

A auto-mise-en-scène e a questão do ator involuntário no Cinema

La auto-mise-en-scène y la cuestión del actor involuntario en el Cine

Brian HAGEMANN¹
Denize Correa ARAÚJO²

Resumo

Este artigo problematiza a autoria no cinema a partir do ator e a *mise-en-scène*, questionando a centralidade do diretor proposta pela *politique des auteurs*. O objetivo é analisar como o ator pode ser compreendido como coautor da obra audiovisual, especialmente em contextos híbridos entre ficção e documentário. O estudo toma como caso a série ficcional *Jury Duty* (2023), na qual um participante não informado sobre a encenação interfere na construção narrativa, configurando-se como um ator involuntário. A pesquisa adota uma abordagem analítico-interpretativa, combinando revisão bibliográfica e análise fílmica. Articulando estudos de *star studies* (Dyer, Gledhill), documentário (Nichols), *auto-mise-en-scène* (Comolli) e Teatro Invisível (Boal), argumenta-se que a criação sendo um processo coletivo e relacional, as performances espontâneas e não intencionais podem redefinir a autoria em uma produção artística.

Palavras-chave: Autoria; Atuação. *Auto-mise-en-scène*. *Jury Duty*. Teatro Invisível.

Resumen

Este artículo problematiza la autoría en el cine desde la perspectiva del actor y la puesta en escena, cuestionando la centralidad del director propuesta por la *politique des auteurs*. El objetivo es analizar cómo el actor puede ser entendido como coautor de la obra audiovisual, especialmente en contextos híbridos entre ficción y documental. El estudio toma como caso de estudio la serie de ficción *Jury Duty* (2023), en la que un participante desinformado sobre la puesta en escena interfiere en la construcción narrativa, convirtiéndose así en un actor involuntario. La investigación adopta un enfoque analítico-interpretativo, combinando revisión bibliográfica y análisis fílmico. Articulando estudios de *star studies* (Dyer, Gledhill), documental (Nichols), *auto-mise-en-scène* (Comolli) y Teatro Invisible (Boal), argumenta que, dado que la creación es un proceso colectivo y relacional, las performances espontáneas e involuntarias pueden redefinir la autoría en una producción artística.

Palabras clave: Autoria. Actuación. *Auto-mise-en-scène*. *Jury Duty*. Teatro Invisible.

¹ Doutorando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. PROSUP CAPES. Professor da Univille (Universidade da Região de Univille-Joinville-SC). E-mail: brian_hageman@yahoo.com.br

² PhD em Literatura Comparada, Cinema e Artes. Professora do PPGCOM de Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. E-mail: denizearaujo@hotmail.com

Introdução

Desde os anos 1950, com a ascensão da *politique des auteurs* nos *Cahiers du Cinéma*, consolidou-se a visão de que o diretor é o principal autor do filme. Essa perspectiva foi reforçada por críticos como François Truffaut (1954) e Andrew Sarris (1962), que consideravam na *mise-en-scène* a manifestação da “assinatura” do cineasta. Contudo, essa leitura tende a obscurecer a natureza colaborativa do cinema, reduzindo a participação de atores, roteiristas, diretores de fotografia e outros profissionais a funções secundárias.

A presente reflexão busca questionar essa hegemonia autoral do diretor, defendendo que os atores também podem ser entendidos como autores. Por meio de suas performances, improvisações e da construção de suas personas, eles não apenas interpretam, mas criam sentidos e influenciam decisivamente a recepção e o significado das obras.

A centralidade do diretor e a marginalização do ator

A *politique des auteurs* propôs uma valorização artística do cinema em um momento em que este era frequentemente considerado mera indústria cultural. O argumento de Truffaut (1954) era que certos cineastas, mesmo dentro do sistema de estúdios, imprimiam um estilo pessoal reconhecível, transformando o filme em expressão artística. Essa visão foi fundamental para legitimar o cinema como arte, mas estabeleceu uma hierarquia em que o ator aparecia como executante, e não como criador.

Autores como James Naremore (1988) e Andrew Klevan (2005) defendem que a performance deve ser analisada como forma de criação artística. A maneira como um ator gesticula, pausa, improvisa ou entoa determinadas falas produz efeitos de sentido que não estão inteiramente previstos no roteiro ou nas instruções do diretor. Nesse sentido, a atuação não é mera execução, mas um ato criativo que pode transformar a narrativa e até alterar a direção estética do filme.

Exemplos históricos reforçam essa ideia. Marlon Brando, com sua abordagem visceral e naturalista, revolucionou a representação da masculinidade no cinema americano. Da mesma forma, atores como Anna Karina, colaboradora de Jean-Luc Godard, e Robert De Niro, parceiro recorrente de Martin Scorsese, moldaram não apenas

personagens, mas o estilo e a atmosfera de filmes inteiros, configurando uma autoria compartilhada.

A *persona* cinematográfica como autoria

Nos *stars studies*, Richard Dyer (1979) e Christine Gledhill (1991) argumentam que a “estrela” carrega consigo significados sociais, culturais e ideológicos que extrapolam a obra. A *persona* de uma estrela como Humphrey Bogart pode ser chamada de *persona bogartiana*: um anti-herói cínico, duro por fora e ético por dentro, mas que por trás do cinismo há quase sempre uma dimensão trágica ou melancólica, ligada a perdas, desilusões amorosas ou ao desencanto com o mundo, é encontrada em seus personagens em diversos filmes como *O Falcão Maltês* (1941), *Casablanca* (1942), *À Beira do Abismo* (1946) e *Relíquia Macabra* (1948). O fato de Bogart estar participando de um filme interfere na expectativa do público e influencia diretamente a interpretação da narrativa.

O astro Sylvester Stallone tem seu nome em destaque nos posters de seus filmes muitas vezes maior ou igual que o título da obra, e com mais destaque que o próprio diretor, indicando ao seu público o que esperar do filme por suas *personas*, como podemos ver na Figura 1, nos posters dos filmes *First Blood* (1982), *Rocky IV* (1985) e *Cobra* (1986) que mostram que esses filmes são, mais do que tudo, filmes do Stallone. E com isso o espectador tem a certeza de encontrar neles elementos característicos de gênero, estilo e estética associados identidade cinematográfica do ator.

Figura 1 – Posters do filme *First Blood*, *Rocky IV* e *Cobra* com o nome do ator Sylvester Stallone em destaque.



Fonte: Imagem gerada por inteligência artificial (ChatGPT, OpenAI, 2026).

Assim, a autoria de um ator pode se manifestar não apenas dentro da diegese, mas também no campo extrafílmico, no modo como sua imagem pública reorganiza o sentido da obra. David Bordwell e Kristin Thompson (1985) lembram que o cinema é uma arte essencialmente coletiva, resultado da convergência de múltiplas práticas criativas. Nesse contexto, insistir em uma autoria única é problemático. A noção de “autor coletivo” permite reconhecer que atores, com sua performance e construção de imagem, são agentes criativos fundamentais para a constituição da obra.

Autoria no documentário

No documentário, a noção de autoria se torna ainda mais instável, pois o real, os depoimentos e os sujeitos filmados compartilham a produção de sentido com o cineasta. De acordo com os modos de representação documental estabelecidos por Bill Nichols (2024)³, pode ocorrer diferentes formas de organização da autoria. Por exemplo, no modo

³ Os modos sugeridos por Nichols citados em seu livro: o modo poético, que “ênfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal”; o modo expositivo, que “ênfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa”; o modo observativo, que “ênfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta”; o modo participativo, que “ênfatiza a interação cineasta e tema.”; o modo reflexivo, que “chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário”; e o

expositivo, o narrador em voz over pode se configurar como instância autoral dominante, enquanto no modo participativo, como nos filmes de Eduardo Coutinho, a autoria emerge no diálogo entre realizador e personagens.

Agnès Varda, no filme “Os Catadores e Eu” (2000), exemplifica um modelo híbrido de autoria, em que a cineasta se insere como personagem e mediadora, ao mesmo tempo em que dá protagonismo às vozes daqueles que filma. Já Werner Herzog propõe o conceito de “verdade extática”⁴, em que a autoria assume um caráter interpretativo, deslocando-se da simples captação do real para a construção poética:

Dito isso, as paisagens em Werner Herzog também entregam mais do que fotografias de natureza, são imagens estáticas na mesma hora em que são sons e imagens em movimento. Sobrepondo propriedades visuais sob as verbais, destacam aspectos estéticos singulares e dão ênfase na autoria, revelando uma visão de mundo referencial e anti-referencial que categoriza o diretor dentro da sua produção e memória cultural. (Frazão, 2018. p.72-73)

A autoria no documentário não se restringe a uma questão estética, mas envolve dimensões éticas e políticas. Ao representar sujeitos reais, o documentarista assume responsabilidade sobre as imagens produzidas e os sentidos atribuídos a elas (Renov, 2004). Assim, a autoria se distribui em uma rede de relações: o cineasta dirige, mas os personagens falam, o público interpreta, e o real se impõe como limite e potência da criação. O caso brasileiro de Coutinho (Figura 2) é paradigmático: em filmes como *Edifício Master* (2002), os personagens compartilham a autoria do relato, tornando a narrativa fruto de um encontro mais do que de uma imposição autoral.

modo performático, que “ênfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento (Nichols, 2024, p. 52).

⁴ Para Werner Herzog, a verdade extática é uma forma de verdade que vai além da representação factual e do registro objetivo, buscando revelar dimensões mais profundas, poéticas e existenciais da realidade. Ela pode ser alcançada por meio da encenação, da fabulação e da estilização, desde que essas estratégias permitam acessar sentidos essenciais da experiência humana. No cinema documental, a invenção não falseia o real, mas pode torná-lo mais revelador, produzindo uma reflexão que aproxima o espectador de uma verdade emocional e simbólica mais intensa do que a simples exposição dos fatos (Frazão, 2018).

Figura 2. Eduardo Coutinho nos bastidores de Edifício Master, 2002.



Fonte: Instituto Moreira Salles (2023).

A autoria em filmes documentários não pode ser reduzida a uma única instância criadora. Ao contrário, ela deve ser entendida como um processo coletivo, rizomático e relacional, que envolve cineastas, personagens, realidade e espectadores. A problematização da autoria nesse campo revela não apenas a crise da noção clássica de autor, mas também a potência criativa do documentário como espaço de negociação entre arte e realidade.

***Jury Duty* e o ator involuntário**

A série *Jury Duty* (2023), produzida pela Amazon Prime, insere-se no campo híbrido entre o mockumentary, a comédia de situação e o reality televisivo. Seu enredo parte de um artifício simples, porém engenhoso: acompanhar a rotina de um júri em um tribunal nos Estados Unidos, com a particularidade de que todos os personagens — incluindo o juiz, os advogados, os réus, os jurados e até mesmo o ator James Marsden, interpretando uma versão caricata de si próprio — são atores profissionais. O único participante não informado sobre a encenação é Ronald Gladden (Figura 4), um cidadão comum recrutado sob o pretexto de participar de um documentário sobre o funcionamento da justiça norte-americana.

Figura 3. Poster da série Jury Duty, 2023.



Fonte: Prime Video (2022).

A proposta narrativa funciona como um experimento social e humorístico: ao mesmo tempo em que explora situações absurdas e constrangedoras, revela reações genuínas de Ronald, que, sem perceber a farsa, atua como o eixo moral e ético da trama. Sua espontaneidade e boa-fé contrastam com as excentricidades roteirizadas ao redor, criando um efeito cômico sustentado pelo improviso dos atores e pelo desconforto do protagonista diante de eventos cada vez mais inusitados.

O formato remete a referências como *The Office* e *Parks and Recreation*, séries que também utilizam a estética documental simulada, mas *Jury Duty* vai além ao incorporar a lógica de *The Truman Show*: uma encenação integral que se mantém coesa para preservar a ilusão de realidade. A presença de Marsden adiciona uma camada metalinguística, reforçando o caráter de paródia das convenções midiáticas e da própria indústria do entretenimento.

O resultado é uma narrativa inovadora que tensiona os limites entre ficção e realidade, ética e espetáculo, ao transformar a experiência de um indivíduo comum em espetáculo coletivo. Se, por um lado, a série provoca questionamentos sobre os limites da manipulação televisiva, por outro, constrói uma história surpreendentemente empática, em que Ronald emerge como herói involuntário — símbolo de autenticidade em meio à artificialidade televisiva.

Ronald como agente involuntário da narrativa

Em *Jury Duty*, Ronald acredita estar participando de um documentário/reality show tradicional sobre o sistema judiciário norte-americano. No entanto, todo o ambiente ao seu redor, do tribunal aos colegas jurados, passando pelo juiz e até pelas situações cotidianas, é roteirizado e encenado por atores. Apesar disso, a equipe de roteiristas e diretores deixou espaços de improviso e brechas narrativas justamente para que Ronald, em suas reações espontâneas, ajudasse a definir o andamento da história.

Dessa forma, ele se torna um participante ativo, mas não informado, que molda o enredo a partir de escolhas éticas e comportamentais. Por exemplo:

- Ao tomar decisões de convivência no grupo de jurados, Ronald determina o tom de solidariedade ou conflito entre os personagens;
- Em situações de dilema moral, como quando precisa mediar tensões ou apoiar colegas fictícios, sua postura define se a narrativa seguirá rumo à comédia absurda ou à empatia;
- Seu carisma e disposição em ajudar os outros foram fundamentais para que a série tivesse um desfecho positivo, evitando que a proposta descambasse apenas para o constrangimento típico de pegadinhas televisivas.

As ações e reações de Ronald no decorrer das gravações geravam transformações constantes no roteiro da série. Os roteiristas assistiam ao material bruto das diárias e reescreviam o roteiro adaptando e transformando a trama em função das ações de Ronald em relação ao andamento do julgamento encenado. Embora os roteiristas tenham elaborado arcos narrativos pré-definidos, eles dependiam da resposta de Ronald para decidir como intensificar ou suavizar cada situação. Ronald, portanto, funcionou como catalisador da improvisação: ao reagir de forma autêntica, obrigou os atores a ajustarem falas e ações, e os roteiristas e diretores a reescrever continuamente o roteiro no próprio ato da performance em relação à trama principal. Nesse sentido, sua atuação pode ser considerada um hibridismo entre as lógicas da *auto-mise-en-scène* e do *Teatro Invisível*.

Auto-mise-en-scène

Segundo Jean-Louis Comolli (2008), o termo *auto-mise-en-scène* foi cunhado por Claudine de France no livro “Cinéma et anthropologie. Paris: Maison des Sciences de L’homme” (1982):

Noção essencial em cinematografia documentária, que define as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem seus atos e as atitudes que as envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado. (de France, 1982, *apud* Comolli, 2008. p. 109)

Comolli (2008) considera essa terminologia como a encenação naturalista do sujeito personagem do documentário que não só é observado, mas também observa a equipe cinematográfica, reagindo ao contexto da produção, e direcionando então o olhar do cineasta. Assim esse sujeito estaria de forma voluntária, ou involuntária, codirigindo a obra.

O Teatro Invisível

O Teatro Invisível é uma das modalidades integrantes do Teatro do Oprimido, sistema criado por Augusto Boal na década de 1970, cujo objetivo central era democratizar a prática teatral e utilizá-la como ferramenta de transformação social. A técnica consiste em apresentar cenas em espaços públicos, como praças, transportes coletivos, restaurantes ou ruas, sem que os presentes percebam que se trata de uma encenação.

Diferentemente do teatro tradicional, no qual a separação entre palco e plateia é evidente, o *Teatro Invisível* dissolve essa fronteira, transformando o cotidiano em palco e os cidadãos em espectadores-atores.

Segundo Boal (2019), a finalidade principal dessa prática é desvelar opressões invisíveis no dia a dia. Ao testemunhar um conflito encenado em tom realista, o público reage espontaneamente, intervém e questiona, participando ativamente da cena. Dessa forma, o *Teatro Invisível* rompe com a passividade da recepção teatral convencional e cria um espaço de reflexão crítica coletiva:

[...] Teatro Invisível [...] ataca sem avisar [...] Não pedindo permissão para exibir-se, o ator não atua, “aciona”. Não ilustra uma ação. É uma força viva que inicia uma ação e participa dela, em igualdade de condições com o espectador. Se este se transforma em espect.-ator, aquele que passa a ser ator-espectador. Esse fenômeno liberta toda a tremenda energia teatral que possa existir potencialmente em cada cena [...], evitando que ela seja domesticada, “civilizada”, assassinada pelos rituais teatrais. (Boal, 2019, p. 83)

Esse caráter político é central na proposta de Boal: provocar a discussão pública sobre desigualdades, preconceitos e injustiças naturalizadas. Os espectadores, sem perceber que estão diante de um ato teatral, são desafiados a repensar suas próprias atitudes e suas posições diante das opressões sociais, se envolvendo na armadilha da encenação, virando atores e performando conscientemente numa *auto-mise-em-scène*, mas de forma involuntária, e sem conhecimento de estarem dentro de uma produção cênica (Figura 5).

Figura 4 – Encenação de Teatro Invisível do Grupo Patawi. Amazonas, 2021.



Fonte: Youtube (2021)

Para o autor, o teatro não deve se limitar ao entretenimento, mas sim servir como prática ética e transformadora, capaz de gerar consciência e estimular a ação (Boal, 2009).

Ao final de cada performance pública, os atores revelam aos envolvidos a encenação e buscam a partir disso provocar reflexões para os não-atores sobre si mesmos e sua relação com a sociedade, fazendo-os protagonistas de suas próprias transformações.

Seguindo essa mesma lógica de fechamento da obra com o ator involuntário, a série *Jury Duty*, em seu episódio final, revela a farsa a Ronald, que tem sua vida transformada pela experiência de protagonista de um reality show e involuntariamente de uma obra artística audiovisual revolucionária.

A possibilidade da arte involuntária

Seria então possível a arte ser produzida de forma involuntária por agentes humanos? A noção de que a arte necessariamente exige intenção do artista tem sido desafiada em diferentes momentos da história da estética. Tradicionalmente, entende-se que a produção artística envolve um propósito estético, comunicativo ou simbólico por parte do criador. Contudo, a partir do século XX, filósofos e artistas questionaram a centralidade da intencionalidade no processo criativo.

Arthur Danto (1981), ao formular sua teoria institucional da arte, sugeriu que o que torna algo arte não é apenas a intenção do autor, mas o enquadramento dentro do “mundo da arte”, isto é, sua legitimação por críticos, instituições e pelo público. Nessa perspectiva, um gesto involuntário ou até um objeto banal pode ser convertido em arte, desde que inserido em um contexto interpretativo adequado. É nesse sentido que Duchamp pôde apresentar o *Fountain* (1917) — um urinol industrial — como obra de arte: não pela fabricação consciente da peça, mas pela recontextualização simbólica.

Os surrealistas, especialmente André Breton, defenderam o automatismo psíquico como método de criação, buscando suspender o controle racional do artista. O desenho automático ou a escrita automática seriam exemplos de arte produzida sem intenção consciente, em que o inconsciente assume o papel criativo. De maneira semelhante, o expressionismo abstrato de Jackson Pollock valorizava o gesto espontâneo, o “dripping” aparentemente acidental, transformando o acaso em recurso estético.

Além disso, há o aspecto da recepção: o público pode atribuir valor artístico a produções involuntárias, sejam elas rabiscos infantis, acidentes plásticos ou improvisações musicais. O próprio John Cage explorou o acaso em *4'33"* (1952), obra em que os sons fortuitos do ambiente se tornam a matéria musical.

No audiovisual, especificamente no caso de *Jury Duty*, a intenção do cineasta na elaboração da *mise-en-scène* se relaciona com a imprevisibilidade da *auto-mise-en-scène* de um ator involuntário, podendo assim, segundo Comolli, gerar uma relação de construção artística compartilhada:

Essa auto-mise-en-scène está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascará-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da mise-en-scène acaba por se apagar para dar lugar à auto-mise-en-scène do personagem. Trata-se de uma retirada estética.

De uma dança a dois. A mise-en-scène mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de entrelaçar ao outro – até na forma (Comolli, 2008. p. 116).

Assim, pode-se afirmar que a arte involuntária é não apenas possível, mas constitutiva de importantes movimentos artísticos modernos e contemporâneos. A criação não intencional, assim como a performance involuntária, revela que a arte não reside apenas no gesto consciente do autor, mas no diálogo entre obra, contexto cultural e recepção estética.

Conclusão

A centralidade atribuída ao diretor pela *politique des auteurs* foi crucial para a valorização do cinema como arte, mas reduziu a visibilidade da contribuição criativa de outros profissionais. Atores, por meio da performance, do improviso e da construção de suas personas, exercem papel autoral que transcende a simples execução. Reconhecer o ator como autor é não apenas repensar a hierarquia do cinema, mas também compreender sua natureza colaborativa. Dessa forma, a análise cinematográfica pode se enriquecer ao adotar uma concepção ampliada de autoria, capaz de incluir o ator como coautor das obras.

Assim, mesmo sem consciência, não-atores como Ronald em *Jury Duty*, podem se tornar não só protagonistas, mas coautores mesmo que involuntários, de uma obra cinematográfica. Ronald é quem dá vida ao núcleo emocional da narrativa, transformando *Jury Duty* de um simples exercício de paródia em uma reflexão sobre autenticidade, confiança e ética no entretenimento.

Sua presença garante a verossimilhança do experimento e, ao mesmo tempo, humaniza a série. Sua *auto-mise-en-scène*, dentro do contexto de performance invisível, como no Teatro Invisível de Boal, reage ao contexto proposto encenado, e toma decisões conscientes dentro de sua própria performance alheia às intenções autorais, obrigando os cineastas a trazerem as visões de mundo de seus personagens para dentro do processo criativo da obra artística. Uma coautoria involuntária, mas transformadora.

Referências

- ASTRUC, Alexandre. **A câmera-caneta**. Cahiers du Cinéma, Paris, n. 1, 1948.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1968].
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Editora 34, 2019
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. New York: McGraw-Hill, 2012.
- BRETON, André. **Manifesto of surrealism**. Paris, 1924.
- CAGE, John. **Silence: Lectures and Writings**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène**. In: forumdoc.bh.2001: 5º Festival do filme documentário e etnográfico – fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2000.
- DANTO, Arthur. **The transfiguration of the commonplace**. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- DYER, Richard. **Stars**. London: BFI, 1979.
- DYER, Richard. **Heavenly bodies: Film Stars and Society**. London: Macmillan, 1986.
- DUCHAMP, Marcel. **The essential writings of marcel duchamp**. London: Thames & Hudson, 1973.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992.
- FRANCE, Claudine de. **Cinéma et anthropologie**. Paris: Maison des Sciences de L'homme, 1982.
- FRAZÃO, Jéssica Pereira. **Where reality is: a performance da autenticidade no cinema documentário de Werner Herzog**. Anexo 2. Curitiba, 2018.
- GLEDHILL, Christine. **Stardom: Industry of Desire**. London: Routledge, 1991.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em: <https://ims.com.br/blog-do-cinema/eduardo-coutinho-aos-90-anos-por-joao-moreira-salles/> Acesso em 30/11/2025.
- KLEVAN, Andrew. **Film performance: From Achievement to Appreciation**. London: Wallflower Press, 2005.
- NAREMORE, James. **Acting in the cinema**. Berkeley: University of California Press, 1988.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Nova edição. Campinas: Papirus, 2024.
- OPENAI. *ChatGPT* (modelo DALL·E). Geração de imagem por inteligência artificial. Disponível em: <https://chat.openai.com>. Acesso em: 02 dez. 2025.

PRESTES, Livia. Teatro Invisível – Grupo Patawi – Amazônia. YouTube. 6 de maio de 2021. 11m12s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ug25me-Mw-A> Acesso em 30/11/2025.

PRIME VIDEO. Poster da série Jury Duty. Disponível em: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Na-Mira-do-J%C3%BAri/0PHVBBBNLOS0UDCDQH3FI3YSL4> Acesso em 30/11/2025.

RENOV, Michael. **The subject of documentary**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

TRUFFAUT, François. **Uma certa tendência do cinema francês**. Cahiers du Cinéma, 1954.

Filmografia

À BEIRA do Abismo. Direção: Howard Hawks. Estados Unidos: Warner Bros., 1946. Filme (114 min).

CATADORES e Eu, Os. Direção: Agnès Varda. França. Ciné-tamaris. 2000.

CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. Estados Unidos: Warner Bros., 1942. Filme (102 min).

COBRA. Direção: George P. Cosmatos. Estados Unidos: Warner Bros., 1986. Filme (87 min).

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro. VideoFilmes. 2002.

FALCÃO Maltês, O. Direção: John Huston. Estados Unidos: Warner Bros., 1941. Filme (100 min).

FIRST BLOOD. Direção: Ted Kotcheff. Estados Unidos: Orion Pictures, 1982. Filme (93 min).

JURY Duty. Criado por Lee Eisenberg, Gene Stupnitsky. EUA. Prime Video. 2023.

OFFICE, The. Criado por Greg Daniels. EUA. NBC Studios. 2005.

PARKS and Recreations. Criado por Greg Daniels e Michael Schur. EUA. Universal Media Studios. 2009.

RELÍQUIA Macabra. Direção: John Huston. Estados Unidos: Warner Bros., 1948. Filme (126 min).

ROCKY IV. Direção: Sylvester Stallone. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1985. Filme (91 min).

SHOW de Truman, O. Direção: Peter Weir. EUA. Paramount Pictures. 1998.