



Braços Cruzados, Máquinas Paradas:

uma análise fílmica sobre o cinema militante paulista dos anos 1970

REGINA EGGER PAZZANESE*

Produzido no calor do momento e dos acontecimentos, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1978) é um longa-metragem de dois cineastas, na época estudantes da Escola de Comunicações e Artes da USP, Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall, que enveredaram-se para as fábricas da periferia da capital de São Paulo, em 1978, com a missão de registrar a campanha eleitoral do Sindicato dos Metalúrgicos, então o maior da América Latina, com cerca de trezentos mil associados. Roberto e Sérgio foram convidados pela Chapa 3, a chamada Oposição Sindical dos Metalúrgicos de São Paulo (OSM-SP) - um grupo “autônomo e independente” vinculado a diversos movimentos de base fabril (através de comissões de fábrica), proponente de uma “terceira via” a disputar institucionalmente a presidência daquele sindicato, contra duas chapas existentes: o sindicalismo de situação da Chapa 1, comandados por Joaquim dos Santos Andrade (também conhecido como Joaquinção)¹, representante da classe patronal e no poder desde 1965, e a Chapa 2, composta entre outros por militantes da “velha” esquerda do Partido Comunista Brasileiro e liderada por Cândido Hilário (que posteriormente se tornaria metalúrgico do ABC, líder sindical e parte dos membros fundadores do PT e da CUT).

Tanto Gervitz, quanto Segall, não faziam parte do ambiente de tradição do cinema intelectual militante de esquerda no período. Grosso modo, o conceito de cinema militante surge no maio-68 francês, caracterizado pela aproximação entre intelectuais e artistas engajados às classes obreiras, com o intuito de sensibilizar o público espectador através das obras produzidas sobre as reivindicações operárias, e, ao mesmo tempo, envolvê-lo ideologicamente a estas “causas” (DANEY, 2007: 72). Essa perspectiva de militância no cinema de esquerda torna-se crescente em toda a América Latina desde meados dos anos 1950, como referências cito apenas dois exemplos de espaços que promoveram esse encontro com a temática, como o *Primer Congreso de Cineastas Latinoamericanos independientes*, realizado em 1958, que contou com diretores como Nelson Pereira dos Santos (um dos fundadores do CPC) e Fernando Birri (fundador da escola de Santa Fé) e

* Universidade de São Paulo, Doutoranda em História Social, CNPQ

¹ Foi presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo por 21 anos, de 1965 a 1986 e, posteriormente, da Central Geral dos Trabalhadores (CGT) de 1986 a 1989.

a criação do movimento argentino *Cine Liberación*, em 1966.

À distância de quase duas décadas, entre golpes militares na América do Sul e revisões sobre a posição e papel da arte engajada e militante nestes cenários, *Braços Cruzados* será posicionado na historiografia como um cinema mais “orgânico” no qual a classe operária seria protagonista e "autora" da obra; um *cinema popular*² expressado sem o protagonismo da tradição de uso da voz *over* e, também, estruturado de modo distinto dos parâmetros do realismo crítico comunista, ou da releitura do neorealismo italiano feita pelos cepecistas³, ou até mesmo, da estética alegórica gestada no Cinema Novo.

De acordo com o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, fortalecia-se em *Máquinas Paradas* “outra visão”, que relativizava o suposto saber revolucionário e valorizava o conhecimento advindo da cultura popular; “em *Braços Cruzados* o intelectual-cineasta se omite, tenta se tornar transparente, sendo apenas veículo que permite ao discurso operário manifestar-se” (BERNARDET, 2003: 259-260). Não será possível avançar neste tema proposto por Bernardet no presente artigo, contudo, entende-se esta valorização sobre a relatividade do saber intelectual através uma vanguarda política frente a classe operária como um paradigma em formação naqueles anos 1970, em que alargava-se um vasto campo de disputas, revisões e novas significações sobre o papel do intelectual de esquerda frente aos movimentos sociais emergentes naquele momento.

Para este breve trabalho serão traçadas algumas análises sobre um certo hibridismo na linguagem audiovisual de *Braços*, que se apropriou de diferentes tradições estéticas e promoveu certos deslocamentos vis à trajetória do cinema engajado⁴ da época.

A começar, um breve olhar sobre o uso da voz *over* no filme, indicará uma das formas como ocorre tal deslocamento. *Máquinas Paradas* quase não utiliza o recurso na montagem. No longa, rodado em bitola 16mm, com duração de uma hora e dezesseis minutos, a “voz de Deus” será empregada em duas sequências concisas: a primeira, com

² O conceito de *cinema popular* foi emprestado de Reinaldo Cardenuto, que ao estudar a obra de Leon Hirszman, define-o como *um encontro no qual o artista formulava certa estética de engajamento sem deixar, como agente social influente, de envolver-se com os rumos da política e da cultura nacional.* (CARDENUTO, 2014: 53)

³ Centro de Cultura Popular (CPC) foi uma organização associada à União Nacional de Estudantes (UNE), criada em 1961, por intelectuais de esquerda, com o objetivo de criar e divulgar uma "arte popular revolucionária" (NAPOLITANO, 2011)

⁴ O conceito de engajamento utilizado é emprestado de Marcos Napolitano, de seu livro *Seguindo a Canção*.

menos de um minuto de duração, e a segunda, por apenas três minutos. Entende-se esta opção por outro estilo de narração como uma resposta à crítica, muito contemporânea a época, sobre o excesso de utilização do dispositivo “voz do saber” empregados “ad nauseum” em documentários brasileiros entre os anos 1960 e 70 (BERNARDET, 2002).

As duas cenas em que a voz *over* direciona o posicionamento ideológico do filme, estão inseridas em duas sequências, em seu prefácio e epílogo e contribuirá, conseqüentemente, para criar uma moldura dentro da qual o sujeito histórico do enredo, o operário fabril, promoverá seu testemunho. O prelúdio, denunciará a estrutura sindical brasileira, apresentada na película como de inspiração fascista, instaurada pelo regime Vargas e presente até os dias vigentes. Definida como *a camisa de força do movimento operário brasileiro* esta estrutura urgiria por uma militância a pressionar por mudanças profundas em sua legislação. Enquanto constrói a argumentação fílmica, imagens de arquivo do período Vargas orquestram a sequência e a voz *over* servirá não apenas para embalar a crítica ao regime e localizá-lo como um período de ditadura, mas para questionar e ironizar a imagem de “pai dos pobres” apresentadas pelo filme de arquivo do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), com a intenção de descreditá-lo.

O epílogo proporá, de modo mais amplo e difuso, que somente a força da *organização popular* e a *união* dos trabalhadores e das classes desprovidas seria capaz de superar as injustiças (econômicas, sociais, trabalhistas etc.) por eles sofridas. A montagem desta sequência final estará justaposta à imagens de um ataque da policia militar ocorrido durante uma missa do Movimento Custo de Vida, na praça da Sé, em que participavam diversos movimentos e organizações de bairro, sindicalistas e trabalhadores operários, a serem bombardeados por gás lacrimogênio e dissipados por cassetetes. A voz *over*, por essa razão, como tradição estilística, embalará o mote (no início) e apontará, ao mesmo tempo, para a solução deste impasse no final. O filme termina com a narração em voz *over*: *em 1978 a estrutura sindical começa a cair* justaposta a uma emblemática imagem (figura b), em preto e branco, de operários da Oposição Sindical que acredito ser uma alusão à pintura *Il Quarto Stato* (figura a), de *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, de 1901, uma imagem-ícone que compõe a iconografia sobre a luta proletária/obreira durante todo o século XX. A imagem fazia parte de um *habitus* entre movimentos de esquerda operária tanto na América Latina, como na Europa, naqueles anos 1970, inclusive, usada como capa do filme *Novecento* (1976), de Bertolucci, lançado dois anos antes de *Braços*

Cruzados.



Imagem (a) *Il Quarto Stato*



Imagem (b) cena final de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1978)

Naquele momento, tanto os cineastas, quanto os metalúrgicos, não tinham a dimensão de que esta percepção e defesa sobre valores como: a força das *organizações de base* (através de comissões de fábrica) e a valorização das iniciativas comunitárias e das práticas populares nos bairros, logo se tornariam o pilar fundador do Partido dos Trabalhadores, criado em 1980, compostos justamente por diversos quadros da OSM-SP.

A partir de uma montagem que intercala quadros temáticos, *Braços Cruzados* aproxima-se da temática da campanha eleitoral do sindicato dos metalúrgicos pela perspectiva do Cinema Direto⁵. Os realizadores utilizarão amplamente o recurso da entrevista sem deixar de explicitar a presença ativa dos cineastas em cena (aparecem rostos, microfone e até mesmo a câmera em algumas cenas) e, esta exposição, conduziria o espectador ao avesso do que se daria com a decupagem clássica, ao distanciar-se do mecanismo de “*impressão de realidade*” próximo a uma noção burguesa de representação (XAVIER, 2005: 145).

Contudo, há um hibridismo estilístico de *Braços Cruzados*, que incorporará práticas do Direto articuladas a outras tradições, como o modo observativo, através de planos sequência pelos bairros da periferia de São Paulo (com o intuito de “humanizar” a vida cotidiana do operário) e, também, por meio do modo reflexivo de representação. Neste último, a montagem pretendeu desconstruir discursos oficiais veiculados pela grande imprensa (através de imagens e vídeos de arquivo) do governo Vargas e de empresas do setor automobilístico internacionais que disputavam a construção da imagem do movimento sindical e operário perante a sociedade. Como aponta Carolina Amaral o “uso de materiais de arquivo de diferentes naturezas, organizados como ‘provas’, remete à tradição do gênero documentário em buscar estratégias que passem ao espectador a sensação de autenticidade”. Utilizados em *Braços Cruzados*, estas mesmas imagens de arquivo servirão para desconstruir a memória oficial institucionalizada do regime Vargas e, desta forma, consolidar a agenda pela mudança da estrutura sindical brasileira na luta da OSM-SP.

Tanto no caso da sequência inicial com a propaganda do DIP, como na seleção de reportagens e matérias da imprensa de época (principalmente jornais), operou-se um exercício de metalinguagem no filme. Durante certa cena, a película intercala uma entrevista com um representante do governo que tratava sobre o movimento sindical a uma segunda entrevista, em que um operário da oposição sindical descredita a versão dos fatos apresentados na primeira entrevista. A estratégia da montagem foi justapor os dois discursos, alternar as imagens das duas entrevistas, como se fossem um diálogo e, por

⁵ Um reviver da prática do Direto será consolidada entre diversos intelectuais e cineastas franceses no fim dos anos 1960 inspirados pelo Maio 68 Francês. Um retorno ao cinema soviético de Eisenstein (pela montagem descontínua) e a Vertov (pelo método de trabalho, pela rejeição à ficção e pela noção do cineasta como o produtor de um trabalho) também se farão presentes (op.cit. 2005: 147-150).

meio deste recurso que se chama metacomentário⁶ (NICHOLS, 1991: 57-8), questionar os “fatos verdadeiros” apresentados pelo governo sobre as greves.

Gervitz e Segall, utilizarão também a combinação clássica na montagem imagem/trilha sonora, ao explorar de forma sistemática a sincronia quadro a quadro (o chamado efeito *mickey-mousing*), o efeito de contraste entre música e imagem (BAPTISTA, 2007: 114-5) e pelo movimento de síncrese em uma cadência audiovisual bem humorada com sambas e gêneros nordestinos que estimulam a identificação afetiva com o público. Em muitos momentos, a decupagem clássica servirá também para uma dramatização e aproximação afetiva para a causa operária junto ao espectador (XAVIER, 1991: 34-7).

Em tradições e rupturas, não faltarão cenas em que a câmera de Aloysio Raolino, que foi o diretor de fotografia da película, capturará contradições entre narração e imagem. Vê-se nesta escolha consciente dos cineastas por manter certas ambiguidades aparentes, um indicativo do posicionamento crítico perante à própria produção. Para garantir uma “espontaneidade” e captura “realista” dos acontecimentos, assim como propunha o Cinema Direto, os diretores optariam por manter duplos significados explícitos, mesmo que esta postura implicasse em discordâncias posteriores junto à Oposição Sindical, sob o risco de “desmacular” a mensagem de *totalidade orgânica* (XAVIER, 2005: 54) a que se propunha o filme, o de transmitir um discurso fluido e uníssono de “agitprop” e mobilização para a OSM.

Em certa sequência (10min.), um militante da Chapa 3 tenta convencer todos os operários a pararem a produção e não temerem ser demitidos. Um trabalhador atento a filmagem se aproxima e questiona tal argumento. Levemente constrangido, o membro da Chapa 3 sorri, como se pegado à contrapelo. Aloysio Raolino não poupa detalhes da cena filmada sem cortes (a câmera cruzaria também com Gervitz em trajes de gravação de som). O militante da chapa 3 diz que a OSM tem história, que “está lá desde 1964 contra tudo que está oprimindo o trabalhador”, mas não consegue responder o questionamento do operário.

⁶ O conceito de metacomentário foi extraído de uma categoria de Frederic Jameson. De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda, metacomentário seria “uma forma de leitura essencialmente alegórica, que consiste em reinscrever um determinado texto em um código interpretativo específico, promovendo a reavaliação histórica e dialética de métodos conflitantes” (apud Hollanda, 2009).

Cenas seguintes (14 min.), inclusive raras sob aquelas circunstâncias políticas, os realizadores conseguiriam filmar o dia a dia de uma fábrica. Nesta tomada, a câmera de Aloysio registra, com intenção de transmitir a condição precária dos operários, crianças trabalhando, homens sem camisa ou equipamentos de segurança, manuseando máquinas pesadas, estridentes e um ambiente insalubre que supostamente desumaniza o trabalhador, visto pelos cineastas como alegoria da opressão infernal do trabalho fabril. Em uma linguagem que alterna imagens dos operários à repetição mecânica da máquina, a montagem relaciona a condição de exaustão do trabalhador ao tempo de produção incessante do maquinário.

Sequências sem narração na película como esta, em que a câmera transita pelo “mundo cotidiano do trabalhador comum”, aproximam-se do modo interativo do *Cinema Vérité*, de Jean Rouch e Edgar Morin, em *Chronique d'un Été* (1960). Próximo ao início do filme de Rouch (18min.), uma longa cena acompanhará um trabalhador ao acordar, tomar seu café, vestir-se, sair para trabalhar, pegar o transporte público e, por fim, no interior da fábrica diversos outros operários trabalhando além dele, em justaposição a imagens de máquinas, recurso estilístico muito próximo à algumas cenas com o mesmo mote em *Braços Cruzados*.

Não por força de uma intervenção narrada, no entanto, estressando ao máximo a relação dispositivo fílmico como representação, as lentes de Raolino captam algo avesso à tentativa de cristalização da “fábrica infernal”. Contrária à mensagem proposta em *Máquinas Paradas*, a câmera captura sorrisos, um operário se divertindo com uma placa de metal na cabeça a olhar para a câmera provocando-a. A *mise-en-scène* acaba por transparecer na película essa dicotomia entre intenção do realizador e objeto filmado. O real fragmentado, mas não menos verdadeiro, se impõe à concepção normativa e orgânica de realidade do filme. Mesmo que o filme sublinhe esta “humanidade operária” no registro do cotidiano do bairro popular, a fábrica infernal deveria ser seu contraponto discursivo, que neste caso não se confirma, pois representação e realidade vão se confrontar e interagir de modo a *desrealizar a imagem* fabricada (FARGIER *apud* XAVIER, 2005: 158).

Algo parecido ocorrerá durante as entrevistas com operários na porta das fábricas ou em frente ao sindicato: trabalhadores, conscientes da filmagem, reinventavam a si próprios a partir daquele contato, assim como propõe Rouch sobre uma performance

interativa do *Cinéma Vérité*, as pessoas, talvez porque haja uma câmera ali, criam algo diferente; e o fazem espontaneamente (MARCORELLES apud DA-RIN, 1999). Da-rin completa que esta encenação criada “não só cria o filme como cria uma dimensão [de quem é filmado] sobre si mesmo, que não poderia existir sem o filme, dimensão a um só tempo real e imaginária” (op. cit.,1999). Sobre esta tentativa de dramatização desconstruída através da *mise-en-scène* operária, desenhavam-se novas fronteiras de apropriação e entendimento dos produtores sobre o homem popular.

Em entrevista cerca de trinta anos após o lançamento de *Braços Cruzados*, Aloysio destaca que o olhar que buscava um entristecimento e solidariedade à condição indigna do trabalhador na película, encontrou um sujeito a “saudar” a cena. Complementa: “para nós, da classe média, a fábrica significava o inferno, para o operário sua realidade, apenas mais um dia de trabalho” (EXTRA, *Braços Cruzados*, 1978). Essa vontade dramatúrgica do trabalhador de existir diante da câmera levaria o modo de representação às últimas consequências, [pois]

esse sujeitos eram agentes de sua própria história, estavam ali se expressando, pois sabiam do seu papel naquele momento histórico [...] A câmera foi contaminada pela forma como aqueles sujeitos se posicionaram frente à proposta do registro, isso me ensinou a ter uma outra conduta posterior à realização, encerra Raolino (op. cit., 1978).

A partir do mecanismo de *reificação da história*, Bourdieu concluirá que “as diferenças de atitudes e de posição (aqui, entre operários e intelectuais) estão nas origens das diferenças de percepção e de apreciação” sobre a realidade ou, neste caso, sobre o ambiente fabril. Neste sentido, a imagem desrealizada da cena de *Braços Cruzados* foi impelida a dialogar com a constituição e construção da imagem que o operário tem da exploração do trabalho, dos seus direitos etc. a partir de uma relação “de duas histórias”, como o produto de uma interação passada (da tradição de luta e reivindicações das organizações sindicais e políticas com as quais o operário estaria envolvido) e, ao mesmo tempo, a partir de suas atitudes, do seu próprio passado subjetivo e “de tudo que ele é fora da sua existência profissional” (BOUDIEU, 2004: 97- 101).

Em outra sequência, considerada por Gervitz como momento ápice do filme, documentário e ficção encontram-se. Com a utilização de atores profissionais de dois grupos de teatro (Núcleo e Marerê) será encenado o instante em que os “braços são cruzados e as máquinas paradas” em uma fábrica. Pela orquestração estética do

vanguardismo russo e organizada a partir do arranjo teleológico da heroicização do popular⁷, a justaposição de imagens, entre a repetição da máquina, o relógio que cronometra o tempo, a tensão do momento da parada e o dinamismo dos segundos espaçados entre ações, compassados como um metrônomo, a cena apresenta em plano/contra plano os entre olhares dos operários e o acordo velado de desligar às nove horas. Vê-se nesta passagem a mesma intenção que Ismail Xavier acrescenta acerca da linguagem eisensteiniana: o da potência da linguagem cinematográfica como um mecanismo que não o da representação, mas de modo a “*formar imagens*”⁸. Neste sentido, a encenação dramática antes de ser representação pretendeu se tornar uma compreensão: o enfrentamento entre os operários e o capital era imperioso.

O fato de os realizadores preferirem a atuação de atores profissionais, ao invés de atores sociais, se aproxima ao modo reflexivo de representação, ao promover *reflexões sobre a ética do modo observacional*, como uma estratégia para questionar a performance sobre subjetividades que não seriam próprias aos sujeitos que as interpretam. Ou seja, a escolha de “contar com performances de atores para representar o que o documentário poderia ter sido capaz de transmitir se tivesse recrutado atores sociais para representar papéis e subjetividades que não são suas” (op. cit., 1991: 58).

No caso de Gervitz e Segall, sugere-se que ao construir a dramatização a partir de uma subjetividade que não eram deles (os costumes, as dinâmicas dos operários e seus mecanismos de enfrentamento e resistência em uma fábrica), a câmera optaria por estressar ao máximo a ideia de representação, levando-a ao seu limite paradoxal, que ao dramatizar o real, revelaria o quanto é ficção. Um entremeio de “farsa-encenada” em um filme construído como “documento-verdade”, chancelado por dispositivos de *autenticidade e crença na evidência* (ODIN, 2012: 26) que promoveu a ficcionalização de si e questionou, mesmo que por alguns minutos, seu estatuto de “verdade”. De acordo com as fontes pesquisadas no Centro Cultural Vergueiro sobre a recepção da película e também em entrevistas com os realizadores, esta sequência foi também percebida como uma encenação ficcional pelos próprios espectadores.

⁷ A heroicização do popular será tema constante no período do cinema Cepecista (op. cit. 2014: 50-8).

⁸ Uma imagem construída a partir de planos montados de modo a criar uma “unidade complexa”, que ultrapasse o nível denotativo e proponha uma significação, um valor específico para determinado momento [...] A síntese produzida por tal montagem faz com que o cinema passe da “esfera da ação” para a “esfera da significância, do entendimento” (apud XAVIER, 2005:131).

Através do exercício por uma *arqueologia ideológica* (op. cit. 2009: 260), Bernardet sugere que o trabalho de investigação deve tratar sobre *o modo como* os cineastas incorporam e criam suas obras a partir das aproximações estéticas (e políticas) que os permeiam. Longe de dar conta de tal arqueologia, pretendeu-se apresentar alguns indícios desta trajetória em *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, não por sua validade como instrumento mais ou menos “orgânico” frente ao cinema do período, mais sim, pela forma como foram construídas suas narrativas históricas pois, como dirá Jean-Louis Comolli, “o documento será sempre o produto de um processo de manipulação, envolvendo a cada passo um leque de alternativas metodológicas e técnicas que afinal são opções estéticas” (apud DA-RIN, 1995: 160).

Ao utilizar recursos menos “autorais” e escolher *dispositivos de autenticidade* baseados na relação orgânica com a OSM-SP (ancorados nas falas dos próprios trabalhadores, quase não utilizando o recurso “voz over” e amparados pelo uso, e em alguns casos, pela desconstrução de imagens de arquivos da época) a obra fílmica de Gervitz e Segall aproximou-se estrategicamente de uma etnografia “mais” discreta⁹. Tal postura encontraria vasto campo de exploração estética e política ainda abertos e colocados à época. Entre embates, novas construções de repertório ideológicos e revisionismos estéticos - não emergentes somente no campo cinematográfico, buscava-se no espaço das relações entre intelectuais, trabalhadores, militantes políticos e artistas engajados à ressignificação do engajamento, de suas estratégias de resistência e expressão no Brasil de fim dos anos 1970.

Referências bibliográficas

AMARAL, Carolina. Cinema e História: documentário de arquivo como lugar de memória. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 31, nº 62, p. 235-250 - 2011

BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema**: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. 2007. Dissertação (Mestrado). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

⁹ A partir dos anos 70, quando os cineastas passam a desconfiar dos seus referenciais, passam a ter culpas e desconfiam de seu mandato, eles deixam de falar “em nome de”. Começa-se então a problematizar a figura do cineasta enquanto representante dos oprimidos. O questionamento do papel de porta-voz das vítimas passa a ser também um tema. É daí que surge o que chamo de “etnografia discreta” (CONTI apud XAVIER, 2000:11).

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro**. 2014. Tese (doutorado), Programa de pós-graduação em meios e processos audiovisuais. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP).

CONTI, Mario Sérgio. Ressentimento e realismo ameno, entrevista de Ismail Xavier. Caderno Mais! do jornal **Folha de São Paulo**, 3 dez 2000, pg. 9-13.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como processo. In: **Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos** apresentados por Tzvetan Todorov, Edições 70, Lisboa, 1999. Disponível em http://www.usp.br/cje/anexos/depaula/teoria_da_literatura_formalistas_russos.pdf

DANEY, Serge. **A rampa**. *Cahiers du cinema* 1970-1982. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

DA-RIN, Silvio. Verdade e imaginação. In: _____. **Espelho partido, tradição e transformação do documentário cinematográfico**. 1995. Dissertação de mestrado. (Escola de Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. O inconsciente político – Jameson. 2009. Disponível em <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/o-inconsciente-politico-jameson/>

MORIN, Edgar; ROUCH, Jean. *Chronicle of a summer: a film book by Jean Rouch and Edgard Morin*. In: FELD, S. **Ciné-ethnography Jean Rouch**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, págs. 229-342.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. Editora Annablume: São Paulo, SP. 2001.

_____. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)**. 2011. Tese (Tese de Livre-docência, Departamento de História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP).

NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Indiana University Press: Bloomington, 1991.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Revista Significação**, ano 39, no. 37, pg. 11-30. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Junho de 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Senac, 2013, 2ª ed.

Revista **FILME-CULTURA**. Edição fac-similar 43-48. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CATv, 2010.

Revista **Cine Olho**. Escola de Comunicação e Artes da USP. No. 04, 1979.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema** antologia. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 1983. (Coleção arte-cultura v. 5).

_____. **O discurso cinematográfico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. *ArtCultura*, Uberlândia (MG), v.11, n.18, p.9-24, jan.-jun.2009.