

Autorrepresentação e identidade social no cinema brasileiro contemporâneo

Maria Beatriz Colucci¹, Alinny Ayalla Cosmo dos Anjos²

RESUMO

Este artigo discute a questão da autorrepresentação e da identidade social no documentário brasileiro, levando em conta a produção de obras nos últimos dez anos. As transformações tecnológicas, políticas, sociais e culturais tiveram grande influência na linguagem e narrativa dos documentários contemporâneos. Dentro desse contexto, o diretor olha mais para si ou dá ao sujeito filmado a oportunidade de uma representação imagética a partir do próprio olhar. A pesquisa faz uma reflexão sobre os processos de subjetivação, tendências e diferentes experiências de produção que dão forma e conteúdo aos novos produtos audiovisuais, abrindo espaço para outros tipos de representação.

PALAVRAS CHAVES: cinema brasileiro; autorrepresentação; audiovisual contemporâneo; identidade social.

Self-representation and social identity in contemporary brazilian cinema

SUMMARY

This article discusses the issue of self-representation and social identity in Brazilian documentary, taking into account the production of works in the last ten years. The technological, political, social and cultural rights had great influence on language and narrative of contemporary documentaries. Within this context, the director looks more for yourself or give to the subject the opportunity of a filmed imagery representation from the own look. The research is a reflection on the processes of subjectivity, new trends and different production experiences that give form and content to new audiovisual products, making room for other types of representation.

KEYWORDS: Brazilian cinema; self-representation; contemporary audiovisual, social identity

1 INTRODUÇÃO

O cinema documental brasileiro vive um momento importante de expansão de público e mercado, com aumento significativo no número de documentários produzidos que aliados ao hibridismo dos suportes e o momento histórico, abre espaço para outros tipos de experimentações de linguagem, como a autorrepresentação. Soranz afirma que,

¹ Professora Adjunta do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe, jornalista e doutora em Múltiplos, e-mail: biacolucci@gmail.com.

² Estudante de Graduação do 6º semestre do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Sergipe, e-mail: ayalla@gmail.com.

A diminuição no tamanho dos equipamentos digitais, a facilidade no transporte e a conseqüente diminuição das equipes, têm proporcionado o surgimento de obras construídas em primeira pessoa, aonde a relação do realizador com a realidade vai muito além de questões sobre a representação do real. (SORANZ, 2006)

As novas tecnologias, esses novos suportes, trouxeram à tona outros instrumentos para a representação do sujeito. Há uma busca por uma identidade própria, ser visto e fazer-se ouvir é parte de novas relações sociais na contemporaneidade. Junto a isso, a necessidade de grupos historicamente marginalizados de contar a história pela sua ótica, a falta de democratização da mídia e novas experimentações das linguagens e narrativas audiovisuais fazem parte do panorama atual do documentário brasileiro.

Essa representação imagética da construção subjetiva do indivíduo torna-se uníssono para outros que a compartilham, além de ser uma representação social do mundo. Dentro desse contexto é imprescindível o estudo da influência das tecnologias digitais e das mudanças sócio históricas nas formas de representação na produção documental.

A questão da democratização da comunicação através destas novas técnicas também é pertinente, entretanto não vamos nos aprofundar nesse tema. Porém, vale salientar que esses suportes facilitam o acesso à produção de imagens e a expressão da diversidade de questões atuais. Para Martins,

Com o aumento de câmeras portáteis e vídeos de celulares, um evento qualquer pode ter vários, quase infinitos olhares. Não é apenas a mídia, como um aparato pesado de realização de conteúdo e das mensagens que possui o poder de filmar e registrar um acontecimento. Ela perdeu o monopólio. Vemos, atualmente, o início de uma descentralização da forma de realizar cinema. O ato da filmagem passa a ser delegado, induzido, programado e realizado por um terceiro, algumas vezes alheio ao centro das decisões estéticas e políticas (MARTINS, 2007, p.97).

De uma maneira mais ampla, é pertinente uma reflexão sobre as mudanças cotidianas na produção audiovisual visto que hoje é possível “realizar praticamente sozinho um filme para ser exibido na tela grande” (LINS; MESQUITA, 2008, p.15).

Segundo Texeira (2004), estamos na “era do hibridismo das imagens”. Hoje o vídeo digital tem qualidade suficiente tanto para a TV quanto para a tela. Com temáticas variadas, novas formas e estilos de linguagem, as produções audiovisuais vão “[...] compondo peças híbridas de grande impacto expressivo e comunicacional, numa linha de ponta do laboratório de

experimentos do campo imagético da atualidade”. (2004, p. 7). No entanto, mesmo que atualmente seja mais fácil, produzir, filmar e editar, ainda há dificuldades para os produtores independentes de levar seus filmes para um público maior.

1.1 Premissas de autorrepresentação: o documentário nas décadas de 60, 70 e 80

No documentário brasileiro dos anos 1960, a temática estava ligada a conjuntura política do Brasil e principalmente a desigualdade social, lançando um olhar crítico sobre a crescente urbanização e industrialização do país, ao mesmo tempo, uma valorização da cultura popular. Ainda em 1959, o documentário ‘Arraial do Cabo’ de Paulo César Saraceni e o ‘Aruanda’ de Linduarte Noronha de 1960 são considerados precursores do Cinema Novo.

O Cinema Novo, movimento que surgiu na década de 60, se divide em três fases importantes. De 1960 a 1964, o olhar é voltado para o interior do país, mais especificamente o Nordeste e suas dificuldades. São exemplos dessa fase, ‘Deus e o Diabo na Terra do Sol’, de Glauber Rocha e ‘Vidas Secas’ de Nelson Pereira dos Santos. A segunda fase, de 1964 a 1968, tem um tom forte de crítica à ditadura militar com filmes como ‘O Bravo Guerreiro’ de Gustavo Dahl e ‘Terra em Transe’ de Glauber Rocha. A última fase do Cinema Novo, que se prolonga de 1968 a 1972 é inspirada no Tropicalismo, como o filme ‘Macunaíma’ de Joaquim Pedro de Andrade.

O documentário brasileiro a partir desse conjunto de influências, aproxima-se da linguagem do cinema verdade/direto, se distanciando do documentário clássico. A prática documental clássica era marcada por voz over didática, em detrimento do espaço e fala do sujeito filmado, controle excessivo do diretor e simplificação de complexidades (relações de causa e efeito). Por isso o surgimento do Cinema direto/verdade se caracterizou como uma ruptura na prática documental.

Esse movimento também esboçava diálogo com algumas tendências internacionais, como o neo-realismo italiano. Essa corrente acreditava que os filmes não poderiam ter interferência na realidade e se utilizavam pelo uso frequente de atores não profissionais, filmagens fora do estúdio, pouco uso de artifícios de edição, produção independente e de baixo orçamento. Segundo Texeira,

O primeiro Cinema Verdade (o chamado Cinema Direto da Drew Associates 1960/1963) acreditava poder contrapor-se à tradição griersoniana, atacando a encenação não revelada e assumindo “a vida como ela é” (em sentido vertoviano, embora há anos-luz de sua visão da montagem). A proposta ética do Cinema Direto irá afirmar-se somente em um segundo momento, quando as ilusões da “não intervenção” do documentarista são derrubadas. O Cinema Direto queria ser “a mosca na parede”, mostrando sem ser mostrado, construindo assim uma ética da não-intervenção (TEIXEIRA, 2004, p. 82).

Seguindo as modalidades de representação de Bill Nichols, poderíamos analisar essa escola dentro dos modos participativo na interação do diretor com os personagens e no modo reflexivo, no sentido de questionar os limites do documentário. Ramos (2008, p. 269) afirma que “dentro da história do documentário existem momentos-chave, de reviravolta estilística, que influenciam o cinema como um todo. A emergência do cinema verdade/direto constitui um desses momentos”. No Brasil, a chegada efetiva do cinema verdade se deu no âmbito do núcleo autoral carioca que segundo Teixeira (2004) traz como marco “[...] o seminário de cinema organizado pela Unesco e pela Divisão de assuntos Culturais do Itamaraty, no segundo semestre de 1962.”

Na década de 1970, as enunciações do documentário brasileiro moderno foram explicitamente discutidas, em especial por Omar Arthur e seu texto *O antidocumentário, provisoriamente*. Omar contestava explicitamente a ideia ilusória de ‘verdade’. Para DA-RIN (2004, p. 145) a “própria estrutura da imagem cinematográfica supõe fatores irreduzíveis, como a escolha entre o que mostrar ou não, a organização daquilo que é mostrado, a sua duração e a ordenação dos planos. A transparência da realidade no cinema é uma falácia”. Outra crítica importante era o afastamento do diretor em relação ao sujeito fílmico e sua relação com o objeto e com o espectador. Ramos salienta que

A produção do direto no Brasil é basicamente feita por jovens da burguesia ou pequena burguesia, com acesso aos recursos consideráveis que toda produção cinematográfica exige, ainda que em sua vida cotidiana sobrevivam com dinheiro escasso. Em uma sociedade cindida, como a brasileira, o *outro* de classe, chamado *povo*, pode ser definido, na raiz, como aquele que não filma. (RAMOS, 2008, p.373)

Segundo Ismail Xavier,

A década de 60, no seu conjunto, corresponderia ao momento do que se poderia chamar 'crítica dialética' da cultura popular, marcada pela presença da categoria da alienação no centro de sua abordagem da consciência das classes dominadas;

a década de 70 corresponderia a um gradativo deslocamento pelo esforço de 'compreensão antropológica', tornada possível através de um recuo do cineasta, que resolve pôr entre parênteses seus valores - em alguns casos, a visão marxista do processo social e da ideologia - e renuncia à ideia da religiosidade popular como alienação. Abre-se espaço para uma política de adesão que privilegia, nas representações dadas, uma positividade quase absoluta, que as torna intocáveis porque testemunho da resistência cultural frente à dominação e afirmação essencial da identidade. (XAVIER, 2007, p. 25)

Os filmes Congo (1972), Triste Trópico (1974) e O anno de 1978 (1975), de Arthur Omar; Iracema, uma Transa Amazônica (1974), de Senna e Bodanzky, e Di (1977), de Glauber Rocha são exemplos de um início de desconstrução da linguagem fílmica e questionamento as fronteiras do documentário. Também nessa época, surgiram primeiras experiências de uma autorrepresentação com “curtas documentais que buscaram ‘promover’ o sujeito da experiência à posição de do sujeito do discurso; tentativas e propostas para que o ‘outro de classe’ se afirmasse sujeito da produção de sentidos sobre sua própria experiência” (LINS; MESQUITA, 2008, p.23).

Em 1981, Eduardo Coutinho retoma o projeto do filme Cabra Marcado para Morrer, que foi interrompido pelo golpe militar de 1964, sobre a vida e a morte do líder camponês João Pedro Teixeira. Coutinho incorpora ao produto final todos os problemas iniciais, mesclando com sua experiência trabalhando na televisão, no programa Globo Repórter. O filme torna-se então um marco do documentário brasileiro partindo de uma reflexão da forma de fazer do documentário e abre caminho para outros tipos de narrativas e inovações estilísticas. A obra encerra o que para Ismail Xavier,

Foi, sem dúvida, o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a ‘política de autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem. (XAVIER, 2001, p. 14)

2 METODOLOGIA

A metodologia utilizada no projeto de pesquisa, consistiu, inicialmente (agosto a setembro de 2012), de revisão bibliográfica. Concomitantemente, foi realizado o levantamento dos filmes que são objeto de análise da pesquisa. Com base nos documentos da Agência Nacional de Cinema – ANCINE (<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2102a.pdf>) foram relacionados primeiramente todos os filmes documentários nacionais lançados no período 2000 a

2012. Destes, fez-se a separação dos que poderiam ser relevantes para a pesquisa, através da análise da sinopse e/ou de informações adicionais encontradas em críticas e resenhas. A avaliação das sinopses e da história da produção foi feita utilizando-se as informações do Observatório Brasileiro de Cinema e do Audiovisual – OCA, da Agência Nacional de Cinema (<http://oca.ancine.gov.br/>).

Desta avaliação resultou uma relação de 27 (vinte e sete) documentários dos quais apenas 14 (quatorze) foram selecionados para análise fílmica. Essa redução dos filmes foi ocasionada pela falta de disponibilidade do material. A partir desse contexto foram realizadas as análises através da decupagem fílmica que segundo Martin (2003), “consiste na decomposição da imagem cinematográfica, é simultaneamente uma decantação da narrativa em partes menores para uma posterior reconstrução do real fílmico, tendo a elipse como seu aspecto fundamental”.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

O princípio que orienta esta pesquisa foi delineado na busca pela autorrepresentação no documentário contemporâneo. Dentro desse panorama, foram avaliados os filmes *Passaporte húngaro* (2003) de Sandra Kogut, *O prisioneiro da grade de ferro* (2004) de Paulo Sacramento, *33* (2004) de Kiko Goifman, *Person* (2007) de Marina Person, *Santiago* (2007) de João Moreira Salles, *Diário de uma busca* (2011) de Flavia Castro e *Mariguella* (2012) de Inês Grinspum Ferraz.

A partir da ideia de autorrepresentação, percebemos que as experiências analisadas quase sempre remetem ao universo de experiências pessoais, memórias afetivas, lembranças e vivências familiares. Também utilizamos as modalidades de documentário de Bill Nichols e as categorias de ética e encenação de Fernão Ramos, por acreditarmos que se encaixa dentro da análise proposta.

É perceptível duas tendências dentro desse campo de autorrepresentação. Existe o espaço que o diretor cede para que o sujeito demonstre a partir do seu olhar sua própria representação e o papel do realizador que se torna personagem ou motivador central do filme.

As experiências de dar a voz ao sujeito filmado e sua autorrepresentação, tem um valor social simbólico, para que “o outro de classe assumo o discurso e não seja abafado pela voz do cineasta” (BERNARDET, 2003, p. 126), contrapondo a tendência de o diretor oferecer a sua análise e visão dos fatos. O que o silêncio desse sujeito fílmico esconde?

É importante frisar que o cinema é também o espaço onde se constroem e reafirmam-se representações sociais do mundo. No caso do documentário, esses estigmas e reproduções de algumas representações se dão ainda mais pela ideia de “realismo”, quando o diretor produz na verdade interpretações do real. Além disso, mesmo que na busca pelo olhar do outro haja honestidade e solidariedade aos seus problemas, a diversidade de percepções do mundo social está totalmente ligada as experiências de vida. Nesse sentido, essas experiências de autorrepresentação,

[...] têm como objetivo permitir e estimular a elaboração de representações de si pelos próprios sujeitos da experiência, aqueles que eram – e são ainda – os objetos clássicos dos documentários convencionais, indivíduos de um modo geral apartados (por sua situação social) dos meios de produção e difusão de imagens (LINS; MESQUITA, 2008, p.38).

O projeto Vídeo nas aldeias, criado no Centro de Trabalho Indigenista e idealizado por Vincent Carelli também é um exemplo de autorrepresentação. O projeto realiza oficinas e dá oportunidade para que os próprios indígenas possam registrar e produzir suas próprias representações imagéticas, indo na contramão das iniciativas clássicas de filmagem nas aldeias.

Em todo país, há também vários tipos de iniciativas na busca de uma autorrepresentação imagética através de curtas, fotografia, sites de informação e páginas em redes sociais produzidos por grupos ou pessoas da própria comunidade sobre a realidade cotidiana. Vale salientar que a questão não é a definição de quem pode falar de quem e sim de dar acesso à voz e autorrepresentação dos diversos grupos sociais.

A construção da narrativa em primeira pessoa no documentário brasileiro contemporâneo faz parte do contexto de pós- crise com a ditadura militar e a censura. A ideia de através de a arte trazer à luz uma revolução popular não se concretizou e trouxe à tona alguns questionamentos sobre representação.

Pensaram que estavam na vanguarda da sociedade; que eram a voz dos que não tinham voz. Acharam que podiam representar os que viviam oprimidos pela pobreza e pela ignorância, sem saber quais eram seus verdadeiros interesses ou o caminho para alcançá-los. Pensaram que as idéias podiam descer até aqueles que, operários, camponeses, marginais, submersos num mundo cego, eram vítimas de sua experiência. Sentiram-se portadores de uma promessa: obter os direitos dos que não tinham direito algum. Pensaram que sabiam mais do que as pessoas comuns e que esse saber lhes outorgava um só privilégio: comunicá-lo e, se preciso fosse, impô-lo a maiorias cuja condição social as impedia de ver

com clareza e, conseqüentemente, trabalhar no sentido de seus interesses. (SARLO, 2004, p. 159)

Filmes como *33* (2004) de Kiko Goifman e *Passaporte húngaro* (2003), de Sandra Kogut, voltam a olhar para si e tornam possível um diretor-personagem no documentário.

Novas configurações para o campo documental surgem quando é o próprio realizador que está no centro da cena. A questão deixa de ser como falar do outro e sim como representar a si mesmo. O outro torna-se o eu. Porque o mundo é assumidamente apresentado a partir de um ponto de vista pessoal, não há uma exigência de realismo na representação. (MARQUES, 2004)

Também percebemos a realização de obras que partem de referências internas do diretor, associadas a questões intimamente ligadas ao emocional. Em *Mariguella* (2002), a diretora Isa Grinspum Ferraz deixa claro suas intenções desde o início do filme, “eu sempre quis saber quem foi afinal Carlos, esse tio querido e proibido que viveu quase 40 anos clandestino sem deixar pistas”. O interessante é perceber que seja quando o diretor é o sujeito fílmico da obra ou nas claras intenções emocionais dos filmes analisados, há uma identificação do espectador ligada à memória que de acordo com Bernardet,

[...] determinados filmes conseguem inserir a história pessoal numa história muito mais ampla, numa história coletiva; ou abordar essa história coletiva através da história pessoal [...] (BERNARDET, 2005, p. 153).

3.1 Categorias de autorrepresentação

Propomos algumas categorias de análise nesse contexto de autorrepresentação no documentário brasileiro contemporâneo. Vamos trabalhar com as categorias de busca, de investigação, ensaios subjetivos, perfil, questões familiares e documentários comunitários/participativos.

“Documentário de busca” foi um termo utilizado por Jean-Claude Bernardet no livro *O cinema do real* (2005) para se referir aos filmes *33* e *Passaporte Húngaro*. Segundo o autor são

[...] projetos que partem de um alvo bastante preciso, bastante determinado, mas os cineastas não sabem se esse alvo será ou não atingido e não sabem de que forma será atingido. Portanto, a filmagem tende a se tornar a documentação do processo. (BERNARDET, 2005, p. 144)

No caso de *33*, Goifman parte em busca da mãe biológica e já deixa predisposto que independente do que aconteça a filmagem durará trinta e três dias e está relacionada à idade que

filmou o projeto. Entretanto, não consegue encontrar a mãe. Em *Passaporte Húngaro*, Kogut, neta de húngaros vai em busca do passaporte e consegue com validade de um ano.

Partindo desse pressuposto, *Diário de uma busca*, de Flavia Castro, também entra nesse eixo. A diretora vai à busca de maiores explicações sobre a morte do pai, morto em outubro de 1984. Celso Castro foi jornalista e militante de esquerda, tendo vivido em exílio durante a ditadura militar. Sua morte nunca foi realmente esclarecida, a explicação oficial diz que ele teria tentado assaltar o apartamento de um ex-oficial nazista e lá teria cometido suicídio antes dos policiais entrarem. A diretora volta então aos lugares que viveu em exílio com os pais e reunindo informações de colegas, da família e dos policiais do caso monta o filme. Em nenhum momento ela teve êxito do ponto de partida inicial, porém faz uma reconstrução da trajetória dele utilizando além das entrevistas, escritos do pai.

Nesse sentido, esses três filmes entram em outra categoria juntamente com *Mariguella*, de Inês Grinspum Ferraz e *Person*, de Marina Person: *documentários de investigação* São utilizados documentos, filmagens, depoimentos, cartas e escritos, além de entrevistas (em 33, Goifman recorre até a detetives). De acordo com Lins e Mesquita,

As entrevistas estão presentes, mas têm seu uso deslocado e não reproduzem a tradicional dicotomia sujeito-objeto: são instrumento para obtenção de informações no processo concreto de pesquisa e busca empreendido pelos realizadores. (LINS; MESQUITA, 2008, p.52).

A investigação e a busca por informações se torna parte do corpo do filme. No documentário *Person*, a busca é também pelo lado cineasta do pai de Marina, que faleceu quando ela tinha sete anos. Ela também utiliza imagens dos filmes produzidos por ele para completar esse entendimento.

É notório que esses cinco filmes estão intimamente ligados a *questões familiares*. Mesmo no caso de 33 e *Passaporte húngaro* onde os realizadores são também sujeitos fílmicos as motivações advêm desse sentido. Ainda analisando esses dois filmes, percebemos uma forma singular dentro da narrativa documental. Além de ser filmes em primeira pessoa, os papéis se misturam onde personagem, narrador e enunciador são o mesmo sujeito fílmico, classificados como *ensaios subjetivos*.

Santiago de João Moreira Salles é um filme singular. A obra foi iniciada em 1992 e só foi retomado depois de 13 anos pelo diretor. Santiago foi mordomo da casa família Salles por quase

trinta anos. Com uma personalidade incomum, tinha uma paixão pela nobreza em geral e reproduziu essas histórias a mão em cerca de 30 mil páginas.

Salles se volta para as nove horas de gravação e faz o inesperado: “retoma erros, mal-entendidos e incompreensões cometidas por ele ao longo da filmagem de 1992 e os evidencia, sem meias palavras, sem subterfúgios” (LINS; MESQUITA, 2008, p.76). Trabalhamos com a ideia de que seja um *documentário de perfil*, focado num único sujeito fílmico, mas que mescla uma busca pessoal do diretor. O filme é narrado em primeira pessoa, na voz do irmão, Fernando Moreira Salles e mostra uma fragilidade dos limites clássicos da ideia do real, onde há total interferência na representação do personagem. Além disso, Salles acaba por se transformar em personagem, trabalhando a autocritica, resultando numa transformação do próprio diretor.

A auto-mise-en-scène dos sujeitos filmados traz implicações ao pensarmos na captação do real, na representação que o ‘outro’ se reconheça. Ao falarmos sobre autorrepresentação no documentário, a presença do objeto/tema que se coloca como sujeito em frente à câmera, chegamos à discussão sobre a importância do diretor no discurso do filme, da performance e linguagem subjetiva do indivíduo filmado. O diretor é, principalmente no cinema de ficção, o ‘criador’ de uma nova realidade diante da câmera. Mas, como pensar nessa construção no documentário, no encontro de subjetividades que é a interação do diretor com o ‘objeto’? A presença do realizador do filme e a impressão do seu ponto de vista, influência na performance do sujeito em sua autorrepresentação? Para Bernadet,

[...] o filme não capta o que é, mas gera intencionalmente uma situação específica, provoca uma alteração no real, e o que se filma não é o real como seria independentemente da filmagem, mas justamente a alteração provocada. A ação do documentarista sobre o real leva a uma situação nova, criada em função da filmagem e sem a qual ela não existiria. O real não deve ser respeitado em sua intocabilidade, mas deve ser transformado, pois o próprio filme coloca-se como agente da transformação (BERNADET, 2003, p. 75).

As desigualdades e violências sociais sempre foram temas presentes na produção documental brasileira e também se rendem a essas novas experiências como em ‘O Prisioneiro da Grade de Ferro’, 2004, de Paulo Sacramento. O documentário relata a vida dos detentos do presídio Carandiru (antes da implosão do mesmo), com trechos filmados pelos próprios detentos. A obra se enquadra em outra categoria de autorrepresentação, *comunitários participativos*. Para Lins e Mesquita,

A intensificação do uso dos meios audiovisuais provocou debates sobre identidade social e étnica de grupos minoritários, a ponto de os próprios “sujeitos da experiência”, o “outro” das produções documentais, engendram processos de constituição de auto-representações [...] (LINS; MESQUITA, 2008, p.40).

Nesse contexto, percebemos um questionamento na produção de representações. A importância da emergência da voz do outro que vive a experiência, o acesso e democratização da produção imagética fica clara. Ramos afirma que

Com outro recorte, a consciência de viés pós-estruturalista, que marca o documentário entre os anos 1970-2000, parece se importar menos com o valor do conteúdo e mais com a qualidade da posição do sujeito na enunciação desse valor. No universo da ética educativa não paira a menor sombra sobre se é ético, ou não, um sujeito enunciar seu saber. Sendo válido o conteúdo do saber, o debate ético encerra-se, sem se derramar em direção ao questionamento das condições nas quais o saber é construído ou enunciado. (RAMOS, 2008: 36)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As transformações do documentário brasileiro nos anos 1960, 1970 e 1980 estão ligadas a situação política e social do país. Aliada a essas mudanças, a tecnologia é um fator importante na produção e distribuição de conteúdo audiovisual. É notável a tendência de aproximação do diretor a temas internos, mas ainda carregamos uma monopolização dos lugares de fala e representação dos múltiplos grupos sociais. A questão da autorrepresentação tem importância social e de mudança na linguagem narrativa do documentário. O panorama atual da produção de documentários nos apresenta experimentações importantes para ascensão de novas identidades, acesso a voz, construindo um cinema que busca ampliar as possibilidades da expressão audiovisual.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, J.C. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. *In*: M.D. MOURÃO e A. LABAKI, *O cinema do real*. São Paulo, Cosacnaify, p. 142-156, 2005.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Anablume, 1995.

_____. *Cineastas e Imagem do Povo*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.

CAETANO, Daniel (org.). Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COLUCCI, Maria Beatriz. Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo. Campinas/SP: [s.n], 2007 (tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios). Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000400906>>.

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 cinematográfico. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

FREIRE, Marcius. “A questão do autor no cinema documentário”. In: Significação - Revista Brasileira de Semiótica. São Paulo: Annablume, n. 24, 2005.

GONÇALVES, M. A. T. & HEAD, S. C. (Orgs). “Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos”. In: Devires imagéticos – Representações / apresentações de si e do outro, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

LABAKI, Amir. Introdução ao documentário brasileiro. São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

MARQUES, Ana Rosa. 33 - entre o diário e a performance. Revista AV, São Leopoldo, 2004.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, Pablo G. P. C. A vida numa casa de pixels: documentário e subjetividade no Brasil. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós- Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <http://btdt.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3284>. Acesso em 25 de maio de 2013.

MIGLIORIN, Cezar (org.). Ensaios no real: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2005.
_____. Representing reality: issues and concepts in documentary. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. In: SAMAIN, Etienne (org.). O fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 113-119.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. Cinemais, Rio de Janeiro, n. 8, 1997.

RAMOS, Fernão P. Mas afinal... o que é mesmo documentário? São Paulo: Editora Senac/SP, 2008.

_____. (org.). Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: SENAC, vol. 2, 2005.

SARLO, Beatriz. Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

SORANZ, G. Panorama do documentário brasileiro. Doc on-line, v. 01, p. 77-90, 2006.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno brasileiro. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

_____. Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.