

# Cinema Documentário Brasileiro

## Evolução Histórica da Linguagem

Thiago Altafini

1999

### INTRODUÇÃO

O filme documentário [\[1\]](#), no sentido literal do termo, nasceu juntamente com os primórdios do cinema no final do século passado. Os primeiros filmes produzidos pelos pioneiros da fotografia em movimento tratavam-se de registros documentais das atividades urbanas da época, como o final do expediente numa indústria, o balanço das folhas das árvores pelo vento, funerais, ou a chegada de um trem na estação [\[2\]](#). No Brasil, os próprios novos donos de salas de projeção começaram a produzir as “vistas [\[3\]](#) para serem exibidas.

Durante toda a história do cinema neste século o filme de atualidades se fez presente, em produções como os cine-jornais, filmes institucionais, registros de expedições e acontecimentos históricos e outras documentações.

Com o advento da televisão, os documentaristas puderam encontrar um suporte mais adequado ao gênero que nunca gozou de muita popularidade nas salas de exibição. A partir da década de 80 surgiram na Europa e EUA canais de televisão, principalmente a cabo, especializados em documentários e também canais convencionais que começaram a se interessar pelo gênero.

No Brasil, o documentário juntamente com o cinema ficcional de curta metragem sempre teve o papel de escola para cineastas iniciantes. Porém, podemos encontrar grandes diretores brasileiros que se especializaram no gênero ou que continuaram produzindo-o mesmo depois de consagrados, como o pioneiro Humberto Mauro, nas décadas de 30 e 40, e posteriormente, Eduardo Coutinho,

Geraldo Sarno, Vladimir de Carvalho, Leon Hirzman, João Batista de Andrade...(década de 60, 70 e 80) e atualmente, João Moreira Salles, Aurélio Michiles, Ricardo Dias...(década de 90).

A partir de meados da década de 90, com a introdução do sistema de televisão a cabo no Brasil, os cineastas documentaristas brasileiros começaram a desfrutar do espaço da televisão como destino de suas produções com o surgimento também de canais especializados e a maior possibilidade de venda de produções para canais estrangeiros.

Apesar deste crescimento de mercado e espaço para o documentário, muitos poucos trabalhos teóricos são realizados no sentido de conceituar as formas de linguagem deste gênero, e muito menos sobre suas reais possibilidades.

O moderno documentário [\[4\]](#), geralmente trabalha com fragmentos de uma realidade, buscando a reflexão e a compreensão aprofundada da questão abordada, deixando para o espectador o papel de relacioná-la com seu contexto histórico, econômico, político, social e cultural. O documentário coloca os próprios vivenciadores de determinada realidade narrando suas impressões e experiências muitas vezes de forma contraditória ao tema da produção, mas contribuindo como exemplo da complexidade da realidade abordada, permitindo ao espectador suas próprias conclusões.

Este trabalho se fixou mais profundamente no período dos anos 60 e 70 por ser nessa época o início do moderno documentário brasileiro que passa a inovar na linguagem do gênero através de experimentações influenciadas pelo cinema ficcional. Os novos documentaristas rompem de uma certa maneira com o documentário clássico, de caráter oficial, onde as imagens são meras ilustrações de narrações construídas com finalidades na maioria das vezes institucionais. Uma nova postura é assumida pelo documentarista tanto nos temas como no respeito pelo documentado e o espectador.

Surgem então as discussões em torno da presença do “real” no documentário e até que ponto o que é documentado pode ser considerado “verdade”. Esses cineastas passam a assumir que os filmes são olhares, pontos de vista sobre a realidade, que podem gerar muitas outras interpretações. Uma frase do documentarista Geraldo Sarno, diretor do histórico filme VIRAMUNDO de 1965, resume muito bem esta nova postura: “O que o documentário documenta com veracidade é minha maneira de documentar” [\[5\]](#). Tivemos a oportunidade também de entrevistar o cineasta Eduardo Coutinho, diretor de um dos mais importantes filmes da cinematografia brasileira, o CABRA MARCADO PARA MORRER [\[6\]](#), lançado em 1984. Coutinho é considerado por muitos como o maior documentarista brasileiro e está entre os grandes do mundo. Em entrevista concedida para este trabalho, ele resume muito bem a forma de abordar do documentário: “Para mim só interessa o seguinte: tem um encontro, tem uma câmera, tem um lado, tem outro, e está acontecendo alguma coisa, isto é extraordinário, porque o resto é bobagem, o tema nem interessa.”

## Capítulo I

### Histórico do documentário brasileiro até os anos 60

#### **1.1. Início da Produção Nacional:**

A primeira tomada feita no Brasil foi em 19 de julho de 1898 por Afonso Segreto, irmão de Paschoal Segreto, dono de salas de cinema e teatro e um dos maiores promotores de entretenimento do Rio e São Paulo na época.

Afonso fez a tomada voltando da Itália a bordo do navio Brésil, onde teria ido a mando do irmão comprar novos equipamentos e filmes cinematográficos e familiarizar-se com a nova tecnologia. O primeiro plano cinematográfico realizado no Brasil flagra a entrada do navio na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro.

Depois desta primeira experiência, os irmãos começaram a registrar regularmente os acontecimentos cívicos e a elite brasileira.

*Cerimônias, festas públicas, aspectos da cidade, são filmados pelos irmãos num momento crucial de transformações, tornando-se praticamente os únicos produtores de cinema no Brasil até 1903.(...) ...as ligações da família com o movimento operário e uma possível ligação de Afonso com anarquistas faz com que documente aspectos polêmicos dos acontecimentos políticos da época” [7].*

Em outubro de 1906, um crime abalou a cidade do Rio de Janeiro. O caso se transformou em tema de dois filmes de sucesso, criando-se um gênero já explorado pelos jornais populares, o sensacionalismo. Segundo consta, dois homens – Carlino e Paulino Fuoco – foram estrangulados misteriosamente. A polícia carioca fotografou a retina de um dos cadáveres para tentar encontrar nelas o retrato do assassino. Ao final são presos Jerônimo Pegatto, Rocca, Carletto e José Epitácio, condenados depois de um longo processo. Junto com o folheto, peças e revistas que também trataram do caso, Paschoal Segreto, já

mencionado, apresenta em novembro de 1906 o filme ROCCA, CARLETTO E PEGATTO NA CASA DE DETENÇÃO, também de 1906.

*Documentário que surpreende os próprios exibidores. O interesse popular seria confirmado com uma nova versão, estrelada por atores de teatro, sob o título 'Os Estranguladores'..." [8]*

Eduardo Hirtz, um alemão que se mudou para Porto Alegre ainda garoto, é considerado o pai do cinema gaúcho, tendo produzido de 1907 a 1915 uma série de filmes documentários. Ele também produziu filmes de outros realizadores como A TRAJÉDIA DA RUA DAS ANDRADAS (1911) do fotógrafo italiano Guido Pabelo. O filme trata de um assalto realizado numa casa lotérica das Rua das Andradas, que culminou com o assassinato de seu proprietário. Guido filmou tudo, inclusive a perseguição e morte dos quatro assaltantes. O filme atraiu multidões durante semanas.

Hirtz queimou seus filmes em 1915, com exceção de "Recreio Juvenil". O motivo foi sua irritação com a perda de uma concorrência.

Também em 1907, no Paraná, Annibal Rocha Requião, realiza seu primeiro "natural" filmando o desfile militar de 15 de novembro. Ele era proprietário da Sala Smart de Cinema, inaugurada em 1908.

O ano de 1909 foi o mais produtivo para Requião, quando produziu dezoito filmes. Mas a partir de 1912 sua produção começou a decair sensivelmente. Documentou a vida social de Curitiba – atos públicos, festas oficiais, reuniões e divertimentos da "sociedade chique" e também o interior do estado. Suas qualidades técnicas eram ressaltadas pelos jornais com comparações as mais nítidas fitas estrangeiras da Pathé Frères e seu grande reconhecimento foi o sucesso do filme DA SERRINHA AOS PRIMEIROS SALTOS DO IGUAÇU de 1910.

Houve também a contribuição da produção bahiana ao nascente do cinema brasileiro. Rubens Pinheiro Guimarães é considerado o homem forte do cinema bahiano na época, sendo exibidor e distribuidor de filmes nacionais. Por volta do ano de 1911, ele se associa aos documentaristas Diomedes Gramacho e

José Dias da Costa, que vinham se dedicando a documentar a Bahia, suas tradições e festas populares, assim como a capital e suas transformações urbanísticas.

Eles são os realizadores de SEGUNDA FEIRA DO BONFIM, de 1909. Juntos, os três passam a produzir o LINDERMANN-JORNAL, tendo realizado em 1912 os de número 1, 2, 2A e 3, sendo que o número 4, o último da série, data de 1913.

Em Belém, o espanhol Ramón de Baños se dedica, a partir de 1909, à produção de documentários através da Pará Filmes, passando no ano de 1912 a realizar cine-jornais feitos quinzenalmente. A filha de Baños, Dona Nieves, é citada por Roberto Moura [\[9\]](#) quando destaca um desses

“naturais” rodado em 1912 chamado OS SUCESSOS DE 29 DE AGOSTO, sobre dias fatídicos na história da cidade, com a queda de seu prefeito o “velho” Antônio Lemos, responsável pela reforma de Belém, a fim de transformá-la aos padrões de uma cidade moderna.

A Pará Filmes também produziu outros filmes que completaram a série O DOUTOR LAURO SODRÉ E OS ACONTECIMENTOS NO PARÁ, dividido em três partes: EMBARQUE DO DR. LAURO, CHEGADA NO PARÁ e o já citado O SUCESSO DE 29 DE AGOSTO. Juntos eram um longa metragem.

Na Manaus do início do século, Silvino Simões dos Santos e Silva(1886-1970), ou Silvino dos Santos, como era chamado, realizou entre 1913 e 1930, 9 filmes de longa metragem, 57 de curta e média metragem e fez duas mil fotos da Amazônia, deixando um dos mais importantes acervos de imagens históricas da região.

Aprendendo a profissão de fotógrafo e tendo prestado serviços para os grandes proprietários de terras da região, Silvino teve financiada uma viagem para Paris, pelo fazendeiro Júlio César Arana, onde aprendeu as técnicas cinematográficas nos estúdios da Pathé-Frères e nos laboratórios dos irmãos Lumiere. De volta ao Brasil, de posse de uma câmera Pathé e 2.000 metros de filme virgem, ele dá início em 1913 as filmagens de ÍNDIOS WITOTOS DO RIO PUTAMAYO, finalizado três anos depois e seu primeiro longa metragem. As populações indígenas serão personagens constantes da obra de Silvino.

Durante praticamente toda sua vida, Silvino documentou a região amazônica a serviço de coronéis fazendeiros. Realizou diversos filmes encomendados como NO RASTRO DO ELDORADO, de 1924, AMAZONAS, O MAIOR RIO DO MUNDO, 1920, NO PAÍS DAS AMAZONAS, 1922, entre muitos outros. Estes filmes foram utilizados como propaganda e promoção dos grandes comerciantes amazônicos, principalmente da borracha. Mas, isso não tira o valor dos filmes de Silvino. Pelo contrário, são exemplos de sofisticação técnica para a época e de experimentação lingüística. Ele foi pioneiro de algumas formas de trucagens como montar seqüências de trás para frente ou decupar as tomadas em vários ângulos e enquadramentos diferentes. Além disso, os filmes de Silvino foram exibidos pelo país e também muito no exterior, alguns chegando a ser sucesso de público.

Outro pioneiro documentarista que realizou sua obra por intermédio de registros de expedições é o major Luís Tomás Reis, que a cargo do Serviço de Fotografia e Cinematografia da Comissão de Linhas Telegráficas, documenta durante a década de 10 e 20 peculiaridades do interior do Brasil voltando-se também para o registro de populações indígenas. Seu principal filme foi OS SERTÕES DE MATO GROSSO, de 1916, que ele próprio exibiu por salas em todo Brasil.

### **1.2. O Cinema Documentário Mantendo a Produção Nacional:**

O cinema brasileiro ficcional conheceu alguma vitalidade artística e comercial no período que abrange de 1908 à 1912, a chamada Bella Época. Com a Primeira Guerra Mundial inicia-se a primeira crise do cinema brasileiro onde o mercado exibidor se rende a produção internacional e quando a cinematografia norte americana inicia seu monopólio comercial sob os industrialmente subdesenvolvidos.

Nas estatísticas relativas aos filmes exibidos nas salas brasileiras no ano de 1922:

*A porcentagem do produto nacional de tão ínfima, é negligenciada.*

*São 365 filmes:*

*Estados Unidos .....80,0%*

Alemanha .....8,0%  
França .....6,0%  
Itália .....2,5%  
E das demais nacionalidades frações pouco ponderáveis [\[10\]](#).

Neste momento da primeira grave crise da produção nacional, os “naturais” foram responsáveis pela continuidade das filmagens em território nacional, mas também eram duramente atacados pela crítica da época. Um dos palcos de discussão da nascente cinematografia brasileira foi o semanário ilustrado Para Todos..., revista cultural surgida em 1919 e dirigida por Álvaro Moreira e Mário Behring. Seis meses depois do lançamento do semanário, este já possuía uma rubrica especial sobre cinema. Com o sucesso durante alguns anos deste suplemento sobre cinema, e sendo Mário Behring o redator cinematográfico, em 1926 surge Cinearte. Behring torna-se então um defensor dos “naturais” nacionais como uma forma de crítica a hegemonia do cinema estrangeiro no Brasil de então.

Dentre os filmes comentados e elogiados por Behring em Cinearte estão: Nos Sertões do AVANHANDAVA, de Armando Pamplona, DÊEM ASAS PARA O BRASIL e O BRASIL GRANDIOSO, de Alberto Botelho e O PAÍS DAS AMAZONAS ,de Silvino dos Santos, todos da década de 20.

### **1.3. Humberto Mauro:**

*“Não sou literato. Sou poeta do cinema. E o cinema nada mais é do que cachoeira. Deve ter dinamismo, beleza, continuidade eterna. [\[11\]](#)*

Humberto Duarte Mauro é , segundo a definição de Paulo Emílio Salles Gomes, a primeira personalidade de primeiro plano revelada pelo cinema brasileiro. O cineasta, nascido em Volta Redonda, em Minas Gerais, se mudou aos treze anos para Cataguases e fez desta cidade um dos maiores focos da nascente do cinema brasileiro. De carácter investigativo, Humberto, era ator amador desde

1914, estudava mecânica e era pioneiro em radioamadorismo. Sua primeira câmera foi uma Pathé-Baby de 9,5 mm de bitola, e com ela fez seu primeiro filme de curta metragem, VALADIÃO, O CRATERA (1925), associado a Pedro Comello, um italiano que com ele iniciou o Ciclo de Cataguases [\[12\]](#). Aperfeiçoa-se fazendo pequenas filmagens e em 1926 parte para filmes de ficção assinando NA PRIMAVERA DA VIDA, seguido de TESOURO PERDIDO (1928), BRASA DORMIDA (1929), SANGUE GUERREIRO (1930) e LÁBIOS SEM BEIJOS, de 1931. Em 1933, Humberto Mauro realizou seu primeiro filme falado para a Cinédia, o semi-documentário [\[13\]](#) CARNAVAL CANTADO NO RIO, e dirigiu GANGA BRUTA, para muitos seu primeiro grande filme. Realizou também A VOZ DO CARNAVAL, outro semi-documentário de longa-metragem.

No filme FAVELA DOS MEUS AMORES, de 1935, Mauro une imagens reais filmadas na favela, com ficcionais e, segundo André Felipe Mauro [\[14\]](#), este foi um dos primeiros filmes neo-realistas feitos no mundo. O ano de 1936 marcou uma guinada na carreira de Humberto Mauro, a pedido do ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, o professor Edgar Roquete Pinto cria o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Para levar adiante este projeto Roquete Pinto convida Humberto Mauro para fazer parte deste projeto. Com a estabilidade trazida pelo instituto, Mauro deu início a uma de suas fases mais produtivas com a produção de documentários educativos e culturais, além de estreitar o longa metragem CIDADE MULHER e de fazer a fotografia do filme GRITO DA MOCIDADE. Realiza para o INCE um total de 28 documentários, entre os quais LIÇÃO PRÁTICA DE TAXIDERMIA, UM PARAFUSO, DIA DA BANDEIRA DE 36. Dois filmes documentários de curta-metragem, VITÓRIA RÉGIA e CÉU DO BRASIL, realizados em 1937, fizeram de Humberto Mauro o primeiro cineasta brasileiro a participar oficialmente de um festival de cinema no exterior, sendo apresentados na mostra oficial do Festival de Veneza. O filme O DESCOBRIMENTO DO BRASIL, 1937, também foi exibido em uma mostra paralela.

Com técnica única trazida do cinema ficcional, Humberto consegue tornar seus documentários divertidos e interessantes e produz mais 28 documentários por

ano, em 38 e 39. Após terminar o filme ARGILA (1940), Mauro passa um grande período sem realizar longas metragens , produzindo então um grande número de filmes educativos curtos, com funções didáticas, entre os quais clássicos como , **CARRO DE BOIS, MEUS OITO ANOS, JOÃO DE BARRO, A VELHA A FIAR, HIGIENE DOMÉSTICA, além da série AS BRASILIANAS**, sobre músicas folclóricas, talvez os primeiros “clips” musicais produzidos no Brasil. Realizou de 1940 até 1964, aproximadamente 95 documentários educativos. Neste período realizou também apenas um longa-metragem, O CANTO DA SAUDADE, de 1952.

#### **1.4.A Câmera do Poder**

Na apresentação de sua Filmografia do Cinema Brasileiro: 1900-1935: jornal O Estado de São Paulo, Jean Claude Bernadet [\[15\]](#) destaca que o estudo da história do cinema brasileiro, em suas primeiras décadas, deve partir não do longa-metragem de ficção – que “é o sonho, a vontade, o ‘verdadeiro’ cinema, mas exceção” – e sim dos documentários de curta-metragem e dos jornais cinematográficos, “pois é este tipo de cinema que durante décadas foi o sustentáculo da produção e comercialização de filmes brasileiros”.

O levantamento de Bernadet indica, igualmente, que nada menos que 51 jornais cinematográficos brasileiros apareceram nas telas paulistas neste período. Essa tendência dominada pela produção de documentários e cineatualidades, ainda prossegue durante as décadas de 1930 e 1940. A exibição dos documentários nacionais assegura a subsistência de cinegrafistas e laboratórios, bem como um mínimo de continuidade cinematográfica em vários pontos do país.

Gilberto Rossi, dono da ROSSI REX FILME, realiza entre 1934 e 1936 pelo menos quinze números de A VOZ DO BRASIL. Além disso, entre os anos de 1937 e 1940, 30 números de ATUALIDADES ROSSI REX são projetadas nas melhores salas da capital paulista. Muitos outros cinejornais são produzidos em São Paulo. Destacamos ATIVIDADES ESCOLARES, produção da Vitória Filmes, com quatro números em 1945; ATUALIDADES BRASILEIRAS, produção da Rossi Rex Filmes, com três números entre 1942 e 1946; ATUALIDADES CINEAC, produção da Campos Filme, com 35 números entre 1941 e 1942;

REPORTAGEM CINEMATOGRAFICA, produção de William Gerick e da Cia. Americana de Filmes S.A., com cerca de 12 números entre 1940 e 1941.

No período do Estado Novo (1937-1945), o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e os DEIPs (Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda) acabam por dominar a produção de jornais cinematográficos, eliminando os concorrentes e levando ao desaparecimento a maioria das produtoras independentes. A propaganda (governamental ou privada) era a base de sustentação dos filmes documentais.

Muitos cine-jornais foram produzidos através do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e dos DEIPs (Departamentos Estaduais de Informações e Propaganda). São exemplos destes institucionais governamentais o DEIP DOCUMENTÁRIO, com 46 números editados entre 1942 e 1946; o DEIP JORNAL, com aproximadamente 100 números entre 1941 e 1945; o DEIP JORNAL SUPLEMENTO, com quatro cinejornais nos anos de 1944 e 1945; o DOCUMENTÁRIO DEI, com oito cinejornais no ano de 1945; o JORNAL CINEMATOGRAFICO, com 35 edições entre 1945 e 1946. Esses cine-jornais não gozavam de muita simpatia da crítica e eram alvo constante das vaias dos espectadores.

Analisando os documentários e cinejornais produzidos desde o início do século, Bernadet não hesita em afirmar que para os primeiros quinze ou vinte anos, “a câmera do documentarista era a câmera do poder”. A produção cinematográfica brasileira assentava-se num documentário “exclusivamente ligado a uma elite mundana, de que os cineastas são dependentes” [\[16\]](#). A situação não se modifica quase nada na década de 1930 e 1940, pois a elite continuava a financiar as produções diretamente, através de documentários de empresas ou de empreendimentos comerciais ou indiretamente, através de cine-jornais políticos. Paulo Emílio [\[17\]](#), em comunicação apresentada ao I Simpósio do Filme Documental Brasileiro (Recife, 1974) já tinha chamado de “ritual do poder” um dos aspectos básicos desses naturais. Ele referia-se aos inúmeros filmes que relatam atos dos presidentes da República e da elite do poder. Entretanto, acrescenta Bernadet,

*Esta qualificação pode ser estendida a filmes que não tratem apenas dessa personalidades e até abordem assuntos populares, mas a aproximação se dá através dos atos da elite, a reboque dela [18].”*

### **1.5.São Paulo - Sinfonia da Metrópole**

São Paulo - Sinfonia da Metrópole. Este documentário, realizado em 1929 é, do ponto de vista da técnica cinematográfica, uma das obras mais significativas deste período. Suas filmagens se estenderam por um ano e mostram uma preocupação estética nos enquadramentos, movimentos de câmera e escolha da luz, rara na época. Seus realizadores, Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemeny, eram húngaros e já faziam cinema desde os 17 anos de idade. Depois da primeira guerra foram para Berlim trabalhar em estúdios cinematográficos alemães. Em 1922, Rodolfo veio sozinho para o Brasil e em 1926, já diretor técnico da Independência Filmes em São Paulo, de Armando Pamplona, mandou buscar Adalberto na Alemanha. Em 1928 compraram o prédio e o acervo da produtora e fundaram a Rex Filmes.

*São Paulo, Sinfonia da Metrópole, apesar de realizado por imigrantes, sofre de um incurável mal brasileiro. O não saber dizer sem gritar. O jornalismo brasileiro faz isso desde o século passado. O cinema seguiu-o. Todo o documentário, particular ou governamental é escancaradamente laudatório. [19]*

É evidente o espírito oficial do filme, acompanhando cerimônias militares, filmando prédios de Secretarias de Estado, um travelling da Av. Brigadeiro Luiz Antônio para mostrar o prédio do Cine Paramount. Porém, a temática urbana foi documentada neste filme com uma outra forma de olhar a metrópole, registrada através de movimentos de câmera, enquadramentos e montagem inspirados na vanguarda européia.

*(...) A câmera pratica a cumplicidade do jornalismo cinematográfico, São Paulo vai ao sublime: jornaleiros disputando o estribo do bonde*

*com o cobrador, ou saindo às pressas das redações, trabalhadores comendo na calçada, operário consertando o toldo da loja, transeuntes eternamente apressados em ruas e viaduto. [20]*

Apesar de ter sido um marco da experimentação na linguagem cinematográfica brasileira em sua época e de sua grande repercussão, São Paulo – Sinfonia da Metrópole não deixou sucessores. Demorará muito, mais de 40 anos, para o surgimento de outros filmes com a mesmo experimentalismo.

### **1.6.Década de 50**

Final da década de 40, o Brasil vivia seu chamado período democrático, a época de abertura entre o Estado Novo e o Golpe de 64. O clima político no Brasil representa como em todo mundo, o antagonismo entre os ideais socialistas e o capitalismo. Neste contexto, surge na São Paulo de 1949, A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, idealizada pelo engenheiro italiano Franco Zampari e cujo lema era “Produção Brasileira de Padrão Internacional”. O objetivo da Vera Cruz era o desenvolvimento de uma produção cinematográfica brasileira em escala industrial e sua estrutura foi montada tendo como principal influência a indústria de Hollywood, construindo estúdios gigantescos e caros e importando os melhores equipamentos do mercado internacional.

A produção da Vera Cruz se caracterizou justamente por esta proposta industrial sendo produzidos alguns documentários de linguagem clássica e de curta metragem como PAINEL (1950) e SANTUÁRIO (1951), dirigidos por Lima Barreto. Mas, o principal produto da Companhia e o gênero pelo qual foi consagrada comercialmente no mercado nacional foi a Chanchada.

#### Cinema Novo

*“Há momentos na história em que a conjunção de fatores antes dispersos cristaliza potencialidades. Surgem então manifestações artísticas especialmente vigorosas. Para o cinema brasileiro a década de 1960 parece ter sido um destes momentos privilegiados(...) as manifestações artísticas mais vigorosas da*

*cultura nacional, encontra nessa década condições particulares para se expandir no campo cinematográfico” [21].*

O Cinema Novo começa a germinar nos debates e Congressos de Cinema realizados em 1952-53 como o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (1952), I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, no Rio de Janeiro e o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, em São Paulo, 1953.

*Quase nada do que se fez depois deixou de trazer a marca das conquistas obtidas nos Congressos. A consciência da inferioridade econômica do cinema brasileiro em seu próprio território, sublinhada ao mesmo tempo pelo conscientização cultural de um cinema de possibilidades revolucionárias, principiou nas discussões travadas nesses congressos. Anos depois, Paulo Emílio Salles Gomes teorizou sobre a ideologia do ocupado e do ocupante. Nos congressos, o ocupado reconhecia, pela primeira vez, a face do ocupante. [22]*

Uma nova geração de cineastas, críticos ao cinema que vinha sendo produzido no Brasil, estava surgindo. Essa geração vinha influenciada por movimentos cinematográficos internacionais como o Neo-realismo [23] italiano, o surgimento da Nouvelle Vague [24] francesa, estas também influenciadas pelas teorias russas da montagem de Eisenstein e o cine-olho, de Dziga Vertov [25]. Esse quadro avança para uma ruptura da nova geração de cineastas com os padrões de produção adotados até então.

Dois documentários são considerados precursores do Cinema Novo. O primeiro é ARRAIAL DO CABO (1959), de Paulo César Saraceni em parceria com o fotógrafo Mário Carneiro. O filme foi rodado inteiramente em locações externas, retratando a vida social de uma comunidade de pescadores inteiramente dissolvida pela instalação de uma indústria nas redondezas.

*A volúpia diante da representação do popular e a exaltação a partir de uma ótica particular, do universo que não é dos cineastas, surgem nesse filme pela primeira vez no cinema brasileiro [\[26\]](#).*

Ao lado de ARRAIAL DO CABO destaca-se como essencial nos primórdios do Cinema Novo o documentário ARUANDA (1960), de Linduarte Noronha. O roteiro original de Noronha chamado de TALHADO, A CIDADELA DE BARRO, ARUANDA, foi filmado em 40 dias na Serra do Talhado, no município de Santa Luzia do Sabagi, Paraíba, e aborda a vida rural numa comunidade de antigos negros escravos perdida no interior do estado.

*Visto hoje, fora do contexto histórico que lhe deu relevo, ARUANDA pode parecer um simples documentário feito por mãos pouco hábeis. No segundo semestre de 1960, o filme vinha, no entanto, ao encontro de certa sede de realidade brasileira dos ambientes cinematográficos do Rio de Janeiro e também de São Paulo. A precariedade de meios aparece como uma de suas principais qualidades: realizado por mãos quase amadoras, revelava a imagem autêntica do Brasil: de um Brasil que vai ser especialmente caro à geração cinema novista, o do sertão nordestino. [\[27\]](#)*

O cineasta Glauber Rocha, em 1960, salientou em artigo escrito no Jornal do Brasil intitulado: DOCUMENTÁRIOS: ARRAIAL DO CABO E ARUANDA que os dois filmes são os primeiros sinais de vida do documentário brasileiro. Palavras de Gláuber:

*Os autores desconhecem as leis gramaticais da montagem(...) são dois primitivos, dois selvagens com uma câmera na mão (...) uma força interna no entanto nasce daquela técnica bruta e cria a toda hora um estado fílmico que se impõe [\[28\]](#).*

Foi no Cinema Novo que o documentário brasileiro alcançou suas maiores realizações. A maior parte dos cineastas cinemanovistas começaram com o documentário de curta-metragem.

### CPC

O moderno documentário brasileiro também nasceu nas universidades sendo produzido pelo movimento estudantil através da UNE que vivia épocas de liderança nos movimentos populares. O CPC (Centro Popular de Cultura), entidade vinculada a UNE, desenvolvia projetos de difusão de cultura através de diversos meios de comunicação e atividades artísticas estimulando a organização de outros centros de cultura em outros estados.

Um dos dois filmes de longa metragem que o CPC produziu foi o documentário CINCO VEZES FAVELA (1962), filme de cinco episódios, dirigido por cinco diretores diferentes, intitulados UM FAVELADO, de Marcos Farias, ZÉ DA CACHORRA de Miguel Borges, ESCOLA DE SAMBA ALEGRIA DE VIVER de Carlos Diegues, PEDREIRA DE SÃO DIOGO de Leon Hirszman e COURO DE GATO de Joaquim Pedro de Andrade. Os filmes retratam os contrastes sociais através do cotidiano nas favelas.

O outro longa metragem produzido pelo CPC foi CABRA MARCADO PARA MORRER [\[29\]](#), iniciado em 1964 e dirigido por Eduardo Coutinho. Este filme é um dos objetos de análise desta pesquisa.

## CAPÍTULO II

### **Nova Linguagem**

O Cinema Novo trouxe uma nova geração de cineastas documentaristas brasileiros que citavam como mestres Jean Rouch, Joris Ivens, Chris Marker, François Reichenback, Richard Leacock ou Mario Ruspoli, realizadores contemporâneos do Néo-realismo italiano e, posteriormente, da Nouvelle Vague francesa, movimentos influenciados pelas teorias do cineastas russos Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. O primeiro defendia o fim do cinema ficcional e exaltava o cinema documental como sendo o único cinema “puro”, o “cine-olho” em que o realizador libera a câmera de estúdios e tripés e é empunhada pelo fotógrafo que parte para o mundo, filma o “real” e o exhibe ao povo, conscientizando-o para sua situação de explorado e as contradições da sociedade. É exatamente isso que ele faz percorrendo Moscou no filme O HOMEM COM A CÂMERA NA MÃO (1929). Já Eisenstein elaborou sua complexa teoria da montagem cinematográfica [\[30\]](#). Desta forma, esses movimentos influenciaram um documentário de autor, onde cada tema documentado exige a sua forma de tratamento, sua própria linguagem, sem padrões pré-estabelecidos, “cinema do próprio sujeito”. Um cinema de montagem mais experimental para documentar temas até então inexplorados e que não era produzido com um caráter comercial, destinado a um mercado. Na verdade, esses filmes eram produzidos por pessoas que acreditavam na possibilidade de transformação social através do cinema, da conscientização do povo brasileiro para seu subdesenvolvimento.

A proposta do documentário que surgiu com o Cinema Novo era assumir uma postura crítica diante da realidade brasileira mas, acima de tudo estava a questão ética. A postura do cineasta diante de seu público se transformava. Antes o documentário era produzido com a finalidade de registrar uma “ilusão” de realidade e difundir aquele material filmado como uma idéia fechada, sem possibilidade de interpretações, onde a própria narrativa generalizante direciona o espectador para uma recepção passiva, simplificando a complexidade do real. Agora, o cineasta fazia questão de deixar claro para seu público que aquilo era um

filme, aquele registro era um só olhar sobre determinada realidade, que poderia deixar margem para outras interpretações dependendo do nível de consciência e de conhecimento da pessoa para com aquela realidade documentada. Para isso eram utilizadas várias técnicas entre elas mostrar o cineasta no quadro como interlocutor dos depoimentos, como também mostrar a equipe de produção, a captação de imagem e de som. O cineasta adota uma postura de respeito e sinceridade para com o espectador [\[31\]](#).

A montagem também deixa de ser uma mera colagem de imagens ilustrando a locução do narrador e passa a ser experimental, fragmentada, não linear, instigando o espectador, despertando nele uma atitude ativa diante da obra, permitindo que ele próprio trace conexões da informação do filme com sua experiência própria, sua vivência, que ele internalize o caos da fragmentação e da não linearidade e monte por si próprio sua interpretação da obra e da realidade que ela documenta.

A chegada ao Brasil de novas tecnologias de captação de imagem e som também influenciaram as novas linguagens. Os cineastas passaram a utilizar câmeras de 35mm mais leves e compactas e também chegam as câmeras de 16mm. Essa característica de liberar as câmeras de suas antigas limitações foi uma das grandes características do Cinema Novo sintetizada na frase cunhada por Glauber Rocha “Uma Câmera na Mão e uma Idéia na Cabeça” que se tornou slogan do movimento.

Uma nova estética passa a surgir com a nova forma de utilizar as câmeras. A imagem não é mais limpa, estática, devidamente iluminada e sim a câmera na mão provoca oscilações, tremores, ela se locomove com o caminhar do fotógrafo, não são utilizados filtros, a luz é natural, estourada, portanto, na maioria das vezes, deficiente. Muitas vezes são utilizados negativos vencidos que originam imagens super-contrastadas mas que são incorporadas a concepção estética do filme.

Na área da sonorização, acontecia uma revolução com a possibilidade da utilização do som direto, através de gravadores portáteis como o Nagra. Até então, tudo era filmado sem som, sendo que a sonorização era realizada posteriormente

a captação das imagens, em estúdio e, como na maioria das vezes era impossível levar as pessoas documentadas para o estúdio para gravar seu depoimento, este era substituído pela narração, pela voz oficial, a “voz do saber”. O som direto vinha permitir a gravação da “voz da experiência” no momento original de seu depoimento possibilitando a escuta da verdade, sem interpretações formais, com a entonação do próprio entrevistado, seu raciocínio, sua compreensão da realidade que o cerca e oprime. A tomada de depoimentos ao vivo na rua sobre qualquer assunto que depois a televisão banalizou aparece neste período como uma das inovações de linguagem do cinema brasileiro desta época. São representantes desta estética documentários como OPINIÃO PÚBLICA, 1967, direção de Arnaldo Jabor, GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO, 1962, de Joaquim Pedro de Andrade, MAIORIA ABSOLUTA, 1964 de Leon Hirszman ou mesmo em ficções como A GRANDE CIDADE de Cacá Diegues, 1966.

Não podemos deixar de citar como uma das personalidades mais atuantes do cinema documentário neste período o produtor, fotógrafo e realizador Thomaz Farkas, participante de alguma forma em grande parte dos documentários produzidos no período. Foi o produtor de cinco dos mais importantes documentários representantes do Cinema Novo. São eles: VIRAMUNDO, de Geraldo Sarno, NOSSA ESCOLA DE SAMBA, de Manuel Horácio Gimenez, OS SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL, de Maurice Capovilla, MEMÓRIA DO CANGAÇO, Paulo Gil Soares, todos filmes produzidos entre 1964 e 1965 e lançados reunidos num longa metragem chamado BRASIL VERDADE, de 1968. A geração do Cinema Novo também fez da falta de condições e de estrutura um elemento de sua estética. As barreiras técnicas encontradas pela falta de recursos financeiros gerados pela própria situação subdesenvolvida do cinema brasileiro foram incorporadas como um elemento de linguagem que caracterizou e consagrou internacionalmente a estética do Cinema Novo, a “Estética da Fome” [\[32\]](#).

*“ A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de*

*evitar a simples constatação passiva ('somos subdesenvolvidos') ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo 'somos subdesenvolvidos'). A 'estética da fome' faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática." [33]*

#### VIRAMUNDO:

Resumo:

*O trem de migrante chega; eles são revistados pela polícia; entram na cidade. Após a chegada, o trabalho. O trabalho na agricultura é mencionado pela locução , em termos estatístico, mas é excluído do filme, que trata da questão urbana. Inicialmente, o trabalho menos qualificado: a construção civil. A seguir, o trabalho mais qualificado: a indústria, seqüência que combina um operário "qualificado" e "bem-sucedido" e um "não qualificado" e desempregado; a seqüência encerra-se com uma cena do desempregado afastando-se de sua casa. Depois, as conseqüência do desemprego: operários aguardando trabalho numa espécie de pátio de fábrica, mendigos, o Exército da Salvação, um sacerdote faz um sermão em torno da caridade, sopa popular, a Beneficência Social. A seqüência das religiões: o desespero e o transe. Voltamos à estação: um desempregado desistindo de encontrar trabalho em São Paulo, volta para o Norte. Um plano demorado durante o qual o trem se afasta até desaparecer assinala o fim do filme. Mas: um novo trem está na estação, dele descem novos migrantes. [34]*

Se pudéssemos definir uma palavra que resume o tema de VIRAMUNDO, 1965, direção de Geraldo Sarno, essa palavra é esperança. Esperança histórica do migrante do nordeste brasileiro buscando o sonho do progresso na cidade grande, na São Paulo metrópole.

Geraldo Sarno filma a trajetória deste migrante desde sua chegada na estação ferroviária de São Paulo até o retorno para a terra de origem através da mesma estação.

A música inicial do filme composta por José Capinam e Caetano Veloso e interpretada por Gilberto Gil e os quadros da série “Os Retirantes”(1944) de Cândido Portinari, introduzem o espectador as necessidades e o sofrimento deste migrante para deixar sua terra e se deslocar para um lugar estranho. Também o papel da narração é fundamental como iniciação do espectador em relação as agruras do camponês nordestino.

*“A locução, a canção, os quadros apreendem e cercam a experiência vivida dos migrantes pelo viés da ciência e da arte – ciência e arte (pelo menos no caso dos quadros) que não pertencem ao seu universo cultural, mais interpretam em termos cultos a sua vivência. Quanto a eles, nada mais se lhes pede, senão que a vivam” [35]*

O discurso do locutor (ciência), a letra da música e as telas de Portinari (arte) são elementos dentro do filme que apresentam o discurso do intelectual, “a voz do saber” [36] o cientista que analisa o tema como um dado, um objeto de estudo que também o artista estetiza.

Por outro lado, os depoimentos dos migrantes, “voz da experiência” [37] são utilizados, no início, de forma fragmentada e entrecortada, representando como que comprovações do discurso do intelectual, narrando suas experiências, suas vivências, nunca tirando conclusões, apenas seu ponto de vista.

*(...) A relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como uma amostragem que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real (...). Os entrevistados são usados para chancelar a autenticidade da fala do locutor. [38]*

Na segunda fase do filme o documentarista vai se aprofundando na experiência do migrante e vai passando do geral para o individual, um fragmento do real que

passará a representar o todo se tornando também generalizável. Geraldo Sarno divide a abordagem selecionando um operário desempregado vivendo de bicos e prestes a ser despejado, “operário não qualificado”, um outro operário “qualificado” que conseguiu comprar “duas casinhas” e é chefe de setor, e também a presença do patrão chamado por Sarno de “senhor empresário” que funciona como um segundo locutor informando as características e a realidade da indústria paulista. Nenhum personagem é identificado por seu nome, apenas por suas características e seu discurso, reforçando a generalização da abordagem. As falas de cada personagem são montadas em seqüência de acordo com sub-temas questionados pelo realizador. O empresário pontua esporadicamente esta contraposição de falas para aprofundar cientificamente alguns aspectos relacionados aos discursos dos operários. Essas falas parecem ensaiadas ou preparadas, transmitindo sistematicidade. A fala do operário “qualificado” aproxima-o do empresário demonstrando uma individualidade característica do miserável brasileiro que conseguindo uma “migalha” de progresso social, se exclui de sua classe com a ilusão de proximidade com o patrão. As características com que são construídos os planos dos diferentes personagens são distintas. A composição dos quadros do operário “não qualificado” são mais abertas, com mais movimento e o olhar do entrevistado não se dirige a objetiva da câmera e sim, a uma pessoa próxima. Já o outro operário e o patrão se dirigem diretamente a câmera em planos na maioria das vezes estáticos, sem profundidade de campo, transmitindo uma sensação de frieza e “prepotência”.

*(...) A dureza do tratamento do primeiro operário, suas declarações tidas como uma fala pequeno-burguesa, nos tornam o homem antipático, e até objeto de risos por parte de certas platéias, visto que se atinge quase o plano da caricatura. Enquanto que o outro, sua infelicidade, seu sorriso, sua soltura, a soltura maior da filmagem expressam a simpatia do diretor do filme e canalizam o do espectador. É o personagem dramático que canaliza a nossa simpatia,...* [\[39\]](#)

A terceira parte do filme registra o limite da tolerância e o apelo para o delírio da fé. Trata do fim das esperanças de mudanças no plano material e o direcionamento dessa esperança para o plano do divino, da crença, da religião. Nesta parte, Geraldo Sarno documenta rituais umbandistas e cultos de cristãos pentecostais novamente contrapondo um e outro com finalidade de exemplificar o processo idêntico de “desespero e transe”.

*A diferença destas duas formas religiosas fica submergida pela significação que elas assumem no filme: os operários, desempregados, sem organização social que lhes permita lutar e defender seus direitos, ou afundados numa ideologia considerada pequeno-burguesa, mergulham na religião, no transe catártico, na alienação, no ópio do povo. [40]*

Esse momento culmina com o clímax do filme em que a câmera entra também em transe junto ao delírio coletivo e uma montagem velozmente fragmentada e intensa demonstrando um exercício das idéias estéticas do Cinema Novo. Concluindo a temática do ciclo migratório, o filme se direciona novamente para a estação ferroviária onde documenta agora o trabalhador desiludido com a cidade grande que está partindo devolta para sua terra. Mais uma vez são depoimentos pessoais que generalizam um fenômeno. E o trem parte levando os migrantes, mas outro já está chegando trazendo outros esperançosos com o sonho do “sul maravilha”.

VIRAMUNDO é exemplo do cinema documentário brasileiro que conseguiu ser uma das únicas formas de expressão que em alguns momentos resistiu a ditadura militar abordando de forma crítica a realidade miserável da grande maioria do povo brasileiro.

## CAPÍTULO III

### Cabra marcado para morrer

O filme CABRA MARCADO PARA MORRER, iniciado em 1964 e dirigido por Eduardo Coutinho foi, em seu primeiro momento, o outro projeto de longa metragem produzido pelo CPC da UNE [\[41\]](#). O filme não foi finalizado no período pois foi paralisado em função do golpe militar e só retomado dezessete anos depois já num outro projeto de Coutinho com o mesmo nome e lançado em 1984. O projeto inicial de CABRA MARCADO PARA MORRER era de produzir um “docudrama” [\[42\]](#) retratando o assassinato, em 1962, de João Pedro Teixeira, líder camponês no movimento das ligas camponesas de Sapé, na Paraíba. Tratava-se de um filme em que os personagens seriam representados pelas próprias pessoas que vivenciaram o fato, inclusive a própria mulher de João Pedro, Elizabeth Teixeira e seus filhos.

*O filme tinha uma parte ficcionada, uma espécie de laboratório com os próprios camponeses de maneira que colocava-os nos próprios papéis, um fazia o coronel, outro fazia o camponês explorado, outro um papel secundário, etc. O filme foi interrompido justamente em 1964 por causa do golpe militar. Fomos todos, eu era assistente do Coutinho, perseguidos, e o filme parou. Dezessete anos depois o filme foi retomado, mas com um corte absolutamente documental.*

[\[43\]](#)

Em 1982 o diretor Eduardo Coutinho sai em busca de Elisabeth Teixeira e acaba localizando-a no Rio Grande do Norte vivendo clandestinamente com o nome de Marta e afastada da maioria de seus filhos.

*São dois filmes num filme só, é extraordinário, é talvez um dos maiores filmes da cinematografia mundial. É um tipo de filme que não acontece duas vezes na mesma cinematografia(...) Na verdade é uma demonstração dessa passagem no Brasil da ditadura para a*

*redemocratização. Isto está espelhado, registrado no CABRA  
MARCADO PARA MORRER [44].*

O filme persegue a história através da versão do oprimido e a contrapõe com a versão oficial do fato. Para isso o diretor usa os depoimentos daqueles que viveram os fatos e recortes de notícias “plantadas” pelos órgãos oficiais do governo na ocasião. O realizador trata as informações oficiais com um desprezo diferente do que um historiador ou um jornalista faria, o desprezo de uma pessoa que vivenciou aquele passado e mostra, até com certa ironia, as inverdades que eram transmitidas pelos impressos.

Na busca da “verdade” e respeito com o espectador, Eduardo Coutinho afirma a todo instante que aquilo é um filme, um olhar que mesmo sendo crítico é pessoal. Para isso, nos depoimentos do filme o cineasta aparece no quadro como interlocutor e a pessoa conversa com ele e não com a câmera. Esta linguagem reflete a própria ética do cineasta Eduardo Coutinho reconhecida por todos que o conhecem e que ele veio desenvolvendo durante os anos em que dirigiu vários programas “Globo Repórter” (1975-1983) na Rede Globo de Televisão.

*Quando eu fui fazer o CABRA ele já começa a ser novo por uma razão muito simples, e que o diferencia dos outros filmes, não é só porque demorou vinte anos e tem uma história dramática e tal, é porque o diretor está presente no filme, que é uma coisa que desde que eu fiz o Cabra, estará sempre, eu não consigo fazer um documentário que não apareça o processo de produção, que apareça um cara que não tem ponto de vista na câmera, a câmera é uma máquina, eu tenho um ponto de vista e uma relação com o outro, que é importante para mim, o tema nem importa muito. É o seguinte, eu tenho uma relação extraordinária de duas culturas, duas classes, dois grupos sociais. Uma é o diretor, com sua equipe, outra é o cara que está do outro lado, que é a outra classe, pode ser índio, proletário, camponês... Este encontro que é extraordinário que é mediado pela câmera e que no cinema documentário americano, ou*

*mesmo no documentário clássico brasileiro não existia. Eu tive o caráter de me assumir, até porque descobri isto, porque no CABRA, se eu não aparecesse o filme não existia, porque é uma tentativa minha de resgatar um filme, uma memória.* [\[45\]](#)

O locutor apenas fornece dados objetivos, não direciona a narração nem interpreta os fatos para o espectador. Citamos também como exemplo da postura de Eduardo Coutinho o fato dele ter se negado a nos conceder uma entrevista por telefone justificando que não consegue conversar com uma pessoa ser estar olhando-a nos olhos, sem que haja a proximidade característica de um diálogo.

*(...) o único interesse do documentário que trabalha com som direto, com pessoas vivas, não com natureza morta, é um diálogo e esse diálogo tem que estar presente no filme. Não que ele tenha que ter a todo momento as perguntas. As perguntas são essenciais como demonstrativos de uma voz que vem de fora, é algo que provoca e gera um confronto. Tal confronto é um coisa complicada porque vai gerar um diálogo produtivo, em que há, de alguma forma, uma troca... O documentário americano é típico no sentido de que jamais existe a pergunta, jamais existe o interlocutor atrás da câmera. Na verdade, no documentário americano, mesmo em seus melhores exemplos, passa-se como se aquilo que estivesse acontecendo fosse absolutamente real. Mas o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos – e isso já foi dito por muita gente – é a verdade da filmagem.”* [\[46\]](#)

Outro artifício para firmar seu compromisso de respeito pelo real e pelo seu espectador é mostrar a equipe de filmagem, câmeras, microfones, legitimando aquilo como um filme. Muitas são as sequências em que uma câmera filma a outra

captando imagens dos depoimentos ou o sonorizador captando o som direto. Coutinho, em alguns momentos, chega na casa das pessoas já com a câmera ligada, desprezando a tentativa de fazer com que as pessoas pareçam naturais diante da câmera e da equipe e sim, busca exatamente documentar o desconforto das pessoas diante daquela intervenção na sua realidade.

Não se pode dizer que os personagens principais do filme são Elisabeth Teixeira e sua família pois a própria estrutura do filme impede que a narrativa se prenda a um só personagem. Com essa finalidade Coutinho organiza a linguagem do CABRA de forma fragmentada e cronológica somente na evolução das relações com os personagens e não linear na estrutura da narrativa .

Simplificadamente, o filme CABRA MARCADO PARA MORRER se estrutura na busca do cineasta Eduardo Coutinho pelos camponeses que participaram das filmagens da primeira versão do filme em 1964, e também a reação destas pessoas quando lembradas de um passado que foi arrancado de suas vidas. As tomadas realizadas em 1964 são exibidas aos camponeses e o diretor filma a reação destes ao vê-las.

Elisabeth olha fotografias da época onde apareciam seus filhos que foram todos, com exceção de um, separados, e em 1981 se encontravam em lugares diferentes vivendo com parentes, amigos da família, e até um deles, Isaac Teixeira, estudando medicina em Cuba, em bolsa de estudos dada pelo partido socialista. O diretor reencontra cada um dos filhos de João Pedro e Elisabeth e apresenta a eles imagens da mãe afastada que provocam reações de comoção. Uma equipe de cinema de Cuba realiza uma entrevista com o filho estudante de medicina a pedido de Coutinho.

Conforme o filme prossegue, o realizador vai conseguindo uma proximidade maior com as pessoas documentadas, uma certa cumplicidade vai se estabelecendo. O comportamento da personagem Elisabeth exemplifica isto. Durante o início do filme, Elisabeth, condicionada a tanto tempo de repressão não demonstra nunca sua consciência de líder revolucionária e permanece passiva diante das questões que Coutinho coloca. Ela demonstra grande receio ao falar do governo e da ditadura militar chegando até a elogia-los.

*O presidente Figueiredo,... é graças a ele que eu estou aqui hoje com a presença de vocês, que estão aqui, porque foi o único governo que,... ele merece toda nossa dignidade de ter dado esse amplo direito de ter todos os presos políticos que se encontravam fora do Brasil, voltarem a encontrar seus familiares. [\[47\]](#)*

Conforme a aproximação da personagem e a equipe vai se estabelecendo, Elizabeth vai demonstrando cada vez mais sua consciência revolucionária como se o resgate de memória que Coutinho lhe estimulava trouxesse gradualmente de volta a líder camponesa Elisabeth Teixeira. Este processo culmina na seqüência final do filme quando, com a equipe já toda dentro da Kombi que os transportavam e com o motor ligado, Elizabeth como que se transforma diante da câmera do fotógrafo Edgar Moura que, numa inspiração brilhante de membro pensante e atuante na concepção do filme, registra tudo, conseguindo um final maravilhoso. Até mesmo a voz da personagem se transforma nesta fala revolucionária:

*A luta que não para. A mesma necessidade de 64 está plantada, ela não fugiu um milímetro, a mesma necessidade do operário, do homem do campo, a luta que não pode parar. Enquanto existir fome e salário de miséria o povo tem que lutar. Quem é que não luta?... É preciso mudar o regime,... enquanto tiver este regime, esta democracia,... democracia sem liberdade? Democracia com salário de miséria e de fome? Democracia com o filho do operário sem direito de estudar, sem ter condição de estudar?.. [\[48\]](#).*

Esse despertar inesperado da Elizabeth revolucionária desconserta Coutinho e esse momento é dirigido pelo fotógrafo Edgar Moura que lhe orienta a se despedir da mulher e também indica ao motorista para afastar em marcha ré para que ele possa realizar um travelling para trás que resulta num final fantástico para o filme.

*“A fala final foi um valor a mais dado por Elisabeth, que eu não esperava que surgisse, por isso fiquei absolutamente surpreso! Não tinha certeza de que aquilo estava sendo filmado, o fotógrafo ligou a*

*câmera do banco de trás porque eu dizia para sempre ficar ligado... e foi tão... absurdamente real que o microfone... tivemos que mandar desligar o motor, e depois ligou o motor e fazia barulho... e no final o fotógrafo, que estava vendo que aquilo era uma situação de cinema e que via que aquilo fechava o filme, pediu para o motorista recuar. E eu até fiquei perdido, porque aí ele me pediu para me despedir dela no meio da fala e a câmera se afastou para fazer um plano de cinema.” [\[49\]](#)*

Todos estes elementos tornam CABRA MARCADO PARA MORRER o filme mais importante na história do cinema documentário brasileiro.

## **CAPÍTULO IV**

### **Décadas de 70 e 80**

Durante a década de setenta e início da década de 80, a realização de documentários no Brasil se desenvolve na direção de relatar o renascimento dos movimentos populares em seus vários aspectos, refletindo assim a abertura política pela qual o país estava atravessando.

Dentro desta linha, um grande número de realizadores, estão em processo constante de produção, dentre os quais se destacam João Batista de Andrade, Renato Tapajós, Aloísio Raulino, Roberto Gervitz, Sérgio Segall, Suzana Amaral, Leon Hirzman, Silvio Tandler Arlindo Machado, Eliane Bandeira, entre outros. Os filmes sobre movimentos populares tinham um grande leque de temas, abrangendo da reestruturação das organizações estudantis, movimento sindicais operários e movimentos comunitários, à temas ligados habitação e saúde. Porém grande destaque se dá ao tema “greve”, pois o movimento dos trabalhadores metalúrgicos despontava como o de maior força e influência, principalmente os da região do ABCD paulista.

O filme GREVE! (1979), de João Batista de Andrade, documentava a paralisação dos metalúrgicos do ABC em março de 1979 e TRABALHADORES: PRESENTE! (1979), registra as comemorações do dia 1º de Maio. Apesar de produzidos pelo sindicato dos metalúrgicos, o diretor busca deixar claro o fato dos filmes não serem panfletários.

*“Um filme é um filme. Não é feito para a classe social que o produziu, não é feito para a classe que o sustenta. Um filme é feito para a sociedade como um todo. O fato de fazer um filme sobre o operário, ou para a luta dele, ou produzido por ele, não quer dizer que o filme seja só para ele. Eu acho que não. Eu acho que um filme é para a sociedade como um todo. Acho que os meios de comunicação, a inteligência, a descoberta, são coisas de toda a sociedade.” [\[50\]](#)*

Por outro lado o documentarista Renato Tapajós, também atuante no período, destaca o caráter de seu filme GREVE DE MARÇO, também de 1979:

*“GREVE DE MARÇO foi um filme feito quase que exclusivamente para uma intervenção imediata. Ele foi realizado em 15 dias. Filmamos em São Bernardo de 22 a 27 de março de 1979 e no dia 10 de abril o filme já estava pronto. O sindicato parou a greve durante 45 dias para discutir com os patrões. Após 45 dias haveria uma nova assembléia (em 13 de maio) que poderia decretar o reinício da greve. Queríamos que o filme fosse utilizado nesse prazo de 45 dias como instrumento de mobilização para a greve [51].*

Tratando de cinema brasileiro e principalmente de Cinema Novo não podemos deixar de citar a experiência documental mais significativa de um dos mais importantes cineastas brasileiros, Glauber Rocha. Os filmes de Glauber apresentam conteúdos documentais que era a estética da época, sintonizado como ninguém com os outros movimentos cinematográficos pelo mundo. Mas a temática e a abordagem do filme que ficou conhecido como DI-GLAUBER é um tanto quanto original. Neste filme Glauber filma o velório de seu amigo Di Cavalcanti [52], pintor carioca morto em 1976. Neste filme o diretor teria chegado ao ápice de sua ousada personalidade criativa passando a dirigir o enterro do pintor como se fosse um set cinematográfico. Glauber chega ao extremo de descobrir o rosto do corpo de Di para que o fotógrafo Mário Carneiro captasse a fisionomia do morto.

Esse filme foi processado pela família de Di Cavalcanti e proibido pela justiça. A exibição de DI-GLAUBER foi impossível até pouco tempo atrás quando uma cópia do filme foi veiculada via Internet. Durante a recém encerrada Jornada de Cinema da Bahia, foi divulgada uma carta endereçada ao presidente Fernando Henrique Cardoso, solicitando que o filme seja tombado, como patrimônio cultural brasileiro. Durante a década de 80, o documentarismo brasileiro vivia ainda o fervor de causas inflado nos anos 60 e 70. A temática dos filmes ainda mantinha muito da influência do período anterior, mas agora o documentarista se afasta do discurso

panfletário e passa a ser mais analítico e delimitado. Por um lado, ainda filmam histórias individuais que, com a interferência do cineasta e sua interpretação, passam a representar o geral e, por outro, aprofundam-se na história política do país remontando imagens de época para construir novos olhares sobre o passado. Neste momento inicia-se uma verdadeira busca pela memória fílmica do país.

Elegemos para citar neste trabalho sete documentários que consideramos representantes deste período. CABRA MARCADO PARA MORRER (1984) de Eduardo Coutinho, já analisado nesta pesquisa. Além de, EVANGELHO SEGUNDO TEOTÔNIO (1985) de Vladimir de Carvalho, que traça um perfil do então Senador Teotônio Vilela; JANGO (1984) de Silvio Tendler, que neste filme busca através da figura de João Goulart passar a necessidade de justiça social e de um projeto político, econômico e social para o país. Outros representantes do período foram: GUERRA DO BRASIL (1987) de Sylvio Back, que busca retomar, a partir de diversas interpretações, a Guerra do Paraguai; LINHA DE MONTAGEM (1982) de Renato Tapajós, que retoma o tema sobre as greves dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo; O PRÍNCIPE DO FOGO (1984), de Sílvia Da-Rin, que documentada a história Febrônio Índio do Brasil, um assassino e estuproador do início do século; e IMAGENS DO INCONSCIENTE (1986) de Leon Hirszman, que retrata três casos de artistas do Centro Psiquiátrico Pedro II, em São Paulo.

### **Anos 90**

A década de 90 foi marcada como o ponto final entre a dualidade mundial capitalismo X socialismo. Os ideais de transformação da sociedade são substituídos pelo neoliberalismo globalizado onde mais do que nunca o fluxo de informações externas compõe o imaginário do povo e as referências são combinadas resultando um hibridismo que influencia a linguagem cinematográfica documental nos dias de hoje.

Todo cinema brasileiro foi atingido pelas medidas do governo Fernando Collor de Mello, no começo da década, que extinguiu a Embrafilme [\[53\]](#) e destruiu qualquer

possibilidade de sobrevivência para a produção nacional. A produção documental brasileira permaneceu graças a possibilidade da gravação em vídeo e exibição em alguns restritos canais de TV educativos.

A chegada da TV a cabo no Brasil coincide com a regulamentação de algumas leis de incentivo a cultura e a produção audiovisual por parte do governo, como a Lei Rouanet (Nº 8.313) e a Lei do Audiovisual (Nº 8.685).

As novas tecnologias para montagem e finalização como as ilhas de edição digitais, kinescopia [\[54\]](#), as próprias câmeras digitais de alta definição, também influenciam a linguagem e temática dos documentários atuais.

Os canais de televisão a cabo também passaram a investir na produção documental mas na maior parte dos casos o canal garante a exibição e são as produtoras independentes que predominam na viabilização dos filmes através das leis.

A TV Cultura de São Paulo é um exemplo de TV pública e aberta que investe periodicamente na produção de documentários. O canal via cabo da Globosat, o GNT, mesmo não investindo significativamente na produção e comprando muitos filmes estrangeiros, ainda é o canal que tem garantido a exibição da nova safra do documentário brasileiro. Temos que citar também a experiência já de um ano do Canal Brasil que vêm garantindo o resgate e a divulgação no cinema nacional de todas os gêneros e épocas.

O experiente cineasta Nelson Pereira dos Santos posicionou o documentário ao comentar sobre a situação atual do cinema brasileiro em relação a TV.

*“O filme de ficção, por si só, não supre as necessidades de programação da TV. Nesse sentido, o documentário tem um grande espaço para ocupar e parece interessar mais as emissoras” [\[55\]](#)*

Como referência da produção na década de 90 e que podem determinar uma amostra do que caracteriza a pluralidade de temas e o hibridismo das linguagens que de uma certa forma retomam temas relacionados com o povo brasileiro, nossos costumes, contradições e cultura, podemos citar FUTEBOL (1998) , de João Moreira Salles, série de três programas para o canal GNT que se

transformou em um filme de uma hora e meia registrando o mundo do futebol através da trajetória de jogadores desde as “peneiras” até o estrelato e depois a aposentadoria.

Outra série representativa e que se trata de um caso raro de co-produção da GNT são os cinco capítulos intitulados OS NOMES DO ROSA (1998), dirigidos por Pedro Bial e Cláudio Rodrigues tratando da obra e vida do escritor Guimarães Rosa. Outros exemplos de filmagens em série, destinadas para a televisão são TRÊS CHAPADAS E UM BALÃO (1998), de Maurício Dias, exibido pela TV Cultura, que mostra três chapadas brasileiras (Diamantina, dos Veadeiros e dos Guimarães) a partir de imagens captadas de um balão além de depoimentos e histórias dos moradores destas regiões; O VELHO – A HISTÓRIA DE LUÍS CARLOS PRESTES (1997), de Toni Venturi, que retoma a história de Luís Carlos Prestes, teve seus episódios finalizados com recursos da TV Cultura e GNT e também se transformou em um longa metragem de uma hora e meia. O três episódios da série MAPAS URBANOS (1997), de Daniel Sampaio Augusto realizados também para TV Cultura, busca fazer uma retrospectiva sobre São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador a partir de depoimento de poetas.

Não só filmes feitos para a TV estão encontrando seus espaços, documentários realizados com objetivo de serem exibidos nos cinemas também estão conseguindo ser bem assistidos, como é o caso do filme O CINEASTA DA SELVA (1997), de Aurélio Michilis que conseguiu levar uma boa platéia as salas de exibição. O filme conta a história de Silvino dos Santos [\[56\]](#), pioneiro documentarista da Amazônia. Também o filme de Ricardo Dias, O RIO DAS AMAZÔNAS (1995), retrata a cultura e o conhecimento popular da Amazônia através do cientista, poeta e músico Paulo Vanzolini.

O primeiro longa metragem do cineasta Marcelo Masagão, NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS (1999), apesar de só existirem duas cópias, teve uma ótima recepção de público e crítica. O filme faz um recorte histórico a partir de fragmentos de imagens que compõem o imaginário do século XX. Com uma montagem que utiliza a hibridização [\[57\]](#) através de técnicas digitais, Masagão fez o filme em sua própria casa comprando as imagens via Internet e

montando numa ilha de edição digital (Avid) para depois ser kinescopado [\[58\]](#) para película. O filme foi realizado com baixo custo o que se tornou uma espécie de manifesto de Masagão que, inspirado pelo movimento dinamarquês Dogma 95 [\[59\]](#) passou a proclamar que o futuro do cinema brasileiro está nas produções de baixo orçamento que prima mais pela capacidade do realizador do que por recursos técnicos, o que no fundo nada mais é do que uma releitura do Cinema Novo e todos os movimentos em que ele foi inspirado.

O público dos festivais e mostras de documentários está em constante crescimento como é o caso do sucesso do Festival Internacional de Documentários de São Paulo, o “É Tudo Verdade”. Também os documentários estão cada vez mais presentes nos festivais tradicionais de cinema como é o caso do Festival de Gramado, 1999, onde dois documentários disputaram a categoria principal, o já citado NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS, e o novo filme do diretor Eduardo Coutinho, SANTO FORTE, que busca a partir da favela Vila Parque da Cidade, fazer uma análise das experiências religiosas dos moradores do local.

Os documentaristas brasileiros também estão viabilizando a carreira de seus filmes nos festivais internacionais de cinema, como é o caso do documentário Fé, de Ricardo Dias, que venceu o último festival francês de Biarritz

## **Conclusões**

Através deste mapeamento histórico do filme documentário brasileiro podemos concluir que nos anos 60 houve uma reformulação do “fazer” cinematográfico não só no Brasil, mas em vários lugares no mundo.

Aqui, as mudanças além de relacionadas ao aspecto estético e de linguagem, estavam também ligadas a questão financeira, quando os realizadores passam a assumir a precariedade da produção, dimensionando-se na contramão do cinema industrial plasticamente perfeito e estruturalmente padronizado dentro de uma narrativa clássica.

A temática destes filmes volta-se para questões profundamente relacionadas aos problemas sociais brasileiros com um olhar desinstitucionalizado, uma postura que

buscava a realidade brasileira pela voz do oprimido, do povo, conhecendo aspectos desta cultura popular, fragmentos do “real” que compõem na montagem cinematográfica, uma análise sociológica.

Tanto o cinema documentário como o ficcional se direcionaram nesta vertente. Até mesmo o termo – documentário – a partir deste momento passa a relacionar-se a um outro significado que seria ainda de filmes que se utilizam da “realidade”, mas agora com um caráter autoral, com uma estética, um pensamento cinematográfico. Outras formas de registros documentais passam a receber outras denominações como reportagens, filmes institucionais, etc.

Apesar da escassez de recursos devido a falta de interesse dos financiadores brasileiros em filmes que documentavam as contradições sociais, a nova linguagem que libertava as câmeras dos tripés e dos estúdios para sair ao mundo só foi possível devido as novas tecnologias que chegavam ao Brasil.

Hoje, o documentário nacional e os realizadores fortemente influenciados pelo documentário da década de 60, de uma certa forma voltam-se novamente para temáticas relacionadas ao povo brasileiro, a cultura popular.

Percebe-se também a tendência do documentarista de hoje de também realizar seu filme com os recursos possíveis o que tem levado muita gente a captar em vídeo e finalizar em película para a exibição nas salas de cinema. Os próprios canais de tv estão mais abertos em relação a padrões de suporte para a imagem e começam a experimentar outros formatos. Como o Cinema Novo não estava desligado de outros movimentos cinematográficos que ocorriam no mundo, podemos visualizar tendências estrangeiras atuais que também buscam o desenvolvimento de uma linguagem própria através de uma estética de baixo recursos e de produções baratas. Podemos citar exemplos desta tendências como o movimento dinamarquês Dogma 95, mesmo filmes americanos como A Bruxa de Blair, realizado em vídeo, **também o grupo de documentaristas franceses Les Enfants de Lumiere e as produções para canal americano.** Esse documentário da década de 60 que Jean Claude Bernadet chamou de “modelo sociológico” [\[60\]](#) permanece praticamente desconhecido do público e dos próprios estudiosos de comunicação brasileiros. Esses filmes foram produzidos por uma

geração impulsionada por ideologias revolucionárias e na ânsia de documentar a realidade brasileira acabou por quase inexistir um projeto de exibição para esses filmes. A maioria destes, foram exibidos para platéias mínimas e hoje se encontram nas prateleiras de cinematecas a disposição do restrito público que as frequenta. A televisão, seja a pública ou via a cabo pode resgatar esses filmes que documentam um período histórico do Brasil, deveriam ser mais constantemente objetos de estudos nas escolas e universidades, que sirvam de instrumentos para a compreensão da realidade brasileira no seu processo histórico.

---

## Bibliografia

### (Livros)

BERNADET, Jean-Claude. Cineastas e Imagem do Povo. São Paulo, Brasiliense, 1985.

EISENSTEIN, Sergei. A Forma do Filme. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

RAMOS, Fernão. História do Cinema. 2ª ed., São Paulo: Art Editora, 1990.

GOMES, Paulo Emilio Salles. Humberto Mauro, Cataquenses, Cinearte. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção, Estudos).

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963. (Coleção, "Revista de Cinema").

XAVIER, Ismail. Sertão Mar, Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERNADET, Jean-Claude e FREIRE RAMOS, Alcides. Cinema e História do Brasil. São Paulo: Contexto, 1988. (Coleção, Repensando a História).

BERNADET, Jean-Claude. Cinema Brasileiro: Propostas Para Uma História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Coleção, Cinema).

AVELLAR, José Carlos. A Ponte Clandestina. 1ª Edição. Rio de Janeiro: 34, Teorias de Cinema na América Latina. 1995.

RIQUELMA, Diego Ivan Caroca. Reportagem Documentária. In: "A Técnica da Montagem Cinematográfica". Civilização Brasileira.

VERTOV, Dziga. Articulos, Proyectos y Diarios de Trabajo. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.

### (revistas)

COUTINHO, Eduardo. "O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade". Projeto História, São Paulo, 15, p. 165-191, Abr. 1997.

AZEVEDO DA FONSECA, Maria Thereza. "Câmera, Olho que Observa". Impulso, Piracicaba, p. 09-21, Jan., 1999.

FILME CULTURA. Rio de Janeiro: Embrafilme, número 46, Abril 1986.

FILME CULTURA. Rio de Janeiro: Embrafilme, número 44, Abril-Agosto, 1984.

**(artigos de jornais)**

ORICCHIO ZAIN, Luis. “‘Di-Gláuber’ Entra Na Campanha Por Tombamento”. O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo, 22 Set. 1999. Caderno 2, p. D5

MEDEIROS, Jotabê. “Filme Mostra o Lumière da Amazônia”, O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo, 3 Abr. 1996. Caderno 2, p. D1

---

[1] Dentro do gênero documentário pode-se separar diversas categorias entre elas reportagens, cine jornais, filmes de natureza, filmes institucionais, etc. Neste trabalho o termo documentário foi assumido para conceituar os filmes que utilizam-se de imagens e de personagens “reais” de acordo com sua relevância histórica na evolução da linguagem do gênero.

[2] Primeiras imagens cinematografadas na história pelos descobridores desta técnica, os Irmãos Lumiere.

[3] Cartões postais eram chamados de “vistas”. No caso são como cartões postais cinematografados.

[4] Produções documentais pós anos 60.

[5] SARNO Geraldo. Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário. Filme cultura, Rio de Janeiro, nº 44, p. 61-64, abr.-ago., 1984.

[6] q. v., p. 40.

[7] MOURA, Roberto. A Bela Época. In: RAMOS, Fernão. In: História do Cinema Brasileiro. 2ª ed., São Paulo: Arte, 1990. p. 18.

[8] Ibid., p. 32.

[9] Ibid., p. 26.

10 – SALLES GOMES, P.E. O Cinema Brasileiro Visto de Cinearte. In: Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 299.

[11] LOBATO, Ana Lúcia. Os Ciclos Regionais de Minas Gerais Norte e Nordeste (1912-1930). In: RAMOS, Fernão. História do Cinema Brasileiro. 2ª ed., São Paulo: Arte, 1990. p. 93.

[12] Foco de produção cinematográfica na pequena cidade mineira.

[13] Filme de ficção realizado em locações reais.

[14] VIEIRA, João Luiz. A Chanchada e o Cinema Carioca. In: RAMOS, Fernão. História do Cinema Brasileiro. 2ª ed., São Paulo: Arte, 1990. p. 181.

[15] MENDES CATANI, Afrânio. A Aventura Industrial e o Cinema Paulista. In: RAMOS, Fernão. História do Cinema Brasileiro. 2ª ed., São Paulo: Arte, 1990. p. 191.

[16] Ibid., p. 194

[17] Ibid.

[18] Ibid.

[19] BARRO, Máximo. São Paulo, Sinfonia da Metrópole.

[www.fAAP.br/facom/revista/0404.htm](http://www.fAAP.br/facom/revista/0404.htm)

[20] Ibid.

[21] RAMOS, Fernão. Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro. História do Cinema Brasileiro. 2<sup>a</sup> ed., São Paulo: Arte, 1990. p. 301.

[22] MENDES CATANI, Afrânio. A Aventura Industrial e o Cinema Paulista. In: RAMOS, Fernão. História do Cinema Brasileiro. 2<sup>a</sup> ed., São Paulo: Arte, 1990. p. 278.

[23] Movimento cinematográfico italiano surgido durante a II Guerra Mundial, que utilizava imagens documentais e abordava temáticas realistas da fase pela qual a Itália e toda Europa atravessavam. São representantes desta corrente realizadores como Roberto Rossellini e Vittorio de Sicca.

[24] Movimento cinematográfico francês do final da década de 50 cujo os principais realizadores foram Jean Luc Godard e François Truffaut. Os princípios eram próximos ao Cinema Novo de libertar as câmeras de tripés e estúdios para documentar as ruas e o cotidiano.

[25] q.v., p. 30.

Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro. História do Cinema Brasileiro. 2<sup>a</sup> ed., São Paulo: Arte, 1990. p. 317.

[27] Ibid., p. 319

[28] Ibid., p. 320.

[29] q.v.p. 40

[30] Com os métodos métrico, rítmico, tonal, atonal e intelectual, que utilizou em filmes como A GREVE (1924), O ENCOURAÇADO POTEMKIN (1925), e OUTUBRO (1928). In: EISENSTEIN, Sergei. A Forma do Filme, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

[31] Trata-se de impedir que o espectador seja “embriagado” pela narrativa fílmica e que esteja sempre ciente e avisado da manipulação.

[32] Expressão cunhada por Glauber Rocha.

[33] XAVIER, Ismail. Sertão Mar. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 9.

[34] BERNADET, Jean Claude. Cineastas e Imagens do Povo. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 23.

[35] Ibid., p. 17.

[36] Ibid., p. 13.

[37] Ibid

[38] Ibid

[39] Ibid., p. 29.

[40] Ibid., p. 23.

[41] q.v.p. 28

[42] Determinação utilizada por Fernão Ramos em entrevista concedida para este trabalho que significa filme ficcional que reconstitui o mais fielmente possível fatos reais.

[43] CARVALHO, Vladimir de. Documentarista, realizador de Pedra da Riqueza (1976), assistente de direção de Eduardo Coutinho na primeira fase do filme Cabra Marcado para Morrer. Comunicação Pessoal.

[44] Ibid.

.

[45] COUTINHO, Eduardo. Comunicação Pessoal.

[46] COUTINHO, Eduardo. O documentário e a Escuta Sensível da Alteridade. Revista do Programa de Estudos Pós Graduated em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo, 1981.

[47] TEIXEIRA, Elisabeth. In: COUTINHO, Eduardo. Cabra Marcado para Morrer, 1984 - filme.

[48] TEIXEIRA, Elisabeth. In: COUTINHO, Eduardo. Cabra Marcado para Morrer, 1984 - filme.

[49] COUTINHO, Eduardo. O documentário e a Escuta Sensível da Alteridade. Revista do Programa de Estudos Pós Graduated em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo, 1981

[50] ANDRADE, João Batista de. O Importante era Fazer o Filme. Filme Cultura, Rio de Janeiro, no. 46, p. 40, nov-dez, 1984.

[51] TAPAJÓS, Renato. A Hora da Reflexão. Filme Cultura, Rio de Janeiro, no. 46, p. 74, nov-dez, 1984..

[52] Cartunista, pintor, desenhista, gravador, muralista, escritor. Organizador e realizador da Semana de Arte Moderna de 1922. Um dos fundadores do Clube dos Artistas Modernos em São Paulo.

[53] Dados sobre a embrafilme.

Copiar a imagem digitalizada em película cinematográfica.

[55] PEREIRA DOS SANTOS, Nelson. A Viabilização do Documentário. Tela Viva Digital. [www.telaviva.com.br/revista](http://www.telaviva.com.br/revista)

[56] q.v., p. 15.

[57] Neste caso é sobrepor uma imagem a outra numa espécie de fusão parcial, criando um terceiro significado imagético.

[58] Resultado da técnica da Kinescopia.

[59] Movimento cinematográfico dinamarquês para produção de filmes de baixo orçamento que estabelece algumas normas entre elas a utilização somente de luz natural, cenários reais, nenhum efeito especial e outros. Até o momento foram produzidos três filmes: FESTA DE FAMÍLIA (1998), OS IDIOTAS (1998) , MIFUNE (1999).

[60] BERNADET, Jean Claude. Cineastas e Imagens do Povo. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 07.