

O filme documentário sob a égide de uma poética auto-reflexiva

Autor: Douglas da Silva Barbosa – FAV/UFG
Mestrando do Programa de Pós Graduação em Cultura Visual
Orientação: Prof. Dr. Cleomar Rocha – FAV/UFG

Resumo:

Este trabalho aborda aspectos gerais sobre a realização do filme documentário, algumas de suas possíveis especificidades e a poética auto-reflexiva neste gênero. O documentário é entendido aqui como uma realização que depende esteticamente da força com que sua matéria prima, a realidade histórica, se inscreve no suporte fílmico. A auto-reflexividade por meio de procedimentos técnicos e narrativos constitui um modo de representação no documentário que causa certa instabilidade em torno de sua referencialidade. Ao revelar seus pressupostos epistemológicos, visualizados na *mise-en-scène* entre quem filma e quem é filmado, o documentário auto-reflexivo quer causar incerteza, suspeita e cumplicidade no espectador.

Palavras chaves: filme documentário, poética, auto-reflexividade.

Abstract:

This paper approaches the general aspects in the realization of the film documentary, some of its particularities and the poetic self-reflexive in this genre. The documentary is understood here as a realization that depends on aesthetically the strength with which its raw material, the historical reality, falls in the support film. The self-reflexivity, through technical and narrative procedures, is a mode of representation in the documentary that causes some instability around its reference. This type of documentary when reveals its epistemological assumptions, visualized in the *mise-en-scène* between filmmaker and people that is filmed, wants to cause uncertainty, suspicion and complicity in the viewer

Key words: film documentary, poetic, self-reflexivity.

. Introdução

O documentário auto-reflexivo abarca em sua constituição uma série de procedimentos narrativos e técnicos durante a realização de tal modo a evidenciar o momento de sua criação. Esta tendência tem sido percebida em filmes documentários de cineastas como Avi Mograbi, Eduardo Coutinho, Kiko Goifman, Artur Omar. Mas obras auto-reflexivas não são exclusividades do cinema, na literatura, por um exemplo, Miguel de Cervantes em seu livro *Don Quixote* já provocava um efeito anti-ilusionista ao suspender momentos de intensa dramatização. Na poesia Brasileira Carlos Drummond de Andrade é um dos nomes que incorporava em sua poesia a auto-reflexividade.

Alguns críticos e pesquisadores consideram a auto-reflexividade como já constituindo um modo de representação no documentário, por outro lado, as fronteiras entre os estilos não são tão precisas e na maior parte dos documentários percebe-se mais de um modo de representação na sua composição. A própria auto-reflexividade pode ser um traço em documentários chamados de performáticos e o

making off, por sua vez, é uma auto-referência que não necessariamente ocasiona um efeito de auto-reflexão dentro da narrativa.

Com mais de um século de existência do cinema, na qual se acumularam “códigos” e recursos de linguagem cinematográfica, temos um pressuposto para entender como determinadas obras constituídas como grupamento de signos produzem sensações estéticas e tenha certa “eficácia” comunicativa junto a um público receptor. É com esta cultura cinematográfica que se sabe, por um exemplo, se determinado filme é uma ficção baseada em fatos reais ou um documentário ficcional. Mas a teoria que permite essa visada precisa ser constantemente alimentada a partir do que existe e do que nasce como inovador e diferente. As classificações dentro dela não se dão com tanta precisão e assim optamos por falar em tendências do documentário.

Ao nosso modo adentramos a questão da referencialidade, que por sua vez, no documentário auto-reflexivo se encontra numa posição de instabilidade acerca de seu contexto, e ampliada para outros mais amplos ou fazendo ela mesmo auto-referência. Ser auto-reflexivo remete então, de algum modo à pessoa do cineasta, que pode aparecer apenas como o sujeito que realiza o filme ou como um fio condutor central do desenvolvimento da narrativa.

Pretendemos assim, realizar esta discussão trazendo à tona aspectos gerais relacionados ao documentário auto-reflexivo com a intenção, em dissertação, de entender melhor como se constitui poeticamente a auto-reflexividade nos filmes e realizar um filme documentário na tentativa de ser auto-reflexivo no mesmo.

Para se entender o gênero

Há uma extensa bibliografia sobre cinema documentário que, mesmo tendo diferentes enfoques sobre o tema, não deixa de pautar o debate em torno do que diferenciam os documentários em relação ao cinema ficcional. De outro lado, alguns cineastas se mostram pouco preocupados com a questão¹.

A referencialidade no documentário, geralmente, orientada para determinado contexto histórico da realidade, bem com a indexação da obra são algumas pistas para melhor compreender como a tradição desta narrativa permite consolidá-la como um gênero. A idéia de referencialidade no documentário pode ser relacionada à esquematização proposta por Roman Jakobson (s.d) em que se têm seis funções

da linguagem determinadas pelo predomínio de um dos seis fatores da comunicação (remetente, contexto, mensagem, contacto, código e destinatário) por, considera ele que, dificilmente, é possível encontrar mensagens verbais que preencham uma única função (p. 123). Sendo assim nos processos comunicativos podemos ter mais de uma função de linguagem, mas havendo a orientação para um dos fatores. No caso da função referencial sua orientação é para o contexto e com uma utilização ampla nos processo denotativos e cognitivos.

O termo referencialidade procede do termo referente, que em lingüística estrutural assinala o terceiro elemento que compõe a relação de significação. De acordo com Aumont e Marie (2003) “Ele é exterior à relação significante/significado e designa aquilo a que se remete o signo na realidade (ao passo que o significado é o decupado pelo signo)” (p. 253). Deste modo tanto no processo de filmagem da ficção quanto do documentário há a referencialidade a um contexto, mas com a observação, de que os referentes podem ter correspondências distintas dentro dos gêneros:

Sendo a imagem cinematográfica, a um só tempo icônica e indicial, ela atesta, em princípio, a realidade do referente que ela designa. Todavia, em um filme documentário, o referente profílmico corresponde ao referente ao qual a imagem remete. Em compensação, no âmbito da ficção, não há coincidência entre referente diegético e referente profílmico (AUMONT & MARIE, 2003, p. 253)

Porém, é necessário dizer que a correspondência do referente à imagem que remete se efetiva apenas no nível pragmático em que se tem o pacto do leitor com a obra. Qualquer diferença material existente entre documentário e ficção de fato se efetivará na relação com o espectador, onde há a indexação ao filme. E este tem sido o caminho utilizado por vários autores, para elucidar a questão, entre eles Fernão Ramos (2008) diz que:

Em 99% dos casos você já está informado da indexação do filme a que assiste com espectador. E, na mesma proporção dos casos, você está certo. Se retirarmos do campo do documentário conceitos-malas como *verdade*, *objetividade*, *realidade*, a definição fica simples. Em geral, a narrativa documentária chega já classificada ao espectador, seguindo a intenção do autor. (...) A intenção documentária do autor/cineasta, ou da produção do filme, é indexada através de mecanismos sociais diversos, direcionados a recepção. (p. 26 e 27)

Com esta mesma ênfase Caixeta e Guimarães (2008), a partir dos escritos de Jean Louis Comolli, consideram que os documentários se diferenciam da ficção principalmente através de dois aspectos. O primeiro deles enfatiza o campo da recepção:

Nada é igual àquele cinema que é projetado numa sala escura e numa tela grande para um público que não é massivo e que está ali para pensar, ou melhor, para, ao mesmo tempo, duvidar e crer no que vê; logo, o lugar do espectador é fundamental para definir de que tipo de filme e cinema estamos falando; (p.37)

Mesmo ao dar ênfase à recepção, no primeiro aspecto, os autores implicitamente reportam ao campo da sintaxe fílmica, já que só é possível haver uma identificação em termos de linguagem do que é o documentário a partir de um acúmulo de repertório de imagens. Neste sentido, a visão de Fernão Ramos (2008), se assemelha a esta ênfase, pois para ele o conceito de documentário se dá muito mais por um reconhecimento de uma tradição narrativa documentária do que por conceituações totalizadoras (p.23). O segundo aspecto para pautar algumas das diferenças entre documentário e ficção, apontados por Caixeta e Guimarães (2008), considera:

A relação entre quem filma e quem é filmado comporta duas vias principais: ao filmar, posso acolher a *mise-en-scène* do outro na minha *mise-en-scène* ou, então, tomá-la como objeto para o meu tratamento fílmico, minha estética, meu roteiro, minha experimentação; o primeiro gesto é do documentário; o segundo, o da ficção – eis uma diferença decisiva. (p. 37 e 38)

Este segundo aspecto revela muito mais de uma perspectiva filosófica de uma possível diferença entre os gêneros do que uma orientação definida pela *práxis* histórica do documentário, enquanto um termo utilizado de modo flexível, aberto as mais diferentes possibilidades de realização – que inclui documentários feitos totalmente em função de roteiros que não se colocam *sob o risco do real*². Bill Nichols (2005) com sua abordagem mais voltada para uma *práxis* histórica do documentário enfatiza que a palavra tem um conceito vago, pois eles não adotam um conjunto fixo de técnicas e de questões tratadas tampouco de estilos e formas (p.48). Assim Nichols enfatiza a instabilidade da definição e abre o leque para o gênero:

Mais do que proclamar uma definição que estabeleça de uma vez por todas o que é e o que não é documentário, precisamos examinar os modelos e protótipos, os casos exemplares e as

inovações, como sinais nessa imensa arena em que atua e evolui o documentário. A imprecisão da definição resulta, em parte, do fato de que definições mudam com o tempo e, em parte, do fato de que, em nenhum momento, uma definição abarca todos filmes que poderíamos considerar documentários. (p. 48)

O que pode ser a poética no documentário

A poética é uma palavra pouco utilizada quando se faz menção ao processo criativo do documentário, embora da maneira como a entendemos, a partir de Luigi Pareyson (2004), seja perfeitamente aplicável ao gênero:

(...) uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte; a poética, de per si, auspícia, mas não promove o advento da arte, porque fazer dela o sustentáculo e a norma de sua própria atividade depende do artista. (p. 18)

Para este autor, a poética é indispensável em qualquer realização artística, seja ela “explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte, mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso, de arte” (p. 18). Por consequência do desuso da palavra poética é perceptível também, a dificuldade de se falar em realização artística no documentário. Há por trás disso uma tradição “conceitual” e “prática” que tem haver com a origem e a história pela qual foi estabelecido o documentário como um gênero.

Silvio Da-Rin (2006) nos mostra que o escocês John Grierson, um dos pioneiros idealizadores do gênero na Inglaterra, desenvolveu idéias próprias acerca de um estilo para o cinema documentário. Como suas idéias de cinema estavam voltadas muita mais para o campo da “educação” do que para fins comerciais, ele procurou se estabelecer dentro do âmbito governamental se aproximando do Empire Marketing Board (BMB), “o mais importante organismo estatal inglês dedicado a propaganda” (p. 56). Assim o termo documentário, para Grierson, soava bem aos ouvidos do governo britânico, e mesmo diante das críticas, recebidas pelos seus companheiros, ele mantinha o nome consciente dos problemas que a palavra implicava tais como pedagogia, prova.

Ainda que cineastas como Dziga Vertov e Flaherty, contemporâneos de Grierson, exploraram outros caminhos para o documentário e foram também influentes, toda uma tradição conceitual foi fomentada pela escola inglesa que compreendia o

cinema mais como um instrumento educativo do que como uma criação artística. De outro lado, Brian Winston (2005) em seu artigo *A maldição jornalística na era digital* demonstra que a falta de criatividade no documentário, no caso Inglês e Norte Americano, teve uma herança do Cinema Direto, e do seu domínio como um modo de representação desde a década de 1960. Este tipo de cinema e a sua relação com as normas do jornalismo, especialmente, a idéia de que ele não deve ser intervencionista causam “uma perda maciça, porque limita demasiadamente a expressão do documentário como “tratamento criativo””. (p. 24)

Por sua vez, essa herança, além de limitar o tratamento criativo, dificulta o entendimento do fazer artístico no documentário - como se esse também não fizesse parte de sua natureza de construção. Possivelmente tal dificuldade esteja relacionada à sua matéria prima, a realidade e a idéia que se subentende ao tratar dela como um ideal existente que só precisa ser apreendido pelos equipamentos cinematográficos. Todavia esta matéria só ganha sentido no filme com a interferência do cineasta, e aí reside sua poética, dar força para que este “real” se inscreva no suporte fílmico e tenha força discursiva engajada com os fatos e aspectos da sociedade.

Mas voltemos nosso entendimento para os aspectos operativos que são responsáveis pela “eficácia” da obra do artista. Nichols introduz o conceito de “voz do documentário” que é a maneira pela qual um filme “fala através de todos os meios disponíveis para o criador” (2005a, p. 73).

Para Nichols (2005a) todos estes meios se relacionam a cinco questões principais na realização do documentário. *Grosso modo*, podemos sintetizá-las em cinco categorias: a primeira está relacionada aos aspectos plásticos e cinemáticos dos planos bem como com a sua montagem (corte, sobreposição, movimentos de câmera, luz, enquadramento); a segunda está relacionada aos aspectos sonoros (som direto, som adicional, trilha musical, comentários); a terceira reporta à cronologia da narrativa (rígida ou flexível em função do argumento); a quarta diz respeito sobre a utilização de imagens (fotografias, imagens de arquivos, imagens de terceiros) e finalizando, a quinta que se refere ao modo de representação para organizar o filme (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático) (p. 76).

Fernão Ramos (2008), à sua maneira, nos apresenta cinco elementos estruturais através dos quais são feitas as asserções nas narrativas documentárias. Sendo quatro deles localizados no processo de realização enquanto o quinto se dá no espectador que completa a fruição documentária. Expomos estes elementos estruturais, pois nos fornece além de um entendimento da fruição um processo prático de realização e constituição da poética auto-reflexiva em termos operativos. Vejamos:

- *Tomada* – “defini-se pela presença do sujeito que opera a câmera/gravador, na circunstância de mundo, em que formas e volumes deixam seu traço em suporte que “corre” (*trans-corre*) na câmara/gravador” (p.82). A tomada tem sua evolução dentro de um viés histórico associado aos estilos de documentário;
- *O sujeito da câmera* – é quem “sustenta a câmera na tomada” (p. 83) é também o conjunto da equipe, que além de estar por trás da câmera opera a subjetividade da tomada;
- *A fôrma câmera* é “pois tudo o que atravessa suas lentes e deixa o traço de sua presença no suporte” (p.84). Ela é conformada maquinicamente.
- *A montagem da narrativa* – “Constitui-se por meio de asserções sobre o mundo” através da voz Voz over, a voz em primeira pessoa, a voz dialógica das entrevistas, a voz das imagens de arquivos, a voz dos diálogos ou monólogos do mundo. (p.96). O autor acrescenta ainda a *mão oculta* que faz também asserções, que está nas articulações entre os planos. Tudo isso em seu conjunto é a montagem.
- E por fim, o *espectador*, que mesmo estando fora do processo de realização é por ele que a “articulação fílmica da montagem” terá sua efetiva dimensão acerca da experiência do sujeito da câmera. “A comutação entre o espectador e sujeito da câmera constitui o âmago da fruição documentária e fundamenta, através da forma imagem-câmera, a narrativa assertiva”. (p.89)

A disposição e caracterização destes elementos na sintaxe fílmica articula-se com os modos de representação que Nichols (2005a) distingue como fazendo parte dos subgêneros do documentário, divididos em seis modos, resumidamente, apresentados abaixo:

- *Modo poético*: enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. (p.62)

- *Modo Expositivo*: enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. (p.62)
- *Modo Observativo*: enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observados por uma câmera discreta. (p.62)
- *Modo Participativo*: enfatiza a interação de cineastas e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. (p.62 e 63)
- *Modo Reflexivo*: chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme. (p. 63)
- *Modo Performático*: enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. (p.63)

. A poética auto-reflexiva no documentário

A auto reflexividade no documentário é, sobretudo uma postura artística anti-ilusionista e deste modo irá se converter num conjunto de técnicas e procedimentos narrativos, conjuntamente envolve o modo de representação para causar a sensação de instabilidade acerca da referencialidade da obra. Os pressupostos epistemológicos sobre as quais é construído o filme passam a ser também elementos do registro e assim o documentário descola sua referência também para o contexto de sua realização.

Esse traço auto-reflexivo presente em alguns documentários permeia outras instâncias além do campo da arte. O próprio documentário é um fenômeno dissolúvel como uma realização científica, artístico e até filosófica que compartilha de questões e discussões fomentadas nestes campos do conhecimento. Por um exemplo, não é desatento que Bill Nichols (2005) considera que a maior influência da auto-reflexividade no documentário contemporâneo tem sido, principalmente, uma contribuição da antropologia, mas precisamente dos documentários etnográficos:

Por ironia, a teoria do cinema tem sido de pouca ajuda nessa evolução recente do documentário, apesar de sua enorme contribuição para a abordagem de questões relativas à produção de sentido nas formas narrativas. No documentário, a obra inovadora

mais avançada extrai sua inspiração menos de modelos de discurso pós-estruturalista do que de procedimentos de documentação e validação praticados por cineastas etnógrafos. (p. 49)

Como vimos na citação anterior, Nichols menciona ainda a influência do pós-estruturalismo como menos importante nas inovações recentes. Nesse sentido, Fernão Ramos (2008) avalia o pós-estruturalismo como insuficiente para tratar da “alteridade” sobre si mesmo. E ainda considera a auto-reflexividade como uma estratégia pós-estruturalista passível de ser exagerada na demarcação da presença do sujeito que enuncia. Em suas próprias palavras:

Ao frisar a necessária interferência do cineasta, ao frisar a inocência de uma representação constituída em si mesma o pós-estruturalismo deve também reconhecer a inevitável marca da sua perspectiva como construção da narrativa. E a necessidade da revelação da construção então se mostraria apenas mais um ponto de vista. A ênfase nas condições da enunciação pode gerar uma análise excessivamente marcada pela preocupação com a posição do sujeito que sustenta essa enunciação, em detrimento de outros elementos. (p. 181)

Entretanto, esse pêndulo exagerado para a própria auto-referência é uma possibilidade que se dará de fato somente no fazer documentário de cada cineasta, a partir do que ele considera como sendo mais importante em sua narrativa – alguns irão considerar como foco principal o próprio filme em outros casos a auto-reflexividade pode estar reforçando o fato da subjetividade do mundo que se tenta mostrar e reforçando a responsabilidade do espectador no sentido atribuído.

Eduardo Coutinho, no filme *Cabra Marcado Para Morrer*, concluído 1984, após iniciar as gravações em 1964 com a idéia inicial de um projeto de ficção, voltou a trabalhar no filme em 1981, mas neste instante o projeto passa a ser de um documentário sobre as história de vidas dos atores que participaram das primeiras gravações. O filme é considerado um dos primeiros documentários brasileiros com traços de uma auto-reflexividade. A exibição das primeiras gravações de 1964, em 1981, para os atores do projeto inicial funcionam como uma memória em película do passado de suas vidas - agora atravessadas pelo tempo e contadas nas entrevistas dirigidas por Coutinho. As informações complementares sobre o que aconteceu aos atores do filme, as dificuldades de entrevistá-los bem como outras indicações são dadas pela própria voz do diretor em *off* e o seu processo de realização é evidenciado pelas *Tomadas* que nos permite acompanhar as abordagens dos

entrevistados desde o momento de chegada em suas casas como nas despedidas até os momentos de tensão.

Mais recentemente em, 2005, Coutinho lançou o filme *O princípio e o fim*, um documentário sem roteiro e sem pesquisa, “nascido do zero”. Este documentário, até certo tempo após o início das primeiras gravações não tinha nenhum personagem definido, tampouco um tema a ser tratado a não ser o de procurar por pessoas para contar sobre suas vidas. O filme se passa no interior da Paraíba. Depois de alguns contatos no município de São João do Rio do Peixe, a equipe passa a desenvolver o filme numa comunidade onde moram famílias com laços de parentesco. O filme até então é uma possibilidade com a ressalva do diretor de que se não conseguir um lugar para fazer o filme fará ele um filme sobre essa busca. Mas aos poucos a possibilidade do filme vai se concretizando através dos primeiros contatos com os moradores da região que vão contando suas vidas e a própria auto-referência ao filme dá a ele uma narratividade. Algumas abordagens para as entrevistas mesmo não sendo bem sucedidas ganham um sentido dentro da montagem auto-reflexiva, pois reforça a reação frente à presença de estranhos na comunidade, outras vezes, o cineasta e sua equipe são também questionados pelos entrevistados como na pergunta feita pelo Senhor Leocádio a Coutinho: “Quer dizer que o senhor é o chefe das Caravelas”? Coutinho, no filme, não fala muito nestas situações e do seu modo parece não se expor muito diante das questões de seus personagens.

De uma outra maneira, Kiko Goifman em seu filme *33* (2003), chamado por alguns críticos de documentário de busca, tem traços de uma auto-reflexividade ao evidenciar o processo de realização do filme, mas, além disso, o diretor expõe sua vida particular com todos os riscos a que está sujeito, trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, tendo ele como personagem central. O filme começa por justificar seu dispositivo 33 dias de busca para saber a identidade de sua mãe biológica, quando ele tinha 33 anos de idade. Em alguns momentos o diretor admite gravar certas cenas com o intuito de preencher o filme ou para dramatizar a narrativa, como nas constantes idas aos detetives particulares.

Em *33* a auto-reflexividade pode ser notada com um modo de representação, no entanto é um documentário de modo performático pela intensidade que a primeira

pessoa conduz à narrativa. Nele temos um exemplo de como a auto-reflexividade é também um traço no documentário performático

. Palavras finais

Determinados traços que caracterizam o filme documentário enquanto um gênero podem ser apontados. Esta compreensão de sua distinção em relação a ficção ganha sentido quando a fazemos com o intuito maior de entendermos como operam seus mecanismos de produção de sensações estéticas. A referencialidade é um conceito que tem correspondência no cinema ficcional e no documentário, todavia o referente assume funções distintas nos dois gêneros que se consolidam tão somente na pragmática. E nessa instância a força de sua linguagem como documentário se sustenta nessa força dos fatos e aspectos do mundo que vêm à tona, num tratamento criativo.

No documentário auto-reflexivo a sensação pode ser a de uma instabilidade acerca da realidade já que sua referencialidade se desloca pelos contextos tanto do tema abordado como do próprio procedimento para se fazer o documentário. O espectador pode reconhecer o local de fala e para usar o termo de Bill Nichols percebe a voz do documentário. Esta voz sendo auto-reflexiva pretende colocar o espectador no “jogo de cena” e isso evidentemente é um traço com maior ou menor força e eficácia nas diversas obras de diferentes autores, que pretendemos analisar em outro momento. Contudo sendo a auto-reflexividade uma tendência contemporânea, seus procedimentos técnicos e narrativos, podem ser convertidos apenas num formalismo de linguagem sem muitas implicações em gerar uma reflexão em torno da obra e de sua constituição. O que iremos investigar também em outro momento.

Fronteiras dos subgêneros do documentários são tão tênues ou até mais do que as de gêneros do cinema. E os modos, como os classificamos, parecem ser muito mais relacionados à visada que objetivamos do que com qualidades totalizadoras. Cabe continuar esta pesquisa para elucidar tais questões e melhor entender como se dão estes modos de representação verificados em aspectos mais pontuais da linguagem do documentário.

Notas

¹ Fernão Ramos (2008, p. 27 e 28) cita cineastas como Abbas Kiarostami, Michael Winterbotton e Jean Rouch como diluidores das definições mais precisas do campo, reporta-se também a Jorge Furtado em seu filme *Sanduíche*, 2000, onde na narrativa há uma oscilação entre a ficção e o documentário por meio de sua montagem. Cita ainda, Mitchell Block, em seu filme *No lies*, como um "cineasta trapaceiro" ao filmar seu filme "no estilo verdade" enquanto ele é todo encenado a partir de uma idéia ficcional.

² COMOLLI (2008) utiliza esta expressão no sentido de que o documentário deve assumir cada vez mais este risco na sua realização diante da "roteirização das relações sociais e intersubjetivas" (p. 168)

Referências Bibliográficas:

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2003.

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e Poder: A Inocência perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário**. 3. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

GUIMARÃES, César; CAIXETA, Ruben. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: COMOLLI, Jean Louis. **Ver e Poder: A Inocência perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Introdução, p. 32-49.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix. s.d.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional, Volume II**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005a.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3. Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1997.

WINSTON, Brian. A maldição do "jornalístico" na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

Currículo Resumido

Douglas da Silva Barbosa é formado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Goiás. Desenvolveu pesquisa de análise do discurso no texto jornalístico e alguns trabalhos técnicos relacionados a políticas públicas para quilombolas. Tem experiência na área de fotografia e audiovisual. Atualmente é Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da FAV/UFG, na linha de poéticas visuais onde investiga a procedimentos técnicos e narrativos no filme documentário.

Contato: douglas.africa@yahoo.com.br