



## **EM BUSCA DA DEFINIÇÃO: MAS AFINAL... O QUE É MESMO DOCUMENTÁRIO? DE FERNÃO PESSOA RAMOS**

**Rodrigo Francisco Dias\***

**Universidade Federal de Uberlândia – UFU**

[rodrigo\\_franc\\_dias@yahoo.com.br](mailto:rodrigo_franc_dias@yahoo.com.br)

O trabalho conceitual no ofício do historiador nem sempre é uma tarefa fácil. Como bem disse Marc Bloch: “Definir não é sempre limitar?”.<sup>1</sup> De fato, buscar uma definição para um determinado conceito muitas vezes é uma tarefa espinhosa para quem se propõe a realizá-la. Todavia, o exercício conceitual é importante para uma área do conhecimento ligada às humanidades como é a História e o historiador deve procurar sempre dar uma definição clara dos conceitos utilizados em sua produção acadêmica aos seus leitores.

No campo da relação entre Cinema e História, o termo *documentário* sempre foi difícil de se definir claramente. Ao longo de décadas, vários autores se debruçaram sobre o tema e tentaram dar a essa palavra uma definição clara e una, mas os intensos debates jamais resultaram em qualquer tipo de consenso.

Neste sentido, merece destaque uma recente obra escrita por um autor brasileiro que busca exatamente definir o que é um *documentário*. Trata-se do livro **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**, de Fernão Pessoa Ramos,<sup>2</sup> renomado pesquisador da área de Cinema.

O livro é composto por um conjunto de ensaios que foram escritos e reescritos entre os anos de 2006 e 2007, outros inéditos e ainda alguns que foram originalmente

---

\* Graduando em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Bolsista de Iniciação Científica do CNPq.

<sup>1</sup> BLOCH, Marc. **A Sociedade Feudal**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 233.

<sup>2</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008. 447p.

formulados nos anos 1980. Ao longo de todo o livro, o autor analisa filmes documentários de vários países (Brasil, Argentina, Estados Unidos, Canadá, França e Inglaterra), indo de filmes como **Cabra marcado para morrer** (1964-1984) de Eduardo Coutinho a **Tiros em Columbine** (2002) de Michael Moore. Quanto à organização da obra, o livro está dividido em duas partes respectivamente intituladas “Fundamentos para uma teoria do documentário” e “Cinema documentário no Brasil”.



Na primeira parte do livro, o autor faz um denso balanço teórico do que já foi dito a respeito do cinema documentário. Essa parte é formada por quatro grandes capítulos (na verdade quatro ensaios). No primeiro deles, intitulado “Mas afinal... O que é mesmo documentário?”, o autor busca dar ao leitor uma definição para o termo *documentário*. Neste sentido, o autor afirma que durante muito tempo o conceito de *documentário* era limitado à forma clássica desse tipo de filme, ou seja, um filme marcado pela presença da voz *over* cuja fonte estava fora-de-campo e que tudo sabia a respeito do que era

exibido na tela. Segundo o autor, foi apenas nos anos 1990 que filmes de tonalidade mais direta, ou seja, com entrevistas, depoimentos, imagens manipuladas e atuação mais ativa por parte do cineasta no momento da filmagem, finalmente ganharam o status de *documentário*.

Logo no início do primeiro capítulo, o autor já diz ao leitor de forma muito clara qual é a definição que ele dá ao termo *documentário* para, a partir daí, fazer as devidas problematizações que aparecerão nos capítulos seguintes:

[...] podemos afirmar que o *documentário* é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de *asserções* sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das *imagens-câmera* e, principalmente, a *dimensão da tomada* através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da

narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados.<sup>3</sup>

Estabelecer asserções sobre o mundo, eis a essência do documentário. Mas aqui Ramos procura esclarecer uma questão crucial: a diferença entre *documentário* e *ficção*. O autor reconhece que o cinema de ficção também estabelece asserções sobre o mundo, mas deixa bem claro que, “[...] ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico”,<sup>4</sup> isto é, um documentário versa a respeito de fatos históricos efetivamente localizáveis na linha do tempo da história, ao passo que a ficção geralmente narra fatos que pertencem exclusivamente ao campo da imaginação. O autor procura construir sua definição de documentário a partir das diferenças deste com a ficção, mas reconhece que essas duas formas de narrativa podem se misturar. Sendo assim, o autor procura distinguir documentário e ficção a partir das características *formais* próprias do cinema documentário.

A respeito dessas características formais, o autor informa que elas podem variar dependendo do tipo de documentário. No caso do chamado documentário clássico (que foi dominante até o fim dos anos 1950), as asserções sobre o mundo são feitas mediante o uso da voz *over* (em *off*, locução) que se caracteriza por ser onisciente e ter uma tonalidade autoritária. Já no caso do documentário direto, ou documentário verdade, as asserções são feitas através de diálogos (depoimentos, entrevistas) com participação mais ativa do cineasta. No documentário direto a voz *over* perde a sua autoridade, é apenas uma voz a mais. Para Fernão Pessoa Ramos, as características formais do cinema documentário representam um dos pontos fundamentais na diferenciação entre documentário e ficção:

Em sua forma de estabelecer asserções sobre o mundo, o documentário caracteriza-se pela presença de procedimentos que o singularizam com relação ao campo ficcional. O documentário, antes de tudo, é definido pela *intenção* de seu autor de fazer um documentário (*intenção* social, manifesta na *indexação* da obra, conforme percebida pelo espectador). Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (voz *over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem

---

<sup>3</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008, p. 22.

<sup>4</sup> Ibid.

tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do *documentário*, embora não exclusivamente.<sup>5</sup>

Em outras palavras, um filme de ficção pode até usar de procedimentos próprios do documentário, mas esses procedimentos foram originalmente utilizados no campo específico do cinema documentário. O fato de que documentário e ficção podem utilizar os procedimentos formais um do outro pode gerar uma certa confusão na definição de *documentário*, portanto, nos parece importante dizer que um dos elementos mais importantes do último trecho citado é a questão da *intenção do autor*. Por mais que a ficção possa utilizar elementos da narrativa documentária (como a locução), ficção e documentário se diferenciam, segundo Fernão Ramos, porque a intenção do autor de uma ficção é unicamente a de entreter o espectador, ao passo que a intenção do autor de um documentário é a de fazer asserções sobre o mundo, ou seja, marcar posição frente a uma questão e não apenas entreter o espectador.

Sendo assim, temos que em um primeiro momento aparecem dois elementos na obra aqui resenhada que permitem a definição do que é o *documentário*: o primeiro é o conjunto de *procedimentos formais* próprios à narrativa documentária, e o segundo é a *intenção do autor* de um filme documentário. A esses dois elementos fundamentais junta-se um terceiro que é a *indexação social*. Fernão Pessoa Ramos afirma que para descobrirmos se o que estamos assistindo é ou não um documentário basta que nós nos perguntemos se o filme é um documentário ou não.<sup>6</sup> Segundo o autor,

Ao entrarmos no cinema, na locadora ou quando sintonizamos o canal a cabo, sabemos de antemão se o que vemos é uma *ficção* ou um *documentário*. A intenção documentária do autor/cineasta, ou da produção do filme, é indexada através de mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção.<sup>7</sup>

Incluir a indexação social na definição do que é um *documentário* nos parece muito interessante porque permite exatamente pensar a respeito da questão da *recepção* de um filme por parte da sociedade. Dito isso, o autor vai desenvolver na sequência do

---

<sup>5</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008, p. 25.

<sup>6</sup> Ibid., p. 26.

<sup>7</sup> Ibid., p. 27.

capítulo a idéia de que o documentário não necessariamente mostra a *verdade*,<sup>8</sup> mas pode ser manipulado. Um filme documentário pode fazer asserções “verdadeiras” ou “falsas”, mas não deixará de ser um documentário por isso, pois continuará tendo o estilo formal e a intenção de autor próprios do cinema documentário. Dessa forma, Ramos abandona a definição de documentário que se vale de noções como *verdade*, *objetividade* e *realidade*, e procura uma definição de *documentário* que leve em conta que esse gênero é uma *forma* de narrativa marcada por uma *intenção* singular e que é indexada socialmente como tal.

Considerando que um documentário pode “mentir”, o autor fala ainda no primeiro capítulo sobre a dimensão ética no documentário. São estabelecidas, então, quatro éticas do documentário:

a) a *ética educativa* que foi muito comum no documentário clássico e se caracteriza pela idéia de que o filme documentário deveria educar o espectador sobre determinado tema (um bom exemplo é a produção do Instituto Nacional do Cinema Educativo no Brasil durante os anos 1930);

b) a *ética da imparcialidade* que marcou o cinema direto da segunda metade dos anos 1950 e se caracterizava pela necessidade de levar a realidade nua e crua ao espectador, havendo assim uma crença de que era possível a imparcialidade no cinema documentário;

c) a *ética interativa* que surgiu basicamente como uma problematização da *ética da imparcialidade*, ou seja, defendendo a idéia de que o cineasta deve explicitar e não esconder a sua interação com os entrevistados, buscando assim revelar que o filme documentário é fruto de uma construção e que não é imparcial e

d) a *ética modesta* que é um rompimento com todas as anteriores, não busca educar, ser neutra ou refletir, mas sim falar de si mesma através de uma postura modesta que reconhece a sua própria ignorância e desconfia de grandes ideologias.

Para continuar na construção de uma definição clara de *documentário*, o autor faz ainda no primeiro capítulo as diferenciações entre documentário e outras formas narrativas como o docudrama (ficção baseada em fatos históricos), a reportagem, a propaganda e o cinema experimental. É preciso dizer que Ramos não estabelece fronteiras rígidas entre o documentário e essas formas narrativas. Conforme caminha em

---

<sup>8</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008, p. 29-30.

direção ao fim do primeiro capítulo, o autor vai direcionando a discussão para o estudo dos aspectos formais do cinema documentário como o uso de imagens animadas e de manipulação digital de imagens. O autor ainda faz considerações a respeito do momento da tomada da imagem, da subjetividade do sujeito-da-câmera (a pessoa que filma), das questões ligadas à montagem e da questão em torno da relação entre espectador e filme.

No segundo capítulo, “Sobre a imagem-câmera e sua tomada”, o autor faz um balanço da teoria do cinema, com destaque para a teoria produzida nos anos 1960 e 1970 como a de Pier Paolo Pasolini, a de Maurice Merleau-Ponty, e a da revista **Cahiers du Cinéma**. Esse balanço teórico continua no terceiro capítulo, “O mestre de imagens e a carne do mundo”, onde o autor discute as teorias de Albert Laffay e é concluído no quarto capítulo, “Bazin espectador”, onde Ramos se debruça sobre o pensamento do crítico francês André Bazin. Neste último capítulo da primeira parte do livro, o autor dá destaque ao conceito baziniano de “obscenidade da imagem”,<sup>9</sup> que explicita o interesse de André Bazin por análises fílmicas que levem em conta a relação entre imagens muito intensas (como as imagens da morte de pessoas ou de outros seres vivos e imagens de sexo explícito) e o efeito delas sobre o espectador.

Na segunda parte do livro, o autor direciona o seu estudo para o campo da trajetória do cinema documentário no Brasil. No primeiro capítulo dessa segunda parte, intitulado “O horror, o horror! Representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo”, o autor fala sobre como o povo é representado nos documentários brasileiros mais recentes. Segundo o autor, o *povo* é um tema muito recorrente em toda a história do cinema documentário brasileiro e a sua representação varia da piedade e da louvação até o que Fernão Pessoa Ramos chama de “criminalização do popular”.<sup>10</sup> Posto isso, temos que o autor busca neste capítulo analisar a relação de alteridade entre o cineasta (geralmente de classe média) e o “outro popular”,<sup>11</sup> ou seja, o povo. O autor foca a sua análise na representação criminalizada do popular.

Deste documentário brasileiro contemporâneo o autor aborda obras como **Notícias de uma guerra particular** (1999) de João Moreira Salles e co-direção de Kátia Lund, **Ônibus 174** (2002) de José Padilha e **Falcão: meninos do tráfico** (2006)

---

<sup>9</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008, p. 172.

<sup>10</sup> Ibid., p. 206.

<sup>11</sup> Ibid.

de MV Bill e Celso Athayde. São todos filmes marcados por imagens intensas da pobreza e da violência da população pobre do país. Sobre esses filmes, o autor afirma:

A intensidade da tomada documentária estabelece os parâmetros que vão conformar a imagem do popular, oscilando constantemente para as dimensões de um horror carregado de miserabilismo. O popular criminalizado surge na tela com imagens exasperadas, cheias de tensão, envolvendo a representação explícita, e em detalhe, dos aspectos mais degradantes da vida cotidiana das parcelas mais pobres da população brasileira. A criminalização e o miserabilismo são, portanto, pedras angulares na representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo, calcadas na clivagem social que compõe, em essência, a sociedade brasileira.<sup>12</sup>

Seguindo esse raciocínio o autor afirma na sequência do texto que os elementos do “povo” são geralmente filmados de modo mais naturalista e explícito do que elementos das classes mais altas, elementos estes que geralmente são filmados de maneira mais respeitosa. Fernão Ramos procura, então, estabelecer a trajetória da representação do popular no cinema documentário nacional. O autor demonstra que, nos anos 1920, o popular era visto como algo feio, sujo e que deveria ser escondido. Dos anos 1930 aos anos 1950 a representação do popular oscilou entre as imagens do povo como um grupo alienado, que precisava de lições de moral do burguês-revolucionário, e imagens do popular como elegia das tradições folclóricas. Nos anos 1980, foi comum a exaltação da cultura popular no cinema documentário, ao passo que nos anos 1990 e 2000 surgiu a categoria do popular criminalizado e perigoso.

No capítulo seguinte, “Mauro documentarista”, o autor faz uma análise da trajetória do documentarista Humberto Mauro, trajetória que vai de 1936 a 1964. O autor foca a sua análise no Ince (Instituto Nacional do Cinema Educativo), órgão que foi fundamental para o cinema documentário brasileiro desde o início do cinema falado até o cinema novo. Segundo o autor, Mauro participou ativamente das atividades do Ince, dirigindo alguns filmes importantes. Durante o tempo em que trabalhou no Ince, o cineasta teve que lidar com a ideologia do órgão estatal. A ideologia do Ince era marcada pela presença do antropólogo Edgar Roquette-Pinto. O pensamento corrente na época era de cunho progressista, com o crescente abandono das teorias raciais e valorização do termo “cultura” em detrimento do termo “raça”. Eram os anos 1930 de **Casa Grande e Senzala** e da valorização da mestiçagem brasileira.

---

<sup>12</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008, p. 210.

Os documentários mais marcantes de Humberto Mauro no Ince foram os da série *Brasilianas* dos anos 1940 e 1950. Eram filmes sobre os costumes e a cultura do interior do Brasil. O autor cita como exemplos, filmes como **Canções populares: Chuá, Chuá e Casinha Pequenina** (1945), **Aboios e cantigas** (1954), **Cantos de trabalho** (1955) e **Manhã na roça: o carro de bois** (1956). Sobre o objetivo das obras de Humberto Mauro no Ince, o autor afirma: “[...] trata-se de recuperar (e classificar para poder educar) costumes populares que devem ser alterados para ter função no projeto de educação higienista da população”.<sup>13</sup>

No último capítulo do livro, “O documentário novo (1961-1965): cinema direto no Brasil”, Fernão Ramos fala da chegada do cinema direto/verdade no Brasil. O autor começa o capítulo falando dos conceitos de *cinema direto* e *cinema verdade*. Sobre o estilo direto de filmagem de documentários, o autor o caracteriza pelo uso de aparelhos portáteis de filmagem e de captação de som, bem como pela postura de intervenção na realidade por parte do cineasta, ao realizar entrevistas e depoimentos ou quando simplesmente filma. Essa nova estilística de filmagem surge ao fim dos anos 1950 e início dos anos 1960 em países como França, Canadá, Estados Unidos e Inglaterra em meio a intensos debates sobre a postura do cineasta no momento da tomada. Os teóricos se questionavam se o cineasta deveria adotar uma posição de recuo ou uma posição mais ativa durante a filmagem. Segundo Ramos, os debates acabaram provocando uma confusão conceitual em torno dos conceitos de *cinema direto* (normalmente identificado à posição de recuo do cineasta) e de *cinema verdade* (normalmente identificado à posição mais participativa do cineasta), que ora são tratados como antônimos, ora como sinônimos. Ramos acaba adotando em seu livro o conceito de *cinema direto*, mas com um significado ampliado que abarca tanto a posição de recuo, quanto a posição ativa do cineasta.

No cinema direto o som é captado diretamente e é sincrônico na tomada (a voz *over* não é completamente abandonada, mas perde a sua supremacia). As câmeras são portáteis e leves (assim como os aparelhos de captação de som), permitindo grande agilidade e liberdade para filmar. O surgimento do cinema direto foi possível graças aos avanços técnicos que surgiram nos Estados Unidos, na França e no Canadá. Alguns diretores importantes desse início do cinema direto foram Frederick Wiseman, Albert

---

<sup>13</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac – São Paulo, 2008, p. 264.

Maysles, Robert Drew, Allan King e Jean Rouch. Segundo o autor, todas essas técnicas, que surgem junto com o cinema direto, buscam “um corpo-a-corpo mais carnal com o transcorrer do mundo”.<sup>14</sup>

Já sobre a chegada do cinema direto no Brasil, Fernão Ramos afirma que duas obras precursoras foram **Arraial do Cabo** (1959), de Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, e **Aruanda** (1960) de Linduarte Noronha. O autor deixa bem claro que, embora a forma de narrar desses dois filmes ainda seja a clássica,<sup>15</sup> são filmes que já anunciam a chegada do documentário direto ao Brasil, bem como o advento do cinema novo no nosso país. Sobre a relação entre esses dois filmes e o cinema novo, o autor diz: “em ambos os filmes, e particularmente em **Aruanda**, respira-se a junção da representação do popular e do meio não urbano (as praias de **Arraial**, o Nordeste de **Aruanda**) que marcará o cinema novo”.<sup>16</sup> Segundo o autor, o cinema direto não chegou já pronto e acabado ao Brasil, mas foi se consolidando aos poucos à medida que os profissionais brasileiros ligados à sétima arte iam tendo acesso às novas tecnologias e iam aprendendo a melhor lidar com elas, mas nem sempre seguindo à risca as técnicas do cinema direto. O documentário direto no Brasil, marcado pela relação de alteridade entre o cineasta e o “outro popular” e introduzido no Brasil através da geração cinemanovista do Rio de Janeiro, buscará não apenas representar o povo, mas também chamar o espectador para a práxis política.<sup>17</sup>

Conforme caminha para o fim do capítulo (e do livro), Fernão Ramos começa a falar de importantes diretores do início do cinema direto no Brasil. De Joaquim Pedro de Andrade, Ramos destaca o filme **Garrincha, alegria do povo** (1962). O filme, um dos principais do início do cinema direto brasileiro, é marcado pela posição em recuo da câmera, pelo uso de imagens do povo e pela presença da música popular (samba e canto de candomblé) na trilha sonora. Todavia, o autor esclarece que o filme é marcado também por algumas limitações técnicas como a impossibilidade de se gravar o som diretamente, o que forçou o uso da voz *over*. Segundo Ramos, o contato com o popular não foi uma experiência fácil para Joaquim Pedro já que a relação de alteridade entre

---

<sup>14</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008, p. 281.

<sup>15</sup> Cf. *Ibid.*, p. 324.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>17</sup> Cf. *Ibid.*, p. 331.

cineasta e “outro popular” nem sempre é imediata. Já de Leon Hirszman é destacado o seu filme **Maioria absoluta** (1964), no qual há uma combinação da voz *over* com a fala popular, o uso da câmera na mão, depoimentos tomados em som direto e a posição em recuo da câmera. Essas características também aparecem em **Integração racial** (1964) de Paulo César Saraceni e em **O Circo** (1965) de Arnaldo Jabor.

O autor encerra o livro falando do papel desempenhado por Thomaz Farkas no cinema direto brasileiro. Farkas foi um produtor de cinema que conseguia imprimir nos filmes produzidos por ele as marcas de sua personalidade, comportando-se como uma espécie de “produtor-autor”.<sup>18</sup> Entre 1964 e 1965, Farkas produziu **Viramundo**, **Memória do cangaço**, **Nossa escola de samba** e **Subterrâneos do futebol**, filmes de média-metragem, que formaram a série **Brasil verdade**. Nas suas produções, Farkas contava com importantes nomes como Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Maurice Capovilla, Francisco Ramalho Jr., João Batista de Andrade e outros. Thomaz Farkas trabalhou com diretores argentinos (com destaque para Fernando Birri), paulistas e cinemanovistas sendo um nome importantíssimo para a história do cinema nacional.

Para concluir, podemos dizer que **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**, de Fernão Pessoa Ramos, é uma obra de extrema importância para os estudiosos das relações entre Cinema e História, sobretudo aqueles que se ocupam de estudar este gênero, o documentário, que por muito tempo foi tratado como um gênero menor frente ao cinema de ficção.

A obra aqui resenhada, além de ser escrita por um autor brasileiro que enfrenta de peito aberto um tema já estudado por pensadores de várias partes do mundo, é singular também pela riqueza de informações a respeito da história do cinema documentário.

De caráter quase enciclopédico, o presente livro é de fundamental importância para a discussão em torno do conceito de *documentário*, tema não muito fácil. Buscar uma definição para *documentário* e levá-la de forma precisa para o leitor, seja um iniciante no estudo do tema ou um experiente estudioso desejoso de um material rico em balanço teórico, é o objetivo deste que é o mais recente livro de Fernão Ramos.

Trata-se de um objetivo louvável porque procurar definir com precisão um determinado conceito é uma atividade muitas vezes hercúlea. Para o historiador, o

---

<sup>18</sup> Cf. RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008, p. 376-377.

presente livro nem sempre será de leitura muito fácil, uma vez que foi escrito por um estudioso que tem toda a sua trajetória acadêmica ligada ao campo das artes e do cinema e trabalha, portanto, com autores nem sempre conhecidos por um pesquisador ligado à área de História. Mas as dificuldades desse diálogo interdisciplinar entre o Cinema e a História precisam ser enfrentadas para que preciosos frutos possam surgir dos estudos que se ocupam da relação entre a sétima arte e a História.

É esse o convite que **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** nos faz.

Boa leitura!

