

O CINEMA-DIRETO E A PALAVRA-EVENTO: DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO E PESQUISA SOCIAL NA DÉCADA DE 1960

*Rosana Elisa Catelli**

Resumo: Este artigo trata do cinema direto no final da década de 1950, em decorrência ao surgimento de equipamentos que permitiram o registro sincrônico da imagem e do som em tomadas exteriores. Estabelece relações entre a produção cinematográfica brasileira no período e a pesquisa social realizada na cidade de São Paulo. Analisa a importância do registro da palavra no documentário brasileiro e nas ciências sociais e descreve uma experiência que uniu pesquisa e audiovisual, em um projeto desenvolvido em Santa Brígida, Bahia, por pesquisadores da Universidade de São Paulo.

Palavras-chave: Documentário. Cinema direto. Análise sociológica. Audiovisual. Entrevista.

Direct cinema and event-word: Brazilian documentary and social research in the 1960s.

Abstract: This article discusses the direct cinema in the 1960s. Since the development of equipment that allowed synchronous recording of image and sound taken outdoors. It establishes relations between Brazilian films in the period and social research undertaken in São Paulo. It analyzes the importance of registration of the word in Brazilian documentary and in social sciences and describes an experiment that unified research and audiovisual, in a project developed in Santa Brígida, Bahia, by researchers from the University of São Paulo.

Keywords: Documentary. Direct cinema. Sociological analysis. Audiovisual. Interview.

A PALAVRA-EVENTO

Assistimos diariamente ao que aconteceu em nossa cidade pela televisão, escutamos pelo rádio o que ocorreu há quilômetros de nossa casa pelos relatos dos repórteres, vemos as imagens impressas de acidentes, ouvimos sobre os congestionamentos de trânsito, sobre assaltos e tantos outros fatos rotineiros de nossas metrópoles. Nossa vivência nas cidades

* Pós-doutoranda no Instituto de Artes da UNICAMP e doutora em Multimeios pela UNICAMP. Esse texto é resultado da pesquisa "A UNESCO e o cinema documentário no Brasil (1945-1975)", que está sendo realizada com bolsa de pós-doutorado FAPESP. rosanacatelli@gmail.com.

contemporâneas é intensamente mediada pelas informações das mídias massivas. O crescimento do espaço urbano e a expansão rumo às periferias fazem com que já não tenhamos mais a possibilidade de percorrer e vivenciar grande parte desses locais nos quais vivemos. Entretanto, temos a impressão de que observamos todos os dias o que está acontecendo nesse imenso território e de que o visualizamos integralmente, temos a sensação de que escutamos a todo momento o que dizem e sentem os habitantes do nosso entorno, mas quem nos informa diariamente sobre os fatos dessas megalópoles são as mensagens transmitidas pelas empresas dos meios de comunicação de massa: rádio, televisão, jornal impresso, revistas, internet (CANCLINI, 2002).

Sendo assim, podemos dizer que o mundo que chega até nós diariamente é um mundo editado, redesenhado por instituições ou pessoas, que fazem uma montagem desse mundo para nós (BACCEGA, 2008). Nessa montagem, ao mesmo tempo em que vemos o outro refletido nas mídias contemporâneas, simultaneamente vemos a nós mesmos e vemos a nós e aos outros, tal como as mídias nos reportam ou nos definem. Independentemente dos relatos diários serem fiéis ou não à nossa realidade, parte de nós é produzida por eles, ou seja, na forma como as palavras escritas ou verbais dos profissionais de comunicação nos descrevem e o espaço social. As mídias colaboram na criação das “comunidades imaginadas” contemporâneas, para utilizar a expressão formulada por Benedict Anderson (2008). Imaginadas porque, sem que conheçamos a maior parte de nossos vizinhos, nos sentimos parte de uma totalidade comum.

As misérias das periferias, as injustiças dos excluídos, os lamentos dos desvalidos aparecem, na maioria das vezes, nas reportagens feitas em tempo real. Os “outros” falam “ao vivo” diretamente a nós sobre seus problemas, suas opiniões e percepções dos fatos, mas, apesar da presença dessas vozes em nossas casas, somos ainda, na expressão da historiadora Arlette Farge (2006), surdos a todas elas. Segundo Farge, essa dificuldade em conhecer e reconhecer a existência dos mais fracos por meio das palavras não é novidade na História. Cada época, de diferentes formas e frequentemente de maneira inconsciente, tem a tendência a neutralizar a palavra alheia, a lhe roubar a característica de “evento”. O sofrimento “ao vivo” e as grandes páginas da história jamais esquecidas são dois polos de nossa vida coletiva que não se articulam, porque o evento-palavra ou a palavra-evento está ausente nos relatos dos meios de comunicação de massa.

A concepção de evento pertence às teorias de Paul Veyne (2007) a respeito da História e do que pode ser considerado como acontecimento histórico. Segundo ele, o que caracteriza um evento é a sua singularidade, é o fato de ter acontecido algo que nunca antes havia ocorrido daquela mesma forma e por isso merece a análise e a interpretação do historiador. Quando Farge menciona a ausência da palavra-evento nas mídias contemporâneas,

ela identifica a falta de uma palavra singular e do excesso de textos e informações padronizadas.

Podemos hoje falar de um não reconhecimento da palavra do outro, de uma não compreensão ou de certa surdez, quando falamos da avalanche de informações que nos assola diariamente. Ouvimos cotidianamente “ao vivo” diversos depoimentos de moradores dos mais diferentes locais da megalópole, mas essa fala “ao vivo” é uma fala massificada, editada e reescrita segundo as necessidades comerciais, políticas ou estéticas das empresas de comunicação. A tendência é a uniformização de todas as falas para enquadrá-las em determinadas condições: “pobres”; “jovens”; “homossexuais”, “mulheres”, “obesos”, entre outros grupos classificados segundo uma lógica mercadológica (CANCLINI, 2002).

Mas, se resgatarmos historicamente as experiências dessa palavra “ao vivo”, encontraremos situações bem diversas das relatadas acima, experiências que atribuíam uma singularidade a palavra do outro, situações em que a palavra “ao vivo” almejou ser uma palavra-evento. Paul Veyne (2007) diz que a história é uma forma de conhecimento pelas variações dos acontecimentos em momentos diversos; sendo assim, resgatar a experiência do uso da palavra “ao vivo” ou do som direto, de um uso diverso do que conhecemos hoje, é compreendermos melhor as experiências que temos na contemporaneidade com as tecnologias de comunicação. A pesquisa histórica pode revelar outra percepção a respeito do uso social das imagens e dos sons e contribuir dessa forma para elucidarmos também o presente.

O CINEMA E OS SONS DIRETOS

As experiências exploratórias de gravação de imagem e de som sincrônicos iniciaram-se na década de 1950, com base em uma revolução tecnológica provocada pelo surgimento de aparelhos portáteis de gravação de som e imagem. A principal inovação aconteceu no campo sonoro, com a possibilidade do som sincrônico na tomada, além disso, o “caminhão de som” que era usado nas gravações foi sendo substituído pelo gravador com fita magnética, o magnetofone, que diminuiu aos poucos de tamanho e facilitou o movimento dos cinegrafistas.

É conquistada assim não só a sincronia com o correr do suporte filmico na câmera, mas também a liberdade de movimento, através de engenhosos sistemas de sincronidade câmera/ magnetofone (ou gravador) que liberam ambos dos fios, promovendo maior liberdade de ação para o fotógrafo e para o operador de som direto (RAMOS, 2008, p.281).

Essas mudanças tecnológicas aconteceram devido às demandas colocadas naquele momento pela televisão que necessitava de equipamentos

leves para a produção de reportagens para os telejornais. O uso desses equipamentos logo foi aproveitado por documentaristas cinematográficos, que, com os novos recursos, transformaram a estilística do cinema documentário, originando o que se convencionou chamar de cinema direto.¹ As inovações tecnológicas dos equipamentos de cinema, como câmeras leves e gravadores magnéticos de som, aconteceram quase simultaneamente nos principais centros de produção de documentários do período: Canadá, França e Estados Unidos. Mario Ruspoli, cineasta italiano que escreveu a respeito do cinema direto, comenta que a aparição na década de 1950 dos gravadores “nagra”, que podiam registrar o som sincronicamente, fizeram sensação nos meios cinematográficos. Com um pequeno aparelho portátil podia-se registrar um som de qualidade. “O repórter, o entrevistador, o jornalista, o folclorista, o etnógrafo, o sociólogo, assim como o cineasta, podiam recolher por todos os lugares os sons diretos e retransmiti-los.” (RUSPOLI, 1963, p.5).

Nesse mesmo sentido, o sociólogo e cineasta francês Edgar Morin, fundador do Cinema Vérité na França, refere-se às novas tecnologias audiovisuais. Segundo ele, as técnicas de registro audiovisual conquistaram no início da década de 1960 progressos decisivos. Os novos tipos de câmeras, a tomada do som com o magnetofone portátil, as películas ultrasensíveis, todos esses elementos permitiram aos pesquisadores agir como um escafandrista contra os fundos obscuros da realidade, abrindo-se, segundo Morin, uma verdadeira terceira dimensão para o conhecimento (MORIN, 1962). As técnicas cinematográficas tornavam-se mais acessíveis aos pesquisadores interessados em captar imagens e sons da realidade social e suscitavam diversas discussões sobre as novas possibilidades da pesquisa científica pelas lentes do cinema. Temas como objetividade, registro cinematográfico do real, encenação ou fidelidade ao real e validade científica dessa captação de imagens e sons começaram a fazer parte das discussões metodológicas de cientistas sociais (HEUSC, 1962).

As transformações técnicas nos equipamentos cinematográficos geraram novas atribuições para o cinema. Para Gilles Marsolais, o cinema direto teve o mérito principal de ter introduzido a palavra no cinema, de ter instaurado o reino da palavra verdadeira, de ter aberto o caminho para um cinema autenticamente falante. Segundo Marsolais, o cinema direto teve procedimentos e posturas totalmente diversas do cinema tradicional.

O cineasta do direto se distingue por uma atitude de observação e de pesquisa. Ele encontra a substância de seu filme nos elementos mesmo da vida e da sociedade tal

¹ Essas transformações tecnológicas do audiovisual deram origem a diversos movimentos documentários, no final da década de 1950, em países diversos, com particularidades estéticas e denominações diferenciadas, tais como: “free cinema”, “cinema vérité”, “direct cinema”, “candid eye”. As especificidades de cada um desses movimentos não será objeto deste trabalho, utilizar-se-á a denominação cinema direto de forma genérica para referir às novas possibilidades postas pela gravação do som “ao vivo” em sincronia com o registro da imagem.

qual eles se apresentam aos seus olhos. A ideia é a de fazer um filme surgir dos problemas humanos ou dos acontecimentos sociais. Não se trata para o cineasta do direito de fabricar uma história a priori, de a inserir num cenário mais ou menos feliz, de definir sensatamente as vicissitudes e as limitações, de a dessecar por uma decoupage minuciosa, mas de deixar um acontecimento surgir da vida mesmo, a partir do meio ambiente, e de o restituir, ao procurar analisá-lo o melhor possível (MARSOLAIS, 1997,p.147).

No Brasil, as experiências com o cinema direto significaram não só uma mudança estilística, que renovou o documentário, mas, sobretudo, uma nova postura política do cineasta em relação à sociedade. Dar voz a comunidades antes nunca ouvidas, gravar com som direto pessoas e acontecimentos que não tinham reconhecimento social ou político, era naquele momento uma virada na forma como o cinema documentário representava a sociedade. Ao contrário do que se vê hoje com a repetição incansável de reportagens sensacionalistas das mazelas das periferias urbanas, o cinema direto representou no Brasil da década de 1960 o resgate da palavra de grupos que jamais eram ouvidos pelas empresas de comunicação, pelos órgãos oficiais ou até mesmo pelo próprio cinema.

Segundo Jean Claude Bernardet, com o direito da década de 1960 realizava-se a expectativa do professor e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes para o cinema brasileiro, ou seja, o surgimento de um cinema essencialmente falado. Conforme se afirmava, naquele momento chegava às telas “o português falado no Brasil, era a afirmação da língua trazida pelo som direto” (BERNARDET, 2009, 21). Era a introdução da palavra “ao vivo” como também produtora de sentido na arte cinematográfica. O português falado no cinema contradizia as afirmações de críticos já na década de 1930, que, com a chegada do cinema sonoro, duvidavam da possibilidade de se fazer cinema no Brasil, já que para eles a língua portuguesa não era cinematográfica, o português não se prestava ao cinema (BERNARDET, 2009, p.32).

Quando se fala de cinema direto na década de 1960, no Brasil, refere-se a uma série de filmes que foram produzidos utilizando as novas tecnologias de som direto disponíveis naquele momento. Dois grupos principais se formaram em torno da técnica do direito: um que se poderia chamar dos cinemanovistas (Leon Hirszman, Paulo Cesar Saraceni, Arnaldo Jabor, Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl, entre outros) e o outro, ligado ao produtor, cineasta e fotógrafo Thomas Farkas (Sergio Muniz, Geraldo Sarno, Guido Araújo, Paulo Gil Soares, entre outros).²

² Entre os filmes pioneiros na utilização dos novos equipamentos de cinema direto citamos: *Majoria Absoluta* (Leon Hirszman); *Integração Racial* (Paulo Cesar Saraceni); *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor); *Viramundo* (Geraldo Sarno); *Nossa Escola de Samba* (Manuel Horácio Gimenez); *Memórias do Cangaço* (Paulo Gil Soares) e *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla).

"VER" E "ESCUTAR" O BRASIL

A expressão utilizada nesse subtítulo foi extraída de um texto de Sérgio Muniz, documentarista brasileiro, autor de diversos filmes realizados na década de 1960 na vertente do cinema direto, em conjunto com o produtor Thomas Farkas. No texto intitulado "Cine Direto: Anotações", Muniz (1967) afirma que o cineasta que faz cinema direto vê e escuta tudo, verifica como na realidade vivem, falam e atuam as pessoas. Segundo ele, o cineasta brasileiro, ao fazer o direto, não se sente satisfeito em só documentar a realidade, em ser um simples espectador ou esperar que a realidade se explique sozinha. O documentarista brasileiro procura uma visão crítica dos conflitos e das contradições sociais que estão na realidade mostrada no filme. Para Muniz, o cinema direto no Brasil assumiu a forma de uma investigação filmada, sem perder sua especificidade de cinema.

Sergio Muniz diz que o cinema direto brasileiro significava, antes de tudo, falar de Brasil e de sua provável transformação. O cinema direto, segundo ele, é um modo de aproximação dos mais diversos problemas. Com visão crítica, associada à agudez de "ver" e "escutar" tudo – seletivamente – pondo a descoberto a realidade geral, ao mesmo tempo tornam-se transparentes e claras as sutilezas e contradições do ser humano em conflito com o meio e consigo mesmo; e, nas palavras de Muniz, o que mais interessa, conhecer o homem brasileiro (GRELIER, 1973).

Com o cinema direto, nos anos 1960 e 1970, segundo o cineasta e produtor Thomas Farkas (2001), muitos documentaristas tentaram fazer uma coisa diferente do que se fazia convencionalmente, que era mostrar o "Brasil aos brasileiros", e consideravam que isso seria revolucionário porque ninguém conhecia o Brasil naquele momento. Não era propriamente o filme engajado, político, mas a proposta era mostrar um Brasil que a televisão não mostrava. Uma espécie de "Brasiliana" do cinema. Para o documentarista Sergio Muniz fazer cinema no Brasil na década de 1960 não era apenas uma forma de ganhar a vida e, sim, nas palavras dele, uma "tâche" cultural. Ainda segundo Muniz, "era necessário melhor conhecer nossa realidade, nossa cultura, os recursos culturais populares, nossa história cultural". (MARCORELLES, 1968). Na mesma publicação, Sergio Muniz comenta: "eu me lembro perfeitamente, na praia, em Copacabana, com Louis Marcorelles, no meio de uma conversa a frase que me ficou, ele disse: 'eu faço cinema porque não posso fazer política.'"

Louis Marcorelles foi crítico cinematográfico, entusiasta dos novos cinemas na década de 1960 e especialmente do cinema direto. Marcorelles teve grande atuação na renovação de gerações de cineastas, inclusive no Brasil, onde esteve próximo de diretores de cinema vinculados ao cinema novo. Para ele, o cinema direto representava um cinema de inserção imediata na realidade vivida e ressaltava em seus textos a importância da palavra no

cinema e na televisão. Para Marcorelles, o cinema de uma forma geral teria uma natureza tripla: sociocultural, econômica e sobretudo política (MARCORELLES, 1970).

Nos anos 60 várias experiências foram realizadas com o cinema direto não apenas no Brasil, mas em diversos países do chamado Terceiro Mundo. Ásia, África e América Latina passaram a registrar e tentar compreender a realidade de conflitos e desigualdades sociais a partir das imagens produzidas pelas novas tecnologias audiovisuais. Segundo Robert Grelier (1973), no Brasil, a equipe de cineastas formada por Sergio Muniz, Eduardo Escorel, Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno, David Neves, Edgardo Pallero, entre outros que utilizaram a estilística do direto, tinha um modo de apropriação da realidade que fazia uma descodificação da sociedade e elaborava uma carta antropológica em diferentes níveis. Para Grelier, com os filmes desses documentaristas o espectador poderia enfim sair de uma visão cultural eurocêntrica sobre o Brasil.

Geraldo Sarno (2000), cineasta brasileiro que dirigiu o documentário “Viramundo”, filme sobre os migrantes nordestinos que vinham para São Paulo em busca de trabalho, afirma que o documentário moderno brasileiro construiu sua poética numa relação muito próxima com as ciências sociais. A Sociologia, a Economia, a Antropologia, a Política funcionaram como prismas através dos quais a câmera documentarista buscava apreender a realidade. Ao mesmo tempo, segundo Sarno, o que se buscou foi uma poética, uma forma de estruturar a linguagem documentária mais do que uma maior ou menor aproximação com o enfoque específico de determinada ciência social.

Costuma-se vincular Viramundo à sociologia, Viva Cariri! À economia e Iaô à antropologia. E de certa maneira é correto. No entanto, em nenhum momento, foi meu objetivo principal fazer exposições científicas. O que sempre me moveu foi pôr em andamento a construção de uma linguagem cinematográfica documentária, que cada vez mais expandisse os limites nos quais estava tradicionalmente confinada (GRELIER, 1973).

O documentário brasileiro da década de 1960, que procurava mostrar o Brasil aos brasileiros, operava entre as duas possibilidades de compreensão da realidade social: a poética pela linguagem cinematográfica e a científica pela ótica da Sociologia. Esses dois campos não estavam totalmente separados, já que o diálogo da Sociologia com o cinema documentário na década de 1960 foi intenso, inclusive pela realização de trabalhos conjuntos, como foi o caso do documentário “Viramundo”, no qual houve a participação dos sociólogos Otávio Ianni, Cândido Procópio e Juarez Brandão Lopes no roteiro do filme. O que unia esses dois campos era o desejo de conhecer mais profundamente a realidade brasileira e a percepção de sua complexidade. Entendiam que, para compreendê-la, era necessária a utilização de todos os instrumentais possíveis, de novos conceitos que dessem conta de explicar uma sociedade intensamente heterogênea, desigual e em rápida transforma-

ção. Foi assim, por exemplo, que Roger Bastide, sociólogo francês que participou de diversas pesquisas no Brasil nas décadas de 1950 e 1960, se refere ao processo de conhecer o país:

Assim, o sociólogo que estuda o Brasil não sabe mais que sistema de conceitos utilizar. Todas as noções que aprendeu nos países europeus e norte-americanos não valem aqui. O antigo mistura-se com o novo. As épocas históricas emaranham-se umas nas outras. Os mesmos termos como “classe social” ou “dialética histórica” não têm os mesmos significados, não recobrem as mesmas realidades concretas. Seria necessário, em lugar de conceitos rígidos, descobrir noções de certo modo líquidas, de interpenetração, noções que se modelariam conforme uma realidade viva, em perfeita transformação. O sociólogo que quiser compreender o Brasil não raro precisa transformar-se em poeta” (BASTIDE, 1973).

Cineastas e sociólogos estavam então imbuídos dessa intensa tarefa de desvendar a realidade brasileira, que significava principalmente desbravar o pouco conhecido sertão. Essa mirada de documentaristas para o sertão nordestino marcou profundamente a produção cinematográfica brasileira e reservou ao cinema nacional essa missão de compreender as especificidades e contradições da nação. A partir dos anos 1960 poderia-se traçar a construção de todo um imaginário do sertão pelo cinema nacional, com representações do cangaço, da cultura popular, da fome, da seca, da violência, entre tantas outras.

David Neves, crítico cinematográfico, cineasta, produtor e um dos fundadores do cinema novo, afirmou que com o cinema direto o documentário brasileiro teria a tendência e a obrigação de “fazer da nova técnica cinematográfica o veículo por excelência da comunicação de massas, da pesquisa ao vivo, dos arquivos de sociologia” (NEVES, 1966, p.258). Esse vínculo entre a Sociologia e o documentário brasileiro, a partir do final da década de 1950, foi analisado pelo crítico e também cineasta Jean-Claude Bernardet, que definiu o documentário brasileiro desse período pelo que ele chamou de “modelo sociológico”. Segundo Bernardet, até os anos 1970, a maior parte da produção documental evoluiu para o que se pode chamar de registro das tradições populares, da arquitetura, das artes plásticas, da música. Essa produção, segundo ele, teria sido fruto da política cultural que os “governos adotaram a partir do final dos anos 60 e pelo apoio financeiro e institucional que várias entidades estatais deram à produção e à divulgação do curta-metragem” (BERNARDET, 2003, p.12).

Bernardet, em “Cineastas e imagens do povo” (2003), analisa alguns documentários brasileiros do período e explicita os elementos que compõem esse “modelo sociológico”, entre os quais se destaca: 1. a presença de uma voz *over* que é produzida em estúdio, cujo emissor está sempre ausente da imagem e representa geralmente o “saber”, a ciência, no caso a Sociologia; 2. os entrevistados nos filmes representam uma amostragem dessa voz, só se

ouve aquilo que corrobora com o que o emissor expôs; 3. o filme opera uma relação entre o particular/geral, isto é, o filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que se vê na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno. Bernardet formula esse modelo com base, principalmente, na análise do filme “Viramundo”, de Geraldo Sarno; esses elementos aparecem também nos demais documentários do período, mas ele aponta como o emissor nos filmes documentários posteriores vai aos poucos perdendo força e ganhando maior ênfase a fala dos entrevistados.

Segundo Ramos (2008, p.329), o direto no Brasil se sobrepôs à *voz over* didática e explicativa, característica do cinema documentário clássico. O direto no Brasil é marcado pela análise social e uma *voz over* que conclama a ação política.

No mundo que transcorre frente à câmera, o direto brasileiro é atraído pela fala. Depoimentos predominam. É sobre a fala do depoimento, da entrevista, do diálogo, que desaba a grave voz over, cercando a indeterminação de sua expressão. A fala em si mesma, portanto, não basta no direto brasileiro. É necessário que outra fala maior (uma voz fora-de-campo com saber, capaz de análise social) situe a fala do povo, ou a fala da burguesia, inserindo-as num todo social que é maior que cada uma delas. As falas em si mesmas não são nada, e o documentário resente-se da insignificância da fala qualquer. Para que passem a valer, necessitam da mediação da voz over, que lhes situa socialmente no espaço da política, conclamando direta ou indiretamente à práxis (RAMOS, 2008, p.390).

Esse “modelo sociológico” é muito particular aos documentários brasileiros produzidos principalmente na década de 1960. Entretanto, a aproximação do cinema direto com a Sociologia não era um fenômeno exclusivamente brasileiro. O exemplo mais conhecido dessa parceria aconteceu na França, especialmente com a Etnografia, com o trabalho do cineasta e etnógrafo Jean Rouch que, junto com André Leroi-Gourhan, criou um Comitê do filme etnográfico, em 1952, no Museu do Homem em Paris. Essa aproximação com o cinema direto vinha do fato de que sociólogos e etnógrafos precisavam também de equipamentos mais leves para realizarem suas pesquisas de campo, constituídas principalmente por entrevistas e observação. Segundo Mario Ruspoli, esse Comitê criado por Jean Rouch teria sido o primeiro grupo a utilizar os equipamentos de som sincrônico (apud RAMOS, 2008). Com a criação desse comitê na França o cinema foi definitivamente colocado na ordem do dia e admitido nos museus, nas fundações e nas ciências sociais. Segundo Mario Ruspoli, o cinema deixou de ser visto apenas como divertimento e se tornou um elemento relevante na história audiovisual moderna.

No Brasil, houve uma sintonia entre as necessidades dos estudos de sociologia na década de 1960 e o cinema direto. Essa sintonia foi proporcio-

nada principalmente por dois fatores: 1. parte dos estudos sociológicos naquele momento voltava-se para a pesquisa de campo em pequenas comunidades no intuito de analisar os processos de mudança social. Esses estudos tinham como parte da metodologia a observação participante, o registro das manifestações culturais dessas comunidades e os depoimentos pelas entrevistas com os habitantes. Esses registros, com as inovações audiovisuais passaram a ser realizados também com as câmeras e os gravadores de som; 2. havia no período um movimento de grande aproximação de professores universitários com o cinema. Na cidade de São Paulo aconteciam os encontros promovidos pela cinemateca brasileira, que fomentava uma intensa cinefilia. Os professores de Sociologia do período, da Universidade de São Paulo, frequentavam as sessões da cinemateca brasileira, o que contribuiu para a aproximação de cineastas e sociólogos.³ A cinemateca brasileira surgiu em 1941, na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, com base em um movimento de cultura cinematográfica que emergiu entre professores e estudantes daquela instituição.

Sergio Muniz explica também a aproximação do documentário brasileiro com a Sociologia de uma forma mais pragmática. Segundo ele, as condições para a realização de curtas-metragens na década de 1960 não eram boas e por isso eles precisavam encontrar outros meios para angariar recursos para esse tipo de produção cinematográfica. Às vezes o dinheiro vinha de uma Comissão de Festa, às vezes de fundações de auxílio à pesquisa, outras vezes as oportunidades estavam em cursos desenvolvidos pela Universidade de São Paulo. Segundo ele, após o fechamento da Universidade de Brasília por ordem das autoridades governamentais, eles criaram um departamento de produção de filmes documentários junto ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo. Esses documentários eram destinados a um público específico, universitário e o fato de ter uma recepção assim tão específica interferia no próprio formato do filme. Nas palavras de Muniz: “Se eu penso em fazer um filme sobre a modificação dos hábitos dos artesãos populares do Nordeste face à comunicação de massa e quero apresentar ao grande público, eu farei de uma outra maneira” (apud MARCORELLES, 1968, p.63).

Filmes como os que foram realizados por esses documentaristas eram vistos por um público pequeno, na sua maioria estudantes universitários. Segundo José Carlos Avellar (1968), esses filmes mostravam uma realidade ignorada pela maioria dos estudantes. Com a exibição desses filmes, era a primeira vez que muitos estavam vendo seu próprio país. Não eram filmes que atingiam o mercado cinematográfico, mas ficavam restritos a um círculo de exibição composto principalmente por cineastas, universitários e pelo público dos festivais nacionais e internacionais de cinema.

³ Entrevista com Sergio Muniz, realizada em 28 de abril de 2011.

O cinema direto no Brasil confrontava-se principalmente com o documentário brasileiro mais tradicional: cinejornais, filmes oficiais, que mostravam um Brasil moderno, colorido, “prá frente”. Os cinejornais mostravam o desenvolvimento, a industrialização, as obras públicas de infraestrutura pelo território brasileiro, as belezas nacionais. Nesse sentido, os documentários produzidos na vertente do direto foram também uma novidade no âmbito dos temas tratados pelo documentário nacional:

Entre o retrato oficial do Brasil, apresentado pelos cinejornais e pelos complementos coloridos patrocinados por indústrias ou órgãos governamentais, e este que nos é revelado pelos quatro documentários reunidos em *Brasil Verdade* a diferença é enorme: *Memória do Cangaço*, *Viramundo*, *Nossa Escola de Samba* e *Os Subterrâneos do Futebol*, assumem um verdadeiro compromisso de fidelidade com a realidade que procuram documentar. (SARNO, 2000, p.63)

Entretanto, esse novo documentário confrontava-se também com o público. Segundo Bernardet o cinema novo era um cinema de conflitos, não só pelas temáticas abordadas, pela estética adotada, mas também na forma como se relacionava com o público, ou seja, entrava em conflito com o próprio público brasileiro. Para esses cineastas da década de 1960, o público era alienado, sem consciência da “verdadeira” realidade brasileira. Segundo os novos diretores desse período, o cinema estava disposto a fornecer essas imagens da realidade, mas, para esses mesmos diretores, era difícil a aceitação desses filmes por um público asfixiado pelo cinema americano.

A nova linguagem cinematográfica – em que a realidade brasileira é enfocada compromissadamente sob a forma de denúncia, captada através da imagem e do som diretos – é o grande mérito dos seus diretores. Há em todos eles uma provocação que não pode deixar de exigir uma reação de um público asfixiado pelas de Hollywood, Ringo & Cia. O que se desenrola na tela é o espectador ou aspectos dele: suas esperanças, inquietações, modos de vida, frustrações e aspirações. (AVELLAR, 1968).

Sendo assim, os filmes dessa produção vinculada ao cinema direto no Brasil pouco circularam comercialmente, tiveram uma recepção especializada, nos cineclubes e sessões restritas de exibição, compostas de cinéfilos e estudantes. Entretanto, esses filmes produziram uma série de imagens sobre a realidade brasileira, que repercutiu no cinema nacional e no imaginário sobre o Brasil.

OS ARQUIVOS ORAIS

No Brasil, uma das experiências concretas de aproximação do cinema documentário com a pesquisa sociológica foi realizada pelo documentarista Sergio Muniz com o filme “O Povo do Velho Pedro”,⁴ de 1967, sobre um grupo messiânico que vivia no município de Santa Brígida, no sertão baiano. Esse documentário era parte de uma pesquisa sociológica da professora Maria Isaura Pereira de Queiroz, da Universidade de São Paulo, e integrava três órgãos vinculados à pesquisa acadêmica: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), Centro de Estudos Rurais e Urbanos (CERU) e a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Para realizar esse estudo formou-se uma equipe interdisciplinar: Antropologia (Eunice Ribeiro Durhan), Sociologia (Lia de Freitas Garcia Fukui), Psicologia Social (Amazonas Alves de Lima), Cinema (Sérgio Muniz e equipe), Geografia e Geologia (José Pereira de Queiroz Neto).⁵ Em 1968, esse documentário foi exibido em Paris numa sessão patrocinada pela Embaixada do Brasil e pelo Institut de Hautes Etudes de L’Amérique Latine, com uma apresentação da professora Maria Isaura Pereira de Queiroz. Também foi apresentado no Musée de l’Homme e no IRFED (Instituto de Pesquisas sobre Desenvolvimento) e no Cine-club Arc en Ciel. Além de Paris, o documentário foi exibido em Londres e em Roma. O filme foi elogiado por mostrar com seriedade aspectos da realidade brasileira, sem demagogia ou avidez pelo pitoresco. Seria um exemplo de como o cinema poderia servir ao estudo da Sociologia: “uma pesquisa de câmara em punho, de magnetofone a tiracolo (...) o cinema é um meio de escrita, o mais vivo, o mais capaz de exprimir o simultâneo.” (FIGUEIREDO, 1968, p. 194).

O município de Santa Brígida foi selecionado com base em uma pesquisa que estava sendo desenvolvida desde o início da década de 1950, na Bahia, num acordo firmado entre o Departamento de Educação do Estado e a Columbia University, de Nova York, por meio de seu Departamento de Antropologia. O objetivo desse convênio era o de realizar uma série de pesquisas socioculturais, por iniciativa do então secretário de Educação e Saúde da Bahia, Anísio Teixeira. Tal evento recebeu o nome de Programa de Pesquisas Sociais do Estado da Bahia – Columbia University e teve a direção geral dos seguintes cientistas sociais: Charles Wagley, Thales de Azevedo e Luiz Carlos Costa Pinto. Em 1950, professores vinculados a esse convênio viajaram pelo Nordeste e souberam da existência de uma comunidade organizada em torno de um velho chefe religioso. Desse primeiro contato resultou o trabalho de Maria Isaura Pereira de Queiroz, a convite

⁴ Há uma cópia do documentário “O Povo do Velho Pedro”, de Sergio Muniz, na Cinemateca Brasileira.

⁵ Informações retiradas do depoimento de Zeila de Brito Fabri de Martini. Revista Educação e Linguagem, v.12, n.20, 2009.

do Seminário de Antropologia da Universidade da Bahia (AZEVEDO, 1958). A pesquisa de Queiroz pretendia investigar o fenômeno de exaltação mística, presente em várias localidades do sertão nordestino, apesar dos processos de mudança social que atuavam na região: abertura de estradas de rodagem, o cinema, o rádio, a penetração de novas ideias políticas e religiosas, a extensão das linhas elétricas, as obras contra as secas, a introdução de novas lavouras, o adensamento demográfico, entre outras transformações que aconteciam naquele momento no Nordeste brasileiro (AZEVEDO, 1958).

O estudo de Maria Isaura de Pereira Queiroz compreendia um levantamento dos vários aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais daquela comunidade. Queiroz se propunha a realizar uma pesquisa das culturas populares, mas se opunha a tratar essas culturas do ponto de vista do folclore, como se as manifestações populares fossem apenas “sobrevivências tradicionais”, como algo que não pertence às sociedades contemporâneas e fossem somente legados do passado. Segundo ela:

a cultura popular é composta de manifestações que surgem na sociedade tal qual ela existe ou que nela se perpetuam porque lhes são adequadas. Não se trata de “sobrevivência”, de algo que estaria em instância de desaparecimento, mas sim algo que está em pleno curso da vida, com suas peculiaridades e evolução. (QUEIROZ, 1978, p.6).

As pesquisas desse convênio com a Universidade de Columbia e a que ocorreu em Santa Brígida, sob a coordenação da professora Maria Isaura de Pereira Queiroz, foram realizadas pela metodologia da observação participante, sendo as entrevistas com a comunidade uma das principais técnicas utilizadas. Essas entrevistas eram depois transcritas e analisadas em conjunto com os documentos escritos existentes e ainda com dados quantitativos produzidos pela própria pesquisa. Segundo Queiroz, o registro do som advindo das novas técnicas audiovisuais trouxe consequências interessantes para as Ciências Sociais, dando relevo às histórias de vida, às investigações ligadas à memória individual, compondo, segundo ela, o que na França era chamado de “Arquivos Oraís” e em outros países poderia receber o nome de “Informação Viva.” (QUEIROZ, 1983, p.65).

Sendo assim, a pesquisa em Santa Brígida também adotou a metodologia dos depoimentos pessoais, que, para Queiroz (1983), não eram concebidos como simples relatos cronológicos dos acontecimentos pessoais, mas, sim, depoimentos que poderiam “trazer a riqueza de sentimentos, opiniões e atitudes da pessoa que a relata”. Para Queiroz, trazer a palavra “ao vivo” desses grupos pesquisados seria uma forma de evitar que sociólogos, antropólogos ou demais grupos de cientistas se tornassem os únicos intérpretes dessas comunidades, como ela mesma diz, seria dar a oportunidade dos “sem voz” em nossa sociedade de expressarem os seus anseios:

seria conseguir que os próprios interessados, isto é, os integrantes dos grupos ou das camadas de dominados, noutras palavras, aos “sem voz”, pudessem eles mesmos orientar ou efetuar os estudos necessários à reformulação do ambiente socioeconômico, político e ecológico em que vivem. (QUEIROZ, 1983, p.72).

Segundo Queiroz, as técnicas do registro nas Ciências Sociais tiveram um avanço no século XX devido às invenções mecânicas, tais como a fotografia, o cinema, o gravador, a televisão, o videocassete. Essas técnicas permitiram, segundo ela, um contato muito estreito do pesquisador com os seus informantes, sem passar necessariamente pela intermediação da escrita, possibilitando o registro da informação viva. A técnica da entrevista com gravador permitiu, ainda segundo a pesquisadora, apanhar com fidelidade os monólogos dos informantes ou o diálogo entre informante e pesquisador, guardando-os em seguida por muito tempo, o que possibilitou a ampliação do poder de registro do pesquisador. Anteriormente à existência do gravador, o pesquisador deveria anotar tudo, o que podia prejudicar a própria espontaneidade do depoimento. Segundo Queiroz (1983), muitas vezes era melhor correr o risco de perder parte do relato, deixando de anotar, mas garantir que o entrevistado falasse sem restrição. Com o uso das novas tecnologias, o registro da palavra tornou-se mais fácil, as entrevistas puderam ser realizadas sem o constrangimento das anotações do pesquisador.

Todo o esforço metodológico naquele momento estava direcionado para garantir que a palavra dos entrevistados fosse de fato ouvida, que fosse uma palavra espontânea, fiel ao próprio informante. Por isso, não será mero acaso a confluência das técnicas do cinema direto e das ciências sociais. Pesquisadores e documentaristas interessaram-se por captar essa palavra “ao vivo”, que, naquele momento, parecia ser mais fiel ao real e expressar de fato as ideias e práticas de determinadas comunidades. Ao mesmo tempo, que desempenhava uma postura política de escutar aqueles que até então pareciam não ter nada a dizer de significativo à sociedade de uma forma geral.

Nas pesquisas que foram efetuadas no final da década de 1950 e início de 1960, na Bahia, encontra-se entre os pesquisadores a intenção de compreender o que eles chamavam de linguagem do povo e suas expressões, que, ainda segundo esses mesmos pesquisadores, muitas vezes diferiam das expressões utilizadas pelas pessoas que viviam nas grandes cidades. Segundo Wagley e Azevedo (1951), nas investigações sociológicas que foram realizadas no Brasil pelo convênio com a Columbia University, participaram do projeto alguns pesquisadores estrangeiros. Para que pudessem realizar o trabalho receberam aulas de português para conseguirem se comunicar com os habitantes das comunidades investigadas. Entretanto, apesar do treinamento linguístico, todos tiveram sérias dificuldades com a língua falada pela população nordestina. Wagley e Azevedo (1951) explicam essa dificul-

dade pelo fato de que os professores de línguas raramente ensinam a linguagem do povo e

muitas expressões usadas localmente nas três comunidades constituem um embaraço para a gente da cidade brasileira, Isso mesmo experimentaram dois auxiliares de pesquisa, universitários vindos de uma grande cidade brasileira, inteiramente desacostumados à linguagem da “gente do povo” nas regiões rurais. (WAGLEY; AZEVEDO, 1991, p.228).

Essa mesma preocupação em escutar e compreender a palavra dos entrevistados, a palavra espontânea e autêntica de uma determinada comunidade é percebida nos depoimentos de documentaristas. Segundo o cineasta Geraldo Sarno, a equipe que realizou a série de documentários, que ficou conhecida como Caravana Farkas, mantinha uma boa comunicação com os entrevistados porque costumava conhecer bem a realidade retratada. Permaneciam por um tempo prolongado no local, conversavam sobre os problemas cotidianos com os habitantes que seriam retratados. Por outro lado, a população local não conhecia o que era o cinema, por isso não se intimidavam com os equipamentos e comportavam-se de forma espontânea. Além disso, a equipe cinematográfica deixava os entrevistados falarem com toda a liberdade, sem intervir muito na fala dos mesmos. Segundo Sergio Muniz:

Quando um homem que não teve jamais a possibilidade de se expressar o faz, é preciso lhe mostrar que os outros homens estão prontos a lhe ouvir. Nos nossos filmes o ouvido treinado reconhece o povo brasileiro, sua linguagem, sua maneira de pensar, seu universo. No despistador, eu posso dizer que dei a palavra ao personagem, pois é ele que explica, comenta a ação, sem a ajuda de um narrador. (GRELIER, 1973, p.33).

A possibilidade de registrar essa fala popular e de ouvir uma linguagem considerada própria dessas comunidades era a novidade, naquele momento, possibilitada pelas mudanças tecnológicas do audiovisual. Inovações estas que encontraram a predisposição de cientistas sociais e documentaristas que buscavam na palavra do outro em sincronia com o registro de imagens uma nova forma de conhecer e representar a realidade brasileira.

O POVO DO VELHO PEDRO

Entre julho e março de 1967 foram feitas as filmagens do documentário “O povo do velho Pedro” pelo cineasta Sergio Muniz, como parte integrante da pesquisa sociológica que estava sendo realizada na comunidade de Santa Brígida. No filme, logo no início, há uma contextualização histórica dessa comunidade e dos movimentos messiânicos no Nordeste, informações a respeito das festas populares ali realizadas, dos cultos religiosos, atividades eco-

nômicas, a história de Pedro Baptista da Silva e de alguns dos romeiros que o seguiam. O documentário começa com dados históricos e sociológicos mais gerais a respeito dos movimentos rústicos do Nordeste para, aos poucos, ir focalizando as particularidades daquela comunidade. Nas imagens observam-se principalmente os rituais realizados pelos seguidores de Pedro Batista, a preparação para a festa de São Pedro, cenas do próprio beato junto aos fiéis e imagens da produção econômica local: o trabalho na casa de farinha, o artesanato local, o manuseio do tear pelas mulheres, a confecção das redes, o comércio dos produtos locais na feira.

O documentário “O povo do Velho Pedro” ficou por algum tempo desaparecido e esquecido. Diferentemente dos arquivos escritos, os arquivos audiovisuais não conquistaram a mesma notoriedade que as obras da biblioteca tradicional. A possibilidade de uso das imagens para fins da pesquisa sociológica, apesar de intensa, sempre foi vista com certa precaução. A própria Maria Isaura Pereira de Queiroz, ao falar do documentário que ajudou a construir, ao mesmo tempo em que salienta a importância da utilização desses instrumentos para a pesquisa, expressa também suas dúvidas. Segundo ela, uma pesquisa de câmera em punho, de magnetofone a tiracolo, de hábil trabalho para que as pessoas se deixem surpreender em toda a sua naturalidade, de difícil seleção de aspectos e imagens, não deixa de ser uma pesquisa de luxo.

Entretanto, tem dúvidas de que o processo cinematográfico vá além da informação, e, já seja a própria análise dos fenômenos sociológicos. Este é um problema para largas discussões: o cinema é um meio de escrita, o mais vivo, o mais capaz de exprimir o simultâneo. Comunicará ele a interpretação, captadas apenas as imagens e os sons do fenômeno observado? Exigirá, como no caso presente, a “voz de fora”, do locutor-sociólogo, do conferencista, do professor? (FIGUEIREDO, 1968, p.160).

As imagens de Santa Brígida e dos romeiros seguidores do “Velho Pedro” são acompanhadas por uma *voz over* que explica as características sociais, políticas e econômicas dessa comunidade. Essa voz sociológica, externa aos próprios entrevistados, pode ser caracterizada como a “voz do saber”, tal como define Jean-Claude Bernardet ao analisar o documentário “Viramundo” de Geraldo Sarno. Bernardet, no âmbito do que ele chamou de modelo sociológico no documentário brasileiro da década de 1960, fala de uma voz que, ao contrário dos entrevistados, apresenta um “saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito.” (BERNARDET, 2009 p.17).

No decorrer do filme, os romeiros entrevistados intercalam essa *voz over*, as falas foram editadas, por vezes falam apenas o seu nome e o local de origem, outros falam de sua participação na comunidade, relatam problemas políticos do local, como os conflitos gerados pela questão da propriedade da

terra. Falam também da devoção ao velho Pedro e o que significava para eles aquela comunidade. Nesse sentido, encontramos nesse documentário o modelo desenhado por Jean Claude Bernardet, em que as imagens e as falas dos entrevistados serviriam mais para ilustrar o que a *voz over* sociológica generaliza e diz sobre a comunidade de Santa Brígida.

Mas também se escutam os sons produzidos pelos romeiros de Santa Brígida. O som direto revela justamente aquilo que é formulado pela própria comunidade: cantorias religiosas, os sons das festas, as falas dos romeiros, os sons das ruas, os sons dos cantadores, dos músicos. A palavra da comunidade estava, sobretudo, nas cantorias, nas rezas, na cultura popular. Era isso o que a pesquisa social buscava, era isso o que ela pretendia iluminar e é aí que o registro do som mais se faz presente. É nesses sons produzidos pelas manifestações populares que se encontra a palavra-evento a que se referiu no início do texto. A especificidade do que era dito por essa população nas suas cantorias e rezas demarcava a diversidade que merecia ser registrada pela captação “ao vivo”. O documentário ressalta essas práticas e por isso são as vozes vinculadas principalmente às práticas religiosas que aparecem em som direto.

Dar voz a essas práticas no documentário era corroborar também as concepções sociológicas de Maria Isaura Pereira de Queiroz no momento de tal investigação. Para Queiroz, as crenças messiânicas e a religiosidade eram disposições coletivas que intermediavam tanto o enfretamento como a subordinação aos poderes locais. Segundo ela, se alguns indivíduos eram dotados de força mística fora do comum, era porque havia uma massa com manifesta disposição coletiva particular em relação à religião. O documentário focaliza essa disposição para a religião e ressalta as diversas manifestações produzidas pela comunidade em torno da religiosidade.

Na década de 1960 o cinema direto representou essa oportunidade de registrar esses sons e de dar voz a pessoas e a determinadas práticas que não tinham espaço nas telas de cinema ou de televisão. Representou também a possibilidade de ampliar a capacidade de registro de pesquisadores que tinham por objetivo compreender as práticas culturais e religiosas de localidades mais isoladas e pouco conhecidas. A possibilidade do registro do som “ao vivo” e a escuta atenta de cineastas e pesquisadores é que deram impulso a determinados registros audiovisuais que colocaram num primeiro plano justamente a palavra desses “outros” desconhecidos e essa valorização da palavra e do registro dessa palavra produzida pelas práticas sociais e culturais dessas comunidades.

Dans ces « vies de paroles », presque toujours dehors, peu mises à l'abri dans l'intimité domestique, se joue aussi la conscience, celle du groupe auquel on appartient. L'enthousiasme et la ferveur – qu'on ne s'y trompe pas – n'empêchent ni la misère, ni l'instabilité économique ; ils ne sont pas le fruit de l'attitude béate et naïve d'une

population fruste, mais la nécessaire implication des uns aux autres par la voix et le geste, deux outils qu'elle module et ajuste à ses désirs. (FARGE, 2006, p.30).

É essa valorização da palavra e a manifestação dessa palavra que se diferenciava daquilo que comumente era ouvido nos meios de comunicação de massa que se denominou a palavra-evento. Acredita-se que essa palavra-evento estava presente nos registros dos pesquisadores da época, assim como nos documentários feitos no período na estilística do cinema direto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras., 2008.
- AZEVEDO, Thales. *Ensaio de Antropologia Social*, Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1959.
- _____. Prefácio. IN: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Sociologia e Folclore*. Salvador: Progresso, 1958.
- AVELLAR, José Carlos. "Brasil Verdade", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 ago. 1968.
- BACCEGA, Maria Aparecida. *Comunicação/ educação: mediador do processo de recepção*. INTERCOM, Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2008.
- BASTIDE, Roger. *Brasil Terra de Contrastes*. São Paulo: Difusão Européia Livro, 1973
- BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação. *Opinião Pública*, 8(1): 40-53, maio 2002.
- FARGE, Arlette. L'existence méconnue des plus faibles. L'histoire au secours du présent. Paris: *Etudes*, Paris/1, tome 404, p. 35-47, 2006.
- FIGUEIREDO, Guilherme. Um documentário. *Revista do IEB*, São Paulo, USP, n.5, 1968.
- GRELIER, Robert. Entretien: Jose Carlos Avellar, Sergio Muniz, Geraldo Sarno. *La Revue de Cinéma, Image et Son*, Paris n.270, p. 24-36, mar. 1973.
- HEUSC, Luc de. *Cinéma et sciences sociales: panorama du film ethnographique*. Paris: UNESCO. 1962.
- IEB. O Povo do Velho Pedro, na Europa. São Paulo: *Revista do IEB*, USP, n.5, 1968.
- MARCORELLES, Louis. *Éléments pour un nouveau cinéma*. Paris: UNESCO, 1970.
- _____. Perspectives du cinéma nouveau. Entretien avec Carlos Diegues e Sergio Muniz par Louis Marcorelles. *Image et Son, la revue du cinéma*, Paris, 1968.
- MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisité*. Québec: Les 400 coups, 1997.
- MORIN, Edgar. Preface. IN: HEUSCH, Luc de. *Cinéma et sciences sociales: panorama du film ethnographique*. Paris: UNESCO. 1962
- MUNIZ, Sergio. Cinema direto: anotações. *Mirante das Artes*, n.1, jan.-fev. 1967.
- NEVES, David. A descoberta da espontaneidade (breve histórico do cinema-direto no Brasil). IN: COSTA, Flávio Moreira. *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1966.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: CERU, 1983.

_____. Apresentação. *Cadernos* n.11, São Paulo, 1978.

_____. *Sociologia e Folclore*. Salvador: Aguiar e Souza, 1958.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

_____; MIRANDA, Luis Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

_____. (Org). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RUSPOLI, Mario. *Pour un nouveau cinéma dans les pays em voie de développement*. Paris, UNESCO, 1963.

SARNO, Geraldo. Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário. Rio de Janeiro: *Revista Cinemaís*, n.25, p. 61-64, set./out. 2000.

VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Seuil, 2007.

WAGLEY, Charles; AZEVEDO, Thales. Sobre métodos do campo no estudo de comunidade. São Paulo: *Revista do Museu Paulista*, v.5, 1951.

_____; AZEVEDO, Thales e PINTO, Luiz A. Costa. Uma pesquisa sobre a vida social no Estado da Bahia. Salvador: *Publicações do Museu do Estado*, n.11, 1950.

