



Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença

AMARANTA CESAR

Doutora em Cinema e Audiovisual pela Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3
Professora do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB

Resumo: Através da análise de *Terra Deu, Terra Come* (Rodrigo Siqueira, 2010), *Bicicletas de Nhanderu* (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, 2011) e *As Hipermulheres* (Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, 2011), pretende-se refletir sobre as estratégias de retomada da tradição forjadas pelo cinema documental quando se trata de abordar a diferença cultural. A impossibilidade de registrar um patrimônio cultural ameaçado suscita *(re)encenações da tradição*, que conduzem o documentário a assumir um papel ativo nas demarcações dos domínios da diferença.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Documentário. Diferença. Encenação.

Abstract: Through the analysis of the documentaries *Terra Deu, Terra Come* (Rodrigo Siqueira, 2010), *Bicicletas de Nhanderu* (Ariel Ortega and Patrícia Ferreira, 2011) and *As Hipermulheres* (Carlos Fausto, Leonardo Sette and Takumã Kuikuro, 2011), this study intends to reflect on the strategies created by documentary cinema in order to recapture tradition when it comes to address cultural differences. The impossibility to record a threatened cultural heritage generates *(re)enactments of the tradition*, which leads the documentary into assuming an active role on the determination of difference.

Keywords: Brazilian cinema. Documentary film. Difference. *Mise-en-scène*.

Résumé: À travers l'analyse de *Terra Deu, Terra Come* (Rodrigo Siqueira, 2010), *Bicicletas de Nhanderu* (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, 2011) et *As Hipermulheres* (Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, 2011), cet article met en place une réflexion sur les stratégies de reprise de la tradition forgées par le cinéma documentaire lorsqu'il se penche sur la différence culturelle. L'impossibilité de simplement enregistrer un patrimoine menacé de disparition suscite des *(re)mises-en-scène* de la tradition, qui conduisent le documentaire à assumer un rôle actif dans les enjeux de la définition des domaines de la différence.

Mots-clés: Cinéma brésilien. Cinéma documentaire. Différence. Mise-en-scène.

Este texto nasceu de uma observação: três documentários sobre comunidades (uma quilombola e duas indígenas) chamadas a encenar suas tradições como meio de afirmar suas diferenças circularam pelos festivais de cinema do Brasil com grande repercussão, no mesmo momento em que disputas acirradas são travadas em torno do reconhecimento dos direitos (notadamente, ao território) dessas comunidades, para as quais a demarcação da diferença cultural tornou-se um instrumento de luta. Trata-se de *Terra Deu, Terra Come* (Rodrigo Siqueira, 2010)¹, *Bicicletas de Nhanderu* (Patrícia Ferreira e Ariel Ortega, 2011)² e *Hipermulheres* (Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, 2011)³. O que parece unir esses três filmes é o fato de que eles enfrentam, cada um à sua maneira, os desafios de documentar uma comunidade tradicional em seu movimento de transformação, a partir do desejo de reafirmar seus modos de vida. Ao enfrentarem as tensões provocadas pela justaposição de temporalidades e de culturas, esses filmes instigam, suscitam encenações de práticas tradicionais e nos mostram a impossibilidade de simplesmente representar ou registrar um patrimônio cultural ameaçado. A encenação – ou reencenação⁴ – da tradição apresenta-se, então, como meio de acesso à memória e instrumento que promove sua transmissão, tornando-se fundamental na abordagem documental. Através dela, o documentário afirma-se como uma ação no mundo e assume papel ativo nas demarcações dos domínios da diferença. Diante disso, norteiam este texto duas questões de fundo: 1) Face ao apelo da diferença, o que pode o documentário? 2) Ao atender o chamado da diferença, o que ganha o documentário?

Antes de tudo, é preciso esclarecer o que aqui se chama de *(re)encenação da tradição*. É possível concordar com Fernão Ramos quando ele afirma que “o conceito de encenação perde consistência se ampliado de modo uniforme para toda a história do documentário no século XX” (RAMOS, 2008: 47). No entanto, não se pretende neste artigo fazer um minucioso exame teórico e apresentar categorias derivadas da noção de encenação. Trata-se de buscar historicamente a referência do que ocupa aqui o foco do interesse.

Pode-se pensar que, enquanto procedimento documental, a encenação da tradição remonta aos procedimentos inaugurados por Flaherty em *Nanook do Norte* (Robert Flaherty, 1922) e os *Pescadores de Aran* (Robert Flaherty, 1934), que redundaram nas antológicas pescas à morsa e ao tubarão. No entanto, nos filmes de Flaherty, observa-se uma reconstituição que tenta restabelecer uma prática

1. Filme premiado no É tudo Verdade, no Festival de Gramado, no Forumdoc.bh, no Amazonia Doc, no Dok Leipzig, em 2010.

2. Premiado no Forumdoc.bh, FICA e CachoeiraDoc, em 2011.

3. Premiado no Festival de Gramado, em 2011.

4. Uma vez que a própria tradição constitui-se como um conjunto de encenações em constante renovação, quando tratarmos das encenações provocadas ou performadas pelo e para o artefato fílmico, usaremos o termo “(re)encenação”.

desaparecida em seu estado de origem, camuflando os traços do tempo e das transformações, bem como as marcas do dispositivo documental. E a encenação da tradição interessa aqui na medida em que ela expõe a filmagem não como a ocasião do filme, mas, parafraseando Comolli, como “o convite feito aos homens do presente a se religarem ao mundo dos antigos” (COMOLLI, 2008: 117). É nesse sentido que Pierre Perrault, com seu primeiro documentário em longa-metragem, *Para que o mundo prossiga* (PERRAULT; BRAULT, 1963), apresenta-se como referência histórica.

“Para que o mundo prossiga” é a justificativa que Harvey, conhecido como Grand Louis, velho e esfuziante pescador da Île-aux-Coudres, oferece para a retomada da tradicional pesca ao marsuíno, abandonada pelos pescadores da ilha por 40 anos. É esta pesca artesanal a uma espécie rara de boto branco que o filme não exatamente registra mas incita, faz reviver. Como afirma Perrault, “não é uma reconstituição mas uma nova pesca que encontra, na experiência de vida das pessoas nesse verão de 1962, sua razão de existir” (PERRAULT, 1996: 17). Trata-se de uma ação viva, vivida e desejada pelos próprios habitantes, que responderam afirmativamente à instigação do cineasta. Como observa Comolli, o filme faz renascer essa experiência, “duplamente perdida” por nunca ter sido filmada, em primeiro lugar, para si mesmo, ou seja, “para que haja filme”, mas também para que, sendo finalmente filmada, essa “vida desaparecida” seja reapropriada e “recolocada à disposição do presente” (COMOLLI, 2008: 117-118). Nesse sentido, se de um lado, para a comunidade, o filme é instrumento performativo de uma experiência que permite uma reconexão com a tradição perdida – o que provoca grande encantamento nos antigos pescadores da ilha –, por outro lado, para o filme, o que interessa é a expressão oral, no presente, desse movimento em relação ao passado. O dispositivo posto em ação nos mostra que Perrault interessa-se menos por um passado patrimonial, estanque, do que pela atualidade dessa comunidade, pela maneira como sua herança cultural expressa-se na sua fala. A pesca apresenta-se como uma ação catalisadora que assume a função de liberar a fala, que, por sua vez, é colhida no ato mesmo de seu (re)surgimento. Assim, a *(re)encenação da tradição* permite que Perrault inaugure no documentário um novo tipo de fala: a “fala-ação”, a “fala-vivida” (PERRAULT, 1995 e PERRAULT, 2007). Uma fala que permite que o passado apareça nas expressões do presente também como coisa viva. Através da *encenação da*

tradição como dispositivo catalizador de uma “fala-ação”, Perrault demarca também uma diferença que é urdida pelos atos de fala provocados pelo próprio filme. É nesse sentido que interessa o que aqui chamamos de *(re)encenação da tradição*, ou seja, enquanto ação catalizadora de falas e performances que, na sua capacidade de religar os homens e mulheres ao passado, recolocam-no à disposição do presente, liberando um pensamento sobre a diferença.

Do mesmo modo, em *Terra deu, terra come* (Rodrigo Siqueira, 2010), a encenação de um ritual tradicional em vias de desaparecimento catalisa situações de fala cuja inflexão poética e metafísica é tão impressionante que elas passam a ocupar lugar central no filme. É por ser um dos últimos cantadores de vissungos, as cantigas em língua benguela antigamente entoadas para carregar os mortos, que Pedro de Aleixina, garimpeiro de 81 anos, torna-se o personagem principal de *Terra deu, terra come*. Mas é também, e sobretudo, pelo seu falar próprio, essencial na sua magistral *auto-mise-en-scène*, que ele se ergue como um personagem-monumento e assume a função de colaborador na direção do filme.

Terra deu, terra come se passa no Quartel do Indaiá, comunidade quilombola mineira. Rodrigo Siqueira diz ter chegado ali “em busca de fragmentos de memórias da passagem africana pelo distrito diamantino”. Ele propõe, então, a Pedro de Aleixina a encenação de um velório e de um enterro para instigar sua memória e recobrar a vida de um ritual em vias de apagamento, uma vez que as transformações impostas pelo tempo ameaçam a sua transmissão, como conta Pedro:

Uai, o povo antigo cantava, moço. Pois é, levando o cadáver. (...) Os tiradores tiravam e a meninada respondia alto fazendo retinta... na voz. Agora, hoje... Não acha quem faz mais isso, não. Vai caçar... Não acha quem faz isso mais não. (...) Com esse negócio de rádio, som, eles tão mais envolvido é com isso. Não querem nada, não querem aprender nada antigo.

A proposição do ritual é, assim, uma forma de reconexão, através da encenação, com o conhecimento que Pedro guarda sozinho e que corre o risco desaparecer junto com ele. Como diz, quando ele morrer, vai ser velado e enterrado silenciosamente, contra sua vontade, já que ninguém mais sabe nem quer aprender a cantar os vissungos. Assim, o filme tangencia a morte a todo tempo. Primeiro, parece querer desafiá-la, através de seu dispositivo – que faz reviver o ritual moribundo, performando um desejo de transmissão. Depois, o filme canta e versa sobre a morte, através da metafísica de Pedro

de Aleixina, cuja filosofia, para além do conhecimento das cantigas, torna-se, em si, a justificativa para que haja o documentário e a encenação do ritual tradicional. Esse dado se revela logo no início do filme, em que, contra o fundo negro da tela, as palavras de Pedro e sua mitologia da morte se destacam:

Ai, Cristo arrumou a morte e explicou pra ela que ela não matasse os velhos tudo, não, que os velhos era pra dar conselho aos novos. Lá de vez em quando ela saltava e matava um velho, mas deixava sempre um velho pra ensinar os moços a viver, no mundo.

Desse modo, é pela maneira como a relação com a morte é filosofada e cantada que se demarca a diferença. Nesse sentido, é de surpreendente efeito a montagem que esconde a totalidade dos dados do dispositivo da encenação, notadamente, o seu caráter ficcional – o “defunto”, João Batista, de 120 anos, velado e enterrado, é, na verdade, uma bananeira, e isso só se revela no final do filme. A encenação no sentido farsesco, teatral, assume a função de cutucar, despertar e trazer à vida a memória, explicitando a sua indisponibilidade como algo dado, acessível. E Pedro vive a encenação de maneira tão profunda e vigorosa que a memória explicita-se como algo indissociável da invenção. Além disso, a ambiguidade da encenação, seu caráter híbrido (entre ficção e documentário), parece ser especular à ambiguidade da morte, conforme a sabedoria de “seu” Pedro, e à própria ambiguidade desse personagem atravessado por mistérios, segredos e também silêncios. É nessa opacidade de Pedro de Aleixina que pode estar a chave para o significado de uma encenação da tradição montada e performada através da camuflagem, da ambiguidade, do segredo e do mistério; estes são elementos que asseguraram a diferença cultural dos brasileiros descendentes de africanos escravizados, elementos fundadores dos quilombos e da sobrevivência da herança cultural africana. Fundada sobre esses termos, a *(re)encenação da tradição*, quando confrontada aos imperativos legais para autorizar a demarcação de territórios remanescentes de quilombos, que tem mobilizado disputas violentas em todo o Brasil, ganha ainda uma notável dimensão política, uma vez que expõe o caráter liminar da tradição, a indisponibilidade da memória e a afirmação da diferença como um gesto *performativo*⁵. É nesse sentido que o documentário, entendido e praticado enquanto ação, explicita que “a representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição” (BHABHA, 2005: 21).

5. O conceito de *performatividade*, da maneira como é aqui empregado, remete-se à noção forjada por Judith Butler, segundo a qual, “a performatividade deve ser compreendida não como um ato singular ou deliberado mas, antes, como a prática reiterativa e de citação através da qual um discurso produz o que ele nomeia” (BUTLER, 1993: 2).

É a capacidade do documentário de *performar* práticas tradicionais para demarcar uma diferença cultural que garantiu a força de um projeto como o *Vídeo nas Aldeias*. Na origem do projeto, que nasceu em 1986, sob a coordenação de Vincent Carelli, está a aposta no registro documental a serviço de lideranças indígenas para enfrentar transformações históricas e defender seus patrimônios culturais. Segundo Carelli, o que lhe interessava no vídeo como ferramenta “era a possibilidade de mostrar imediatamente o que se filmava e permitir a apropriação da imagem pelo índios” (CARELLI, 2010: 46). Foi a construção desse dispositivo – filmar, exhibir, re-filmar – que possibilitou um interessante processo de reflexão e rearranjo das imagens de si mesmos, iniciado pelos índios Nambiquara na primeira experiência do projeto, dando origem ao filme *A Festa da Moça* (Vincent Carelli, 1987). Conforme conta Carelli, ao cabo de várias performances para ajustar a sua imagem, os Nambiquara resolveram realizar a cerimônia de furação de nariz e lábios, prática abandonada há mais de vinte anos. O vídeo provocou, assim, um processo de reflexividade: a cultura foi colocada em questão, em reflexão, e a imagem ajustada, a imagem da retomada, coincide ou é resultado de um “metadiscorso reflexivo sobre a cultura”, para citar Manuela Carneiro da Cunha, que pode ser entendido como uma expressão do que ela chama de “cultura com aspas” (CUNHA, 2009: 373). Desse modo, o primeiro filme do *Vídeo nas Aldeias* reflete não apenas um profundo pensamento sobre a identidade e a diferença, acionado pelo documentário, mas também o entendimento do vídeo e da “cultura” como recursos ou instrumentos políticos de afirmação.

Segundo afirma Vincent Carelli, um ideal perverso de pureza, muito comum no Brasil, leva os índios a serem classificados como aqueles que “ainda são índios” e aqueles que “não são mais”. Essa classificação tem efeitos, inclusive, na demarcação dos territórios indígenas e na garantia de sobrevivência dos povos. Fazer uso do vídeo (ou seja, o índio com a câmera na mão) é, nessa perspectiva, sinal de perda da “indianidade”. No entanto, a atividade de construção das próprias imagens e a prática documental foram, inversamente, incorporadas como instrumento de demarcação da diferença e de “retomada cultural” em muitas aldeias por onde o projeto passou, em 25 anos de existência. Fenômeno que diz respeito também à constatação de Manuela Carneiro da Cunha, segundo a qual “vários povos estão mais do que nunca celebrando sua ‘cultura’ e utilizando-a com sucesso para obter reparação

por danos políticos” (CUNHA, 2009: 313). É nesse contexto que a reencenação dos mitos, festas e rituais tradicionais motivaram muitos documentários, entre os quais *As Hipermulheres* (Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, 2011).

As Hipermulheres narra o processo de preparação e a realização do Jamurikumalu, o maior ritual feminino do Alto do Xingu, realizado pelos Kuikuro. Kanu, a única cantora que sabe todas as músicas do ritual, está gravemente doente e não pode cantar nem ensinar às outras mulheres os cantos. Esse dilema e sua superação, que constituem o argumento central do filme, sintetizam os conflitos em torno da transmissão e de seu papel fundamental para a sobrevivência da tradição. E o filme atua de diferentes maneiras na abordagem dessa questão. Em primeiro lugar, a doença de Kanu, a incerteza sobre a realização do ritual, as ações para curá-la, a superação do conflito e, finalmente, a preparação das mulheres para o ritual compõem uma narrativa cuja encenação tem marcado teor ficcional. Em segundo lugar, o filme, enquanto acontecimento, instigou uma mobilização das pessoas da tribo para que acontecesse o ritual e sua grande festa, reunindo mais de 600 pessoas de várias aldeias, algo que não se realizava há cerca de trinta anos. Assim, se, de um lado, o filme foi roteirizado, preparado e encenado, através de procedimentos da tradição ficcional, por outro lado, o filme foi afetado pelo descontrole próprio da prática documental e pelos desejos e ações que ela performa.

É preciso notar, por sua vez, que o ritual e a ficção fazem parte de um mesmo processo em relação à tradição. A encenação ficcional, que marca *As Hipermulheres* e todos os outros filmes do coletivo Kuikuro, e que tem como elemento mais óbvio a eliminação de traços da cultura “branca” da cena (tirar sandália, shorts e relógios), está ligada ao controle da auto-imagem para reificar a tradição. A ficção parece articular-se à necessidade de constituir, para os outros e para si mesmos, uma imagem tradicional, e funciona como elemento de reificação da tradição, que, por sua vez, pode ser entendida como “um modo de elaboração da diferença interétnica ou intercultural” (FAUSTO, 2010: 164). O ritual é também um lugar de reificação da tradição ou de afirmação do que Carlos Fausto chama de uma “tradição objetivada”, ou seja, a tradição vista como ‘uma coisa’ à qual podem aderir ou rejeitar”. Para Fausto, a “objetivação da tradição” através do ritual tem um duplo viés: o ritual é tanto “um modo de virar índio *para os brancos*” quanto um modo de “virar índio

para os índios”. A encenação do ritual, nesse sentido, não é apenas um espetáculo para o outro, mas também, e talvez sobretudo, uma forma de *performar-se* como índio, e, como diz Fausto, de lutar “contra a ameaça de que as gerações futuras não saibam mais ‘virar índios para eles mesmos’” (FAUSTO, 2010: 167).

Mas é preciso notar que a *(re)encenação da tradição* colocada em ação por *As Hipermulheres* não pode ser entendida como reificação, no sentido de restituição na sua integridade, na sua forma original; como diz Hommi Bhabha, “ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição” (BHABHA, 2005: 21). Em *As Hipermulheres*, a ação do documentário permite, efetivamente, a salvaguarda do ritual tradicional, mas a tradição é capturada e exposta sob o signo da reinvenção: duvidamos com a velha mãe de Kanu da capacidade de sua filha e das outras mulheres de cantar corretamente, sorrimos ao ver a noite transmutar eroticamente as versões dos cantos. E se, ao que parece, a *performance* é essencial na manutenção da tradição enquanto coisa viva, é ao assumir os riscos das transformações históricas que o documentário se mantém também vivo.

Bicicletas de Nhanderu (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, 2011), também produzido pelo *Vídeo nas Aldeias*, é um filme marcado justamente pelo modo como se deixa atravessar pelas imbricações culturais provocadas pelas transformações históricas. Esse filme enfrenta, de modo inédito na trajetória do *Vídeo nas Aldeias*, a inserção da cultura “branca” nas aldeias indígenas e se arrisca a mostrar uma festa em que os índios, inclusive o xamã, bebem cerveja, dançam música brega e jogam cartas por dinheiro – um conjunto de imagens que não tinha muito lugar, até então, nos filmes dos realizadores indígenas. Filmado na aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, o filme apresenta-se como um “mergulho na espiritualidade dos Mbya-Guarani”, que é acionado por um raio que na cai na aldeia no momento das filmagens, fato que a comunidade interpreta como um sinal de Tupã, sem que se saiba ao certo o que ele quer dizer. O filme é, assim, costurado por interrogações sobre a relação com os deuses, sobre a capacidade de escutá-los, capacidade esta que estaria ameaçada pela bebida e pelo jogo. São conversas, protagonizadas notadamente pelo xamã e por Ariel, que conduzem, aparentemente, a um certo antagonismo: a espiritualidade *versus* a mundanidade das festas. Em uma dessas conversas, após narrar um sonho em que os brancos serviam aos índios sanduíches com

facas e sangue, Ariel Ortega, o realizador, em cena, posiciona-se textualmente contra as festas: “Eu nunca concordei com essas festas aqui. A maioria concorda, mas isso é brecha para coisas ruins”. Como em muitos outros filmes produzidos pelo *Vídeo nas Aldeias*, em *Bicicletas de Nhanderu* a reflexão sobre as práticas espirituais tradicionais promovida pela ação do documentário engendra também um retorno à tradição: o filme motiva o xamã a construir junto com a comunidade uma casa de reza para estimular a meditação, que estaria prejudicada por hábitos estrangeiros. E se o filme se encerra em frente à casa de reza recém-construída, onde o cineasta, com a câmera em punho, junto com as crianças da aldeia, recebe a benção de uma velha xamã, é porque, em alguma medida, para existir, ele depende dessa capacidade de *performar* uma retomada da tradição. No entanto, ainda que a construção da casa de reza sinalize para um desejo instigado pelo filme de voltar à “cultura” Guarani, ao invés de evitar as “brechas” abertas pela “contaminação cultural”, o filme é conduzido a transitar por suas bordas. E são as crianças, personagens essenciais nos discursos sobre a importância da transmissão da tradição, que conduzem esse passeio pelas fronteiras, esgarçando o espaço habitual dos documentários nas aldeias. Ariel Ortega e Patrícia Ferreira seguem Palermo e Neneco, dois irmãos, em suas atividades cotidianas: ajudam a mãe a fazer artesanato, colocam armadilhas para passarinhos e pegam lenha no mato, vão à escola, compram sabão e pedem pão na fazenda vizinha. Entre uma coisa e outra, cantam “*Beat it*”, o *hit* de Michael Jackson, imitando sua inconfundível coreografia. E é esse o grande momento performático do filme – os *jump cuts* e a trilha sonora extra-diegética usados na montagem da desvolta e catártica imitação do rei do *pop* não deixam dúvidas a esse respeito. Através da graça mimética das crianças, *Bicicletas de Nhanderu* deixa-se atravessar pelas imbricações culturais e é nessa brecha aberta ao outro que ele se posiciona. No lugar da exuberância do ritual xinguano, há uma reflexão sobre a relação desastrosa com a alteridade (a nação brasileira como alteridade) e uma certa defesa da necessidade de enfrentá-la sem ceder às exigências de um certo “ideal de pureza”. Desse modo, o filme parece operar uma aguda sobreposição da “cultura” (com aspas) – entendida como uma “arma para afirmar identidade, dignidade e poder” – com a cultura – “rede invisível na qual estamos suspensos” (CUNHA, 2009: 373). Assim, *Bicicletas de Nhanderu* não simplesmente demarca ou afirma a diferença, mas a interroga.

As abordagens documentais realizadas pelos três filmes analisados nos mostram que a diferença não é um conteúdo cultural empírico, mas um processo de enunciação no seio de um embate cultural (BHABHA, 2005). Esses filmes apontam ainda para o fato de que o documentário “ganha” justamente na medida em que é atravessado pela percepção de que, como afirma Homi Bhabha, “os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente” (BHABHA, 2005: 21). Ao enfrentar a defesa de uma diferença cultural nos momentos em que ela é fundamental a uma comunidade, o documentário pode dotar-se de notável força estética e política, porque a diferença, uma vez que se constitui performativamente, nos momentos de transformação histórica e de embate cultural, oferece ao documentário a possibilidade de inscrever o investimento subjetivo de personagens que são solicitados a reinventar e, ao mesmo tempo, a defender um modo de vida.

Referências

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter*. New York, London: Routledge, 1993.
- CARELLI, Vincent. Um novo olhar, uma nova imagem. In: CARVALHO, Ana; CARVALHO, Ernesto de; CARELLI, Vincent (orgs.). *Vídeo nas aldeias: 25 anos*. Olinda: Editora Vídeo nas Aldeias, 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CUNHA, Manuela Carneiro. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- FAUSTO, Carlos. No registro da cultura. In: CARVALHO, Ana; CARVALHO, Ernesto de; CARELLI, Vincent (orgs.). *Vídeo nas aldeias: 25 anos*. Olinda: Editora Vídeo nas Aldeias, 2010.
- PERRAULT, Pierre. *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*. Montréal: L'Hexagone, 1995.
- _____. Discours sur la parole. Ou comment, me prenant pour Jacques Cartier, j'ai fait la découverte de rivages et d'hommes que j'ai només pays. In: *L'oeuvre de Pierre Perrault*. Film Works. Volume 1. La Trilogie de l'Île-aux-Coudres. Textes et Témoignages. Québec: Office National du Film du Canada, 2007.
- _____; WARREN, Paul. *Pierre Perrault, cineaste de la parole: entretiens avec Paul Warren*. Montréal: L'Hexagone, 1996.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

Data do recebimento:
15 de novembro de 2012

Data da aceitação:
21 de dezembro de 2012