subdesenvolvimento, fez da fraqueza a sua força, transformando em lance de linguagem o que até então era dado técnico. Documentários como **Garrincha, alegria do povo** (1963), de Joaquim Pedro de Andrade; **Maioria Absoluta** (1964-66), de Leon Hirszman, **Viramundo** (1965) e **Viva Cariri** (1969), de Geraldo Sarno; **Opinião Pública** (1966), de Arnaldo Jabour; **Liberdade de Imprensa** (1967), de João Batista de Andrade, foram alguns que viraram objeto de estudo de pesquisadores, e de alguma forma marcaram a história do cine-documentário.

A manipulação das imagens, somada à exploração de todas as possibilidades expressivas da montagem e dos recursos sonoros, foram fatores que contribuíram para uma vertente do documentário que iria adentrar os anos 70 e radicalizar os processos de desconstrução da linguagem fílmica, como pode ser atestado nos filmes **Congo** (1972), **Triste Trópico** (1974) e **O ano de 1978** (1975), de Arthur Omar; **Iracema, uma Transa Amazônica** (1974), de Senna e Bodanzky, e **Di** (1977), de Glauber Rocha. O cineasta Arthur Omar foi certamente quem mais experimentou no campo da linguagem, avesso às convenções narrativas, sempre problematizando, como afirmou o cineasta e pesquisador DA-RIN (1997, p. 82): “[...] o único realizador entre nós que fez

do conjunto da sua obra um sistemático e diversificado questionamento ao ilusionismo e ao realismo no documentário". No entanto, o cerco repressivo da ditadura militar teve um peso decisivo sobre a produção documental de então.

A repressão pós-68 certamente impossibilitou o florescimento pleno do documentário brasileiro, o que, todavia, não conseguiu impedir que temas vedados fossem abordados de maneiras radicalmente originais. Os filmes foram das únicas formas de expressão que em alguns momentos resistiu à ditadura militar. Mas não houve um projeto acabado de exibição dos mesmos, que foram projetados para platéias mínimas e, hoje, encontram-se nas prateleiras de cinematecas à disposição do restrito público que as frequenta.

Um novo fôlego documental ocorreu com a abertura política iniciada no final da década de 70. Percebe-se claramente a permanência de uma forte influência social que marcou a cinematografia brasileira nos anos 60 e 70, porém os documentários aprofundaram-se mais na história política do país. Os filmes tinham um grande leque de temas: a revisão histórica da ditadura em **Jango** (1984), de Sílvio Tendler; os desafios da transição política em **Céu Aberto** (1985), de João Batista de Andrade; os novos problemas advindos do enchaço urbano em **Uma avenida chamada Brasil** (1988), de Octávio Bezerra; o movimento sindical operário em **A Greve** (1979), de João Batista de Andrade, em **ABC da Greve** (1980), de Leon Hirszman (1980), e em **Linha de Montagem** (1982), de Renato Tapajós; o movimento comunitário rural em **Terra para Rose** (1987), de Tetê Moraes e **Cabra marcado para morrer** (1984), de Eduardo Coutinho, que, enfim, retomou seu projeto iniciado em 1964. Ainda que houvesse uma diluição das preocupações experimentais de desmontagem dos mecanismos da linguagem fílmica, cada documentário permaneceu como uma visão pessoal do diretor em relação ao mundo. O cineasta não temia tomar uma posição perante o objeto documentado.

### 2.3 TECNOLOGIA E TRANSFORMAÇÕES: O DOCUMENTÁRIO DOS ANOS 90 ATÉ OS DIAS ATUAIS

A década de 90 foi marcada pelo fim da dualidade mundial entre capitalismo e socialismo. Os ideais de transformação da sociedade são substituídos pelo neoliberalismo globalizado, no qual mais do que nunca o fluxo de informações externas compõe o imaginário do povo e as referências são combinadas resultando num hibridismo que influencia a linguagem

cinematográfica documental dos dias de hoje. As medidas do governo de Fernando Collor de Mello, no começo da década, extinguiu a Embrafilme e o cinema nacional viveu um verdadeiro marasmo. A produção de documentários só sobreviveu graças às evoluções técnicas da gravação em vídeo e à exibição em alguns canais educativos.

Com a rápida evolução da eletrônica e da informática, hoje o vídeo digital está ganhando um mercado cada vez maior na produção cinematográfica. A miniaturização das câmeras, a substituição do sistema analógico pelo digital na captação da imagem e do som e as mais modernas tecnologias de pós-produção estão transformando o filme documentário. É a “era do hibridismo das imagens” (TEIXEIRA, 2007, p. 10), em que vários formatos de vídeo e película se fundem em materiais finalizados com qualidade suficiente para emissões televisivas e projeções em salas comerciais.

Dessa mistura tecnológica resulta numa grande diversidade de produtos audiovisuais que devem ser realizados com responsabilidade, ética e em prol da formação de um espírito crítico dos espectadores. Omar (1997, p. 181) nos lembra: “A questão de como documentar a realidade brasileira já é uma questão cultural, ou seja, a questão de como deve ser a nossa cultura: e o filme, um elemento dessa cultura, uma proposta de solução para os impasses no desenvolvimento dessa cultura”.

Os números de bilheteria do documentário se tornam cada vez mais expressivos, contando com mais cópias no circuito comercial, algumas ultrapassando as de filmes de ficção nacional, consagrando cineastas como Eduardo Coutinho, Evaldo Mocarzel, João Moreira Salles, entre outros. De fato é um fenômeno nunca antes visto no mercado do documentário, mais longe de tornar o gênero, assim como o cinema nacional em geral, uma indústria em potencial.

O avanço das tecnologias digitais propiciou um barateamento dos custos de produção, mas os produtores independentes, aqueles que não têm vínculo com as emissoras de televisão ou com as grandes estruturas de produção e distribuição de conteúdo audiovisual, continuam encontrando dificuldade para viabilizarem seus projetos e fazê-los chegarem a um público maior.

No que diz respeito à veiculação de documentários na televisão, a TV Cultura é o único canal com sistema de transmissão aberto que dá destaque às produções nacionais. Afora os festivais, os documentários ainda circulam nos ambientes mais restritos da educação universitária e em mostras gratuitas de

circuitos culturais não-formais, onde geram aprofundadas e calorosas reflexões. Estas são boas alternativas para os filmes chegarem a um novo público e a cidades onde eles dificilmente são exibidos. Oportunidades para os filmes que não contam com a força das grandes distribuidoras.

### 3 CONCLUSÃO

As reflexões que dizem respeito ao cinema documentário encontram-se em constante debate entre teóricos, críticos e realizadores, tendo em vista que não é um objeto de uma teoria fílmica única, mas que se vai se impondo enquanto gênero ao longo de sua história e tradição. A sua constituição encontra dificuldades em se afirmar face à reação comum de que o documentário é uma ficção como qualquer outra. Com a evolução tecnológica as oportunidades para o cinema documental se manifestar têm-se ampliado, impossibilitando ainda mais a definição de seus contornos exatos, da sua especificidade e de uma justificada demarcação em relação a outros filmes.

O que o panorama atual da produção de documentários nos apresenta é uma variedade sem precedentes de temáticas. Formas e estilos de linguagem se proliferam em filmes que, propiciados pelas novas mídias, mesmo em meio a uma suposta saturação imposta por um século de imagens, intensificam os processos de ressignificação dos hábitos cotidianos relacionados à cultura audiovisual “[...] compondo peças híbridas de grande impacto expressivo e comunicacional, numa linha de ponta do laboratório de experimentos do campo imagético da atualidade”. (TEIXEIRA, 2004, p. 7).

Se a realidade pulsa no interior do filme 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.

## REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. **O cinema**. Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude; FREIRE RAMOS, Alcides. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988.
- DA-RIN, Silvio. Auto-reflexividade no documentário. **Cinemais**, Rio de Janeiro, 1997
- \_\_\_\_\_. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004. p. 221.
- LUZ, Rogério. **Filme e subjetividade**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.
- MENDES CATANI, Afrânio. A Aventura Industrial e o Cinema Paulista. In: RAMOS, Fernão. **História do Cinema Brasileiro**. 2ªed., São Paulo: Arte, 1990.
- NICHOLS, Bill. **"A voz do documentário"**. Trad. Eliana Rocha Vieira. In: Film Quartely. Vol. 36, nº 3, p.1983.
- OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 8, 1997.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROUCH, Jean. Cinco imagens de Vertov: Prefácio para o livro Dziga Vertov, de G. Sadoul. **Contracampo** – Revista de Cinema, n. 60. Disponível em: [www.contracampo.com.br/60/cincoimagensdevertov.htm](http://www.contracampo.com.br/60/cincoimagensdevertov.htm). Acesso em: 24 jun. 2007.
- SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro. Ed.Aeroplano, 1999.

