

## As memórias de Santiago – um mordomo que virou documentário<sup>1</sup>

Carolina de Miranda Pineli ALVES<sup>2</sup>

### Resumo

Este trabalho tem o objetivo de analisar a oralidade e o plurilinguismo de *Santiago*, documentário de João Moreira Salles. Por muito tempo, a oralidade foi pouco estudada, mas a partir, principalmente, da década de 1960, o tema começou a ter destaque entre os estudiosos como Walter Ong, teórico usado nesse artigo. Para o documentário de Moreira Salles, a oralidade pode ser definida como o cenário do filme visto que ele se desenrola a partir da entrevista realizada durante mais de setenta minutos. Para analisar o filme foram usadas as teorias de plurilinguismo e relações dialógicas de Bakhtin.

**Palavras-chave:** Oralidade. *Santiago*. Plurilinguismo. Relações dialógicas. Documentário.

### Introdução

Trabalhar com a oralidade não é trabalhar com um tema novo, mas por muito tempo ele foi esquecido e apenas o texto escrito ganhava a atenção dos estudiosos, ou como Ong (1998, p.17) explica, os estudos sobre a oralidade eram variantes de produções escritas.

Mas, há algumas décadas, a oralidade vem se destacando com estudos de Ong (1958, 1967), Havelock (1963), Goody (1977) entre outros (ONG, 1998, p.14). Entretanto ainda há poucos trabalhos sobre a oralidade no documentário. Mas por que estudar a oralidade nesse tipo de filme? O documentário, ao contrário de um filme de ficção, trata de algo real e nesse aspecto, a oralidade entra como uma aliada para essa realidade, principalmente quando o documentário é baseado em entrevistas, considerado um ensaísmo audiovisual (FELDMAN, 2009), pois, nesse caso, as entrevistas dão base para toda a história servindo, inclusive, de cenário para o roteiro e base para a narrativa documental.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no INTERCOM Sul, 2012.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná.

É importante ressaltar que estudar a oralidade não é simplesmente analisar o que uma pessoa, ou um grupo, fala. A maneira de falar, o plurilinguismo, ou as línguas sociais, como define Bakhtin (FARACO, 2009, p. 77), e o dialogismo, também conceito usado por ele (idem, p. 60), são importantes para esse tipo de trabalho. Analisar um filme de não ficção, mas com um roteiro pré-estabelecido, ajuda a entender as relações que ocorrem por meio da linguagem. A oralidade faz parte do cinema atual em geral, mas principalmente em documentários em forma de ensaio documental.

“Diferentemente do filme ficcional, no filme documental o depoimento/testemunho é construído no ato da fala. O depoimento ‘ao vivo’ ganha uma outra dimensão na sua veracidade e ao mesmo tempo em seu falseamento” (MOURA, 1997). Moura ainda explica que muitas vezes o entrevistado fabula a sua própria história a fim de conquistar o seu interlocutor. Outro fator importante é o uso da câmera, pois a sua presença faz com que a fala oscile entre o real e o ficcional podendo ser imperceptível até mesmo para o entrevistado e nunca saberemos o que é realidade e o que é ficção.

*Santiago*, documentário de João Moreira Salles, é todo feito por entrevistas nas quais Santiago (o mordomo, personagem homônimo) conta suas memórias e em poucos momentos são usados outros artifícios para mostrar como era a sua vida, sua personalidade e seus hábitos, com isso, o objetivo desse artigo é analisar a oralidade e o plurilinguismo de *Santiago*.

Filmado em 1992, *Santiago* apenas foi lançado em 2007. A princípio, como explica o diretor, teriam outras imagens para ilustrar a fala do mordomo, mas João Moreira Salles pouco usou deixando apenas a fala de Santiago para contar em mais de setenta minutos, e com uma linguagem única<sup>3</sup>, coisas sobre sua infância, os lugares em que trabalhou, as obras de arte que conhece e seus escritos sobre a aristocracia mundial.

“O cinema-documentário se constitui principalmente como registro, um arquivo da nossa memória, uma testemunha ocular da história” (MOURA, 1997). A memória do mordomo está registrada em um filme premiado em vários lugares e assistido por muitas pessoas. Uma memória apenas contada pela oralidade de uma vida repleta de histórias. “A história é conhecimento, o documentário é memória: o testemunho é raramente ausente de suas lembranças, e tentado o mais frequente de as revisitar” (GAUTHIER, 1995, *apud* MOURA, 1997).

---

<sup>3</sup> Santiago era argentino e vivia no Brasil.

E por que escolher entender essas memórias pela oralidade? Porque, segundo Moura (1997), a memória oral é o maior trunfo dos documentários e ele usa Zumthor para explicar: “a voz tem qualidades como tom, timbre, amplitude, altura, registro, as quais possuem valores simbólicos” (ZUMTHOR, 1985, *apud* MOURA, 1997) e tudo isso tem vários significados além das memórias de um simples mordomo.

## **2 A oralidade de Santiago e seus produtores**

Ao analisar a oralidade como forma de comunicação com o outro é possível explicar os recursos dos quais um falante utiliza em sua fala. Aqui não se trata do senso comum sobre a oralidade como a primeira forma de comunicação humana, e sim de como ela é usada pelos falantes independentemente da língua.

Ong (1998) dividiu a oralidade em primária e secundária. A primeira refere-se às comunidades de cultura oral primária as quais não foram afetadas pela cultura escrita, diferente das comunidades de cultura oral secundária que sofrem influência da escrita e dos meios eletrônicos.

É difícil pessoas de cultura secundária pensarem como uma cultura desconhece a escrita e os meios de comunicação que existem hoje, mas é importante saber que todas as esferas da atividade humana estão relacionadas com a utilização da língua (BAKHTIN, 2000, p. 280).

Esse uso ocorre em forma de enunciados, sejam orais ou escritos, os quais Bakhtin (2000, pp. 279-280) chamou de gêneros do discurso. Cada enunciado reflete as esferas da atividade humana, seja no tema, no estilo ou pelos recursos lexicais escolhidos pelo falante. Segundo o autor, há uma infinita variedade dos gêneros do discurso, devido à variedade virtual humana. Essa heterogeneidade dos gêneros incluem a réplica do diálogo cotidiano, o relato familiar, a carta, os documentos oficiais e os textos literários como os romances e em todos eles estão presentes as características individuais de quem fala ou escreve, ou seja, cada um possui um estilo próprio.

Esse estilo de cada falante entra no que Bakhtin defende por plurilinguismo ou heteroglossia (CAMPOS, 2009). Apesar da dificuldade de traduzir o termo em russo, aqui pode ser entendido como uma pluralidade de línguas nacionais e línguas sociais. Ao explicar que

Santiago tem uma língua única, trata-se de uma língua social e não de um dialeto individual. Há uma hibridização das linguagens formando uma nova língua social.

Santiago ora fala português, ora espanhol e ainda usa o italiano em suas falas. A mistura dessas línguas formam seu estilo. Palavras são inventadas a partir da hibridização do seu léxico. Dois exemplos de seu plurilinguismo podem ser vistos nesses dois trechos do filme: “Eu botei **nelos** parte de mia vida” e “duzentas **persoas**” (grifos meus para destacar as palavras criadas por Santiago).

Barros (2005) explica que o plurilinguismo, ou como foi usado pela autora como heterologia ou pluridiscursividade, é muitas vezes empregado por Bakhtin para os diferentes elementos do discurso como o gênero (tipos discursivos), a profissão, a camada social, a idade e a região geográfica do falante, ou seja, são as variantes linguísticas de cada um.

Pode-se dizer que a variante linguística de Santiago era de um homem culto que gostava de arte e cultura. Suas milhares de páginas escritas sobre a aristocracia demonstra isso. Nascido na Argentina, morou com seus avós na Itália, rezava em latim, falava genovês e veio para o Brasil onde trabalhou como mordomo em uma casa na qual aconteciam festas e jantares para pessoas importantes do país. Mas para Bakhtin o que mais importava não era apenas a língua social e sim a dialogização das vozes sociais, ou seja, o encontro dessas vozes e a dinâmica que ocorre a partir delas (FARACO, 2009, p. 58), pois, segundo ele, as relações dialógicas também podem acontecer entre os estilos de linguagem e os dialetos sociais (BAKHTIN, 2010, p. 211). Bakhtin considerava a interação como a realidade fundamental da linguagem (BARROS, 2005, p.31), “‘o verdadeiro ambiente de um enunciado’ (BAKHTIN, 1981, p.272 *apud* FARACO, 2009) é o plurilinguismo dialogizado (são as fronteiras) em que as vozes sociais se entrecruzam continuamente de maneira multiforme, processo em que se vão também formando novas vozes sociais” (FARACO, 2009, p.58).

O encontro de Santiago com o diretor João Moreira Salles revela além das histórias vividas pelo mordomo. Salles era filho do dono da casa em que Santiago trabalhou e em suas falas é possível perceber essa relação entre eles. O diretor diz no final do filme:

A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. (...) Durante

os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo<sup>4</sup>.

Pela linguagem, segundo Bakhtin, é possível perceber essas relações de poder, pois elas circulam socialmente. Pela oralidade a relação patrão-empregado ficou clara, mas ao transcrever um trecho do diálogo entre os dois, não é fácil perceber isso, falta a entonação falhando na real intenção de cada falante:

[Santiago] Ah! Quando... Bueno, que engraçado... Porque agora eu senti tanta satisfacción, tanta alegria que Joãozinho, maravilhoso Joãozinho Moreira Salles...  
[João] Fala de novo sem citar meu nome, vai lá, vai. Conta a história logo que a gente tá com pouco filme.

Bakhtin tem uma frase que resume a dialogização das vozes sociais: “a vida é dialógica por natureza” (1992, *apud* BARROS, 2005, p.28). A linguagem existe para a comunicação entre as pessoas, é a interação dos interlocutores que funda a linguagem. Seja ela empregada de forma oral ou escrita, ela só tem significação a partir da relação entre os sujeitos construída na produção e na interpretação dela, além disso, a relação entre os interlocutores constrói os próprios sujeitos (*idem*, p.29).

Brait (2005, p.95), ao interpretar Bakhtin, explicou que o dialogismo refere-se ao permanente diálogo entre os diferentes discursos que configuram uma sociedade e/ou uma cultura e ainda às relações entre o eu e o outro nos processos discursivos.

Apesar de *Santiago* ser um filme com apenas uma pessoa falando, diferente de outros documentários como *Jogo de Cena* e *Edifício Master*, ambos de Eduardo Coutinho, em que várias personagens aparecem sendo entrevistadas, o documentário de Moreira Salles não pode ser considerado um monólogo. A alternância de turno entre os falantes marca o filme. Santiago segue um roteiro pré-estabelecido pelo diretor o qual vai lhe fazendo as perguntas que são mais interessantes para a obra. O mordomo não é livre para contar suas memórias, em vários momentos ele é interrompido com novas perguntas e para que conte novamente até que fique da maneira prevista pelo diretor, não havendo uma espontaneidade do personagem. Há uma interação entre eles, uma comunicação, uma relação dialógica.

---

<sup>4</sup> Junto com o documentário há um encarte com a transcrição de todas as falas do filme.

A alternância dos sujeitos falantes pode ser observada no diálogo real. As réplicas (as falas de cada ator) se alternam formando um diálogo sendo que cada réplica expressa a posição do locutor. Cada sujeito manifesta sua individualidade em seus enunciados levando seu estilo e sua história neles.

A dialogicidade é apresentada em três dimensões por Bakhtin: todo enunciado é uma réplica, ou seja, não é construído do nada, há uma memória discursiva, outro ponto é que se ele é uma réplica, ele também espera uma réplica, independente se ela for uma resposta direta ou uma confirmação. E, por fim, todo dizer é uma articulação de múltiplas vozes. Para emanar um enunciado, vários outros fizeram parte dessa memória discursiva (FARACO, 2009, p.59-60). Todos carregam consigo uma memória que será usada em diálogos com outrem.

A entonação faz parte de um diálogo. Como foi mostrado anteriormente, na transcrição não é fácil perceber a relação de poder entre João Moreira Salles e Santiago pela falta de entonação de um texto escrito.

A entonação expressa a relação emotivo-valorativa do locutor com o objeto do seu discurso. Ela só existe na linguagem oral, apesar de ser usada no texto escrito como um fator estilístico. Na língua ela inexistente, pois uma palavra sozinha não tem entonação, quem atribui a ela é o falante. Na comunicação verbal há vários enunciados avaliatórios e que, se as palavras usadas para isso como as para um elogio forem isoladas, elas perdem seu sentido concreto que é o conteúdo desse enunciado (BAKHTIN, 2000, p.309, 310).

Em alguns momentos Santiago se emocionou, todos eles percebidos por sua entonação como quando fala do aniversário que passou na casa dos Moreira Salles em um jantar para ilustres convidados e a dona da casa anunciou que o mordomo festejava mais uma data. Mas também, pela entonação, Santiago apenas obedeceu Salles em outro momento quando este pediu para que falasse de Bergman:

[Santiago] Me vem en mente, en este momento, la famosa frase del gran director Bergman, el sueco, que decía: “Somos mortos insepultos, apodrecendo debaixo de un céu cruel e completamente vacío”. Así que...

[claquete]

[Santiago] Ya?

[João] faz de novo... Faz de novo assim e não olha para mim. Vai quando você quiser.

[Santiago] Estó como que pensando... Como decía Bergman: “Somos mortos insepultos... apodrecendo debaixo de un céu cruel e vazío...”

[claquete]

[Santiago] Sempre me lembro... de la frase de Bergman, que decía: "Somos mortos insepultos debaixo de un céu... insepultos apodrecendo..." (Ai, ai, ya viste que...)

[João] Vai de novo! Vai direto, vai direto!

[Márcia] Vai!

[claquete]

[Santiago] "Somos mortos insepultos apodrecendo debaixo de un céu cruel e vazio."

[claquete]

[Santiago] Recordo sempre... la famosa frase de Bergman, que decía: "Somos mortos insepultos apodrecendo debaixo... de un céu cruel e vazio. Completamente". C'est tout.

Uma comunicação não é feita apenas de falas. Em muitos casos, a comunicação não-verbal é tão ou mais importante do que a oral. Uma pessoa consegue se expressar por meio de gestos muitas vezes não pensados. Ao contar sua história, Santiago gesticulou, dançou e tocou castanholas.

Por um longo período do filme, sua dança fascina o diretor. "Santiago pediu que filmássemos a dança de suas mãos. Ele a executava todos os dias, era o seu exercício. Foi assim que ele a interpretou, em dois longos planos:" (narrador do filme). As mãos do mordomo roubam a cena em dois longos momentos, como explicou o diretor. Há um plano detalhe nelas identificando a importância daquele ato para Santiago, sua dança, suas origens, sua paixão.

Salles também filmou Santiago tocando castanholas. De longe, perto da janela e com a cortina em primeiro plano, a música apresentada por aqueles instrumentos espanhóis também reflete a personalidade daquele argentino que viveu por tantos anos no Brasil.

Esses são dois exemplos dos artifícios usados pelo diretor do filme para mostrar seu personagem ao público, mas ele também influenciou nas cenas, muitas vezes era ele quem dizia como Santiago deveria estar e se portar. "Santiago, vai de novo. Não vou cortar, não, vai de novo, vai. Encosta de novo, encosta. E não olha pra gente, não olha pra gente, não. Vai. Vai" (Salles).

De acordo com Feldman (2009), a intervenção de João Salles possibilita a revelação, seja pelo gesto ou pela palavra, daquilo que estava guardado ou ainda seria inventado. Ele cria o filme e a dimensão de si mesmo, ou seja, ele próprio, que não existiria sem o filme. João Moreira Salles pode ser identificado no filme que fizera de seu mordomo.

A comunicação verbal e a não-verbal serviram para que o mordomo expusesse suas memórias ao seu filme e temas variados foram explorados e conduzidos por Salles a fim de mostrar um Santiago que poucos conheciam. São lembranças nem sempre espontâneas, mas que delinearam a vida do personagem.

### 3 Memória: as lembranças de Santiago

Imagens de uma casa vazia, um grande salão, fotos da entrada de uma casa, de um quarto e de uma cadeira solitária. É assim que começa o filme *Santiago*. Essa era a casa dos Moreira Salles, local onde o diretor do filme, João, cresceu e também onde Santiago foi mordomo por mais de duas décadas.

Suas imagens em preto e branco remetem a uma nostalgia, talvez do diretor, talvez do personagem, que mostram a essência do filme. Não se sabe se o personagem central é Santiago ou se são suas memórias, sabe-se apenas que um está ligado ao outro. Salles explica como era a sua ideia de montagem do filme quando ele filmou em 1992: “tentei organizar o filme em torno de temas contrastantes, vida e morte, memória e esquecimento. Na época, isso me parecia uma ideia original”.

Ricouer (1999, p.3) explica que a memória por si só constitui a identidade da pessoa, a sensação de orientar-se ao longo do tempo está vinculada à memória. Para ele, a memória é o presente do passado, ou seja, é o vínculo com o que já passou.

Todos têm uma memória individual e uma coletiva. “A memória é considerada como uma manifestação da vida que funda a personalidade e o imaginário dos indivíduos e dos grupos” (GAUTHIER, 1995, *apud* MOURA, 1997). Para Ricouer (1999, p.3), “a ritualização do que podemos chamar ‘recordações compartilhadas’ legitima ‘cada memória individual (...) nas mesmas funções de conservação, de organização e de rememoração ou de evocação atribuídas à memória individual.’”<sup>5</sup>

João Moreira Salles e Santiago compartilhavam a mesma memória: a casa da Gávea. O espaço faz parte da memória. Essa casa, tão importante para ambos, foi também para o filme, suas imagens deram início às filmagens, em alguns momentos ela aparece novamente, inclusive o único momento colorido do filme são imagens antigas da família na casa. A espacialidade ambiental evoca a lembrança. “A lembrança de ter morado em tal casa de tal cidade ou ter viajado a tal parte do mundo são particularmente eloquentes e preciosas (...)”; entre as pessoas próximas, elas constroem uma memória íntima ao mesmo tempo que uma memória compartilhada (RICOUER, 2007, p. 157).

---

<sup>5</sup> Tradução livre.



Esses exemplos que Ricouer expõe em sua obra foram vividos por Santiago. Dentre os temas explorados nas entrevistas, está sua infância com sua avó:

También és aqui, en este pequeño laboratorio, donde de manhã quando tomo mi café, me vêm las lembranças de mi infância lejana – longe. Éstee...De mi tempo que me criei con mi avó querida en el campo. Aquela senhora piemontês que ela foi dama de companhia de uma marquesa del Piemonte, ela foi que me ensinou las oraciones em latim (...)

Por muitos momentos é possível perceber como o espaço físico é importante para Santiago e para Moreira Salles. Cidades são citadas e a casa da Gávea em vários momentos é lembrada. “Ao passar da memória à historiografia, mudam de signo conjuntamente o espaço no qual se deslocam os protagonistas de uma história narrada e o tempo no qual os acontecimentos narrados se desenrolam” (RICOUER, 2007, p.156). Os jantares na casa dos Moreira Salles foram muito importantes para ambos. Para o diretor, pois lá ele brincava de garçom e aprendeu com o mordomo a servir sem derrubar nada da bandeja, e para Santiago era sua realização. “La casa da Gávea... que para mim no é casa, para mi é o Palácio Pitti, donde durante vinte años fiz tantos arranjos de flores, con tanto carinho...” (Santiago). “É a arquitetura que traz à luz a notável composição que formam em conjunto o espaço geométrico e o espaço desdobrado pela condição corpórea” (RICOUER, 1999, p.158).

Outro tema levantado no filme e relacionado ao espaço é sobre a época em que Santiago trabalhou para uma família de origem inglesa/irlandesa em Buenos Aires. O mordomo reclamou dizendo que apesar de serem ricos, nunca viajavam e o trabalho lá era escravo.

*Santiago*, como já foi explicado, é um documentário todo baseado em entrevistas. Poucas são as cenas em que o diretor opta por outra imagem como um pugilista, um trem e a própria mansão em que morara. Feldman (2009) explica que esse tipo de filme é um ensaio documental e, nesse caso, mais especificamente, é um procedimento auto-reflexivo, ou seja, é a reflexão sobre o material bruto, o filme dentro do filme. Salles, ao fazer as filmagens em 1992, pensara em algo diferente para ele, mas treze anos depois, quando retomou o projeto, as ideias mudaram, as vozes dos produtores não foram cortadas, os erros tampouco, é uma extensa reflexão do diretor sobre o que não deu certo no projeto inicial.

O testemunho nesse tipo de filme, o ensaio documental, é a base da narrativa. “O testemunho nos leva, de um salto, das condições formais ao conteúdo das ‘coisas do passado’ (*praeterita*), das condições de possibilidade ao processo efetivo da operação historiográfica” (RICOUER, 2007, p.170). Mas Ricouer (p.171), na sequência, faz uma pergunta: “até que ponto o testemunho é confiável?”. Nesse caso, não importa, o espectador desse filme não vai procurar saber se aquilo que Santiago disse era verdade ou fantasia. As temáticas de *Santiago* “tratam da própria narrativa e da narração fabuladora, da linguagem como mediação e como meio de criação e simultânea cicatrização, do processo de construção de uma *verdade-em-encenação*” (FELDMAN, 2009 – grifos da autora).

Durante anos Santiago escreveu mais de trinta mil páginas sobre a aristocracia universal de durante quase seis mil anos e a sua preocupação antes de morrer era quem ficaria com tudo isso. São memórias não vividas pelo mordomo, mas coletivas de uma sociedade as quais ele tinha certa intimidade e escrevia com sentimento.

Eu botei nelos parte de mia vida, mis sentimientos, porque à medida que eu ia tomando... io vivía aquilo, me transportava naquele entonces, no? Por exemplo, quando los fenícios que vinham con los elefantes e cruzaram los Alpes, io acompañava aquele ejército... cartaginés com sus maquinarias, todas sus catapultas, sus elefantes, por eso que lutava contra los romanos.

Vários trechos dos textos são mostrados no documentário devido à importância daquilo para Santiago. O passado, não só o dele, fazia parte de sua vida. Enquanto dava a entrevista, o relógio soou e mais uma vez esse passado apareceu: “Este sonido, este relógio de más de cien años, él dá vida, conserva, los conserva vivos... los conserva vivos y frescos para mí!”

Um homem solitário que dedicou a sua vida ao trabalho, conhecia sobre pintura, boxe e latim e se orgulhava de, com oitenta anos, ter uma memória que cada vez melhorava mais.

E para resumir Santiago, Salles termina seu filme com imagens de *Viagem a Tóquio* e disse:

Acho que é uma resposta que Santiago compreenderia. Enquanto viveu, ele se ocupou com seus nobres e suas castanholas. Foi salvo por coisas tão gratuitas quanto a dança no parque de que gostava tanto. Com elas, quem sabe?, pôde suportar a melancolia de quem suspeita que as coisas não fazem mesmo muito sentido.

Santiago foi apresentado para o público assim, com suas memórias sobre a infância, seus trabalhos para casas de família, seus escritos sobre a aristocracia mundial, os pintores dos quais

gostava, sua paixão pelo boxe e pelas castanholas e os arranjos de flores que tão bem fazia. Não interessa se tudo isso é verdade, o que leva o espectador a se emocionar com ele é seu entusiasmo ao compartilhar aquelas memórias até então suas e deixar registrada uma vida que poucos conheciam.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido**. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2005.

\_\_\_\_\_. **Bakhtin: dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Contribuições de Bakhtn às teorias do discurso**. In BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido**. 2ed. Campinas: Unicamp, 2005.

CAMPOS, Maria Inês Batista. **Questões de literatura e de estética: rotas bakhtinianas**. In BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FELDMAN, Ilana. **Discurso sobre o método: aproximações entre os ensaios documentais Santiago, de João Moreira Salles, e Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho**. Trabalho apresentado ao grupo de trabalho “Estéticas da comunicação” do XVIII Encontro da Compós. Belo Horizonte: PUCMG, junho de 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

MOURA, Hudson. **Oralidade e fabulação no cinema documentário**. Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/moura-hudson-oralidade-e-fabulacao.pdf>. Acesso em 09 de janeiro de 2012.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas: Papius, 1998.

RICOEUR, Paul. **La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido (tomado de la obra)**. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1999. Disponível em:

[http://200.95.144.138.static.cableonline.com.mx/famtz/smr/index\\_archivos/cursos/Paul\\_Ricoeur\\_La\\_Lectura\\_del\\_Tiempo\\_Pasado\\_Memoria\\_y\\_Olvido.pdf](http://200.95.144.138.static.cableonline.com.mx/famtz/smr/index_archivos/cursos/Paul_Ricoeur_La_Lectura_del_Tiempo_Pasado_Memoria_y_Olvido.pdf) Acesso em: 24 de janeiro de 2012.