

POTÊNCIA E ARREFECIMENTO DO DIRETO NO DOCUMENTÁRIO

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues *

Resumo: O artigo apresenta uma análise sobre a consolidação do direto e suas inflexões no documentário, investigando seu auge e posterior esvaziamento em virtude de sucessivas apropriações e do esgotamento de sua estilística. Num segundo momento, inspirados nas considerações de Jean-Louis Comolli, indagamo-nos sobre as possibilidades do seu revigoramento na contemporaneidade.

Palavras-chave: Cinema direto, cinema-verdade, inscrição verdadeira, alteridade

Resumen: Este artículo presenta un análisis sobre la consolidación del “cine directo” y sus inflexiones en el documental, indagando su auge y posterior abandono, en virtud de sucesivas apropiaciones y del agotamiento de su estilística. Tras ello, inspirándonos en las consideraciones de Jean-Louis Comolli, indagamos las posibilidades de su revitalización en el documental contemporáneo.

Palabras clave: *Direct Cinema*, cine de realidad, inscripción verdadera, alteridad.

Abstract: The paper presents an analysis of the consolidation of the *direct* and its inflections in the documentary history, including its peak and subsequent trivialization due to successive appropriations and the exhaustion of its stylistic. Then, inspired by the thoughts of Jean-Louis Comolli, we evaluate the possibilities of its recovering by contemporary cinema.

Keywords: Direct cinema, cinéma-vérité, true inscription, otherness

Résumé: L'article présente une analyse de la consolidation du cinéma direct et de ses inflexions dans le film documentaire, prenant en compte son point culminant et sa perte d'importance ultérieure, en raison d'appropriations successives et de l'épuisement de sa stylistique. Dans un second moment, inspiré par les considérations de Jean-Louis Comolli, on s'interroge sur sa capacité à reprendre de la vigueur dans le documentaire contemporain.

Mots-clé : Cinéma direct, cinéma-vérité, inscription vraie, altérité.

Este ensaio propõe uma reflexão sobre a fulgurância, o impacto e o gradual esvaziamento do *direto*¹ no cinema, com ênfase no domínio do

* Professor no Bacharelado em Cinema da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e doutorando em Múltiplos na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Email: laecioricardo@gmail.com

¹ De forma simplificada, o termo direto se refere às produções realizadas com equipamentos que permitem o registro síncrono de som e imagem, prática comum no cinema desde os anos de 1960. Ao longo do texto, todavia, perceberemos a limitação desta

documentário. Admito, porém, certo cuidado com a delimitação aqui sugerida, posto que ela pressupõe uma inevitável historicização deste campo, o que comporta alguns riscos. Explico. Recortes cronológicos que estabelecem pontos de inflexão e balizas inaugurais costumam ter validade restrita e/ou nem sempre consensual na seara artística; com frequência, os *revivals* promovem interpenetrações entre o novo e a tradição, apagando as delimitações previamente postuladas, e realizadores pioneiros são incensados por antecipar uma tendência pouco usual em seu período, mas aclamada pelas gerações posteriores (vide o exemplo de Dziga Vertov).

Cautelas à parte, e respaldados por uma extensa bibliografia (BARNOUW, 1993; JACOBS, 1979; GAUTHIER, 2011), podemos admitir que o período de transição entre as décadas de 1950/1960 se caracteriza por um movimento de ruptura na prática documental. Neste contexto, a estilística clássica, marcada pelo excessivo controle do realizador na tomada, pela presença de uma voz *over* didática e pela afasia dos sujeitos abordados,² cede espaço a um fascínio crescente pela fala e presença do outro em cena, bem como pela adoção de procedimentos narrativos que valorizam a complexidade do mundo em vez de reduzi-la a esquemas mecânicos (relações de causa e efeito). Verificamos, pois, em muitos títulos realizados à época, um retraimento da autoridade do cineasta em benefício de uma afirmação da alteridade filmada.

definição. Bastante influente no documentário, o direto também deixou marcas evidentes na ficção feita desde então.

² Neste trabalho, uso o termo “documentário clássico” para me referir, prioritariamente, às produções que adotam uma estilística marcada pelo controle excessivo do realizador (monopólio da voz), configurado pelo uso de uma *voz over* didática e autoritária, e, quase sempre, pelo silenciamento da alteridade (nestes filmes, não temos acesso à subjetividade ou visão de mundo do *outro*, que desponta no filme como estatística ou simples amostra). Tais produções também se caracterizam pelo enfoque totalizador, que desrespeita a ambigüidade do mundo e privilegia leituras unívocas. A escola inglesa capitaneada por John Grierson desponta como o avatar deste modelo, embora outras cinematografias (o cinema do “esforço de guerra” e o cinema educativo de muitos países) a ele se adêquem. No entanto, reconheço que sob o rótulo “documentário clássico”, pelo menos em termos cronológicos (1920/1955), figura uma diversidade de propostas e realizadores que não se encaixam nesta descrição. Cito os exemplos de Vertov, de Joris Ivens, de Resnais (produção documental) e do *Free Cinema*, dentre outros.

Todavia, apesar da complexidade do quadro, são comuns as referências que vinculam tal contexto de transição e ruptura unicamente ao desenvolvimento dos equipamentos portáteis de registro síncrono do som e da imagem (ou seja, ao aparato técnico que possibilitou a realização de *tomadas diretas*). Trata-se de um fetichismo tecnológico impreciso, equivocado e mistificador; carente, portanto, de relativização e esclarecimento. Sem dúvida, as câmeras leves, com o auxílio de gravadores acoplados, oxigenaram o documentário, retirando este domínio dos estúdios, privilegiando o frenesi das ruas e possibilitando a vitória de uma prática cinematográfica pautada numa maior autonomia dos sujeitos em cena.³ Estas propriedades podem ser comprovadas nos muitos títulos do período que atestam um forte interesse pela “fala do outro” e ostentam um frescor que se encontrava ausente do modelo clássico, quase sempre engessado, burocrático, enfadonho. No entanto, o prestígio alcançado por tais conquistas técnicas não pode ser dissociado de dois fatores igualmente importantes: a) de uma guinada ética forte o suficiente para reposicionar a relação com a alteridade; b) do anseio estético que sempre presidiu o desejo de reinvenção no campo artístico (e, por conseguinte, no documentário). O exemplo protagonizado por Jean Rouch me parece propício para ponderarmos esta relação.

Como observa Maxime Scheinfeigel (2009), bem antes do advento dos aparelhos portáteis e síncronos, Rouch já estabelecera outro vínculo com os africanos por ele filmados, pautado numa ética que pressupunha a criação como colaboração mútua em vez de simples espoliação da alteridade

³ A tecnologia que culminou no florescimento dos equipamentos portáteis e síncronos, cabe destacar, não desponta subitamente, sem antecedentes. É importante mencionar aqui as pesquisas com som alavancadas pela escola britânica, em cujo grupo se destacava o brasileiro Alberto Cavalcanti, e as conquistas alimentadas pelo esforço de guerra (como o desenvolvimento de películas mais sensíveis e de alguns gravadores portáteis), por exemplo. Todavia, apesar destes avanços, é somente no contexto de transição dos anos de 1950/1960 que o aparato técnico alcança um nível de excelência satisfatório para assegurar o êxito da tomada direta.

– ou conversão desta em artefato exótico a ser exposto nos museus etnográficos do Velho Mundo. Ao recusar os procedimentos da antropologia convencional, que forja modelos explicativos para o esclarecimento de realidades demasiado complexas para se enquadrar em sínteses, Rouch descobre que, apenas restando suas pretensões eurocêntricas e solicitando a força do imaginário “nativo”, poderia contribuir para o florescimento de aspectos contundentes da realidade africana capazes de fecundar seu cinema. Tal gesto, alerta Scheinfeigel, nos revela o pioneirismo de sua arte/ciência e nos permite entender a magnitude de uma obra como *Eu, Um Negro* (1958). Neste filme pré-síncrono, ou seja, *realizado antes da consolidação dos equipamentos portáteis*, o francês minimiza sua voz e autoridade para reabilitar a alteridade e lhe devolver a fala anteriormente espoliada. Em outros termos, Rouch não espera que a tecnologia alcance seu anseio estético e político para conferir uma guinada ética à sua cinematografia (2009: 16-22). Doce contradição, *Eu, um Negro* é um filme de pretensões modernas (antecipa questões caras ao cinema direto), ainda que sua base técnica de realização seja clássica ou pré-moderna.

Outra explicação capaz de relativizar o peso do fetichismo tecnológico na ascensão do documentário moderno é o fato de, no contexto dos anos de 1960, termos vislumbrado diferentes manifestações estéticas para uma mesma conquista técnica. Fossem os dispositivos portáteis a engrenagem central ou basilar deste processo de ruptura, o presumível seria nos depararmos com obras próximas entre si, em vez de assistirmos ao afloramento de tendências diversas (embora não necessariamente antagônicas). Podemos ilustrar esta efervescência e pluralidade com uma revisão de pelo menos duas destas principais facções, ambas amparadas nas tecnologias de registro síncrono de som e imagem.

Começamos pelo que se convencionou chamar de *Cinema Direto* (CDA)⁴ ou de *living-camera*. Orientados pelo desejo de acompanhar e registrar, continuamente, o fluxo da vida e a movimentação dos personagens em suas atividades diárias, os diretores desta escola, de matriz norte-americana, procuravam se vincular intimamente ao cotidiano dos sujeitos por eles documentados. A premissa é observar sem intervir/interagir diretamente (posição que ambiciona uma questionável invisibilidade na tomada). À discrição da câmera, corresponderia muitas vezes um filme modesto em sua finalização. Portanto, tal tendência se caracteriza pelo emprego de uma estilística humilde, se a compararmos com o cinema ficcional ou mesmo com a tradição clássica do documentário. Podemos enumerar alguns de seus pressupostos: câmera em recuo e raro emprego da voz over; ausência de efeitos sonoros complementares ou de trilha incidental; recusa de legendas explicativas ou didáticas, bem como de entrevistas e de depoimentos diretos para a câmera; impossibilidade de reconstituições ou de repetições de situações para as lentes do cineasta (ou seja, no direto inexistente um *segundo take*)... Notamos, pois, uma evidente condenação de qualquer procedimento que possa culminar numa alteração da carga semântica do material bruto produzido. Quanto à montagem, ela busca restituir ao espectador, na medida do possível, a experiência vivenciada durante a filmagem, respeitando quase sempre a cronologia dos eventos⁵.

Incluída na tipologia dos modos de representação documental formulada por Bill Nichols, tal escola foi por ele designada de *observativa*. Sobre o fascínio desta tradição, ele comenta: “as imagens resultantes

⁴ A sigla CDA (Cinema Direto Americano) é aqui utilizada para evitar confusões entre uma escola (a escola do Direto nos EUA) e o movimento maior designado de *Cinema Direto*, do qual a vertente ianque é uma dentre outras tendências a irromper nos anos de 1960.

⁵ Eis alguns títulos que se vinculam a este modelo os seguintes títulos: *Primárias* (1960) e *Crise* (1963), de Robert Drew; *O Caixeiro-Viajante* (1969), dos irmãos Maysles; *A Escola* (1968), de Frederick Wiseman; o brasileiro *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles; *Justiça* (2005), de Maria Augusta Ramos...

lembram, muitas vezes, a obra dos neo-realistas italianos. Olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas”. Mais à frente, acrescenta, “o isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz” (2007: 148)⁶.

Do outro lado do Atlântico, na França especificamente, despontaria o *Cinema-Verdade* (CV); nesta vertente, em vez do recuo e da discrição da câmera, típicos da escola americana, vislumbramos um envolvimento e interação direta do realizador com o tema e os sujeitos abordados. Em síntese, é a presença do cineasta/câmera que aciona a interlocução e propicia a fabulação⁷ do personagem – uma espécie de agenciamento que fomenta o extraordinário da tomada, centelha que inexistia antes da mediação/intervenção do documentarista. Por conseguinte, em vez de relatos pretensamente objetivos ou de registros orientados por um ideal de “invisibilidade” da equipe, testemunhamos unicamente a “verdade de um encontro”, com suas hesitações, ênfases, revelações ambíguas e reinvenção de subjetividades diante da câmera. Em outros termos, instigados pelos cineastas e pelas lentes, os personagens se põem a fabular sem deixar de ser verdadeiros. E o documentarista, ciente da impossibilidade de atingir um

⁶ Como os demais modelos, este também nos coloca implicações éticas consideráveis. Por exemplo, o evidente voyeurismo estimulado pelo documentário observativo, de conduta às vezes invasiva, é aceitável ou passível de censura? Em outras palavras, quais os limites desta intimidade estabelecida com o “outro” de modo a não aviltá-lo? Por outro lado, uma vez que esta escola defende a prática de uma estilística humilde, que se recusa a intervir nos sentidos presentes no material filmado, abdicando de procedimentos formalistas e de explicações pormenorizadas, que garantias poderemos ter de que a compreensão do *outro*, bem como dos eventos registrados, não resultará em distorções? Em outros termos, sem informações adicionais ou contextualizações, pode o espectador desenvolver uma leitura satisfatória da realidade filmada unicamente pelas tomadas diretas? A pergunta, lembro, não questiona o direito do espectador de forjar suas leituras e de dialogar livremente com o filme; antes, questiona se o excesso de cautela e humildade não podem privar o público de aprofundamentos.

⁷ Para o conceito de fabulação e uma interpretação original da inovação preconizada pelo cinema-verdade, sugiro a leitura do capítulo “As Potências do Falso”. In: Gilles Deleuze, *A imagem-tempo: Cinema 2*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2009.

real intocado, assume a condição de ator social em interação com os demais sujeitos⁸ (embora com certo nível de poder e controle dos acontecimentos, pois é ele quem manuseia a câmera e responderá pela edição final).

A entrevista é o procedimento recorrente desta escola, mas outras formas de integração entre cineastas e personagens podem despontar, conforme se busque um maior ou menor nível de envolvimento com o *outro* em cena. Ao assistirmos aos filmes desta vertente, portanto, nos deparamos com um documentário realizado por alguém ativamente engajado na representação e, não, algo feito por um diretor que observa o mundo discretamente; suas tomadas nos revelam o corpo-a-corpo dos sujeitos em cena e seus níveis de engajamento, em encontros muitas vezes carregados de emoção. Testemunhamos, pois, o embate de *mise-en-scènes*, de desejos e de angústias; as recusas, esperas e desconfianças; a adesão e a rejeição; o afeto e a violência implicados neste processo. Em certo sentido, o que se registra é a tensão de um evento que inexistia antes do posicionamento da câmera, uma realidade que desponta pela mediação e agenciamento do cineasta, reconfigurando experiências de vida – a dele, a dos personagens e, talvez, a do espectador⁹.

Não raro, num gesto de *reflexividade*, este modelo também coloca em foco as negociações e decisões estilísticas que precedem o encontro, revelando o que nele existe de construção e intervenção, de invasivo e

⁸ Espécie de homenagem ao russo Dziga Vertov, que refletia também o experimentalismo com o uso do direto nos primeiros títulos desta escola, o termo “*cinema-verdade*” não foi acolhido de modo unânime, tampouco sem estimular celeumas entre os críticos. Para muitos, era sinônimo de um documentário que pretendia ser expressão da verdade – leitura, claro, contrária ao interesse original postulado por Rouch e Morin em seus escritos e no filme-manifesto desta tendência (*Crônica de um Verão*). Em todo caso e para evitar confusões semânticas, já por volta de 1963, o verbete *cinema direto*, cunhado por Mario Ruspoli, é adotado de forma generalizada para se referir a todas as tradições do documentário realizadas com o uso dos equipamentos de registro síncrono de som e imagem.

⁹ Exemplos de documentários vinculados à esta tradição (cinema-verdade e/ou documentários reflexivos): *Crônica de um Verão* (1960), de Rouch e Edgar Morin; *Comícios do Amor* (1965), de Pasolini; *Cabra Marcado para Morrer* (1985) e *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho; *Daguerreótipos* (1976), de Agnès Varda...

violento pela realização da filmagem. Em outras palavras, num esforço de honestidade e de ruptura da ilusão documental (de tornar claro que a “verdade no documentário” é sempre parcial diante da complexidade dos fenômenos e sujeitos abordados), os problemas relacionados à representação são compartilhados com o espectador – no limite, esta prática nos convida a uma desnaturalização/reeducação do olhar e a desconfiar dos documentários que não abraçam tal transparência como preceito maior. Muitas produções vinculadas a este grupo tendem, pois, a desprezar a lógica expositiva e sua retórica, as regras de comprovação e os comentários generalizantes, nos estimulando a questionar a autenticidade de toda obra não-ficcional – não por julgá-la uma ficção propriamente, mas por reconhecer suas limitações e a crença fetichista que ela estimula nos espectadores crédulos¹⁰. Em síntese, parafraseando o título do livro de Sílvio Da-Rin (2004), que investiga a *reflexividade* como ponto de inflexão na trajetória do documentário, o “espelho” que parecia duplicar o mundo, revelando-o em sua verdade aparente, agora se revela partido, dilacerado, cabisbaixo ante sua impotência.

As possíveis diferenças entre os modelos aqui cotejados, CDA e CV¹¹, são elucidadas pela tipologia de Bill Nichols, mas também encontram formulações interessantes em outros autores. Vejamos mais um exemplo:

¹⁰ Seguindo a tipologia de Bill Nichols, os títulos englobados sob o rótulo cinema-verdade se vinculariam aos *modos participativo e/ou reflexivo*, conforme sua proposta seja investir numa interação entre realizador e personagens, ou questionar prioritariamente as limitações do documentário.

¹¹ Referi-me neste artigo apenas às escolas francesas e norte-americanas. No entanto, se trata de um mapeamento parcial, do qual se encontram excluídas outras tendências do direto. O exemplo ausente mais notável é o da escola canadense; na sua vertente anglófona, despontaria o chamado *candid-eye* que, em muitos aspectos, se assemelha à tradição norte-americana abordada neste artigo. Já na província do Québec, de influência francesa, aflora outra vertente (*cinema do vivido* para Deleuze), cujos expoentes são Pierre Perrault e Michel Brault. Há décadas sufocada politicamente pela maioria inglesa do país, esta região vivencia, nos anos de 1960, um movimento social de reivindicação política e de afirmação cultural batizado de “Revolução Tranqüila”. Em sintonia com tal contexto, a produção destes cineastas dialoga fortemente com os valores francófonos do Québec – vislumbramos, pois, uma espécie de cinema de afirmação identitária. Para aprofundamento sobre a vertente francesa da produção canadense recomendo o ensaio de Nísio Teixeira

O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador (BARNOUW, 1993: 254).

A apreciação de Barnouw, embora sucinta, se aproxima das considerações de Nichols. Ambos nos propõem avaliações pertinentes, embora muito centradas nas diferenças entre os dois regimes e, de certo modo, espelhadas nos debates ocorridos nos anos de 1960 entre os principais partidários de cada tradição. Em português, encontramos um bom inventário desta controvérsia em dois capítulos do livro de Da-Rin (2004); para uma análise mais completa, as obras de Marcorelles (1973) e de Marsolais (1974), dentre outras, trazem uma leitura pormenorizada. Mas, afinal, que valores estavam em jogo? Expoentes do CDA como Richard Leacock e Robert Drew recusavam qualquer tipo de intervenção nos eventos filmados ou de manipulação do material bruto, creditando à imagem em tomada direta uma objetividade/autenticidade incomparável (tal ponto de vista denota um evidente entusiasmo com as tecnologias portáteis). Avessos aos excessos formalistas defendiam um cinema estilisticamente humilde e que pudesse repor para os espectadores a experiência da filmagem. Há nessa posição, como sugere Da-Rin, uma espécie de releitura teleológica da tradição documentária – no fundo, os realizadores desta escola pareciam reservar para si uma posição especial no umbral que separava os títulos

(2010: 272-283). Todavia, a exposição sobre o *direto* poderia incluir também o caso brasileiro, igualmente peculiar. Entre nós, as inflexões do documentário moderno aportam num contexto de grande influência do *Cinema Novo*; em consequência deste espectro ideológico e cultural, o *direto*, por aqui, demora a despontar em sua plenitude (menor controle, valorização da alteridade, recusa de voz over e das explicações mecânicas), sendo eclipsado pela emergência do *documentário sociológico* (Bernardet, 2003).

portadores de um maior ou menor grau de realismo (*fidelidade ao real*) em suas tomadas (2004: 141). No fundo, conclui Marcorelles (1973), o ideal idílico deste cinema seria o apagamento de toda e qualquer mediação, a possibilidade de um acesso imediato ao mundo, o desabrochar de um puro olhar sem suporte. A partir de tais considerações, podemos inferir os ruídos que despontaram entre uma tradição e outra nos extremos do Atlântico. De um lado, nos deparamos com um documentário que defende a vida observada e, não, recriada para a câmera (um esforço para flagrar a espontaneidade do mundo em seu transcorrer); do outro, vislumbramos um cinema que desponta da interação, da intervenção, instigado pela câmera e descrente de qualquer possibilidade de apreensão objetiva dos fenômenos (portanto, que reconhece a condição de mediador do cineasta e considera legítimo o agenciamento do material bruto, como forma de *tornar visível o invisível do mundo*).

Diferenças, no entanto, que podem ser relativizadas se nos detivermos também nas aproximações que conectam uma e outra tradição, abrigando-as sob um mesmo guarda-chuva (o *cinema direto*). Afinal, como ressalta Caixeta, a divisão que costuma opor os dois estilos, além de esquemática, é pouco fecunda, implicando quase sempre numa aclamação da escola francesa e sugerindo uma leitura pejorativa dos norte-americanos (2010: 240)¹². Em outros termos, é possível identificarmos convergências; convergências que contribuíram para o êxito e proliferação dos dois

¹² A respeito do CDA, por exemplo, Caixeta se esforça para desfazer equívocos comuns reiterados nas constantes apreciações desta escola. Para ele, a pretensa invisibilidade da câmera e a recusa de intervenção nos eventos filmados, posição considerada ingênua por muitos, não devem nos impedir (críticos e espectadores) de perceber que os títulos desta tradição são igualmente peças construtivistas, cuja realização envolve escolhas, negociações e tensões, no set e no processo de montagem, a exemplo de qualquer obra fílmica (2010: 241). Em outras palavras, malgrado o que seus diretores alegaram no passado, são filmes que vivenciam desafios semelhantes aos demais, ainda que tais dilemas não sejam partilhados no corte final. Tanto Wiseman, como Drew e Leacock, para conseguir alguma intimidade observativa, travam um intenso contato prévio que é eliminado na edição.

modelos na tradição documental, mas que também legou a este domínio artístico alguns de seus principais impasses na contemporaneidade.

Tentemos agora, pois, pormenorizar a força deste legado, sua irresistível potência e subsequente esvaziamento, bem como sondar as possibilidades de revigoração desta tradição (o que nos conecta diretamente ao título deste ensaio). Na digressão histórica até aqui conduzida, já aponteí parte de suas virtudes. Cabe-nos agora investir numa recapitulação mais detalhada. Como observei anteriormente, o desenvolvimento das tecnologias portáteis de registro síncrono do som e da imagem, juntamente com o florescimento de uma nova ética na relação cineasta-personagem no documentário (ética que negava a autoridade do realizador e a pretensão totalizante de muitos filmes), promoveram, no final dos anos de 1950, uma ruptura neste domínio audiovisual. No entanto, como já alertei, tal transformação não deve ser resumida a um simples fetichismo técnico; em outros termos, pensar e ponderar as implicações do direto nos obriga sempre a mensurar três fatores: *advento tecnológico, guinada ética e reinvenção estética*. Feita a ressalva, podemos afirmar que, com o afloramento do direto, vislumbramos no documentário a vitória de uma prática cinematográfica marcada por um menor controle do realizador e uma maior confiança na desenvoltura dos sujeitos em cena. Isto não implica dizer que o modelo clássico, com suas convenções, fora sepultado – em certo sentido, ele continuou influente. Mas o vento que soprara do Primeiro Mundo anunciava uma inovação irresistível.

E quais seriam estas virtudes? Cotejadas as produções americanas e francesas (e também canadenses e brasileiras) vinculadas ao direto, podemos afirmar que, nesta vertente, nos deparamos com filmes que investem na valorização da palavra e promovem uma redescoberta do “outro”. Alteridade que, na tradição clássica, permanecera afásica, tolhida em sua subjetividade, subordinada à visão de mundo do diretor. Diferentemente do que estávamos acostumados a testemunhar no modelo

anterior, não vislumbramos nos títulos modernos vozes desincorporadas (desmembradas de um corpo e procedentes de lugares incertos), nem corpos silentes, emudecidos na tomada. Como sugere Caixeta (2010), o direto se aproximou da fala coloquial das pessoas, do mundo cotidiano e distante dos estúdios, se inundou de vida e deu voz aos atores não profissionais¹³. Paulo Maia refina a questão; para ele, “o elemento contumaz, a linha de fuga desse cinema, é menos a imagem, e mais o som, sobretudo o som direto e sincrônico à imagem”. E complementa: “o cinema direto coloca o ouvido no lugar do olhar” (2010: 17). Em outros termos, para uma arte que sempre se vangloriou de mobilizar o olhar, o direto parece colocar a experiência da audição, durante a fruição fílmica, em condições de igualdade com a visão – a banda sonora e a banda visual, portanto, partilhando um status ontológico similar.

Feita a ressalva, cabe-nos estabelecer as diferenças entre os dois regimes (CDA e CV) no que se refere *ao registro da palavra*. O primeiro ambiciona apreender a palavra na conversação diária dos sujeitos entre si; deseja nos projetar nos eventos tais quais os testemunharíamos se lá estivéssemos – no entanto, como já alertei malgrado o desejo de seus realizadores, esta escola, como outras, em vez de desvelar um mundo intocado, termina por abordar um universo sempre consciente de que está sendo filmado. Já o CV provoca o irrompimento de um ato de fala, *a aposta num encontro*, num embate ou situação de tensão, deflagrado pela câmera. Ambos, todavia, almejam filmar na *duração* – som e imagem sincrônicos. Contudo, um problema evidente neste desejo de privilegiar a voz em tomada direta, recorrente no CDA, mas não no CV (que, não raro, explicita seus procedimentos e externaliza as limitações do documentário), é o mascaramento da mediação técnica e humana empregada, fator que,

¹³ Paulo Maia partilha de igual opinião: para ele, “um bom filme de cinema direto é aquele que sabe escutar e dar palavra a toda gente” (2010: 18).

obviamente, interfere nos sentidos que chegam ao espectador¹⁴. Em prol de uma alegada *autenticidade*, os realizadores americanos não puseram em xeque tal mediação; se esqueceram de que é da natureza da representação “amputar” o real em vez de mimetizá-lo ou reproduzi-lo – em outras palavras, no embate com a realidade complexa, o documentário levaria sempre desvantagem (*a vida filmada difere, pois, da experiência vivida*). Relativizar ou suspeitar desta mediação insisto, não implica em invalidar a representação que dela se origina, mas não pode ser uma prática recalçada.

Iniciamos agora, em marcha lenta, a narrativa do arrefecimento do direto. Embora as tomadas com registro síncrono de som e imagem tenham promovido rupturas no domínio do documentário (e ganhos expressivos), é preciso esclarecer que, originalmente, tais avanços técnicos são provenientes de outro setor – do campo televisivo. Amparo-me aqui nas considerações de Da-Rin. Segundo o autor brasileiro, a expansão das transmissões televisivas, seguida do respectivo alargamento da grade de programação, fomentou a pesquisa e o desenvolvimento de equipamentos mais práticos para a captação de imagens em exteriores, e que libertassem as emissoras da “artilharia pesada” do cinema (2004: 102). Em pouco tempo, uma série de inovações já se encontrava à disposição do mercado: câmeras leves, mais silenciosas e portáteis (que podiam ser operadas no ombro do cinegrafista), películas de maior sensibilidade e gravadores magnéticos potentes e pouco volumosos. Tais equipamentos promoveram duas consequências importantes: a formação de equipes menores e mais ágeis, e a substituição do princípio do assincronismo pelo sincronismo.

Em conexão com o florescimento de novos procedimentos de filmagem, de início alavancado pelo telejornalismo, este salto tecnológico teve grande impacto no documentário, culminando na aclamação de uma

¹⁴ No caso da voz, por exemplo, há uma evidente diferença entre ouvir uma pessoa falar ao vivo e escutar a gravação de sua palavra num filme ou arquivo sonoro, em tomada direta ou pós-sonorizada. Portanto, se a mediação tecnológica implica numa interferência dos sentidos, deduzimos que há discrepâncias entre a experiência vivida e seu registro fílmico.

espécie de “estética do real” – amparada numa estilística franciscana, tal estética, na avaliação dos seus entusiastas, parecia conferir ganhos de autenticidade (ou *um maior grau de realismo*) aos trabalhos assim realizados. Podemos mapear algumas de suas características: a imagem granulada e o pouco emprego de iluminação artificial, a câmara trepidante, o enquadramento instável com eventual perda de foco, a edição pródiga em cortes bruscos e o som relativamente sujo ou impuro. Presentes no *documentário direto*, todos estes elementos contribuíram para fomentar a credibilidade deste domínio e para estimular a crença tecnicista que atribuía aos novos dispositivos o poder redentor de captar a realidade (2004: 103). Embalados pela ilusão da autenticidade, a estilística franciscana se converte, para muitos entusiastas do *direto* (sobretudo da escola americana), em modelo exemplar do realismo cinematográfico – seu emprego é incensado como uma espécie de garantia da verdade da representação.

Os problemas não cessam por aí. Em ambas as tradições (CDA e CV), o menor investimento formal¹⁵ e, sobretudo, a palavra colada aos sujeitos (em tomada direta) são acolhidos como fiadores de autenticidade pelo público, já familiarizado com os procedimentos televisivos (2004: 103-105). Não há dúvidas de que, com as tecnologias portáteis, aliadas à guinada ética e ao anseio estético, os documentaristas dispunham de melhores instrumentos e de novas possibilidades de diálogo/confronto com o *real*, de maior agilidade nas cenas e ganhos de frescor, o que não se confunde, todavia, com uma *apreensão* do mesmo. O problema maior do *direto*, principalmente em sua vertente americana, foi seduzir seus espectadores com a promessa de um realismo extremado e incapaz de uma autocrítica sistemática. Colocando de outro modo: em se tratando de uma arte representativa, que envolve seletividade e exclusão, que resulta do embate

¹⁵ Não defendo aqui que tais tradições abdicam de procedimentos formais (posição ingênua), mas sim que a forma empregada se caracteriza pelo emprego de recursos humildes em substituição aos excessos cinemáticos.

de *mise-en-scènes* e propõe recortes parciais, proclamar *ganhos de autenticidade* é sempre uma posição delicada e polêmica, que suscita desconfiança e exige relativização (ganhos de que ordem e resultando em quais perdas?).

Neste processo de aclamação do princípio do sincronismo, Da-Rin aponta outro grave problema. Se, na arte fílmica, durante décadas, o som despontara subordinado aos componentes visuais, com a ascensão do direto, gradualmente testemunharíamos um efeito inverso – o áudio passa a dirigir a imagem. Em outros termos, a banda sonora se torna prioritária, hegemônica: a fala, os depoimentos e muitos outros ruídos antes inauditos se convertem em preciosidades a ser garimpadas, enquanto a banda visual, não raro, é pensada em termos ilustrativos, como moldura do conteúdo verbal, agora o principal vetor da tomada (2004: 104-105). Este problema nos conecta a outro. Palco fomentador das primeiras conquistas técnicas associadas ao *direto*, a televisão, com sua lógica de produção subordinada ao espetáculo e à contínua pressão do relógio, se transforma no seu principal *alcoz* – a palavra revigorada é substituída pelo comentário breve e aos entrevistados não é concedido tempo para manifestar sua visão de mundo (cooptado pela grande mídia, o *direto* perde sua força criativa). Todavia, muitos documentários também contribuem para este esvaziamento, ao abdicar das tomadas onde a *duração* era um valor inalienável, o que permitia ao personagem alcançar maior desenvoltura e/ou experimentar novas derivas, e ao converter os sujeitos em *talking heads* – neste modelo, os entrevistados têm os seus depoimentos editados e emparelhados (contrastados entre si) para a simples corroboração ou retificação de teses articuladas pelo filme.

Mas, se o CDA pecou em sua contundente defesa de um cinema mais realista (*ilusão de autenticidade*), o CV não deixou de incorrer em outras práticas que, alavancadas por diretores menos talentosos ou repetidas à exaustão, implicaram num subsequente esvaziamento de sua potência

inicial. A valorização crescente da entrevista no domínio do documentário, como pontua Teixeira, levou este domínio a uma curiosa situação: de um estágio primeiro de afasia e espoliação da alteridade (fase clássica) saltamos, em sua fase moderna, para um quadro de crescente *incontinência oral*, de transbordamento da fala e banalização da entrevista, ainda muito influente nos dias atuais. Para o autor, teríamos passado de um estado “de falar pelos que não têm voz”, num contexto de claro monopólio discursivo por parte do cineasta, para o imperativo de “dar a voz ao outro”, conduta que elege a interlocução como princípio, num suposto intento de apaziguar a autoridade evidente em qualquer situação de filmagem (2001: 164-165). Tal premissa, malgrado suas virtudes e intenções, teria ares de falácia. Para o autor, esta guinada não implicou em grandes rupturas, tampouco numa democratização da instância enunciativa no documentário. No limite, quando nos remetemos ao debate sobre a autoridade, a questão “permanece no mesmo solo da espoliação anterior”, uma vez que o cineasta mantém sua condição de “dono do discurso” e a partilha da palavra, em tais condições, é mediada pelo ambíguo viés da dádiva, que implica sempre dívida e má-consciência (2001:165).

Revolvido pelo sentimento de culpa e por ter *coisificado* a alteridade, o realizador, hoje, se esforçaria para amortizar este pecado com o exercício da escuta (não raro, indiferente) e a restituição da fala ao *outro*. No entanto, o que testemunhamos aqui, diz Teixeira, é um gesto de reversibilidade consentida – doada e permitida –, distante, portanto, de uma reconfiguração enfática da dimensão enunciativa (2001: 165). Para o pesquisador, “dar a voz” certamente sugere uma conotação mais generosa do que silenciar o *outro* em cena. No entanto, tal decisão esbarra em seus limites quando o diretor, “embora recuse falar em nome do outro ou cortar-lhe a voz, mantém-se em sua identidade inalterada de articulador de um discurso por ele autorizado e acordado” (2001: 165). Ou seja, concebido de forma esquemática, tal gesto não converteria o personagem em sujeito ativo

da comunicação. No entanto, insiste Teixeira, ainda existem aqueles que vislumbram nesta reorientação não somente um ato liberador da fala de outrem, mas, dado o transbordamento do sujeito em cena (propiciado por sua *tagarelice*), uma espécie de humanismo redivivo – impressão positiva que, no fundo, apenas encobre a autoridade ainda persistente.

Podemos mencionar aqui outra tendência alavancada pelo CV que, repetida à exaustão nos anos subsequentes, se mostra esgotada ou arrefecida na contemporaneidade – trata-se da prática da reflexividade. Apesar da relevância do gesto reflexivo, que implica numa recusa do ilusionismo e da pretensão especular, em clara oposição aos documentários didáticos e de pretensões totalizantes, é interessante ponderarmos sobre sua recorrência excessiva. Penso ainda que a força demolidora implícita em sua crítica também carece de ponderação: em outros termos, o reconhecimento de que a complexidade do real é inapreensível não pode nos conduzir a um abandono da prática documental. Em concordância com Fernão Ramos (2001), reconheço que a humildade evidente em muitos atos reflexivos por vezes se confunde com uma espécie de confissão de culpa por parte do cineasta – interessados em questionar suas imagens, alguns realizadores parecem se esquecer de que é da natureza do documentário lidar com representações. Deste modo, creio haver uma diferença entre *reconhecer que a minha representação é uma construção dentre várias outras possíveis* (e que nenhuma delas, nem o conjunto de todas, é suficiente para apreender a complexidade do real) e *me punir por apontar uma câmera com finalidade documental*. Outro problema da reflexividade excessiva é o culto a vaidade, ato no qual o cineasta deseja se afirmar como autor do filme (neste caso, sua inserção na cena é desnecessária, servindo apenas para demarcar sua autoridade/estilo). Em outros termos, acredito que tal prática foi mal assimilada ao se transformar, não numa recusa da pretensão especular, mas em artifício para o cineasta falar de si (fetichismo impregnado de vaidade). Se pensarmos no contexto de expansão da reflexividade no cinema

brasileiro, a partir dos anos de 1990, devemos, pois, questionar quando o “eu” (a inserção do cineasta) não é usado para chegar ao “outro”, culminando assim num “excesso de sujeito”.

Em resumo, a reflexividade é problemática quando externaliza/expressa vaidades, convertendo-se em culto à autoria; mas também o é quando se torna um pedido de desculpas excessivo, uma partilha exagerada da feitura do filme como forma de aplacar certa vergonha pela autoridade exercida no set. Lembro que a autoridade é a sina inevitável de todo processo de filmagem, da captação à finalização do filme – não há como obliterá-la. Precisamos, claro, aprender a ponderá-la (analisar as relações de força e as tensões em jogo) e o cineasta deve assumi-la; mas ela só deve ser censurada quando for perniciosa e comprometer o resultado final. Em outras palavras, a reflexividade, como tudo que se institucionaliza, corre o risco de perder sua vitalidade e força questionadora se desconectada de um uso legítimo¹⁶.

Todo este longo percurso para chegarmos a uma conclusão por hora dilacerante: como tudo que esbanja originalidade criativa em seu nascedouro, o *direto*, em virtude de sua proliferação irrefreável e sucessivas readaptações, gradualmente se esvaziou, perdeu fôlego. Carece, portanto, de revigoramento e nova voltagem. Desafio, contudo, que nos coloca uma questão inevitável: afinal de contas, é possível revitalizar o *direto*? Para esquadrihar esta pergunta e tatear alguma resposta, gostaria de recorrer às considerações de Jean-Louis Comolli. No final dos anos de 1960, em artigo

¹⁶ Reconhecer o documentário como representação, como construção parcial e seletiva, todavia, não implica em demérito para o domínio; tampouco deve acarretar condenações precipitadas. Como já disse aqui, é da natureza da representação “amputar” o real e, não, mimetizá-lo ou reproduzi-lo; em outras palavras, no embate com a realidade complexa, o documentário leva sempre desvantagem. O que não invalida o empreendimento fílmico consciente de suas restrições. “O mundo tem uma magnitude superior à de qualquer representação, mas uma representação pode intensificar nossa compreensão dessa discrepância” (Nichols, 2005: 199). Em outras palavras, a experiência é sempre mais rica do que o filme; mas sem os filmes, ela corre o risco de permanecer confinada unicamente aos seus protagonistas.

hoje clássico, Comolli conseguiu decifrar a vocação/perversão do *direto* de forma mais fecunda do que muitos intelectuais do seu tempo. Sua potência insiste ele, não era nos assegurar o acesso a um real imediato e objetivo, tampouco apreender ou revelar a verdade do mundo, mas promover desvios e instigar derivas nos sujeitos abordados pelo cineasta, desarticulando as condutas programadas; subverter fronteiras e provocar indiscernibilidades, eclipsando os limites entre o documentário e a ficção. Contudo, frente o esvaziamento crescente do *direto*, em virtude da vulgarização de seus recursos, tal posição, ainda que fértil, hoje solicita maiores desdobramentos. O ensaísta francês, contudo, permanecerá como nosso guia.

Em *Ver e Poder* (2008), compilação de notáveis ensaios de Comolli, nos deparamos com pelo menos três ou quatro textos nos quais o autor aborda com propriedade/rigor este transbordamento e arrefecimento do *direto*, bem como sugere algumas premissas que poderão revigorar sua potência e fortalecer a presença da palavra no documentário. O desafio é árduo conforme nos indica o seguinte diagnóstico: num cinema hoje marcado pela hegemonia do espetáculo e pela modéstia crítica, pela padronização e o apaziguamento das tensões, que iguala em vez de respeitar as diferenças, o que fazer da alteridade? Que lugar lhe conferir, que não seja aquele de uma redução, nem de uma estigmatização? Diante do quadro urgente, Comolli defende uma prática cinematográfica que implica investimento político e doses de violência (sedução, entrega e desconfiança seriam gestos inerentes a esta arte), mas também acolhimento, redescoberta de si no outro (e vice-versa) e abertura para o mundo. E, ante o discurso daqueles que censuram o uso frequente da palavra no documentário e consideram que, em virtude dos excessos no varejo, sua manifestação deve ser refreada, Como li avança na direção contrária – é preciso que o documentarista, mais do que nunca, se invista da palavra e do corpo das pessoas filmadas. Pois, em sua avaliação, a produção da palavra filmada na atualidade é o lugar de uma guerrilha sem nome: haveria o campo da

“palavra destruída”, território da grande mídia; e “há aquele da palavra construída após a ruína”, missão inalienável do cinema documentário (2008: 120).

Comolli nos esclarece que apenas a *inscrição verdadeira*, sensível à alteridade e que acolhe o acaso em sua realização (que resiste ao cálculo e a premeditação), pode devolver ao *direto* e ao documentário o fôlego perdido, promovendo transformações entre quem filma e é filmado, e desnaturalizando o olhar do espectador, saturado pelo excesso de imagens espetacularizadas. Para que o acaso exerça sua força criativa, desestabilizando as *mise-en-scènes* pré-concebidas, é necessário que o *tempo* da tomada seja valorizado – só o tempo permite aflorar o impensado dos corpos, de modo que a cena seja cindida por fagulhas de “real”. Respeitada a duração e acolhida a alteridade, filmar o *outro*, ou melhor, filmar *com* o *outro*, nunca pode ser um gesto insignificante (2008: 108-114). Deduzimos, pois, que a arte incensada por Comolli defende a prática de uma escuta generosa (*deferente em vez de indiferente*) por parte do cineasta, o que não se confunde, de modo algum, com o ambíguo “dar a voz a outro”.

Portanto, num mundo ruidoso de falas e num cinema marcado pelo mutismo do *outro*, é tarefa do documentário (em *tomada direta*) contribuir para o ressurgimento da potência da palavra corporificada – com sua multiplicidade de sentidos, com seus ritmos e encadeamentos próprios. Todavia, lembra Comolli, também é tarefa do cineasta suscitar o interesse do espectador por este jorro verbal revitalizado. “O trabalho do cineasta é, essencialmente, fazer ver aquilo que filma e fazer ouvir aquilo que grava. Pois nem o olhar nem a escuta se dão por si mesmos”. Em outros termos, e contrariamente a grande mídia (que costuma negligenciar o espectador), o cinema deve fomentar o aguçamento perceptivo da audiência, instigá-la e projetá-la na tomada – de outro modo, “toda escuta é impossível e toda palavra vã” (COMOLLI, 2008: 120-121).

Em muitas passagens, Comolli nos estimula a reiterar a importância do encontro no documentário que não mira o espetáculo e aceita a *inscrição verdadeira*. Suas observações, todavia, não devem ser convertidas em manual, sob risco de limitarmos sua abrangência; no entanto, se lidas com sensibilidade, podem nos auxiliar (pesquisadores e cineastas) na defesa de uma arte carente de revitalização. Vejamos, por exemplo, suas considerações sobre a entrevista, procedimento consagrado pelo direito. Na opinião do francês, apesar do excesso de entrevistas no cinema e na televisão, este recurso nunca deve ser encarado como banal e sem desafios. Em suas palavras, “convocar alguém para compor uma cena e fazê-lo falar e, eventualmente, escutá-lo [...] nunca foi e nem pode ser um gesto anódino” (2008: 86). Portanto, colocar-se de frente para o outro, numa relação mediada por uma máquina, é um ato de grande responsabilidade e de entrega – trata-se de um duelo, “uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência”. E se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, nos diz Comolli, “a máquina capta – cruelmente – a nulidade desse encontro”. Em síntese, conclui ele: “não se filma impunemente – menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença” (2008: 86). Ainda refletindo sobre a entrevista, Comolli censura a exclusão das perguntas na fase de edição (prática que, a ser ver, sugere desonestidade); além disso, condena o gesto de muitos realizadores que se ausentam do quadro, sem interagir com seu interlocutor, o que promove uma conversão do encontro em monólogo confuso. Tal decisão resultaria em outro pecado: sem um auditor no campo, o sujeito entrevistado se vê na obrigação de inventar algum dispositivo de escuta para si, o que culmina no excesso de *auto-mise-en-scène* evidente nas obras de não-ficção (2008: 87-88).

Para que o encontro ganhe fulgurância, Comolli defende um documentário que, em seu fascínio pela *fala*, pressupõe o não-controle da relação e uma abertura para a alteridade, preceito que se choca com a

autoridade evidente no set e que visa inibir as surpresas, minimizar os imprevistos. Para o francês, é a tensão evidente nesta contradição que funda e confere brilho à prática documentária – respectivamente, o medo e o desejo do *outro*, desejo da entrega e também temor da entrega (que ela desestabilize o sujeito cineasta). Tensão que o cinema pautado pelo espetáculo e pelo cálculo termina por esvaziar, negar... Mas “como reduzir o medo e ritualizar o outro de forma a mantê-lo?” Como colocá-lo em cena sem traí-lo? É preciso lembrar primeiramente que, no desejo do *outro*, haveria, sobretudo, “o desejo de não ser tomado por pouca coisa”, de não ter sua complexidade reduzida, de não ter sua fala minimizada e menosprezada (2008: 88 e 89). Para tanto, lembra Comolli, a comunhão vivida na tomada deve ser igualmente preservada no corte final. Em outras palavras, a escuta generosa evidente na gravação deve se repetir no processo de montagem, de modo que também o espectador possa apreender a magnitude da palavra revigorada – sua respiração, ritmo e encadeamento valorizados pela duração. Caso contrário, uma montagem precipitada ou leviana comprometeria a amplitude original do encontro (2008: 119).

Em diálogo com Comolli, compreendemos que filmar em tomada direta implica em acatar a ação criativa do imprevisto, em abdicar do controle excessivo e de qualquer autoridade tirânica, em abrir a cena à vida de modo que o real possa fecundar a representação, promovendo fissuras e implodindo o que estava programado – gesto político que, em sua radicalidade, também comporta a possibilidade não haver filme algum. Enfim, nos deparamos com um cinema que se recusa a disciplinar o *caos* do mundo e que se abre para aquilo que ameaça sua própria estabilidade. Em outros termos, o nível de abertura que pode enriquecê-lo implica também em aceitar o risco da sua não concretização (o real fecunda, mas igualmente ameaça a cena); a abdição do cálculo implica em ter a cena estilhaçada pelo transbordamento ou pela escassez... Só assim, correndo riscos, o documentário pode resultar numa *inscrição verdadeira*, com cargas de vida

e de desejo, marcada pela violência e pelo acolhimento do *outro*. Filmados assim, numa relação aberta, onde a duração se dilata e a autoridade é refreada, homens e mulheres investem seus corpos na tomada, vencem derivas diante da câmera, partilham conosco suas ansiedades. E o documentário, por sua vez, se converte num instrumento de acesso possível às sutilezas da vida, ciente de que o mundo, palco de *mise-en-scènes* inapreensíveis em suas complexidades, aceita ser gentilmente tangenciado.

Referências bibliográficas

- BARNOUW, Eric (1993). *Documentary: a History of the Non-Fiction Film*, Nova York: Oxford University Press.
- BERNARDET, Jean-Claude (2003). *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008). *Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- ____ (2010), “O Desvio pelo Direto”, in: *Catálogo do 14º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH)*, pp. 294 a 317. Disponível em <http://www.forumdoc.org.br/2010/catalogo2010.pdf>, Consultado em 19-11-2011. Estes ensaios foram originalmente publicados em *Cahiers du Cinéma*, n. 209, fevereiro, e n. 211, abril, de 1969, com o título *Le Détour par le Direct*.
- DA-RIN, Sílvio (2004). *Espelho Partido – Tradição e transformação do documentário*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- DELEUZE, Gilles (2000). *Cinema II: A imagem-tempo*, 2ª edição, São Paulo: Brasiliense.
- GAUTHIER, Guy (2011). *O documentário: um outro cinema*, Campinas: Papirus.

- GUIMARÃES, César & CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben (2008). “Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente”, in: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- JACOBS, Lewis (1979). *The Documentary Tradition*, Nova York: W. W. Norton.
- MAIA, Paulo (2010). “Salve o Direto!”, in: *Catálogo do 14º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH)*, 2010, pp. 17 a 24. Disponível em <http://www.forumdoc.org.br/2010/catalogo2010.pdf> Consultado em 18-11-2011.
- MARCORELLES, Louis (Org.) (1973). *Living Cinema*, London: Cox & Wyman.
- MARSOLAIS, Gilles (1974). *L'aventure du cinéma direct*, Paris: Seghers.
- NICHOLS, Bill (2005). *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus.
- QUEIROZ, Ruben Caixeta de (2010). “Verdade e Criação no Cinema Direto: De suas Origens às Bolinhas de Papel”, in: *Catálogo do 14º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH)*, 2010, p. 237 a 248. Disponível em <http://www.forumdoc.org.br/2010/catalogo2010.pdf> Consultado em 18-11-2011.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2000). “O que é documentário?”, (2001), in: RAMOS, Fernão Pessoa, MOURÃO, Maria Doura, CATANI, Afrânio e GATTI, José (Orgs.). *Estudos de Cinema – Socine*, Porto Alegre: Editora Sulina.
- SCHEINFEIGEL, Maxime (2009). “Estilhaços de Vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome)”, in: *Revista Devires – Cinema e humanidades*. Vol. 6, N. 2, pp. 12-27, Julho/Dezembro de 2009. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v6n2/download/02-Maxime.pdf> Consultado em 18-11-2011.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (2003). “Enunciação do Documentário: O Problema de ‘Dar a Voz ao Outro’”, in: *Estudos de Cinema Socine*, Ano III. Porto Alegre: Editora Sulina, pp. 164-170.

TEIXEIRA, Nísio (2010). “Michel Brault e Pierre Perrault – Nação Nova, Cinema Novo”, in: *Catálogo do 14º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH)*, 2010, pp. 272 a 283. Disponível em <http://www.forumdoc.org.br/2010/catalogo2010.pdf> Consultado em 18-11-2011.

Fimografia

Eu, um Negro (1958), de Jean Rouch