

## **A Sociologia da Arte e as Representações Sociais no Cinema Documentário**

Antônio da Silva Câmara  
Prof. Departamento de Sociologia/UFBA  
Rodrigo Oliveira Lessa  
Mestrando em Ciências Sociais/UFBA

### **Resumo:**

Este artigo analisa as possibilidades da Sociologia da Arte no estudo do cinema documentário. Na primeira parte discute a sociologia e a representação fílmica na segunda analisa o filme documentário como objeto de estudo. A tese principal do artigo sustenta que a arte é uma forma de conhecer o mundo em enquanto tal pode ser tomada como objeto sociológico. Especificamente essa potencialidade de apreensão do mundo desloca-se aqui para o cinema documentário que é ao mesmo tempo arte e documento científico.

**Palavras chaves:** arte, sociologia, representações, cinema documentário

Neste artigo temos por objetivo reconstruir o processo de pesquisa sobre filmes documentários brasileiros sob a perspectiva das representações sociais. Para isso, partimos das discussões clássicas sobre a definição da arte enquanto uma das formas de conhecer o mundo, tal como originalmente definida por Hegel que via na arte a conjunção da aparência e da essência concretizada na imediaticidade. No entanto, tal proposição encontra-se mais definida em Marx, primeiro ao compreender que o concreto é o “verdadeiro ponto de partida da observação imediata e das representações”. Marx observou que os economistas clássicos partiram das representações e foram obrigados a reduzi-las a determinações abstratas para em seguida apreender as determinações da totalidade. E propunha-se a fazer o inverso, ou seja, partir das determinações abstratas e, através delas reproduzir o concreto “pela via do pensamento”. Logo, entendendo que a ciência precisava dessa mediação para superar o aparente, aquilo que era dado pelas representações imediatas. Mas será o próprio Marx que compreenderá que essa não é a única forma de apropriar-se do mundo real, na medida em que isto pode ser feito pela arte e pela vida prática. Logo admitia o princípio de Hegel segundo o qual na arte aparência e essência encontram-se dadas, não é necessário amparar-se nas determinações abstratas para desvendar o seu sentido.

Provisoriamente, portanto, fixamos aqui que a representação que na ciência seria apenas um resultante de um contato imediato com o mundo e, portanto, não permitiria a sua apreensão, encontra outro significado na arte, qual seja o de unificar aparência e essência enquanto objeto singular e universal ao mesmo tempo.

### **Sociologia e representação fílmica**

Lukács (1982) na sua Estética tinha esse pressuposto em mente, mas se afasta de Hegel ao analisar as contradições da sociedade burguesa. A arte assim é vista como forma de objetivação humana, que teria perdido espaço para a ciência devido à sua rejeição em produzir conhecimentos que pudessem retornar ao cotidiano. O antropomorfismo da arte preservado por todas as formas artísticas anteriores ao filme a teria mantido vinculada à religiosidade, retardando a sua autonomia.

A contribuição fundamental de Lukács residirá na busca de uma origem comum para as formas de objetivação humana que será encontrada na própria vida cotidiana. No entanto, a origem comum é por ele reduzida à teoria mecanicista do reflexo. Assim, Lukács, mesmo que na prática tenha buscado efetivamente as representações do cotidiano na arte, ou como ele denominou as refigurações, teoricamente aprisiona-se ao objetivo de entender arte e ciência como reflexos da vida, ou como dizem seus críticos como espelhos da realidade. No entanto, é importante observar que a perspectiva dialética de Lukács o impede de ter um comportamento mecanicista, pois busca mediações para o conhecimento científico e artístico. Por isso, parece-nos que é possível repensar a teoria do reflexo em Lukács, aproximando-a da representação na arte, e assim entender como sua proposição permitirá o surgimento de noções mais apropriadas para entender, no caso do cinema, a relação do objeto de arte com o mundo em seu redor.

Será seguindo esta indicação metodológica que Lukács analisará o cinema e observando a sua capacidade de refigurar a realidade objetiva e trazer à tona sentimentos gerais dispersos no imaginário das massas. Aqui, o filme parece capaz de realizar uma refiguração ou mesmo uma reprodução da realidade (mímeses) na medida em que se coloca como uma forma de arte de proximidade evidente com a vida cotidiana em função do espectro e dos sons que produz a partir dela. Algo que contribui para uma perspectiva desantropomorfizada da estetização do sujeito na arte ao garantir a exposição da figura humana em um nível semelhante aos outros elementos da vida interpostos nesta cotidianidade.

Além disso, sem perder de vista a base social de um capitalismo altamente

desenvolvido onde o cinema se expande e se afirma enquanto arte, Lukács explora a discussão do cinema aliando o alto grau de reprodutibilidade que integra o seu perfil técnico com aspectos do imaginário e da sociabilidade das massas. Por fim, tira conclusões que o consagram como um dos autores que enxerga o cinema para além da imediatez da imagem, onde as aparências são capazes de revelar uma essência que pode ser encontrada no caráter histórico-social da existência dos indivíduos concretos. O que evidencia a capacidade do cinema de apontar para uma concepção mais universalizada das questões sociais da vida cotidiana, as quais assinalam, de acordo com o materialismo histórico, a unidade material do mundo como um construto ou condição indiscutível; a unidade de uma realidade objetiva única.

Assim, dentre os novos efeitos estéticos mencionados neste quadro de tendências evolutivas da arte, está o que Lukács entende ser a representação desantropomorfizada do sujeito na imagem do filme. Segundo o autor, a presença e as ações do sujeito na representação do filme ocupam o mesmo patamar de exposição dos objetos e circunstâncias que estão a sua volta e que, de algum modo, participam na representação desta atuação na vida cotidiana. Por conseguinte, como um ente social, o ser humano é verdadeiramente “sujeito” em função da formação social, a qual atua principalmente sob o nível dos significados (linguagem) e das emoções vivenciadas que compõem a sua experiência na vida cotidiana – duas instâncias presentes na representação da cotidianidade no cinema. Deste modo, na medida em que a representação cinematográfica equipara a importância do mundo circundante do homem à sua figura, permite um registro mais amplo de sua existência humana enquanto algo resultante da interação entre a individualidade concreta e a formação social que lhe serve de base.

Essa contribuição de Lukács terá repercussão sobre as teorias do cinema, como veremos mais adiante. No entanto a esta altura do texto restringimo-nos, temporariamente, em compreender como a noção de representação reaparece na sociologia da arte, para isso tomamos como referência Casetti (2008), que refez o percurso da sociologia do cinema sobre esse conceito. Segundo este autor, a Sociologia abordou a questão do cinema ao longo da segunda metade do século XX, a partir de quatro perspectivas distintas, e, diríamos complementares, quais sejam: o cinema como indústria, como instituição, como indústria cultural e como representação social. A primeira perspectiva acentuava as dimensões da produção cinematográfica em larga escala voltada para as massas, a empresa cinematográfica, os riscos financeiros e os grandes investimentos exigidos para a produção de uma película e sua divulgação comercial; e as relações entre produção,

distribuição e consumo. Segundo esta ótica o caráter industrial e subordinado ao mercado capitalista influenciaria esteticamente os filmes na medida em que estes tenderiam a ser feitos de modos padronizados. Mas esta tendência teria limites, pois o desejo dos espectadores em assistirem filmes com propostas diversas impediria a completa homogeneização.

Um segundo tipo de abordagem, bastante próximo de outros estudos de sociologia da arte centra-se sobre a o cinema como instituição, os seguintes aspectos tem relevância nesta abordagem: o estudo do cinema no âmbito dos valores e comportamentos; e enquanto uma organização social influenciada e influenciando a sociedade. A terceira perspectiva está identificada com a análise de Adorno sobre a indústria cultural e, particularmente à do cinema enquanto mercadoria, subordinado à reprodução capitalista, destacando-se a homogeneidade e a padronização que levariam à liquidação da obra de arte. Casseti reconhece a força do pensamento negativo de Adorno que põe a nu as contradições da arte na contemporaneidade, na medida em que é assimilada pela reprodução capitalista.

Casseti observa que outras vertentes desse mesmo pensamento, viram possibilidades contraditórias na arte enquanto mercadoria, acentuando primeiramente o caráter compacto da indústria cultural, mas não monolítico (dentro dela seria possível realizar produções diversificadas); e em segundo lugar, que a perda de autonomia do criador de cultura devido à aceleração industrial seria negativa, mais poderia ser reversível no terreno da organização e da política. Além disso, esses autores deslocam-se da produção para o consumo e neste último encontram novos dinamismos na indústria cultural, decorrente do seu papel de satisfazer necessidades coletivas. Certamente, a inversão da visão adorniana realizada por essa última tendência é excessiva, ainda que consiga propor outro olhar sobre o mesmo fenômeno e, de certa forma, permitir sair da negatividade absoluta.

Um das considerações de Adorno que não é relatada por Casseti refere-se à perda da capacidade da arte de referir-se ao mundo, pois a lógica da mercadoria teria conduzido a arte à domesticação, e à absoluta impossibilidade de promover a reconciliação do sujeito com a vida na sua totalidade. Aqui, novamente a capacidade crítica de Adorno nos permite combater a perspectiva ingênua da arte harmonizando a vida, tal como já criticava Hegel no passado e, mais que isso aponta para o caráter fetichizado da vida e, conseqüentemente de toda a atividade humana. O que a nosso ver torna problemática a possibilidade da arte superar a alienação humana e manter a integridade observada por Hegel.

No entanto, parece-nos que se por um lado, reconquistar a totalidade via a arte ou mesmo via ciência é apenas uma projeção utópica, possível em um

futuro liberto das contradições atuais, isso não implica em absoluto que a arte não possa condensar em si fragmentos da existência que podem ser arrancados da vida aparente e desconexa, para reintegrá-los à totalidade das relações sociais, o que exige efetivamente a recuperação do conceito do sujeito histórico e da atuação política como mediadora dessa recuperação da arte enquanto elemento de reflexão de e sobre o mundo, mas tendo existência também em si mesma.

Por fim, Casseti aborda a perspectiva de estudar o cinema como representação na sociologia, apresentando a argumentação de Kracauer que modifica a perspectiva lukcasiana original, acentuando os seguintes aspectos: os filmes refletiriam de forma mais direta do que outras formas de arte a mentalidade de uma nação, primeiro porque eles jamais são produtos de um único indivíduo; segundo porque eles se dirigem a multidões anônimas, logo os filmes populares buscariam satisfazer o desejo das massas; em segundo lugar, os filmes não possuem credo explícito mas tendências psicológicas, estratos da mentalidade coletiva, por isso poderiam ser vistos como testemunhas sociais na medida em que eles retomam do social o que é inobservável e o que recorrente; terceiro, os filmes permitiriam ir-se adiante dos aspectos sociais, econômicos e políticos, apreendendo a psicologia social de um povo.

Assim, Kracauer deslocou-se do terreno da capacidade reprodutiva do filme fixando-se na representação social, capaz de conter os anseios e tendências psicológicas presentes em uma sociedade.

Ainda mantendo a perspectiva da representação mais se afastando do ponto de partida inicial de Kracauer, discorre sobre a solução apresentada por Sorlin: o filme jamais se constitui em duplicata da realidade da qual faz parte: ao contrário nele seleciona alguns fragmentos, empresta-lhe sentido e torna-os funcionais através de uma história ou uma tese. O filme transcreve o real com instrumentos que lhe são próprios como o corte e a ilustração e a recomposição. Como consequência desta análise Sorlin propõe o conceito de construção fílmica. Logo a sociedade jamais é apresentada exatamente como ela é no filme. A imagem seria mais do que mostrar apenas o visível de uma sociedade; a imagem representaria aquilo que uma sociedade deseja que seja representado. Segundo Casseti com esta proposta Sorlin nos dá condições de diferenciar o visível do não visível, e reconhecer os limites ideológicos da percepção de certa época.

A nosso ver essa proposição amplia as possibilidades de compreender dimensões subjetivas da representação, no entanto ela incorre no equívoco de restringir a representação a aspectos conscientes da mentalidade social, quando a representação abarca aspectos subjetivos conscientes e inconscientes e traços objetivos do mundo que escapam à consciência tanto dos grupos sociais, como

à dos próprios produtores de arte.

A questão da representação, no entanto, extrapola os limites do pensamento sociológico e é temática central das próprias teorias do cinema. Cassetti aponta para suas variações ao longo da segunda metade do século XX. O autor situa distintas perspectivas realistas da representação, a exemplo de Kracauer que advogava o filme como documento do mundo; do neo-realismo italiano, que defendia o filme como uma reconquista do real, capaz não só de realizar sua descrição e narração, mas também de ser um instrumento de intervenção no real; e de André Bazin que substituiu a noção de representação pela de participação efetiva no mundo. Todas estas tendências desenvolvidas em momentos históricos distintos tinham em comum a percepção do cinema como parte do mundo, fosse representando-o (Kracauer), intervindo nele (neo-realismo) ou integrando-se à própria existência (Bazin).

Nas décadas de 1970 e 1980 os discursos clássicos sobre o fazer cinema são retomados. As formulações originais de Lukács indicando o filme como reprodução mediadora de uma realidade desantropomorfizada e seguida por Kracauer com a perspectiva da representação de uma mentalidade social, será criticada por Barthes, Lyotard que defendem que o cinema fixa-se sobre o excesso e irrepresentável.<sup>1</sup> Ao longo dos anos oitenta a questão da representação retorna ao lado da análise do caráter narrativo, e da fabricação industrial do cinema; e, com ela a discussão da relação entre a ideologia e a representação, o filme é visto como um produto de um sujeito ideológico e como tal ele deveria ser analisado. Essa breve descrição aponta para as divergências acerca do caráter do cinema e são importantes na medida em que elas contribuíram para a própria criação fílmica. A exceção dos escritos de Kracauer, as demais teses influenciaram correntes estéticas na Europa (com destaque para a Itália, e a França) e, no caso das teorias pós-modernas na criação artística contemporânea, sobretudo no âmbito do cinema experimental. Para além das divergências acentuadas por Cassetti, a questão da representação no cinema continua, portanto, sendo uma questão fundamental, tanto para a Sociologia da arte, quanto para a teoria do cinema.

---

<sup>1</sup> Inicialmente Barthes propôs abandonar noções como estrutura, função e signos para compreender o cinema deslocando-se para a compreensão de sentidos que extrapolariam a representação e o simbólico, o cinema segundo ele acentuaria o excesso ou excedente. Já Lyotard, proporá abandonar completamente a representação como objeto do cinema e direcioná-lo para o irrepresentável, para os movimentos habitualmente excluídos

## O cinema documentário e a questão da representação

Embora o cinema documentário compartilhe de muitos dos desdobramentos presentes na representação social do cinema no contexto do modo de produção capitalista, podemos dizer que este gênero traz um modo peculiar de manifestação da representação da formação social dos indivíduos, observando-se nele de modo acentuado o que Lukács havia denominado de face desantropomorfizadora da imagem no filme. No documentário a representação cinematográfica se construiu basicamente sob um modo característico de trazer para o espectador uma cotidianidade dada pela própria realidade objetiva, sem a predominância da imaginação – como ocorre na ficção –, articulando como objetivo central os principais atributos pelos quais ela existe no mundo histórico. Nesta medida, aquele universo factual de desdobramentos vivenciado pelos personagens do filme documentário poderá vir a ser não o produto de uma circunstância puramente imaginária, que deriva da inventividade autoral, mas a vivência objetiva de uma experiência da vida cotidiana por parte de atores sociais reais. Ou seja, uma situação real, pertinente ao mundo histórico.

Os estilos distintos do cinema documentário ao longo do século XX, cinema expositivo, cinema direto, cinema verdade, também estão relacionados com as discussões teóricas acima mencionadas, pois o paradigma da descrição e registro do mundo foi substituído pela experiência proposta pelo cinema verdade intervindo sobre a realidade filmada (Rouch) ou pelo cinema direto que sustentava o registro de circunstâncias da realidade sem a interferência de quem filma (Robert Drew). Enfim até mesmo a exacerbação do modo reflexivo de produzir documentário, que não pretende representar ou reproduzir a realidade, mas apenas promover a interação entre subjetividades (do cineasta com os atores da vida real), sofrem influência das teorias do cinema e, sobretudo da experiência das teorias do imaginário desenvolvidas por Morin e na base da experiência madura de Rouch. Portanto, as próprias produções documentárias estão sujeitas a esta interação entre as concepções teóricas e as conjunturas históricas.

Os termos pelos quais este mundo histórico se apresenta através da narrativa documental são vistos sob perspectivas distintas entre os teóricos contemporâneos do cinema documentário. Fernão Ramos, por exemplo, reconhece a idéia de que o documentário aponta para uma circunstância de mundo histórica: “Ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico.” (RAMOS, 2008, p. 22). O mesmo acontece para Bill Nichols: “La dinámica subjetiva del compromiso social en el documental

gira en torno a nuestra confrontación con una representación del mundo histórico.” (NICHOLS, 1997). No entanto, quando nos questionamos acerca do modo pelo qual esta referência ao mundo histórico se dá efetivamente por meio da narrativa documental, sobre como a gama comum de procedimentos cinematográficos dá origem a modos distintos de representar a realidade, restam incompletudes nestas definições. Ou seja, ao mesmo tempo em que autores como Bill Nichols e Fernão Ramos reconhecem no filme documentário um modo distinto de apontar para o mundo, para a uma dimensão objetiva da realidade, deixam em aberto os modos pragmáticos pelos quais os realizadores de filmes abrigam estas diferenças em seus roteiros, enredos ou narrativas fílmicas.

Não obstante, para tal configuração cinematográfica parece existir uma característica fundamental. Esta especificidade de apontar para um mundo histórico apresenta também outros efeitos sobre a organização da narrativa não-ficcional do filme documentário, efeitos estes que não encontram consenso nas atuais discussões de teóricos que se dedicam ao estudo do gênero. Na verdade, como o texto fílmico aponta para uma circunstância de mundo histórica, participará do contexto refigurativo uma forma objetiva de expressão de idéias, valores e pensamentos sobre o tema e a realidade sobre a qual se trata – ainda que esta forma de expressão guarde, como realmente ocorre, um perfil predominantemente estético.

O documentário, neste sentido, pela situação atual da estrutura narrativa pela qual é reconhecido enquanto documentário, corresponde a uma forma já tradicional e consolidada de representação da realidade que, mantendo o seu caráter estético, abriga um trato específico com uma matéria-prima de imagens e sons capturados pela câmera. Por isso, estão presentes na forma articulada na narrativa fílmica – produto final dos esforços autorais – não só as estratégias estéticas e criativas pertinentes ao cinema como um todo, mas também critérios de referencialidade dirigidos à descrição e reflexão sobre uma dimensão reciprocamente compartilhada por atores sociais reais (não imaginários) da vida cotidiana.

O resultado, por conseguinte, passa longe do que cineastas e teóricos têm atualmente chamado de um exercício de pura retórica empregado ao discurso vinculado nos documentários, ou uma tentativa dos diretores de ocultar seus pressupostos políticos para anexar uma visão subjetiva ao mundo retratado, como se este fosse o próprio mundo sobre o qual se fala.

No caso de Fernão Ramos, é o conceito impreciso de objetividade que o faz afastar a possibilidade de reconhecer, na tradição documentária,

algum comprometimento com critérios desta monta:

Se entendermos por objetividade clareza na exposição de asserções, centraremos nossa definição de documentário em uma questão estilística: de que modo expor com a máxima clareza nossa interpretação sobre um fato que enunciamos? A resposta será múltipla, não incidindo sobre a definição do campo. (RAMOS, 2008, p. 30).

Em sentido distinto do apontado acima, consideramos que o cinema documentário apontar para questões da vida cotidiana sob formas capazes de levar a uma reflexão sobre os seus desdobramentos. Na verdade, o que precisa ser pontuado é o fato de não haver incompatibilidade entre criatividade e problematização da realidade na arte, nem tampouco uma incongruência em buscar uma visão de mundo singular ou uma interpretação que capte traços da forma pela qual o artista se depara com este real, ou com os fragmentos que alcançam a sua sensibilidade. O que ocorre no documentário, ou, melhor dizendo, em sua estrutura narrativa, é a confluência de modos heterogêneos de referenciar o mundo histórico, mas que também não se anulam reciprocamente.

Por isso, se nos detemos mais profundamente nos argumentos que giram em torno do questionamento de traços específicos do filme de não-ficção, veremos que eles são muitos mais generalizadamente devastadores em suas proposições. Neste conjunto de afirmações, há em comum concordância sobre a impossibilidade de se obter objetividade nestes filmes em função do fato deles compartilharem estratégias de manipulação, seleção, ênfase, interpretação e pontos de vista, pretendendo ainda reclassificar estes filmes enquanto predominantemente subjetivos. No entanto, se estes argumentos estiverem corretos, eles não descartarão a distinção entre subjetividade e objetividade apenas nos documentários ou filmes não-ficcionais, mas, também nos textos científicos e suas leituras, que por sua vez reconhecem, delimitam e discutem os dois conceitos dialeticamente, além de se utilizarem de estratégias semelhantes em suas produções.

O reconhecimento das formas pelas quais a representação dos filmes documentários efetivamente se constrói é, neste sentido, fundamental para podermos entender os possíveis tratamentos que podemos dar às informações e documentos apresentados a partir da sociologia da arte. Ou, melhor dizendo, para entendermos como esta configuração atua em meio à dinâmica social da vida cotidiana com a problematização de temas que perpassam o interesse dos diretores de cinema. Tal interação, no entanto, se dá num contexto mais amplo onde se situam outras formas de representação, as quais

interagem entre si em meio à dialética com o mundo material.

Em Lukács (1963), o sentido da refiguração da realidade como formas de manifestação da racionalidade humana aponta para a existência de três tipos de refiguração possíveis de serem destacados: o tipo de refiguração característico à "arte", à "ciência" e ao "pensamento cotidiano". Cada uma destas formas de refiguração, em detrimento de suas especificidades, apresenta-se num mesmo contexto de reprodução do pensamento da vida cotidiana, a realidade objetiva, onde os indivíduos que formam o pensamento cotidiano – formado pelo senso comum e pelo bom senso – interagem historicamente com aqueles agentes responsáveis pelo desenvolvimento de refigurações tanto no campo da arte quanto no campo da ciência. Uma das observações realizadas por Lukács, neste momento, é a de que estas formas pertinentes à arte e à ciência não só extraem seus temas e questões de uma mesma dimensão socialmente compartilhada da vida em sociedade, a realidade objetiva, mas também costumam retornar a elas com os avanços que promovem no âmbito do pensamento. Por refiguraçõestendermos as próprias representações, veremos que não há uma simples oposição de vertentes de representação do mundo, mas sobretudo modos de representar a realidade em condições de captar em narrativas, discursos e intepretações aspectos da realidade objetiva apreendidos no decorrer da vida cotidiana. Representações estas que para Lukács assumem mesmo a função social de fazer avançar o pensamento espontâneo, tornando-o mais complexo e elevando-o a patamares superiores de desenvolvimento.

Ao transportar esta discussão para o campo da representação no cinema documentário, nos encontramos em condições para situar como os elementos de criatividade e imaginação, por um lado, pertinentes ao modo de refiguração no campo da arte, ou a subjetividade empregada numa leitura mais espontânea pelo pensamento, por outro, não representam por si mesmos motivos para aferirmos a impossibilidades de um filme documentário comprometer-se com um registro de circunstâncias do mundo histórico sob um prisma objetivo e, ao fim, dar conta do compromisso. Na verdade, tanto as estratégias refigurativas da arte, quanto as da ciência e também a do pensamento cotidiano podem apontar para eventos da realidade. E mesmo quando parece difícil apreendê-las numa representação, por uma visão eventualmente marcada por padrões de realização impostos por uma indústria cultural, por exemplo, é importante compreender que os sentimentos, as angústias e sonhos transportados para as figurações lúdicas do mundo são extraídas de experiências efetivas dos realizadores e artistas na vida cotidiana.

## Bibliografia

ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Edições 70. Lisboa.2008.

BENJAMÍN, Walter. *A obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In *Magia e Técnica arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura*. São Paulo. Brasiliense. 1994.

CARROL, Noël. *Theorizing the moving image*. New York: Cambridge, 1996.

CASETTI, Francisco. *Les Théories du Cinéma*. Armand Colin. Paris. 2008.

HEINICH, Natalie. *Ce que l'Art Fait à la Sociologie*. Les Editions Minuit. Paris. 1998.

LESSA, Rodrigo Oliveira. *As representações da luta por moradia urbana no documentário *Sonho Real**. In: ENCONTRO SEMINÁRIO ARTE E CIDADE, 2., 2008, Salvador.

LUKACS, Georges. *Estética I*. 4 Volumes. Instrumentos. Grijalbo. Barcelona. 1982.

MARTIN, Marcel. *Linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARX, Karl. *Contribuição à Crítica da Economia Política*. Martins Fontes. São Paulo. 1977.

NICHOLLS, Bill. *A Voz do Documentário*. In Ramos, Fernando Pessoa. (Org.) *Teoria Contemporânea do Cinema*.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

\_\_\_\_\_. *La Representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1993.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional* São Paulo: Senac, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*. In: *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005. cap. 1 p. 159-226.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo cinema documentário*. SENAC 2008.