

DOI: 10.25768/20.04.02.28.02

Rindo de quem? Construção e ridicularização do inimigo político no documentário

Paula Gomes*

Resumo: O artigo pretende cotejar as diferentes técnicas utilizadas para a construção e ridicularização de inimigos sociais e políticos nos filmes dos diretores Michael Moore, Nick Broomfield, Avi Mograbi e Emile de Antonio.

Palavras-chave: humor; documentário; política.

Resumen: El artículo pretende comparar las diferentes técnicas utilizadas para la construcción y el ridículo de los enemigos sociales y políticos en las películas de los directores Michael Moore, Nick Broomfield, Avi Mograbi y Emile de Antonio.

Palabras clave: humor; documental; política.

Abstract: The article aims to compare the different techniques used to build and ridicule social and political enemies in the films of directors Michael Moore, Nick Broomfield, Avi Mograbi and Emile de Antonio.

Keywords: humor; documentary; politics.

Résumé : L'article entend comparer les différentes techniques utilisées pour la construction et ridiculer des ennemis sociaux et politiques dans les films des réalisateurs Michael Moore, Nick Broomfield, Avi Mograbi et Emile de Antonio.

Mots-clés : humour ; documentaire ; politique.

* Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Departamento de Multimeios. 6159. Campinas, Brasil. E-mail: paulagomesrtv@gmail.com

Submissão do artigo: 7 de maio de 2020. Notificação de aceitação: 29 de julho de 2020.

Introdução

Segundo Brian Winston (1995), o campo do documentário é marcado por uma evidente predominância de filmes que apresentam um tom grave, austero. Para o autor, esta voz séria é uma herança de dois importantes movimentos da história do documentário: o cinema educativo inglês (1920) e o cinema direto norte-americano (1960). O primeiro, que acreditava que o “tratamento criativo da atualidade” deveria estar sempre a serviço de uma missão educativa, teria sido responsável pela difusão de um ideal de superioridade do documentarista em relação ao seu público. Já o segundo teria introduzido ao campo “o fardo da objetividade e da realidade”. O autor sugere que os pensamentos que pautaram esses movimentos legaram códigos estéticos rígidos à prática. Seria então necessário abandoná-los para que os documentários deixassem de ser associados a filmes aborrecidos e chatos, e pudessem, finalmente, adquirir o status de obras “criativamente tratadas”. (Winston, 2011: 88). Este tom sério mencionado por Winston também é apontado por Bill Nichols, que o denomina de “discursos de sobriedade”. Segundo Nichols, os documentários “raramente são receptivos à extravagância, ou à fantasia, à personagens de ‘faz-de-conta’ [...]” (Nichols, 2008: 69). Certamente não está no horizonte dos discursos de sobriedade o humor, a irreverência, e a comicidade, que, segundo autor, são pouco utilizados no campo do documentário. (Nichols, 1991: 73).

A questão comum a Winston e Nichols é a de que a propagação da ideia de que o documentário seria uma arte lastreada no concreto, e engajada socialmente, constrangeu maiores experimentações estéticas no campo. Dentro dessa perspectiva, o humor, que já foi muitas vezes interpretado e definido como o terreno do impensável e de tudo aquilo que é oposto à razão, não se configurava como uma boa estratégia discursiva para os documentaristas. Elena Oroz e Gonzalo de Pedro Amatria argumentam que o cômico muitas vezes surge do choque de opostos: lógico e ilógico; exagerado e normal; literal e metafórico. Tal característica o distanciou radicalmente do imaginário do que era um documentário. (Oroz e Amatria, 2009: 25-26). Além disso, os autores lembram que a capacidade de reprodução mimética do real que é atribuída à câmera impossibilitou a confluência com o humor, uma vez que ele “só pode ser causado por um sujeito, provém de uma maneira de ver o mundo, requer uma interpretação e não é, a priori, na realidade em si”. (Oroz e Amatria, 2009:26).

No entanto, apesar de serem bem menos numerosos que os filmes dos “discursos de sobriedade”, os documentários que são costurados a partir de asserções irônicas, paródicas e satíricas sempre estiveram presentes ao longo da história do gênero. Pode-se dizer, inclusive, que este grupo de filmes segue

uma trilha paralela na história do documentário, podendo ser rastreado desde o início do século XX, até os dias atuais. Não estamos nos referindo aqui aos chamados *mockumentaries*, ou falsos documentários, filmes que se utilizam da linguagem documentária de forma paródica para discorrer sobre uma premissa falsa. Nem aos documentários que apresentam um ou outro momento de humor, voluntário ou não, produzido pelas asserções do documentarista ou dos indivíduos retratados. Referimo-nos aos filmes em que o humor exerce papel central na estruturação retórica e estilística da obra, contrapondo-se, assim, de maneira consciente aos “discursos de sobriedade”, como *Terra sem pão* (Luis Buñuel, 1933), *Le sang des bêtes* (Georges Franju, 1949), *Cartas da Sibéria* (Chris Marker, 1957), *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), entre outros.

Os filmes de Buñuel, Franju e Marker apresentam uso intenso da ironia com seus narradores em *voz over* que nos mobilizam a questionar a veracidade do conteúdo narrado e a credibilidade do narrador. Segundo Muecke, o ironista seria um falso ingênuo, pois “propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado “transliterar” não-expresso de significação contrastante (Muecke, 1995: 8). Em *Ilha da Flores* a ironia é aliada a um discurso que busca parodiar explicitamente os documentários científicos, com seus narradores oniscientes e estruturação argumentativa didática.

A fim de ridicularizar autoridades políticas e sociais, um grupo de documentários contemporâneos vêm utilizando uma estratégia bastante singular, baseada na criação de um “personagem” falso-naif: no momento das filmagens, o diretor desempenha uma postura ingênua perante seus interlocutores e, posteriormente, na montagem, remodula a sua voz, adquirindo um tom irônico e crítico em relação à opinião dos entrevistados.

Alguns exemplos de documentários que seguem essa tendência são: *Roger & Eu* (Michael Moore, 1989), *Tiros em Columbine* (Michael Moore, 2002), *The leader, his driver and the driver's wife* (Nick Broomfield, 1991), *Tracking down Maggie*, 1994), *How I learned to overcome my fear and love Ariel Sharon* (Avi Mograbi 1997) e o documentário *Religulous* (2008), estrelado pelo comediante Bill Maher e dirigido por Larry Charles, mesmo diretor dos *mockumentaries* *Borat* (2006) e *Bruno* (2009).

Jon Ronson, em um texto para a revista *Sight & Sound* chamado “The egos have landed”, de 2012, aponta que Michael Moore, Nick Broomfield, Louis Theroux e ele seriam os maiores expoentes deste novo movimento, pautado pela postura ativa e interventiva do documentarista nas filmagens. Tais características, no entanto, não são exclusivas do rol de diretores norte-americanos

e ingleses elencados por Ronson. O documentarista israelense Avi Mograbi, por exemplo, utiliza-se de expediente similar em seus filmes .

Este artigo busca refletir sobre as seguintes questões: “a quais projeto político/estético/artístico esse tipo de discurso responde?” e “qual o resultado de se utilizar o humor para tratar temas – e de “inimigos” – sociais no documentário?”

Filmando o inimigo

Muitos documentaristas buscam estabelecer um relação antagônica em seus documentários com determinado indivíduo ou grupo político utilizando-se tão somente de imagens de arquivo. É o caso de documentários como *Yellow Caesar* (Alberto Cavalcanti, 1941), *LBJ* (Santiago Alvarez, 1968) e *Milhouse* (Emile de Antonio, 1971), que traçam retratos críticos de Mussolini, Lyndon Johnson e Richard Nixon por meio da montagem de material de arquivo. Essa opção estética (e de produção) resolve uma questão inerente a este tipo de empreitada, que é a de “como filmar o inimigo?”. Naturalmente, outras questões surgem: que tipo de material de arquivo escolher? Como montá-lo? Mas as escolhas relativas à interação com o indivíduo registrado, como “que tipo de relação desejo estabelecer com ele”, e “como irei filmá-lo”, não são enfrentadas.

Em seu texto “Como filmar o inimigo?” Comolli relata ter tentado registrar seu “inimigo”, os membros e eleitores do partido de direita conservador Frente Nacional, a partir do registro “neutro”. Ele conclui que tal estratégia não foi muito exitosa:

Mal-estar. Não queríamos estabelecer uma relação de familiaridade com a FN, com o havíamos feito em *Marseille de père en fils* com os filhotes socialistas de Defferre, ou mesmo com Jean-Claude Gaudin (longas entrevistas “analíticas”). Consequência: para evitar tratar “à parte” a FN e cair na armadilha da exceção (ver anteriormente), decidimos adotar o mesmo princípio, o da distância atenta, já que todos os partidos estavam competindo. Para a palavra pública (a política), cinematografia pública. Objetiva única (em média: 20 mm em betacam), circunstâncias públicas, “nenhuma entrevista singular que não se fizesse no meio de todos, à maneira dos apartes no teatro”. Formalizar a relação, sistematizá-la. Que ela seja legível como tal, que a informação política do espectador seja também sobre a forma da relação. Tantas boas intenções acabaram sendo muito pesadas para nós. À medida que as semanas se passavam. (Comolli 2008: 130).

Comolli descreve então que tentou outra abordagem para retratar o inimigo, testando enquadramentos “violentos” e efeitos visuais produzidos posteriormente, em cima das imagens captadas:

Aquelas tentações de intervir, apesar da regra que nós havíamos determinado, tornavam-se irresistíveis na montagem, com a ironia irritante da música de Louis Sclavis. Passagem de uma lógica a outra, salto das trilhas labirínticas do cinema para os caminhos balizados da propaganda. Isso era, sem dúvida, nos mostrarmos ao mesmo tempo militantes e ingênuos. Hoje, três anos depois e alguns pontos percentuais a mais de adesão popular à FN, esse tipo de maneirismo, que duplica a distância que havíamos estabelecido com aqueles que filmávamos, parece-me um esforço quase que desesperado. Longe demais/perto demais: velha questão da mise-en-scène. Brincadeira de gangorra, jogo do “perde quem ganha”? (Comolli 2008: 131).

Diante do impasse, o teórico se coloca a seguinte questão: “como incitar o espectador em direção a um sentimento de horror e de revolta lógica diante das monstruosidades cotidianas da FN, sem fazê-lo deleitar-se nem com o horror, nem com sua denúncia espetacular?” (Comolli 2008: 131).

A conclusão do autor é de que o inimigo deve ser “levado a sério”, e, para isso deve-se evitar a caricaturização:

Descrever para denunciar não é mais suficiente. Forçar o traço para denunciar, também não. Denunciar para preservar nossa boa consciência e nos colocarmos ao lado dos bons? Denunciar não é mais suficiente. Falemos de luta. Luta política, isto é, corpo-a-corpo cinematográfico - expor, explicar, colocar as palavras e os corpos em perspectiva, e não mais chapados. Filmar com profundidade (de campo, de cena). Campo e fora-de-campo. Visível e invisível. Em relevo, colocar em relevo. Filmar a transformação política da FN, isto é, trabalhar pacientemente a massa política do momento, ou seja, dar corpo e presença ao inimigo para que ele apareça em sua potência, tal como ele se apresenta hoje na cena política - uma ameaça a ser levada a sério. Aqui, o horror não é caricatural. Ele está no pensamento lógico, na racionalização, no cálculo, na negociação. O horror está na concretização da mais meditada aliança. (Comolli 2008: 134).

Em ocasião posterior, Comolli ratifica essa teoria, afirmando que um discurso político que retrate inimigos jamais deve ridicularizá-los, sob pena de enfraquecer seu potencial persuasivo: “Jamais ridicularizar o inimigo, pois isto o humaniza e coloca o espectador a seu favor”.¹ O risco aqui seria o da diluição da hostilidade em relação ao inimigo no momento da recepção, que, no limite, pode produzir o efeito contrário ao pretendido: uma “aproximação” pelo enternecimento em relação ao alvo dessa ironia, no lugar de um “distanciamento” do inimigo.

Nos filmes de Michael Moore, Nick Broomfield e Avi Mograbi a construção do inimigo é desenvolvida a partir de um mesmo *modus operandi*: constrói-se a imagem do inimigo em paralelo a do documentarista, de modo

1. Argumento proferido em um evento durante a sua passagem pelo Brasil em setembro de 2016 e relatado pelo crítico Luiz Zanin em sua coluna no jornal Estado de S. Paulo. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/entre-o-cinema-e-a-politica-uma-conversa-com-jean-louis-comolli/>. Acesso em 05/01/2019

que as duas se oponham radicalmente. Esse artigo buscará compreender como se dá a relação entre estes documentaristas e seus “inimigos”, bem como as estratégias discursivas adotadas e os efeitos de sentido produzidos a partir destes retratos.

Construindo inimigos à distância: Michael Moore

A premissa do filme de estreia de Michael Moore como documentarista, *Roger & eu*, é simples: o diretor deseja conversar com o presidente da multinacional automobilística General Motors, Roger Smith. O empresário fechou uma fábrica na cidade natal de Moore, Flint-Michigan, desempregando a maioria da população da cidade. Mas Roger nega os pedidos de entrevista, a despeito das inúmeras tentativas de Moore, e o encontro, de fato, nunca acontece.

O documentário se inicia com Michael Moore falando sobre si, em um relato autobiográfico, que mescla a sua história com a da fábrica da GM em Flint. Moore relata a história de sua vida a partir de fotos e vídeos antigos, descrevendo sua atuação como jornalista em São Francisco e a sua recente volta à Flint, após ser demitido do emprego. Segundo a trilha temporal do filme, a perda do emprego do diretor coincide com a perda do emprego de grande parte da população de Flint devido a desativação da fábrica da GM. Temendo as consequências econômicas e sociais desta ação, o diretor decide tentar agendar um encontro com Roger Smith.

Presume-se que Moore tencione dissuadir Roger Smith do intento, mas, no decorrer do filme, as ambições do diretor aparentam ser bem mais modestas: ele parece não acreditar que uma conversa com o empresário possa ser produtiva, de modo que demonstra não estar nem um pouco interessado no que Roger tem a dizer, e sim no que ele mesmo tem a dizer sobre Roger. As tentativas de Moore de conseguir a entrevista se revelam derrotadas desde o princípio, já que o diretor parece deliberadamente auxiliar para o fracasso deste encontro.

As poucas imagens que temos de Smith são de entrevistas suas para veículos de mídia. Em uma das primeiras imagens públicas mostradas pelo documentário, ele concede uma entrevista para um repórter na qual afirma não ter a intenção de demitir 8 mil funcionários. Em seguida, vemos imagens suas em encontros públicos, em preto e branco, enquanto Michael Moore argumenta, irônico, que de fato o empresário não pretendia diminuir sua força de trabalho, e sim substituí-la por mão de obra mais barata, ao realocar as fábricas da empresa para o México.

Em seguida, há outra entrevista na qual o empresário afirma que seus funcionários estão desejando cada vez mais a seguridade de seus empregos e ele está tentando ajudá-los com isso. Esse discurso benevolente, que alega querer

“ajudar” os funcionários, é sucedido de imagens dos operários da fábrica de Flint saindo do prédio da GM após serem demitidos. Moore pergunta para os ex-funcionários: “O que você tem a dizer para Roger Smith?” As respostas, que oscilam entre a desolação e a ira, contradizem diretamente o retrato que Smith constrói de si mesmo em suas aparições públicas. O chefe que se diz sintonizado com as demandas e desejos de seus funcionários é caracterizado por uma das entrevistadas como um “barão capitalista”.



Figuras 1 e 2. Imagens de aparições públicas e entrevistas concedidas por Roger Smith.

Além da voz em *off*, o diretor também se apoia em entrevistas e encontros com outras pessoas que, teoricamente, poderiam ajudar a elaborar um retrato mais complexo de Roger Smith. No entanto, Moore monta estas entrevistas e encontros de modo a corroborarem o seu ponto de vista. Sem qualquer ameaça de divergência, Moore segue livremente com a construção do retrato de Roger Smith que o interessa: um empresário liberal capitalista destituído de qualquer tipo de consciência social.

Os indivíduos que figuram no documentário de Moore podem ser divididos em dois grandes grupos sociais. O primeiro é composto por membros da alta sociedade que, segundo o documentário, apresentam total desconsideração com os problemas sociais advindos de uma economia liberal. O segundo corresponde a trabalhadores e desempregados de classes mais baixas, que representam as vítimas deste modelo econômico. Os trabalhadores retratados são, em sua maioria, funcionários dos ambientes em que Moore não consegue encontrar Roger, como restaurantes e hotéis de luxo, e são representados como vítimas, incapazes de entender que colaboram com seus algozes ao barrar a entrada de Moore. Já os desempregados são retratados como pessoas cuja luta pela sobrevivência ocupa todo o seu tempo, incapacitando-as de lutar por mudanças.

Neste cenário, Roger Smith toma forma no documentário de Michael Moore como alguém facilmente decifrável, porém intocável. Roger é a personificação do liberalismo que, ao mesmo tempo em que afeta negativamente tantas pessoas, apresenta-se como um adversário inalcançável. Já o autorretrato de Michael Moore que toma forma neste documentário é o de porta-voz dos oprimidos, mesmo que, em nome de uma auto-validação, zombe de suas opiniões e ideais. Atitude essa que o localiza a quilômetros de distância de um funcionário comum da GM, como foi seu pai, e com quem ele diz se identificar.

No final do filme Moore consegue, enfim, fazer uma pergunta para Roger Smith, em um evento natalino. Primeiramente vemos o empresário em um púlpito. Ele inicia seu discurso dizendo que o período de festividades natalinas altera todo o ambiente, começando pelas luzes, que melhoram o frio e a melancolia do inverno. Vemos então, em uma montagem paralela, uma família sendo despejada de sua casa em plena véspera de natal. Em seguida, não vemos mais a imagem do empresário, acompanhamos apenas a sua voz, continuando sua mensagem edificante sobre o companheirismo do Natal, enquanto assistimos a família ser despejada.



Figuras 3 e 4. Smith discursando em um evento natalino, e a família de desempregados da GM sendo despejada.

Ao final do evento em que Smith discursa, Moore consegue fazer algumas perguntas para o empresário. Este encontro com Roger é, como não poderia deixar de ser, curto e anticlimático. Moore informa para o empresário que famílias de antigos funcionários da GM estão sendo despejadas e pergunta se ele estaria disposto acompanhá-lo para ver como se encontra Flint após o fechamento da fábrica. O empresário rapidamente o dispensa, com frases vagas e desinteressadas: “Não foi a GM que os despejou”. Moore replica que eles trabalhavam para a empresa e o empresário encerra afirmando que lamenta, mas que não pode viajar para Flint naquele momento.

O “encontro” final consolida o retrato de Smith como um inimigo poderoso. Ao mesmo tempo, localiza Moore como um inimigo à altura do empresário. Se Smith aparenta ter total controle sobre a sua representação para a imprensa, Moore, por outro lado, utiliza-se de todas as técnicas de seu novo ofício para tentar subverter essa imagem.

Construindo (anti) biografias inimigas: Nick Broomfield

Nick Broomfield tem uma extensa carreira como documentarista, mas aqui nos deteremos em apenas parte de sua obra, seus documentários sobre figuras políticas. Um dos primeiros filmes de Nick com esta característica é *The leader, his driver and the driver's wife* (1991), no qual o diretor tenta incansavelmente filmar e entrevistar Eugène Terre'Blanche, líder de um grupo paramilitar de extrema-direita que lutava pela manutenção do apartheid na África do Sul. Como o líder constantemente ignora, ou se irrita com a presença de Nick, o diretor acaba aproximando-se de seu motorista, JP Meyer, e de sua mulher, Anita que, mais solícitos e receptivos, tornam-se os principais entrevistados do filme.

A jornada de Nick com o intuito de conseguir uma entrevista com o líder remete a um processo kafkiano. Ele nunca pode ser encontrado em seu escritório no horário marcado. Em certa ocasião, o “líder” não concede a entrevista a Nick alegando que o diretor teria se atrasado alguns minutos. Em outras cenas, Terre'Blanche fala longamente para as câmeras dos motivos pelos quais não deseja ser entrevistado, ou até mesmo gravado naquele momento. Esses registros são montados de modo a caracterizar a personalidade do “líder” como um indivíduo vaidoso, suscetível a mudanças abruptas de humor, intempestivo e, sobretudo, autoritário. Em uma determinada cena do filme, Nick está gravando o líder em um acampamento de treinamento, quando, em certo momento, decide perguntar mais uma vez se pode entrevistá-lo. Terre'Blanche, que aparenta não estar fazendo nada no momento, diz que só vai conceder a entrevista em seu gabinete.

Enquanto não consegue a entrevista particular com Terre'Blanche, o diretor filma vários eventos do movimento, nos quais o líder profere discursos energéticos, violentos e escarneadores de seus inimigos políticos, dentre eles, Nelson Mandela. Próximo ao final do filme, Nick consegue enfim uma entrevista com Terre'Blanche, no entanto, apenas um trecho desta conversa é mostrado, possivelmente seu momento mais constrangedor. Primeiramente eles engajam-se em uma discussão infrutífera sobre a “ofensa gravíssima” cometida pela equipe de Nick contra o líder, dias atrás: o diretor teria se atrasado alguns minutos para uma tentativa anterior de entrevista. Em seguida, o líder

não compreende bem uma pergunta de Nick e repetidamente responde errado à sua questão, gerando um efeito cômico.

Na cena, Nick pergunta: “Quando você decidiu que isso era uma guerra?”. O líder político repetidamente responde “Quanto eu decidir, a guerra começará!”. Diante da insistência de Nick em tentar reformular a pergunta para ser melhor entendido, Terre’Blanche pergunta retoricamente para o diretor: “Você é um dos meus generais? Então eu não vou te dizer”. Nick, em uma postura mais assertiva, que contrasta com a postura subserviente que adotou até aquele momento com os membros do partido, afirma que o líder não entendeu a sua pergunta. Terre’Blanche insiste que entendeu perfeitamente e continua a responder à questão da mesma maneira.



Figuras 5 e 6. Terre’Blanche negando a entrevista e Nick em seu escritório, concedendo a entrevista.

Na última cena do filme, vemos um desfile comemorativo do grupo paramilitar. Nesta oportunidade, Nick parece perceber que o líder não está de bom humor e decide abordá-lo, com a justificativa de perguntar se pode filmar o desfile. A provocação de Nick parece surtir o efeito desejado quando, em mais um arroubo de autoritarismo, Terre’Blanche diz que eles não podem filmar nada sem a sua autorização.

Mais de dez anos depois, Nick volta para a região a fim de se reencontrar com o líder, o motorista, e a mulher do motorista. O documentário que resultou deste reencontro foi lançado em 2006 com o título irônico de *His big white self*. Este filme já está alinhado com a nova estilística adotada por Nick neste período de sua carreira, caracterizada por uma atitude de maior intervenção e provocação nas entrevistas, além de intenso uso da voz em *off* e de trilha sonora persuasiva. Neste filme, a presença de Nick nas imagens captadas já é bem mais frequente e exerce enorme influência, de modo que a entrevista final que o diretor consegue com o líder parece mais centrada na figura de Nick do que na de seu entrevistado, Terre’Blanche. Nick relata, em voz *off*, que pre-

feriu se disfarçar para entrevistá-lo, pois o líder teria ficado bastante ofendido com a maneira com que foi representado no filme anterior do diretor. Mas o disfarce de Nick parece ter o único intuito de zombar de Terre-Blanche pois, dessa vez, a inversão de poder entre os dois é evidente. Nick agora conta com mais armas discursivas – a *voz off*, a trilha sonora e a sua postura mais provocadora – enquanto o líder se encontra em franca decadência física e emocional, tornando-se alvo fácil para o diretor, que parece disposto a “não desperdiçar” essa oportunidade.

Os dois filmes que citaremos em seguida são, diferentemente destes, centrados em duas figuras políticas femininas, declarando-se como biografias não autorizadas destas. São os filmes *Tracking down Maggie: the unofficial biography of Margaret Thatcher (1994)* e *Sarah Palin: you betcha! (2011)*. O primeiro centra-se em Margareth Thatcher e o segundo em Sarah Palin, que na época da gravação eram a ex-primeira-ministra do Reino Unido, e a ex-governadora do estado do Alasca, respectivamente.

Apesar dos quase vinte anos de distância entre um documentário e outro, essas biografias são muito parecidas no sentido em que desenvolvem um retrato assumidamente parcial dessas mulheres, privilegiando determinado aspecto de suas histórias pessoais. No documentário sobre Thatcher, Nick interessa-se primordialmente pelo suposto amor obsessivo que a política nutria por seu filho, a ponto de se envolver em casos de corrupção por sua causa. Já no documentário sobre Sarah Palin, o interesse de Nick reside nos episódios em que ela teria se utilizado de seus cargos políticos para perseguir desafetos pessoais.

A duas biografias possuem estruturas muito similares: Nick lança mão de uma estratégia de jogo de “gato e rato”, como ele mesmo define, que se inicia com ele perseguindo o seu alvo, em busca de uma entrevista. Em ambos os documentários Nick acompanha a trajetória destas mulheres em turnês de lançamento de seus livros, em busca de uma biografia cinematográfica que, ironicamente, irá se contrapor radicalmente à autobiografia literária que elas estão promovendo. Mas, no decorrer do filme o jogo se inverte, e ele passa a ser perseguido pela equipe destas mulheres, que, além de não permitirem sua entrada nos locais, buscam impedir que os filmes sejam lançados, persuadindo alguns patrocinadores de Nick retirem seu investimento no filme. Opera-se, deste modo, uma espécie de inversão do jogo, na medida em que Nick passa a se sentir perseguido dentro de sua própria perseguição.



Figuras 7 e 8. Thatcher discursando e Broomfield em sua perseguição.

Nick, assim como Michael Moore, sabota as suas próprias tentativas de entrevista, utilizando-se deste fracasso calculado para insinuar que há muitos segredos e fatos não-revelados na biografia destas mulheres. Quando o diretor não está explorando este viés de suspense, está, como Moore, tecendo comentários irônicos sobre entrevistas que realizou com pessoas que de alguma forma se relacionam com Palin e Thatcher e sobre fatos históricos da vida destas mulheres, que são comentadas pela sua sempre presente voz em *off*.

Os dois filmes também possuem finais bem parecidos. Ambos mostram Nick enfim conseguindo dirigir uma pergunta a Thatcher e Palin. No filme-biografia de Thatcher, Nick está em uma entrevista coletiva com a ex-primeira-ministra após sua visita ao Museu do Holocausto, e lhe pergunta sobre os escândalos de corrupção que envolvem ela e seu filho. Thatcher se limita a dizer que não irá responder qualquer pergunta que não esteja relacionada à sua visita ao museu. No filme-biografia de Palin, Nick pergunta para a política, em um evento de seu partido, se ela acredita que a sua carreira política havia terminado. Ela se limita a apontar para a plateia dizendo, em tom triunfante: “Pergunte a eles”.

Como esses filmes seguem uma ordem cronológica pautada pela busca de Nick em conseguir entrevistar Sarah Palin e Margareth Thatcher, o limitado sucesso dessa empreitada é contrabalanceado pela agressividade das perguntas que são dirigidas a elas. Além disso, o fato de serem feitas em ocasiões públicas, em uma espécie de “emboscada” muito semelhante ao procedimento utilizado por Michael Moore em *Roger & eu*, reveste estes “encontros” de um caráter monológico. Estes parecem servir mais ao propósito da auto-representação e legitimação da voz do diretor do que ao esforço em confrontar estas figuras políticas.

O inimigo se aproxima: Avi Mograbi

Em *How I learned to overcome my fear and love Ariel Sharon* (Avi Mograbi 1997), temos uma estrutura muito parecida com a do filme *The leader, his driver and the driver's wife*. No filme do Mograbi, no entanto, a performance do documentarista adquire uma dimensão farsesca. Na primeira cena acompanhamos o relato do diretor para a câmera, em que diz que sua esposa o abandonou porque ele estava “obcecado” pelo líder político Ariel Sharon. Mograbi justifica sua obsessão a partir de uma lista irônica dos “grandes feitos” de Sharon, como a participação no genocídio de refugiados palestinos em Sabra e Shatila durante a Guerra do Líbano (1982) – Sharon era ministro da defesa na ocasião. A obsessão teria motivado o diretor a fazer um documentário sobre o político durante a atuação nas campanhas eleitorais do seu partido de direita, Likud, em 1996. O candidato do partido de Sharon para o cargo de primeiro-ministro era Benjamin Netanyahu, que venceu as eleições daquele ano. Neste primeiro depoimento do diretor, Mograbi revela que tinha medo de descobrirem que ele era de esquerda e, em razão disso, decidissem não colaborar com seu filme.

Em seguida, assistimos a diversos minutos de ligações de Mograbi tentando marcar uma entrevista com o político, sem sucesso. Em determinada ligação com um membro de sua equipe, que diz não saber se Sharon vai aceitar ser filmado, Mograbi pergunta, provocativamente, se seria porque ele não era uma pessoa confiável. O funcionário, pego de surpresa, o corrige, afirmando que, na realidade, ele não era *previsível*. Em outra ligação, um funcionário revela a Mograbi o número de telefone da casa de Sharon, e o diretor consegue contatar o político pelo número. A cena da ligação apresenta muitos cortes. Além disso, conseguimos ouvir somente a voz do diretor. A partir destes trechos somos convidados a “preencher” o diálogo com as possíveis respostas de Sharon, que parece desviar das tentativas de Mograbi de marcar um local e horário para se encontrarem.

Mograbi relata ao espectador que conseguiu finalmente uma reunião pessoal com o líder político, que não foi gravada, a pedido de Sharon. No entanto, segundo o diretor, o político estava de bom humor e concordou em cooperar com o projeto de documentário de Mograbi sobre ele. Semanas se passaram e, diante da crescente suspeita de que ele não cumpriria a promessa, Mograbi relata que sua mulher o encorajou a tentar outra abordagem: filmar o político sem sua cooperação. Ou seja, tentar “emboscá-lo” em suas aparições públicas.

No decorrer do documentário a relação entre o diretor e seu “inimigo” adquire uma natureza muito distinta da que vemos nos documentários de Michael Moore e Nick Broomfield. Sharon começa a interagir com Mograbi nos even-

tos públicos que ele grava, de maneira bastante amistosa. O diretor, por sua vez, responde e interage com o político com simpatia. Algumas dessas interlocuções em que Mograbi é simpático com o líder são descritas de maneira irônica pelo diretor, que diz terem sido apenas “sonhos” ou “delírios”. Em determinada ocasião, o diretor empresta um *spot* de luz para ajudar em um evento do partido do político e relata que sua mulher o repreendeu, dizendo que ela não teria ajudado, nem mesmo em seus sonhos.

Mas o jogo parece se inverter quando o político começa a telefonar para Mograbi e requisitar sua aparição em eventos específicos do partido, o levando a suspeitar de que Sharon não somente estava performando para sua câmera, como tinha planos próprios para as suas filmagens. Em uma dessas ligações, ouvimos o político dizer, sempre com seu tom amistoso, que não o viu em determinado evento. O diretor responde de maneira evasiva, afirmando que “estava ocupado”. A partir deste momento Mograbi alega enfrentar um dilema: deve continuar filmando o político ou não?

Ainda tentando solucionar a questão, o diretor relata que sua esposa lhe disse que, caso parasse, estaria sendo um covarde, fugindo do confronto. Diferentemente dos filmes de Moore e de Broomfield, em que os “alvos” se mostram indispostos e indisponíveis, no filme de Mograbi o diretor começa a refletir sobre a “amabilidade” do político, sempre bem-humorado e afetuoso com ele e com aqueles ao seu redor. Essa reflexão se desenvolve a partir da simulação irônica do diretor, de que estaria começando a “se apaixonar” por Sharon, tornando-se mais um de seus seguidores. Como Sharon persiste com sua postura agradável, o “rompimento amoroso” entre os dois só é possível a partir de um último “sonho” do diretor. Mograbi, dessa vez, não relata seu sonho, o “mostra” através de muitas imagens de arquivo da Guerra do Líbano, e do massacre de Sabra e Shatila.

Na penúltima cena do filme, Mograbi leva essa performance irônica até a última potência: vemos que o diretor está em um comício em uma praça pública, esperando a aparição de Sharon. Diante do anúncio de que ele não viria mais, Mograbi resolve interagir com a pequena quantidade de pessoas que esperavam o comício, todas eleitoras do partido de Sharon. Em determinado momento, ele passa a cantar e dançar com uma banda de judeus ortodoxos, fazendo performances para câmera. As músicas homenageiam o candidato do partido de Sharon, Benjamin "Bibi" Netanyahu. Uma delas é uma versão da famosa canção de Bob Marley, *No woman, no cry*, de 1974. Enquanto ele canta, aparecem efeitos visuais na tela com a letra, acompanhada por um ponto que se movimenta pelas palavras de acordo com o ritmo da música, simulando os efeitos gráficos de máquinas populares de karaokê. A performance

do diretor amplia o estranhamento da cena, uma vez que já soa completamente contraditório uma música de um artista conhecido por suas ideias pacifistas ser utilizada por um grupo que prega a segregação e a intolerância religiosa.



Figuras 9 e 10. Sharon interagindo com Mograbi e o diretor interagindo com seus eleitores.

Diante da performance pública sociável e amistosa de Sharon e de sua desenvoltura diante das câmeras, a estratégia utilizada por Mograbi para construção e ridicularização do inimigo reside em uma atuação irônica. Ao fingir que acredita na performance “amável” do político, consegue ressignificá-la e, em última análise, desmontá-la de maneira bastante interessante, a partir do acionamento de estratégias discursivas irônicas.

Distanciamento histórico do inimigo: Emile de Antonio

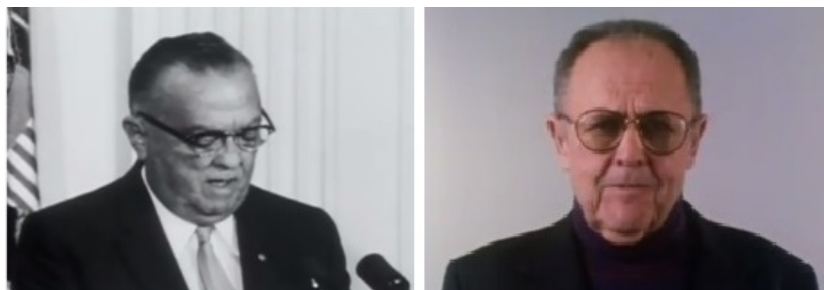
O último documentário de Emile de Antonio, *Mr. Hoover and I* (1989), por sua vez, desloca o papel de “vítima” para si mesmo. O documentário é estruturado a partir de longos depoimentos de De Antonio – um fato curioso, uma vez que o diretor sempre evitou expor-se em seus documentários. A forte presença autoral de seus filmes anteriores se revela na concatenação de entrevistas, imagens de arquivo e trilha sonora, e nunca por meio de sua presença em cena ou por meio de sua voz, seja ela captada, em *off* ou em *over*. Mas, neste que seria seu último documentário, lançado poucos meses antes de sua morte, somos surpreendidos por um De Antonio que está presente em todas as cenas, muitas vezes fitando a câmera e a nós. O documentário é estruturado a partir da justaposição de cenas em que De Antonio fala diante de uma câmera, cenas do diretor discursando em eventos e palestras e outras cenas de seu cotidiano.

O tema que perpassa todas estas falas é a relação entre ele e John Edgar Hoover, que ocupou por quase 50 anos o cargo de diretor do FBI. O curioso

dessa relação é que Hoover e De Antonio nunca se encontraram. Grande parte do conteúdo do discurso de De Antonio é composto por reminiscências e histórias sobre a sua própria vida. Neste sentido, o filme termina por revelar-se uma autobiografia do próprio De Antonio, que relata episódios de sua vida como artista e ativista político.

O papel de Hoover também é redimensionado no decorrer do filme. O retrato que De Antonio desenvolve sobre o político pode ser lido como uma personificação do *stablishment* norte-americano, principal alvo do documentarista durante toda a sua carreira. E é a partir desta perspectiva que a biografia de Hoover se contrapõe diretamente à autobiografia de De Antonio. Enquanto Hoover é retratado como um indivíduo paranoico em ocultar sua homossexualidade, racista, supersticioso e apaixonado por símbolos do poder, De Antonio retrata-se como um conquistador inveterado, um ativista dos direitos civis e da contracultura, um existencialista e, sobretudo, um artista. Esta contraposição entre De Antonio e Hoover é frequentemente realizada por meio da exposição da vida pessoal de ambos. De Antonio fala de maneira romantizada sobre a sua juventude, a sua ligação com a contracultura e registra seus encontros com artistas como John Cage (que é apresentado pelo diretor como seu mentor), além de cenas cotidianas com a sua mulher (muitos anos mais jovem que o diretor), que é filmada cortando seu cabelo. Já as histórias sobre o cotidiano de Hoover giram em torno de suas supostas excentricidades. De Antonio afirma que o político exigia que o elevador sempre estivesse aberto e reservado para ele quando entrasse em qualquer prédio; que certa vez não permitiu que o taxista virasse à direita nenhuma vez durante um trajeto, por superstição; e que obrigava seus funcionários a usarem chapéu, por considerar o adereço elegante.

A única cena em que ouvimos a voz de Hoover é um trecho de um evento público no qual o político faz uma breve homenagem a Richard Nixon, e este a retribui em seguida, elogiando o diretor do FBI. Mas essa imagem de arquivo rapidamente é sucedida por uma cena de De Antonio desmentindo a história contada por Nixon sobre Hoover. Essa cena dialoga também com outro de seus documentários, *Millhouse* (1971), uma biografia extremamente irônica de Richard Nixon desenvolvida a partir de imagens de arquivo do político.



Figuras 11 e 12. Hoover discursando e De Antonio comentando a cena em seguida.

Neste sentido, o encontro que De Antonio promove em seu filme entre Hoover e ele, é, na verdade, um embate de biografias. De certa forma esse filme pode ser lido como uma retaliação de De Antonio ao fato de o FBI ter mantido por muito tempo arquivos sobre sua vida, repletos de fatos inverídicos, segundo o artista e ativista político. A opção por desenvolver uma biografia de Hoover construída apenas a partir de lendas e anedotas sobre o diretor pode ser entendida como uma resposta de De Antonio a esta “biografia” de sua vida contida nos arquivos do FBI.

Ponto de convergência: o não-encontro

As performances de Michael Moore, Nick Broomfield e Avi Mograbi remontam ao papel de um *falso-naif*, na medida em que estes diretores fingem certo desconcerto e inabilidade social quando estão interagindo com seus entrevistados, com o intuito de desarmá-los. Depois utilizam-se deste material captado em uma montagem irônica e crítica, que contrapõe o discurso dos entrevistados a imagens, trilhas sonoras, ou até mesmo a *voz off* do diretor, com o intuito de escarnecer desta fala.

O documentarista inglês Jon Ronson, cujos documentários também seguem essa linha, comentou sobre este estilo de documentário em artigo supracitado, chamando a si e a esses documentaristas de “Les nouvelles égotistes”. O nome foi atribuído ao fato de que a performance destes diretores geralmente ocupa papel central em seus filmes, em detrimento dos assuntos que pretendem tratar ou das pessoas que pretendem entrevistar.

Teóricos como Paul Arthur traçam uma linha de continuidade entre a atitude provocativa destes cineastas e a de Jean Rouch, cuja presença em cena mobilizada um questionamento sobre a “transparência” dos documentários. O autor, no entanto, acredita que as intenções dessas atitudes provocativas são bem divergentes, uma vez que Moore e Broomfield não têm interesse em ex-

plorar e desestabilizar as convenções dos discursos de autoridade do documentário, como Rouch. Seus interesses estão mais sintonizados à autopromoção e legitimação de suas vozes como documentaristas.

A afirmação nesses filmes do papel ao mesmo tempo central e descontrolado do documentarista no processo de representação lembra a participação à la cinema-verdade de Jean Rouch em *Crônicas de um verão* (1961) e outros filmes. Mas a vontade de realmente participar de, e examinar as convenções relacionadas a autoridade – em vez de apenas brincar com elas – está largamente ausente. Diferentemente do trabalho de Rouch, um projeto irrealizável, ou ‘impossível’ camufla mecanismos de validação interna que estão imunizados contra qualquer tipo de contradição. (Arthur, 1993: 128).

De fato, seus documentários são formatados a partir de interrupções, cenas inacabadas e expulsões dos diretores de locais. A opção em construir documentários majoritariamente com estas cenas não parece motivada por intenções reflexivas dos diretores, e sim como um meio para legitimá-los como documentaristas cuja busca é tão pertinente, que está constantemente correndo o perigo de ser interditada e interrompida. Portanto, o desencontro é, ao mesmo tempo, o veneno e o antídoto nestes filmes, uma vez que “bloqueia” o percurso do documentarista ao passo que o permite e o legitima a seguir em uma trilha argumentativa sem sofrer qualquer resistência ou oposição.

De Antonio, apesar de perseguir estratégia performática distinta, opta por um inimigo já falecido, interditando qualquer possibilidade de interlocução. Mograbi possui estratégia discursiva que se distancia um pouco dos demais. Em determinados momentos, o documentarista expõe algumas questões de ordem reflexiva em seu filme, como a indecisão em relação a como prosseguir com o registro crítico de Sharon, que começa a tratá-lo com tanta simpatia e intimidade. No entanto, a camada irônica da performance de Mograbi, que sustenta que o diretor esteja “apaixonado” por Sharon – a ponto de terminar seu casamento –, remarca o distanciamento entre eles. Mograbi até pode admitir que o político possua carisma e uma retórica persuasiva, mas, diferentemente de seus seguidores, afirma ser imune aos seus encantos.

Neste sentido, podemos chamar esses filmes de “documentários de não-encontro”, uma vez que obedecem a lógica oposta à da maioria dos documentários contemporâneos, que estruturam seus filmes a partir de encontros, conversas, entrevistas etc. Pode-se argumentar, entretanto, que concomitantemente ao “não-encontro” do diretor com seus inimigos, há nesses documentários inúmeros encontros e entrevistas com indivíduos que se relacionam de alguma maneira ao tema e/ou aos alvos destes documentários. Mas o assunto que rege e circunscreve estes encontros é externo a eles, diluindo a potência e singularidade do encontro.

Nesta perspectiva, podemos observar claramente nestes filmes que a estratégia discursiva reside em um tripé: a performance do diretor, a eleição de figuras de autoridade política como “inimigos” sociais segundo pautas de esquerda e a perseguição a esses inimigos, que oscila entre tentativas de “vilanização” e de ridicularização destes.

Outra questão relevante é o modo como as “vítimas” destes “inimigos” sociais são retratadas. Ao entrevistar e retratar um número considerável de funcionários desempregados por Smith, Moore é bem-sucedido em guiar a sensibilidade do espectador em relação a elas. Broomfield também se utiliza da estratégia de registrar e entrevistar as “vítimas” de Terre Blanche, Thatcher e Palin. Mograbi recupera muitas cenas do massacre de Shaba e Shatila para conectar suas vítimas a Ariel Sharon, e despertar a indignação no espectador pelos seus destinos trágicos. Já Emile de Antonio apresenta a si próprio como uma das vítimas dos desmandos de Hoover.

Considerações finais

Jean-Louis Comolli, em seu texto sobre como filmar o inimigo, coloca a questão incontornável a esse tipo de prática: a decisão de filmar o inimigo envolve uma necessária aproximação dele:

De um lado, meu inimigo e eu, ou seja, “dois”. De outro lado, paradoxo, esse “dois”, uma vez filmado, é suplementado por um terceiro, que é a relação filmada entre “um” e “um”. A partir do instante em que são filmados juntos, a distância que separa o amigo do inimigo é pura ficção, projeção, e não mais inscrição. E essa distância se reduz também para mim, espectador, pois é, então, do meu olhar que eles se aproximam. Com o escapar dessa inclinação fatal do cinema que impõe - obsessão baziniana - que filmar juntos os adversários seja, conseqüentemente, aproximá-los um do outro (e ambos d e mim)? (Comolli 2008: 125).

Neste artigo vimos estratégias diferentes de aproximação/distanciamento do inimigo por documentaristas como Michael Moore, Nick Broomfield, Avi Mograbi e Emile de Antonio. Eles procuram “simular” uma aproximação para que a distância seja prerrogativa do inimigo. Além disso, procuram enquadrar-se, em diferentes níveis, como mais uma vítima destes inimigos.

Michael Moore procura estabelecer “falsas” aproximações entre ele seus inimigos, bem como entre ele e as vítimas destes inimigos. O retrato do inimigo é construído a partir da sua alegada indisposição em dialogar com o diretor. Já o retrato de suas vítimas é desenvolvido a partir da simulação de uma espécie de “pertencimento” do diretor a determinado grupo social, para posteriormente, na montagem, marcar a distância através da reivindicação do papel de “porta-voz” destes – sem as suas anuências.

Nick Broomfield desenvolve a mesma estratégia discursiva que Moore para retratar seus inimigos. No entanto, desempenha, de forma mais aguda, o papel de “vítima” de seus inimigos. As “perseguições” e “humilhações” sofridas pelo diretor durante as gravações, são editadas na montagem do filme, com a intenção de explicitar os arroubos de autoritarismo de seus inimigos. Já Emile de Antonio intensifica esse artifício, colocando-se como um representante dos grupos culturais que foram vítimas de seu inimigo.

Mograbi, por sua vez, vê-se diante de um impasse frente a uma mudança de atitude de seu inimigo, que passa a se tornar acessível e gentil com o diretor. A solução encontrada foi a simulação de um encantamento pelo inimigo, para escarnecer dessa sua performance, caracterizando-a como falsa e enganosa.

As vítimas de todos estes documentários são retratadas não apenas como inocentes, mas como sujeitos inofensivos, enquanto os diretores reivindicariam para si o papel de seus defensores. Tais auto-proclamados protetores se apresentam como inocentes, e, em certos momentos, até como vítimas de seus alvos – mas de forma alguma inofensivos.

Após sobrevoo pela produção destes documentaristas, nos consideramos razoavelmente equipados para responder à alegação de Comolli, de que o inimigo nunca deverá ser ridicularizado, sob o risco de desativá-lo.

Filósofos que se dedicaram ao estudo da retórica como Platão, Cícero e Quintiliano, acreditam que o humor é uma excelente arma para desautorizar seu oponente. Quintiliano argumenta que, na realidade, o valor primordial do humor reside em: “usá-lo para repreender, ou refutar, ou desconsiderar, ou rechaçar, ou ridicularizar nossos adversários” (Quintiliano, 1920-1922: 448). Quentin Skinner, ao comentar essa corrente teórica, resume: “Se conseguirmos exibir nossos adversários como risíveis, poderemos ter a esperança de submetê-los ao desprezo, com isso solapando e depreciando seus argumentos, enquanto ampliamos nossa própria posição à custa deles (Skinner, 1999: 275).

Certamente Comolli não ignora essa corrente teórica. É mais provável, portanto, que o teórico esteja se referindo a dois riscos colaterais que a estratégia da ridicularização apresenta. O primeiro risco é o de “esticar” a ridicularização em demasia, produzindo o retrato de um inimigo que parece desprovido de inteligência. O risco aqui, seria, portanto, o de enfraquecer o retrato do inimigo, tornando-o menor e mais frágil.

Outro efeito colateral indesejável seria o desenvolvimento de certo nível de compaixão pelo inimigo ridicularizado. Esse tipo de leitura anula o sentimento de superioridade entre o objeto do riso e aquele que deveria rir, substituindo-a por uma *proximidade*. O efeito é denominado por Luigi Pirandello de humorístico:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, untados de não se sabe qual pomada horrível, e depois toda ela torpemente pintada e vestida de roupas juvenis. Ponho-me a rir. Advirto que aquela velha senhora é o contrário do que uma velha respeitável senhora deveria ser. Assim posso, à primeira vista e superficialmente, deter-me nessa impressão cômica. O cômico é precisamente um advertimento do contrário. Mas se agora em mim intervém a reflexão e me sugere que aquela velha senhora não sente talvez nenhum prazer em vestir-se como um papagaio, mas que talvez sofra por isso e o faz somente porque se engana piamente e pensa que, assim vestida, escondendo assim as rugas e as cãs, consegue reter o amor do marido, muito mais moço do que ela, eis que já não posso mais rir disso como antes, porque precisamente a reflexão, trabalhando dentro de mim, me leva a ultrapassar aquela primeira advertência, ou antes, a entrar mais em seu interior: daquele primeiro advertimento do contrário ela me faz passar a esse sentimento do contrário. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico. (Pirandello, 1999: 147, tradução de J. Guinsburg).

As breves análises dos documentários nos sugerem que estes parecem contornar esses efeitos de sentido indesejados por meio de dois expedientes: a escolha de figuras políticas ou de poder político-econômico como seus alvos principais, ou seja, seus “inimigos”; e a construção discursiva que localiza esses documentaristas como “vítimas” dessas figuras de poder, seja por sofrerem perseguições de algum tipo, ou até mesmo por estarem expostos ao poder de persuasão e carisma destes políticos. A narrativa de superação dos obstáculos interpostos por essas figuras de poder está presente em todos esses filmes, e é por meio deste recurso discursivo que opera-se a consolidação da voz do documentarista como autoridade discursiva apta a desautorização/ridicularização destes inimigos sociais.

Referências bibliográficas

- Arthur, P. (1993). Jargons of authenticity (three American moments). In M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary* (pp. 108-134).
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Muecke, D. (1995). *Ironia e o irônico* (trad. G. Souza). São Paulo: Perspectiva.
- Nichols, B. (2008). *Introdução ao documentário*. 3ª Ed. Campinas, São Paulo: Ed. Papyrus.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Oroz, E. & Amatria, G. (eds.) (2009). *La risa oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madri: Ocho y Medio, Libros de Cine.

- Pirandello, L. (1999). O humorismo. In J. Guinsburg (ed.), *Pirandello: do teatro no teatro* (pp. 141-177) (trad. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva.
- Quintiliano, M. (1920-1922). *VI.III* (23), v. II: 448.
- Ronson, J. (2002). The egos have landed. *Sight and Sound*, Novembro. Disponível em <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/37>. Acesso em 03/05/2015.
- Skinner, Q. (1999). *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*. Unesp.
- Winston, B. (1995). *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. Londres: BFI, British Film Institute Publishing.
- Winston, B. (2011). A tradição da vítima no documentário griersoniano. In M. Penafria (org), *Tradição e Reflexões, contributos para a teoria e estética do documentário*. Covilhã: LabCom Books. Disponível em: <https://labcom-ifp.ubi.pt/book/81>.