



## Uma História Brasileira: João Moreira Salles e o Popular<sup>1</sup>

Dafne Reis Pedroso da Silva<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Santa Maria

### Resumo

No ano de 2000, estreou no canal de TV por assinatura GNT, a série de documentários “6 Histórias Brasileiras”, com o propósito de exibir “um ponto de vista que aparece pouco no noticiário sobre o Brasil”. O produtor e também um dos diretores da série foi o documentarista João Moreira Salles. Este artigo é resultado de uma pesquisa sobre documentarismo e cultura popular. O objetivo geral foi analisar o papel do realizador João Moreira Salles na abordagem da cultura popular nesta série de documentários. A metodologia utilizada foi qualitativa e as principais categorias de análise foram os conceitos de *competência cultural* e cultura popular trabalhados por Jesús Martín-Barbero.

### Palavras-chave

Documentarismo; Cultura Popular; João Moreira Salles.

### Introdução

Quinhentos anos após a chegada dos portugueses ao Brasil, um grupo de sete realizadores, entre jornalistas e documentaristas resolve fazer uma reflexão sobre o país. Os jornalistas Dorrit Harazim, Flávio Pinheiro, Marcos Sá Corrêa e Zuenir Ventura e os documentaristas Arthur Fontes, Izabel Jaguaribe e João Moreira Salles trabalharam numa série de documentários desde maio de 1999 até maio de 2000, mesclando a experimentação artística do cinema ao trabalho jornalístico de investigação. Com o propósito de exibir um ponto de vista que aparece pouco sobre o país, estreou em agosto de 2000, no canal de TV por assinatura GNT, da rede Globosat, a série de documentários intitulada “6 Histórias Brasileiras”.

Os chamados populares anônimos, ou seja, pessoas pertencentes a classes subalternas e que normalmente aparecem nos telejornais em enquetes ou “fala povo”, foram os protagonistas dessa produção. Suas respostas, exceto em um dos documentários, não foram contestadas ou reforçadas pela voz de um especialista.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à Sessão de Temas Livres.

<sup>2</sup> Bacharel em Comunicação Social-Habilitação Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: dafnepedroso@hotmail.com.



Os episódios “A Família Braz”, que expõe o dia-a-dia de uma família na periferia paulistana; “O Vale”, definido como uma narrativa sobre a ocupação da terra no Brasil; “Passageiros”, que descreve o percurso dos migrantes nordestinos; “Um Dia Qualquer”, sobre cinco pessoas que usam o corpo como instrumento de trabalho; “Santa Cruz”, a respeito da fundação de uma igreja evangélica na periferia carioca; e “Ensaio Geral”, o qual aborda os preparativos de uma escola de samba carioca; foram exibidos de 14 a 19 de agosto de 2000 na televisão e são, freqüentemente, reapresentados.

O presente artigo é resultado de uma pesquisa sobre documentarismo e cultura popular desenvolvida durante o primeiro semestre de 2004. O objetivo geral foi analisar o papel de um dos realizadores da série “6 Histórias Brasileiras”- sendo ele, João Moreira Salles, produtor da série e diretor de dois dos episódios (“Santa Cruz” e “O Vale”)- na abordagem da cultura popular nesta produção documental. O realizador foi selecionado pela relevância de seu trabalho tanto em âmbito nacional e mundial.

Os objetivos específicos trataram de: a) investigar qual a concepção do realizador sobre cultura popular e b) verificar como o realizador preocupou-se em abordar a cultura popular em dois dos episódios da série de documentários, intitulados “O Vale” e “Santa Cruz”.

Metodologicamente, este trabalho é definido como um estudo de caso acerca do papel do produtor em relação à abordagem da cultura popular. O material empírico dividiu-se em primário, que seria uma entrevista composta por 15 questões abertas respondida pelo realizador; e secundário, baseado em reportagens, entrevistas, bate-papo via internet, livros, textos de autoria de João Moreira Salles, além dos dois episódios por ele dirigidos, intitulados “Santa Cruz” e “O Vale”. A bibliografia abarcou as temáticas do documentarismo e da cultura popular com ênfase na linha dos estudos culturais latino-americanos.

### **Cultura Popular e os estudos culturais**

A palavra cultura tem origem no latim *colere*, que significava cultivar, proteger, habitar e honrar com veneração. Para os Ilustrados, cultura relacionava-se a civilização como uma descrição do processo secular de desenvolvimento humano. Já para os Românticos cultura seria o subjetivo, o espiritual, natural, algo inerente ao homem; enquanto civilização seria o exterior, o artificial, o superficial, o material.

E se o próprio termo cultura traz consigo uma gama de problemas, o conceito de cultura popular torna-se ainda mais complexo. Em primeiro lugar, deve-se salientar que este termo foi cunhado por outras classes sociais para definir as manifestações culturais das classes subalternas, “cultura popular não foi identificada pelo povo, mas por outros” (Williams apud Escosteguy, 2003, p.107). E, segundo Ana Carolina Escosteguy, durante muito tempo a cultura popular foi relegada como objeto de estudo:

Ao longo do percurso que foi sendo construído em torno de tal temática, observa-se que a descoberta da cultura popular, também, se associou às idéias de nacionalidade, modernidade, formação da identidade nacional em um contexto de industrialização e democratização. Em contraste, no debate contemporâneo, interessa destacar que os estudos dedicados às culturas populares estão estreitamente articulados à política, à direção política e cultural das sociedades. (Escosteguy, 2001, p. 108).

Na América Latina, inicialmente, três linhas configuravam o popular: uma ligada ao folclore, outra à cultura massiva e outra que se associa ao populismo. “A característica do olhar do folclore é a nostalgia (...) O popular associado à cultura “moderna” ou à cultura mediática é a produção comercial e industrializada, associando-se muito mais à idéia de popularidade.(...) E o ponto de vista expresso pelo populismo político (...) usa o popular para referendar e sustentar determinada aliança política” (Escosteguy, 2003, p. 110).

A partir da década de 70, a noção de cultura popular começa a ser modificada, mas é apenas nos anos 80 que a cultura popular chama a atenção e duas vertentes se destacam nesse período: uma baseada na teoria da reprodução social e outra na teoria Gramsciana de Hegemonia. “Ao situar as ações populares no conjunto da formação social, os reprodutivistas entendem a cultura subalterna como resultado da distribuição desigual dos bens econômicos e culturais. Os gramscianos, menos fatalistas, relativizam esta dependência porque reconhecem às classes populares certa iniciativa e poder de resistência, mas sempre dentro da interação contraditória com os grupos hegemônicos”. (Garcia Canclini apud Escosteguy, 2003, p. 111). A posição gramsciana foi a que repercutiu em todos os caminhos dos estudos culturais latino-americanos.

A relação entre Romantismo, Iluminismo e a Teoria Gramsciana da Hegemonia sempre aparece, sendo as duas primeiras propostas antagônicas e a terceira uma proposta dialógica, onde a cultura popular *resiste e conforma-se* (Chauí, 1987), rejeita e inclui-se.

Para os Românticos, o povo era considerado simples, sensível, iletrado, puro, natural, emotivo. E com esse movimento definem-se os traços principais do que se



tornou cultura popular: primitivismo, comunitarismo, purismo. Já para os Ilustrados, cultura popular seria sinônimo de atraso, ignorância. Para eles o passado seria a cultura popular e o futuro estaria destinado às Luzes, ao predomínio da racionalidade.

Antônio Gramsci, com a Teoria da Hegemonia, contribui para uma nova concepção de cultura popular. A hegemonia se manteria pela participação das classes subalternas, as quais aceitariam, resistiriam à cultura dominante e esse processo dialógico seria uma característica do próprio manutenção da hegemonia:

Em uma síntese da reflexão Gramsciana, a cultura popular não é vista nem como o local da deformação cultural do povo nem como a sua autoafirmação cultural(...); ao contrário, ela é vista como um campo de força de relações moldadas precisamente por essas tendências e pressões contraditórias- uma perspectiva que permite uma reformulação significativa das questões teóricas e políticas as quais estão em jogo no estudo da cultura popular. (Bennet apud Escosteguy, 2003, p.108-109).

Românticos e Ilustrados pensavam a cultura popular como uma totalidade fechada em si mesma, enquanto a teoria Gramsciana veio acrescentar uma definição dialógica para a cultura popular. Em vez da *alternância* entre uma concepção e outra, abre-se uma possibilidade para a *ambivalência* (Grignon e Paseron, p.60- 61, 1999).

Para Jesus Martin Barbero, o popular assume uma importância fundamental. “o popular é o lugar a partir do qual pode-se pensar o processo comunicativo, é uma matriz cultural vista como *mediação* para estudar a comunicação, localizada *entre* os meios e as práticas cotidianas. (Escosteguy, 2003, p. 120). O autor de “Dos Meios às Mediações” faz uma retrospectiva do termo até chegar a sua posição “sintetizada na idéia de que o popular somente tem sentido, hoje, se for pensado na sua imbricação conflitiva no massivo” (apud Escosteguy, 2003, p. 121).

De acordo com Escosteguy :

Não há como negar que o popular , entendido à luz gramsciana não mais como uma essência, mas como uma matriz cultural , transformou-se num objeto privilegiado de análise dos estudos culturais. Do ponto de vista dos autores em tela neste trabalho, aproximar-se desse modo ao âmbito do popular significou exatamente desafiar certas noções associadas a sentimentalismos, restituindo a capacidade de agência aos sujeitos que, de formas diversas e diferenciadas, compõem o espaço do popular. (Escosteguy, 2003, p. 137)

Assim como estes teóricos, os produtores culturais, como por exemplo os documentaristas, compartilham muitos dos problemas ao trabalhar com culturas populares. Em “Lo Culto y Lo Popular”, Grignon e Passeron discutem a problemática da abordagem das culturas populares pelas Ciências Sociais:



Del mismo modo que las cegueras sociológicas del relativismo cultural aplicado a las culturas populares incitan al *populismo*, para quien el sentido de las practicas populares se cumple integralmente en la felicidad monádica de la autosuficiencia simbólica, la teoria de la legitimidad cultural corre el riesgo, por su integrista enunciativo, de conducir al legitimismo que bajo a su forma extrema de miserabilismo, no puede sino computar, con aire afligido, todas las diferencias como faltas, todas las alteridades como defectos, ya adopte el tono del recitativo elitista o el tono del paternalismo.” (Grignon & Passeron: 1999, p.18)

E é nessa encruzilhada que se deparam os produtores culturais que escolhem o popular como tema de suas realizações. De acordo com o documentarista Eduardo Coutinho, definir uma posição sobre como abordar o popular torna-se complicada, quando “(...) el pueblo es visto en la televisión como una especie rara de orquídea que conviene mirar con distante consideración o entonces muy de cerca, como un ingenuo depositario de folclore y sabiduría (...)” (apud Paranaguá, 2003, p.494).

Essas posições tomadas pelos documentaristas estariam de acordo com as suas *competências culturais*. Segundo Ronsini :

A categoria de competência cultural exposta por Martin-Barbero é uma ampliação do conceito que aparece em Bourdieu para nomear o conhecimento de códigos específicos de uma dada forma cultural, adquirido na família e na escola, e que está associado a padrões de consumo cultural (Granham e Williams, 1980, p.217), isto é, à natureza dos bens consumidos e o modo de consumi-los. Ela reúne, para Martin-Barbero (1987, p. 241), inúmeras mediações culturais, memórias e imaginários.” (2002, p. 143).

### **Documentaristas e o popular**

No livro “Cineastas e Imagens do Povo”, Jean-Claude Bernardet afirma: “Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo” (2003, p. 9).

Atualmente são muitos os documentaristas que compõem o grupo de realizadores que buscam no cotidiano dos brasileiros “comuns”, o tema de suas produções, mas desde a década de década de 50, os filmes documentários brasileiros tomam um rumo diferente do que vinham seguindo como filmes de registros. Ainda segundo Jean-Claude Bernardet :

Até os anos 50, o curta-metragem brasileiro, embora importante-cinejornal, filmes turísticos ou oficiais, números musicais, etc.- e

revelador de diversos aspectos da sociedade e da produção cinematográfica, não é um cinema crítico. É no decorrer da década de 50 e com os primeiros filmes de curta-metragem do Cinema Novo que essa forma de cinema deixa de ser a sala de espera do longa-metragem ou a compensação de quem não consegue produções mais importantes. Nele se cruzam problemas da sociedade brasileira e da linguagem cinematográfica (2003, p.11).

Surgia no país o que Michael Rabiger (1998) conceitua *documentário como uma crítica social*, ou seja, o registro dos acontecimentos por meio de um olhar engajado e contestatório. Os documentários produzidos durante o Cinema Novo são um exemplo: “Não dizia o manifesto do cinema novo que a estética da fome, tematizando o subdesenvolvimento brasileiro daria ao espectador a consciência de sua própria miséria? O que se buscava, pois, através da cultura popular, era levar às classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais” (Ortiz, 1999, p.62).

Foram vários os filmes documentários produzidos a partir da década de 50 que abordaram a cultura popular, trilhando esta trajetória que é seguida até hoje. Em 1968, a Caravana Farkas, assim denominada a expedição de um grupo de cineastas organizados pelo fotógrafo produtor e Thomaz Farkas, produziu dezenove documentários sobre o nordeste brasileiro com o objetivo de documentar as manifestações da cultura popular brasileira. Entretanto, os filmes documentários que abordam a cultura popular, produzidos durante as décadas de 60 e 70, são filmes *sobre* a cultura popular, ou seja, os cineastas da Caravana Farkas e do Cinema Novo produziam filmes sobre o povo, mas não para o povo.

Um dos representantes dessa equipe é o diretor Eduardo Coutinho, mas para ele, a presença de pobres no cinema não é essencial, mesmo sendo eles a maioria dos protagonistas de seus filmes: “Eu os filmo, pois este é um mundo que eu não conheço, é um mundo do qual eu estou distante. (...) As coisas deveriam ser contraditórias, deveriam ser o ”um” filmando o “outro”. Não é verdade, porque um excluído está longe de poder filmar o “outro”, mas o ideal é que houvesse essa troca”.<sup>3</sup>

Ainda segundo Coutinho, “Quando eu filmo, livro-me da culpa. Não admito sentir-me culpado, não admito que o outro seja coitadinho, ou que eu seja o coitadinho.”<sup>4</sup> Seria então, o registro do cotidiano dos populares anônimos um purgar de culpas para os documentaristas? Por que, atualmente, o popular ainda é tema de muitas

---

<sup>3</sup> SZYNKIER, Claudio. Melhores entrevistas 2003: Entrevista com Eduardo Coutinho. *Carta Maior*, p. 24-27, 04 de out. de 2003.

<sup>4</sup> Idem.



produções documentais? Qual o papel desses realizadores? E, principalmente, qual a concepção desses realizadores sobre a cultura popular?

## **Um deles**

João Moreira Salles graduou-se em Economia, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, mas acabou tornado-se um documentarista. Isso aconteceu por acaso, “ ‘a los veintidós años no tenia la menor idea de lo que quería hacer’, recibió una invitación del hermano Walter Salles, para escribir el guión del material que éste estaba filmando en Japón –‘No sé! Treinta! Cuarenta horas!’- para una serie de televisión. Hizo el guión, escribió la narración para tres o cuatro de esos programas y, explica, “un poco en función de eso, acabé quedando en el documental”, descubriendo “solo, la riqueza del cine de no-ficción (...)” (Salles apud Avellar in Paranaguá, 2004, p. 245) A série de televisão era 'Japão, uma Viagem no Tempo', co-produzida pela Rede Manchete.

Ainda em 1987 dirigiu "China, o Império do Centro". No mesmo ano, fez roteiro e texto de "Krajcberg, o Poeta dos Vestígios". João também dirigiu o documentário "América", uma série de cinco programas sobre a cultura americana, gravado nos Estados Unidos em 1989 e exibido na TV Manchete. No mesmo ano, dirige “Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem”, documentário sobre a poetisa Ana Cristina César. Em 1990 trabalhou como diretor em um especial sobre música negra americana, intitulado "Blues", co-produzido pela Rede Manchete. Já de 1991 a 1996, dedica-se à publicidade.

E é a partir de 1995, que João redescobre o Brasil e esse se torna seu principal objetivo. Neste mesmo ano dirige “Jorge Amado”, documentário de uma hora sobre a questão racial no Brasil. Em 1998 lança a série documental “Futebol”, co-dirigida pelo documentarista Arthur Fontes e exibida pela canal de TV por assinatura, GNT.

Mas é em 1999, que João dirige em parceria com Kátia Lund “Notícias de uma guerra particular”, famoso documentário sobre o estado da violência urbana no Brasil. O cenário é o Rio de Janeiro e os personagens são policiais, traficantes e moradores de favelas que se vêem envolvidos numa guerra diária. Em 2000, produz a série documental “6 Histórias Brasileiras” e dirige “O Vale” e “Santa Cruz”, documentários analisados nesta pesquisa.





Em 2002, João lança o documentário de longa-metragem: “Nelson Freire” sobre a carreira do pianista brasileiro. Em 2004, lança “Entreatos”, sobre os bastidores da campanha de Lula à presidência em 2002. Além de produzir documentários, há dez anos, ele ministra cursos sobre aspectos específicos da linguagem documental.

## **Resultados**

Todas as citações que não trazem referência bibliográfica foram obtidas através do questionário respondido por João Moreira Salles para realização desta pesquisa, os demais materiais estão identificados pelas notas de rodapé.

### **Competência Cultural**

Por competência cultural entende-se: “as formas de pensar, sentir, agir, valorar e representar a experiência social que se conformam pela memória, etnias, gêneros, culturas regionais, nacionais, transnacionais” (Ronsini, 2002, p. 141), por isso esta categoria será utilizada para definir o papel do documentarista na abordagem da cultura popular.

Quando perguntado sobre o que inspira o seu trabalho, João Moreira Salles responde que é influenciado pelas coisas que lê, os filmes que assiste, pelo contato com pessoas que gostam de pensar o país –historiadores, ambientalistas, jornalistas, não necessariamente cineastas. Com destaque para a convivência com o documentarista Eduardo Coutinho.

Sobre a relação entre pensar o Brasil a partir da sua posição social, João afirma:

(...) quando pensar no Brasil, muita mais gente pensa do que você imagina. Sindicalistas, empresários, jornalistas, banqueiros, estudantes - todos ao seu modo - pensam no país e acredito sinceramente que queiram um melhor para ele. Acho muito perigosos a generalização. Existem bons e maus empresários, assim como existem bons e maus sindicalistas (...)<sup>5</sup>

### **Cultura popular**

João afirma que elege o Brasil como principal de tema de seus documentários, mas não confirma a escolha sobre populares. Entretanto, a série “6 Histórias Brasileiras”, concebida como uma reflexão sobre os 500 anos da chegada dos

---

<sup>5</sup> Bate-papo UOL, 6 de maio de 2003. Disponível em: <http://www.uol.com.br>





portugueses ao país, revela uma visão que remete o nacional ao popular, já que os seis episódios da série são protagonizados por populares anônimos.

A série foi concebida como uma observação do país na comemoração dos seus 500 anos. É uma tentativa de investigar o que conseguimos fazer de nós mesmos depois de cinco séculos de história. A Família Braz é o melhor exemplo disso. Ela foi escolhida porque representa um concentrado das estatísticas médias brasileiras.

Sobre os dois documentários dirigidos, ele afirma:

Dirigi Santa Cruz e O Vale. O primeiro episódio trata da questão religiosa, especificamente da presença dos evangélicos nas áreas mais desassistidas das grandes cidades. De certa forma, eles reproduzem o mesmo esforço evangelizador dos jesuítas no tempo da Colônia. Eles estão nas franjas da civilização. Essa era a nossa premissa e essa é a ligação com a história dos 500 anos. Quanto a O Vale, a Mata Atlântica é uma maneira de entender como ocupamos esse país.

A proposta de “Santa Cruz” foi analisar porque pessoas que têm tão pouco seguem uma doutrina religiosa que prega a abstinência de tantas coisas. João mescla a riqueza de imagens, dos sons e da cultura do universo em que vivem os entrevistados à uma crítica social. Não coloca-se como romantismo ou ilustrado, mas toma uma posição que aproxima-se à Teoria da Hegemonia de Gramsci.

Sobre a bibliografia utilizada para a realização dos episódios, o documentarista não é claro, ampara-se na presença de consultores para a série, como um historiador, uma antropóloga e um ambientalista.

Sobre a sua concepção de uma cultura popular, ele refere-se a Gilberto Freyre e ao movimento modernista com a questão da antropofagia. De acordo com Guillermo Giucci, autor do livro *Gilberto Freyre: uma biografia cultural* “Todos sabemos da importância de *Casa-Grande & Senzala* na interpretação cultural do Brasil moderno nos anos 30, a partir da idéia positiva de miscigenação, hoje transformada em lugar comum”.<sup>6</sup>

Nesse sentido, quando perguntado sobre como se aproxima do mundo popular, João responde:

Como grande parte dos brasileiros, me deixo influenciar aqui e ali por aquilo que você chama de Brasil popular. Gosto das gravuras do cordel, de certos choros, de certos sambas, e principalmente de futebol. Não sei até que ponto essa linha divisória é nítida. Villa-Lobos é popular, é erudito, é um pouco dos dois? O futebol clássico de Didi, o que é?

---

<sup>6</sup> TRIGO, Luciano. Da transgressão à pós-modernidade. *Continente Multicultural*. Set. de 2003, p. 54-57.



Pode-se inferir que ele também possui uma visão folclorista ao referir-se a literatura de cordel, donde o popular está ligado o tradicional. Refere-se ao futebol, algo que caracteriza o Brasil.

### **Conclusões**

O realizador afirma não ter uma visão definida do que é cultura popular, ele apenas cita concepções que acredita fazerem parte de seu referencial, como a questão da miscigenação e antropofagia. Ele apóia-se na presença dos consultores da série, como uma antropóloga, um historiador e um ambientalista, mas não desenvolve um pensamento propriamente seu em relação à temática da cultura popular.

Entretanto, ao assistir os dois documentários por ele dirigidos, “Santa Cruz” e “O Vale”, pode-se inferir um posicionamento que se assemelha à Teoria Gramsciana da Hegemonia. Em “Santa Cruz”, ele mostra o cotidiano de moradores de uma zona da periferia carioca que tiveram suas vidas mudadas pela presença de uma igreja evangélica na região. Ao mesmo tempo em que o documentário mostra como se dá a ordem, a sociabilidade entre os fiéis, também se percebe uma crítica à situação em que eles se encontram e que os leva a adotar um doutrina que prega a abstinência de tantas coisas. Pela evangelização se dá a ordem, a esperança, em um local esquecido pelo Estado e que resiste à sua situação, ao mesmo tempo em que se conforma.

Em “O Vale”, a cultura popular resiste ao “destino”, sobrevive. Entretanto, não pode negar seu papel de dominada, de consequência da atuação de um poder naquela região. Os que antigamente detinham o poder, destruíram o que ali existia e os herdeiros que atualmente vivem naquela região, nada podem fazer, senão conformar-se com a situação e relembrar o passado próspero.

Ao analisar estas questões, confirma-se a presença do olhar de um realizador em sua obra. Não se pode negar que ele tem um objetivo principal, que é pensar o Brasil e nos seus documentários revela algo, mostra, explica, mesmo que não seja didático, mesmo que mostre apenas a experiência de um produtor. Todas essas valorações, definições e concepções de mundo são consequências e compõem o que chamamos de *competência cultural* deste documentarista, constituídas também por sua formação escolar, acadêmica, familiar, pelo consumo cultural e por suas experiências.

Com o tema documentarismo e cultura popular, este trabalho buscou pensar o papel de um realizador frente à temática da cultura popular. João Moreira Salles foi o



escolhido e teve sua carreira, suas opiniões e produções analisadas. Mas esse trabalho não pretende ser fechado, absoluto, não busca mostrar o que Salles é ou pensa. Assim como um documentário, é o encontro de um pesquisador com seu objeto, uma análise a partir de uma posição, um olhar, uma trajetória. É a verdade de um encontro.

### **Referências Bibliográficas**

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: editora brasiliense, 1996.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Cartografias dos Estudos Culturais: uma versão latino-americana*. Belo horizonte: Autêntica, 2001.

GRIGNON, Claude & PASSERON, Jean-Claude. *Lo Culto y Lo Popular: miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1999.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio (ed.). *Cine Documental in America Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.

RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. MA: Focal Press, 1998.

RONSINI, Veneza. O consumo da cultura: mídia, estilos juvenis e classes sociais. in: SILVEIRA, Ada Cristina Machado da (et al). *Comunicação Midiática*. Santa Maria: UFSM, 2002.

SZYNKIER, Claudio. Melhores entrevistas 2003: Entrevista com Eduardo Coutinho. *Carta Maior*, 04 de outubro de 2003. Primeira Pessoa

TRIGO, Luciano. Da transgressão à pós-modernidade. *Continente Multicultural*. Set. de 2003, p.54-57.

