

O PROCEDIMENTO DE TRADUÇÃO DO REAL NA ARTE E SUA CAPACIDADE DOCUMENTAL

Sonia Guggisberg

RESUMO

O objetivo deste estudo é testar a capacidade de rever realidades na produção artística pesquisando novos formatos visuais textuais, explorando o caráter instável e imprevisível da imagem também na questão documental.

No âmbito desta pesquisa, é fundamental compreender os procedimentos de tradução de dados coletados em arquivos, documentos e testemunhos para a realização do documentário. Torna-se fundamental também compreender o potencial de participação do filme documentário no debate político contemporâneo e na arte; que tipo de relação ele é capaz de estabelecer com a verdade nos dias de hoje, em que os limites do documentário tradicional tornaram-se fluidos em termos visuais, narrativos e conceituais, refletindo as mudanças sociopolíticas no cenário contemporâneo.

Palavras-chave: Arte. Imagem. Documento. Documentário. Tradução.

ABSTRACT

The aim of this study is to test a new manner of documenting; researching new visual text formats, exploring the unstable and unpredictable character of the image. Within the scope of this research it is essential to understand the procedures for the translation of data collected in files, documents and testimonies to the achievement of the documentary. It also becomes crucial understand the potential involvement of documentary film in the arts as well as in the contemporary political debate, the kind of relationship it can establish with the truth in current days when the limits of traditional documentary became fluid in visual, narrative and conceptual terms, reflecting social political changes in the contemporary scenario.

Key Words: Art. Document. Documentary. Translation.

Esta pesquisa parte da hipótese de que reconstruir “verdades”, do ponto de vista do documentário, significa reinventar realidades a partir de documentos, resquícios de verdades e analogias, com a possibilidade de abrir uma discussão ou implementar uma mudança sobre seu tema antecedente, seja este um fato histórico ou cotidiano, biografias ou diferentes acontecimentos. Significa construir realidades apresentando estratégias nas quais a rede de relações que norteiam o tema pesquisado remeta a um panorama mais complexo em termos sógnicos e plásticos. A imagem em vídeo “pressupõe uma arte da relação, do sentido e não simplesmente do olhar ou da ilusão” (MACHADO, 2003b, p. 29).

Segundo Lipovetsky e Serroy (2010), o cinema, como a arte do século XX, não parou de se reinventar. Como um radar de seu tempo, cresceu, seja no gênero ficção ou documentário, e apresentou também produções de baixo custo, experimentais e alternativas. Sobre as possibilidades que se abriram, cabe citar Hansen (2004, p. 409), para quem “o cinema é o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados”.

O século XXI caminha para um modelo com limites fluidos, assumindo as idas e vindas e os diferentes recortes da história. Segundo Michel Foucault (1968), é preciso se libertar da noção fechada de tradição, de hierarquia, olhar o fluxo contínuo, entendendo que a verdade se manifesta de diferentes maneiras. Estas mudanças foram traduzidas nas expressões artísticas, não se podendo deixar de lado o cinema e a videoarte. Segundo Zygmunt Bauman (2001), as estruturas sociais e políticas se liquefizeram, dando mobilidade ao que era rígido. A problemática do líquido manifesta-se não apenas na organização das estruturas sociais, no que tange à questão do espaço, mas atinge também as relações humanas (GUGGISBERG, 2009). A fragmentação e a efemeridade passam a fazer parte dos parâmetros do mundo contemporâneo modificado, e, dentro do cenário da “modernidade líquida” (BAUMAN, 2001), as imagens do cinema documentário passaram cada vez mais a analisar e a reescrever a problemática contemporânea, mostrando diferentes graus de diluição, degradação moral, miséria humana, desrespeito e genocídio. Mostraram, também, vidas triunfantes e o benefício do individualismo, introduzindo a necessidade de padrões de consumo segundo o modo de vida americano.

As chagas de um sistema economicamente desigual começaram a ser mostradas e reforçadas continuamente, de modo consistente e permanente, por artistas e documentaristas já preocupados em mudar a visão única da sociedade de consumo do primeiro mundo.

Em razão de seu potencial político, o documentário cresce em importância dentro da cultura de massas e traz ao público, cada vez mais enfaticamente, as diferentes passagens da estrutura social em seu universo micro e macro, desmistificando ou mistificando verdades, mentiras e ilusões.

Torna-se importante, para esta pesquisa, entender o que são documentos, arquivos, usados para a elaboração de documentários e compreender o significado da mediação, da tradução, proposta pelo autor.

Os documentos são objetos aparentemente estacionados no tempo; são também testemunhos capazes de ativar a memória sobre realidades passadas. A interrogação que o documentário se propõe a fazer sobre o documento recoloca-o em fluxo, ativando-o e retirando-o de uma situação estática e guardada, evocando pensamentos e ideias. Vale lembrar que o resgate da memória é uma das possibilidades da arte de rever realidades e propor reflexões sobre estas; no caso do documentário, é também uma responsabilidade.

De acordo com Lins, Rezende e França (2011. p. 59), o documentário tem afinidades com o documento, porém “muitas críticas feitas ao documentário até hoje baseiam-se nessa relação, como se o documentário, desde sempre e para sempre, almejasse as mesmas características e funções do documento: expressar a verdade, representar o real”.

Sabemos que um documento pode ser verdadeiro e falso ao mesmo tempo, à medida que esconde e revela traços fragmentados de onde foi produzido e do poder que o produziu.

Segundo Lins, Rezende e França (2011, p. 61), citando Didi-Huberman:

Diante de um *documento*, há de se desarmar os olhos, para depois rearmá-los. Há de se trabalhar como um arqueólogo, descrever o que se tem diante dos olhos, descobrir camadas, temporalidades, identificar elementos que não eram visíveis, agrupá-los, interrelacioná-los. O *documento* não existe mais por si próprio, mas em relação a outros elementos, a outras séries, e esse processo acontece numa mesa de montagem. O artista se torna, assim, um “arqueólogo”, “que não é em absoluto um nostálgico voltado ao passado”, mas alguém que “*abre os tempos*” das *imagens-documento*, “através do seu esforço constante de transmissão” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 108).

Documentos e testemunhos, mas também impressões sobre o mundo, são os dados coletados que precedem a obra. O que vem depois, como desdobramento, é o objeto final, carregado da proposta de revisão de valores construída no processo de tradução.

A tradução dos dados coletados resulta numa montagem narrativa de diferentes vozes. Esta constrói o discurso e, ao mesmo tempo, o desconstrói, pois apresenta um modo reflexivo e dialético entre as diferentes vozes possíveis de comunicar. Segundo Vélez e Machado, são as vozes que fazem as asserções no documentário. E os autores colocam as diferentes vozes como: “A voz dialógica das entrevistas, a voz do depoimento, a voz dos arquivos das imagens, a voz dos diálogos ou monólogos no mundo.” (2005, p. 86).

Vale lembrar que, para tratar do documentário, falamos de recortes atuais de acontecimentos passados. Sendo assim, a tradução também repensa as diferenças de temporalidade.

Reflexivos e cada vez mais elaborados em forma de ensaio, os documentários surgem como objetos de pensamento, de reflexão sobre os diferentes modos de se ver o mundo; traduz passagens, acontecimentos e experiências. Segundo Greiner (2010), “a chave encontra-se em como traduzir o passado sendo este um recurso de ativar o futuro”, e diz que esta seria uma forma para gerar dinamicidade, de colocá-lo em trânsito novamente. Segundo o sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2002, p. 273), este é “o procedimento que nos resta para dar sentido ao mundo [...]”. E coloca que:

A tradução é, simultaneamente, um trabalho intelectual e um trabalho político. E é também um trabalho emocional porque pressupõe o inconformismo perante uma carência decorrente do carácter incompleto ou deficiente de um dado conhecimento ou de uma dada prática. [...] é um trabalho transgressivo que [...] vai fazendo seu caminho caminhando. (SANTOS, 2002, p. 267-268).

No âmbito social, ainda de acordo com Santos (2004, p. 45), “O tipo de transformação social exige que as constelações criadas pelo trabalho de tradução se transformem em práticas transformadoras.”.

O trabalho de tradução é o procedimento que permite apontar direções, criar associações e compreensões recíprocas entre as experiências e os acontecimentos do objeto em questão. De acordo com Christine Greiner, “Há uma fala secreta no silêncio que torna a tradução próxima da criação [...]” (2010, p. 15).

Conforme citado anteriormente, a tradução situa-se na mediação entre o mundo e o homem. Ela se dá a partir da reflexão de diferentes vozes, permitindo criar

associações e compreensões; mostra-se um procedimento capaz de gerar sentidos e de encontrar direções. Podemos entendê-la, também, como um importante elemento na construção da linguagem artística, gerando objetos capazes de se expressarem e se comunicarem com o público, com a sociedade.

Com seu potencial de proporcionar ao público ferramentas que lhe permitem esclarecer e entender melhor o mundo em que vive, o cinema documentário consolida sua função social expondo a realidade sobre os jogos de interesses que atravessam toda a sociedade. Pode oferecer ao espectador informações políticas e mediáticas que lhe permitem encontrar respostas e usar essa experiência para repensar sua própria identidade. Podemos afirmar que os documentaristas desenvolveram a questão do olhar, trazendo ao público formas de ver, sentimentos e particularidades de aspectos muitas vezes encobertos ou não divulgados, assim como se propuseram a reformular questões abandonadas, aparentemente sem importância para a maioria das pessoas.

Vale apontar a atuação do cineasta Harum Farocki em seu filme *Fogo Inextinguível* (1969), que provoca no espectador a dor da realidade.

Farocki, após ter lido o testemunho da vítima vietnamita de um bombardeio estadunidense com napalm, dirige-se ao espectador com estas palavras: “Como é que podemos mostrar-vos o napalm em acção? E como é que podemos mostrar-vos as lesões causadas pelo napalm? Se vos mostrarmos fotografias de queimaduras de napalm, fecharão os olhos. Primeiro fecharão os olhos às fotografias. Em seguida fecharão os olhos à memória. Depois fecharão os olhos aos factos. E depois fecharão os olhos a todo o contexto. Se vos mostrarmos uma pessoa com queimaduras de napalm, ferimos os vossos sentimentos. Se ferirmos vossos sentimentos, sentir-se-ão como se tivéssemos experimentado napalm em vocês, à vossa custa. (ATELIER, 2011)

Sendo uma expressão cultural e artística, o documentário reflete ideais e pensamentos, reconstituindo situações reais por meio de imagens em movimento, aproximando o espectador de diferentes partes de histórias, pessoas e lugares.

Corroboramos as palavras de Erika Bauer, para quem fazer documentário é um ato político, um posicionamento diante daquilo que se vê e se sente, uma manifestação do sentimento de se estar vivo: “A realidade chama, chacoalha, estremece [...] faz-nos mover e entrar em choque com novos dilemas éticos, políticos e estéticos” (BAUER, 2007, p. 75).

A importância de acordar o espectador, muitas vezes disperso, e provocar nele uma atitude consciente faz do documentário uma porta aberta para a reflexão social. De acordo com André Parente (2007, p. 4), “de fato, o espectador constrói o filme ao tentar compreendê-lo”, ao mesmo tempo que se reconstrói.

Fazer documentários está diretamente ligado ao fato de haver a intenção de se levar conhecimento às gerações seguintes, e ao modo como esse conhecimento alcançará o futuro. Com a possibilidade de interferir e reconstruir parte da consciência coletiva, o documentarista reconhece o dever da memória quando apresenta releituras de líderes importantes, ou mesmo do cotidiano, tornando visíveis as lembranças da memória e a afirmação de identidades particulares, e fazendo-as reconhecer pelo público.

Segundo José Roca (MUNTADAS, 2011), o vídeo, a tecnologia e as redes invadiram o espaço privado da mesma maneira como o cinema havia feito com o espaço público.

Tanto a história do cinema como a do documentário estão diretamente ligadas aos avanços tecnológicos da imagem em movimento; e, assim como a televisão, o vídeo e a internet, cada um desses dispositivos “reverbera cada mudança de paradigma técnico” (TEIXEIRA, 2004, p. 39).

É difícil delimitar as fronteiras entre os gêneros *ficção* e *documentário*, e sequer é necessário abordar esta questão neste momento. Para o cineasta francês Jean-Luc Godard, “todo grande documentário tende à ficção, e toda grande ficção tende ao documentário”¹. Sabe-se que todo filme documental apresenta, além das imagens de cenas reais, modos de ver e pensar o mundo; e a ficção, por sua vez, pode também trazer aspectos documentais e maneiras de interpretar diferentes passagens históricas da sociedade e aspectos culturais do mundo em que vivemos. Segundo Manuela Penafria, “documentário e ficção são dois modos de documentar, **de comentar** o mundo” (2005, p. 4).

Se o que conta é a “verdade cinematográfica”, pode-se dizer que essa verdade é relativa, intermediada e formulada pelas escolhas do diretor, cujos objetos se dividem entre as relações que ele constrói no filme e as relações sensíveis que ele leva ao espectador. Além de um registro construído por imagens e sons, o

documentário é uma intervenção na realidade captada, e não sua cópia fiel. Segundo Aumont (1993), o olhar do cineasta parte do:

[...] ato da percepção, da visão, de um sujeito; portanto, é uma visão dotada de intencionalidade, de finalidade. Sendo a visão um processo físico, o olhar traz em sua percepção uma dimensão humana, um ato consciente, sendo esse um elemento essencial na relação do sujeito com seu ambiente e em sua estratégia de conhecimento do mundo.

E Manuela Penafria (2005, p. 3) pensa que, “pelo menos até à presente data, nada nos parece suficientemente convincente para considerarmos o filme documentário o legítimo representante da realidade”.

A realidade torna-se relativa, uma vez que é elaborada pela interpretação – por um ponto de vista – do diretor. O importante é entender que tipo de relação com a verdade o diretor consegue levar ao espectador. Brian Winston² coloca uma questão essencial: qual “realidade” consegue sobreviver ao “tratamento criativo”, e pondera:

Dada a necessidade de se decidir que uma câmera estará presente, os acordos que devem ser feitos com aqueles que serão filmados, o efeito da presença da câmera, a decisão de quando filmar e quando não filmar, como iluminar, que lentes usar e onde ficar, onde colocar os microfones [...]. (PENAFRIA, 2011, p. 41).

O fato em si colocado diante do espectador traz-lhe a experiência própria, impregnando sua consciência de realidade. É uma consciência que não se apaga, que pode ser reformulada a cada reflexão, a cada experiência. Para Brian Winston, “os documentários são artefatos construídos” (PENAFRIA, 2011, p. 57).

O processo criativo de experimentação estimulou o artista não só a pensar a realização do filme, mas a gerar análises críticas e visões de mundo singulares sobre os temas abordados.

Hoje, cineastas documentaristas criam instalações que são expostas em galerias, ao mesmo tempo que artistas expandem suas experimentações para o campo do documentário. A arte se renova a partir da união de estéticas e técnicas diferentes, permitindo outras maneiras de se relacionar com o cinema/vídeo. Os critérios se misturam, possibilitando um trânsito livre entre narrativas e conceitos.

Segundo Foucault (1987), para sair da rota sequencial dada, é preciso acolher as práticas discursivas na dispersão dos acontecimentos, na dispersão de pensamentos, no turbilhão sígnico.

Em oposição ao formato tradicional do cinema³, a imagem contemporânea se configura mostrando uma iconografia múltipla, polifônica, não só dela, mas também dos sons e dos movimentos. Apresenta simultaneidade de quadros, sobreposição de tempos e espaços, *mixa* gráficos e textos, ao mesmo tempo que estabelece relações visuais e sonoras.

A técnica de escritura múltipla, em que texto, vozes, ruídos e imagens simultâneas se combinam e se entrecrocaram para compor um tecido de rara complexidade, constitui a própria evidência estrutural daquilo que modernamente convencionamos chamar de uma estética da saturação, do excesso (a máxima concentração de informação num mínimo de espaço-tempo) e também da instabilidade (ausência quase absoluta de qualquer integridade estrutural ou de qualquer sistematização temática ou estilística). (MACHADO, 1997, p. 238)

A câmera depende da escolha do artista, porém carrega consigo um “poder transfigurador do mundo visível, que chega a ser devastador nas suas consequências” (MACHADO, 2003b, p. 68). É na montagem, na edição, que o artista entrelaça relações para construir a realidade do seu filme.

Mesmo que esteja apoiado em fatos reais, o cinema documentário interroga diferentes tempos, criando realidades fílmicas em que acontecimentos reais são misturados a documentos, entrevistas e testemunhos. A mistura de arquivos, documentos, registros e técnicas de processamento da imagem para a “reconstrução” do assunto escolhido expandiu o processo de experimentação e resultou em um novo formato para o documentário.

Artistas contemporâneos, como Douglas Gordon, Steve McQueen, Eija Liisa Ahtila, Pipilotte Rist e, no Brasil, Eder Santos, Dias e Riedwig, entre outros, passaram a usar diretamente as pesquisas sobre imagem para produzir obras plásticas e apresentá-las em museus e galerias.

As obras em formatos cinematográficos subvertem não só a linguagem videográfica, mas o ritual das salas escuras e confortáveis para assistir. O cinema/vídeo abre-se para uma cadeia infinita de possibilidades do, assim chamado pelos críticos, cinema de exposição, e torna-se fundamental no momento contemporâneo, colocando novas questões para a arte do vídeo, chamado por Dubois (2004, p. 28) de a “máquina de questionar imagens”. Dubois ainda diz: “decididamente, o vídeo é de fato um estado do olhar: uma forma que pensa”.

Considerações finais

Tornam-se importantes para este estudo as palavras do artista Antoni Muntadas (SCRIBD, 2009) quando ele diz: “Sempre me preocupei com o invisível, porque é algo que está atrás, entre, são coisas que não se apresentam para a sociedade. Acredito também que é muito importante cuidar para que isto seja visto.”.

O documentário tem a capacidade de tecer relações com a realidade fora das telas e denunciar descontentamentos que envolvem o universo social. Ele apresenta o poder de trazer à tona assuntos esquecidos e muitas vezes sem visibilidade, reabrindo questões para a sociedade.

Neste caso, cabe ao artista elaborar formas de documentar que construam diferentes possibilidades da visão de fatos sociais. O filme-ensaio abre espaço para o campo do hibridismo, das desconstruções e relações no tempo e no espaço, apresentando-se em toda a sua complexidade e diversidade. Como forma de comunicação, a arte, livre em seu poder de criar, pode e deve ocupar um lugar transversal na cultura e na sociedade.

O documentário começa a ganhar interesse quando () se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. (MACHADO, 2003b, p. 68)

Elaborar visões artísticas na produção de documentários significa enxergar a realidade de seu tempo histórico e construir um posicionamento social e político em uma forma profunda e concreta. A arte não precisa se harmonizar com entendimentos, não se esquematiza em conceitos, não se permite atrofiar e estancar o movimento e o desenvolvimento de conceitos que permeiam a sociedade. Pelo contrário, cumprindo seu papel político, pode denunciar jogos destrutivos que penalizam a sociedade por inteiro, pode desestabilizar a estrutura sociopolítica que atua contra o real desenvolvimento da sociedade, tem potencial para operar livremente, pode desvendar ações predadoras do dia a dia que funcionam como agenciadores de problemas sociais. Precisa continuar a violar estruturas organizadas, gerar conceitos, construir composições autônomas e apresentar instrumentos para a sociedade se repensar.

Notas

¹ Disponível em: <<http://documentarioeficcao.blogspot.com/>>. Acesso em: 8 mar. 2012.

² WINSTON, Brian. Documentário: Penso que estamos em apuros. In: PENAFRIA, Manuela (Org.). *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário*. 2011. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110909-tradicao_reflexoes.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2012.

³ O documentário clássico pode ser resumido nas seguintes características estruturais: imagens rigorosamente compostas, fusão de música e ruídos, montagem rítmica e comentário em voz *off* despersonalizada (D'ANUNCIAÇÃO, 2000).

Referências bibliográficas

■ Publicações

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Ed. Papirus, 1993. Título original em francês: *L'image*. Éditions Nathan, 1990.

AVELLAR, José Carlos. *A realidade como crítica do cinema, a realidade como crítica da realidade. Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

BAUER, Erika. *Documentário como experiência. Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad.: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2. ed., 1987.

GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

GUIMARÃES, Cao. *Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla. Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 409.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *O ecrã global*. Lisboa: Edições 70, 2010. Coleção Arte & Comunicação.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. *As Linhas de Força do Vídeo Brasileiro*. In: Arlindo Machado. (Org.). *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003 (a), p. 29.

_____. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MESQUITA, Claudia. Outros retratos: ensaiando um panorama do documentário independente no Brasil. *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MUNTADAS, Antoni. *Informação, espaço, controle*. Curadoria: José Roca. Textos: Ana Beluzzo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005, p. 47-71 (Capítulo 2).

PARENTE, André. Cinema em trânsito: dispositivo do cinema ao cinema dispositivo. In: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (Org.). *Estética do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã, PT: Livros Labcom, 2007.

PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (Org.). *Estética do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã, PT: Livros Labcom, 2007.

SCHVARZMAN, Sheila. Tendências e perspectivas do documentário contemporâneo: um olhar histórico retrospectivo. *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

SICHEL, Berta. O visível e o invisível. In: MACIEL, Katia (Org.). *Cinema sim*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário expandido: reinvenções do documentário na contemporaneidade. *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

■ **Websites**

ATELIER REAL. *Introdução ao cinema-ensaio de Harun Farocki*. 2011. Texto adaptado do artigo Regarding History, de Coco Fusco, publicado na revista *Frieze*, n. 127, nov./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.atelier-real.org/HARUNFAROCKI.htm>>. Acesso em: 29 nov. 2011.

D'ANUNCIÇÃO, Luciana Rodrigues. *Uma (breve) história do documentário - parte 1*. Mato Grosso, 2000. Disponível em: <<http://www.curtaocurta.com.br/artigo.asp?artigo=66>>. Acesso em: 8 mar. 2012.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Arte e Tecnologia. Disponível em: <<http://www.cibercultura.org.br/>>. Acesso em: 29 nov. 2011.

FRANÇA, Andréa. *Documentário brasileiro e artes visuais: das passagens e das verdades possíveis*. p. 51. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_Franca.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2012.

GUGGISBERG, Sonia. *Bolhas urbanas*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <http://www.pucsp.br/artecidade/novo/pesquisa/transurbanas/transurbanas_10.htm>. Acesso em: 29 nov. 2011.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*. São Paulo: PUC-SP, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

MACHADO, Arlindo. Novos Territórios do Documentário. In: *Doc On-Line*. Revista Documental de Cinema Documentário. Disponível em: <<http://www.doc.ubi.pt/11/doc11.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2012.

_____. O Filme-Ensaio. *Revista Concinnitas*. Ano 4, v. 5, dez./2003 (b). Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos5/machado.pdf>>. Acesso em: 6 mar. 2012.

_____. Uma Experiência Radical de Videoarte. **Videarte**. Disponível em: <<http://videarte.wordpress.com/texto-de-arlindo-machado/>>. Acesso em: 7 mar. 2012.

PENAFRIA, Manuela. *Em busca do perfeito realismo*. Universidade da Beira Interior, 2005. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/_listas/tematica.php?codtema=4>. Acesso em: 29 nov. 2011.

_____. *O Documentarismo do Cinema*. Universidade da Beira Interior, 2003. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/penafria_manuela_documentarismo_cinema.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2012.

_____. *O paradigma do documentário*: António Campos, Cineasta, 2009. Disponível em: <<http://www.livroslabcom.ubi.pt/livro.php?l=40>>. Acesso em: 29 nov. 2011.

_____. *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo*, 1999. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2011.

_____. Org.). *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário*, 2011. Disponível em: <<http://www.livroslabcom.ubi.pt/index.php>>. Acesso em: 29 nov. 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O futuro do Fórum Social Mundial: o trabalho da tradução*, *Revista del Observatorio Social de América Latina*, 2004, 15, 77-90. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/65_Futuro%20FSM%20-%20O%20trabalho%20da%20traducao_OSAL_2004.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2012.

_____. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, Out. 2002, p. 237-280. Disponível em: <http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF>. Acesso em: 28 mar. 2012.

VÉLEZ, Marta Lucía; MACHADO, Arlindo. Documentiras y Fricções. O lado escuro da lua. *Revista Galáxia*. São Paulo: PUC-SP, v. 5, n. 10, p. 11-30, 2005.

Sonia Guggisberg

É doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, atua como artista plástica desde a década de 1990 e se dedica à videoarte desde 2007. www.soniaguggisberg.com.