

## **CINEMA E SOCIOLOGIA: RELAÇÕES E PROCESSOS ENTRE O DOCUMENTÁRIO E A PESQUISA SOCIAL**

**Cinema and Sociology: relations and processes between documentary and social research**

Márcia Malcher<sup>1</sup>

### **Resumo**

Este artigo aborda a relação entre o cinema e a sociologia, em especial, as conexões entre o documentário e a pesquisa nas ciências sociais. Com esse intuito, primeiro caracteriza a linguagem cinematográfica documental e os seus diferentes modos, de acordo com a classificação de Bill Nichols (2016). Em seguida, aponta as principais semelhanças e diferenças existentes entre o documentário e a pesquisa social. Então, a partir desse quadro comparativo, define três processos fundamentais por meio dos quais acontecem as múltiplas relações existentes entre ambos. Além disso, também propõe um guia prático, em três etapas, destinado a professores e estudantes do ensino superior interessados em realizar uma pesquisa sociológica e um filme simultaneamente, por meio do processo de “fazer pesquisa fazendo um documentário”. Espera-se, assim, contribuir com a ampliação das experiências de pesquisa, com as reflexões em torno das relações entre a imagem cinematográfica e as ciências sociais, e com a formação de cientistas sociais, principalmente em nível de graduação.

**Palavras-chaves:** Cinema; Sociologia; Ciências Sociais; Documentário; Pesquisa.

### **Abstract**

This article addresses the relationship between cinema and sociology, in particular, the connections between documentary and research in social sciences. To accomplish this goal, it first explains the documentary film language and its different types, according to the classification of Bill Nichols (2016). Then, it points out the main similarities and differences between documentary and social research. Based on this comparison, it defines three fundamental processes through which the multiple relationships between both occur. Furthermore, it also proposes a practical guide, in three stages, intended for professors and college education students interested in doing sociological research and making a film simultaneously through the process of “do a research by making a documentary”. This work hopes to contribute to the expansion of research experiences, to reflections on the connections between cinematographic images and the social sciences, and to the academic background of social scientists, especially undergraduate students.

**Keywords:** Cinema; Sociology; Social Sciences; Documentary; Research.

---

<sup>1</sup>Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo - USP. Professora da Faculdade de Ciências Sociais, vinculada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará - UFPA. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2872-7247>. E-mail: [marciamalcher@ufpa.br](mailto:marciamalcher@ufpa.br).

## Introdução

Em 1895, os espectadores da famosa exibição das primeiras filmagens dos irmãos Lumière demonstraram susto, medo e admiração ao verem a imagem de um trem vindo em sua direção, ou melhor, aproximando-se da câmera que estava parada em uma estação durante a gravação. Muitos levantaram e, desesperados, saíram correndo. Este episódio, sem dúvida, é exemplar da intensidade e do impacto social gerado pela modernidade. Tal qual uma locomotiva, o progresso, o crescimento em profusão das metrópoles, a criação de novas máquinas e aparatos técnicos, a aceleração do ritmo das indústrias, a regulação do tempo do trabalho e do lazer “invadiram” a vida social, produzindo toda sorte de reações: do fascínio paralisante ao choque incômodo. Desse modo, o avanço da modernidade e, portanto, as suas consequências, aprofundaram-se a partir de meados do século XIX. Nela, a burguesia nascente<sup>2</sup> encontrou os meios e os recursos necessários para estabelecer sua hegemonia, de modo que as imensas transformações materiais e subjetivas advindas da era moderna se fundiram, de variadas maneiras, ao crescimento e à racionalização da economia capitalista.

De tudo isso, emergiram novas formas de perceber e enxergar o mundo, bem como novas modalidades de relações sociais e novos arranjos simbólicos, que também encontraram na arte um meio de expressão. Ao passo que Bourdieu (1989, p. 193) afirma que o teatro era a “forma por excelência da ‘arte burguesa’” no século XIX, outros definem o romance clássico como “a expressão artística mais acabada do mundo burguês” (Frederico, 1997, p.41). O fato é que, embora essa classificação varie, ela ressoa a importância do teatro e do romance para a classe burguesa em ascensão. No entanto, uma invenção de 1827 possibilitaria uma importante transformação no que se refere à produção artística. Trata-se do aparelho precursor das máquinas fotográficas, cuja criação é atribuída, em primeiro lugar, à Nicéphore Niépce e, em seguida, à Louis Daguerre, que a aperfeiçoou no chamado daguerreotipo. Esse acontecimento foi central para inaugurar a fotografia, já

---

<sup>2</sup> De classe revolucionária, na última metade do século XVIII, a burguesia passa a classe dominante em meados do século XIX.

que permitiu a impressão sensível e estática de uma cena da realidade por meio de um aparelho técnico.

Ao mesmo tempo que as imagens fotográficas e seu efeito de real alteraram o próprio universo da criação artística, também se tornaram a manifestação mais notável do estabelecimento social e político da burguesia. Classe que passa a se fazer “visível” e a materializar sua notoriedade por meio da fidedignidade, do realismo e da “objetividade” da fotografia. Ela, por sua vez, não apenas libertou “as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança” (Bazin *apud* Menezes, 1994, p.110), mas também aliviou a mão, desviando as mais importantes obrigações artísticas do processo de reprodução figurativa quase exclusivamente para o olho (Benjamin, 2021). Essa reprodução figurativa, por sua vez, alterou profundamente o sentido de autenticidade da obra de arte, até então fundado na representação de uma tradição, e foi acelerada e intensificada pelo cinema. De acordo com Walter Benjamin (2021), à medida que a reprodução avança, o valor de culto retrocede ao passo que aumenta o valor de exposição, ou seja, a replicação e a cópia de uma obra de arte, por meio da reprodução técnica, substitui sua existência única, o seu “aqui e agora”, por uma existência massiva.

Para Benjamin, o cinema foi o agente mais poderoso desse processo de abalo da tradição, relacionando-se intimamente com os movimentos da massa e exercitando “o homem nas apercepções e reações que são exigidas para se lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta quase que diariamente” (Benjamin, 2021, p.66). Assim, pelo menos até o surgimento da televisão, o cinema foi “o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados” (Hansen, 2004, p. 409). Mas não só. Ele também se tornou um aparato central de legitimação da burguesia, que, além de explorar economicamente a produção cinematográfica por meio da indústria cultural e do “mercado de massas”, também passou a se valer amplamente do cinema no que se refere à “passagem dos dispositivos de submissão aos de consenso” (Martin-Barbero, 2003, p.178).

Tendo como base essa breve contextualização dos processos sociais que deram origem e que sofreram influência do cinema, é possível perceber a

profunda contradição que envolve essa forma artística, expressa, por exemplo, na simultaneidade: do caráter democratizante da sua reprodutibilidade e da perda da autoridade tradicional; do movimento (e velocidade) como mimese mas também como crítica à lógica moderna; do seu poder enquanto um instrumental de mercado e do seu potencial de exercício da sensibilidade e autoconhecimento de classe; do sentido político presente na sua singularidade artística sempre passível de melhoria, porque baseada na montagem, e das implicações políticas advindas da sua capacidade ilusionista. Todos esses tensionamentos, na verdade, apenas ressaltam a importância do cinema tanto para compreender a sociedade, quanto para transformá-la, especialmente se considerarmos que, na atual fase do capitalismo, a acumulação de capital também se apresenta como espetáculo tornado imagem (Debord, 1997). Hoje, como nunca antes, as imagens se proliferam em profusão e em diferentes mídias, expansão esta liderada por grandes corporações privadas, a exemplo das *big techs*, que lucram por meio do processo de capitalização do olhar e da atenção (Bucci, 2021).

Ora, se o cinema possibilita desvelar a ordem social, as forças que envolvem o poder e as resistências a ele, além de permitir uma melhor compreensão dos aspectos subjetivos e dos modos de pensar da sociedade capitalista, ele também é, sem dúvida, um recurso extremamente prolífico para as práticas do cientista social, entre elas, para a que será abordada neste artigo: a pesquisa no contexto do ensino superior. Vale ressaltar que a sociologia, assim como o cinema, também é fruto das complexas e profundas mudanças históricas que geraram as bases do modo de vida moderno. Como afirma Florestan Fernandes (1960, p.11), “ela nasce e se desenvolve como um dos florescimentos intelectuais mais complicados das situações de existência nas modernas sociedades industriais e de classes”. Diferente de outras áreas, antes de se afirmar como explicação científica propriamente, primeiro se afirmou como forma cultural de concepção do mundo, extremamente vinculada às situações de existência social vividas no século XIX pelos seus pioneiros.

Este dado de origem evoca uma consideração importante feita por Robert Nisbet (2000). Para ele, a sociologia é muito menos uma herdeira do

racionalismo iluminista do que do romantismo, já que fortemente marcada, em seu nascimento, por uma “revolta contra a visão racionalista do homem e da sociedade” (Nisbet, 2000, p.123). Dessa maneira, Nisbet argumenta em favor de um pensamento sociológico que se aproxime da arte, estando aberto à reflexão livre, à intuição e à imaginação criativa, não se restringindo, portanto, a procedimentos e a processos estritamente lógicos e empíricos como os praticados pela indústria. Essa concepção reitera que tanto a sociologia quanto o cinema não podem ser considerados uma mera prática técnica porque, para além disso, são criações sociais, inventadas e reinventadas pelos seus praticantes. Assim como “o cinema é muito mais uma linguagem do que uma técnica” (Leite, 2005, p.18), a sociologia é muito mais inteligência imaginativa do que procedimentos de tabulação.

Assumindo, então, essa coincidência como pressuposto, este artigo tratará das relações entre o documentário e a pesquisa social, entendendo que essa forma cinematográfica é privilegiada para estabelecer conexões com o trabalho de investigação do cientista social. Para isso, a primeira seção irá caracterizar a linguagem cinematográfica a fim de distinguir ficção e documentário e de apresentar os principais modos da produção documental, de acordo com Bill Nichols (2016). Em seguida, a segunda seção apontará as semelhanças e as diferenças gerais existentes entre o documentário e a pesquisa social, ao passo que a terceira apresentará três processos referentes à relação entre documentário e pesquisa social, também propondo, como sugestão, um guia prático para a realização de pesquisas sociológicas na forma de documentário. A intenção é contribuir com a melhoria da qualidade da formação de estudantes dos cursos de ciências sociais, em especial em nível de graduação, tendo em vista tanto a interdisciplinaridade quanto a ampliação dos processos de manufatura e divulgação das pesquisas para além dos formatos e meios convencionais.

### **A linguagem cinematográfica e a convenção do documentário**

Antes de demarcar as semelhanças e as diferenças existentes entre o documentário e a pesquisa social, é preciso primeiro, ainda que brevemente, elencar as principais características da linguagem cinematográfica, explicar a

diferença entre ficção e documentário e citar os principais modos cinematográficos que caracterizam o mesmo. Antes disso, porém, é importante ressaltar que a linguagem cinematográfica – dos filmes preto e branco às imagens coloridas, do cinema mudo ao falado, da trilha sonora ao vivo à inclusão do som na montagem – é marcada por uma rica história de criação e recriação que continua aberta à contribuição dos/as atuais produtores/as cinematográficos/as. Essa riqueza, em grande medida, também é tributária do fato de que esta linguagem foi se constituindo ao incorporar diversos elementos de outras artes, a exemplo da luz, sombra e perspectiva da pintura, da composição visual da fotografia, da encenação e figurino do teatro, da narrativa literária e da ilustração do quadrinho.

Dessa maneira, o cinema estabeleceu sua especificidade unindo, em simultâneo, imagem, som e movimento. Como nenhum meio artístico anterior a ele, imprimiu velocidade às imagens que, tal qual aconteceu à reprodução figurativa, passaram a “acompanhar o ritmo da fala” (Benjamin, 2021, p. 55). Humberto Mauro, documentarista brasileiro, afirmou certa vez: “cinema é cachoeira” (Núñez, s/d). Essa talvez seja a metáfora mais certa para descrever não só os seus efeitos, mas também sua linguagem, cujos componentes, que são utilizados pelos/as cineastas para construírem suas narrativas, podem ser assim descritos (Sijll, 2017; Geaudreault, 2009):

a) *Mise-en-scène*. Uma referência a todos os elementos que fazem parte de cada cena (por exemplo, o cenário, o figurino, a iluminação, a maquiagem, a movimentação dos atores, seus gestos e expressões);

b) *Fotografia*. Diz respeito à captação das imagens em planos, que são a unidade básica de uma determinada ação dentro do filme, a partir de diferentes angulações de câmera (por exemplo, altura padrão da câmera, *contra-plongée*, *plongée*, plano holandês), enquadramentos (por exemplo, plano geral, plano inteiro, plano conjunto, plano americano, plano médio, *close*, plano detalhe, plano subjetivo, plano sequência) e movimentos de câmera (por exemplo, *zoom*, *pan*, *tilt*, *travelling*, foco).<sup>3</sup> Ressaltando-se que as diferentes angulações, enquadramentos e movimentos de câmera

---

<sup>3</sup> Para uma explicação visual dos enquadramentos, angulações e movimentos de câmera, ver AvMakers (2021).

correspondem, por sua vez, a diferentes sentidos narrativos que serão construídos na relação com o espectador.

c) *Som*. Os sons também se tornaram um componente central para a produção de sentido no cinema, podendo ser diegéticos, ou seja, quando fazem parte do universo narrativo criado, sendo, portanto, percebidos pelas personagens; e não-diegéticos, isto é, quando não são percebidos pelas personagens, apenas pelos espectadores.

d) *Montagem*. Componente que confere singularidade à arte cinematográfica porque permite que se estabeleçam relações formais e semânticas na junção de vários planos e cenas. Uma prova do poder e da centralidade da montagem no cinema é o efeito Kuleshov, proposto pelo cineasta russo de mesmo nome, após ele organizar diferentes sequências de montagens que começavam em um plano do rosto de um homem e eram seguidas, por exemplo, por um plano com um prato de sopa e por um plano com uma criança no caixão. A depender da sequência, a montagem pode transmitir ao espectador a impressão de que o homem está com fome ou está triste, alterando-se, assim, os sentidos.

Esses componentes da linguagem cinematográfica possibilitaram, como designa Walter Benjamin (2021), que se pudesse conhecer o inconsciente óptico que não enxergamos a “olhos nus” no cotidiano:

[...] Se por um lado é comum que notemos, mesmo que apenas de modo grosseiro, o andar das pessoas, não sabemos nada de sua posição na fração de segundo de uma passada. Se o movimento de apanhar um isqueiro ou uma mulher nos é grosseiramente familiar, não sabemos quase nada daquilo que realmente ocorre entre a mão e o metal, e ainda menos de como isso se concatena com os diferentes estados em que venhamos a nos encontrar. Aqui entra em ação a câmera, com seus meios auxiliares – seu descer e subir, seu interromper e isolar, sua dilatação e compreensão do ocorrido, seu ampliar e reduzir. Somente por meio dela chegamos a conhecer o inconsciente óptico, assim como conhecemos o inconsciente pulsional por meio da psicanálise (Benjamin, 2021, p.88).

Como se disse, é por meio dos recursos dessa linguagem que os cineastas constroem suas narrativas. Narrativas que, de acordo com a definição de Albert Laffay (*apud* Geaudreault, 2009, p.26), possuem uma “trama lógica”, são uma “espécie de discurso” e, contrariamente ao mundo, que “não tem começo nem fim”, são ordenadas segundo um determinismo



rigoroso, além de contarem na mesma medida que representam (diferente do mundo, que apenas é). Ademais, elas podem ser ficções ou documentários, embora essa distinção não seja rígida, já que existe um ativo trânsito entre ambos em muitos filmes e formatos que se localizam nessa fronteira, a exemplo dos docudramas e dos falsos-documentários.<sup>4</sup> Ainda assim, é possível demarcar as semelhanças e as distinções fundamentais.

A começar pelas semelhanças: ambos contam histórias, exigem uma equipe de produção, utilizam a linguagem cinematográfica e são representações ou representificações (Menezes, 2003) no sentido de não serem cópias da realidade mas sim construções e interpretações sobre a realidade, cujos sentidos se fazem na relação entre o espectador e o modo como os filmes “enquadraram” o mundo, selecionando e montando imagens. Já a separação entre ficção e documentário “depende do grau em que a história corresponde a situações, acontecimentos e pessoas reais *versus* o grau em que ela é principalmente produto da invenção do cineasta. Sempre há um pouco de cada” (Nichols, 2016, p.35), ou seja, o central é que, diferente da criação ficcional, as histórias que os documentários contam têm origem em situações ou acontecimentos reais e honram os fatos conhecidos, falando sobre o mundo histórico diretamente e não alegoricamente. Assim, geralmente capturam pessoas e acontecimentos que pertencem ao mundo que compartilhamos, em vez de apresentar personagens e ações inventadas.

Entretanto, é preciso ressaltar que os documentários buscam honrar os fatos conhecidos sem abrir mão de uma visão criativa. Na verdade, eles são o equilíbrio entre liberdade artística e respeito pelo mundo histórico-social, sendo, por isso, definidos como um “tratamento criativo da realidade” (Grierson, 1930 *apud* Nichols, 2016). A partir dessa perspectiva, Bill Nichols elabora a seguinte definição:

O documentário fala de situações e acontecimentos que envolvem pessoas reais (atores sociais) que se apresentam para nós como elas mesmas em histórias que transmitem uma proposta, ou ponto de vista, plausível sobre as vidas, as situações e os acontecimentos

---

<sup>4</sup> Embora considerados fundamentalmente fictícios, ambos se envolvem em discussões sobre o documentário: os “falsos-documentários claramente se engajam em um diálogo provocador com as convenções do documentário e as expectativas do público, e os docudramas tiram dos acontecimentos reais grande parte da estrutura de sua trama e da descrição de seus personagens” (Nichols, 2016, p.156).



representados. O ponto de vista particular do cineasta molda essa história numa maneira de ver o mundo histórico diretamente, e não numa alegoria fictícia (Nichols, 2016, p.37).

Por conta dessa singularidade, a linguagem cinematográfica do documentário geralmente faz uso da *voz over*,<sup>5</sup> de entrevistas, do som direto, do uso de atores sociais ou de pessoas nos seus papéis cotidianos, de cortes para introduzir imagens que ilustram ou complicam a situação mostrada numa cena e faz uso predominantemente da lógica informativa. Outro aspecto marcante da convenção do documentário, como ressalta Nichols (2016), é a “montagem comprobatória” que, diferente da ficção, não privilegia a continuidade que dá a sensação de tempo e espaço únicos na tentativa de tornar os cortes invisíveis, mas sim a história: as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas, na busca pela impressão de uma proposta única, convincente. Por exemplo, diferente da ficção, que prioriza a continuidade tempo-espacial em uma sequência na qual a tomada da personagem colocando a mão na porta é seguida por uma tomada dela entrando em uma sala, no documentário, é comum que uma cena de entrevista, por exemplo, seja seguida por uma imagem de jornal relacionada ao que o entrevistado está contando, sendo que o corte entre uma tomada e outra não perturba a sequência, embora não haja continuidade tempo-espacial.

Por isso, os documentários geralmente têm mais cenas e tomadas do que a ficção, já que são organizados por uma lógica ou argumento (proposta, alegação ou afirmação fundamental). Nesse caso, o objetivo central do uso da linguagem cinematográfica é persuadir e convencer. Para isso, de acordo com Nichols (2016), o/a documentarista pode se valer de diferentes modos cinematográficos que caracterizam os documentários, sendo os principais deles:

a) *Expositivo*. É o modo que tem o maior número de exemplares. Nele, os fragmentos do mundo histórico são agrupados em uma estrutura mais retórica do que poética, priorizando a continuidade do argumento e a palavra falada para transmitir a perspectiva do filme vinda de uma fonte

---

<sup>5</sup> O orador é ouvido, mas não é visto pelo espectador.

unificadora, o que facilita a compreensão. Geralmente se dirige diretamente ao espectador, usa imagens como comprovação ou ilustração do que é dito e se vale da *voz over*. *Roger e eu* (Michael Moore, 1989) é um exemplo de documentário expositivo.

b) *Poético*. Prioriza a forma cinematográfica enfatizando mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento factual ou os atos de persuasão retórica. Um exemplo desse modo é o curta-metragem dos anos 1920 ambientado em Amsterdã, *Regen (Chuva)*, de Joris Ivens e Mannus Franken (1929).

c) *Observativo*. Nesse modo, o/a cineasta se torna apenas um/a observador/a. Prioriza a não intervenção, de modo a filmar os atores sociais interagindo uns com os outros ignorando a equipe de filmagem. A impressão do/a espectador/a é que ele/a vê o que está acontecendo diante da câmera como se o equipamento não estivesse lá. Um exemplo desse modo é *High School* (1968), de Frederick Wiseman.

d) *Participativo*. O/A diretor/a interage com os atores sociais, em um padrão de colaboração ou confronto. O acesso ao mundo histórico se dá por meio do engajamento ativo do/a cineasta com os outros. Por isso, a entrevista, o modelo de diário e testemunha são bastante presentes nesse modo. *Edifício Master* (2002) e *Cabra marcado para morrer* (1984), do cineasta Eduardo Coutinho, exemplificam diferentes possibilidades do documentário participativo.

e) *Reflexivo*. É o modo mais consciente de si mesmo e o mais autocrítico porque foca nos processos de negociação entre cineasta e espectador, tratando não apenas do mundo histórico, mas também dos problemas da representação desse mundo. Parecem dizer “vamos refletir sobre como aquilo que você vê e ouve faz crer numa determinada visão de mundo”. *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007) é um exemplo emblemático de documentário reflexivo.

f) *Performático*. Dirige-se ao espectador de maneira principalmente emocional e eloquente em vez de objetiva, assumindo, muitas vezes, o tom autobiográfico e enfatizando características subjetivas vindas da experiência e da memória, de maneira a buscar pelo significado essencial do mundo

histórico, a exemplo do documentário *Os catadores e eu* (2000), de Agnès Varda.

É importante ressaltar que os modos do documentário, tal como descritos por Bill Nichols, não são “puros” ou estáticos, já que é possível realizar diferentes combinações dos mesmos, sendo necessário considerar, portanto, o modo predominante, aquele que exerce maior influência na organização do filme. Feita essa caracterização do que é o documentário e das características da sua convenção, agora é possível demarcar as semelhanças e diferenças gerais existentes entre ele e a pesquisa nas ciências sociais.

### **As semelhanças e diferenças entre a pesquisa social e o documentário**

Ainda que o debate em torno da cientificidade da pesquisa nas ciências humanas e nas ciências da natureza seja extenso (Alves-Mazzoti; Gewandsznajder, 1998; Minayo, 1994; Freire-Maia, 2007), é possível pontuar alguns aspectos que singularizam a pesquisa social. Em comum, tanto as ciências naturais quanto as ciências sociais buscam construir conhecimento de modo consciente e sistemático, por meio de teorias e métodos científicos, a partir de um determinado quadro unificador fornecido pela comunidade na qual o/a pesquisador/a está inserido/a. Todo cientista, portanto, trabalha articulando conjecturas abstratas, conceitos e hipóteses a técnicas e procedimentos científicos. Essas teorias e práticas de pesquisa, por sua vez, são informadas e também estão em relação recíproca com a epistemologia, isto é, com uma dada visão de mundo e de realidade, com uma dada percepção de como fazer ciência. Na modernidade, o empirismo lógico ou o positivismo, como é genericamente chamado, tornou-se o modelo de ciência hegemônico e as ciências da natureza se tornaram “as estrelas da ideia de cientificidade” (Minayo, 1994, p.12), em grande medida, porque viabilizaram inúmeras descobertas e aparatos técnico-científicos que acabaram servindo (e servem) à acumulação capitalista, da máquina a vapor à inteligência artificial.

Embora a ciência positiva – resumida por Jack Katz (1983) nos quatro R’s da [não] reatividade, regularidade, replicabilidade e representatividade<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Essas quatro designações se referem a: 1) neutralidade axiológica, ou seja, a concepção de que o cientista deve se despir dos seus valores e preconceitos para observar a realidade; 2) necessidade de se estabelecer regularidades, critérios para selecionar os dados da pesquisa; 3) não ambiguidade desses

(*apud* Burawoy, 2014) – também tenha sido (e seja) praticada pelas ciências humanas, os cientistas das humanidades tiveram grande peso nas críticas ao positivismo e à concepção de um modelo único de investigação. A partir dessas críticas, foram sendo construídas, no âmbito das ciências sociais, outras orientações epistemológicas que buscaram se diferenciar parcial ou integralmente da ciência positiva, filiando-se à reivindicação da singularidade das ciências humanas. De modo geral, diferente das ciências da natureza, o objeto do cientista social é essencialmente qualitativo, já que a realidade social sempre será mais rica que qualquer teoria. Além disso, os fenômenos sociais, históricos e culturais não podem ser manuseados como experimentos em um laboratório, dada a sua dinamicidade e provisoriedade, fora o fato de que entre o pesquisador social e seu objeto existe um substrato comum de identidade que precisa ser considerado. Daí a sua abordagem fortemente idiográfica, centrada no particularismo, em vez da busca por “leis” e pela generalização, como é típico das ciências naturais.

Tendo em mente essa caracterização geral da pesquisa social, as principais semelhanças e diferenças existentes entre ela e o documentário podem ser sintetizadas em cinco tópicos, a partir das reflexões de Bill Nichols (2016):

1) Tanto a pesquisa sociológica quanto o documentário falam sobre o mundo histórico, *remetem a situações ou acontecimentos reais e honram os fatos conhecidos (comprováveis), mas com diferentes compromissos.*

Por mais que não seja uma regra, a maior parte dos documentários dirige o pensamento do espectador para a esfera pública e para o ato social de falar aos outros sobre um tópico de interesse comum. Essa disposição o aproxima, assim, da disposição científica que, como afirmou Wright Mills (1982), precisa estar situada no âmbito das questões e não das perturbações, ou seja, precisa ir além do interesse pessoal e ter relevância pública. Assim, podemos dizer que a pesquisa social e a maior parte dos documentários estão no terreno da questão, isto é, transcendem a vida íntima e remetem a um ambiente social historicamente determinado. No entanto, ainda que ambos

---

critérios, de modo que o estudo seja replicável por terceiros; 4) a necessidade de o fenômeno estudado ser representativo do todo.

dirijam o pensamento para a esfera pública, o compromisso do/a documentarista é, em primeiro lugar, com o documentário que, por ser um “tratamento criativo da realidade”, como já foi dito, está situado entre a realidade e a invenção, alternando apelos à comprovação e apelos ao público, apelos factuais e apelos emocionais, comprovação e emoção. Por outro lado, pode-se dizer que, ao fazer uma pesquisa, o compromisso do cientista social é, sobretudo, e em primeiro lugar, com a realidade e com a comprovação, de modo que os apelos emocionais ou estão subordinados ou são nulos em relação às comprovações científicas.

2) Tanto para a pesquisa social quanto para o documentário é *central a informação e o conhecimento, mas com modos diferentes de exposição.*

Ambos estimulam a epistefilia, ou seja, o desejo de saber, prometendo informação e conhecimento, descobertas e conscientização. Entretanto, o documentarista informa e busca persuadir os espectadores por meio da linguagem artístico-cinematográfica, que, como vimos, encontra sua definição essencial na imagem em movimento, ao passo que o cientista social geralmente se utiliza da linguagem científico-acadêmica escrita para apresentar os seus argumentos e dados de pesquisa.

3) A relação que documentaristas e cientistas sociais estabelecem com os seus interlocutores demanda que *ambos lidem com questões éticas, mas a partir de disposições e filiações institucionais diferentes.*

Em especial nos documentários que envolvem interação com os interlocutores, assim como acontece na pesquisa social, é central a preocupação com a ética. Tanto as pesquisas com seres humanos quanto o uso de imagem dos atores sociais exigem consentimento informado e esclarecido dos/as participantes, além do fato de as questões éticas também se fazerem importantes no próprio processo da manufatura da pesquisa e do documentário. No entanto, os regimes éticos dessas práticas são regulados de acordo com as respectivas especificidades do campo científico e do campo artístico, e de suas legislações e instituições correspondentes. No Brasil, a avaliação ética de pesquisas envolvendo seres humanos é realizada por meio do sistema CONEP-CEP criado nos anos 1990. Nele, a Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP) coordena e normatiza a atuação dos Comitês de

Ética em Pesquisa (CEP), que estão localizados nas universidades e instituições de ensino superior. Já no que se refere ao campo artístico é notável a regulação legislativa em torno do direito de imagem, sendo a Lei nº 9.610/98, também conhecida como Lei de Direitos Autorais, a mais importante no país (Brasil, 1998).

4) Tanto a pesquisa social quanto os documentários buscam fazer diferença na maneira como as pessoas percebem e procedem no mundo *conjugando material comprobatório com valores e crenças, mas em diferentes graus e enquadramentos*.

Todas as escolhas feitas no emprego da linguagem cinematográfica para a construção da narrativa em um filme – a exemplo de como se enquadrou uma cena, qual foi o ângulo da câmera e qual a sequência da montagem – implicam valores. A depender de como a linguagem esteja estruturada e da relação que se estabeleça com os espectadores, um documentário pode, por exemplo, defender que é necessário frear o desenvolvimento agrário como forma de proteção ambiental ou argumentar em favor da necessidade de promover o desenvolvimento agrário como meio de estímulo ao progresso econômico. Já na pesquisa social, a depender da relação entre valores e prática científica, tem-se, como já dito, uma epistemologia correspondente que pode tanto buscar a identificação quanto a diferenciação (parcial ou total) do modelo positivo de ciência. O fato é que as escolhas teórico-metodológicas implicam concepções de mundo que levam o/a cientista a enxergar a realidade de uma dada maneira, perspectivando certos valores e crenças. Por exemplo,

[...] se adotarmos uma perspectiva marxista para estudar os comerciantes em uma feira popular, nossa atenção será direcionada às relações de trabalho. [...] Por outro lado, se nossa perspectiva for a da Antropologia Simbólica, nosso foco estará nos signos presentes e compartilhados naquele espaço. Nesse caso, a preocupação estará concentrada na busca pela compreensão dos significados culturais e sociais dos símbolos (Bodart, 2023, p.168).

Assim como as escolhas teórico-metodológicas utilizadas pelo/a pesquisador/a denotam valores e crenças subjacentes, o mesmo acontece no documentário a depender de como o/a cineasta “enquadra” e “lê” a realidade social. A diferença é que, neste último – que busca ser “crível, convincente e

comovente” (Nichols, 2016, p.96) – as provas factuais estão a serviço ou dependem dos valores defendidos no filme, ao passo que na pesquisa social os valores estão implicados no caminho teórico-metodológico escolhido, que guia e permeia a prática científica. Além disso, diferente do documentário, a pesquisa não necessariamente precisa comover, mas não pode prescindir da busca em ser racional, coerente e convincente.

5) Documentaristas e pesquisadores *dispõem de inúmeras possibilidades de articulação entre o específico e o geral, mas a partir de quadros distintos.*

Bill Nichols (2016) argumenta que os documentários normalmente contêm tensão entre o específico e o geral, entre momentos únicos da história e generalizações. Sem a generalização, eles seriam pouco mais que registros de experiências e acontecimentos específicos, e se não fossem nada além de generalizações, seriam pouco mais que tratados abstratos. Considerando a manufatura da pesquisa social, pode-se dizer que essa afirmação de Nichols também ajuda a demarcar outro ponto de contato com o documentário. Isso porque, caso o/a cientista social não formule devidamente o seu problema de pesquisa, por um lado, corre o risco de praticar um empirismo exacerbado, ou ainda, “uma coleta aleatória de dados e informações que, compiladas e organizadas sem um critério orientador, reapresentariam ao público conhecimentos já firmemente estabelecidos” e, por outro, corre o risco de incorrer no teorismo, ou seja, “na construção de modelos explicativos que, desvinculados de problemas concretos de pesquisa, nada explicariam” (Bianchi, 2003, p. 80).

Assim, embora não seja uma regra nas ciências sociais, a defesa de uma prática de investigação que não se renda nem ao empirismo nem ao teorismo, coincide com a tensão entre o geral e o específico presente na maior parte dos documentários. A diferença é o quadro no qual essa tensão acontece: no documentário, ela se dá na narrativa; e na pesquisa, ela se concretiza na prática científica.



### **O diálogo entre o documentário e a pesquisa social em três processos**

A partir do mapeamento das principais semelhanças e diferenças, nota-se que as trocas e conexões existentes entre o documentário e a pesquisa social acontecem através de três processos fundamentais que vão: 1) “*Da pesquisa ao documentário*”; 2) “*Do documentário à pesquisa*”; além do 3) “*Fazer pesquisa fazendo documentário*”.

O primeiro se refere a quando o/a cientista social decide realizar um documentário após ter realizado uma pesquisa ou a quando a prática da pesquisa constitui, de alguma maneira, o ambiente de criação do documentário. No primeiro caso, o/a pesquisador/a, após finalizar os seus estudos, confere um novo uso às imagens-documento e às informações que coletou durante a pesquisa a fim de produzir o filme. É importante ressaltar que uma pesquisa de pré-produção de um documentário, pelos motivos já apresentados no item anterior, não equivale a uma pesquisa científica (embora possa se utilizar de fontes científicas), já que subordinada à intencionalidade artística e à convenção do documentário.

Um exemplo clássico desse processo que vai “da pesquisa ao documentário” no caso em que os filmes são realizados após a conclusão da pesquisa é *Four Families* (1960), produção em que a antropóloga Margaret Mead<sup>7</sup> expõe os resultados da sua pesquisa sobre o comportamento familiar no que se refere à criação dos filhos em quatro países diferentes: Índia, Canadá, França e Japão. Nele, as imagens das famílias retratadas em cenas descritas e comentadas por um narrador em *voz over* são alternadas com imagens de estúdio da entrevista da antropóloga junto ao entrevistador.

Por vezes, embora o documentário não resulte propriamente de uma ou mais pesquisas concluídas, a sua criação e produção pode ter sido resultado ou pode ter acontecido em um ambiente científico, também seguindo o movimento que vai da pesquisa ao documentário. Um exemplo disso é a série documental que narra a história global do trabalho em Portugal, *De pé sobre a história – o mundo do trabalho* (Pedro Páscoa; Tiago Abreu, 2024), cuja concepção e realização contou com a participação ativa de membros do

---

<sup>7</sup> Importante ressaltar que Margaret Mead foi pioneira no uso de imagens na pesquisa de campo na Antropologia.

Observatório para as Condições de Vida e Trabalho (OCVT) de Portugal, trazendo à tona orientações teóricas, debates e interlocutores vinculados à rede de pesquisas dessa associação.

Já o segundo processo, “do documentário à pesquisa”, engloba uma série de possibilidades que encontra na produção documental fonte de fertilização para as pesquisas sociais. Os filmes podem fornecer aos cientistas temas e problemas de pesquisa ou podem eles mesmos se tornarem objetos de estudo, a exemplo de Autran (2005), Brasil (2013) e Menezes (2023), para citar apenas alguns estudos em torno de documentários. Ainda que a maioria dessas investigações esteja situada nas áreas do audiovisual e da comunicação, as ciências sociais também são um campo fértil para explorar o documentário, por exemplo, por meio da sociologia da cultura e da antropologia visual, que se dedicam a investigar e analisar produções culturais imagéticas. Além de inspirarem temas e problemas e de serem fontes primárias aos pesquisadores, os documentários também podem se tornar importantes fontes secundárias, isto é, fontes de referência e de dados para os cientistas sociais, considerando a sua disposição em honrar os fatos conhecidos e comprováveis. Outra possibilidade é quando experiências de produção dão origem a uma investigação e/ou permitem a inserção do/a pesquisador/a no campo da pesquisa. Na graduação, isso pode acontecer, por exemplo, nos casos em que um estudante realize ou participe de um documentário autoral cuja experiência de produção venha a se tornar objeto, forneça dados ou viabilize a manufatura da sua pesquisa.

Por fim, o “fazer pesquisa fazendo documentário” se refere à possibilidade de realização de um documentário e de uma pesquisa simultaneamente. Um exemplo desse tipo de processo foi o trabalho do pesquisador e documentarista Marcelo Pedroso Holanda de Jesus (que assina apenas Marcelo Pedroso como diretor), o qual resultou, a um só tempo, na sua tese de doutorado intitulada “Antagonismos na imagem documental” (2019) e no filme *Por trás das linhas de escudos* (2023), cuja narrativa aborda o cotidiano do Batalhão de Choque da Polícia Militar de Pernambuco. Como ele mesmo conta, pesquisa e produção de cinema se imiscuíram em um mesmo processo:

A escrita, manifesta nas linhas desta pesquisa, é indissociável de outra forma de escrita, imagética e sonora, representada pelo documentário *Por trás da linha de escudos*: autor deste texto, eu sou também diretor do filme. E vivi nos últimos quatro anos a experiência de justaposição, entrelaçamento e muitas vezes confusão das duas formas. A pesquisa e o filme fizeram parte de minha história recente como dois blocos de sentidos e sensações que existiram inextricavelmente, sendo ambos também determinados em consubstancialidade com a própria vida. A tal ponto que dificilmente um poderia existir sem o outro: ambos nascem e crescem se inspirando e se influenciando mutuamente (Jesus, 2019, p.9).

Tendo em vista que algumas graduações em ciências sociais admitem o trabalho de conclusão de curso na forma de documentário, faz-se necessário refletir com acuro sobre essa possibilidade. Em outros cursos como comunicação social, artes visuais e cinema, essa já é uma prática recorrente e facilitada, tendo em vista que a especificidade formativa dos mesmos está diretamente ligada à produção de imagens. Um exemplo nesse sentido é o filme *Entre rios – A urbanização de São Paulo* (2009), realizado como trabalho de conclusão dos estudantes Caio Silva Ferraz, Luana de Abreu e Joana Scarpelini no curso de Bacharelado em Audiovisual do SENAC de São Paulo. Entretanto, devido à especificidade formativa das ciências sociais, é preciso considerar, pelos motivos elencados no item 2, que, embora a produção de um documentário encontre semelhanças com a prática da pesquisa social, não a substitui. Caso se pense o contrário, corre-se o risco de abdicar do processo específico de formação científica das ciências sociais, que é um importante pilar da experiência universitária dos/as graduandos/as.

De certo, um trabalho de conclusão de curso pode resultar de processos que vão da pesquisa ao documentário, caso, por exemplo, de um aluno que, após concluir uma pesquisa de iniciação científica, decida se valer dela como fonte de informações e imagens para realizar uma produção documental; e pode resultar de processos que vão do documentário à pesquisa quando, por exemplo, um aluno decide investigar temas advindos de um documentário ou quando assume um documentário como sua fonte primária, seu objeto de estudo. Mas, e nos casos em que o trabalho de conclusão precisa, de fato, abarcar em simultâneo a prática da pesquisa e do documentário porque não há tempo disponível para que se faça a primeira e,

depois, o segundo? Como é possível orientar uma pesquisa social de graduação na forma de documentário nessas circunstâncias?

A fim de responder a esses questionamentos, considerando o que foi exposto anteriormente acerca da relação entre o documentário e a pesquisa sociológica, propõe-se, a seguir, um caminho metodológico possível a fim de salvaguardar os processos formativos de pesquisa nas ciências sociais e, além disso, viabilizar a ampliação dessa experiência para o terreno das imagens e do documentário, o que pode elevar o sentido público da pesquisa universitária, possibilitando maior circulação e acesso facilitado a ela em comparação com um trabalho escrito. Entretanto, vale ressaltar que essa sempre é uma possibilidade, já que assim como um texto científico pode ser sóbrio, tedioso ou pode ser criativo e atrair o leitor, um documentário também pode ter as mesmas características, com graus variados de atração do espectador. O desafio é sempre, seja na pesquisa ou no documentário, a partir de suas especificidades, torná-los criativos e atraentes para os/as leitores/as ou espectadores/as, fazendo-os/as ter vontade de conhecer e de saber mais sobre o mundo social.

Como já foi dito, o documentário equilibra a visão criativa com o respeito pelo mundo histórico-social, mas o compromisso do/a documentarista, embora seja duplo, está centralmente localizado no campo do tratamento artístico. Isso porque, mesmo abordando o mundo histórico, a perspectiva de um documentário é bastante singular devido à forma como o/a cineasta mobiliza a linguagem cinematográfica, seja gravando, selecionando e organizando as imagens do filme, seja pelo modo por meio do qual conta a história, pela narrativa. Ágnes Varda, por exemplo, ao gravar *Os catadores e eu* (2000), optou por fazer um uso pessoal da sua voz, colocando-se diante da câmera e comparando-se com as personagens do filme por meio de reflexões existenciais, subjetivas e poéticas. Esse é um exemplo que explicita o quanto o tratamento artístico da realidade filmada demarca a atividade do/a documentarista.

Considerando, então, as diferenças já apontadas entre o documentário e a pesquisa nas ciências sociais, faz-se necessário que um/a cientista social que decida realizar um documentário enxergue a sua posição de maneira

distinta: embora o seu compromisso também seja duplo no sentido de que buscará equilibrar o respeito ao mundo histórico-social e a visão criativa, diferente do/a documentarista, ele/a está localizado/a centralmente no campo da investigação dos fenômenos sociais. Desse modo, é preciso que o tratamento científico prevaleça na sua atividade como pesquisador/a-documentarista, já que o seu compromisso central é com a pesquisa que se valerá, de forma criativa, da linguagem do documentário em favor dela. Nesses termos, segue, então, uma proposta prática (enquanto sugestão) de orientação de pesquisa vinculada ao terceiro processo, o de “fazer pesquisa fazendo documentário”, em três etapas:

1) *Planejamento da pesquisa.* Nesta etapa, primeiro se define o tema e o problema da pesquisa, além das hipóteses (se houver). Em seguida, o estudante escreve os componentes fundamentais do seu projeto de pesquisa: introdução, justificativa, objetivos (geral e específico), referencial teórico-metodológico e cronograma. O referencial, por sua vez, condensará duas dimensões: além do aporte teórico-metodológico que inclui descrição e explicação do método, das teorias, dos conceitos, do tipo, da modalidade e das técnicas de pesquisa que serão utilizadas, também precisa explicitar que a mesma será realizada na forma de um documentário com explicação teórica a respeito desse modo cinematográfico, detalhando os recursos e as ações ligadas à produção que já sejam possíveis de serem definidas nesse momento (por exemplo, lista de entrevistados, equipamentos que serão utilizados, locais das gravações, equipe técnica, etc.). A escrita do projeto ajudará o estudante a ter clareza do problema científico, do embasamento teórico-conceitual e da metodologia que orientará a pesquisa, além de fornecer dados e informações que poderão ser mobilizadas no documentário.

2) *Escrita exploratória do roteiro de edição do documentário.* Após a escrita do projeto de pesquisa, escrever um roteiro de edição exploratório do documentário, tendo como base o que já se pensou até esse momento em termos de planejamento visual e sonoro, ajudará o/a estudante a pensar imagetivamente e a tomar consciência do processo de produção e montagem do filme, ressaltando-se que, à medida que a pesquisa avançar, esse roteiro poderá ser reajustado e readequado. Ele pode ser feito no formato da tabela

abaixo, que inclui os tópicos: sequência (nome de um determinado bloco/conjunto de cenas), cena (ordem de cada uma), imagem, falas/narração, cartela gráfica (legendagem e títulos, por exemplo), trilha sonora/sonoplastia e transição.

Tabela 1 – Exemplo de roteiro de edição

SEQ.	CENA	IMAGEM	FALAS/NARRAÇÃO	CARTELA GRÁFICA	TRILHA SONORA/ SONOPLASTIA	TRANSIÇÃO
Abertura	1	- Cena da pintura rupestre “mãos em negativo” (Argentina) [Tilt] - Satélite em órbita	Narrador ( <i>voz over</i> ): 700 mil anos antes da era comum, a nossa, um ancestral primitivo decidiu construir uma ferramenta e nada foi como dantes. O homem criou o trabalho.		-Trilha sonora [ <i>background</i> ]	- Fusão (da caverna para a imagem do satélite) - Corte seco
	2	- Mão mecânica sendo movimentada - Rosto do astronauta [Close] - Caubói sorrindo e tirando o chapéu [P&B – Plano médio curto] - Protesto, líder mulher em contra-plongée [P&B – Plano conjunto] - Pintura marcha de trabalhadores [Plano conjunto/Zoom out]	Narrador ( <i>voz over</i> ): E o trabalho reinventou o homem, a linguagem e o pensamento. E com eles a liberdade teve então lugar. Esta saga não teve fim.		-Trilha sonora	Cortes secos
	3	- Pintura <i>As respigadoras</i> (Jean-François Millet) [Zoom out] - Pintura <i>Nighthawks</i> (Edward Hopper) [Zoom out] - Artesão trabalha [Close no instrumento de trabalho] - Códigos de computador - Homem semeando (P&B - Plano inteiro) - Imagens históricas de pessoas na rua (Europa) [P&B]	Narrador ( <i>voz over</i> ): Das belas artes às insurreições sociais; do campo à cidade. Do mestre artesão à inteligência artificial. Não há vida sem trabalho. Nós somos aquilo que fazemos, mas sobretudo, lembrou Galeano, o que fazemos para mudar o que somos.		-Trilha sonora	Cortes secos
VINHETA						
Intro	1	- Cena de escultura humana [Close – Tilt das mãos até o rosto]	Narrador ( <i>voz over</i> ): Os economistas políticos ingleses afirmaram que o trabalho seria a fonte de toda riqueza. O trabalho é isso, ao lado da natureza, que nos fornece matéria reconvertida em riqueza e muito mais. Trata-se da condição primordial de toda vida humana, em tal medida que num sentido mais amplo devemos dizer que o trabalho criou o ser humano tal como nós o conhecemos hoje.		-Trilha sonora	Fusão

	2	- Letreiro com fundo preto		Frase em amarelo: “Diz-me como trabalhas, dir-te-ei quem és”	Trilha sonora	Fusão
--	---	----------------------------	--	--	---------------	-------

Fonte: Elaborada pela autora a partir de trechos do início do documentário *De pé sobre a história – o mundo do trabalho* (Raquel Varella; Pedro Páscoa; Tiago Abreu, 2024)

3) *Tornar o processo da pesquisa o processo de manufatura do documentário.* Nesta etapa, o/a estudante inicia a sua pesquisa com a câmera na mão. Todas as principais atividades práticas da pesquisa serão filmadas, a exemplo das observações de campo e das entrevistas. Para isso, será preciso que o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, que deverá ser assinado pelos interlocutores da pesquisa, inclua um Termo de Autorização de Uso de Imagem e Som. Ademais, também será necessário definir (e produzir/filmar) de que modo as teorias e conceitos do aporte teórico-metodológico da pesquisa estarão presentes no documentário (é possível entrevistar especialistas, utilizar de legendagem, *voz over*, grafismo/ilustração, dentre outras possibilidades). Por fim, será necessário analisar o material filmado a fim de, ao realizar a montagem do filme, articular o micro e o macro (teoria e empiria) através da linguagem do documentário. Como já foi dito, essa característica também é um ponto de encontro importante entre a pesquisa social e a maioria dos documentários: se um filme documental sem generalizações é apenas um registro de acontecimentos específicos e um documentário apenas com generalizações é um tratado abstrato, uma pesquisa sem teoria é apenas compilação de dados e uma pesquisa sem dado empírico é apenas um modelo abstrato que corre o risco de nada explicar.

Por isso, é fundamental que o/a pesquisador/a-documentarista, em especial os/as vinculados/as à área da sociologia, busquem articular teoria e empiria na junção entre o específico e o geral em seu documentário. Isso porque essa articulação configura a singularidade mesma da sociologia que – como afirmou um jornalista a respeito do escritor uruguaio Eduardo Galeano –, também mantém “um olho no microscópio e outro no telescópio”, buscando compreender, a um só tempo, tanto o quadro social geral, as forças de poder e os condicionantes econômicos, históricos e culturais que pressionam os



sujeitos ou que permitem a eles se moverem nas relações sociais, quanto o micro das relações sociais e como ele se relaciona ao macro.

Partindo dessas etapas orientadoras, e a depender do tipo da pesquisa, existe um grande número de possibilidades de construção narrativa documental. Embora os elementos dos diferentes modos de documentário estejam disponíveis ao cientista, a pesquisa social tem grande afinidade com o modo participativo, por conta da sua postura investigativa e da interação direta e ativa entre o/a cineasta e os seus interlocutores, semelhante às interações diretas muito características das ciências sociais. No entanto, o expositivo também pode ser bastante fértil para o/a cientista social, afora as variadas possibilidades de articulação entre elementos dos diferentes modos: por exemplo, em um documentário que mescle entrevistas, imagens comprobatórias ou ilustrativas do que é dito em *voz over* e, além disso, inclua um apelo autobiográfico ou emocional, típico do modo performático.

Assim, é também importante enfatizar que embora o compromisso central do/a pesquisador/a-documentarista seja com a pesquisa de determinado fenômeno da realidade social, ele/a está realizando um documentário, um modo de produção cinematográfica em que a invenção ocupa um lugar central enquanto componente de informação e persuasão. Dessa maneira, um documentário que seja resultado de uma pesquisa não pode prescindir da sagacidade, da imaginação e das habilidades retóricas persuasivas. Pelo contrário, esses aspectos devem ser mobilizados para construir e defender os argumentos da pesquisa, ou seja, desde que a alegação científica seja respeitada, o/a pesquisador/a-documentarista pode usar criativamente os elementos dos modos do documentário. Assim, é possível se valer de elementos performáticos, utilizando, por exemplo, a primeira pessoa para unir pessoal e social, desde que isso contribua com o argumento e com a credibilidade científica.

Por fim, é preciso esclarecer que essa proposição em três etapas teve como base o conceito de “cinema-processo”, que, de acordo com Cláudia Mesquita, acontece quando o material vai “ensinando” o filme a ser feito:

Refiro-me a trabalhos nos quais as formas filmicas são “indissociáveis de seus processos de realização” [...]. Através de formas muito

singulares, porque engendradas caso a caso, as escrituras desses filmes acolhem e ao mesmo tempo se fendem, se modificam, fortemente marcadas pelos processos vividos. Não é apenas transformar o vivido em narrativa, “contar a própria aventura”, [...] mas estar irremediavelmente “marcado pela história” [...], pelas fricções do cinema com a vida (Mesquita, 2014).

Os passos descritos se referem, portanto, à possibilidade de se praticar um “cinema-processo” a serviço da pesquisa, no qual, à medida que se vai fazendo a investigação científica e gravando as imagens, os materiais pesquisados e os filmados vão “ensinando” o filme a ser feito. Dessa maneira, pode-se afirmar que a pesquisa, no corpo-a-corpo com a experiência de produção do documentário, cria o seu movimento particular de construção imagética.

### **Considerações finais**

Explorar as formas de uso da imagem em pesquisas das ciências sociais é um campo prolífico que pode contribuir não apenas com a expansão das experiências de aprendizado dos/as cientistas sociais, mas também com outras áreas, agentes e processos vinculados à produção audiovisual, em um movimento de reciprocidade. Esse artigo buscou mapear, em um quadro ampliado, quais são as principais semelhanças e diferenças existentes entre o documentário e a pesquisa social, apontando, a partir desse mapeamento, três processos por meio dos quais acontecem as múltiplas relações existentes entre essas duas atividades. Nesse quadro, propôs um guia de orientação prática a fim subsidiar professores e estudantes interessados em realizar uma pesquisa social e um documentário simultaneamente.

Acredita-se que essa proposta, em especial no caso de graduandos/as na primeira experiência de pesquisa, possibilita a eles/as distinguirem as especificidades tanto da pesquisa científica quanto da produção documental praticando-as concomitantemente. Dessa forma, é possível preservar a especificidade da formação científica nas ciências sociais ao mesmo tempo que se amplia a experiência de pesquisa dos/as estudantes que, necessariamente, terão de exercitar a interdisciplinaridade, em especial relacionada às áreas do cinema e da comunicação social. Além disso, espera-se contribuir com as

reflexões e ações em torno das conexões entre a imagem cinematográfica e as ciências sociais, principalmente no que se refere ao documentário.

## Referências

ALVES-MAZZOTI, Alda Judith; GEWANDSZNAJDER, Fernando. **O método nas ciências naturais e sociais**: pesquisa quantitativa e qualitativa. São Paulo: Editora Pioneira, 1998.

AUTRAN, Arthur. A angústia do narciso: imagens da classe média no documentário brasileiro. In: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

AVMAKERS. **Fotografia** [tipos de planos, movimentos de câmera, plano sequência]. AvMakers: YouTube, 27 mai. 2021. 3 vídeos (12min49, 8min33s, 6min13s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qtdymOzCgE&list=PLodsUlopgxkeiKFhs5nTVGAcQNp2Tcy4L&index=3>. Acesso em 20 jun. 2025.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2021.

BIANCHI, Alvaro. Temas e problemas nos projetos de pesquisa. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 7, n. 13-14, p.75-91, 2003.

BODART, Cristiano das Neves. **Usos da fotografia no ensino de Sociologia**. Maceió: AL: Editora Café com Sociologia, 2023.

BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo. In: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista Famecos** – mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 578-602, set./dez., 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/14512/10786>. Acesso em: 20 jun. 2025.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: Brasília, DF, pág.nº3, 20 fev. 1998.

BUCCI, Eugênio. **A Superindústria do Imaginário**: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BURAWOY, Michael. **Marxismo sociológico**: quatro países, quatro décadas, quatro

grandes transformações e uma tradição crítica. Trad. Marcelo Cizaurre Guirau, Fernando Rogério Jardim. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2014.

CABRA Marcado para Morrer. Produção: Eduardo Coutinho; Zelito Viana. Direção: Eduardo Coutinho. Documentário (1h59min.). Brasil, 1984.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE pé sobre a história – o mundo do trabalho. Produção: Coletivo Kairós, Claim. Realização: Pedro Páscoa; Tiago Abreu. Documentário, 5 episódios (45min./cada). Portugal, 2024.

EDIFÍCIO Master. Produção: VideoFilmes. Direção: Eduardo Coutinho. Documentário (1h50min.). Brasil, 2002.

ENTRE rios. Direção: Caio Silva Ferraz; Luana de Abreu e Joana Scarpelini. Documentário (25min.). Brasil, 2009.

FERNANDES, Florestan. A herança intelectual da Sociologia. In: FERNANDES, Florestan. **Ensaio de Sociologia Geral e Aplicada**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1960, p. 273-289.

FOUR Families. Produção: National Film Board of Canada (NFB). Direção: Fali Bilimoria; John Buss; Richard Gilbert. Documentário (59min.). Índia; Canadá, 1960.

FREDERICO, Celso. **Lukàcs**: um clássico do século XX. São Paulo: Moderna, 1997.

FREIRE-MAIA, Newton. **A ciência por dentro**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

GEAUDREAU, André. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 405-450.

HIGH School. Produção: Osti Productions. Direção: Frederick Wiseman. Documentário (1h15min.). Estados Unidos, 1968.

JESUS, Marcelo Pedroso Holanda de. **Antagonismos na imagem documental: os modos securitário e agonístico**. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação)- Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

JOGO de Cena. Produção: Raquel Freire Zangrandi; Bia Almeida. Direção: Eduardo Coutinho. Documentário (1h45min.). Brasil, 2007.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro**: das origens à Retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MENEZES, Fábio G. G.T. **Para que o mundo prossiga: uma análise do cinema-processo de Vincent Carelli na trilogia Corumbiara, Martírio e Adeus, Capitão**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, 2023.

MENEZES, Paulo. A questão do herói-sujeito em cabra marcado para morrer, filme de Eduardo Coutinho. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 6(1-2), p. 107-126, 1994.

MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 18, n. 51, p. 87-98, fev. 2003.

MESQUITA, Cláudia. A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta. In: **Forumdoc.bh.2014**: 18º Festival do filme documentário e etnográfico – fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, p. 217-227, 2014. Disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/ensaios/a-familia-de-elizabeth-teixeira-a-historia-reaberta>. Acesso em: 20 jun. 2025.

MILLS, Wright. **A imaginação sociológica**. Editora Zahar, 1982.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2016.

NISBET, Robert A. A sociologia como uma forma de arte. **Plural**, USP, S. Paulo, 7, p.111-130, 2000.

NÚÑEZ, Fabián. Cinema é cachoeira, Humberto Mauro é cinema [online]. **Museu de Arte Moderna**. Rio de Janeiro. s/d. (2020) Disponível em: <https://mam.rio/cinematoteca/cinema-e-cachoeira/>. Acessado em: 20 jun. 2025.

OS catadores e eu. Produção: Ciné Tamaris. Direção: Agnès Varda. Documentário (1h22min.). França, 2000.

POR Trás da linha de Escudos. Produção: Símio Filmes; Vilarejo Filmes. Direção: Marcelo Pedroso. Documentário (62 min.). Brasil, 2023.

REGEN (Rain). Produção: Mannus Franken. Direção: Mannus Franken; Joris Ivens. Documentário (14 min.). Holanda, 1929.

ROGER & me. Produção: Michael Moore e Wendey Stanzier. Direção: Michael Moore. Documentário (91 min.). Estados Unidos, 1989.

SIJLL, Jennifer Van. **Narrativa cinematográfica**: contando histórias com imagens em movimento. São Paulo, Martins Fontes, 2017.