



## **Edifício Master: Conversas com o Cinema Verdade<sup>1</sup>**

Diego de Jesus<sup>2</sup>

Klaus'Berg Nippes Bragança<sup>3</sup>

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil.

### **RESUMO**

*Edifício Master* (2002) é um documentário do diretor brasileiro Eduardo Coutinho composto por mais de 20 entrevistas com moradores de um prédio conjugado no bairro de Copacabana no Rio de Janeiro. Este artigo pretende relacionar características dos movimentos do Cinema Verdade Francês e do Documentário Participativo com a obra de Coutinho. Procurando analisar como esse tipo de documentário usa a entrevista e a política do encontro para se relacionar com o real.

**PALAVRAS-CHAVE:** Edifício Master, Eduardo Coutinho, Cinema Verdade, Documentário Participativo

### **INTRODUÇÃO**

“Quem é o mais miserável ser da terra? É o ser da classe média... A classe média é um zero absoluto, ninguém está interessado nela. É a mais impotente das categorias, não pode mudar as coisas”. Essa foi a resposta dada por Eduardo Coutinho à Consuelo Lins quando perguntado do porquê de fazer um documentário sobre a classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro (LINS, 2004, p.140). Procurar pessoas que não são protagonistas da sociedade, que são um “zero absoluto” sempre foi a maior marca autoral dos documentários de Eduardo Coutinho. Ele faz parte dos documentaristas que no lugar de se ocuparem de grandes acontecimentos e de grandes homens da história, identifica

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2014.

<sup>2</sup> Estudante do 8º período do Curso de Comunicação Social – Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: [diego.j00@globo.com](mailto:diego.j00@globo.com)

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Doutorando em Comunicação pelo PPGCom/UFF e professor do departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: [klausbraganca@ymail.com](mailto:klausbraganca@ymail.com)



acontecimentos quaisquer e homens insignificantes, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia.

O anonimato de seus personagens, talvez seja o traço autoral que Coutinho manteve em todos os seus documentários. Dar voz ao “outro” desconhecido tornou-se questão importante em todos os seus filmes, principalmente os dos anos 90 e 2000. Ele sempre procurou falar sobre esse “outro” em seus filmes anteriores, transformando-se em uma espécie de “sociólogo” (LINS e MESQUITA, 2008). Em *Edifício Master*, ele alcança outro nível de anonimato, pois diferente de *Santo Forte* (1999) e *Babilônia 2000* (2001), não são retratadas pessoas tidas como pobres e marginalizadas socialmente, mas sim, moradores de um prédio conjugado de Copacabana, tendo um deslocamento de campo social interessante para toda a obra de Coutinho.

Não se trata de camponeses, moradores de favela, ou religiosos. Também não há uma classificação coerente que sirva de identidade aos habitantes do edifício Master. São indivíduos desconhecidos, e isso basta. Até mesmo a alcunha de classe média torna-se vaga, pois não há a pretensão de retratar uma condição econômica ou social. Aqueles indivíduos estão nus para o espectador. A este, portanto, cabe a classificação, o contato, a aprovação, a rejeição ou a identificação. O anonimato é um vazio conceitual: urge preenchê-lo. Com isso temos uma diminuição das distâncias sociais que separavam o espectador dos personagens – distância essa que era uma das características dos últimos filmes de Coutinho. *Edifício Master*, enfim, exercita o estranhamento da nossa própria realidade – a vida metropolitana. (MARTINS, s.d)

*Edifício Master* nos apresenta a mais de 20 moradores de um prédio de apartamentos conjugados em Copacabana. O famoso bairro não aparece em sequer uma imagem de rua, lojas, calçadas ou multidões. Ele está, de maneira sutil, nas afirmações dos entrevistados, sob a forma de relatos de assalto, de fobias, comércio sexual etc. As pessoas retratadas nesse filme são anônimos no meio de uns dos bairros mais famosos e conhecidos do mundo.

Jean-Louis Comoli em seu *Sob o risco do real* (2008) diz que o cinema documentário, diferente dos filmes de ficção, tem a chance de se ocupar das fissuras do real, daquilo que resiste, da escória, da sobra e etc. Nessa linha, podemos remeter então a entrevista, no *Edifício Master*, de Francisco que já foi ator de cinema e de novelas, mas que perdeu a audição e foi obrigado a parar de trabalhar; Oswaldo e Geicy, idosos que se conheceram por um anúncio de jornal; Maria Pia, natural da Espanha, que agora é empregada doméstica aqui no Brasil; Daniela que abomina a aglomeração de Copacabana e se autodenomina como neurótica e sociofóbica. Esses personagens com



problemas bem pessoais fazem com que o filme perca um sentido de coletivismo (algo comum em outros filmes de Coutinho), criando um estado de real para a vida naquele lugar, afinal é um prédio gigante, com vários apartamentos e milhares de pessoas com histórias bem heterogênicas.

Estes personagens são precisamente aqueles que produzem buracos ou buracos nos programas (sociais, escolares, médicos ou mesmo colônias), que escapam da norma majoritária, assim como da contra normas minoritárias cada vez melhor roteirizadas pelos poderes: contudo, eles vivem não lhes faltando nem sofrimento nem alegria, presenciando angustias, dúvidas ou felicidades que não são, ou são pouco, aquelas dos modelos englobantes (COMOLI, 2008, p. 91).

*Edifício Master* acaba sendo uma boa prova da teoria de Comoli sobre o que se tornou o documentário contemporâneo depois da grande “prostituição” do real feita pelo jornalismo agressivo, Reality Shows e ficções hiper-realistas. Todos esses meios bem característicos da nossa época não se contentam mais em ficar do lado do imaginário. Eles agora pretendem colocar sob suas responsabilidades aquilo que sempre conhecemos como “nossas” realidades. Algo que o cinema verdade dos anos 60 se apossou.

## **CINEMA VERDADE E DOCUMENTÁRIO PARTICIPATIVO**

A tradição do documentário sofreu grandes transformações a partir dos anos 60, quando a evolução técnica de equipamentos criou aos documentaristas novas condições de trabalho. Surgiram então, diversas vertentes de trabalho documental no mundo, destacando-se entre elas o cinema verdade francês, pautado em um estilo de filmar que coloca o cineasta “na cena” e desfaz o seu valor simbólico, para transformá-lo em algo de carne e osso (DA-RIN, 2006). Tudo que resultar do documentário vai ser o produto da qualidade do encontro entre esse cineasta e o seu tema, os seus personagens, os seus ambientes filmicos.

Nesse tipo de documentário podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir ao ambiente em que ele está situado. Ao contrário do movimento de cinema direto criado por cineastas americanos (modo pelo qual, aparentemente, o diretor nega sua presença no filme), os diretores do cinema verdade, segundo Bill Nichols (2005), podem servir como mentores, críticos, interrogadores, colaboradores ou provocadores. Quem é adepto do cinema verdade sabe que sempre quando uma câmera é ligada, algum tipo de



privacidade é violada (LUCENA, 2012). Por conta disso, não adiantaria tentar esconder que existe uma equipe de filmagem por trás de tudo aquilo, pelo contrario, é comum entre os cineastas dessa vertente expor toda a metodologia de produção dos filmes, deixando por exemplo, que a equipe apareça, que as perguntas do diretor sejam ouvidas pelos espectadores, entre outras. Não são raros os momentos que vemos na tela a equipe de filmagem em *Edifício Master*. Logo na primeira imagem, no primeiro plano do filme, já vemos toda a equipe, através de uma câmera de segurança do condomínio. Coutinho vem a frente de todos, abre o portão, o câmera vem atrás dele e de pouco em pouco toda a equipe entra. Em um corte, vemos a equipe se esforçando para entrar em um elevador. Não há aqui nenhuma preocupação em ocultar que essa obra é um documentário.

Este modo de filmar é pautado pelo modo participativo de abordagem (NICHOLS, 2005). Nesse modo, o mundo histórico é transmitido da maneira pela qual ele é representado por alguém (Cineasta) que nele se engaja ativamente, expondo diante da tela suas emoções e ações.

Documentários participativos [...] envolvem a ética e a política do encontro, um encontro entre alguém que controla uma câmera de filmar e alguém que não a controla. Como é que o cineasta e o ator social reagem um ao outro? Como negociam o controle e dividem a responsabilidade? Quanto um cineasta pode insistir no testemunho, quando é doloroso para o outro prestá-lo? Que responsabilidade tem o cineasta pelas consequências emocionais de ser filmado? Que laços unem cineasta e tema e que necessidades o separa? (NICHOLS, 2005, p.154).

Segundo Guy Gauthier (2001), para o cinema verdade, dar certo em algum lugar nos anos 60, ele precisaria ter acesso a três facilidades: Boa tecnologia, tradição sólida e liberdade de expressão. Por conta disso a França foi um palco perfeito para esse tipo de documentário, pois reunia todas essas características. Em países onde algumas dessas características não eram preservadas (como o Brasil), o cinema verdade acabou sofrendo algumas interferências de outros modos de documentário, perdendo um pouco das suas bases.

O filme manifesto desse movimento foi *Crônicas de Verão* (1961). Dirigido por Jean Rouch, experiente cineasta de campo Francês, e Edgar Morin, sociólogo que contribuiu para a teorização de todo o movimento. Em *Crônicas*, a partir de uma indagação aparentemente banal, “você é feliz”, o filme desencadeia uma série de temas críticos da urbanidade moderna: o trabalho, o lazer, a emigração, o choque cultural, o preconceito e etc, o que acaba criando um campo de muitas facetas para a Paris daqueles tempos. Todo esse enredo é feito a partir do combustível principal para o filme



e para todos os outros filmes do movimento: A entrevista. Essa vai ganhando forma de conversa e chega a certo ponto em que entrevistador e personagens sociais deixam de lado perguntas e começam desconversar, ter devaneios e meditações. Em corroboração a isso, temos a imagem dos diretores, em carne e osso, sendo mostrada na tela em grande parte do filme. Isso põe os realizadores em cena, transformando-os em personagens sociais também (NICHOLS, 2005).

Nesse tipo de documentário o que aprenderemos com o filme vai depender da qualidade do encontro entre o cineasta e seu tema, e não de generalizações de uma imagem que mostra uma perspectiva secreta. Nós vemos e ouvimos Coutinho em *Edifício Master*. Vemos seus atos, vemos suas reações imediatas. Ele não é apenas uma mosca na parede observando seus entrevistados. A presença do cineasta nesse tipo de documentário assume importância acentuada em todo o ato filmico. Como exemplo, temos a entrevista da Alessandra, que começa falando que não teve o que conhecemos como infância. Ela não consegue explicar isso muito e decide não falar mais. Mas Coutinho a provoca para falar explicar melhor porque ela não teve infância e aí, ouvimos um pouco de como foi para ela ter um filho com 13 anos.

## **A SOBRA DO REAL**

O movimento do Cinema Verdade, desde o seu nascimento com *Cronicas de um Verão*, trouxe acaloradas polêmicas ao mundo cinematográfico e o motivo disso: Seu nome. Afinal, a “verdade”, desse tipo de cinema, nos anos 60, era determinada por seus idealizadores com certa imposição. Isso porque os filmes documentários têm de dar satisfação sobre a realidade de que pretendem tratar, mesmo que o cineasta queira tratar dessa realidade de um ponto de vista mais ativista. A certeza hoje em dia é que a “verdade” que Rouch e seus parceiros queriam chegar, nunca poderia ser alcançada. “O erro deles foi não precisar a que porcentagem de verdade eles pretendiam chegar” (GAUTHIER, 2001, p. 95). Apaziguando o terreno e deixando os extremismos de lado, Bill Nichols, propõe um novo termo para esse tipo de documentário: Documentário Participativo. Para denominar assim, ele compara o trabalho do documentarista desse tipo de cinema com os antropólogos.

O pesquisador vai para o campo, participa da vida de outras pessoas, habitua-se, corporal ou visceralmente, a forma de viver em um determinado



contexto e, então, reflete sobre essa experiência, usando os métodos e instrumentos da antropologia ou da sociologia. ‘Estar presente’, exige participações; ‘Estar presente’ permite observação. Isso quer dizer que o pesquisador de campo não se permite ‘virar um nativo’, em circunstâncias normais; ele mantém um distanciamento que o diferencia daqueles a respeito de quem escreve. Na verdade, a antropologia dependeu desse complexo ato de engajamento e separação entre duas culturas para se definir.” (NICHOLS, 2005, p.153).

Os cineastas, independente do modo, também vão a campo. Eles também vivem entre os outros e falam de sua experiência para o público. No entanto, no modo participativo (cinema verdade), temos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação se altera através da intervenção dele. Quando assistimos esse tipo de documentário, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é interpretado por alguém que nele se interage ativamente, e não por alguém que observa discretamente (cinema direto), reconfigura abstratamente (documentário poético) ou monta reflexivamente esse mundo (Documentário reflexivo). Ou seja, o cineasta deixa de ser um mero observador e passa a se tornar um personagem, como qualquer outro da obra. Essa talvez seja a forma mais militante de se chegar há algum real através de uma câmera. Segundo Robert Stam (2003), existem dois tipos de cineastas: Os que depositam sua fé na “imagem” e os que a depositam na “realidade”. Os cineastas da imagem dissecam a integridade do espaço-temporal do mundo. Já os da “realidade”, em contraste, utilizam de outros artifícios cinematográficos (como o encontro e entrevista) para criar realidades em relevo. Algo mais puro e mais natural

No final dos anos 60, quando Jean Rouch lançou as máximas do cinema verdade, esse tipo de documentário se mostrava em busca de captar, reproduzir ou representar diretamente a realidade. É esse tipo de realidade, ou verdade, que Elinaldo Francisco Teixeira se refere quando se atrela a esse tipo de cinema à “estética do real” (2006, p.273). Nesse tipo de perspectiva, realidade e real acabam se tornando quase como um sinônimo, ou seja, a realidade seria um material bruto, sem polimento, que cede suas perspectivas como modelo para a construção do então real cinematográfico. Desse jeito, era só apertar o botão da câmera (dispositivo) e a realidade (verdade) deixava-se reproduzir. Com isso, era frequente nos filmes dessa época, a aparição do cineasta e da equipe de filmagem, porque eles faziam parte dessa realidade, eles estavam participando de todo o processo, não tinha porque ser omitidos no produto final. Esse conceito de realidade pura não é mais sustentado, visto que uma câmera



ligada por si só, já pode afetar qualquer tipo de pureza ou falta neutralidade de polimento de qualquer meio (SALLES, 2005). Observando essa problemática do real e da verdade, Nichols conclui que a realidade, na verdade, é uma realidade do encontro entre cineasta e personagem/meio, algo que é bastante negligenciado em outros tipos de documentários. Quando a equipe de Coutinho bate na porta de Daniela avisando a ela que está na hora da entrevista, nós vemos ali a preparação do encontro. Não há nenhuma preocupação em esconder que aquilo é um filme e de que a entrevista tinha sido marcada anteriormente. Depois de um corte, já estamos dentro da casa dela. Coutinho e ela estão frente a frente e começa-se uma das melhores conversas do filme. Por que decidir mostrar esse começo de encontro no corte final do filme? Porque é essa a realidade que esse tipo de filme procura, autenticidade do encontro. Encontro entre cineasta e personagem. Um tipo sensível de realidade que só esse tipo de documentário consegue passar para a tela.

Por conta dessa realidade de encontro, a presença do realizador em uma obra participativa deve ser sempre potencializada em vez de simulada. O cineasta se torna um personagem do próprio filme, interagindo com o ambiente, procurando extrair revelações e “verdades ocultas”. Se a preocupação dos documentários observativos, mais voltados ao cinema direto, residia em minimizar a sua participação na filmagem, para os filmes participativos, a intervenção de quem filma transforma-se na própria força dinâmica de todo o filme. Não existe uma barreira, um fosso entre cineasta e entrevistado. Não se trata de evitar intervir para preservar as verdades do evento, pelo contrário, trata-se de intervir para mostrar uma verdade, uma interação, que só é possível pela câmera (DA-RIN, 2006). Isso foi algo que o cinema verdade dos anos 60 se apossou. Naquela época essa realidade era algo deles, de ninguém mais. Hoje, depois de muita água corrida, a tal realidade está aí para qualquer meio se apoderar. E o que sobra para o documentário? Sobra o invisível. Aquilo que não entra na totalidade de um roteiro. Sobra tudo aquilo que não foi feito para o filme, que não está ao alcance do cineasta, mas que se encontra lá como uma espécie de sobra, fora do campo e da imagem, mas presente nos corpos, nas palavras, nas reações do diretor e de sua equipe. E o caminho para esse tipo de “resto” aparecer no projeto fílmico, talvez seja o encontro entre filmador e filmado.

A ideia enfatizada nos documentários participativos é de uma verdade em forma de interação. Uma interação que não existiria se não fosse pela câmera. Na tela, vemos como cineasta e as pessoas que representam seu ambiente negociam os seus



relacionamentos. Vemos que tipo de forma e poder entram em jogo em todo o projeto filmico. Vemos os tipos de relações que nascem dessa interação. Como cinema verdade ou cinema participativo, a ideia enfatiza que essa é a uma verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada (NICHOLS, 2005). A partir desse encontro, Coutinho passa para o próximo passo para buscar o real, que é a entrevista, ou como ele mesmo diz: A conversa.

## CONVERSAS

Perguntar é certamente uma tarefa difícil, seja em qualquer área. Os documentários de Eduardo Coutinho mostram-se então, com um alto nível de dificuldade, principalmente *Edifício Master*, visto que as entrevistas são propulsoras de toda a estrutura filmica. As perguntas no filme são sempre feitas com a preocupação de não passar nenhum julgamento para o ator social, pois com isso ele não encontrará dificuldades em dizer o que pensa. Nesse filme, Coutinho não quer saber o que a pessoa pensa sobre política, religião ou movimentos sociais. Ele está interessado em saber onde o personagem nasceu, casou, porque decidiu ir para o Rio de Janeiro, porque não tem mais contatos com os pais e etc.

Os cineastas que buscam representar seu próprio encontro direto com o mundo que os cerca e os que procuram representar questões sociais por meio de entrevistas formam os dois componentes mais importantes do cinema participativo (NICHOLS, 2008). Para não comprometer essa estética do encontro, algumas preocupações devem ser tomadas para que a entrevista, em vez de ajudar no processo, acabe o atrapalhando. Para isso deve se evitar a dominância do “verbalizável”, a fraca capacidade de observação de situações reais em transformação, a repetição de uma mesma configuração de espaço (muito usada em entrevista jornalística), a ausência de relações entre personagens e cineasta (que seria cabal para um fracasso de um documentário participativo) (LINS e MESQUITA, 2008). Para não ter uma relação rasa, o cineasta não deve procurar tratar seus entrevistados de modo fetichistas ou sacralizados. O necessário é estabelecer um diálogo real, procurando não oprimir quem fala.

Como são mostradas mais de 20 conversas diferentes, é obvio que uma hora ou outra o cinema verdade traria em alguma ocasião de certo desconforto nesse encontro de dois mundos. Isso acontece quando Roberto, depois de uma pergunta de Coutinho, ao falar das dificuldades em conseguir um emprego, pergunta ao cineasta se ele não queria





lhe dar um emprego. É visível, através da fala de Coutinho, que ele não sabe o que fazer e o que responder. O que sai da sua boca são palavras desconexas, beirando a incompreensão. O momento constrangedor só acaba quando o próprio Roberto o interrompe dizendo “O senhor é uma pessoa muito simpática, muito amável e eu lhe agradeço, mas a realidade é a realidade”. Claro que Coutinho manteria essa cena sem cortar sequer um frame dela, afinal como o próprio Roberto disse, a realidade é a realidade. A realidade daquele momento foi um ambiente de tensão para diretor e entrevistado. Essa é a realidade que o cinema verdade se propõe. Essa é a realidade que Coutinho se propõe nesse filme.

No seu famoso artigo “Traveling de Kapò”, Serge Daney, diz, adaptando uma frase de Rivette: “existem coisas, que só devem ser abordadas no temor e no tremor”. É claro que no texto, ele usa essa frase para falar de como abordar a morte. Mas essa assertiva se encaixa em alguns momentos de *Master*, inclusive da última cena aqui exposta. Isso porque, o que vemos na tela é a interação entre duas pessoas, onde uma está tentando tratar a outra com bastante temor. Coutinho sempre mantém a preocupação no que vai perguntar, em como vai tentar dar uma cutucada no entrevistado para que ele fale um pouco mais. Isso sempre tentando não demonstrar qualquer tipo de preconceito ou julgamento. Ficando sempre a uma distância confortável para que a pessoa não tenha medo de falar o que acha. É um temor que pode gerar um tremor (como vimos na descrição da cena), mas um tremor justo com a realidade da situação filmada (DANEY, 1996).

Esse tremor proporciona uma das melhores cenas do filme. Porque a decisão do diretor em filmar o Senhor Henrique cantando *My Way* do Sinatra só pode ter sido dotada de uma mistura de temor e tremor. Poderia dar certo e poderia dar errado. Mas deu certo, se mostrando uma cena muito sensível do ponto de vista não só de quem vê, mas também do próprio Coutinho, que não diz nada no começo, nem no final, quando o senhor, emocionado, termina de cantar a música. Não dá para saber o que Coutinho estava sentindo nesse momento, mas não se houve nenhuma pergunta, apesar de uma tentativa de aprovação do senhor Henrique. Coutinho prefere um silêncio depois de tudo isso, porque talvez para ele, a cena ainda não terminou. O tremor vem do medo de não intervir onde não se deve.

O “medo” de tratar os temas cotidianos leva Coutinho a tentar ser o mais neutro possível. Porque quando a Maria Pia diz: “É só querer trabalhar, rapaz, Lido com os pobres há 40 anos, eles mentem, você nem sabe como eles fazem...”, como alguém



reagiria a isso? Basicamente ou concordaria ou contrariaria essas afirmações. Só que através de um simples “Eles são preguiçosos?”, Coutinho usa uma neutralidade ímpar para fazer com que ela continue seu raciocínio, porque é nisso que ele está interessado. Em resposta Maria continua seu raciocínio e diz: “Preguiçosos, não querem trabalhar. não gostam, porque nem para buscar remédio nos postos eles vão. E se a gente dá o remédio, eles esquecem de tomar. Esquecem!”. Não é uma neutralidade qualquer. É uma neutralidade justa com as ideias do diretor. Pois ele acredita que as pessoas devem ser ouvidas, seja falando o que for. Mas essa não seria uma tentativa de deixar o espectador contra o personagem? Não. Maria pia não está no documentário só para falar isso, ela ainda fala sobre sua viagem da Espanha para o Brasil, do esforço que faz para criar os filhos e do amor que sente pelo seu neto. Ou seja, essa conversa, assim como todas as outras do filme, não tem como objetivo de dizer se aquela atitude, sentimento ou ação são erradas ou certas, mas sim mostrar o real de um conglomerado urbano, onde diversas pessoas vivem as suas vidas de forma única. Nada disso é indiferente para a sociedade atual. Isso é realidade.

## REFERÊNCIAS

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2008.

DANEY, Serge. “O ‘travelling’ de Kapo”. In: GRILO, João Mário; MONTEIRO, Paulo Filipe (Orgs.). **Revista de Comunicação e Linguagens**, nº 23, O que é o Cinema?. Lisboa: Ed. Cosmos, 1996.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro, RJ: Azougue, 2006.

GAUTHIER, GUY. **O documentário: Um outro cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2011.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer Documentários: Conceitos, Linguagem e prática de produção**. São paulo: Summus, 2012.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: Sobre o O documentário Brasileiro Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.



MARTINS, Pablo. **O anonimato em primeiro plano, Edifício Master de Eduardo Coutinho**. Disponível em: < <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/coutinho2.htm>>  
Acessado em 10 de Abril de 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. trad: Mônica Saddy Martins. 2ª Edição. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

SALLES, João Moreira. “A dificuldade do documentário”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Cauiby (Orgs.). **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 2005, pp.57-71.

STAM, Robert. **Introdução a teoria do cinema**. trad: Fernando Mascarello. Campina, SP: Papyrus, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Documentário Moderno”. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **Historia do Cinema Mundial**. 6ª Ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006.