

## **Micronarrativas documentais em tempos de hiperconexão: resistência e conformação no ecossistema audiovisual algorítmico brasileiro**

Danilo Vilaça\* & Sérgio Vilaça\*\*

**Resumo:** Este artigo analisa as transformações do documentário na era digital, focando nos microdocumentários como adaptação e resistência. Partindo de uma contextualização histórica, o estudo investiga como essas micronarrativas respondem à fragmentação e à disputa por atenção online. Tais obras são tanto uma conformação aos novos hábitos quanto uma reinvenção da linguagem documental. Embora haja riscos de superficialidade, eles também abrem espaço para novas vozes e experimentações.

Palavras-chave: microdocumentários; cultura digital; inclusão audiovisual; economia da atenção.

**Resumen:** Este artículo analiza las transformaciones del documental en la era digital, centrándose en los microdocumentales como adaptación y resistencia. Partiendo de una contextualización histórica, el estudio investiga cómo estas micronarrativas responden a la fragmentación y la disputa por la atención en línea. Estas obras son tanto una conformidad con los nuevos hábitos como una reinvención del lenguaje documental. Aunque existen riesgos de superficialidad, también abren espacio para nuevas voces y experimentaciones.

Palabras clave: microdocumentales; cultura digital; inclusión audiovisual; economía de la atención.

**Abstract:** This article examines the transformations of documentary filmmaking in the digital age, focusing on micro-documentaries as both an adaptation and a form of resistance. Starting from a historical contextualization, the study investigates how these micro-narratives respond to fragmentation and the competition for online attention. Such works represent both a conformity to new viewing habits and a reinvention of documentary language. While there are risks of superficiality, they also open space for new voices and experimentation.

Keywords: micro-documentaries; digital culture; audiovisual inclusion; economic attention.

---

\* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Departamento de filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPG-FIL/UFMG). 31270-901, Belo Horizonte-MG, Brasil. E-mail: danilovilaca@gmail.com

\*\* Universidade Regional do Cariri (URCA). Centro de Artes - Departamento de Artes Visuais. 63105-010, Crato- CE, Brasil. E-mail: sergio.vilaca@urca.br

**Résumé :** Cet article analyse les transformations des documentaires à l'ère numérique, en se concentrant sur les micro-documentaires en tant qu'adaptation et résistance. Partant d'une contextualisation historique, l'étude examine comment ces micro-narrations répondent à la fragmentation et à la course à l'attention en ligne. Ces œuvres sont à la fois une conformation aux nouvelles habitudes et une réinvention du langage documentaire. Bien qu'elles comportent des risques de superficialité, elles ouvrent également un espace à de nouvelles voix et à l'expérimentation.

Mots-clés: microdocumentaires ; culture numérique ; inclusion audiovisuelle ; économie de l'attention.

## Introdução

A produção audiovisual contemporânea vive um cenário de complexidade e saturação sem precedentes. Para o público médio, navegar pelo vasto cardápio de filmes, séries, vídeos e produções independentes disponíveis em plataformas de streaming, redes sociais, festivais online e meios tradicionais tornou-se uma tarefa extenuante. A infinidade de conteúdos gera no espectador uma sensação de angústia e ansiedade diante da dificuldade de escolha, fenômeno intensificado pela mediação de algoritmos e inteligências artificiais que, ao mesmo tempo em que prometem facilitar a seleção, acabam modelando preferências e invisibilizando conteúdos de menor apelo comercial (Santos, 2020; Ventura, 2019).

Nesse ambiente hipermediado, o gênero documental luta para conquistar seu espaço entre produções de ficção altamente sedutoras, impulsionadas por narrativas envolventes, efeitos visuais sofisticados e estrelas midiáticas. Como resposta a esse contexto saturado, surgem os microdocumentários, formatos audiovisuais breves que procuram dialogar com os novos hábitos de consumo rápido e fragmentado de informação. Entretanto, ao reduzir o tempo de exposição, tais obras enfrentam o desafio de preservar a densidade crítica e a complexidade temática que historicamente caracterizam o documentário enquanto forma de intervenção e reflexão social (Canevacci, 2017; Avelar, 2019).

O barateamento das tecnologias de produção e a democratização das plataformas digitais no anos finais do século XX e início do século XXI provocaram uma profunda transformação na configuração do campo documental. Emergiram novos agentes e ações de formação independentes (videomakers, coletivos populares, festivais alternativos, mostras virtuais) que passaram a produzir e difundir narrativas diversas, ampliando o espectro de representação de realidades sociais e políticas invisibilizadas pelas grandes corporações midiáticas (Martín-Barbero, 2003; Kellner, 2001). Tais produções, embora fundamentais como registros históricos da reconfiguração social contemporânea, enfrentam as barreiras impostas por uma lógica de consumo regida pela velocidade, dispersão e maximização de cliques e engajamento superficial.

Nesse contexto, este artigo tem como objetivo analisar as estratégias contemporâneas de disputas simbólicas realizadas pelo gênero documental em um ecossistema audiovisual saturado, veloz e mediado por lógicas algorítmicas. De maneira mais

específica, busca-se: compreender como os microdocumentários se inserem nesse novo panorama e em que medida são capazes de tensionar a lógica da dispersão e do consumo acelerado; mapear práticas narrativas e estéticas que buscam reverter a invisibilidade documental; refletir sobre os modos de resistência simbólica possíveis para o documentário na era da hiperconexão e da economia da atenção. Nosso esforço crítico se volta para entender não apenas as formas de adaptação do gênero ao longo da história, mas também seus limites e potencialidades enquanto ferramenta de intervenção crítica em uma sociedade cada vez mais marcada pela captura e modelação algorítmica da experiência social. (Canclini, 2015; Lemos, 2013).

Ao longo do texto, percorremos três eixos principais: uma retomada histórica que relaciona a produção documental com as transformações tecnológicas-midiáticas que culmina na análise da transição do ambiente analógico para o digital; a discussão sobre as micronarrativas documentais como fenômeno emergente e suas implicações para o estatuto da representação; e, por fim, a problematização da saturação audiovisual e da influência das plataformas algorítmicas na dinâmica de visibilidade e circulação do documentário. Entendemos que refletir sobre as condições atuais do documentário não é apenas discutir um gênero cinematográfico, mas pensar sobre a memória, a resistência e a crítica cultural possíveis em tempos de hiperconexão e hiperconsumo.

### **Documentário entre o Analógico e o Digital: Transformações técnicas, estéticas, narrativas e temáticas**

A arte cinematográfica sempre esteve em constante negociação com o desenvolvimento tecnológico. Surgido a partir de uma invenção midiática e em um ambiente de invenções técnicas que mudariam a história da humanidade, o cinema compõe a chamada “Segunda Revolução Industrial”, que começou em meados do século XIX. Tais transformações marcaram o início da passagem do mundo rural para o mundo industrial e urbano na Europa. Entre as várias inovações da época, destacam-se a lâmpada elétrica incandescente; o motor de combustão interna; os corantes sintéticos, que proporcionaram o surgimento de vários produtos, da aspirina ao celuloide (utilizado pela indústria da fotografia e do cinema); o telefone, o telégrafo e o rádio; e finalmente, a fotografia, o cinema e o avião. Nesse contexto, Edgard Morin (2001: 14) descreve que, nos primórdios da criação do aparato de captura de imagens em movimento, a nova tecnologia foi celebrada principalmente pela possibilidade de representar a realidade por uma impressão química neutra e imparcial, ou seja, como um avanço técnico a serviço da ciência.

No entanto, teóricos como o próprio Edgard Morin (2001) e Marlin Wahlberg (2008: 73-75) ressaltam que essa ênfase científica na possibilidade de capturar imagens em movimento foi rapidamente contestada. Mesmo as primeiras exibições de imagens em movimento, como no caso do cinetoscópio<sup>1</sup>, já apresentavam uma *mi-*

---

1. Uma das primeiras experiências para a reprodução de imagens em movimento. Possuía um visor

*se-en-scène*: elas exibiam lutas de boxe, atrações de *music-hall* e pequenas cenas de teatro. Nesse sentido, Morin ressalta que desde o seu aparecimento, o cinematógrafo era espetáculo: as cenas exibidas sempre implicavam o espetáculo e a teatralidade (Morin, 2001: 51). No entanto, uma linguagem própria do cinema ainda não estava desenvolvida, os filmes eram demasiadamente remetidos a outros campos artísticos, como “um encontro histórico entre teatro, vaudeville, *music-hall*, pintura, fotografia e toda uma série de progressos técnicos.” (Carriere, 1995: 9). Posteriormente, a partir de uma série de experimentações e de melhorias técnicas, o cinema gradualmente se estabelece como a sétima arte.

Independente do desenvolvimento de um estilo autêntico, no entanto, desde a primeira exibição, o cinema se revelou como uma técnica de profundo efeito estético. Um exemplo disso é a anedota contada sobre a primeira exibição pública da *Chegada do Trem*<sup>2</sup> (1895) dos irmãos Lumière: segundo relatos, os espectadores saíram correndo da sala de exibição com medo que o trem saísse da tela e os atropelasse. A tensão entre a promessa de representar a natureza da forma mais fidedigna e a possibilidade de produzir fantasias sempre esteve no horizonte da produção e na análise do cinema. Isto quer dizer que o cinema, talvez mais do que outras artes, articulou de maneira contínua os aspectos formais e estéticos com a disponibilidade e as possibilidades relacionadas aos aparatos técnicos.

Um exemplo paradigmático desse vínculo pode ser identificado no cinema de Georges Méliès, no qual as invenções técnicas do diretor direcionaram o seu estilo cinematográfico, caracterizado pela fantasia e pelo ilusionismo. A utilização pioneira da parada de câmera, da dupla e múltipla exposição, das dissoluções e da pintura em filme não eram apenas truques visuais, mas elementos que moldavam a narrativa e a estética de seus filmes, criando mundos mágicos e histórias fantásticas inéditas para a época.

Com relação ao cinema documentário, o processo não foi diferente, a própria relação inicial de Robert Flaherty (considerado o pioneiro no gênero) com a comunidade Inuit (que se tornou central para seu documentário *Nanook of the North*, do ano de 1922<sup>3</sup>) começou durante seu trabalho como explorador e prospector para uma companhia que estava começando a construção de uma ferrovia na região da Baía de Hudson. Foi esse contexto de desenvolvimento dos transportes que proporcionou ao cineasta um contato prolongado com a cultura local, despertando seu interesse em documentar suas vidas. Além disso, para realizar suas filmagens, Flaherty utilizou câmeras de cinema Akeley e — superando os desafios logísticos impostos pelas condições extremas do Ártico, onde parte do transporte dependia de trenós puxados por cães — transportou consigo um laboratório móvel completo para revelação e impressão de filmes. Isso possibilitou uma prática fundamental para a produção de

---

individual através do qual se podia assistir à um pequeno trecho de filme, no qual apareciam imagens em movimento de números cômicos, animais amestrados e bailarinas.

2. Lumière, L. (Diretor), & Lumière, A. (Diretor). (1895). *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [Filme]. [Companhia de Produção Desconhecida].

3. Considerado o primeiro documentário longa-metragem produzido, Flaherty, R. J. (Diretor). (1922). *Nanook of the North* [Filme]. Pathé Exchange.

Flaherty, uma vez que tornou possível que as filmagens fossem vistas pelos próprios membros da comunidade Inuit; uma abordagem colaborativa que influenciou seu estilo de filmagem íntimo e observacional, contribuindo para a definição do cinema documentário como o conhecemos.

O desenvolvimento estilístico e formal do cinema documentário, portanto, sempre acompanhou as novas possibilidades midiáticas. Nesse sentido, Fernão Pessoa Ramos, em seu *Mas Afinal... O que é mesmo documentário?* (2008) identifica os modelos de produção documental dominantes de cada época. Nessa obra, a história do cinema-documentário é dividida em quatro períodos/estilos/tipos de abordagem, diferenciando-os pelo aspecto ético da relação da produção dos filmes com os fatos e temas tratados, sem, no entanto, deixar de notar as influências do ambiente técnico-midiático na estética filmica.

O primeiro tipo de abordagem, chamado pelo autor de “Ética Educativa”, se refere a uma concepção do documentário pelo seu viés funcional, informativo e educacional, em que uma das marcas principais é a utilização da locução (chamada “voz de deus”) como guia para as ideias e os fatos representados. Note-se que própria ideia de “voz de deus” já destaca o caráter “arrogante” deste tipo de documentário em sua imposição de verdades, nos moldes da propaganda institucional e científica. Os custos técnicos de produção eram muito altos, por isso os documentários precisavam ser financiados por grandes instituições. Um bom exemplo é a produção do Instituto Nacional do Cinema Educativo no Brasil durante os anos 1930.

Após os anos 1960, surge a “Ética da Imparcialidade/Recuo”, em que há uma necessidade de se opor a marcada condução que a “voz de deus” dava aos fatos retratados pelos filmes na fase da “Ética Educativa”. Nesse sentido, procurou-se realizar filmes em que o diretor se distanciava do assunto tratado para tentar dar maior imparcialidade à representação; o trabalho do diretor não era assumido, pois seus propósitos muitas vezes eram camuflados pelas referências a estudos acadêmicos sobre a realidade social (Ramos, 2008: 37). Os filmes enfatizavam as questões coletivas, sempre representadas de modo exemplar e generalizável. No Brasil, este momento marcou a emergência de filmes que tinham como principal recurso estético a voz e a presença de pessoas de setores sociais excluídos e marginalizados como caracterizado no seminal estudo de Jean Claude Bernadet, *Cineastas e imagens do povo*.

O surgimento desse segundo modo de abordagem só foi possível com a utilização de dispositivos portáteis como a câmera Arriflex, com filmes de 16 mm, e o gravador de áudio Nagra. Bill Nichols, nos lembra que, com o desenvolvimento desses tipos de equipamentos, extremamente leves para época, o cinegrafista e o técnico de som “podiam se mover livremente na cena e registrar o que acontecia enquanto acontecia” (Nichols, 2006: 181).<sup>4</sup>

---

4. Nesse período, surgem alguns dos clássicos do documentarismo brasileiro, como *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1959), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Garrincha*, *Alegria do Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967), *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964).

O desenvolvimento posterior do documentário começa a partir de 1970, com “A Ética interativa/reflexiva”, em que se busca evidenciar os processos de abordagem e a utilização dos dispositivos. Ao contrário da abordagem do recuo em que há uma pretensão de imparcialidade, este tipo de documentário quer suscitar a reflexão sobre os temas, tendo em mente uma evidenciação do cineasta e dos aparatos utilizados. De acordo com esse programa, surgem filmes que utilizam em larga escala as entrevistas que assumem uma mediação incisiva do diretor que pode conduzir as falas dos entrevistados, por meio da formulação das perguntas, bem como pela edição das respostas. Há uma crítica a pretensão de não-interferência do estilo anterior, também pela forte presença de elementos metalinguísticos, como, por exemplo, cenas que mostram a equipe de filmagem e os dispositivos de captura (câmera, microfones, refletores etc.), destacando que, na prática, a produção do documentário interfere na realidade retratada (Ramos, 2008: 37).

Grande parte dos documentários produzidos, até a década de 1960, pretendiam dar provas da existência e da importância teórica dos personagens e dos temas retratados, pode-se dizer que este tipo de abordagem esteve presente desde *Nanook of the North* (1922). Com o passar do tempo, esses propósitos foram atenuados a partir da constatação de que o trabalho documental é uma atividade dependente da estrutura tecnológica e midiática. Assim, as produções do gênero precisaram revisar continuamente seus métodos, sob pena de não levar em consideração que as condições nas quais o mundo é documentado interferem no “documento” a ser produzido. Por isso, surge a necessidade de levar para a tela a evidência dos próprios processos de realização e suas consequências sobre o modo de representação.

A partir dos anos 1990, há a emergência de abordagens resignadas com relação à emissão de um saber bem definido e, ao mesmo tempo, as necessidades de descortinar o processo de construção da fase interativa perdem sua força. A abordagem que se torna tendência a partir dessa época é chamada de “Ética modesta”, por Ramos (2008) e coincide em muitos aspectos com o que Bill Nicholls (2006) chamou de “Documentário Performático”. “Na Ética Modesta, o sujeito que enuncia vai diminuindo o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo até restringi-lo a si mesmo. De si mesmo, o sujeito modesto ainda pode falar” (Ramos, 2008: 38). Este estilo de documentário foi fortemente influenciado pela democratização dos aparatos de produção. Câmeras, microfones e todo o mínimo necessário para a produção estavam ao alcance de um número muito maior de pessoas.

Com isso, as narrativas passam a manifestar uma intimidade maior com os objetos retratados, pois toda a estrutura para a realização de um documentário pôde passar a ser muito mais barata e acessível. A partir da exigência de performatividade do autorretrato, os filmes passam a incorporar com mais frequência elementos ficcionais.

Outra questão que se tornou central na produção do documentário, a partir dos anos 1990, foi sua incontornável relação com a TV.<sup>5</sup> O telejornalismo passa tanto a fornecer material para os documentários quanto se servir de recursos estéticos desenvolvidos nas décadas anteriores.

Independente do estilo adotado, a transição da película tradicional para o vídeo digital representou uma mudança paradigmática na realização de documentários. Essas novas tecnologias eliminaram a necessidade de altos investimentos em rolos de filme, processamento químico e equipamentos de edição complexos, permitindo que cineastas independentes com orçamentos menores pudessem concretizar suas ideias. Essa diminuição na barreira de entrada provavelmente levou a um aumento na produção de documentários independentes, o que potencialmente diversificou as vozes, os tipos de abordagem e as histórias contadas, embora também tenha criado um mercado mais saturado.

Intensificando as tendências de disseminação do gênero, com o advento da Internet, as dimensões documentais tornam-se bastante variadas. No YouTube, no Instagram e no TikTok, por exemplo, encontram-se uma série de filmes domésticos que utilizam registros de acontecimentos quotidianos e de outras manifestações diversas de caráter documental, como narrações em primeira pessoa e diversos tipos de depoimentos (sejam eles verdadeiros ou falsos). Nesses novos ambientes, os próprios vídeos amadores das redes sociais podem, em certa medida, ser concebidos como uma variante ou uma revitalização do documentário autobiográfico.<sup>6</sup> Pode-se dizer que as redes sociais, retomam e reconfiguram procedimentos históricos do documentarismo, ao colocarem em primeiro plano o testemunho oportunizando espaço de fala a quem, de outro modo, não teria possibilidade de se manifestar frente a públicos de variadas grandezas (Penafria, 2014: 22).

A partir dessa relativa democratização de acesso a dispositivos de gravação e da internet como plataforma de distribuição,<sup>7</sup> comunidades marginalizadas superaram as barreiras da mídia tradicional e se tornaram narradoras de suas próprias histórias. Os documentários de autonarrativas ganham uma nova fase voltada a coletivos das periferias urbanas e rurais. Historicamente, a representação de certas comunidades na mídia foi controlada por entidades externas, frequentemente resultando em deturpações, estereótipos e no silenciamento de vozes autênticas. Os novos coletivos documentais, portanto, oferecem um espaço de criação conjunta para que as comunidades reivindiquem suas narrativas e apresentem suas perspectivas de forma

---

5. Em verdade, entre os anos 1960 e 1990, houve uma gradual transição entre uma cultura cinematográfica marcada por um otimismo utópico-modernista para uma cultura visual de massa da televisão (Bentes, 1994).

6. Pode ser considerado como subclassificação do documentário performático (Nicholls, 2006), ou da Ética modesta, Ramos, (2008)

7. Relativa pois, ainda hoje, o acesso a equipamentos cinematográficos de alto padrão e mesmo a dispositivos móveis e à internet ainda é bastante desigual no Brasil.

direta. Ao tomarem as câmeras em suas próprias mãos, esses coletivos desafiam as representações midiáticas convencionais e oferecem visões mais matizadas e autênticas de suas realidades.<sup>8</sup>

Essa nova configuração de distribuição, no entanto, ocorre de forma a tencionar certos valores canônicos da realização de filmes de não-ficção. Atualmente, muitos cineastas documentaristas estão adaptando suas técnicas de narrativa para se adequarem às plataformas online e ao menor tempo de atenção do público digital. Há uma tendência crescente no uso de formatos mais curtos, com edição mais dinâmica e conteúdo visual mais apelativo e envolvente para capturar e reter a atenção dos espectadores online. A incorporação de elementos interativos e a narrativa transmídia também estão sendo exploradas para aumentar o engajamento do público. No entanto, a pressão para competir com outras formas de conteúdo online pode levar a uma mudança na estética dos documentários, potencialmente priorizando o valor do entretenimento e o impacto imediato em detrimento de uma exploração mais sutil ou aprofundada.

---

8. O projeto Vídeos nas Aldeias é um exemplo pioneiro e bem-sucedido de um coletivo de produção documental focado na narrativa indígena. Iniciado em 1987, o Vídeos nas Aldeias capacitou comunidades indígenas a documentar sua cultura e lutar por seus direitos, servindo como um modelo para entender o potencial da produção documental coletiva para grupos marginalizados. A trajetória e o impacto do Vídeos nas Aldeias inspiraram o surgimento de diversos grupos que se dedicaram a retratar, encenar e fantasiar sobre suas próprias realidades e sobre suas possibilidades de mudança. Exemplos:

*Rede Katahirine: Mulheres Indígenas no Audiovisual:* A Rede Katahirine é uma rede de cineastas indígenas no Brasil, focada no empoderamento das vozes e perspectivas das mulheres indígenas no cinema. Suas atividades incluem produção de filmes, exposições e construção de redes, contribuindo para maior diversidade de gênero e representação no cinema indígena.

*BaixadaCine: Democratizando o Cinema na Baixada Fluminense:* O BaixadaCine é um coletivo que trabalha para democratizar o acesso ao cinema e à produção cinematográfica na região da Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro. Suas iniciativas incluem produção de filmes, exposições e oficinas de treinamento para aspirantes a cineastas na periferia, aumentando o acesso ao cinema e à expressão cultural em áreas carentes.

*Mídia Indígena: Coletivo de Mídia Indígena para a Defesa de Direitos:* A Mídia Indígena é um coletivo focado na produção e disseminação de notícias e informações sob a perspectiva indígena, utilizando plataformas digitais para defesa de direitos e conscientização sobre questões indígenas. Seu trabalho fornece uma importante contra-narrativa às representações da mídia tradicional sobre as questões indígenas.

*Coletivo de Mulheres Munduruku (Wakoborün):* O Coletivo de Mulheres Munduruku utiliza o cinema e a mídia audiovisual para documentar suas lutas contra a mineração ilegal e a destruição ambiental em seus territórios. Seu trabalho capacita as mulheres dentro da comunidade e aumenta a conscientização internacional, representando uma tendência crescente de mulheres indígenas assumindo a liderança na produção de mídia e no ativismo.

*Coletivo de Cinema em Ceilândia (CeiCine):* O CeiCine é um coletivo que busca (re)construir o imaginário sobre o Distrito Federal, com foco em Ceilândia e outras periferias. O coletivo promove o acesso ao cinema e à produção audiovisual por meio de exposições como o “Cinema na placa” e oficinas de formação em áreas como direção de arte. Entre seus projetos notáveis está o filme “Era Uma Vez Brasília” de Adirley Queirós. O coletivo também participa de eventos como o *Festival Recanto do Cinema*.

## As Micronarrativas na sociedade hipermediática do século XXI

Na seção anterior, debruçamo-nos sobre o rápido processo de transformação do gênero documentário a partir da evolução tecnológica, o que antes era bem definido em termos estético-narrativos e formas de fruição, chega ao século XXI de forma completamente transformada. Um desafio complexo tanto para os realizadores quanto para os estudiosos desse fenômeno contemporâneo. Aqui vamos nos ater na análise de um formato que se destaca em meio a esse novo universo de audiovisuais, as micronarrativas documentais.

Por ser um termo de fácil assimilação, há poucas ocorrências de uma definição direta do que estamos chamando de microdocumentário. Em termos gerais, o termo "micro" se refere à curta duração e a consequente alta densidade de informações substanciais transmitidas por meio de uma estrutura narrativa altamente concisa e compacta. Esse prefixo também compreende uma diferenciação com relação aos curtas-metragens, uma vez que enquanto estes podem chegar a 25 minutos de duração, o microdocumentário normalmente compreende produções com no máximo 4 ou 5 minutos. O conceito de "documentário", por sua vez, enfatiza a utilização de imagens e sons do mundo em que vivemos e não o imaginado pelo cineasta, como nos filmes de ficção (Nichols, 2005). Assim, os microdocumentários herdaram as características dos documentários tradicionais, mas sua curta duração os tornam mais adequados ao consumo de informação na era digital, representando uma inovação na produção audiovisual e na comunicação online.<sup>9</sup>

Nesse contexto, percebe-se nas primeiras décadas do século XXI que a velocidade e a quantidade de produções aumentaram exponencialmente, indo muito além do que comportam as seleções dos festivais de cinema espalhados pelo mundo. Grande parte dessa produção, órfã das telas tradicionais, migra para janelas alternativas de exibição, como as plataformas digitais. Esse fenômeno se tornará, em pouco tempo, indissociável da sociedade digitalizada em consolidação. Como explica Santaella (2003), o fenômeno da cultura digital desdobramento da cibercultura, reconfigura a forma de percepção e cognição analógica do século passado, fenômeno que impacta diretamente a forma como o audiovisual é produzido e consumido.

Uma tendência que se consolida nesse novo século é o interesse crescente pelos filmes de curta duração, um fenômeno que tem raízes na primeira revolução digital, no final do século XX. A democratização dos meios de produção audiovisual provocou transformações profundas no ecossistema cinematográfico, como observa Machado (1997), a produção digital acabou com a dependência exclusiva da onerosa tecnologia fotoquímica, que democratizou o acesso de novos atores, oxigenando o setor com novas propostas estético-narrativas. Seguindo essa tendência muitos festivais tradicionais passaram a incluir filmes digitais em suas mostras, seja em categorias especiais ou até mesmo em paridade com os formatos convencionais.

---

9. cf. Zhang (2024) e Qian (2025)

Para abarcar a diversidade de produções, tanto nos aspectos estéticos e narrativos quanto em sua duração, surgem festivais especializados em filmes experimentais e de curta duração. O brasileiro *Festival do Minuto*, criado em 1991, é um dos pioneiros mundiais ao abraçar produções audiovisuais de até um minuto, incentivando o exercício da síntese narrativa. Outro exemplo é o *Festival Nacional 5 Minutos*, realizado na Bahia a partir de 1994.

Entre os fatores que explicam o crescimento da produção de filmes curtos, podemos destacar três premissas principais. A primeira está ligada à existência dos próprios festivais especializados, que estimulam os realizadores a conceberem obras pensadas para esses espaços. Canclini (2015) aponta que as práticas culturais se remodelam de acordo com a demanda dos produtos resultantes das novas tecnologias, criando novas formas de inserção simbólica e institucional. O *Festival do Minuto*, por exemplo, sempre acolheu indistintamente obras de cineastas consagrados e iniciantes, como atestam seus extensos acervos e catálogos publicados *online*.

O segundo fator diz respeito ao custo reduzido das micronarrativas. Filmes com essa configuração demandam equipes pequenas e tempo menor de execução, o que permite sua realização por *videomakers* autônomos ou por estudantes de cinema e comunicação. Além disso, há um volume expressivo de obras oriundas de oficinas e programas de formação audiovisual promovidos por ONGs e instituições culturais. Santos (2020) argumenta que as tecnologias não demorariam ser apropriadas por forças coletivas e marginalizadas como ferramentas potencializadoras de suas demandas sociais.

A terceira premissa está diretamente ligada à mudança nas formas de consumo audiovisual na era das multitelas. O acesso facilitado a dispositivos móveis, a popularização da internet e das redes sociais transformaram os modos de fruição da imagem em movimento. Com isso, emerge uma lógica de fruição fragmentária, marcada pela simultaneidade, dispersão atencional e desejo por narrativas curtas. Kellner (2001) adverte que a comunicação digital descentralizada das redes sociais promovem uma estética da fragmentação e do espetáculo imediatista instantâneo, o que ajuda a compreender a popularidade crescente das micronarrativas nesse ecossistema. Canevacci (2012), acrescenta que a comunicação hipermediática gera um novo sujeito hiperconectado, interativo e criativo, que deixa de ser apenas consumidor e passa a atuar também como produtor simbólico nos fluxos digitais contemporâneos.

Neste universo de conteúdos audiovisuais abundantes e de fácil acesso, o gênero documentário precisa disputar a atenção do espectador hiperconectado, que transita entre múltiplas telas e interações. Esse público, segundo Bentes (2015) adaptou-se às novas formas de interação e sensibilização midiática, que são por natureza impulsivas e dopamínicas, por isso certa rejeição às narrativas longas e lineares. Postura contemporânea que desafia diretamente as convenções documentais forjadas no século XX.

Cientes desse novo panorama, muitos realizadores buscam adaptar o documentário às exigências de um público acelerado e disperso. Uma das estratégias recorrentes é a redução da duração dos filmes. Essa decisão, embora pareça simples,

implica uma série de desafios formais e conceituais. Como afirma Lemos (2013), as dimensões do tempo e o espaço se modificam em ambientes sociais digitais, exigindo dos realizadores esforços para criações de novas formas de narrativas audiovisuais. As consequências dessa transformação nos microdocumentários serão aprofundadas na próxima seção.

### **O microdocumentário no contexto de saturação audiovisual, multiplataformas e algoritmos**

O documentário no século XXI continua potente, cada vez mais integrado e disputando espaço nos novos sistemas de financiamento, distribuição e exibição. Há lugar cativo para o gênero em renomados festivais e nos serviços de *streaming*. Em contraponto a esse contexto positivo do documentarismo cinematográfico, temos uma estrada marginal congestionada de produções independentes esperando um lugar ao sol para serem fruídas. Nesse caos hipersaturado de imagens e sons, emergem as micronarrativas documentais, que se configuram como formas de resistência criativa.

O primeiro desafio enfrentado pelas micronarrativas documentais é a própria duração. O tempo no documentário é um elemento narrativo fundamental, especialmente quando o realizador propõe abordagens mais expositivas, observativas, reflexivas ou participativas, categorias exploradas por Nichols (1991) e ampliadas por Ramos (2008). Para que a narrativa se encaixe em um tempo curto preestabelecido, muitas vezes uma interação mais aprofundada com os sujeitos representados é prejudicada, levando a discursos fragmentados ou superficiais.

O tributo à escola tradicional do documentarismo do século XX, por vezes, pode engessar a criatividade dos realizadores que se lançam na produção de micronarrativas. A taxonomia nicholsniana deixou de ser a principal referência normativa para análise e criação, sobretudo diante de um campo em constante mutação. Mesmo em produções mais robustas, percebe-se uma linguagem em transformação, marcada por hibridismos e ousadias formais que desafiam os modos clássicos de abordagem documental. Como aponta Rancière (2009), a arte contemporânea rompe com regimes representacionais fixos, abrindo espaço para uma estética do sensível e da dissidência.

Atentos a essas mudanças paradigmáticas, muitos cineastas independentes, especialmente os nascidos ou formados na cultura digital, demonstram facilidade em articular linguagens audiovisuais analógicas (clássicas) e digitais (pós-modernas), construindo narrativas criativas que observam e interpretam a realidade. Nesse contexto, emergem micronarrativas documentais que se destacam por sua originalidade estética e narrativa. Tais produções alinham-se ao que Canclini (2015) define como práticas culturais híbridas, onde as fronteiras entre arte, mídia e cotidiano tornam-se porosas.

Alguns filmes categorizados como microdocumentários ou documentários curtos pelo sistema audiovisual, formado por produtores, críticos, festivais e instituições de ensino, configuram-se como verdadeiros ensaios audiovisuais poéticos.

Essas obras se destacam pela exploração estética e reflexiva, frequentemente rompendo com as convenções tradicionais de gênero e forma. A análise crítica dessas produções exige um deslocamento para os contextos da cultura visual contemporânea, nos quais hibridismos e experimentações tornam-se centrais. Como destaca Bourriaud (2009), vivemos uma era de construções estéticas fortes em sua pós-produção, sistema em que os artistas operam a partir de montagens, apropriações e recontextualizações de imagens e sons disponíveis, construindo obras que refletem o excesso e a circularidade da cultura digital.

Além disso, como aponta Didi-Huberman (2013), a potência das imagens reside menos em sua representação do real e mais em sua capacidade de convocar o pensamento, e nesse sentido, muitos microdocumentários se aproximam de uma estética do fragmento e do intervalo, operando por lacunas e sugestões que exigem do espectador um olhar ativo e sensível. Da mesma forma, a conceituação de ensaios audiovisuais, para além do termo documentário, discutido por Rascaroli (2009), que propõe uma perspectiva não linear ou didática presente no documentarismo tradicional, mas uma construção audiovisual de estrutura aberta, digressiva e exploratória. Não com objetivos de defender uma tese ou transmitir um saber fundamentado só na interpretação da realidade, mas sim refletir, experimentar, ensaiar ideias e propor diálogos com a subjetividade do autor.

Evocar sensações e questionamentos por meio de uma linguagem visual e sonora que privilegia a subjetividade e a ambiguidade é uma característica típica desse microdocumentarismo contemporâneo. Essas obras fragmentam a realidade, oferecendo múltiplas leituras e explorando temas atuais com uma abordagem não linear, não verbal e muitas vezes experimental. Nesse cenário, o pensamento de Jenkins (2009) sobre a cultura da convergência é especialmente pertinente: os conteúdos circulam por múltiplas plataformas, e os usuários não apenas consomem, mas participam ativamente na construção de sentidos e na difusão das obras. Em meio à lógica transmídia, os microdocumentários operam como peças discursivas que, embora breves, articulam camadas complexas de leitura e convocam o espectador a uma experiência interpretativa expandida.

Nesse esforço de tornar os microdocumentários acessíveis, alguns projetos merecem destaque. O já citado *Festival do Minuto* é um deles. Criado em 1991 por Marcelo Masagão, foi o primeiro festival de filmes curtos do Brasil e destacou-se por sua proposta experimental e democrática. A partir de 2007, migrou integralmente para a internet, adotando um formato online e contínuo que permite envios ao longo de todo o ano. A acessibilidade e a descentralização são seus pontos fortes, favorecendo a inclusão e a diversidade regional.

Inspirados pelo pioneirismo brasileiro, outros festivais pelo mundo passaram a promover essas pequenas pérolas audiovisuais. Com variações em categorias e premiações, destacam-se o holandês *The One Minutes*, criado em 1998; o anglo-canadense *Filminute*, cuja primeira edição foi inteiramente online em 2006; e o *Miniature Film Festival*, na Índia, que exhibe obras de até cinco minutos com enfoque em temas sociais e culturais. Esses eventos compartilham o objetivo de desafiar cineastas a contar histórias completas e impactantes em poucos minutos. De acordo

com Bentes (2015), essa busca por narrativas condensadas dialoga com uma nova sensibilidade midiática, marcada pela estética da síntese, da fragmentação e do tempo acelerado, características da experiência contemporânea de fruição.

Outra problemática importante refere-se à recepção dessas produções. Muitos microdocumentários não chegam aos festivais especializados, seja por desconhecimento dos processos de inscrição ou por não serem selecionados pelas curadorias. Como lembra Parente (1993), a hipermídia impõe uma nova lógica de dispersão e excesso, tornando a tarefa de localizar obras relevantes extremamente complexa. Se para pesquisadores ou curadores essa missão é desafiadora, para o espectador médio ela se torna quase impossível.

As plataformas de vídeo e redes sociais da década de 2020 passaram a investir fortemente em algoritmos e inteligências artificiais para ajudar o usuário a escolher o que assistir. O YouTube, por exemplo, registrou no início de 2025, quando completou 20 anos da sua criação, cerca de 144 milhões de usuários somente no Brasil (Diário do Comércio, 2020). Com mais de 500 horas de uploads de vídeos por minuto, a plataforma YouTube é hoje um verdadeiro oceano, quase intransponível, de formatos e durações. Essa abundância, embora democrática em aparência, gera um paradoxo: o excesso de oferta se torna, na prática, uma barreira ao acesso qualificado, como já argumenta Lévy (1999) ao falar da dificuldade de filtragem no ciberespaço.

Em tese, o YouTube poderia permitir que as micronarrativas encontrassem públicos diversos ao redor do mundo. No entanto, a lógica algorítmica privilegia parâmetros de engajamento e monetização, e não critérios estéticos ou críticos. Narrativas sensíveis, lentas ou experimentais são facilmente invisibilizadas, o que retoma o alerta de Zuboff (2020) sobre os perigos do capitalismo de vigilância, no qual o valor é atribuído à performance de dados e não ao conteúdo em si.

Essa dinâmica invisibiliza a diversidade e homogeneiza a experiência audiovisual, favorecendo padrões de linguagem e estética voltados ao entretenimento rápido. Além disso, a interface de busca do YouTube não é pensada para uma experiência curatorial, ela opera com palavras-chave, likes e comportamentos passados, dificultando a descoberta de obras singulares. Esse fenômeno é sintomático do que Han (2017) chama de “sociedade do cansaço”, onde a profusão de estímulos esgota a capacidade contemplativa.

O Instagram, inicialmente voltado ao compartilhamento de imagens estáticas, transformou-se em um espaço dinâmico com os Stories e Reels, tornando-se fértil para micronarrativas em formato vertical. A lógica do scroll infinito impõe uma estética acelerada e fragmentada, em que o tempo de visualização é decisivo para a visibilidade. O conteúdo que exige maior investimento de atenção tende a ser penalizado. A brevidade imposta pelo sistema cria condições que muitas vezes colidem com o tempo necessário à fruição estética e crítica, como discute Flusser (2002) ao abordar os limites da comunicação visual sob pressão do imediatismo.

O TikTok, semelhante em formato, radicaliza ainda mais essa lógica com vídeos de 15 segundos a três minutos. Seu algoritmo sugere conteúdos com base em interações passadas, criando bolhas de visibilidade personalizadas. A ênfase na retenção

de atenção e na viralização gera uma dinâmica onde conteúdos mais profundos têm dificuldades para emergir. Ainda assim, surgem algumas experiências de micronarrativas documentais que exploram temas sociais de modo conciso e impactante, desafiando os limites impostos pela própria plataforma.

Se, por um lado, essas plataformas abrigam as micronarrativas de forma democrática, por outro, estão imersas em uma lógica capitalista e tecnocrática que restringe a visibilidade das produções autorais. A curadoria automatizada substitui a mediação crítica, e isso evidencia a necessidade de espaços alternativos, curadorias humanas e redes colaborativas que possam valorizar essas novas formas de narrar e ver o mundo.

### **Exemplos de resistência e conformação**

A partir do diagnóstico exposto nas seções anteriores, selecionamos quatro microproduções documentais, cujas análises podem ilustrar algumas das problemáticas levantadas no decorrer do artigo.

Dentre as diversas estratégias envolvidas na produção de micronarrativas, a presença de recursos metalinguísticos, nos quais o próprio sucesso de abordagens utilizadas para a disputa de atenção pode servir de recurso estético para uma crítica satírica à velocidade e à saturação de informações do ambiente digital. O apelo a certos clichês pode criar ambiente para uma aproximação dos microdocumentários com um grande público já acostumado aos formatos viralizados nas redes. Nesse sentido, surge a necessidade de que a narrativa desde o primeiro segundo (ou até mesmo antes do vídeo começar, por meio do título e da descrição) possa atrair o espectador. A partir dessa rapidez de conquista inicial, no entanto, abre-se a possibilidade para a surpresa e a experimentação, na medida em que o desfecho do filme pode ir na contramão das expectativas estabelecidas pela repetição de modelos consagrados.

Pode-se observar esse tipo de abordagem em uma série de filmes que fazem parte da sessão Minuto Vertical do Festival do Minuto, na qual todas as produções devem ser produzidos na orientação vertical (retrato), numa clara referência aos vídeos gravados por telefones móveis. *Preguiça*<sup>10</sup> de Taísa Luciano é um dos vídeos que manifestam essa tendência, na medida em que, nos primeiros segundos do filme tem-se a impressão de que estamos diante de mais um vídeo motivacional em primeira pessoa, no qual uma jornada diária real seria retratada de forma inspiradora. Seguindo um padrão bastante difundidos pelos chamados influencers digitais, o tom da trilha sonora e o enquadramento da cama, de onde se levanta a protagonista, remetem ao início de uma rotina de superação e proatividade, como manda o espírito meritocrático do capitalismo neoliberal. Essas expectativas, no entanto, são frustradas, pois, após o clichê da cena da maquiagem em frente ao espelho, a dire-

---

10. Taísa Luciano (2025). *Preguiça*. Brasil. (disponível em: <https://www.festivaldominuto.com.br/pt-BR/contents/56810>)

tora/personagem retorna à cama descortinando o significado do título. A narrativa documental nesse caso torna-se híbrida com a ficção para denunciar criticamente o produtivismo exigido pela aceleração capitalista.<sup>11</sup>



Frame de *Preguiça* (2025), de Taísa Luciano, Brasil.

Outro exemplo de resistência à lógica algorítmica pode ser observado em *E se um dia eu esqueço do teu rosto?*, um microdocumentário digital de 36 segundos dirigido por Óscar Araújo, cineasta paraibano de Campina Grande. Destaque no Festival do Minuto 2022, o filme explora a intensidade da afetividade materna em relação aos filhos.

---

11. Existem diversos estudos que apontam para a questão da velocidade como um dos aspectos marcantes do atual estágio do modo de produção capitalista, por exemplo, cf. Virilio (1996) e Rosa (2019).



Frame de *Se um dia eu esqueço do teu rosto?* (2022)<sup>12</sup>

Por meio da manipulação digital de fotografias de arquivo de mães, pais e filhos de diferentes famílias, o diretor constrói uma linha do tempo ruidosa e imprecisa, que vai do nascimento à vida escolar. Embora a figura paterna surja pontualmente em alguns momentos, o foco narrativo recai sobre a forte conexão entre mãe e filho. A trilha sonora, composta por falas repetitivas de mulheres dizendo “eu te amo”, cria uma atmosfera de tensão e insistência, como se ecoasse a urgência do cuidado, da proteção e do ensino, responsabilidades que, cultural e simbolicamente, recaem sobre a figura materna.

Outros filmes na história do cinema, tanto documentários quanto ficções, lançaram mão de fotografias estáticas como elementos estéticos importantes para a construção de narrativas audiovisuais. No entanto, o curta *E se um dia eu esqueço do teu rosto?* escolhe as imagens fotográficas como estrutura básica para a proposição de um ensaio curtíssimo, mas de grande profundidade, sobre maternidade e a relação das imagens com a memória.

As imagens de arquivos fotográficos em papel, analógicas, são um contraponto à predominância da captura digital da sociedade contemporânea. Esse contraste acaba por apresentar um paradoxo da atualidade, entre uma suposta falha na memorização de eventos e o excesso de imagens digitais consumidas cotidianamente. A micronarrativa, portanto, desconstrói a ideia de que a abundância fotográfica seja a garantia da memória, fazendo-nos refletir se os álbuns fotográficos imaterializados pelas redes podem constituir um arquivo duradouro.

12. Araújo, O. (Diretor). (2022). *E se um dia eu esqueço do teu rosto?* (disponível em: <https://www.festivaldominuto.com.br/pt-BR/contents/52027>)

*Nokia Snake* (2025),<sup>13</sup> curta digital de 25 segundos, dirigido por Lorena Varalla, de Florianópolis, Santa Catarina, selecionado na categoria Minuto Vertical do Festival do Minuto em 2025. O filme tem como inspiração o lendário jogo Nokia Snake, presente nos aparelhos celulares da Nokia desde o modelo Nokia 6110, lançado em meados dos anos 1990.



Frame do filme *Nokia Snake* (2025).

É um bom exemplo de hibridismo audiovisual. Em diálogo com o universo do documentário temos uma fotografia realista de um banheiro coletivo, em destaque uma parede com uma faixa mosaico de azulejos alaranjados. A animação se concretiza exatamente nesses azulejos, que lembram a grade de *pixels* das telas

---

13. Varalla, L. (Diretora). (2025). *Nokia Snake*. (Disponível em: <https://www.festivaldominuto.com.br/pt-BR/contents/56737>)

dos primeiros celulares. A “cobrinha”, idêntica à do jogo original, passeia por essa parede, eliminando alguns dos ladrilhos e mudando de cor para o verde em alguns momentos. O som reforça essa inspiração, pois é a mesma música do jogo.

Percebe-se que o processo de animação foi possivelmente realizado de forma digital, uma vez que o vídeo apresenta um recorte limpo e perfeitamente ordenado das formas geométricas. Um exemplo de como as ferramentas digitais se tornaram recursos estilísticos acessíveis para os produtores de audiovisuais. O curta é um filme homenagem, que trabalha muito bem com nossa memória afetiva, relacionada às tecnologias contemporâneas. No caso específico, o uso em massa do dispositivo celular, que inaugurara um comportamento que modificaria profundamente a sociedade do século XXI.

*CG 125* (2023),<sup>14</sup> curta digital de 55 segundos, do mineiro de Belo Horizonte Sérgio Vilaça, segue por esse mesmo processo de hibridismo, mas se desenvolve em outra trilha. Uma foto realista de fachadas de casas simples de uma periferia da cidade do Crato, Ceará, serve como pano de fundo para a animação. Áreas coloridas reagem aos inconvenientes barulhos de um trânsito invisível, representado pelos sons das motocicletas de baixa cilindrada que dão título ao filme. Assim, a banda de áudio remete ao ritmo incessante de trabalho e à onipresença dos entregadores de comida e encomendas por aplicativos nas grandes e médias cidades brasileiras.



Frame do filme *CG 125*, de Sérgio Vilaça.

14. Sérgio Vilaça (Diretor). (2023). *CG 125*. (Disponível em: [https://youtu.be/ISeR\\_VRCYvE](https://youtu.be/ISeR_VRCYvE))

O curta explora de forma dicotômica o ambiente tranquilo e silencioso de uma rua pacata, com a sonoridade ruidosa de ruas movimentadas. Uma crítica à aceleração da sociedade de consumo, em que os sons cacofônicos dos veículos podem representar os ruídos informacionais que se sobrepõem ao silêncio exigido para uma interpretação mais reflexiva dos conteúdos midiáticos.

## Conclusão

A contemporaneidade apresenta um paradoxo para o cinema documentário, uma vez que um oceano de conteúdo audiovisual pode, ironicamente, levar à invisibilidade de obras que buscam aprofundamento estilístico e reflexão crítica. No entanto, a proliferação de plataformas e a facilidade de produção também abriram caminhos para vozes e narrativas marginais, que podem resistir à lógica homogeneizadora dos algoritmos. Para que essa resistência seja efetiva, é preciso reconhecer que os microdocumentários não se limitam a reproduzir a linguagem tradicional em formatos reduzidos, mas podem desenvolver estratégias próprias de densidade narrativa. A concisão, quando trabalhada de forma consciente, pode potencializar o impacto do discurso documental, utilizando recursos como a sugestão, a elipse e a sobreposição de camadas de significado.

Os microdocumentários, embora representem uma adaptação aos novos hábitos de consumo, carregam o risco de superficialidade e limitação criativa. A análise das estratégias de disputa simbólica empregadas pelo documentário, portanto, se torna crucial para entender como este gênero não apenas sobrevive, mas também continua a exercer papel fundamental de questionamento, memória e intervenção em um mundo cada vez mais midiático. Entender a ascensão dos microdocumentários e suas estratégias pode não apenas servir de referência para o campo da produção e reflexão cinematográfica, pois as problemáticas levantadas dizem respeito a uma cultura visual mais ampla. Seu estudo nos convida a repensar não apenas as formas de fazer documentário, mas também as maneiras de vê-lo, compartilhá-lo e ressignificá-lo em meio aos fluxos acelerados da cultura digital.

## Referências bibliográficas

- Bentes, I. (2015). *Mídia-Multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas*. Mauad X.
- Bentes, I. (1994). Aqui, Agora, o cinema do submundo ou o tele-show da realidade. *Imagens*, n<sup>o</sup>- 2, 44-49.
- Bernardet, J.-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo* (Edição ampliada). Companhia das Letras.
- Bourriaud, N. (2009). *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Martins Fontes.

- Canevacci, M. (2012). *Antropologia da comunicação visual: da cultura das mídias à hipermídia* (A. Fernandes, Trad.). Apicuri.
- Canclini, N. G. (2015). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (H. Jahn, Trad.). Editora da Universidade de São Paulo.
- Carrière, J. C. (1995). *A linguagem secreta do cinema* (F. Albagli & B. Albagli, Trad.). Nova Fronteira.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. UFMG.
- Flusser, V. (2002). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Hucitec.
- Han, B.-C. (2017). *Sociedade do cansaço*. Vozes.
- Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência* (S. Alexandria, Trad.). Aleph.
- Kellner, D. (2001). *A Cultura da Mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Editora Unesp.
- Lemos, A. (2013). *A comunicação das coisas: teoria ator-rede e cibercultura*. Annablume.
- Lévy, P. (1999). *Cibercultura*. Editora 34.
- Machado, A. (1997). *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Papyrus.
- Martín-Barbero, J. (2003). *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. UFRJ.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Papyrus editora.
- Parente, A. (1993). *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Editora 34.
- Penafria, M. (2014). Web e o documentário: uma dupla inseparável? *Aniki*, 1(1), 22-32. <https://doi.org/10.14591/aniki.v1n1.55>
- Qian, R. (2025). Exploratory study on the narrative strategies and creative features of micro-documentaries in the new media environment. *Academic Journal of Humanities & Social Sciences*, 8(2), 59-64. doi: 10.25236/AJHSS.2025.080209
- Ramos, A. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* SENAC.
- Rancière, J. (2009). *O espectador emancipado*. Martins Fontes.
- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Wallflower Press.
- Rosa, H. (2019). *Aceleração: a transformação das estruturas temporais na modernidade*. (R. Silveira, Trad.). Editora Unesp.
- Santaella, L. (2003). *Culturas e Artes do Pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. Paulus.
- Santos, L. G. dos. (2003). *Politizar as novas tecnologias*. Estação Liberdade. (Nota: Havia duas referências com este autor e título, uma com ano 2003 e outra com 2020. Mantive ambas, pois podem ser edições diferentes.)
- Santos, L. G. dos. (2020). *Politizar as Novas Tecnologias*. Editora 34.

- Diário do Comércio. *Aos 20 anos, YouTube ampliou o diálogo das marcas com os consumidores*. 2 abr. 2025. Disponível em: <https://www.dcomercio.com.br/publicacao/s/aos-20-anos-youtube-ampliou-o-dialogo-das-marcas-com-os-consumidores>. Acesso em: 13 jun. 2025.
- Wahlberg, M. (2008). *Documentary time: film and phenomenology*. University of Minnesota Press.
- Ventura, Z. (2019). *A Era do Imprevisto: a grande crise da globalização*. Planeta.
- Virilio, P. (1996). *Velocidade e Política*. (E. C. L. Leite, Trad.). Estação da Liberdade.
- Zhang, R. (2024). The narrative strategy of micro-documentary *If Treasure Can Talk* under the background of new media. *Frontiers in Humanities and Social Sciences*, 4(3), 1-9. <https://doi.org/10.54691/jqv53k95>
- Zuboff, S. (2020). *A era do capitalismo de vigilância*. Intrínseca.