

Tentativas de Autoria Social no Documentário¹

Julio Wainer²

Resumo

O documentário buscou, ao longo de sua história, buscar formas de legitimar seu discurso transformador da sociedade. Ora se propunham “atores nativos” (GRIERSON) e “a realidade da vida” (VERTOV, LEACOCK, MORIN); ora se criavam metodologias de trabalho colaborativo com a população representada; ora se ofereciam as próprias ferramentas para produção pelo outro de classe (BARNOUW, ELLIS e MCLANE). Este artigo procura mostrar como as TVs comunitárias da América do Norte foram uma das respostas à questão, e analisar alguns filmes e vídeos brasileiros que vem trabalhando o assunto, cada um à sua maneira, respondendo às possibilidades de sua época.

Palavras-chave: televisão; documentário; comunidade; auto-representação

Texto do Trabalho

É consensual a função social do documentário e seu projeto de intervir na realidade do mundo (BARNOUW: 1983, ELLIS and MCLANE: 2009, DA-RIN: 2004). Seja na chave da compreensão, movido pela curiosidade, seja na chave da intervenção, movido pela militância, os movimentos do documentário se alternavam ora refletindo a posição do pioneiro Flaherty (comparando o filme a um espelho do mundo/ contato romântico / máxima percepção mas mínima intervenção) ora tributários do fundador Grierson (ressaltando a função do documentário ao martelo que modifica o mundo/ visão realista/ transformadora socialmente/ engajada politicamente/ propositiva de políticas públicas). Esse pendão persiste até hoje, com trabalhos claramente investigativos e interrogadores e outros que trazem denúncias e proposições sociais claras ou implícitas.

No Brasil, a militância política através do documentário ficou pé na turbulenta década de 1960, cujos filmes Jean Claude BERNARDET propôs leitura textual no livro

¹ Trabalho inédito

² Doutorando do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC SP e mail jwainer@pucsp.br

Cineastas e Imagens do Povo (2003) explicitando tentativas, posicionamentos e problemas decorrentes dos caminhos assumidos.

Seja no Brasil como no exterior, a perspectiva de compreensão e intervenção radical na sociedade despertou interesse em plateias minoritárias, como em universidades, mas nunca obteve uma repercussão verdadeiramente popular. Entendemos que entre problemas evidentes (ausência de distribuição, falta de equipamentos de exibição, de mediação) há um aspecto que precisa ser problematizado, relativo ao filme e sua autoria social. Os esforços de assegurar impacto social, lá e cá, sempre esbarraram em questões de legitimidade dessas mensagens. Quem elaborava os textos (filmes)? A partir de qual ponto de vista (social)? Visando a que (e a quem) em última instância?

Até recentemente, as ferramentas e a matéria prima do audiovisual eram custosos, e a produção fílmica acontecia em estratos sociais distantes da base social. Não obstante, o campo documental sempre apresentou projeto de diminuição das desigualdades, sendo que o discurso político mais radical tenha se dado ao longo de diferentes movimentos nos anos 1960/1970 (STAM: 2013, 308 a 319).

Algumas estratégias de aderência foram sendo propostos ao longo do tempo. Para Grierson (DA-RIN, p.73) “Nós acreditamos que o ator original (ou nativo), e a cena original (ou natural) são os melhores guias para uma interpretação cinematográfica do mundo moderno”. Asserções semelhantes fizeram os autores do cinema verdade e do *cinéma-vérité* que buscavam tanto “a realidade da vida” como “a verdade nas pessoas” (ELLIS e MCLANE: 2009, p. 217). Vertov, por sua vez, propunha filmagens de flagrantes do cotidiano, “a vida de improviso”, com uma atitude discreta, instantânea, em tomada única para depois serem intensamente manuseadas na montagem, trucadas, com interações complexas de som e imagem formando uma equação visual que, ao fim, irão sugerir uma cine-escritura dos fatos (DA-RIN: 2004, p. 127). O uso seria educacional, como nas escolas romântica e realista citadas no início deste texto, mas seu objetivo específico seria “organizar a vida visível e audível” para “estabelecer uma ligação de classe visual e auditiva entre o proletariado de todas as nações e de todos os países sob a plataforma da decifração comunista do mundo” (Ibidem p. 117-120). A legitimidade vinha mais da clareza de propósitos alegadamente revolucionários do que nos procedimentos de produção e manuseio de material fílmico.

Estratégia de autenticação assemelhada foi levada a cabo pelo cinema-direto norte-americano, que já contou com equipamentos mais discretos, leves e versáteis, numa direção

que a tecnologia aponta até hoje. Drew e Leacock deram-se conta que em pouco tempo a câmera era ignorada pelos sujeitos, até mesmo esquecida (ELLIS e MCLANE: 2009, p. 215). É como se o registro da vida real só pudesse acontecer na completa dissolução da equipe na cena. Quanto *menor* fosse o aparato, *mais próximo* do real se conseguiria ficar. O “real”, nessa linha de raciocínio, seria a busca comum tanto aos autores do filme como dos espectadores. O procedimento de montagem, por sua vez, era oposto. Enquanto Vertov manuseava intensamente o material bruto, o paradigma do cinema direto era deixar as imagens com o mínimo de manipulação possível.

São, de certa maneira, esforços que procuravam minimizar o abismo que existe entre os produtores de filmes e os retratados. E aqui não se refere somente à diferença social, mas também de repertório e de expectativas.

Entre as estratégias de legitimação do documentário social está uma que pretendia relativizar, e depois fazer desaparecer a equipe de filmagem enquanto *outro de classe* na produção audiovisual. Assim, *uma* História do Documentário que se pode contar é a da progressiva apropriação da autoria fílmica que os representados assumiram.

Dessa maneira, os filmes que no início eram feitos *sobre* comunidades (povos indígenas, camponeses e operários, moradores de habitações subnormais, excluídos em geral) passaram a contar paulatinamente com a participação desses na construção das mensagens. Percebendo a contribuição dos próprios representados, alguns filmes passaram a ser feitos *com* a comunidade, e alguns de seus membros passando a ter algum poder decisório perante o produto final, sugerindo pautas, personagens, lugares, perguntas. A presença foi bem-vinda, e o convívio agradou produtores bem intencionados e plateias complacentes³. As experiências se sucederam, e as possibilidades de participação foram aumentando. A vinculação subsequente passou a ser audiovisuais *para* comunidades. Aqui se percebe uma ruptura: a busca já não era pela excelência do produto junto a público difuso, em cinemas festivais ou eventual televisão, mas destinava-se às próprias comunidades representadas. Produtores de filmes e vídeos progressistas entenderam que poderiam qualificar grupos sociais para a auto-representação, seja trabalhando juntos, seja qualificando-os para uso, por si mesmos, das ferramentas de registro, edição e distribuição.

³ Os diferentes papéis da comunidade perante os filmes não seguem uma rígida cronologia. *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) por exemplo é considerado o primeiro filme documental e já contava com a colaboração ativa dos *Innuits*, a comunidade representada.

Se o audiovisual deve direcionar-se à transformação social, ninguém mais legítimo que os próprios sujeitos da opressão que o audiovisual proporcionava.

Este pensamento foi sincrônico em várias partes do mundo a partir dos anos 1970. Uma história bem documentada refere-se ao programa *Challenge for Change* do National Film Board do Canadá, criado em 1966 como braço audiovisual da guerra contra a pobreza (ENGELMAN: 1996, p. 223). Dois canadenses, teóricos da comunicação, Harold Innis e Marshal MacLuhan, davam o substrato teórico. O primeiro via a identidade canadense enraizada numa tradição oral minada pela penetração de meios de comunicação de massa vinculados ao grande capital – referia-se aos sucessivos impérios a que o país fôra submetido (França, Grã-Bretanha, Estados Unidos). À semelhança da Grécia antiga, queria recapturar esse espírito de tradição oral. McLuhan (1964) trouxe a tese de que os meios eletrônicos iriam impulsionar para um estágio mais avançado de civilização, a aldeia global. Os dois pensamentos poderiam articular a transformação social através de vozes e imagens do povo nos meios de comunicação de massa.

Segundo ENGELMAN (1996: 225) o disparador na mudança do programa *Challenge for Change* teria sido um episódio desastroso a partir de um filme bem intencionado, *The Thing I Cannot Change* (1966). Depois de exibido na TV aberta, a família representada no contexto de pobreza foi discriminada em seu bairro e viu seu filho ridicularizado na escola. A partir da radicalização do *Challenge for Change* sob a direção de George Stoney, o filme passou a ser assumido como catalizador, uma ferramenta para unir e aproximar comunidades, e criar um diálogo destas com órgãos públicos (ENGELMAN, p. 223). Em alguns projetos membros da comunidade teriam acesso a equipamentos e voz decisória (como *VTR St Jacques*, Bonnie Klein, 1970, visualizável em https://www.nfb.ca/film/vtr_st_jacques). Uma ferramenta importante nessa formulação foi o uso dos primeiros videocassetes portáteis, recém-lançados pela Sony. Outros projetos manteriam a mediação de cineastas mas, com base na decisão delegada, aspectos formais poderiam assumir configurações originais, como por exemplo os vinte e oito depoimentos curtos do *Fogo Island Project* (Collin Low, 1968), “pedaços de realidade” (HÉNAUT: 1971-72) no lugar de um filme estruturado com depoimentos, imagens, e uma possível linha argumentativa. De orientação reformista, mas politicamente comprometido com seus representados, a narração em *voice over* do filme *The Fogo Island Introduction* (LOW, 1968) descrevia os objetivos do *Challenge for Change*: “Nosso desafio é criar confiança na

habilidade das pessoas em articular e comunicar seus problemas, acreditando que uma comunidade consciente pode desenhar melhor o seu futuro”.

No Brasil os vídeos *para* a comunidade acompanharam o pensamento de Paulo Freire (influyente também em outros países, a partir da publicação da *Pedagogia do Oprimido* em 1971) e constituíram no que se chamou de Vídeo no Movimento Popular. Foram produtores de diversas origens (educação, cinema, militância política, minorias) ligados de uma forma ou de outra à ABVP (Associação Brasileira de Vídeo Popular) que programaticamente colocavam o audiovisual a serviço da transformação social, promovida a partir dos sujeitos sociais (trabalhadores urbanos, organizações de bairros periféricos, grupos pastorais, negros, mulheres). A metodologia aplicada ao audiovisual era inspirada na proposta de Freire para o letramento, que falava em Círculos de Cultura e na necessidade de mediadores em encontros presenciais. A dinâmica era mais menos como se segue: 1) fazer as pessoas presentes tomarem conhecimento crítico de determinada situação; 2) perceber que não estão sozinhos, e que às vezes são até maioria e 3) com essa “base política” discutir formas de mudar a realidade. O vídeo, portanto, era entendido como uma peça catalizadora de pensamentos e ações, um elemento numa ação social mais ampla. Como tal, necessitava de uma estratégia audiovisual para inquietar, provocar discussões e também fornecer um mínimo de conteúdos a compartilhar.

A fase seguinte da contínua apropriação do processo fílmico seriam as mensagens sendo feitas *pelas* comunidades. Neste momento idealizado, grupos sociais (ou seus representantes) assumiam (em tese) a autoria de todo o processo e com isso a emancipação sobre sua própria imagem. É importante assinalar que em paralelo ao processo político se desenvolvia o desenvolvimento tecnológico proporcionando câmeras de vídeo e sistemas de edição cada vez mais baratos e acessíveis; e que também avançava a capacidade cognitiva do conjunto da população em direção à mensagens audiovisuais, exposta a mensagens cada vez mais variadas e fragmentadas via televisão, que acabam por gerar a pergunta: *como, afinal, aquilo era feito?*

A alfabetização audiovisual não ocorreu em escala, como no caso do letramento, aceito universalmente como um direito de todos, um dever do estado e um compromisso da sociedade. No Brasil, ocorreram (e ocorrem) experiências difusas, que tem como respaldo a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (1996). Mas aqui não se criaram centros de mídias na mesma proporção que escolas, videotecas não proliferaram como bibliotecas e

telejornais estudantis (sobre a escola, sobre o bairro) não se desenvolveram na mesma proporção que seu correspondente escrito.

Na América do Norte o caminho foi outro. A experiência de George Stoney no *Challenge for Change* repercutiu, e dentro de uma atmosfera de contracultura do final dos anos 1960, propagou-se a ideia de uma comunicação autenticamente popular que deflagrou na experiência das TVs de Acesso Público (ou TVs comunitárias). Mais uma vez juntou-se o desejo de transformação social com a oportunidade tecnológica. As primeiras operadoras de cabo dispunham de muitos canais vacantes, e estavam em campanha por sua institucionalização, e em constante disputa com os conglomerados de comunicação em sinal aberto (emissoras *broadcast*). Como parte de uma negociação “com muitos *players* em constante mudança de correlação” (ENGELMAN: 1996 p. 236) alguns canais foram cedidos para uso comunitário. Ainda hoje o sistema de acesso público é decidido localmente, mas os interesses que foram convergentes na década de 1970 se transformaram em disputa acirrada pelos canais de televisão cedidos, cuja regulamentação é de alguma forma mediada pelo FCC (Federal Communication Comitee) e pelo sistema legal.

O fundamento dos canais de acesso público dos Estados Unidos está no direito do cidadão de produzir e veicular as suas próprias mensagens, e se alicerça na primeira emenda constitucional (1791), que proíbe o cerceamento à liberdade de expressão garantindo liberdade de imprensa e de opinião aos cidadãos. Para isso os canais contam com o apoio de Centros de Mídia, onde se ensina o manejo das ferramentas audiovisuais, emprestam-se equipamentos de gravação e edição, agendam-se estúdios e transmitem-se programas (que, via de regra, são semanais com 30 minutos de duração). Não se trata de uma situação experimental ou exemplar. O *Community Media Database* tem informações sobre 2.154 *media centers* nos Estados Unidos (em 5 de abril de 2014), que atendem populações que vão de 1.000 pessoas até 3.650.000 (setores de Los Angeles e de Chicago) <http://communitymediadatabase.org/node/10>]. A contrapartida é que os programas sejam veiculados regularmente no canal comunitário, garantindo um mínimo de “programação local” aos assinantes do cabo. Um percentual do faturamento da operadora de cabo, que pode atingir 5%, é rateado entre os diversos canais de acesso público (normalmente compreendido no triângulo PEG -público/comunitário, educacional ou governamental). Um exemplo de Centro de Mídia é o <http://www.lmc-tv.org/> em Larchmont e Mamaroneck, nos subúrbios de Nova Iorque (população de 29.000 pessoas) que constituiu uma ONG que

administra três canais de TV, produzindo mil horas originais por ano, exclusivamente por voluntários. Compare-se sua “missão” com aquela do Challenge for Change:

A Missão da LMC-TV é fortalecer nossa comunidade fornecendo ambiente de apoio e instalações necessárias para encorajar a liberdade de expressão, diálogo público e expressão artística que reflitam os diversos interesses e necessidades da comunidade de Larchmont-Mamaroneck.

No Brasil a Lei do Cabo, de 1994, foi inspirada na experiência estadunidense, garantindo seis canais de acesso público, mas nenhum recurso para sua construção ou manutenção. Práticas e circunstâncias regionais mostram que os canais comunitários pouco têm de referência com seus correlatos norte americanos.

O sistema de canais de acesso público foi uma das respostas que a comunidade produtora audiovisual deu à questão da legitimação da mensagem de origem popular. As produções tem, por força das regras, que ser produzidas e programadas localmente (um percentual de compartilhamento é aceito). Esta é tão diversa quantos os interesses e composições sociais. Programas são feitos por grupos religiosos, étnicos, organizações de bairro, interesses profissionais, ligados a causas sociais ou preferências culturais, por faixas etárias específicas, e também por agremiações conservadoras, sendo que até mesmo programas de “afirmação branca” tem espaço na grade de programação local.

No Brasil um exemplo regular e contínuo do audiovisual com perspectivas de autonomia dos representados é o projeto *Vídeo nas Aldeias*. Iniciou-se no final da década de 1980 com jovens saídos de universidades com a proposta de “oferecer instrumentos que lhes permitissem ter acesso às suas imagens, elaborar e recriar a sua própria imagem” (CARELLI e CORREA: 2004 p. 23).. A primeira experiência, com os Nhambiquara, foi de certa forma profética com o que iria acontecer mais adiante. “Os índios rapidamente assumiram a direção do processo [...] e passaram a se produzir tal como eles gostariam de se ver e de serem vistos na tela”. Preferiam, entre outras surpresas, assistir ao material bruto, indicando uma apropriação muito particular do sistema fílmico “A câmera não era um objeto transparente, era um dos atores em cena” (ibidem p 23) (<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=10>) . Com o tempo, os diretores do projeto passaram de autores para professores, relegando progressivamente a autoria aos índios. Para Mari Correa, “A opção que fizemos pelo documentário foi porque achamos, e continuamos a achar que este gênero, em oposição ao vídeo-clip, às reportagens e à todo

fast food que consumimos na TV era o que permitia fazer uso da linguagem cinematográfica e o que propiciaria um trabalho de pesquisa e questionamento mais profundos sobre identidade, cultura, relação com o ‘outro’ e a construção de sua própria imagem” (CARELLI e CORREA: 2004 p. 23)

De alguma maneira, pode-se dizer que triunfaram os anunciadores da popularização da mensagem audiovisual descentralizada e espontânea. O fluxo audiovisual contido na Internet e suas redes sociais e produzidos de maneira ampla e difusa, com ferramentas acessíveis, ultrapassou qualquer prognóstico de vinte anos atrás. Mas o que nos chega com mais facilidade da Internet são auto representações com o viés do escárnio, do flagrante, e da estranheza, a paródia rápida, o riso (?) fácil. Não era isso que sonhavam os ativistas da ABVP no Brasil, do Public Access nos Estados Unidos ou dos movimentos radicais dos anos 1960/1970. Ainda que existam, e em bom número, mensagens com pensamento político denso, ou expressões artísticas singulares e potentes, estão diluídas no caldeirão da Internet, que desvia a atenção de sua potencia e relevância. Ainda que compartilhados, os vídeos assistidos em telas de computador ou celular remetem-nos ao individualismo e à solidão pela própria situação de espetatorialidade.

Pode o cinema de longa metragem reunir mensagens individuais e transformá-las em uma obra única e vigorosa? Pode o seu lançamento em cinemas ou festivais descortinar discussões da autenticidade e legitimidade daquela forma de autoria?

O filme *O Prisioneiro da grade de ferro – autoretratos* (Paulo Sacramento, 2003) tenta trazer respostas. O autor se propôs qualificar e emprestar ferramentas à internos do Carandiru cuja realidade cotidiana é difícil de imaginar no público de classe média, e desconhecido do próprio autor do filme (Sacramento, s/d). Seria este um dos poucos (senão o único) documentário brasileiro com presença em cinemas e distribuição ampla que se baseava na enunciação do outro de classe em primeira pessoa.

É certamente uma operação arriscada: a imagem feita pelo não profissional é mais precária: câmera e microfones são menos precisos, o objeto de atenção pode não estar claramente definido, os procedimentos revelam alguma insegurança, a edição pode ser mais volumosa e sem elementos importantes para a articulação dos planos.

Mas ao assistirmos ao filme, não fica claro o que é produzido pelos internos ou pela equipe. Essa indefinição é inclusive assumida pela equipe que afirma, em entrevista, “A câmera que estava com o Aloysio e a câmera que estava com presos tinham os mesmos

materiais. Impossível diferenciar.” (Sacramento s/d). O filme registra autoria das imagens com “equipe mista” sendo que um fotógrafo conhecido, Aloysio Raulino, assina a direção de fotografia. Algumas cenas dão a impressão clara que foi feita por profissionais. É o caso das autoridades (entre eles muitos ex-diretores da cadeia) e da enfermaria, que ostentam um tom de justificativa frente ao que fazem ou tentaram fazer. Outros momentos deixam forte impressão do olhar profissional, tais como planos de detalhes (ao longo de todo o filme), silhuetas bem fotografadas, e decupagem de segmentos temáticos em tom jornalístico (alambique, tatuagens, sequência de drogas). A captação de som, pelo que diz o texto da entrevista, foi inteiramente operada por um profissional de DAT. Os detentos não participaram da edição. A pauta era em boa parte estabelecida pelos detentos, para que “filmassem o que quisessem”. Ao deixar a pauta aos detentos é natural que houvesse uma atração pelo extraordinário, pelo mórbido e pelo proibido.

No desenrolar dos horrores do presídio uma cena se destaca. É quando, por impossibilidade de permanecer no presídio à noite, os detentos se filmam sem a presença da equipe. E o que poderia ser precário torna-se o ponto forte do filme, segundo até o próprio diretor (SACRAMENTO, s/d). É quando os internos fabulam, olham fotos e refletem sobre suas vidas. É onde o discurso é menos determinado, mais reticente, onde se pode ouvir o detento em tom de sussurro ou de confissão. Essa cena, próxima ao fim do filme, dura 20 minutos, e é talvez uma amostragem do que o filme poderia ser, e que se anuncia como tal, mas acaba por negá-lo, e o filme confunde-se com demais produções audiovisuais que atraem pelo bizarro e pelo insólito.

Um exemplo do percurso em direção à auto representação (audiovisuais feitos *pelos* sujeitos sociais) pode ser encontrado na sequência de filmes sobre meninos de rua, um dos assuntos mais insistentemente perturbadores da vida metropolitana. A denúncia na forma cinematográfica foi lançada no filme *Pixote* (Hector Babenco, 1979) um marco nacional e internacional, e que teve seu protagonista (um “ator original”) morto em perseguição policial poucos anos depois. As produções seguintes, nos anos 1980, ainda traziam a forma de denúncia. *Pivete* (Lucila Meirelles e Julia Meirelles, 1987) é um bom exemplo (<http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/86857>). A filmes como esse se sucederam outros que procuravam, numa relação de troca, incluir a visão do adolescente em situação de rua. O filme *Meninos, Eu Vi?* (coletivo da Fundação Progresso, finalizado por João Moreira Salles, 1992) problematiza a questão ao emitir três visões correntes sobre eles

(piedosa, artística, ameaçadora) uma negando a anterior, com o locutor entrando em crise ao final de cada uma delas. No quarto segmento, e de forma inconclusiva, dão o microfone ao menino contar a sua história, em abordagem claramente ficcional. Provocados por esse filme, lançamos uma tentativa de criar condições para que meninos e meninas falassem espontaneamente no filme *Pedras no Meio do Caminho* (1995), em parceria com a Associação dos Meninos e Meninas da Sé. Fizemos uma semana de projeções de filmes sobre eles, e os discutimos, na praça. Na semana seguinte o vídeo foi produzido, com clara delimitação de autonomias: os adolescentes decidiam a pauta, a quem entrevistar e controlavam o microfone; o manuseio da câmera e a edição eram de responsabilidade da equipe de filmagem.

Naturalmente, cada experiência responde a problemas gerados em momentos anteriores, e levantam novas questões. Por algum momento achava-se que a produção *pela* comunidade seria a fase culminante de um processo de democratização do meio, e sua exibição pública atestaria a ineficácia das TVs comerciais em representá-los no que tem de mais autêntico e verdadeiro. O que percebeu, como poderia seesperar, foram novos problemas sendo colocados. Como um filme sobre imagens precárias podem despertar o interesse de audiência ampla? Os iniciantes em suas primeiras experiências revelariam um olhar diferenciado? A diferença de classe saltaria aos olhos, fazendo do filme uma afirmação política? As visões e disputas internas seriam refletidas, ou o filme se colocaria de forma politicamente monolítico? Como, em especial, resolver o problema da edição, pouco intuitiva, que requer experiência do operador e faz uso de aliterações, elipses temporais, significados abertos, incorporando ambiguidades, fissuras no discurso, que ajudam a demarcar uma obra instigante? Na verdade em muitas dessas experiências percebeu-se que os representados ao tomar controle das ferramentas repetem (e de forma precária) aquilo a que mais assistem, que é a televisão comercial aberta. E que fogem das discussões internas, ignorando-as, ou transferindo os problemas para fora da comunidade.

No caso específico de crianças de rua, o filme *Onibus 174* (José Padilha, 2002) é a concretização de um momento posterior à apropriação fílmica pela comunidade. Longe de qualquer concessão de autonomia, o diretor refaz a biografia do menino de rua protagonista do sequestro de ônibus, lançando profundidade a *um* personagem e sua complexidade. Afastou-se assim do sujeito coletivo nebuloso, difuso, presente nos filmes anteriores. Foi necessária a intervenção de uma equipe de profissionais, com pesquisa aprofundada, num resultado que dificilmente seria obtido com vídeo produzido pelos representados, no

momento em que nos encontramos. Na mesma linha de raciocínio, pode se dizer que os documentários sobre o Brasil, feitos por brasileiros, não são mais legítimos que aqueles feitos por documentaristas estrangeiros, e por aí vai. O que se expõem são visões diferenciadas, emitidas de diferentes pontos de vista, alguns dos quais inatingíveis pelos próprios sujeitos em questões, outras só reveladas no discurso em primeira pessoa, no singular ou no plural.

REFERÊNCIAS

- . BARNOUW, Eric. **Documentary**. Oxford University Press, 1983
- . BERNARDET, Jean-Claude, **Cineastas e Imagens do Povo**, 1ª reimpressão, São Paulo: Brasiliense, 2003.
- . CARELLI, Vincent e CORREA, Mari **Um Olhar Indígena**, catálogo da mostra Vídeo nas Aldeias, CCBB, 2004
- . DA-RIN, Silvio. **O Espelho Partido**, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- . ELLIS, Jack e MCLANE, Betsy **A New History of Documentary Film** New York: Continuum, 2009
- . ENGELMAN, Ralph, **Public Radio and Television in America - A political history**, Thousand Oaks, CA: Sage Publications 1996
- . FREIRE, Paulo **Pedagogia do Oprimido**, São Paulo: Paz e Terra, 1974
- . HÉNAUT, Dorothy T. **Powerful Catalyst in Challenge for Change Newsletter** n.7, 1971-72
- . LOW, Collin, **The Fogo Island Project Introduction** em https://www.nfb.ca/film/introduction_to_fogo_island do NFB do Canadá, visto em 5/abril/2014
- . MACLUHAN, Marshall **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**, São Paulo: Cultrix, 1969
- . NICHOLS, Bill, **Introdução ao Documentário**, Campinas: Papirus, 2003
- . SACRAMENTO, Paulo e RAULINO, Aloysio debate sobre o filme O Prisioneiro da Grade de ferro em <http://www.olhosdecao.com.br/prisioneiro/entrevista.htm> s/d
- . STAM, Robert, **Introdução à Teoria do Cinema**, 1ª reimpressão, Campinas: Papirus 2013