

# DOCUMENTÁRIO É POESIA? REFLEXÕES INTRODUTÓRIAS SOBRE OS DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE O CINEMA DE NÃO-FICÇÃO E A LITERATURA

DOCUMENTARY IS POETRY? INTRODUCTORY REFLECTIONS ON THE POSSIBLE DIALOGUE BETWEEN NON-FICTION CINEMA AND THE LITERATURE

Cássio dos Santos Tomaim<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo objetiva apresentar algumas reflexões introdutórias sobre as relações possíveis entre o documentário e a literatura. Tendo em vista o maior interesse dos estudos de Cinema-Literatura pelo filme de ficção, nota-se um detrimento do cinema de não-ficção devido a sua própria natureza e tradição informativa, objetiva e expositiva, atrelando-o a uma noção de reprodução da realidade. Negligencia-se ao gênero qualquer capacidade subjetiva. Mas a partir de interpretações de autores como Bill Nichols, que compreende o documentário como representação da realidade, podemos transcender esta barreira para relacioná-lo com a literatura, seja pelo seu teor testemunhal em filmes de narrativas performáticas, seja por propostas estéticas diversas ao biografar autores literários, assim como as características do próprio documentário que lhe possibilita assimilar o poético.

**PALAVRAS-CHAVES:** Documentário; Literatura; Representação; Subjetividade.

## 1 Introdução

Os estudos de Cinema-Literatura já encontram boa receptividade entre os pesquisadores de ambos os campos no Brasil, tendo autores como Robert Stam, Randal Johnson, Ismail Xavier, entre outros, contribuído para a consolidação de um *corpus* teórico com referências ao multiculturalismo, à narratologia e à intersemiótica, etc. Em certa medida, o debate da (in)fidelidade na relação filme/livro já foi superado, se um filme foi fiel a uma obra literária ao adaptá-la já não é mais um problema, pelo contrário, se o pesquisador ainda exige este compromisso com a película o melhor que ele tem a fazer é recorrer à literatura, a fim de perceber que se tratam de duas experiências perceptivas diferentes, cinema e literatura são linguagens distintas que se dirigem ao espectador e leitor de formas distintas. Por fim, uma adaptação cinematográfica de um livro sempre será uma leitura, uma interpretação do cineasta, uma outra obra que, por sua vez, estará aberta a outras múltiplas leituras pelos espectadores.

---

<sup>1</sup> Doutor em História (Unesp/Franca). Atua nos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e em História da UFSM. É professor do Departamento de Ciências da Comunicação da UFSM, campus de Frederico Westphalen/RS.

O que nos interessa afinal é compreender como a obra literária ganhou uma tradução ou uma nova forma (fílmica).

Os próprios embates teóricos em torno desta (in)fidelidade do filme de adaptação literária levaram os estudiosos a priorizarem o filme de ficção, enquanto que ao documentário foi negado qualquer diálogo com a literatura. Houve (e ainda há) um desinteresse dos estudos de Cinema-Literatura pelo documentário. Reconhecido por sua matriz informativa, objetiva e expositiva, facilmente associado como um dispositivo de reprodução da realidade, de pouca inventividade, o documentário foi lido como o inverso da literatura, esta sim inventiva e marcada por uma intensa subjetividade, por isso a recusa em aceitar qualquer diálogo.

O cineasta cubano Jesús Diaz no Seminário “Nuevo cine y literatura en nuestra América: relaciones e interinfluencias”, durante o II Festival de Cine de La Havana, em dezembro de 1980, questionou o fato dos estudos de Cinema-Literatura se limitarem às relações entre o cinema e a literatura de ficção. Silêncio que, segundo ele, poderia ser explicado por dois motivos: 1) os críticos literários permitiam entrar em seu reino somente os gêneros considerados ficcionais, como novela, conto, poesia, etc; e 2) a dupla crise de crítica e de público que o documentário enfrentava na época, visto como um “primo pobre” do cinema de ficção (DIAZ, 2003, p. 472). Na ocasião o cineasta nos chamava a atenção para um diálogo que ele acreditava ser produtivo para os povos da América Latina, o da relação entre o cinema e a literatura de não-ficção. Descaso que para ele era grave em um continente com tradição em documentário, correspondendo a uma boa parte da produção cinematográfica, e com uma literatura de teor testemunhal de singular importância histórica e estilística (DIAZ, 2003, p. 472).

Mas trinta anos depois deste alerta, as pesquisas avançaram timidamente. Na verdade, é mais fácil encontrarmos quem se interesse pelo documentário nos estudos de cinema e pela literatura de testemunho nos estudos literários, do que pela relação entre os dois. Assim como superamos o debate da adaptação fiel do livro pelo filme, é preciso romper com o preconceito com o documentário. Tarefa que se inicia com a compreensão de que o próprio documentário superou sua tradição formativa que o prendia a uma função documental, a de reproduzir o real, como um exercício de verdade. Isto não quer dizer que os documentários deixaram de ser expositivos, didáticos, pelo contrário, ainda prevalece este modelo nas produções não-ficcionais das mais diversas cinematografias mundiais. O que houve foi uma maior aceitação de que o documentário não é o espelho da realidade, mas sim uma representação do real. É discurso, interpretação, o que nos sugere não apenas o seu aspecto referencial, o de registro *in*

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

*loco*, como elemento de sua identidade, mas também que todo documentário pressupõe uma capacidade criativa e é determinado pelo ponto de vista do cineasta em relação ao mundo vivido. O documentário é um constructo do real, portanto, significa, dá um sentido ao mundo.

Somente nestes termos podemos dar o primeiro passo para uma relação possível entre literatura e documentário. Não se trata de esvaziar o documentário de um compromisso ético com a realidade, mas de reconhecer que se trata de um produto estético, portanto sujeito a um inventar e a um executar que pressupõe um misto de objetividade e subjetividade.

Diante disto, os diálogos possíveis vão desde os próprios aspectos poéticos em um filme documentário, que rompem com a narrativa clássica deste cinema baseado na argumentação, até as diversas propostas estéticas para biografar autores literários. Por outro lado, há o debate pouco explorado e que merece ser destacado neste artigo, o da relação entre o cinema e a literatura de não-ficção. É no teor testemunhal de filmes documentários narrados em primeira pessoa que deparamos com o mesmo compromisso da “literatura de testemunho” com o real. Aqui literário e cinematográfico exercem uma atividade de luto, em que a partir de narrativas performáticas a rememoração funciona como um ato contra o esquecimento de um passado marcado por traumas.

## **2 Documentário é poesia?**

Em um primeiro momento pode parecer estranha esta relação, no mínimo contraditória se considerarmos que o documentário dirige a nós espectadores por meio de um esforço retórico ou persuasivo, que exige comprovações e argumentos. E a poesia é lúdica, inventiva, sugere um mergulho em imagens.

Haverá quem defenda que o universo do documentário é o denotativo, enquanto que o da poesia é o conotativo. Mas isto não equivale dizer que o espectador do documentário escapa de qualquer prazer estético, pelo contrário, o maior diferencial do cinema de não-ficção é que em uma única película cohabitam o prazer estético e a consciência moral. O que nos interessa em um documentário é “o engajamento criativo e apaixonado” do cineasta diante do mundo vivido. Longe de ser um convite a mundos imaginários como a ficção, o documentário assume o compromisso de nos levar “ao mundo” que temos como referente, concreto, mas que não deixa de ser inventado e executado sob a ótica do documentarista. Não devemos nunca abandonar o horizonte de que documentário é cinema, portanto é arte também.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

O homem é um “animal criador de fábulas”, nos lembra Robert Stam. Temos a necessidade de fingir que acreditamos que as ficções são verdadeiras, mesmo sabendo que não são. Entretanto, vivenciar as ilusões como verdadeiras não exclui de nossa relação com as artes um potencial crítico, o de operar uma atitude desmistificadora ao reconhecer que estamos diante de uma ficcionalidade que constantemente responde ao social com um real atribuído.

O registro *in loco* é a matriz fundadora de toda a não-ficção, assim como o documentário, mas considerar que todo filme é, antes de tudo, a formação de uma sensibilidade nos permite ampliar as perspectivas deste gênero cinematográfico que historicamente foi associado a um cientificismo que defende uma busca por (falsas) verdades. Não se trata de dizer que todo documentário é uma farsa, mas assumi-lo como um fazer artístico que pressupõe, concomitantemente, uma objetividade e uma subjetividade intrínsecas ao seu processo criativo é a chave para esta relação que acreditamos ser possível com a literatura.

Para Pareyson, a arte é “um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (1997, p. 26), ou seja, é uma prática em que a execução e a invenção são simultâneas e inseparáveis. À estética não cabe estabelecer o que deve ser a arte ou o belo, somente se preocupa em dar conta dos elementos que compreendem a sua experiência perceptiva. É neste sentido estético que compreendemos o documentário, assim como “[...] qualquer coisa, em arte, [ele] está prenhe de conteúdo, carregada de significado, densa de espiritualidade, embebida de atividades, aspirações, idéias e convicções humanas” (PAREYSON, 1997, p. 68). O documentário é um gesto formativo diante do mundo vivido. Ao dar-lhe forma, inventa-o.

O documentário é mais do que mero registro ou demonstração. A filmagem de um *tsunami* não é documentário, mas sim o registro de uma tragédia ambiental que pode vir a ser selecionado e integrar um arranjo de um filme sobre o aquecimento global, sob um ponto de vista educativo ou de alerta ao mundo. Aqui o terror da imagem pode funcionar como uma metáfora sobre o caráter vingativo da natureza, sugerindo seu potencial de destruição. Assim, nos documentários os registros de acontecimentos e experiências concretas são apresentados para além de seu valor indicial, as imagens e sons do mundo são organizados em sequências de maneira que o filme trate de conceitos abstratos, como “a vingança da natureza” no exemplo acima.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

Documentário é cinema, portanto é na montagem que reside o seu princípio vital. Segundo Bill Nichols, a forma como as cenas são organizadas em um filme de não-ficção, seja em uma estrutura problema/solução, uma história com começo e fim, o enfoque em uma crise, etc, é o que faz o documentário diferente de um simples registro ou filmagem, em que:

[...] o valor documental dos filmes de não-ficção está como eles representam visual e auditivamente os tópicos para os quais nossa linguagem escrita e falada fornece conceitos. [...]. Os documentários oferecem a experiência sensual de sons e imagens organizadas de tal forma que passam a representar algo mais do que meras impressões passageiras: passa a representar qualidades e conceitos de natureza mais abstrata (NICHOLS, 2005, p. 97-98).

Aqui reside o marco da relação entre o documentário e a literatura, que nos permite aproximá-lo da poesia, pelo menos no tocante ao “fazer artístico”. Por mais que um filme de não-ficção esteja preso a uma determinada retórica, há um elemento que pré-existe a isto: o filme é produto do potencial criativo do homem.

O curioso é que encontramos na própria origem do cinema de não-ficção filmes que extrapolam a qualquer preocupação argumentativa, como é o caso de *Homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov. Em seu manifesto “Cine-olho” de 1919 o cineasta russo defendia que a experiência cinematográfica deveria se limitar à câmera, o olho “mais objetivo” do que o próprio olho humano. Para Vertov (1983), o futuro do cinema estaria em sua capacidade objetiva. Mais do que compreender a câmera como a extensão do olho humano, que nos oferece o que habitualmente não podemos ver, o “Cine-olho” reconhecia o *como* a câmera determina o nosso olhar sobre a realidade. O cineasta assume o papel de “construtor” de realidades.

Neste sentido, o cinema de Vertov, assim como toda uma filmografia com estreitas relações com os movimentos de vanguarda modernista e surrealista do início do século XX, nos remete a um tipo de documentário que “[...] enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas”, segundo Nichols (2005, p.138). Estamos diante de um documentário que abre mão das ferramentas da retórica para lançar-se em uma investida mais poética sobre o mundo vivido, daí o autor classificá-lo como documentário poético.<sup>2</sup> Assim como para tantos outros modos de representação, o mun-

---

<sup>2</sup> Ainda conforme a tipologia desenvolvida por Nichols encontramos outros modos que o documentário encontra para representar a realidade: expositivo; observativo, participativo, reflexivo e performático. Ver Nichols (2005, p. 135-176).

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

do continua sendo o material bruto para este tipo de documentário, entretanto, se permite a transformar este material nas formas mais distintas.

O documentário poético costuma apresentar uma narrativa marcada pela fragmentação em que predomina um ritmo muitas vezes descontínuo (ora as imagens são mais rápidas, ora são mais lentas), além de fazer uso constante de imagens de arquivo (sejam estáticas ou cinematográficas) e da *voz-off* (ou *voz-over*) cujo texto pode vir em forma de diário, letra de música e poemas, etc. Em geral estes filmes apresentam uma grande carga de experimentalismo no campo da não-ficção, sendo que seus realizadores elegem a montagem como princípio vital de toda imagem cinematográfica.

Se a poesia liberta a palavra, uma atitude poética no documentário liberta-o da noção de reprodução mecânica da realidade. O que está em jogo não é o real em si, mas as representações deste real pelo cinema, evocando a magia operada pela própria imagem. “A experiência de assistir a um filme difere da de olhar para a realidade de maneiras que as palavras só conseguiram explicar imperfeitamente” (NICHOLS, 2005, p.125). Nestes filmes os fragmentos do real (ou os registros que a câmera fez) são orquestrados poeticamente a fim de expor os aspectos menos visíveis do mundo, articulam cenas que nem sempre dialogam “naturalmente” entre si, construindo novas impressões e percepções sobre o mundo vivido.

Alguém imaginaria que uma chuva pudesse resultar em um documentário? Joris Ivens não só imaginou como deu forma às suas impressões líricas de uma chuva de verão que passava sobre Amsterdã. Em *Chuva* (1929) o cineasta não se preocupa em transmitir informações ou argumentos, mas sentimentos (ou percepções) do que seja um temporal. No Brasil há alguns cineastas que se aventuraram neste tipo de documentário, Glauber Rocha é um deles com seu filme *Di-Cavalcanti Di-Glauber*<sup>3</sup> (1977), uma homenagem poética e póstuma ao artista Di Cavalcanti, celebrando a sua morte ao melhor estilo brasileiro, com samba e futebol. Em um texto mimeografado e distribuído na sessão do filme em 11 de março de 1977, na Cinemateca do MAM (Muse de Arte Moderna) do Rio de Janeiro, o cineasta explica suas intenções da seguinte maneira: “Celebrando Di recupero o seu cadáver, e o filme, que não é didático, contribui para perpetuar a mensagem do Grande Pintor e do Grande Pajé Tupan Ará, Baraúna Ponta-de-Lança Africano, Glória da Raça Brazyleira! [sic] A descoberta poética do final do século será a materialização da Eternidade” (ROCHA, 2011).

---

<sup>3</sup> Este filme está proibido pela justiça brasileira desde 1979, a pedido da família de Di Cavalcanti. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

Sylvio Back é outro nome da nossa cinematografia que aqui precisa ser lembrado, seus filmes documentários interessam diretamente a esta nossa discussão por enveredarem, em sua maioria, pela relação entre o cinema e a poesia. E acrescentaria um outro ingrediente, a história. O cinema de Back dá um novo sentido ao que se convencionou chamar de “documentário de arquivo”. De um modo geral os sons e imagens de arquivo são usados no cinema de não-ficção como “documentos” de um tempo perdido, reunidos visam comprovar como verdadeiros os argumentos do cineasta. Mas a atitude poética de Sylvio Back liberta estes sons e imagens de arquivo da noção de “documento”, desmistificando-os, revelando o quanto são úteis para certos enquadramentos de memória, ou em outras palavras como articulam uma imagem do passado como verdadeira. É o que ele se propõe em *Rádio Auriverde* (1991), pegando a gloriosa e triunfal memória da Força Expedicionária Brasileira (FEB) de “calças curtas”, deixando apavorados aqueles que a tinham como único reduto simbólico: o Exército. Sylvio Back desconfia dos heróis e das vitórias da FEB, para que no seu filme transpareça o humano do ex-combatente, daquele que aparece alegre, sambando, dando cambalhotas diante das câmeras no *front*, mas que logo é substituído pelo soldado viril e corajoso, apto a combater o inimigo, imagem-clichê fabricada pela mística dos tempos de guerra, mas que perdura nos anos de paz.

A atitude poética de *Rádio Auriverde* está na maneira como Back organizou, justapôs os fragmentos dos cinejornais brasileiros e estrangeiros, procurando não apenas oferecer um argumento sobre o mundo, o dos fatos que envolveram o envio de um corpo expedicionário brasileiro para combater na Segunda Guerra Mundial — não que não o faça — mas buscando explorar o máximo do “não aparente” destas imagens; o cineasta se interessa por aquilo que a força da presença da câmera produziu no *front*, pela intensidade da “imagem-câmera” ou da tomada, mas que, por “medidas de segurança”, foi descartado como material impróprio para o cinema de propaganda da época.

Outro documentário brasileiro que merece destaque é *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), em que Marcelo Masagão ao garimpar imagens em acervos audiovisuais e cinematecas pelo mundo faz um filme no computador da sua casa no melhor estilo da bricolagem, propondo-nos uma reflexão sobre o que representou o século XX para a humanidade. O cineasta não economizou nos tons poéticos para transmitir a sua percepção deste século, liberdade que resultou em um caleidoscópio de imagens que nos sugere inúmeras associações no mínimo provocadoras.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

Os filmes de Rocha, Back e Masagão não chegam a ser exceções de documentários poéticos em nossa cinematografia, há outros realizadores que exploram a potencialidade lírica do audiovisual no campo da não-ficção. Mas é verdade que há (e como sempre houve) uma preferência de nossos documentaristas por um tratamento expositivo/argumentativo sobre o mundo, o que pode ser explicado pela própria tradição do gênero e pelo fato desta modalidade poética no documentário estar mais relacionada com as vanguardas artísticas que permitiram uma maior dose de experimentalismo, que em alguns casos, por sua vez, resultou em uma falta de especificidade ou a filmes demasiadamente abstratos, portanto incompreensíveis.

### **3 Filmes sobre autor literário**

Outro aspecto que precisa ser melhor explorado pelos estudo de Cinema-Literatura são os documentários sobre autores ou obras literárias. A dissertação de Mestrado de Ana Cristina Cruz César, intitulada *Literatura e cinema documentário*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ em 1979 é, provavelmente, a única contribuição dos estudos acadêmicos brasileiros sobre esta relação, pelo menos do que foi possível investigar até o término da redação deste artigo. A autora é um dos principais expoentes da poesia carioca da década de 1970, dado que nos ajuda a compreender mais tarde sua postura diante dos filmes de não-ficção que focalizaram vida e a obra de personagens literárias do Brasil.

Sua pesquisa resultou no livro *Literatura não é documento*, publicado em 1980 pela FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), que nos apresenta um mapeamento da produção nacional de documentários sobre autores ou obras literárias de 1939 a 1978. Catalogação que resultou em mais de 60 filmes, na sua maioria curtas-metragens. Segundo César, o que se pode perceber neste período é que houve dois surtos de produção, um educativo e outro cultural, sendo que em ambos o Estado figura ora como produtor ora como financiador destes filmes. O primeiro surto está relacionado com um projeto maior de cinema educativo do governo de Getúlio Vargas com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), já em 1936. O outro momento identificado pela autora é a década de 1970, em que o Estado brasileiro, sob o regime civil-militar, priorizou a cultura como setor estratégico.

Getúlio Vargas foi o primeiro presidente responsável por atribuir um sentido à produção cinematográfica nacional nas décadas de 1930/40, “adotando” o cinema como um

dos principais instrumentos de educação, o “livro de imagens luminosas” que levaria para os mais diversos rincões do país a imagem que se pretendia criar do Brasil, a de uma Nação Una:

Ora, entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres, nas suas aulas, reclamam. [...] Ele [o cinema] aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República (VARGAS, 1938, p. 187-188).

Segundo César, os documentários sobre autor nacional produzidos pelo INCE eram reproduções do livro didático para a linguagem audiovisual, reforçando a visão dominante da época de que os personagens ilustres da nossa literatura deviam espelhar a nacionalidade. A própria abordagem didática, expositiva do documentário favorecia que os filmes cumprissem uma função instrutiva, apresentando o autor literário como uma figura histórica cuja biografia deveria ser tratada de forma edificante.

Enciclopédico, o texto biografa: data e local de nascimento do autor, família, formação escolar, amigos célebres, realizações, trajetões, obras escritas, data e local da morte. Edificante, procura exaltar os seus feitos: Machado de Assis é “poeta e escritor perfeito, ainda não igualado”. [...] A imagem quer ter este mesmo movimento preservador, esse gesto de museu, essa ilustração atenciosa das palavras do professor-narrador (CÉSAR, 1980, p. 19-20).

Em outra conjuntura política, a autora aponta que o Estado brasileiro optou por escapar do dirigismo cultural que havia marcado o cinema naqueles anos de 1930/40. Enquanto o INCE normatizou a produção de documentários, determinando padrões de linguagem e intenções ideológicas, o regime militar da década de 1970 havia preferido um discurso liberal e de exaltação da criatividade do cineasta brasileiro, mas desde que traduzisse o sentimento nacionalista da época. A criação em setembro de 1969 da EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes) é um dos exemplos do crescente interesse do Estado na cultura, a ponto de abandonar o simples auxílio para ir direto à ação cultural. A EMBRAFILME foi responsável por revigorar a produção de filmes no Brasil entre os anos de 1970/80, centralizando em um único órgão os interesses de todos os setores da atividade cinematográfica do país.

Para César (1980, p. 31), interessavam à EMBRAFILME documentários que tematizassem: 1) tudo que diz respeito à memória nacional; 2) os problemas que afetam a transformação da natureza do país; 3) os caminhos do desenho-animado; 4) artes e artistas brasileiros;

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

e 5) a ciência e os cientistas brasileiros. Mais uma vez a natureza de registro, de documento do filme de não-ficção lhe reservava um dever patriótico, desta vez o de preservar a cultura brasileira de qualquer ameaça, “mergulhados na inocência romântica de que basta tematizar ou fotografar o ambiente para refletir o nacional (a ‘cor local’)” (CÉSAR, 1980, p. 29).

Portanto, diante deste cenário apresentado da produção de documentários no país, Ana Cristina César conclui que “o autor não imprime no negativo”, citando Heloísa Buarque de Hollanda, entrevistada para a pesquisa. Pelo contrário, segundo a autora estes filmes seriam capazes somente de monumentalizar/mumificar o poeta ou o escritor, revelando mais uma visão dominante de literatura do que a realidade. Não há registro inocente assume a autora. O documentário implica em invenção, construção do objeto, e que o melhor caminho para esta relação seria reconhecer a literatura como uma ambiência, defendeu César. O documentarista deveria deixar de lado a obsessão informativa, a exaltação do escritor, o recurso às autoridades, para fazer o literário fluir na película, “como criação sublime que um conjunto especial de efeitos sabe captar” (CÉSAR, 1980, p. 40-41). O que a poetisa sugere é que o cineasta transgrida a própria linguagem do cinema de não-ficção:

Ao invés de retratar, expor, explicar, naturalizar, poderá então subjetivar, metaforizar, silenciar, encenar, ignorar, ironizar ou intervir criticamente nos monumentos, documentos e outros traços do museu do autor; recusar erigir esse museu; assumir a parcialidade de toda leitura; buscar uma analogia com o processo fragmentário de produção do literário; mencionar o próprio filme, tornar consciente a intervenção, referir-se à feita cinematográfica; desbiografizar, como que desfazendo a complementaridade sadia entre vida e obra: há tensões neste jogo, e tensões que não “limpam” a função documental, como todo o seu poder de registro verdadeiro, mas se fazem no seu interior (CÉSAR, 1980, p. 47).

Trinta anos depois da publicação de *Literatura não é documento* é raro encontrarmos documentários brasileiros sobre autor ou obra literária que tenham seguido os conselhos da autora. Muitos destes filmes ainda são produzidos hoje dentro de uma perspectiva didática, para servir ao ensino da literatura. O que gera um efeito contrário. Ao invés de produzirem um interesse ou um gosto pelo literário, afastam ainda mais o estudante deste universo. É comum encontrarmos nestes documentários a figura do narrador impessoal, aquela “voz de Deus” que conduz o filme em tom de sabedoria, nos apresentando o autor ou a obra na condição de esclarecimento, como se nos autorizasse a conhecer um mundo que não nos pertence, que não somos capazes de dominar. Soma-se a isto a presença marcante do depoimento do crítico ou do amigo consagrado do autor, que funciona de forma análoga a um prefácio ou

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

apresentação de livros. É como se o documentarista consultasse as autoridades naquele autor ou obra para assegurar uma maior credibilidade aos seus argumentos, assim como acontece no texto jornalístico. Estes depoimentos funcionam como simples citações e estão subordinados à lógica da narrativa fílmica, ou seja, devem contribuir como evidência do que é dito pela “voz de Deus”.

Recentemente o poeta Manuel de Barros, sempre recluso em seu lar, avesso a entrevistas, foi objeto do documentário *Só dez por cento é mentira* (PEDRO CÉZAR, 2008). O título do filme é inspirado em uma de suas declarações: “Tenho uma confissão a fazer: noventa por cento do que escrevo é invenção. Só dez por cento é mentira. Tudo que não invento é falso”. O que já sugere um tratamento irônico do documentário que joga com a própria tradição do gênero. Se só dez por cento é mentira e o resto é invenção, o que temos diante de nós? Ficção ou documentário? Onde está a verdade do filme? O próprio filme responderá ao longo de sua duração: a verdade está em assumir que tudo aquilo que não invento no documentário é falso. Ou seja, quando o cineasta procura esconder sua ideologia, seus interesses pessoais por meio de uma narrativa impessoal ou de depoimentos bem articulados, ou por meio de efeitos visuais no processo de montagem, etc, é que se está falseando o real. A verdade do documentário é assumir que sempre será um produto criativo e idealizado por alguém e que, portanto, pressupõe uma subjetividade inerente ao seu fazer artístico.

Logo de início o filme se declara auto-reflexivo ao desvelar o fascínio do real que toda imagem sugere. Na primeira sequência acompanhamos uma narração do cineasta que nos lembra do valor documental da fotografia no século XX, apresentando em panorama alguns retratos emoldurados em uma parede com fundo verde. Até que nos surge a imagem de João Venceslau, acompanhado da esposa. Vemos um retrato em plano médio, em que o homem se apresenta mais alto do que a esposa, mas que depois se apresenta como uma falsa noção de superioridade, já que o filme nos revela em um *zoom out* que João Venceslau havia recorrido a uma caixa velha para aparentar uma estatura maior. Ele havia enganado a realidade para garantir-lhe uma boa imagem no futuro. Toda esta brincadeira com o retrato é para nos apresentar Manoel de Barros, o filho de João Venceslau e Alice, que como o cineasta definiu nasceu com uma anomalia incurável:

No início do século XX, em 1916 a fotografia era um método científico e consagrado de reprodução da realidade. Uma grande parcela da humanidade reverenciava o processo fotográfico como prova inquestionável que as coisas são o que são. O ambiente sisudo da prática retratista não abria espaço para tapeações. A imagem im-

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

pressa era o registro definitivo da verdade. O que a verdade não contava era que o atrevimento do pequeno João Venceslau, marido de Alice, se metesse no meio desta história e ludibriasse a realidade. Com uma caixa velha e abandonada, João mostrou para a prosperidade quem era o chefe da família. Como castigo, seu filho Manoel, nasceu com uma anomalia incurável. Manoel de Barros nasceu poeta (SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA, 2008).

Desde a primeira sequência o documentário de Pedro César anuncia ao espectador que a única maneira de invadir o universo poético de Manoel de Barros é plasmar na tela o próprio filme como um ato criativo. Criação que o poeta exerce cotidianamente em sua tarefa de “coisas inúteis”. Ao invés de recorrer a autoridades ou críticos literários, o cineasta vai buscar depoimentos de pessoas que produziram algo (um filme, uma peça de teatro, etc) a partir da poesia de Manoel de Barros. Portanto, se as declarações atestam alguma verdade é a de como os poemas do autor são fascinantes e desafiadores para o processo criativo em si. O cineasta Joel Pizzini nos relata que ao ler *A Gramática Expositiva do Chão* foi apresentado a um mundo novo, libertador: o chão. Pizzini dirigiu o premiado curta-metragem *Caramujo Flor* (1988), inspirado na obra do poeta.

Em *Só dez por cento é mentira* Pedro César não tem medo de mentir. Em meio aos depoimentos de personagens como o cineasta, a atriz, os filhos e o irmão de Manoel, são introduzidos outros depoimentos, como as histórias de Paulo, que segundo a narração de Pedro César é mais um sujeito que foi mordido pelo idioleto manoielês. As coisas na mão dele ou volta a funcionar ou vira algo que ninguém viu ainda. Inventa coisas como o “esticador de horizontes”, o “aparelho de ser inútil”, etc. Histórias tão absurdas, mas que fazem sentido para o universo do poeta. As tomadas deste depoimento reproduzem a estética do documentário, planos médios, câmera acompanhando o personagem, cortes secos entre as falas, etc. Entretanto, só no final descobrimos se tratar de encenações. Paulo é o ator Paulo Giannini que para o filme encenou o monólogo “Homem de Barros”, inspirado na obra do poeta. Teria sido uma mentira ou uma invenção?

O filme rompe com o modelo dominante do documentário de autor/obra literária ao propor uma desbiografia de Manoel de Barros. Ao mesmo tempo em que mergulhamos no universo poético do autor, o filme não deixa de cumprir uma função educativa e cultural. Saímos do filme com a vontade de conhecer mais sobre a obra de Manoel de Barros e convencidos de que poesia é inventar a vida. Portanto, documentário é poesia. *Só dez por cento é mentira* segue as palavras de Ana Cristina César de que o filme documentário sobre literatura fala mais de literatura “na medida em que se identifica ao projeto literário de autonomia e intransi-

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

tividade de linguagem, ou seja, na medida em que, com toda a sua timidez, fica menos ‘documentário’, livrando-se, como quer a linguagem literária, da obrigação de dizer (ou ensinar) alguma coisa. O resto é cinema” (CÉSAR, 1980, p. 57).

#### 4 Cinema e literatura de não-ficção

Por último, mas não menos importante, proponho uma reflexão sobre a relação entre o cinema e a literatura de não-ficção, começando pelo o que nos diz o cineasta cubano Jesús Díaz:

Con el advenimiento del sonido y especialmente del sincrónico el cine documental se sintió como un hombre de talento que lograria, si lo deseaba, *decir* [grifo do autor] lo que queria: ensayo, testimonio, poesía, canción, crónica, crítica, monografía, investigación, y aún, tratado. Fue una ilusión, surgieron las largas narraciones soporíferas que condicionan la expresividad, la extensión, y por tanto *el ritmo* [grifo do autor] de la imagen a las necesidades del texto literario; éstas a veces, son sustituidas o mezcladas con entrevistas previamente ajustadas, y a veces incluso iensayadas!, donde alguien *narra o explica* [grifos do autor] a cámara un asunto que puede ser su vida, la de un tercero o un complicado proceso productivo o político donde casi nunca asistimos a ningún acontecimiento; entre narración y entrevista la imagen suele volver a estirarse para ilustrar e incluso lograr que “quepan” una canción o un poema (DÍAZ, 2003, p. 474-475).

Segundo o cineasta desde o invento do som no cinema, e mais posteriormente com o surgimento de dispositivos técnicos que possibilitaram o registro da imagem com o som sincronizado, os documentaristas se viram mergulhados em inúmeras possibilidades criativas para o gênero, no entanto a palavra pesou na estrutura do documentário, em que nem sempre o conteúdo da fala foi o fundamental, mas sim o próprio ato da fala. Assim, o “cinema de entrevista” virou um cacoete para muitos realizadores, que segundo Jean-Claude Bernardet (2003, p.287) acarretou em uma perda na capacidade observativa do documentário e lançou para segundo plano as relações entre as pessoas de que trata o filme. Ao invés de privilegiar as interações entre as pessoas filmadas, o que temos é tanto o olhar quanto a fala direcionados a uma única pessoa, o próprio cineasta.

Diante disto, afirmar que o teor testemunhal é o que nos interessa na relação entre o cinema e a literatura de não-ficção pode a princípio parecer estranho, mas é importante destacar que aqui o depoimento ou o testemunho é pensado para além dos sentidos que o associa à visão (*testis*) e à situação de sobrevivente (*superstes*), conforme nos ensina Márcio Seligmann-Silva (2010a, p. 4). No primeiro caso a testemunha é aquele que viu, que assistiu como *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

um terceiro a um fato em que dois personagens estão envolvidos, já o sobrevivente é uma testemunha de outra ordem, é aquele que “subsiste além de” testemunhar; não só viu, como é prova “viva” no presente de que tal fato ocorreu. No entanto, para o autor, não devemos separar os dois sentidos de testemunho, tão pouco negar um a favor do outro; é preciso escapar do perigo de reduzir o testemunho ao paradigma visual que tende a espetacularizar a dor, mas nunca deixar de compreender o testemunho na sua complexidade enquanto uma tríade: visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar. (SELIGMANN-SILVA, 2010a, p. 5).

Acredito que esta tríade também se aplica ao documentário, ao assumirmos que o testemunho não nos interessa somente como ato de fala, de *quem diz algo*. Os depoimentos dos personagens sociais tem maior valor quando são problematizados, ao invés de servirem como comprovações dos argumentos do filme. Por outro lado, não devemos esquecer que em um documentário os personagens quando rememoram exercem um julgamento em relação tanto ao passado quanto ao presente.

Isto nos remete a um tipo de documentário que se aproxima da “literatura de testemunho” ao se preocupar mais em enfatizar as dimensões subjetivas e afetivas do mundo vivido do que expor argumentos sobre o mesmo. Trata-se do documentário performático que narrado em primeira pessoa traz um tom autobiográfico para o gênero, em que são as experiências do próprio cineasta que dominam o enredo do filme.

Em geral se caracterizam por ser uma busca íntima do realizador, em que os temas preferidos são a família, a tragédia pessoal, as crises, as experiências etc. Nada de tripé e enquadramentos perfeitos, o que prevalece são as imagens resultantes da câmera na mão, no ombro, ou posicionada sobre um móvel qualquer. Tudo isto para proporcionar uma maior aproximação e envolvimento do documentarista com o objeto a ser filmado.

De um modo geral, a escolha dos cineastas por um filme narrado em primeira pessoa nos tem permitido um maior acesso às micro-histórias que, por sua vez, nos permite a cada testemunho ir compondo uma história social de um determinado grupo. Por outro lado, é preciso reconhecer que a lógica dominante deste cinema é a subjetividade. Para Nichols, são estes momentos de subjetividade que reclamam uma dimensão de experiência humana que se havia perdido no avanço de uma postura observativa e de não intervenção no documentário. Nas palavras do autor, “[...] a subjetividade documental reforça a sensação de compromisso humano com o mundo histórico. A subjetividade dá uma maior sensação de aura ao mundo que nos rodeia” (1997, p. 206).

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

Mas é preciso fazer um parêntesis. A “literatura de testemunho” não é aqui entendida como um gênero literário, mas sim como uma face da literatura que veio à tona na época das catástrofes do século XX, como nos advertiu Seligmann-Silva. Segundo o autor as narrativas em primeira pessoa de teor testemunhal dos sobreviventes do Holocausto, no pós Segunda Guerra Mundial, teriam contribuído para uma revisão da história da literatura, a partir de uma maior reflexão sobre os seus compromissos com o “real” (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p.373). Após Auschwitz, os sobreviventes viram a necessidade de enfrentar o desafio de “(re)traçar a topografia do terror”, um trabalho de memória que reconhece que não há uma tradução total do passado (SELIGMANN-SILVA, 2003a).

Neste sentido, se nos voltarmos para os contextos das ditaduras latino-americanas dos anos de 1960/80, temos um passado de torturas, exílios, mortes, sequestros de homens e mulheres que precisa ser rememorado e que encontra em narrativas performáticas, tanto no cinema quanto na literatura de não-ficção, estratégias para combater o esquecimento. Segundo Seligmann-Silva, o próprio teor testemunhal destas narrativas põe em questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo, ou seja, “[...] o histórico que está na base do testemunho exige uma visão ‘referencial’, que não reduza o ‘real’ à sua ‘ficção’ literária” (SELIGMANN-SILVA, 2010b, p.01). Portanto, o que se deve levar em consideração ao pensarmos esta relação entre documentário e literatura de teor testemunhal é que ambos, o cineasta e o escritor, sempre estão no limiar da representação. Nem sempre encontram imagens ou palavras para descrever o inenarrável. Em termos da não-ficção, concordo com o autor “[...] o ‘real’ que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma de um evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 373).

Portanto, o cinema e a literatura de não-ficção possuem um denominador comum: a ética da representação do passado. Mais uma vez nos permitimos a relacionar cinema, literatura e história, levando em consideração que são narrativas preocupadas com um passado a ser reescrito, atualizado sob a égide dos traumas, das ruínas. Assumem que a “verdade do passado” só é possível em termos de uma ética da ação presente, o que nos leva a acreditar que “a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro” (GAGNEBIN, 1998, p. 221). O que não implica em dizer que ter o testemunho como chave destas narrativas, tanto no cinema quanto na literatura, anula qualquer possibilidade de poesia, pelo contrário:

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

Se o “real” pode ser pensado como um “desencontro” (algo que nos escapa como o sobrevivente o demonstra a partir de sua situação radical), não deixa de ser verdade que a linguagem e, sobretudo, a linguagem da poesia e da literatura, busca este encontro impossível. Vendo o testemunho como o vértice entre a história e a memória, entre os “fatos” e as narrativas, entre, em suma, o simbólico e o indivíduo, esta necessidade de um pensamento aberto para a linguagem da poesia no contexto testemunhal fica mais clara. (SELIGMANN-SILVA, 2010a, p. 6).

Assim, ao abordar um período em que as razões políticas estiveram em crise, o das ditaduras na América Latina, o tratamento intersubjetivo do tema nos oferece um olhar mais humano sobre o mundo histórico. Filmes como *Calle Santa Fé* (Carmen Castillo, 2007) enfrentam o desafio do inenarrável, de atualizar na película aquelas experiências marcadas por traumas profundos, como os decorrentes das torturas e do exílio, que nos ensinam que é no campo do afeto que a política se mostra ainda mais desafiadora, que o autoritarismo e a política do terror se mostram ainda mais cruéis e desintegradores para uma sociedade. *Calle Santa Fé* parte do particular de uma mulher, a cineasta, que enfrenta seus temores, seus traumas, para materializar um perfil afetivo de toda uma geração revolucionária.

A primeira intervenção da cineasta já anuncia o tipo de filme. Uma voz *off* em primeira pessoa dita o ritmo do documentário, um enunciado performático que associado a um plano sequência descreve um ambiente doméstico, imagens cotidianas de brinquedos de pelúcias jogados em um canto, livros antigos empilhados sobre um tapete. Tudo isto nos apresenta aos sentimentos que liga a cineasta àquela casa localizada na rua Santa Fé, em Santiago (Chile), onde ela e o marido, Miguel Enriquez – um dos principais líderes do Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) –, foram surpreendidos pela polícia secreta da ditadura de Augusto Pinochet. Segundo ela tudo havia começado ali, o rompimento com o seu país, a desintegração de uma família. Ao final da sequência a cineasta nos lança uma pergunta: “Isto terá algum sentido para outro que não seja eu?”

Seguindo a lógica dos documentários performáticos, a resposta é não. O porquê do filme só interessa à cineasta, trata-se de uma busca íntima para enfrentar os seus fantasmas, os seus traumas, as suas culpas, mas que por um exercício prazeroso de *voyeurismo* nós espectadores nos interessamos e aceitamos o convite a compartilhar com Carmen Castillo de um certo vínculo afetivo com suas experiências.

Ao assumir esta narrativa em primeira pessoa Carmen Castillo lança-se a interrogar o presente, na tentativa de compreender o passado. Em *Calle Santa Fé* opta por uma representação de si como uma mulher em conflito com o seu presente, vivenciando culpas, procurando respostas para tanto sacrifício no passado. Carmen Castillo não foi torturada e seu filme não *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

trata deste tema, mas invade a intimidade de suas personagens ao trabalhar um tema também silenciado, o da maternidade, que, por sua vez, lhe é bastante familiar. E não poderia ser diferente, já que em um documentário em primeira pessoa “sua *performance* [grifo da autora] e o filme resultante são peças de um processo de leitura, interpretação e devolução que integram o mecanismo maior da consciência histórica do sujeito – daquele que filma, mas também de quem é filmado e de quem assiste” (MOLFETTA, 2006, p. 202).

*Calle Santa Fé* é um exemplo de um modo de documentário que carrega um forte teor testemunhal, mas que transcende a noção de testemunho como visão. Carmen Castillo não é só testemunha de um passado marcado por traumas – como aquela que viu – mas em seu filme se permite a julgar tanto o passado quanto o presente. O seu testemunho funciona como uma revelação (no sentido de salvação de significados ocultos) que contribui para uma vontade de memória e que nos leva a pensar o cinema e a literatura de não ficção, nestes casos que nos remetem às experiências das ditaduras na América Latina, como produtos de uma vigilância do presente, combatendo o esquecimento e a denegação.

## 5 Considerações finais

Exercer uma atividade afetiva empenhada “em bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial” (NORA, 1993, p. 22). É este o compromisso assumido por cineastas e literários latino americanos com a memória de toda uma geração. Ao terem sobrevivido às atrocidades que foram cometidas em seus países durante os regimes de exceção nos anos de 1970, se veem hoje comprometidos a rememorar, a reler seu passado, seus traumas, suas experiências.

Há muito ainda o que se questionar sobre a relação entre o cinema e a literatura, diálogo que como vimos é possível. Principalmente se levarmos em consideração que é no documentário que a força da tradição oral encontra refúgio, proteção, que a figura do narrador ou do contador de história se redescobre, o que consagra o gênero como um dispositivo capaz de nos dar acesso, mesmo que limitado, aos traços afetivos que compõem a memória. Por isto considero o documentário uma atividade de luto, em que o cineasta, na maior parte das vezes, assume um compromisso com o passado, a de que os rastros, os vestígios do mundo não se apaguem, não sejam esquecidos.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

No caso das narrativas performáticas, tanto no cinema quanto na literatura de não-ficção, isto é ainda mais evidente, já que são narrativas que se revelam como salvadoras das experiências humanas, escapam de qualquer tentativa de objetivá-las, para imprimir uma marca pessoal do(a) narrador(a). Não estamos falando em estilo, mas de uma postura de narração do realizador (seja o cineasta ou o autor literário) que se permite a experimentar a sua relação com o outro, expõe-se para o mundo sem medo de descobertas, assim como este mesmo mundo não lhe escapa a julgamentos. O que nos remete à figura do Narrador definida pelo filósofo alemão Walter Benjamin como um sujeito capaz de transformar a sua experiência, e a do outro, em algo digno de ser contemplado pelos ouvintes (no nosso caso pelos espectadores ou pelos leitores). Não interessa à narrativa transmitir algo por si só, o “puro em si da coisa”, mas mergulhar-se na vida do narrador e de lá irromper como experiência (BENJAMIN, 1987).

Entretanto, é preciso que se diga, defender o documentário como o último refúgio da tradição oral não equivale a acreditar que busco um retorno às sociedades artesanais, o que é impossível porque o cinema é uma arte por excelência industrial. Na verdade, quero chamar a atenção para um modo de documentário que apresenta traços comuns com a literatura de teor testemunhal, assume a rememoração como uma atitude redimida da humanidade que reconhece a nossa incapacidade de restaurar o passado na sua completude. Assim como na “literatura de testemunho”, o documentário performático não deve ser interpretado como imitação da realidade, mas sim como uma espécie de “manifestação” do “real” que resiste à simbolização (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p.373).

**ABSTRACT:** This article presents some introductory reflections on the possible relations between documentary and literature. In view of the most interesting studies of the Cinema-Literature by the fiction film, there is an expense of non-fiction cinema because of its very nature and informative tradition, objective and expository, tying him to a notion of reproduction reality. Neglects any capacity subjective gender. But from the interpretations of authors such as Bill Nichols, who understand the documentary representation of reality, we can transcend this barrier to relate it to the literature, both for its content testimonial in films of performing narratives, whether proposed by the various aesthetic biography literary authors, as well as the characteristics of their documentary that enables to assimilate the poetic.

**KEYWORDS:** Documentary. Literature. Representation. Subjectivity.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.197-221.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- CÉESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- DIAZ, Jesús. Provaciones sobre cine documental y literatura [1980]. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). *Cine documental em América Latina*. Madrid, Espanha: Ediciones Cátedra, 2003, p. 472-476.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. *Projeto História*, São Paulo, PUC, v.17, p.213-221, 1998.
- MOLFETTA, Andrea. Documentário performático e filosofia hermenêutica no Cone Sul. In: MONZANI, Josette & BERNADETTE, Lyra (Orgs). *Olhar: cinema*. São Paulo: Ed. Pedro e João Editores; CECH – UFSCAR, 2006, p.196-205.
- NICHOLS, Bill. *Introdução do documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1997.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, p. 7-29, dez. 1993.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ROCHA, Glauber. Di(Das) Mortes (fragmentos). Disponível em <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/di.htm>>. Acesso em: 01 jun. 2011.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: \_\_\_\_\_. (org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003a, p.59-88.
- \_\_\_\_\_. O testemunho: entre a ficção e a o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003b, p.371-457.
- \_\_\_\_\_. O local do testemunho. *Tempo e Argumento*. Revista do Programa de Pós-Graduação em História, UDESC, Florianópolis (SC), v. 2, n. 1, p.3-20, jan./jun. 2010a.
- Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.

\_\_\_\_\_. *Testemunho da Shoah e literatura*. Disponível em <<http://www.ensinosobre holo-causto.com.br/downloads/jornada2/conteudo12.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2010b.

VARGAS, Getúlio. *A nova política do Brasil*. v. 1, Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

VERTOV. DZIGA. *Varição do manifesto; Resolução do Conselho dos Três em 10-04-1923; Nascimento do cine-olho; Extrato do ABC dos Kinoks*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p.245-266.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 16 a 35, jan.-jul., 2010. Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011.