



Pacific (Marcelo Pedroso, 2009)

## **Pacific: imperativo da performance e montagem**

Guilherme Carvalho da Rosa <sup>1</sup>

Professor das áreas de cinema e design do Centro de Artes da UFPEL

Passados cerca de três anos do lançamento do documentário *Pacific* (2009) do diretor pernambucano Marcelo Pedroso, este artigo propõe um pequeno exercício de leitura não apenas sobre o filme, mas a partir da grande quantidade de diálogos que se sucederam ao momento de sua estreia e circulação por diversos festivais brasileiros. Trata-se, como já é sabido de quem conhece o filme, de um documentário que se alinha ao desejo de produzir deslocamentos em uma espécie de diálogo e conflito entre papéis definidos pela história do cinema, particularmente a partir da escrita histórica de determinados modos da produção de documentários, entre espectadores, “objetos” e realizador. O deslocamento é forçado a todos os que o assistem: não é possível escapar ao jogo proposto pelo dispositivo instalado para a realização do documentário. Tal dispositivo tem sua regra muito clara expressa em cartelas já no início do filme e segue a norma de, como definem Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, remeter “à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo de situações a serem filmadas” (2008 p.56).

A regra criada foi a que o filme não poderia escapar ao espaço do confinamento voluntário, de forte caráter simbólico, de um grupo de turistas à bordo de um navio de cruzeiros cujo o nome dá título à produção. No entanto, para produzir o deslocamento, não há presença da câmera do diretor durante o cruzeiro que tem a duração de sete dias, com o percurso da cidade do Recife à ilha de Fernando de Noronha. As imagens que compõem os 72 minutos de duração do longa-metragem são integralmente produzidas pelos próprios turistas que, durante a viagem, foram identificados pela produção, mas, como está escrito nos primeiros minutos, “sem realizar qualquer tipo de contato com eles. Ao fim do percurso eles foram abordados e convidados a ceder suas imagens para um documentário”.

<sup>1</sup> - guilhermecarvalhodarosa@gmail.com

Não se trata de um grupo de turistas como os que povoam o imaginário comum sobre frequentadores de cruzeiros marítimos. Em boa parte, o filme encontra eco a partir de uma leitura bourdieana que se pode fazer do ato distintivo de uma “nova classe média” que, a partir de um cenário de mudanças econômicas no contexto brasileiro contíguo à época de produção, permitiu a inclusão de agentes sociais em novas esferas de consumo. Há referências a esta condição estrutural nos relatos do filme e sobre o filme que se referem ao esforço de parcelamento do pagamento da viagem, assim como a seletividade do registro dos turistas em registrar uma primeira experiência em um cruzeiro. Como coloca Néstor García Canclini, um dos fatores distintivos observados no estudo de Pierre Bourdieu (2011) em relação as classes médias acontece justamente a partir do uso deliberado da fotografia como uma espécie de “solenização do cotidiano”, a partir da distinção, por um “sistema bem codificado de normas” do que pode ser classificado como fotografável, digno de registro, ou não-fotografável (GARCÍA CANCLINI, 2005 P. 83). O turismo fotografado, registrado, precisamente, faz parte da origem desta estrutura do gosto observada por Bourdieu que tem um indicativo simbólico de distinção dos setores médios das classes populares. Mesmo percebendo diferenças temporais entre o estudo de Bourdieu e o que é aproximado em *Pacific*, acreditamos que pensar o filme e seus atores dentro de uma condição de distinção que se dá através do gosto pode ser uma premissa para compreender a obra e os diálogos que foram produzidos em seu entorno. Esta distinção simbólica, que dialoga também com o *habitus*, possivelmente seja um dos grandes pontos de produção de deslocamento sobre os que vêem o filme. Pois, como presente em outras leituras sobre *Pacific*, inclusive a partir do próprio diretor, há uma tensão inerente entre reconhecimento e distanciamento.

O caminho desta observação portanto nasce no abrir-portas propiciado por Pierre Bourdieu em poder alcançar o simbólico a partir de uma base estrutural que está sempre presente. Não rejeita esta questão, mas terá seu foco a partir de uma observação do próprio documentário em diálogo com o tecido do debate formado em sua órbita. O pesquisador André Brasil, em um artigo sobre o filme intitulado *Pacific: o navio, a dobra do filme*, propõe uma distinção que nos parece central para compreender esta relação entre filme e seus desdobramentos, e coloca em seu texto (BRASIL, 2010 p. 60) uma divisão entre ler *Pacific* a partir do próprio cruzeiro, do que as

imagens suscitam em relação “à encenação e à performance de si” em uma leitura de fundo foucaultiano e, de outro lado, observar o que acontece na feitura do próprio documentário e da relação do diretor com o material bruto feito por terceiros, “quais impasses ele precisa enfrentar e como eles intervêm em sua escritura”. Ao corroborar com este modo de leitura do filme, situaremos nosso olhar em torno de dois eixos dentro dos que destacamos na leitura deste debate: (1) uma relação imperativa com a performance do lazer e das férias aos quais os turistas simbolicamente se submetem e (2) a montagem de *Pacific* denunciada no produto fílmico como um momento também de deslocamento e de confrontação do diretor. Cabe ressaltar que estes dois recortes não constituem integralmente uma novidade por conta de já estarem presentes, de certa forma, nos textos produzidos sobre o filme neste intervalo de três anos e que os colocaremos aqui em diálogo com esta produção em uma tentativa de continuidade do debate.

Nossa proposição, como indicado, irá considerar a produção de entrevistas, críticas e artigos de cunho acadêmico sobre *Pacific*. É possível destacar algumas destas leituras produzidas sobre o filme, como o próprio artigo de André Brasil (2010), uma troca de e-mails entre o diretor Marcelo Pedroso e Jean-Claude Bernardet, publicada originalmente no blog de Jean-Claude<sup>2</sup> e posteriormente reproduzida na revista de crítica de cinema Teorema (agosto 2011), e de um conjunto de textos publicados em um material pedagógico para distribuição do filme em universidades, escolas, cineclubes e pontos de cultura. Este conjunto, denominado *Textos para Debate* reúne produções de cinco pesquisadores não apenas da área de cinema e audiovisual que “refletem a pluralidade das discussões impulsionadas pelo filme” (ANTÔNIO, 2011 p. 5). Compõem o material textos dos pesquisadores Ilana Feldman, Laércio Ricardo, Pablo Holmes, Pedro França e André Brasil. Este material pode ser encontrado digitalmente a partir do *website* do filme, juntamente com a possibilidade de obter a própria produção na íntegra em arquivo de vídeo digital, o projeto de distribuição do filme foi

2 - Disponível em: [http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2011-01-09\\_2011-01-15.html](http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2011-01-09_2011-01-15.html). Acesso em 6/6/2012.

patrocinado pelo Governo do Estado de Pernambuco<sup>3</sup>.

A propósito de nosso primeiro foco, a leitura sobre *Pacific* como cruzeiro e o imperativo do lazer e do “aproveitar a vida” tem motivação na participação do pesquisador em um seminário ministrado por João Freire Filho que se dedicou aos discursos midiáticos em torno da noção de felicidade, intitulado *O culto da positividade: as técnicas e a ética da procura da felicidade no Brasil contemporâneo*<sup>4</sup>. O pesquisador desenvolve um projeto de pesquisa em torno do tema e organizou uma publicação específica (FILHO, 2010)<sup>5</sup>. É possível perceber, pelo trabalho de pesquisa de Filho e por meio de relatos dos textos sobre o filme, uma recorrência da ideia de um imperativo de felicidade presente em *Pacific*. O outro viés proposto trata da montagem, outro tema recorrente nos textos, e, podemos considerar, uma questão tradicional nos debates sobre o documentário em um sentido encontrado de forma seminal no legado rouchiano, sobretudo “esse construir da alteridade por Rouch” que se dá através da montagem (GONÇALVES, 2008 p. 154) e da ideia correlata a este sentido de um encontro de *mise-en-scènes* (COMOLLI, 2008 p. 100). Vamos então, a partir deste momento, tentar percorrer estes dois temas a partir de uma leitura sobre *Pacific*.

## 1. O CORPO-CÂMERA E A RELAÇÃO IMPERATIVA DA PERFORMANCE

*Pacific* é um filme com imagens tremidas, instáveis e todo feito a partir de sujeitos que manipulam câmeras de vídeo de pequeno porte, fácil operação e com poucos controles. Em vista disso, há uma prática convencional da produção de câmeras amadoras, no sentido de serem projetadas a partir de um tamanho diminuto, especialmente com características ergonômicas que possibilitem um perfeito encaixe à mão. Como vários momentos do filme demonstram,

3 - Cabe destacar o caso do longa-metragem a partir de sua estratégia de distribuição, pelo fato de ser financiada por iniciativas governamentais e disponibilizar o filme na íntegra para download a partir do website oficial. O material pode ser encontrado em: <http://www.pacificfilme.com/>. Acesso em 6/6/2012.

4 - O seminário foi promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul durante os dias 24 e 25 de maio de 2012. Houve uma menção ao filme em meio às temáticas vistas no seminário.

5 - O livro chama-se *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*, editado pela FGV em 2010.

em emblemáticos planos contra o espelho, invariavelmente é uma câmera operada a partir da mão onde se pode determinar o quê e quando registrar com facilidade. Há na montagem uma atenção inicial a este momento inicial de contato entre a câmera e o corpo. A primeira cena após as cartelas de títulos, que trazem a inscrição do dispositivo, é onde está registrado no filme momento de descoberta, como uma relação fundamental entre sujeitos e suas câmeras como coloca André Brasil, neste momento “se dá nossa entrada no espaço heterotópico de *Pacific*, aquele em que experiência e produção de imagens se constituem mutuamente e na qual experiência significa acionar o mundo por meio de um zoom ansioso” (BRASIL, 2010 p. 63). Esta relação entre sujeitos e câmeras pequenas já é conhecida no cinema e particularmente no documentário. Jean-Louis Comolli coloca que a grande questão experimentada pelos cineastas-operadores como Rouch, Leacock e Brault é que a questão não está sobre o quadro, mas a partir da relação corporal que este enquadramento estabelece com a câmera:

Com o cinema direto temos o próprio corpo do operador que carrega a câmera, temos esta pressão física constante no ato de filmar, uma respiração, um sopro, uma presença. Isso significa dizer que, por esta física dos corpos, a atenção se dirige mais a relação constituída na filmagem (COMOLLI, 2008 p. 110).

Não há como ignorar esta relação em *Pacific*, pois denota uma relação dos próprios sujeitos do documentário, produtores das imagens, com suas próprias *mise-en-scènes*. Ao subirem as escadas à bordo do navio, no que pese a relação extraordinária de um longo/curto passeio à bordo, não estão deixando para trás suas subjetividades e sua produção de sentido sobre suas identidades, a relação que têm com o trabalho, pois a viagem é um prêmio por um ano de muito trabalho, como um dos participantes afirma em um momento do filme. O trabalho e os discursos a partir da vida cotidiana permanecem à bordo do navio e com eles a ideia de performance que, como coloca Ilana Feldman (2011 p. 10), é “compreendida como elemento operatório das dinâmicas subjetivas e capitalistas em jogo em uma sociedade ‘flexível’, no âmbito de um capitalismo pós-industrial ou avançado de consumo”. A câmera e consequentemente o corpo fazem durante todo o filme um registro incessante e ansioso de todas as atividades que são proporcionadas aos viajantes no espaço de confinamento do navio. Esta noção de

performance, como puramente instrumental, instaura um modo de operação onde é necessário aproveitar (e registrar) tudo o que é oferecido, mesmo que isto não signifique propriamente um respeito à diferentes noções de tempo, por exemplo, a partir de distintas faixas etárias que compõem o grupo de turistas. De crianças que, como contraponto, não conseguem compreender o jogo da performance instaurado nas férias, em vários registros, a idosos que necessitam de mais horas de sono durante a noite. O corpo da câmera das imagens, geralmente, é este corpo da performance ao extremo. A câmera então nos permite adentrar, em parte, na experiência dos sujeitos por esta relação corporal, como “um sopro, uma presença” como diz Comolli.

Dentro disso, à exemplo da distinção bourdieana e da relação entre a fotografia e o registro familiar da classe média, a noção de lazer e de férias no circuito familiar, antes destinada a um cultivo pessoal e a uma desaceleração, parece não ter mais cabimento na dromologia da performance registrada pelas câmeras à bordo do *Pacific*. O fato de que se trata de um registro, em sua maioria, de âmbito familiar, pois a maioria dos participantes está com seus cônjuges, filhos ou parentes, permite fazer uma relação com o que João Freire Filho observa a partir de alguns discursos midiáticos e da literatura de autoajuda que tentam estabelecer relações da performance ao ambiente familiar:

Nem mesmo a sociabilidade doméstica escapa de ser reinterpretada a partir de princípios instrumentais. Desaparece no horizonte das interações familiares o desfrute gratuito da companhia dos entes queridos, o prazer desinteressado em trocar experiências e afetos. As ocasiões de convivência íntima são enquadradas, de modo canhestamente utilitarista, como oportunidade para afrouxamento de tensões e para recuperação de energias psíquicas. *As horas felizes* da vida em comum representariam, em suma, apenas mais uma operação imprescindível ao prosseguimento da Alta Performance familiar (FILHO, 2011 p. 31)<sup>6</sup>.

Há um interesse na maioria das famílias em aproveitar ao máximo as férias e a registrar estes momentos de lazer. Este desejo de aproveitar é observado em diversos relatos que tem a preocupação em mostrar

a programação igualmente instrumental que a organização do cruzeiro prepara aos turistas. A fim de explorar a curta/longa duração da viagem há um desejo de controle sobre as atividades que são divulgadas aos turistas todas as manhãs, como mostra um fragmento de *Pacific*. Como coloca Laércio Ricardo “atentos à curta duração da viagem, os turistas se veem inclinados a aproveitá-la exaustivamente; em outros termos, uma espécie de ampulheta conduz o drama sempre a nos lembrar do desfecho inevitável de todo ‘carnaval’” (RICARDO, 2011 p. 24).

## 2. A MONTAGEM: RECONHECIMENTO E DISTANCIAMENTO

Em diversos textos sobre o filme (BRASIL, 2010; RICARDO, 2011; FELDMAN, 2011) a montagem em *Pacific* é colocada como uma questão central para a compreensão da alteridade do diretor face ao dispositivo eleito. Lembremos que se trata de um olhar a partir do material bruto produzido pelos próprios sujeitos do documentário e isso, ao mesmo tempo em que confere a possibilidade de deslocamento à experiência de quem assiste, desafia-nos constantemente a julgar e a nos reconhecer, oferece-se como desafio à montagem. Toma-se como premissa uma compreensão da montagem como um momento de confrontação e, como coloca Comolli no sentido de que “cada indivíduo passa de uma *mise-en-scène* a outra, produz, na articulação das *mise-en-scènes* sociais pelas quais passa, sua própria *mise-en-scène*” (COMOLLI, 2008 p. 100). Então a atividade de filmar e montar pode ser observada como um encontro de *mise-en-scènes* que obrigatoriamente gera deslocamentos. Ilana Feldman, em seu texto que integra o material distribuído com o filme, dedica uma parte para destacar este deslocamento como uma das questões no roteiro para pensar *Pacific*:

*Pacific* nega o consenso de uma posição fácil, estável. Recusa o que poderia ser percebido como grotesco e simplesmente caricato, o que ele poderia fazer na montagem e não faz. E oferece a nós espectadores o assombro de habitarmos uma posição indeterminada, ambígua, entre o distanciamento crítico e o engajamento afetivo, a recusa e a adesão, demandando-nos não um julgamento, mas uma avaliação. A montagem, portanto, ao respeitar a temporalidade das experiências dos passageiros (sem fetichizar a duração ou promover

6 - Grifos do autor.

sínteses sociais na fragmentação), ao se empenhar em construir personagens, ao buscar um posicionamento crítico que não abra mão da experiência e da presença, exige de todos nós, produtores de imagens e espectadores, outro tipo de engajamento reflexivo (FELDMAN, 2011 p. 14).

A montagem, como processo, instaura a possibilidade de um discurso que pode ser mais ou menos presente na forma de pensar o documentário. Como em todo discurso cinematográfico, como coloca Ismail Xavier (2008), há sempre uma relação entre opacidade e transparência, onde há, na montagem, uma opção frente a descontinuidade elementar causada pelo corte entre “buscar a neutralização da descontinuidade elementar ou buscar a neutralização desta descontinuidade” (XAVIER, 2008 p. 24)<sup>7</sup>. Há então uma opção oferecida ao diretor/montador de que sua intervenção no material seja mais ou menos aparente. Em *Pacific* há uma questão relacionada a isso: teoricamente não há como neutralizar a intervenção porque as imagens não pertencem ao diretor, foram feitas pelos próprios sujeitos do documentário. Se ainda o dispositivo revelasse aos sujeitos sua proposição antes ou durante a viagem, ou seja, se a equipe recrutasse documentaristas amadores entre os turistas, este problema, em parte, estaria resolvido. Não é o que ocorre. Há, provavelmente, muitas horas e minutos de material bruto à disposição em diferentes formatos e, dali, nasceria um filme. É este um dos momentos de confronto de *Pacific* no sentido de a montagem, como em todo documentário, constituir-se em um momento decisivo.

O que, observamos, há de recorrente nos discursos sobre a montagem do filme, partindo inclusive dos próprios relatos do diretor, é uma posição ambivalente que a montagem, conforme destacou Feldman, assume a partir do texto fílmico. Nesta posição ambivalente, em um dos extremos, somos colocados em uma postura de espectador de documentários à moda sociológica, conforme a taxonomia definida por Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e Imagens do Povo* (2003 p. 17), à espera de uma voz retórica que reafirme nosso julgamento a partir das imagens. Essa voz pode estar tanto presente formalmente no filme, em *over*, como ser construída virtualmente, como potência, a partir da relação determinada pela montagem. Há uma “frustração”

<sup>7</sup> Mesmo considerando que Ismail Xavier faz uma distinção a partir de um lugar do ficcional, consideramos que seja válida para observar os modos da montagem documental.

neste sentido, pois ao mesmo tempo em que Marcelo Pedroso apresenta um filme factível de um olhar sociológico, que poderia ser facilmente costurado, propositalmente não há elementos suficientes para completar este fechamento. Relacionado a isto, está o fato da única interferência notável do diretor ser a denúncia do dispositivo no início do filme que é sucedido de um corte bruto com o começo das imagens. Ao mesmo tempo em que há escolhas, há, como indica Feldman, um respeito pela temporalidade dos passageiros. O outro lado deste movimento da montagem do filme, está no fato de que, ao mesmo tempo em que não há uma “voz do dono” eloquente nos cortes, não se encontra um distanciamento excessivo que permite ver, com algum esforço exegético, o imperativo do “aproveitar a vida” conforme observamos na primeira parte.

São recorrentes os discursos sobre este movimento ambivalente que o filme apresenta. Outro pesquisador que se dedica à esta leitura do filme é André Brasil que observa estas duas posições:

Entre um e outro, Pedroso faz suas opções, em um movimento de aproximação e distanciamento, marcado pela dúvida. Se não se trata de aderir ao mundo do filme, o gesto crítico não pode surgir de um distanciamento extremo do material bruto (afinal, estou lidando com imagens do outro, que me foram voluntariamente cedidas). Trata-se assim de se buscar a justa distância, esta que não está dada, mas que é propriamente relacional. Neste trabalho melindroso, em determinados momentos esta distância é acertada, em outros, ela se excede (BRASIL, 2010 p.67).

Esta aproximação e distanciamento coabitam durante todo o filme e podem por em rasura papéis estabelecidos entre cineastas, enunciadores do discurso fílmico, e espectadores, receptores deste discurso. Há um convite a completar o sentido no movimento de fazer a leitura do *habitus* dos sujeitos, conforme também coloca André Brasil (2010 p. 66) no sentido bourdieano de um desenho do mundo social que é naturalizado pelos sujeitos. Ao mesmo tempo este convite é incômodo pois permite comparar nosso *habitus* com o de pessoas da classe média que aproveitam “o que alguns chamam a terceira fase do capitalismo” (BERNARDET; PEDROSO, 2011 p. 33) e há, nesta comparação, em boa parte das experiências, um processo de reconhecimento que se deseja negar mas não se consegue.

Em boa parte, esta ambivalência da montagem encontrada pelos textos que se dedicam à *Pacific*, é encontrada na própria expressão do diretor. Particularmente isso pode ser identificado em um diálogo “epistolar” que fizemos referencia no início entre o diretor Marcelo Pedroso e Jean-Claude Bernardet. Há, em resposta aos primeiros questionamentos feitos por Jean-Claude, uma declaração de Marcelo Pedroso para compreender o movimento presente na montagem do documentário:

A grande questão que se colocaria para mim então: seria possível ao filme referendar a expressão subjetiva dos personagens, endossar e compartilhar de sua experiência de vida, dividir com eles a alegria genuína dos momentos vividos, mas ao mesmo tempo se manter crítico a alguns valores ali expressos, à fórmula de felicidade irrefletida e compulsória oferecida pelo navio, à espetacularização das relações sociais e de outras questões mais? Este para mim foi o cerne do delicado trabalho de montagem do filme. Cheguei a ter um primeiro corte que, ao rever, senti uma mão muito pesada, senti que os personagens ficaram muito expostos. Refiz completamente a estrutura do filme para chegar o que seria para mim um estado de equilíbrio. Então, existe um olhar que se sobrepõe aos outros? Sim, o meu. Mas não concordo que seja meramente detratador, que queria expor os personagens ao ridículo. De forma alguma, para mim é um olhar que cultiva o afeto e ao mesmo tempo pretende problematizar algumas questões (BERNARDET; PEDROSO, 2011 p. 31).

É possível perceber, nesta declaração e a partir da atenção que os textos sobre o filme dedicaram à montagem, a questão de um deslocamento de *mise-en-scènes* que acontece a partir da ideia de que todo filme não prescinde de uma relação com o outro, implica em uma centralidade da alteridade para pensar o documentário como gênero e o próprio cinema. Esta questão da alteridade é uma escolha de leitura do filme a partir do texto de Laércio Ricardo (2011) sobre o filme como uma “alteridade próxima”. Para finalizar, cabe recorrer a Comolli: “Aquele que eu filmo me olha. O que ele olha ao me olhar é o meu olhar (escuta) para ele. Olhando meu olhar, isto é, uma das formas perceptíveis de minha *mise-en-scène*, ele me devolve no seu olhar o eco do meu, retorna minha *mise-en-scène* tal como repercutiu nele” (COMOLLI, 2008 p. 82). A nosso ver, *Pacific*, está justaposto a esta dimensão reflexiva do olhar.

## REFERÊNCIAS

- ANTÔNIO, André. **Apresentação**. In: Pacific: Textos para Debate. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude; PEDROSO, Marcelo. **Crítica Epistolar Pacífica**. Teorema: Crítica de Cinema. Porto Alegre, agosto de 2011 p.29-34.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo : Companhia das Letras, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção : crítica social do julgamento**. Porto Alegre : Zouk, 2008.
- BRASIL, André. **Pacific: o navio, a dobra do filme**. In: Revista Devires, Belo Horizonte, Volume 7, Número 2, páginas 56-69, Jul/Dez 2010. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v7n2/download/04-andre-56-69.pdf>. Acesso em 6/6/2012.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder : a inocência perdida : cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte : UFMG, 2008.
- FELDMAN, Ilana. **Do declínio da intimidade aos novos regimes de visibilidade**. In: Pacific: Textos para Debate. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 2011.
- FILHO, João Freire (org.). **Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade**. Rio de Janeiro: ed. FGV, 2010.
- FILHO, João Freire. **Sonhos de grandeza: o gerenciamento da vida em busca da alta performance**. In: FILHO, João Freire; COELHO, Maria das Graças Pinto. A promoção do Capital Humano: mídia, subjetividade e o novo espírito do capitalismo. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados : mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro : UFRJ, 2005.
- GONÇALVES, Marco Antônio. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Top Books, 2008.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real : sobre o documentário contemporâneo**. 1. ed. Rio de Janeiro : Zahar, 2008.
- RICARDO, Laércio. **O documentário e o enigma da alteridade**. In: Pacific: Textos para Debate. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 2011.