

A espessura do imaginário no documentário – a imagem e a ideologia

Mauro Luciano de Araújo
Universidade Federal de Sergipe

Índice

1 A verdade do documentário	2
2 Idéia e Imagem	4
3 A ideologia no filme	7
4 Bibliografia	8

No documentário, cineastas lidam com imagens da realidade. Isto fica claro na montagem do filme. Mas *o que* seria essa realidade, na medida em que ela se mostra dentro de um quadro, plano? Um recorte, mais propriamente. Esse recorte, uma espécie de janela aberta ao espectador, é arbitrário, na maioria das vezes. E o som do filme? Ele aparece como ambientação do que se vê, e atravessa também pelo processo de montagem. Parâmetros como a iluminação, cores, até mesmo a ênfase em alguns personagens, ou falas de alguns personagens na cena real, dão à imagem documentária não somente um caráter histórico documental, mas o de uma criação humana. Esse artigo tem a proposta de explorar a imagem visual do filme documentário, e como ela, em grande maioria das vezes, não reflete *somente* a realidade mas uma ficção plástica e pictórica no enquadramento e sua profundidade de parâmetros.

Quando há esta criação de imagens em

certa medida nós falamos que se imagina - há o ato é imaginar. É um processo de criação. Tendo a imagem em princípio, logo em seguida nós colocamos significados na mesma segundo certas escolhas, criamos significações para ela, ao mesmo tempo em que captamos suas propriedades. O âmbito da significação está na consciência – seja na associação com outras imagens e na imposição da convenção significante, logo após. Paramos na consciência, momentaneamente, para dizer que essa perspectiva fenomenológica¹ utilizada contribui muito na concepção do conceito de imagem a ser mais tarde interpretado. Isto porque na fenomenologia a consciência, o cogito é posto numa transcendência – a consciência está no mundo, e não no interior do pensamento, tal como a tradição cartesiana nos leva a acreditar. A significação é algo como qualquer outro objeto, passível de ser absorvido, percebido. Essa perspectiva foi desde a de Christian Metz a Jean Baudry, e foi guia de muitos artigos das revistas francesas *Cahiers du cinéma* e *Cinéthique* na década de 70.

Mas não estamos, portanto, apenas sob o jogo da discussão posta pelo método da semiótica, encarando apenas algo da própria

¹Jean Paul Sartre, *O Imaginário*, p. 20

imagem e do que dela se entende: signifi-
cante e significado. Estamos em outro jogo,
que leva mais em conta o que da imagem se
pode perceber – sua própria consciência em
tal, ou tal significação.

Sabemos que qualquer filme se vale de
imagens para narrar, e não seria diferente no
documentário. São imagens fotográficas em
movimento, mais propriamente. No docu-
mentário são fotografias “verdadeiras”, *re-
ais*, que contam certo fato em movimento –
são usadas *imagens que aconteceram*. Na
redução do mundo a imagens, a significa-
ções, vê-se que a preocupação do documen-
tário é, como numa reportagem, passar ao
espectador algo que aconteceu ou acontece
no mundo, mediante sua retórica que usa do
factual. Estamos em contato com a reali-
dade, com o verdadeiro, com o mundo. Po-
rém, Sartre explica em certo momento como
a verdade chega a um patamar que necessita
de explicações, representações que referen-
ciem a uma realidade social:

(...) o critério de verdade evoluiu. Não se
trata mais de uma relação de conformidade
ao objeto externo. Estamos em um mundo
de representações. O critério passou a ser
o acordo das representações entre si. (SAR-
TRE, 1996: P.77)

1 A verdade do documentário

Primeiramente, o documentário é visto tal
como um gênero cinematográfico. Mais que
isso: quando em seu início, nas defesas de
Grierson ao lado do Estado Britânico, ele se
pretende uma instituição dentro da lingua-
gem cinematográfica que finalmente chama
a realidade social às telas. Só que ele tam-
bém é filme, como não-ficção.

Os documentários são filmes de não-ficção,
mas nem todos os filmes de não-ficção são
documentários, ou seja, a utilização do termo
não-ficção deve servir, não para designar o
documentário, mas para incluí-lo num con-
ceito lato e flexível que reconhece diferentes
formas de fazer filmes. (PENAFRIA, 1999:
p 21).

Há algo no documentário, desde que ele
foi concebido como tal, que chama a aten-
ção do espectador a um desvelamento total
do mundo exagerado e mítico, com sentido
na elucidação objetiva rumo ao verdadeiro,
ao real, propriamente. Ele é um herdeiro de
toda a ânsia pela verdade e esclarecimento
da ciência moderna. Quer transportar o es-
pectador ao acontecido real, presencia-o nos
fatos, tal como também quer a imprensa –
este mecanismo de divulgação de ideais mo-
dernos. Temos a aparência, o fato como ele
aparece, por esse motivo a realidade deve
ser gravada duas vezes – tanto pela câmera
quanto pela tentativa de significar de um “su-
jeito” ou subjetividade de um autor dada ao
espectador. Logo após isso tudo passa por
um processo de distribuição e é assistido.

Sabemos que ao fundo de cada filme não-
ficcional ou documentário existe uma con-
versação com o espectador da maneira mais
simples que se pode conceber – uma comu-
nicação estética, diretamente ligada às ima-
gens de verdade (ou da verdade) que ele
passa. Este segundo argumento diz respeito
ao que o crítico e espectador de cinema An-
dré Bazin nos mostra ao escrever sobre o
assunto. Ele acreditava que a realidade em
uma obra artística só podia ser passada *dire-
tamente*, unicamente pela arte do filme. So-
mente o filme grava a realidade com sua ima-
gem em movimento. Era como se o cinema

fosse o receptáculo de verdades que acontecem no mundo, e que, uma vez colocadas em filmes, essa realidade fica para a eterna apreciação. No teatro, na música, na pintura, na dança – em nenhuma outra expressão artística essa “realidade”, realismo, é possível. Não é nenhum exagero, portanto, dizer que a credibilidade do filme é a maior dentre todas as expressões artísticas.

É neste momento, com Bazin, que chega mais uma vez na França a discussão do específico fílmico de Epstein, Dulac e Mousignac – agora não mais tentando achar a beleza, a fotogenia, mas a vocação da fotografia como expressão de uma realidade histórica. Neste caso, seja em filmes de ficção ou no documentário, passados vários anos da feitura da obra temos a evidência mais convincente de que o que vemos ali realmente aconteceu. O estatuto do filme decorre então de seu discurso forte, a favor da realidade e da continuação da vida.

(...) o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca da catalepsia convulsiva. Pela primeira vez a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação. (BAZIN, 1991: 24).

Ou seja: no filme não há somente discurso claro, mas também uma menção direta à realidade ambígua – dotada de vários significados, como é nossa percepção da vida. Não é observada apenas contemplação fotogênica do real, mas uma difusão das coisas do mundo em sua duração que dá complexidade e profundidade à imagem. A ambigüi-

dade é desse mundo que se mostra na janela do enquadro, mas é também daquele mundo fora do quadro – fora da moldura.

1.1 O cinema verdade: a verdade inalcançável

O verdadeiro é o que aconteceu em frente à câmera e não haveria sofrido modificações, segundo a concepção clássica do filme que esconde a montagem e o aparato técnico, sutura o filme deixando-o flutuante perante nossos olhos de espectador. Nela nós somos conduzidos ao local do acontecimento para conhecermos toda a verdade através do processo de identificação – uma reportagem, um reportar ao momento.

Já na concepção moderna, no documentário com o advento do *cinema vérité*, o verdadeiro é o que aconteceu enquanto foram captadas as imagens e como tudo se tornou do jeito que apareceu perante nós – a relação entre espectador e filme é outra completamente diferente da clássica. Muda-se o molde, a forma de apresentação do mundo. O que aparece, então, pode não nos convencer de que foi realmente aquilo que aconteceu já que a montagem nos conduz a uma teleologia imposta pelo fio narrativo, na obra clássica. Somente evidenciando o dispositivo de filmagem nos aproximaríamos da verdade.

O dispositivo cinematográfico no documentário, neste caso, é levado em conta já com Jean Rouch. A imagem se revela como falsa, construída, de vez em quando enganadora até mesmo quando se pretende como referente a um acontecimento. Só desvelando todo o aparato que a construiu que ela pareceria mais verdadeira. Em contrapartida, no cinema direto (*direct cinema*) a imagem

perde seu caráter elucidativo didático. Perde em ingenuidade clássica na busca pela identificação entre o espectador e o que ele vê. Essa diferenciação entre o clássico e o moderno, de um ideal de documentário narrativo didático ao pouso na realização da realidade na película é o que pretendemos explorar. Do vôo das idéias que moldam ao chão das imagens reais que são absorvidas em sua espessura de significados.

Em suma: podemos dizer que o documentário além de se expressar através de significações, de imagens, os fatos reais, ele se vale de um dispositivo, tal como Jean Baudry nos elucidou em seu texto sobre o aparelho cinematográfico. Esse gênero é, diante do fenômeno da impressão de realidade, um aparato tecnológico, máquinas a serviço de uma idéia geral que motiva o tratamento das imagens. Mesmo dando a entender que a realidade filmada em sua ambigüidade fosse mais real, haveria ainda por trás toda uma construção ideológica, idealista, ideal que transfere subjetividade:

Posto no interior do enquadramento, visado, mantido a uma boa distância, o mundo libera um objeto dotado de sentido, um objeto intencional, implicado pela ação e implicando a ação do “sujeito” que o visa: ao mesmo tempo que sua transferência enquanto imagem parece realizar essa redução fenomenológica, esse por-entre-parênteses de sua existência real (suspensão necessária, como veremos, para a formação da impressão de realidade) que funda a apodicidade do ego. (BAUDRY in XAVIER, 1984 : p 392)

Levamos em conta que o documentário por ser um gênero fílmico que se vale de um discurso sobre a verdade, entra nesse campo

teórico do dispositivo. Só se acredita na verdade do que se vê entrando, concordando com esse dispositivo que é posto.

Há diferenças e congruências entre dois conceitos que, baseados em Sartre e Ponty, já tiveram bastante adensamento: a idéia e a imagem. Mas até onde pensamos, ou percebemos idéias e até onde pensamos, percebemos imagens? No campo da difusão de imagens a idéia se aproxima da disseminação de um molde, um método, e a imagem apenas de uma referência, representação. A evocação de tais conceitos contribui para uma tentativa de expor que tipo de realidade nós tratamos ao falar de um filme documentário, porque ainda que ele se baseie na credibilidade dos fatos verídicos gravados ele se utiliza de imagens no processo de edição.

2 Idéia e Imagem

Estes são dois conceitos que não se separam totalmente, a não ser para fins didáticos. De um lado a idéia, o molde, o discurso ou a lógica que envolve e emoldura todo o filme e sua expressão – o dispositivo ideologicamente concebido, o que não se mostra diretamente. De outro a fotografia em movimento, o signo referente à coisa própria, tal como nenhuma outra arte pode dispor, a imagem repleta de afecções, com sua duração e uma carga mnemônica em sua materialidade repleta de propriedades.

A imagem que está numa mediação entre a mente e o objeto, ela transcende o que vemos, é mais do que o que percebemos. A idéia é uma imagem modelo para todas as outras, uma fórmula que possui como exemplo várias outras imagens – e exemplifica essas outras imagens. Ela pode não imaginar e ser expressa sem imagens, tal como numa

arte abstrata. Uma observação a ser feita é que a realidade se mostra também de tal maneira sinestésica, dependendo do sentido que se dá a tal realidade. Cabe ao projeto de um filme de não-ficção uma tentativa de aprofundamento no que Sartre falava sobre a imagem-verdadeira, esta que é o objeto do documentário.

Estamos na transformação (ou redução) do mundo e da realidade em signos, em significações², como também daquilo que concebemos como consciência que dá à imagem o status de fenômeno que liga o corpo humano e seus sentidos aos objetos do exterior, numa relação. Esses objetos do mundo são, em suma, também imagens. Foi o que se chamou de consciência transcendental, na fenomenologia. Somente através dessa concepção de imagem, que surge o que se pode chamar de campo das imagens.

O termo citado nesse debate é o Imaginário, o tal campo de imagens. Invocado em todas as obras artísticas, também em filmes, ele não pode ser deixado à parte – a não ser em “filmes abstratos” como de Stan Brakhage, mas ainda sim é questionável a “não presença de significação” em tais abstrações. Com Guy Debord, Godard e jogos vanguardistas de artistas como os feitos por Man Ray, Maya Deren e Marcel Duchamp, apesar de não vemos imagens claras e objetivas, “verdadeiras”, as palavras aparecem, então lidamos com signos do mundo – logo, também com signos que nos afetam. Não falamos apenas do encadeamento de imagens edificando um esquema narrativo, mas da imagem contemplada a fim de ser entendida. A imagem surge então para evocar não só

² É o que pretende a redução fenomenológica de Husserl, influência direta em Ponty e Sartre.

uma realidade, mas uma imaginação ideal de um corpo, chamado uma vez de Kino-glass. O olho que percebe a imagem do mundo, ao enquadrá-la coloca-a entre os parênteses da moldura do plano e somente a partir da montagem desses planos (mesmo em um plano seqüência) temos a narração subjetiva.

Nesta fronteira fílmica entre o documentário e a ficção, vejamos um exemplo: em qualquer aparecimento de um personagem, seja ele ficcional ou um tipo real, captado pela objetiva, temos já uma expressão do imaginário no écran. São imagens que passeiam pelos pensamentos – imagens com sua própria consciência e que evocam a realidade de trejeitos e comportamentos no momento exato que as assistimos. Tentemos então nos transportar para um espectador da década de 20 em uma sessão de *Nanook, um esquimó* (Robert Flaherty – 1929). Enquanto vemos o esquimó Nanook pela primeira vez, podemos assimilar tanto a sua vida, seu mundo gélido e seus comportamentos completamente diferentes dos nossos, sentir estranheza em ver como ele sobrevive diante das condições do frio e da neve, como ele não conhece a tecnologia ali presente durante a filmagem e vive rindo das situações criadas para ele pelo filme. Sabemos hoje que Nanook representou naquele momento, e não atuou de maneira espontânea. Mas isso pouco importa – ele foi aclamado como personagem e o mundo inteiro assistiu ao seu cotidiano por seu carisma cinematográfico, naquele filme preto e branco. Exatamente o que aconteceu posteriormente com atores como John Wayne, Greta Garbo, Marlon Brando – os pôsteres nos quais eles todos aparecem fazem parte da *mise en scène* que a instituição cinema demanda. Qual a fron-

teira entre o ficcional e o não-ficcional nessa relação midiática?

É assim que se criam os mitos que povoam o imaginário social, tomando como exemplo, como já foi dito, apenas os personagens e seus carismas diferenciados, como aqui foi proposto rapidamente. E, claro, usando como base uma cultura do cinema (a tal *mise en scène* interior e exterior, em sua relação com o espectador) como sustentadora dessas argumentações acima.

Mas as imagens são objetos – isso considerando, já, os atores da realidade e suas representações reais também objetos de nossa percepção de espectador. No fundo a imagem se ouve, nós sentimos, vemos e de certa forma tateamos sua textura, suas propriedades, seguindo os contornos e as qualidades inerentes a ela. Se não as percebemos em uma totalidade, são quase-imagens – estamos então no campo da quase-observação³. A imagem atua, existe, mas demoramos a entendê-la, colocar um saber nela. Essa ambigüidade que não nos deixa evidente de qual imaginário se trata, muito comum em obras modernas, está em filmes como *Les Maîtres fous - 1955*, de Jean Rouch, no qual não sabemos afirmar, por exemplo, se o texto narrado pelo antropólogo diz mesmo respeito ao que vemos apesar de sermos conduzidos a isso. O texto, portanto, confunde a imagem, torna-a mais embaçada, não temos certeza do que acontece se, por exemplo, não consideramos completamente a explicação que ouvimos do narrador - esta que vez por outra parece falar de outra realidade que não estamos vendo.

Manchar o que assistimos pode acontecer em diversos momentos, e isso é prática cons-

tante no cinema moderno, quando se tem a consciência dos atributos da imagem – e não se trata apenas de um ruído na comunicação. Bazin, que praticamente deu o aval a essa estética moderna no cinema, cita o filme de Henri-Georges Clouzot sobre Picasso (*Le mystère Picasso - 1956*) propondo ao filme um bergsonismo, uma afirmação do devir da imagem. Aquela mancha, ou esquema que formaria uma pré-imagem, uma quase-imagem ainda não codificada, ou significada, aparece como fora de uma duração – fora ainda do cogito, mas não da percepção.

Mas onde se encaixa esse teor ambíguo no documentário, que preza sempre pela imagem verdadeira, contornada e clara?

Se nós consideramos o verdadeiro como o impreciso, tal como Bazin, Zavattini, Krauer defendiam influenciando o *novo cinema*, estamos no âmbito do questionamento do classicismo como estrutura principal de edificação de narrações cinematográficas. A ambigüidade aparece então como contraposição ao “ideologismo” tanto do lado Soviético, ainda que evidenciados como filmes propaganda do Estado revolucionário, como do lado Norte Americano e sua empresa industrial do cinema – um empirismo que resulta no pragmatismo da imagem, com sentido em seu uso efetivo.

Mas mesmo nessa ambigüidade do realismo cinematográfico moderno há também imaginários postos à prova do espectador. Essa relação entre imagem disposta e recepção espectral não parece ser questionável, e a partir dela que o filme se acaba como obra. Somente nessa relação última que podemos conceber um certo tipo de codificação do imaginário de certas culturas.

³Jean Paul Sartre, *O Imaginário*, p. 20

3 A ideologia no filme

No filme a imagem se movimenta dentro do enquadramento já conhecido.

Dentro dos comentários feitos até aqui sobre o espaço cinemático e sua “realidade”, cheguei à questão do “efeito janela” e ao papel do movimento de câmera neste efeito; adiantei a metáfora da “câmera - olho”. Esta metáfora será um pólo vivo das discussões mais recentes (pós-68); por longo tempo permaneceu em segundo plano, diante da carga polêmica concentrada na montagem e em seu estatuto frente ao “efeito de janela”. (XAVIER: 1984)

O mundo passa diante de nós, que permanecemos sentados apenas sendo direcionados pelo olho da câmera. Este olho é a objetiva. A metáfora citada por Ismail está no plano crítico de Baudry e a elucidação do dispositivo do cinema.

Vejam: 1- se esse mundo que corre diante de nossos olhos passou ou não por um tratamento; 2- se ele está em um documentário, palavra esta que molda as imagens que vemos pondo-as num gênero; 3- se determinado plano se contrapõe ou é adicionado a outro anterior, tal como a montagem dialética soviética – exemplo maior de filme com idéias ou ideários, pois estamos então recebendo discursos, enunciações que pretendem causar algo no espectador; 4- se há uma cultura, uma manifestação social específica de tal povo sendo mostrada na tela; se houve esse mecanismo de criação posto nesses quatro pontos, que nos parece próprio do cinema, aí já estamos no campo da idéia do filme.

A idéia tem no fundo uma lógica formal retórica. É o caráter do que se chama ideologia, conceito hoje não muito usado pelo

seu teor pejorativo, mas indispensável ao se discutir culturas e realidades. Citar a ideologia como uma lógica das idéias dá abrangência ao termo, e não se poderia entrar no tema do dispositivo cunhado por Baudry sem considerar a materialidade do conceito na maneira como se utiliza todo o aparato de câmeras, equipe de filmagem, edição e projeção do filme (também no nosso caso o documentário). A idéia ambiental, localiza significados, portanto, sua lógica aglomera certo valor. O mundo simbólico volta como referência, ditando quais imagens devem ou não devem ser usadas em determinado momento na história contada para que seja compreendida - a citada relação inquestionável entre filme e espectador.

Estamos lidando com filmes do real, portanto com cenas que pretendem ser verídicas. Na cena que se passa temos uma idéia que deseja presenciar o espectador no local do fato. Nas entrevistas, comuns em documentários, o processo de identificação que o entrevistador nos proporciona é claro; nas vistas, o olhar da câmera é nosso olhar curioso; nas situações, nos acontecimentos, estamos como espectador, atuando junto a todos aqueles que vemos no plano. Este processo de identificação acontece principalmente em filmes ficcionais. A cena dramática possui um espaço construído, uma cenografia, a cena documental que vemos é a real, histórica. Compreendemos essa *idéia de realidade*, e aceitamos apenas porque nos envolvemos nela.

Essa realidade está, como já dissemos, enquadrada, tratada, está envolvida sob certo dispositivo e desejo como obra de nos conduzir em uma narrativa. A realidade é usada simbolicamente na montagem, então é imaginada e simulada, ela pode ser composta

por significações diversas que se modificam, ao tempo que completa a teleologia de início, meio e fim que todo espectador anseia – mesmo sendo ambígua e aberta em dúvidas, como no cinema moderno. O quê onírico na utilização desse imaginário seria outro teor a ser explorado, e que é clamado por alguns documentaristas como os que aceitam a *ficção da realidade* (a ordem simbólica do imaginário) em seus filmes, tais como os Irmãos Maysles, Jonas Mekas, Andy Warhol, Jorge Bodanzky, Godard e até mesmo Wiseman.

As imagens eram usadas efetivamente por Eisenstein, Pudovkin, Medvedkine, Vertov nesse âmbito ideológico, colocando força na expressão gramatical dos planos que estão no filme. O imaginário, por aceitar a transcendência das imagens e signos que são codificados perante determinadas significações, era campo de pesquisa para autores obterem a “melhor” maneira de comunicar sua idéia pré-concebida.

Ou seja: cada imagem em separado é um objeto que, apesar de possuir uma vida própria nessa transcendência é usada como peça de uma idéia geral do autor, autores ou da indústria: de uma subjetividade, portanto. Chegando mais às entrelinhas, aproximamos dos parâmetros cores, contraste, volume, que compõem o quadro. Cada imagem possui seus parâmetros, que podem ou não ser explorados, tratados. No caso específico de um cinema surreal, experimental, a *intuição* do artista é o caráter que manipula tais parâmetros – não tanto sua ideologia (ao menos na proposta). Diferenciamos essa intuição estética de uma intenção ideológica apenas para fins didáticos, pois na expressão das obras sempre há uma difícil distinção desses campos.

Mesmo aparentemente sendo ignorados, como parecem ser no documentário que prezaria apenas pelo verídico do fato, os parâmetros fazem parte da composição da imagem plana e retangular a que assistimos – os planos, as perspectivas, as cenas. Não por acaso no surrealismo o *inconsciente* aflora nas imagens. Numa arte mais *consciente*, o resultado é outro, uma comunicação mais direta com a consciência do público, com o que eles sabem, ou dizem saber. Assim é o documentário. Os signos não se pretendem abertos, eles *devem* se pretender como reais e fechados. Deste modo é que também se cria o dispositivo ideológico do documentário – através de sua credibilidade instituída e que institui uma pretensão de verdade.

O documentário que fica nessa instituição é o postulado por Grierson, com um didatismo clássico que usa a linguagem discursiva clara, lidando com imagens convencionais, no sentido de não embaçar o que se conta com ambigüidades a percepção do espectador. Perde-se em amplitude de imagens, mas se ganha em força ideológica. Tal era o trabalho, e ainda continua sendo a idéia do filme documentário em geral – lidar com imagens fechadas em sua consciência, imagens verdadeiras e que convençam o público. Por isso é uma ferramenta, uma arma ideológica muito efetiva.

4 Bibliografia

- BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Editora Globo, 1989.
- DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- HAUSER, Arnold. *A era do filme*. In: VELHO, Gilberto. (Org.). *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1966.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- MOURÃO, Maria Dória, LABAKI, Amir. (Orgs.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- NICHOLS, Bill. *La representacion de la realidad*. Espanha: Paidós, 1997.
- NICHOLS, Bill. Trad. Mônica Saddy Martins. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2001.
- PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário: História Identidade e Tecnologia*. Lisboa: COSMOS, 1999.
- RAMOS, Fernão. *Cinema e Realidade*. In: XAVIER, Ismail. (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- DAYAN, Daniel. *O código tutor do cinema clássico*. In: RAMOS, Fernão. (Org) *Teoria Contemporânea do Cinema - Vol. 1 - Pós-estruturalismo e Filosofia Analítica*. São Paulo: Senac, 2005
- PARENTE, André. *Imagem e Máquina – a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- SARTRE, J. Paul. *A Imaginação*. São Paulo: DIFEL, 1982
- SARTRE, J. Paul. *O Imaginário*. São Paulo: Ática, 1996
- WARREN, Charles. *Beyond Document – Essays on Nonfiction Film*. Estados Unidos: Wesleyan/New England, 1996.
- XAVIER, Ismail. (Org.). *A experiência do cinema – antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno, Idealismo Estético e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: Opacidade e Transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.