

O que é o documentário para documentaristas? – Chub, Flaherty, Grierson e Vertov

Eduardo Tulio Baggio*

Resumo: A proposta do artigo é sistematizar e analisar proposições conceituais de cineastas acerca do conceito de cinema documentário. A e os cineastas acionados são: Esfir Chub, Robert Flaherty, John Grierson e Dziga Vertov. A base teórico-metodológica está principalmente relacionada à abordagem da Teoria de Cineastas e os resultados indicam noções para o conceito de documentário baseadas no encontro direto com o mundo vivido e em pressupostos oposicionistas em relação à ficção e ao jornalismo.

Palavras-chave: documentário; Teoria de Cineastas; Esfir Chub; Robert Flaherty; John Grierson; Dziga Vertov.

Resumen: El propósito de este artículo es sistematizar y analizar las propuestas conceptuales de cineastas sobre el concepto de cine documental. Los cineastas citados son: Esfir Chub, Robert Flaherty, John Grierson y Dziga Vertov. La base teórica y metodológica se relaciona principalmente con el enfoque de la Teoría del Cineasta, y los resultados indican nociones del concepto de documental basadas en encuentros directos con el mundo vivido y en supuestos opuestos a la ficción y el periodismo.

Palabras clave: documental; Teoría de los Cineastas; Esfir Chub; Robert Flaherty; John Grierson; Dziga Vertov.

Abstract: The purpose of this article is to systematize and analyze conceptual propositions by filmmakers regarding the concept of documentary cinema. The filmmakers cited are: Esfir Chub, Robert Flaherty, John Grierson, and Dziga Vertov. The theoretical and methodological basis is mainly related to the Filmmaker Theory approach, and the results indicate notions for the concept of documentary based on direct encounters with the lived world and on oppositional assumptions in relation to fiction and journalism.

Keywords: documentary; Filmmakers' Theory [aka Filmmakers on Film]; Esfir Chub; Robert Flaherty; John Grierson; Dziga Vertov.

* Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV). 81670-390, Curitiba-PR, Brasil. E-mail: eduardo.baggio@unespar.edu.br

Este artigo é parcialmente baseado na primeira parte do capítulo *Teoria dos Documentaristas* da tese *Da Teoria à Experiência de Realização do Documentário Fílmico*, defendida em 2014, pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Artigo escrito a convite do editor do Dossier Temático.

Résumé : Cet article vise à systématiser et analyser les propositions conceptuelles de cinéastes concernant le concept de cinéma documentaire. Les cinéastes cités sont : Esfir Chub, Robert Flaherty, John Grierson et Dziga Vertov. Le cadre théorique et méthodologique s'appuie principalement sur la théorie du cinéaste, et les résultats mettent en lumière des conceptions du documentaire fondées sur une confrontation directe avec le vécu et sur des présupposés opposés à la fiction et au journalisme.

Mots-clés : documentaire ; Théorie des Cinéastes ; Esfir Chub ; Robert Flaherty ; John Grierson ; Dziga Vertov.

Refletir sobre o que pensam e como agem as e os documentaristas é trabalhar em prol de uma convicção de que o cinema – todo o cinema, não apenas o documentário – deve ser estudado como o processo amplo que é. O cinema é arte, é um elemento fundamental da vida moderna, é comunicação, é economia, é política e é também um tipo de manifestação cultural que permite uma infinidade de outras correlações. Obviamente não pretendo abordar todos esses aspectos, nem tão pouco me guiar por eles, mas pretendo apresentar aqui uma parte de uma investigação sobre o cinema documentário que trabalha com um viés específico diante dessa amplitude, o viés que diz respeito aos processos de criação dos filmes e às concepções de cineastas na perspectiva da abordagem da Teoria de Cineastas.

O fazer cinematográfico está envolto, necessariamente, por ideias e conceitos que cineastas carregam consigo e na forma como passam esses valores para os filmes. Talvez seja possível imaginar que cineastas não pensem de antemão em formulações conceituais específicas, que não se perguntem o que é o cinema ou o que determinadas concepções podem representar para o fazer de seus filmes. Entretanto, se quisermos ser um pouco mais agudos, podemos evocar o que disse Claude Chabrol: “Um cineasta só merece esse nome a partir do momento em que sabe o que está fazendo.” (Chabrol apud Aumont, 2004: 7).

Para termos uma perspectiva desse saber evocado por Chabrol, podemos tomar como exemplos alguns dos textos que estão presentes no livro *A Experiência do Cinema*, organizado por Ismail Xavier (1983). Trata-se de um livro de compilação de textos teórico-reflexivos que contempla proposições conceituais amplas e profundas sobre o cinema. O livro contém reflexões de vários teóricos não cineastas, que poderíamos chamar de teóricos tradicionais, no entanto, também estão presentes na obra reflexões e formulações conceituais de cineastas como Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Jean Epstein, Luis Buñuel, Stan Brakhage, entre outros (Xavier, 1983). Xavier não estabeleceu diferenciação entre as proposições teóricas de não cineastas e as de cineastas, o que é muito proveitoso. Entretanto, para a Teoria de Cineastas (Baggio, Graça & Penafria, 2015), estão no centro de interesse as reflexões e formulações do segundo grupo, o formado por cineastas. E, especificamente para este artigo, estão no escopo de interesse as proposições conceituais, e o caráter destas, desenvolvidas por cineastas que versaram sobre o conceito de documentário.

Nos últimos tempos as pesquisas que abordam as perspectivas teórico-reflexivas de cineastas têm se tornado mais frequentes, especialmente porque podem ser

elucidativas para algumas questões no campo dos estudos de cinema e audiovisual, como vem demonstrando o próprio trabalho da Teoria de Cineastas (Penafria *et al*, 2017; Mello & Scansani, 2023; Baggio, 2024; etc.). Contudo, quando olhamos para os estudos de cinema documentário, a dedicação às reflexões sobre os processos de criação e sobre a poética de cineastas, bem como sobre as formulações conceituais empreendidas por estes, ainda são relativamente raras.

Portanto, a proposta aqui é elencar e debater concepções sobre o próprio conceito de documentário a partir de asserções verbais de cineastas documentaristas, em um exercício típico da Teoria de Cineastas, abordagem que busca ampliar as perspectivas teóricas sobre o cinema indo ao encontro do fazer e das reflexões de cineastas como ponto fulcral de investigação.

O que é o documentário para cineastas?

O que é o documentário? Além de ser uma das perguntas mais presentes na história das teorizações sobre o cinema, cabe também lembrar que seu caráter essencialista tem relação com perspectivas muito caras ao pensamento sobre cinema, seja pelo cariz ontológico da questão, seja por seu viés epistemológico. Em uma reflexão sobre essa problemática de pesquisa, Carl Plantinga disse que alguns podem “querer evitar definições porque ‘definir’ gêneros fílmicos pode degenerar em presunção acadêmica, esse exercício pedante em que estudiosos atribuem filmes a categorias sintéticas, apenas para descobrir que os filmes reais excedem e escapam a elas.” (Plantinga, 1997: 7).

Ciente dos riscos apontados por Plantinga, que poderíamos chamar de uma possível taxionomia improdutiva, considero que são muito relevantes não só as inúmeras reflexões e formulações de teóricas e teóricos do cinema que não são cineastas, em busca de definições fundamentais para o desenvolvimento do campo de estudos do cinema e do audiovisual, como também são muito relevantes as reflexões e formulações vindas de cineastas que podem colaborar para o mesmo propósito. Entretanto, como alerta Manuela Penafria ao debater o papel da Teoria de Cineastas, é importante ressaltar que não é função de cineastas produzir teoria ou reflexões teóricas sistematizadas, essa incumbência é de pesquisadoras e pesquisadores, é da academia (Baggio *et al*, 2020: 8). Tendo isso em mente, a ideia deste artigo é organizar e sistematizar reflexões de alguns cineastas acerca do conceito de documentário.

Esse parece ser um intento pertinente, até porque, mais do que no caso de cineastas dedicados à ficção, cineastas dedicados ao documentário tendem a partir de pressupostos conceituais que balizam o seu fazer fílmico. Isso é patente até mesmo pela possibilidade de se distinguir filmes através dos modos como documentaristas se relacionam com a realidade sobre a qual produzem asserções e como manifestam tais propostas (Ramos, 2005: 163), como demonstram teorias que tratam de “estratégias e estilos” (Penafria, 1999) ou de “modos de representação” (Nichols, 2005), ainda que tais teorias frisem que nem sempre cineastas documentaristas percorrem caminhos previamente esboçados, ou seja, podem criar novas formas de se relacionar com o mundo sobre o qual produzem asserções. O que pretendo destacar nesse

momento é que, apesar de teorias como as citadas acima debaterem ações de documentaristas, elas o fazem a partir do que podem apreender diretamente dos filmes documentários, majoritariamente utilizando análises filmicas imanentes (Adamatti e Uchôa, 2020: 291). Nesse sentido, é possível verificar que a maior parte dos estudos sobre cinema documentário não dedica muita atenção ao fazer dos filmes e aos pensamentos de cineastas que os fazem, como já apontava Penafria em seu livro *O Filme Documentário* (1999: 55).

Evidentemente, dedicar atenção ao fazer filmico e aos pensamentos de cineastas no processo desse fazer é apenas um caminho dentre muitos possíveis para estudos de cinema e, particularmente, estudos de cinema documentário. Não é intenção aqui, como no geral na Teoria de Cineastas, argumentar que seja um caminho mais válido ou mais eficiente, apenas considerar que é um percurso importantíssimo e que não deve ser negligenciado. Naturalmente esse percurso volta-se mais para o caráter artístico do cinema, para a poética do cinema, pelo menos mais do que para critérios econômicos ou industriais. Jacques Aumont dedicou um livro ao que chamou de teorias dos cineastas e ao fazer isso destacou que “o cineasta que se considera um artista pensa em sua arte para as finalidades da arte: o cinema pelo cinema, o cinema para dizer o mundo. É essa obsessão que me pareceu estar no centro da *teoria dos cineastas*.” (Aumont, 2004: 8). Essa também é a “obsessão” que explica um debate teórico sobre o fazer e o pensar de cineastas documentaristas, ou seja, é a razão que explica a dedicação com relação às reflexões e formulações conceituais de documentaristas.

Também recorro ao que propôs Aumont quanto à forma de acessar tais ideias de cineastas, pois, segundo ele, a melhor opção é se dedicar ao que cineastas manifestaram via o que escreveram e/ou via o que falaram, por essas serem maneiras de expressão fundadas no verbal: “Optei por me limitar à parte verbal da teoria dos cineastas, sem dissimular para mim mesmo a arbitrariedade de tal opção. Quando escreve um artigo, participa de uma entrevista, escreve sua correspondência, um cineasta fornece a si para reflexão a ferramenta mais comum: a língua.” (*Ibidem*: 10). Entretanto, esse foco ao que cineastas documentaristas proferiram verbalmente é, para mim, uma delimitação apenas para este artigo, enquanto uma escolha metodológica, pois considero que podem ser muito interessantes análises a partir da Teoria de Cineastas que considerem também materiais não verbais, sejam filmes, trechos de filmes, imagens fotográficas, desenhos etc.

Ainda tendo a obra de Jacques Aumont sobre as teorias dos cineastas como referência, vale dizer que adoto aqui critérios de seleção de cineastas documentaristas a serem abordados que são semelhantes aos critérios utilizados por Aumont para selecionar os cineastas que abordou em seu livro, porém, com pequenas diferenças. Se para o autor eram três critérios balizadores: “a coerência, a novidade, a aplicabilidade ou pertinência” (*Ibidem*: 10); para mim são fundamentalmente dois, o primeiro e o terceiro citados por Aumont. Coerência porque não caberia tratar do pensamento de cineastas documentaristas que não apresentem, pelo menos em parte, coerência interna entre suas manifestações verbais e mesmo coerência entre tais manifestações e seus filmes e o fazer dos mesmos, ainda que isso não signifique, de

maneira alguma, a exigência de um tipo de cristalização ou de rigidez absoluta de ideias. A aplicabilidade ou a pertinência – “formulá-lo, porém, como ‘pertinência’ torna-se menos normativo” (*Ibidem*: 11) – é fundamental até por razão de inserção dessas ideias em um âmbito de debates mais amplos, como o da Teoria de Cineastas. Quanto ao critério da novidade, não o tomo como fundamental para este artigo, pois esse seria um critério que obrigaria um estudo de caráter evolutivo histórico, que buscasse origens, para identificar quem realmente foram documentaristas que trouxeram novidades em seus pensamentos, algo impossível neste momento, ainda que o recorte de cineastas abordados neste texto envolva pessoas que são consideradas como iniciadoras do campo do cinema documentário.

Mais uma vez tendo o trabalho de Aumont como referência, o autor propôs abordar reflexões teóricas de cineastas os entendendo apenas como diretoras e diretores, em uma perspectiva autoral (*Ibidem*: 9). Nesse ínterim, vale ressaltar que para a Teoria de Cineastas, da maneira como é entendida enquanto base para este artigo, outras pessoas que desenvolvem atividades criativas no fazer fílmico, como direção de fotografia, roteiro, direção de arte, montagem etc., também são consideradas cineastas, segundo debate conceitual já bastante avançado nos estudos dessa abordagem teórica (Penafria *et al*, 2016; Penafria *et al*, 2017 etc.). Porém, para este artigo em específico, dedico atenção para uma diretora e três diretores de documentários, ainda que um deles tenha atuado muito enquanto produtor. Faço tal escolha por cineastas majoritariamente dedicados à direção não por acreditar em uma “encarnação da arte na direção” (Aumont, 2004: 9), mas porque a pesquisa em que este texto se baseou já trazia o recorte para cineastas que exerceram principalmente a direção de documentários. A justificava para tal escolha envolve o fato de que diretoras e diretores de documentários, muitas vezes, assumem grande parte das funções na feitura dos filmes, não apenas a direção. Outro motivo é que são as diretoras e os diretores que na maioria das vezes se dedicam a escrever e/ou falar sobre o fazer dos documentários, fornecendo assim subsídios importantes para a pesquisa via a abordagem da Teoria de Cineastas.

Para o estudo de ideias de cineastas documentaristas, assim como em outros estudos desse tipo, é necessário estabelecer uma seleção de cineastas para dedicar atenção, um recorte. A tese na qual se baseia este artigo utilizou os dois critérios já mencionados oriundos do livro de Jacques Aumont – a coerência e a pertinência – e, além destes ou em desdobramento destes, outros três pontos foram considerados: 1) documentaristas que tivessem manifestado verbalmente suas ideias com razoável profundidade e organização; 2) cineastas cujas obras tivessem representatividade na história do cinema documentário; e 3) a busca por uma pluralidade de vertentes de documentaristas dentre os campos éticos do cinema documentário (Penafria, 1999; Nichols, 2005; Ramos, 2005). Para este texto, os dois primeiros pontos serão considerados, excluindo o terceiro que é mais amplo e implica em uma abordagem de muitos mais documentaristas do que é possível debater em apenas um artigo. Contudo, especificamente neste artigo, também foi incluído um critério que não estava na tese, a diversidade de gênero entre cineastas mulheres e homens, a despeito de, nesse momento e com o material de base de pesquisa já existente, infelizmente não

ser possível agregar mais intensidade de diversidade ou outros critérios de diversidade, também muito relevantes. Na prática, ficaram uma cineasta mulher e três homens que foram, em alguma medida, iniciadores do cinema documentário e que também tiveram em comum o interesse por escrever sobre o cinema e sobre os seus processos de criação.

Robert J. Flaherty (1884-1951), nascido em Iron Mountain, Michigan, nos Estados Unidos, foi um explorador e cineasta que dedicava longos períodos de imersão para fazer seus filmes. Seu filme *Nanook do Norte* (1922) é muitas vezes considerado o primeiro documentário do cinema, mesmo que essa afirmação seja questionável (Baggio, 2022: 50-51).

Esfir Chub¹ (1894-1959) – seu nome de batismo era Esfir Ilínitchna Rochal –, nasceu na cidade de Suraj, que ficava no então Império Russo e atualmente é parte da Ucrânia. Seu filme de maior destaque é *A Queda da Dinastia Romanov* (1927), um documentário baseado em imagens de arquivo que se tornou referência fundamental desse tipo de cinema. Também foi professora e coordenadora de cursos de montagem na VGIK, a “primeira faculdade de cinema do mundo” (Jallageas, 2019: 42).

Dziga Vertov (1896-1954) – seu nome de batismo era Denis Arkadievitch Kaufman –, nasceu na cidade de Białystok, no leste da Polônia e se destacou na realização de documentários na União Soviética. Seu filme *Um Homem com uma Câmera* (1929) é um grande marco do início do cinema documentário, tanto por sua visão de mundo e suas qualidades formais, quanto pelo uso de uma estrutura autorreferente.

John Grierson (1898-1972), nascido em Bath, Somerset, Escócia (Reino Unido), foi a primeira pessoa a se referir a um filme como documental e, também nesse sentido, é um iniciador, pois podemos dizer que foi ele quem começou as reflexões conceituais sobre documentário. Dirigiu *Drifters* (1929) e foi produtor criativo de grande parte dos filmes da Escola Inglesa de Documentários.

A partir das ideias verbalizadas por essa e esses cineastas, este artigo aborda um ponto fundamental, os limites do documentário. Ou seja, está em jogo a questão essencialista que é muito debatida nos estudos do cinema documentário: o que é o documentário?

Os Limites do documentário

Há limites? Há limites no cinema? André Bazin, ao falar do erótico no cinema disse “que o cinema pode dizer tudo, mas não de forma alguma tudo mostrar.” (Bazin, 1985: 230). Evidentemente não escrevo aqui sobre o erótico, mas sobre o

1. Opto por grafar o sobrenome da cineasta como Chub, com “C”, e não Shub, com “S”, como foi mais difundido até pouco tempo atrás. Tal opção segue as mais recentes publicações feitas no Brasil sobre a cineasta e que são as principais referências acionadas neste artigo sobre o trabalho dela. Tais publicações trazem explicações específicas sobre os processos de transliteração utilizados.

documentário, que aborda questões que podem levar até fronteiras dos propósitos conceitualmente e culturalmente estabelecidos para esse tipo de cinema e, assim, encontrar limites.

Pensar sobre os limites do documentário é não apenas pensar em suas fronteiras, até onde vão seus domínios e onde começam os domínios alheios. É também pensar até onde os filmes documentários podem ir dentro dos seus próprios domínios, dentro de sua área de atuação, em perspectiva ética. No primeiro sentido – o de encontrar e delimitar o campo do documentário – muitos teóricos não cineastas buscaram respostas, mas também cineastas pretenderam elaborar definições e conceitos nessa linha. É nesta seara que este artigo busca debater reflexões e conceitos propostos por cineastas documentaristas.

John Grierson, além de ser um importante diretor e produtor de filmes documentários, foi um dos documentaristas que também procurou desenvolver reflexões conceituais sobre o documentário, tendo, inclusive, sido a primeira pessoa de que se tem notícia a utilizar o termo documental como sendo definidor de um tipo específico de filme. Ele fez isso quando escreveu o artigo *Flaherty's Poetic Moana*, sobre o filme *Moana* (Robert Flaherty, 1926), originalmente publicado no jornal *The New York Sun* de 8 de fevereiro de 1926: “Claro, sendo *Moana* um relato visual da vida cotidiana de um jovem polinésio e sua família, tem valor documental.”² (Grierson, 1979: 25). É verdade que Grierson tinha várias razões para empregar esse termo que se tornou nome próprio de todo um enorme conjunto de filmes. Entre suas motivações, havia fortes interesses institucionais diante da necessidade de buscar financiamento e organização para a produção dos filmes que lhe interessavam: “A única coisa a fazer era encontrar a forma de financiamento. E, claro, o grande acontecimento na história do documentário foi que nós não fomos para Hollywood por dinheiro. Fomos para os governos por dinheiro e, assim, amarramos o documentário ao uso do cinema realista, por propósito.”³ (Grierson apud Sussex, 1972: 149).

Entretanto, independente do termo escolhido e das polêmicas que gerou (Cavalcanti, 1953: 61), as contribuições de Grierson refletindo sobre o conceito de documentário são fundamentais. Ele estabeleceu três princípios para o documentário e com eles trabalhou a noção dos limites desse tipo de filme. O primeiro princípio diz respeito ao poder do cinema de mover-se no mundo e, portanto, de ir ao encontro do mundo real: “Filmes de estúdio, em sua maioria, ignoram essa possibilidade de abrir a tela para o mundo real. Fotografam relatos atuados, contra fundos artificiais. O documentário vai fotografar a cena viva e o relato vivo.”⁴ O segundo dos princípios diz que o ator original, ou nativo, e o cenário original, ou nativo, são os melhores

2. No original: “Of course, *Moana* being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value.”

3. No original: “The only thing was to find the way of financing it. And of course the great event in the history of documentary was that we didn't go to Hollywood for money. We went to Governments for money and thereby tied documentary, the use of the realistic cinema, to purposes.”

4. No original: “Los filmes de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografian relatos actuados, contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo.”

para o cinema documentário, pois: “Lhe dão o poder da interpretação sobre os atos mais complexos e assombrosos que a mente de estúdio não pode imaginar nem recriar em sua mecânica.”⁵ O terceiro princípio de Grierson é quase uma síntese dos dois primeiros, é a evocação da ideia de realidade e do que é espontâneo, assim: “os materiais e os relatos eleitos ao natural podem ser melhores (mais reais, em um sentido filosófico) que o material atuado. O gesto espontâneo tem um valor especial na tela”.⁶ (Grierson, 1998: 141-142).

Limites para com a ficção

O fato de Grierson, nos princípios que formulou para definir o cinema documentário, estar se opondo constantemente ao cinema de ficção é revelador de um ponto de partida oposicionista. Ou seja, em grande parte o que interessava para Grierson era se opor ao cinema de ficção, em especial o que se fazia no *Studio System*. Para ele os princípios de filmes de estúdio e os de filmes documentários não poderiam conviver em um mesmo filme: “Ocupar-se de um material diferente é, ou deve ser, ocupar-se de temas estéticos diferentes dos de estúdio. Formulo essa distinção para afirmar que o jovem diretor não pode, naturalmente, ir ao documentário e ao estilo de estúdio ao mesmo tempo.”⁷ (Grierson, 1998: 142).

Além de Grierson, a oposição ao cinema de ficção como matriz da definição do documentário também guiou o trabalho de alguns teóricos não cineastas, bem como foi bastante difundida nas reflexões de outros cineastas documentaristas, desde as primeiras décadas do cinema. Dziga Vertov, outro diretor que pode ser considerado um dos fundadores do cinema documentário, seguiu um caminho conceitual oposicionista semelhante ao de John Grierson ao se opor ao que era feito até então no cinema e que ele considerava contaminado pelo teatro e pela literatura. Vertov não usou o termo ficção, mas fez menção aos filmes que têm caráter dramático ao dizer: “NÓS declaramos que os velhos filmes romancesados e teatrais têm lepra: - Afastem-se deles!”. E, no mesmo texto de caráter de manifesto, pouco adiante: “NÓS afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente.”. Lembrando que o presente a que se referia era o ano de 1922 e os filmes em questão eram os que tinham sido feitos até então no “cine-drama psicológico russo-alemão” ou os “filmes de aventura americanos” (Vertov, 1983: 248). Portanto, a oposição proposta por Vertov também era a filmes ficcionais.

Um ano depois, em um debate na *Associação de Trabalhadores do Cinema Revolucionário*, Vertov voltou a criticar os filmes existentes na época, mas dessa vez

5. No original: “Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que pueda conjurar la mente del estudio, ni recrear la mecánica de ese estudio”

6. No original: “los materiales y los relatos elegidos así al natural pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico) que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla.”

7. No original: “Ocuparse de un material diferente es, o debe ser, ocuparse de temas estéticos distintos a los del estudio. Formulo esta distinción para afirmar que el joven director no puede, naturalmente, acceder al documental y al estilo del estudio a la vez.”

voltou-se especificamente ao caráter literário, que, em certa medida, também seria ficcional em função das referências literárias a que Vertov alude: “Cada filme não é mais que um esqueleto literário envolto em uma pele de cinema.”⁸ (Vertov, 1998: 41). No mesmo debate ele deixou mais claro o que pretendia, apontando que seus limites de ação estavam determinados pela experiência vivida, pelo que existe no mundo vivencial: “O campo visual é a vida. A matéria de construção para a montagem é a vida. O cenário é a vida. Os artistas são a vida.”⁹ (*Ibidem*: 43). Em outras palavras, o cineasta estava interessado no que poderia ser filmado em contato direto com a vida em curso, ao contrário do que faziam os filmes ficcionais de estúdio.

Em caminho semelhante ao de Vertov e nitidamente influenciada e signatária das bases de pensamento da Revolução Russa, Esfir Chub propôs uma mudança radical para o cinema a partir da revolução: “O cinema é uma arte nova. Ou melhor, tudo o que foi feito até 1922 não pode ser chamado de arte no sentido pleno da palavra. É preciso repensar tudo. Encontrar um meio de expressar tudo o que a Grande Revolução de Outubro trouxe. O mundo antigo está morto, acabado.” (Chub, 2022: 125). Entretanto, no sentido da delimitação do conceito de cinema documentário, as proposições de Chub se aproximam até mais do que formulou o escocês John Grierson do que do seu colega de cinema revolucionário, Dziga Vertov, visto que ela afirmou claramente sua distinção com relação às ideias deste sobre o planejamento das filmagens: “Eu não aceitava sua recusa em trabalhar conforme um plano de roteiro.” (*Ibidem*: 368).

Assim como Grierson, Chub procurou delimitar seu conceito de cinema documentário via dois critérios oposicionistas fundamentais, filmes que não fossem feitos em estúdio e filmes que não fossem atuados: “Não precisamos de estúdios, atores, cenógrafos e oficinas de objetos de cena, não precisamos de roteiros.” (Chub apud Iutkiévitch, 2022: 22). Importante ressaltar que neste ponto ela fala de roteiros no sentido da construção prévia ficcional, já na divergência que estabeleceu com Vertov ela tratava de “plano de roteiro”, no sentido do planejamento de filmagens documentais. Chub, assim como Grierson e Vertov, também afirmou a necessidade de filmar os ambientes vivos, filmar a realidade cotidiana, para fazer documentários: “Para isso é preciso filmar muito a nossa realidade, filmar fatos e eventos que não serão usados de imediato, mas serão preservados na crônica.” (Chub, 2022: 410). Ao defender a preservação do material filmado que tivesse caráter de crônica do cotidiano e que, posteriormente, pudesse ser montado como documentário, Chub foi inovadora e ajudou a fundar toda uma tradição dos filmes de arquivo (Jallageas, 2019: 38-39).

Especificamente sobre o critério de documentários serem filmes não atuados, Chub proferiu afirmações contundentes, como quando comenta o fato de seu filme *O País dos Soviets* (Esfir Chub, 1937) ter sido lançado apenas em salas menores, sem uma distribuição potente, o que lhe pareceu como se estivesse sendo empurra-

8. No original: “Cada film no es más que un esqueleto literario envuelto en una cine-piel.”

9. No original: “El campo visual es la vida. La materia de construcción para el montaje es la vida. Los decorados es la vida. Los artistas es la vida.”

da para fazer filmes de ficção, ela disse: “Não, nada poderia me obrigar a fazer um filme com atores. Eu tinha interesse por pessoas de verdade, que não estivessem interpretando nada. Observá-las.” (Chub, 2022: 388). A cineasta afirmou ainda não ser possível alguém ser um diretor de filme de ficção “sem saber trabalhar com atores” e, logo em seguida, enfatizou que “é igualmente inconcebível um diretor de filmes documentais não encontrar possibilidades e formas de filmar pessoas reais.” (*Ibidem*: 411).

Muitos documentaristas, apesar de se assumirem como tal e de indexarem seus filmes como documentários, encontram dificuldades em estabelecer os limites documentais, no sentido de esclarecer o que são os filmes documentários. Isso ocorre em uma instância teórica, quando esses documentaristas são convidados, ou se propõem, para a reflexão teórica e, muito provavelmente, se pautam nas questões postas anteriormente pela teoria feita por não cineastas. Diante dessas questões, muitas vezes não encontram respostas, entretanto, paradoxalmente, vários desses documentaristas realizam filmes fortes e questionadores em que apresentam suas asserções sobre o mundo constituídas por formas filmicas que dialogam com o que é – ou o que pode ser – o documentário.

Entretanto, como procuro demonstrar, desde o início do cinema documentário existiram cineastas que se propuseram a tais reflexões. Robert Flaherty esteve nos primórdios do documentarismo e também buscou conceituar os filmes que estava fazendo. Ao falar de seus documentários, como *Nanook do Norte* (1922) e *Homem de Aran* (1934), Flaherty disse que tentava “captar o espírito da realidade que queríamos representar, e por isso fomos, com todas as nossas máquinas aos locais naturalmente precários dos indivíduos que havíamos eleito – esquimós, moradores da ilha de Aran, hindus – e fizemos deles, de seus ambientes e dos animais que os rodeavam, as estrelas dos filmes realizados”¹⁰ (Flaherty, 1998: 154).

Também nesta consideração de Flaherty há algum grau de oposição ao cinema de ficção. Isso porque temos que lembrar que esta é uma afirmação feita em 1937 e tendo como referência principal o cinema estadunidense, que era majoritariamente feito em estúdio e com caráter ficcional. Ou seja, quando Flaherty disse que queria captar o espírito da realidade filmando nos ambientes onde viviam seus intervenientes, ele estava se opondo metodologicamente ao *Studio System*. Ele explicitou melhor essa ideia ao criticar veementemente o uso de atores sem ligação com o ambiente das filmagens, como em *The Good Earth* (Sidney Franklin, Victor Fleming e Gustav Machatý, 1937). “Uns atores europeus não podem viver papéis tão diferentes deles próprios.”¹¹ (Flaherty, 1998: 153).

No entanto, não há no pensamento de Flaherty um afastamento do sentido de seleção e construção que é inerente ao ato de criação de um enunciado, como na criação de um filme. Ou seja, ele não só não abria mão dos recursos disponíveis para

10. No original: “captar el espíritu de la realidad que queríamos representar, y por eso hemos ido, con todas nuestras máquinas a los tugurios nativos de los individuos que habíamos elegido —esquimales, isleños de Arán, hindúes— y hemos hecho de ellos, de sus ambientes y de los animales que los rodeaban, las estrellas de los films realizados.”

11. No original: “Unos actores europeos no pueden vivir papeles tan distintos de los suyos propios.”

estruturar os documentários, como também destacava a necessidade de planejar e trabalhar o material que captava, tanto nos atos de filmagem como nos de montagem.

A finalidade do documentário, como eu o entendo, é representar a vida na forma em que vivemos. Isto não implica em absoluto o que alguns poderiam crer; a saber, que a função do diretor de documentário seja filmar, sem nenhuma seleção, uma série cinza e monótona dos fatos. A seleção permanece, e talvez de forma mais rígida do que em filmes de espetáculo.¹² (*Ibidem*: 152)

Assim, para Flaherty havia a oposição do documentário para com a ficção e podemos pensar nos limites propostos pelo cineasta nesse sentido, visto que para ele esta oposição estava centrada principalmente nas filmagens, que, no documentário, deveriam ser feitas *in loco* e com os habitantes locais, diferindo do *Studio System*. Porém, ele não entendia que, enquanto documentarista, devia renunciar à intensa seleção do que filmava ou à seleção e organização que se dava na montagem. Grierson, colega e admirador do trabalho de Flaherty, reafirmou tal posição ao considerar como documentários os filmes que se propunham a filmar a vida em curso: “Até agora temos considerado que todos os filmes feitos sobre a natureza fazem parte dessa categoria. O uso de material natural tem sido entendido como a distinção fundamental.”¹³ (Grierson, 1998: 139-140). Dziga Vertov foi ainda mais veemente ao buscar opor-se enquanto documentarista aos filmes de estúdio e aos filmes atuados, que, para ele gerariam desapontamentos para os espectadores: “Com o tempo, de alguma forma, ao preço de desilusões, o espectador proletário vai gradualmente perceber a impossibilidade de salvar o decrépito e degenerado filme de ‘ator’, pela regular injeção de certos elementos do cine-olho.”¹⁴ (Vertov, 1984: 58). Vertov usava o termo “cine-olho” para se referir aos filmes que estava propondo e fazendo junto com seus colegas, e, por isso, autointitulava seu grupo de *kinoks*.

Há sentidos metodológicos, estéticos e ideológicos nessa ênfase à oposição ao ficcional feita por esses documentaristas – Chub, Flaherty, Grierson e Vertov. Ela e eles consideravam totalmente inadequado o uso de atores e pregavam as filmagens *in loco*, porém não emitiram qualquer sinal de que pensavam o cinema documentário como retrato da realidade não manipulada, pelo contrário, reconheciam a necessidade das escolhas de locais, de assuntos, de enquadramentos, de ângulos e viam

12. No original: “La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo.”

13. No original: “Hasta ahora hemos considerado que todos los filmes realizados en torno a la naturaleza son parte de esa categoría. El uso del material natural ha sido entendido como la distinción vital.”

14. No original: “How soon, in what way, at the price of what disillusionments the proletarian viewer will gradually come to realize the impossibility of saving the decrepit and degenerate ‘actor’s’ film by even regular injection of certain kino-eye elements.”

na montagem um recurso essencial para elaboração efetiva de filmes documentais. Flaherty, em especial, chegava a destacar a construção dramatúrgica que buscava para seus filmes.

Limites para com o jornalismo

Se de um lado os limites do documentário eram pensados por esses cineastas tendo como parâmetro a ficção, de outro levavam em conta uma delimitação frente ao jornalismo – por vezes chamado de reportagem, ou de noticioso, ou de periodismo. John Grierson chegou a dizer que seu interesse inicial era o jornalismo, que seria adequado aos seus objetivos sociais, que eram de uma utilidade específica, mas mudou de ideia ao ver o filme *Nanook do Norte* (1922), de Robert Flaherty: “É claro que eu estava interessado na forma jornalística antes de tudo, a forma do jornal sensacionalista. Eu sempre fui interessado nisso, no jornal sensacionalista. Mas, é claro, Flaherty foi um ponto de virada (...).”¹⁵ (Grierson apud Sussex, 1972: 149).

Grierson percebeu a multiplicidade de possibilidades que a abordagem documental da vida teria, começando por uma certa imprecisão do termo documentário, que seria um termo interessante justamente por ser aberto: “Documentário é uma expressão torpe, mas a desejamos assim.”¹⁶ E fez menção ao uso inicial dos franceses para o termo como referência exclusiva aos filmes de viagem: “Entretanto, o cinema documentário seguiu o seu caminho. Dos exóticos passou a incluir filmes dramáticos, como *Moana, La tierra y Turksib*. E com o tempo incluirá outros tipos de cinema tão distintos de *Moana*, em forma e intenção, como *Moana* fora de *Voyage au Congo*.”¹⁷ (Grierson, 1998: 139). Essa é uma perspectiva interessante porque demonstra que Grierson, ainda no início da década de 1930, já vislumbrava que o documentário se desenvolveria em muitos sentidos, por muitos caminhos, e que esses seriam bastante distintos entre si. Porém, Grierson dizia que os documentários não poderiam ser confundidos com outras abordagens cinematográficas da vida como os noticiários e o periodismo. Para ele, essas formas tinham valores específicos, os noticiários tinham a habilidade da velocidade, as revistas semanais a habilidade do periodismo no sentido da crônica: “Dentro desses limites, trata-se frequentemente de filmes brilhantemente realizados. Porém, dez deles seguidos aborrecem até a morte a um ser humano normal. Seu desejo pelo toque chamativo ou popular é tão exagerado que algo se desloca.”¹⁸ (*Ibidem*: 140). Desta forma, além da oposição ao ficcional, Grierson também firma uma proposta que passaria a ser recorrente, a da diferenciação do documentário para com os noticiários e os periódicos.

15. No original: “Of course I was interested in the journalistic form first of all, that is the yellow newspaper form. I’ve always been interested in that, the yellow newspaper. But then of course Flaherty was a turning point (...)”

16. No original: “*Documental* es una expresión torpe, pero dejémosla así.”

17. No original: “Entretanto, el cine documental ha seguido su camino. De los exotismos ha pasado a incluir filmes dramáticos, como *Moana, La tierra y Turksib*. Y con el tiempo incluirá otros tipos de cine tan distintos de *Moana*, en forma e intención, como *Moana* lo fuera de *Voyage au Congo*.”

18. No original: “Dentro de tales límites se trata a menudo de filmes brillantemente hechos. Pero diez

Já Esfir Chub apontou para a diferença do documentário com relação aos filmes que ela chamou de crônicas, que podemos entender como semelhantes aos que Grierson chamou de periódicos ou de reportagem. Para Chub, a delimitação do cinema documentário passava pelo trabalho sob o viés artístico e esse caráter artístico muitas vezes era efetivado na montagem e poderia marcar a distinção do documentário para com a crônica ou a reportagem: “Está claro o papel que o plano do artista deve desempenhar e que esse tipo de filme não pode em hipótese alguma ser uma colagem gustativa de quadros.” (Chub, 2022: 381). Para ela, um dos exemplos contundentes dessa montagem que não é uma “colagem gustativa de quadros”, ou que não cede a um perfil formalista sem aprofundamento, estava nos filmes dirigidos por Joris Ivens. Segundo Chub, se referindo aos filmes dirigidos por Ivens, o “trabalho de montagem do que foi filmado, especialmente do cine-estudo *Chuva* (1929), era complexo, e nada disso era formalismo, como pensavam alguns. Não. A percepção do que havia sido feito produzia uma viva sensação da vida real, não ‘cinematografada’.” (*Ibidem*: 375).

No sentido da concepção artística da montagem dos filmes documentários que fez – lembrando que grande parte dos filmes dirigidos por Esfir Chub foram filmes de montagem a partir de materiais anteriormente filmados –, a cineasta proferiu uma ideia que, segundo Serguei Iutkiévitch, é anterior a uma proposição do cineasta francês Alexandre Astruc e que é muito difundida no campo do cinema até hoje, referente ao texto *Nascimento de uma Nova Vanguarda: a Caméra-Stylo* (Astruc, 2012), publicado originalmente em 1948. Chub disse, referindo-se ao trabalho de montagem e ao caráter essencial deste para os filmes documentais: “O diretor do filme documental deve ser capaz de montar. Esse trabalho não pode ser transferido ao assistente. Quantas decisões inesperadas precisam ser tomadas quando o filme está em nossas mãos. É assim com a palavra: ela nasce para o escritor na ponta da caneta.” (Chub, 2022: 381). Desta forma, Chub teria antecipado¹⁹ a ideia da “câmera-caneta” que ficou muito conhecida a partir do texto de Astruc.

Mais diretamente sobre o caráter artístico do documentário, que seria um diferenciador fundamental com relação aos filmes de reportagem, Esfir Chub disse: “Hoje já não é necessário provar que o filme documental – histórico ou contemporâneo – é um fenômeno artístico, um fenômeno da arte.” (*Ibidem*: 379). Tal afirmação vinha, segundo a argumentação dela, do poder artístico da montagem, que tem o potencial de dar força ao filme documentário, que não “reside apenas no registro fílmico de fatos da vida, mas também na escolha dos fenômenos, na habilidade de selecionar o que é capaz de capturar e emocionar o espectador, na atitude para com

de ellos seguidos aburrirán hasta la muerte a un ser humano normal. Su afán por el toque llamativo o popular es tan exagerado que algo se disloca.”

19. O livro de Esfir Chub, *Em Plano Fechado (Krupnim Planom)*, foi publicado originalmente em Moscou em 1959, portanto é posterior ao texto *Nascimento de uma Nova Vanguarda: A Caméra-Stylo*, de Alexandre Astruc, originalmente na revista *L'écran français*, nº 144, de 30 de março de 1948. Contudo, Serguei Iutkiévitch, autor do texto, *A Maga da Mesa de Montagem*, publicado como introdução ao livro da cineasta, diz que “Chub formulou tal pensamento muito antes e de forma mais elegante.” (Iutkiévitch, 2022:31).

o que é registrado e na sua compreensão.” (*Ibidem*: 378-379). Portanto, a cineasta deixou demarcada a separação do documentário para com o “registro fílmico de fatos da vida” feito de forma mais simples e direta. Segundo Neide Jallageas, “Chub compreendeu que as compilações originárias de arquivos de documentos fílmicos autênticos, quando traduzidas em montagem, possibilitam a interpretação histórica, exercício intelectual valioso para manter acesa a inteligência de um povo.” (Jallageas, 2019: 50). Vale ressaltar que Chub destacou que no território do documentário era necessário selecionar e montar em prol de uma construção fílmica apta a “emocionar o espectador”, mas que deveria existir um cuidado na perspectiva ética envolvida, como ela salientou em alguns de seus textos.²⁰

Considerações finais

Dedicar atenção ao pensamento de cineastas documentaristas no que se refere ao próprio conceito do que seja o cinema documentário não é algo inédito, mas poucas vezes tem sido feito de maneira sistemática. Desta forma, tanto este artigo, como a tese na qual ele se baseia, procuraram cumprir tal papel, ainda que em uma medida bastante restrita. De maneira mais ampla, creio que o dossiê no qual este artigo se insere represente alguns passos nessa caminhada e possa, além de cumprir parte da jornada que se apresenta, estimular estudos que se voltem, criteriosamente e sem adesões frágeis, ao pensamento de cineastas documentaristas.

Particularmente no caso deste texto, o intuito foi apresentar algumas ideias e reflexões de quatro cineastas iniciadores no campo do documentário que foram prolíficos ao tornar públicas suas concepções sobre o cinema documental ou, como por vezes chamaram, os filmes de “cenas vivas”, ou de “relato vivo”, ou de “fatos da vida” ou ainda da “vida real”. Portanto, um primeiro vetor argumentativo acionado por esses cineastas estava relacionado a afirmações que buscam o estabelecimento de um sentido próprio e direto do cinema documentário em relação ao que é vivo ou para com a vida, que indicam ideias de asserções sobre o mundo vivido, ou sobre o mundo experiencial.

Um segundo vetor argumentativo acionado por Chub, Flaherty, Grierson e Ver-tov trabalha via oposição, seja, de um lado, oposição à ficção, seja, de outro lado, oposição ao jornalismo. É importante ressaltar que esses dois vieses oposicionistas se complementam como se fossem duas fronteiras, uma a leste e outra a oeste, ou uma ao norte e outra ao sul. Digo isso porque se a fronteira com a ficção precisava, no pensamento desses cineastas, não abdicar do caráter artístico do cinema documentário, mas, ao mesmo tempo, o diferenciar dos filmes atuados ou dos filmes de estúdio; na outra fronteira, do outro lado, a linha de separação com o jornalismo precisava não abdicar do interesse vivencial, daquilo que é vivido e experienciado, e, ao mesmo tempo, diferenciar o documentário dos noticiários e das reportagens.

20. Ver, por exemplo, os textos em que Chub aborda suas relações de filmagem com Iuri Nikoláievitch Tiniánov e Ekaterina Vassílievna Belokur, presentes na coletânea *Minha vida é o cinema: em plano fechado*.

Assim, a proposta de sistematização e organização de parte das ideias desses quatro cineastas documentaristas visou demonstrar o caráter aprofundado de suas reflexões sobre o cinema, notadamente sobre a delimitação do que seja o cinema documentário.

Referências bibliográficas

- Adamatti, M. M. & Uchôa, F. R. (2020). Cinema, Estilo e Análise Fílmica. *Revisita ArtCultura*, v. 22, n. 40, Uberlândia, jan.-jun. 2020, p. 289-308.
- Astruc, A. (2012). Nascimento de uma Nova Vanguarda: A Caméra-Stylo. *Revista Foco*, nº 04. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm> (Acesso em 18 de dezembro 2021).
- Aumont, J. (2004). *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus.
- Baggio, E. T. (2024). Teoria de Cineastas: 10 anos de trajetória de pesquisa. *Revista Livre de Cinema*, v. 11, p. 1-14.
- Baggio, E. T. (2014). *Da teoria à experiência de realização do documentário fílmico*. 2014. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica – São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).
- Baggio, E. T. (2022). *Documentário: filmes para salas de cinema com janelas*. Curitiba/PR: Edições A Quadro.
- Baggio, E. T.; Carvalho, M. & Leites, B. (2020). Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. *Revista Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, n. 48, p. 6-21, jan./abr.
- Baggio, E. T.; Graça, A. R.; Penafria, M. (2015). Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista Científica / FAP*, Curitiba: Unespar, v. 12 jan./jul.
- Bazin, A. (1985) *O cinema – ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Cavalcanti, A. (1953). *Filme e Realidade*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Chub, E. (2022). *Minha vida é o cinema: em plano fechado*. Tradução de Priscila Marques. Coordenação editorial de Neide Jallageas. São Paulo: Kinoruss Edições e Cultura.
- Flaherty, R. (1998). La función del documental. Texto publicado en *Cinema. Quindinale di Divulgazione Cinematografica*, nº 22, Roma, 25 de mayo de 1937. In: Romaguera i Ramió, J & Thevenet, H. A. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Ediciones Catedra.
- Grierson, J. (1979). Flaherty's Poetic Moana. In: JACOBS, Lewis (ed.). *The Documentary Tradition*. New York: W. W. Norton & Company.
- Grierson, J. (1998). Postulados del documental. Fragmento de texto publicado originalmente em três artigos em *Cinema Quarterly* (1932 a 1934). In: Romaguera i Ramió, J & Thevenet, H. A. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Ediciones Catedra.
- Iutkiévitch, S. (2022). A Maga da Mesa de Montagem. In: Chub, Esfir. *Minha vida é o cinema: em plano fechado*. Tradução de Priscila Marques. Coordenação editorial de Neide Jallageas. São Paulo: Kinoruss Edições e Cultura.

- Jallageas, N. (2019). Notas Introdutórias sobre Esfir Chub: soviética, revolucionária e mestra dos mestres do cinema. In: Holanda, K. (org.). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa.
- Mello, J. G. & Scansani, A. C. (Orgs.) (2023). *Por uma teoria compartilhada: ideias, processos e práticas de cineastas*. Cachoeirinha: Editora Fi.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao Documentário*. São Paulo: Papirus.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Penafria, M. (1999). O Filme Documentário: história, identidade, tecnologia. Lisboa : Edições Cosmos.
- Penafria, M.; Araujo, D. C.; Baggio, E. T.; Graça, A. R. (Orgs.) (2016). *Ver, ouvir e ler os cineastas: Teorias dos Cineastas Vol. 1*. Covilhã: Livros LabCom - UBI.
- Penafria, M.; Araujo, D. C.; Baggio, E. T.; Graça, A. R. (Orgs.) (2017). *Revisitar a teoria do cinema: Teoria dos Cineastas Vol. 3*. Covilhã: Livros LabCom - UBI.
- Ramos, F. (2005). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: Ramos, F. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema, vol. II*. Campinas, SP: Papirus, p. 159-226.
- Sussex, E. (1972). The Golden years of Grierson. In: *Sight & Sound Magazine*, British Film Institute, Summer.
- Vertov, D. (1983). Nós - variação do manifesto. In: XAVIER, Ismail. (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal, pp. 247-251. (Originalmente publicado no nº1 da Revista Kinophot de 1922.)
- Vertov, D. (1984). The Factory of Facts. In: Michelson, A. (Ed.) *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Vertov, D. (1998). La importancia del cine sin actores. (Estenograma abreviado de la intervención de Dziga Vertov con motivo de un debate de la Asociación de Trabajadores del Cine Revolucionario el 26 de septiembre de 1923.). In: Romaguera i Ramió, J & Thevenet, H. A. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Ediciones Catedra.
- Xavier, I. (org.) (1983). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.

Filmografia

- A Queda da Dinastia Romanov* (1927), de Esfir Chub.
- Drifters* (1929), de John Grierson.
- Homem de Aran* (1934), de Robert Flaherty.
- Moana* (1926), de Robert Flaherty.
- Nanook do Norte* (1922), de Robert Flaherty.
- O País dos Soviets* (1937), de Esfir Chub.
- The Good Earth* (1937), de Sidney Franklin, Victor Fleming e Gustav Machatý.
- Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov.