



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

**VERDADE EFABULADA**  
**A ficcionalização do real no**  
**cinema brasileiro contemporâneo (2000-10)**

Vasco D. Lopes

---

**Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras**

**2010**



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

**VERDADE EFABULADA**  
**A ficcionalização do real no**  
**cinema brasileiro contemporâneo (2000-10)**

Vasco David da Silva Santos Lopes

Dissertação de mestrado em Estudos Artísticos,  
especialização em Estudos Cinematográficos,  
sob orientação do Prof. Dr. Abílio Hernandez, apresentada à  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, como parte dos  
requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Coimbra  
2010



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

Lopes, Vasco David

Verdade Efabulada – A ficcionalização do real no cinema brasileiro contemporâneo / Vasco David Lopes

Coimbra: FLUC- Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010

63p.

Dissertação – Universidade de Coimbra

1. Cinema Brasileiro. 2. Identidade Nacional. 3. Neo-realismo e Realismo. 4. Ficcionalização do real 5. Espectador.

I. Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras

Mestrado em Estudos Artísticos, especialização: Estudos Cinematográficos.



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

à memória da Professora Hilda Machado.



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

## RESUMO

---

O projecto aborda o resgate de um sentido de identidade nacional no cinema brasileiro contemporâneo (2000-10), amplamente influenciado pelo neo-realismo, em que a violência surge como tema dominante no cinema do *real*, pautado pela exclusão e pobreza, num registo híbrido entre documentário e ficção, verosimilhança e mentira, verdade e efabulação, num claro sintoma de permeabilidade entre ambos, uma vez que a noção de realidade é destabilizada e o espectador é projectado num estado de fruição mais interpelador.



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

## ABSTRACT

---

The project expresses the rescue of a sense of national identity in contemporary brazilian cinema (2000-10), influenced by neo-realism, in which violence emerges as a dominant theme in the cinema of *reality*, moderated by exclusion and poverty, using a hybrid registration between fiction and non-fiction, probability and lies, true and efabulation, in a permeable territory where reality destabilizes, which, in turn, expects a more participative involvement of the spectator.



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

## ÍNDICE:

<b>Introdução.....</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo I</b>	
<b>Um sentido de identidade nacional.....</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo II</b>	
<b>O Movimento neo-realista e a representação do real.....</b>	<b>23</b>
<b>Capítulo III</b>	
<b>A apropriação do real pela ficção no cinema brasileiro contemporâneo.....</b>	<b>30</b>
<b>Capítulo IV</b>	
<b>Teorias da espetatorialidade.....</b>	<b>46</b>
<b>Conclusão.....</b>	<b>52</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>58</b>



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

# INTRODUÇÃO



## INTRODUÇÃO

---

Segundo *Bazin* a principal característica desse cinema moderno da representação objectiva (neo-realismo), parece ser a "*reintrodução da ambiguidade na estrutura da imagem*" de forma a expor a representação justa da vida, representá-la tal como ela realmente é, e assim passar a exigir um estabelecimento de *significados* da imagem e uma participação maior do público em relação à obra de arte que inclua, *inclusive*, o processo de consciencialização e de flexibilidade por parte do espectador, logrando este um papel mais interventivo e interpelativo. Aqui, interpelação será "*a versão tecnologicamente mediatizada... de intencionalidade, e o espectador-leitor... o intérprete*"<sup>1</sup>.

A ambiguidade ou a multiplicidade de sentidos é mais um produto de uma formulação discursiva do cineasta do que um dado natural da imagem. Neste sentido, quando se fala em ambiguidade deve-se mesmo compreendê-la em função da possibilidade de intervenção (completar as informações fornecidas) do espectador.

A questão da ambiguidade vai surgir muito antes do Cinema: por exemplo, na Pintura e Literatura. A grande limitação da Pintura era, para *Bazin*, a sua falta de *objectividade*. Não importava o quanto um quadro fosse bem sucedido na reprodução fiel do *real*, na concretização da ilusão a que a arte figurativa se propunha: à obra sempre faltava credibilidade, porque ela não provinha directamente da realidade. Esta

---

<sup>1</sup> Paráfrase retirada de *La relation comme forme – L'image relation*, Jean-Louis Boissier (2004).



precisava passar pelas mãos de um artista habilidoso que, manipulando uma técnica invisível, cria a *aparência* de uma realidade para existir como representação e, neste processo, tornar-se-ia, então, discurso subjectivo do artista e não mais dado do *real*.

Na Literatura, *Bazin* percebe, desta feita, no romance, uma fonte privilegiada de inspiração para o Cinema e identifica o *neo-realismo* como o primeiro grande momento de verdadeira influência da Literatura no Cinema, não apenas uma influência temática através das adaptações, mas a influência de uma ordem estrutural de *linguagem*. É nesse sentido que ele poderá falar de *Paisá* como o primeiro filme cuja estrutura se aproxima à do conto ou à de um conjunto de contos. O que leva *Bazin* a aproximar a Literatura do Cinema é a possibilidade de uma representação contínua do acontecimento, do facto, um respeito pela duração da descrição da realidade (ficcionalização do *real*), ideia, até então, pouco aproveitada pelo Cinema, que preferia proceder pela análise e montagem para "*significar*" o acontecimento.

Por conseguinte, numa primeira instância devemos tentar entender se a ficcionalização se empossou de todos os meios de comunicação (desde a televisão ao Cinema) ou se o "*poder da imagem*" não veio, pelo contrário, "*confrontar essa capacidade de ficcionalização*" (?). Será importante, então, indagar em que medida se poderá questionar a Literatura no âmbito da Comunicação. Porque tudo começa aí. Compreender-se-á que, segundo Maria Augusto Babo, por um lado, parece evidente que todo o texto literário se dá a ler com esse objectivo que é o de comunicar, por outro lado, e ainda nesta primeira abordagem, também é verdade que "*as vanguardas literárias, desde o princípio do século, questionaram essa mesma finalidade aparente da literatura: comunicar*". Desta feita, será o próprio termo *comunicação* que urge determinar e descodificar, desprendendo-o, desde logo, de uma "*perspectiva behaviorista que reduz a comunicação à transmissão de informação: a comunicação é, antes de mais, um conjunto complexo de questões, chamemos-lhe assim, emergente na nossa sociedade moderna*"<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Inserção textual na discussão de BABO em *Ficcionalidade e processos comunicacionais*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1996.



Poder-se-á dizer que a própria Modernidade se caracteriza, do ponto de vista histórico, político, económico e cultural, por ser uma Sociedade organizada pelos múltiplos procedimentos de comunicação, não só tecnológicos e retóricos, mas também intrínsecos à própria estruturação e funcionamento da acção e espaço público. Mas como inserir neste quadro a ficção, ou seja, a Literatura? Maria Augusto Babo vê configurar-se na modernidade o género que, por excelência, a legitimará: o romance (assim como Bazin). *“O romance surge como uma ruptura com as macro-narrativas, alimentando-se de um indestrutível e infinito campo da ficção”*. E se a ficção absorveu, por si, quase toda a literatura, a narrativa é, então, a configuração estruturante da ficcionalidade. Ela é peça fundamental quando se trata de construir ficções, no sentido de elaborar uma ficção verosímil que é o mecanismo proposto para revelar algum elemento da realidade, pois *“a narrativa, ao instituir uma orgânica própria ao acontecimento, instaura-se como uma modalidade comunicacional de configuração de sentido relativamente ao real”*. É uma configuração da realidade que implica procedimentos linguístico-narrativos e um distanciamento relativamente ao referente que supostamente ela representa, na medida em que está suportada por um conjunto de convenções comunicacionais que a distinguem claramente da mentira, como falsa proposição.

Neste sentido, as narrativas tradicionalmente ficcionais (não só o romance, mas também a poesia, a novela, o conto, o teatro) vão utilizar como recurso um sistema imaginário que, *“formam posições sociais específicas e formas estratégicas de modo a continuar os processos de reprodução do real”* através da imaginação e invenção individuais. Assim sendo, o verdadeiro e o falso misturaram-se na narrativa (somente na *“maneira de contar”*), mas são nítidos os seus territórios (por enquanto).

---

Acrescenta-se que parte dos capítulos I e III são baseados em duas publicações de Vasco Lopes na BOCC (Biblioteca On-line das Ciências da Comunicação, 2009).



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

# I



# I

## UM SENTIDO DE *IDENTIDADE NACIONAL*

---

Para nos enquadrarmos no cinema contemporâneo brasileiro (2000-10), principal intuito desta análise teórica, e percebermos a sua circunstância ideológica, façamos uma breve alusão ao passado cinematográfico do Brasil, com incidência em *O Descobrimento do Brasil* (1937), Humberto Mauro, de forma a percebermos um sentido de identidade nacional nesta época.

Num país possuidor de um inflexível exercício de formulação de *identidade*, o resgate de um sentimento de perda de referência em relação ao passado é a principal razão da ascensão da *memória nacional* como agente simbólico do presente, dentro de um sentido de perpetuidade. Desta feita, a *memória nacional* deve atender à reminiscência desse passado perseguido pela ambiguidade sobre a sua verdadeira origem (por vezes idealizado) e a *nação* deve procurar pontos de referência e valores seguros para o conhecimento da importância desse mesmo passado, permitindo reforçar a sua *identidade cultural* (edificação idealizada cujo intento principal consiste em fazer apelo ao passado, de forma a que o processo de construção das *representações do passado* consolide as adversidades do presente a as indeterminações do futuro) num processo de valorização do nacional. Devemos acatar a importância dessas mesmas *representações* enquanto elementos do imaginário brasileiro de forma a compreender as



imagens que circunscrevem a *brasilidade* enquanto memória. E se há alguma questão que norteia ainda hoje, quase de forma obsessiva, o pensamento latino-americano, é sem dúvida, a questão da *identidade*. Nas investigações sobre *identidade* surge uma revisão e recriação do passado, na descoberta dos seus possíveis significados, que se encontram num processo de constante redefinição e implica ainda, um processo de *identificação*.

Se na *América Latina* a busca da *identidade* é considerada como uma necessidade orgânica, é devido a que durante 300 anos este foi um continente colonizado. Brasil: presenciamos a década de 30 (séc.XX). A criação de um cinema possuidor de um imperativo nacionalista como forma moderna de expressão cultural surgiu como principal materialização dessa utopia em cima referida. Precisamente em 1936, Humberto Mauro (1897-1983) ingressou no *Instituto Nacional do Cinema Educativo* (INCE), fundado por Edgar Roquette-Pinto, onde durante três décadas realizou vários documentários. O INCE (1936-1966) foi fundado com o objectivo de criar uma "*nova imagem*" para o Brasil, que procurou fazer do cinema um veículo de educação. O Instituto realizava alguns eventos oficiais do Governo (*Getúlio Vargas* 1882-1954) servindo de instrumento de transmissão das ideias "*oficiais*", mas a sua principal ideologia estaria baseada na execução de filmes documentários de índole Científica (divulgação de pesquisas e concretização de projectos) e Educacional (apoio às disciplinas regulares vigentes nas escolas), acreditando que o desenvolvimento da Ciência e da Educação seria o maior trunfo de uma nação em crescimento, associado aos ideais patrióticos e unificadores encontrados na era do Presidente *Getúlio Vargas*. Poder-se-á afirmar, *inclusive*, que surgiu uma política cinematográfica no seu 1º mandato (1930-1945).

Defendia-se, então, a supremacia do conhecimento e do saber como salvação do Brasil e o INCE seria o grande responsável dessa tarefa de "*educar*" o povo brasileiro, sendo o Cinema, desta feita, o principal instrumento de mobilização e propaganda popular. Tendo em conta a desmedida produção de documentários realizada pelo INCE, seria Humberto Mauro o seu principal mentor, com a feitura de cerca de 400 filmes (!). Filmes esses em que as suas principais matrizes seriam a natureza de um Brasil rural, a ciência e a temática histórica do Cinema Brasileiro, reformulando e



inventando "*novos ícones da nacionalidade que instituiriam um Brasil no cinema*" (SCHVARZMAN, 2004: 20). Para além das suas possibilidades de um uso pedagógico e de um discurso científico presente nos fundadores do INCE e vinculado principalmente à visão positivista do período (para além de contribuir para a construção do cinema documentário que se fez posteriormente no Brasil), o cinema neste projecto deveria estar essencial e exclusivamente ao serviço da civilização, numa perspectiva revolucionária de transformação social e inventar um novo país através das imagens das suas descobertas científicas e tecnológicas, investida educacional, riquezas naturais e vultos históricos. Surgiria, então, tendo em consideração um discurso preambular neste trabalho teórico, materializado neste primeiro capítulo, um projecto de modernização: no sistema educacional (concebido pelos pioneiros da Escola Nova), no sistema político *pós-revolução de 30* (Estado Novo) e no sistema religioso (Igreja Católica), com harmonias e divergências decorrentes de três esferas sociais distintas. Nessa trajectória de 30 anos de filmes no INCE, *Humberto Mauro* constrói um Brasil em imagens através de um imaginário pleno de símbolos e com uma interpretação específica e elaborando matrizes próprias no cinema brasileiro, tornando-se assim, um símbolo de brasilidade e autenticidade, num percurso em que se insere como sujeito capaz de definir como deveria o Brasil aparecer para si mesmo (plenamente nacional e moderno), tendo-o como tema e justificativa. Por isso, o povo ameríndio seria utilizado como uma das principais alusões nas referências cinematográficas, porque faz parte integrante da cultura, ideologia e idiosincrasia brasileiras.

"Exatamente no período em que a censura agia de maneira mais forte (e aqui devemos entender como censura todo o sistema de governo, e não apenas a repartição encarregada de cortar e apreender as imagens e os sons contrários ao modelo proposto pelo governo), entre 1972 e 1977, quatro filmes tomaram o índio brasileiro como assunto: *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1972. *Uirá*, de Gustavo Dahl, em 1974. *A lenda de Ubirajara*, de André Luis de Oliveira, em 1975. E *Ajuricaba*, de Oswaldo Caldeira, em 1977 (...). O que estes filmes pretendem é transpor para a tela as relações entre os que governam e os que são governados. É discutir o poder através de histórias onde um grupo materialmente mais forte (nos filmes, o colonizador) se serve da



violência - às vezes a violência física, às vezes a violência cultural - para impor a um grupo materialmente mais fraco (nos filmes, o índio) um determinado modelo de sociedade. Na verdade qualquer pedaço da história das relações entre colonizadores e índios brasileiros pode mesmo funcionar como uma representação das relações entre dominadores e dominados tal como elas se davam entre nós da década de 70. Para levantar o problema bastava documentar através da ficção cinematográfica o mundo dos índios assim como ele existia no momento em que começou a ser agredido pelo colonizador. " (AVELLAR, 2004: 140)

Na perspectiva do realizador de *O Descobrimento do Brasil* (1937), Humberto Mauro, é patente uma preocupação em mostrar a relação entre Colonizados e Colonizadores, mas nunca numa visão de imposição de culturas, de utilização da violência no processo de ocupação de um território em todo o processo histórico ou "*acossado por um poder materialmente mais forte e intolerante*" (AVELLAR, 2004: 142) como afirma o autor (em relação a um conjunto de outros filmes – mais tarde, na década de 70 - que tomam o ameríndio como tema e não à obra fílmica que surge aqui como objecto de estudo). Os ameríndios surgem, no filme, então, como um povo pacífico e receptivo ao Colonizador e estes consolidam a ideia de um *projecto civilizatório* no Brasil:

"É da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendem. " (título I do *Acto Colonial* de 1930)

O objectivo será, então, demonstrar como o filme referenciado irá ou não formular a possibilidade de um cinema nacional, interrogando-se sobre as *representações do passado*, visando orientar a escolha de uma evolução futura. Neste filme, o *Descobrimento do Brasil* enquanto facto histórico (abordagem historiográfica) é baseado na reconstituição de um documento histórico, desta feita, a carta do escrivão *Pêro Vaz de Caminha* (1437-1500) datada de 1 de Maio de 1500 e dirigida a *El-Rei Dom Manuel I*, o Venturoso (1469-1521). Dessa forma, poder-se-á considerar o objecto como um "*filme histórico*" (datado), detentor de um discurso sobre o passado, longe de



ser pacífico pois "*se a história escrita está condicionada pelas convenções narrativas e linguísticas, o mesmo acontece com a história visual - filme histórico - , mas neste caso as convenções são as próprias do género cinematográfico*" (ROSENSTONE; 1997: 36) e que coincide com a História no que concerne à sua condição discursiva. O cinema vai por em evidência "*todas as limitações da história escrita. Ele oferece novas possibilidades de representar a história, possibilidades essas que poderiam ajudar a narração histórica a retomar o poder que teve na época em que estava ligada à imaginação literária.*" (ROSENSTONE, 1997: 40). No entanto, será abusivo delegar a posição de historiador a *Humberto Mauro*, uma vez que não possui o rigor metodológico do trabalho historiográfico, mas para a feitura do filme seria necessário "*serem apresentados os elementos utilizados na construção de um saber correcto do ponto de vista científico*" (MORETTIN, 2001: 210). E o documento em si (a carta que serve de base para todo o filme) abarca questões e problemáticas que nos levam a considerá-lo (no filme) não só como fonte de análise filmica, mas também como fonte de investigação histórica, inferindo que o espectador entra no espaço da memória, do imaginário e da possibilidade de reinventar uma história e memória colectivas. O material audiovisual desafia a história e leva a cabo várias investigações sobre a natureza dos filmes históricos. Mais que caracterizar o filme histórico, propõe-se para o estudo do filme, cujo tema é o encontro entre a cultura portuguesa e daquela a que viria a chamar-se de brasileira e o que comumente se conhece como o descobrimento do Brasil. O objectivo não é chegar a uma teoria conclusiva sobre a representação histórica audiovisual, mas sim encontrar as possíveis ligações e diferenças entre distintas formas de representar o passado.

Qualquer *representação do passado* existente no filme está intimamente relacionada com o período em que este foi produzido. A escolha de um tema histórico e a forma como ele é representado são ditadas por influências do presente. Neste sentido, poder-se-á falar de um *presentismo* na construção histórico-cinematográfica (fenómeno já assinalado por alguns historiadores) em relação ao próprio discurso histórico. Esse mesmo discurso vai reflectir sobre a verdade histórica como *representação*: a partir desse momento, a reavaliação não é exclusiva dos dados históricos, mas da própria noção de *verdade*. Ou seja, a apropriação do acontecimento histórico conduz a uma



reformulação do próprio conceito de *verdade*. A partir do momento em que o passado se deixa captar como modo de reconstrução ou reconstituição histórica, há a preservação da *memória nacional e identidade colectiva*. Contudo, a descrença do presente e o cepticismo do futuro pesam de tal forma desmedida na memória e interpretação do passado, que o filme (tempo da fábula) enquanto instrumento ideológico não conseguiu agir sobre a consciência dos indivíduos do seu tempo (ausência de público), porque o retorno ao passado funcionou como um instrumento de ocultação de um conteúdo presente que se desejou passar para o espectador. Contudo, a inserção do filme dentro do "*projecto de modernização*" aqui sugerido no início desta análise textual, não será colocado em causa, pois não iremos considerar uma abordagem de desconstrução historiográfica sobre a *verdade* dos acontecimentos, mas o debate historiográfico não será descurado. O filme torna-se signo da História e lugar de negociação de sentidos. Um outro problema está relacionado com as *convenções do género cinematográfico*, ponto acentuado por Rosenstone. Contribuíram para que os documentários no Brasil tivessem sido desprezados por algum tempo nas análises historiográficas: a procura incessante pela historiografia clássica em torno de obras ficcionais para análise de estudo provocando o desleixo do material documentário, incêndios em depósitos e arquivos de imagens que destruíram grande parte do material de não-ficção e finalmente, um discurso de não-aceitação do documentário como género (só seria aceite na década de 50) e como possível documento para a investigação histórica (só a partir do fim da década de 60).

Em *O Descobrimento do Brasil* (1937), Humberto Mauro, o Cinema não seria um fim em si mesmo, mas foram frustradas as tentativas de constituir o filme como meio de educação para massas (como já foi exposto: pouco público assistiu ao filme) e de agente de transformação num momento histórico determinado. Contudo, nada impediu que se constituísse como agente de condução de um sentido de identidade nacional como via de modernização, porque todo o filme de índole documental, não obstante a sua aparente objectividade e neutralidade, também possui uma interpretação do objecto histórico, uma análise de um acontecimento histórico e é uma *representação* sobre o passado. Todos os seus elementos fazem parte do universo de subjectividade presente no filme, que deve ser abordado à luz da relação *passado-presente* já referida.



O Cinema seria um grande aliado na tarefa de reeducação da sociedade, pela transmissão de modos de comportamento em que a técnica e a ciência aparecem como ingredientes nas acções de regulamentação da Sociedade, gerando um "*sentimento de nacionalidade através da veiculação de imagens do território brasileiro e fazer frente a outro tipo de cinema que ameaçava a sociedade*" (MATE, 2002: 17). Em relação a este ponto, *Morettin* focaliza a sua pesquisa na necessidade de se produzir filmes educativos a fim de combater este cinema que ameaçava a sociedade.

Com o objectivo de trazer novos objectos de pesquisa sobre o passado e de estabelecer um diálogo com a História, vários pensadores e historiadores sentiram a necessidade (na sua análise metodológica) de um debate historiográfico, recuando ao passado através de fontes documentais ligadas à imagem visual de investigação. *Morettin* no seu debate historiográfico, procura mostrar os projectos ideológicos contidos na produção do filme e as suas concepções historiográficas, analisa o tema do descobrimento tendo em conta referências bibliográficas, mas sobretudo utilizando a imagem visual enquanto recurso pedagógico. Ele estabeleceu uma abordagem tendo em consideração uma produção historiográfica e um reencontro com as origens da nação vista como *representação do passado*. Vai demonstrar o nascimento de uma nação através de uma crítica ao filme de um posicionamento mais português do que brasileiro e que tem algum fundamento, implicando *inclusive* uma desconstrução historiográfica. Mas não é este o nosso caminho. Desviámo-nos da *desconstrução* e acentuámos sim, o debate de *Morettin*, apenas num confronto com os planos do filme enquanto referência precisa na análise de um objecto de estudo. Pretendemos salientar que são os planos em si, em particular, e as cenas e sequências, em geral, que nos vão ajudar a referenciar as temáticas abordadas e a estruturar toda uma conjuntura ideária num debate criterioso e susceptível de flexibilidade.

Todo o sentimento e pensamento de *Humberto Mauro* estarão descritos na sua linguagem cinematográfica, num compromisso com a evolução da técnica. Será nítido, então, o seu interesse pelo progresso técnico e pela modernidade, num claro sintoma de demonstrar a verdadeira identidade brasileira. Também é compreensível a sua



anteposição pelo cenário rural (natureza) e a sua ligação ao rio e à *cachoeira* nas suas locações em *exteriores*, "*Cinema é cachoeira*" (GOMES, 1974: 76), mostrando ao espectador uma necessidade interna de representar a natureza e proporcionando cenas de belo recorte. O apego ao universo rústico demonstra a necessidade de mostrar *a verdadeira imagem do Brasil*, assemelhando-se a um pintor paisagista.

*O Descobrimento do Brasil* (1937), Humberto Mauro, pelo seu carácter de representação e, portanto, de discurso sobre um passado remoto, como "*filme histórico*" desempenha uma função documental demarcada sobre o período que retrata, remontando o passado. Na verdade, o filme acaba por falar mais sobre o seu presente, não obstante seu discurso esteja aparentemente apenas centrado no passado. Mesmo assim, ele desempenha um papel significativo na difusão do conhecimento histórico e vai acirrar novas chamadas sobre o debate historiográfico, trazendo à tona temas que pareciam estar esquecidos pela História. Neste sentido, *O Descobrimento do Brasil* (1937), Humberto Mauro, é testemunha da época na qual foi produzido e simultaneamente *representação do passado*, forjando um enfoque na memória nacional e tentando constituir uma paridade relacional entre a verdade autêntica do Brasil e o colonialismo e *Humberto Mauro* conseguiu estabelecer essa dialéctica de um povo colonizado e a relação com essa colonização.

Esta configuração vai ajudar a definir quais são as imagens que devem interpretar e definir o Brasil, de forma a que o país adopte o Cinema como lugar de impacto de construções da *nação e identidade*, da crítica e da história do cinema brasileiro (a partir das suas imagens). As imagens têm um papel preponderante no estímulo de emoções. A imagem como representação resulta da apreensão do olhar do indivíduo que, por sua vez, é condicionado pela esfera da rememoração e de lembranças recorrentes.

Será pela abordagem historiográfica que o Cinema funcionará como agente histórico de consciencialização porque "*o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História*" (FERRO, 1992: 21).



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

"O cinema personaliza, dramatiza e confere emoções à História. Através dos actores e testemunhos históricos, oferece-nos feitos do passado em forma de triunfo, angústia, aventura, sofrimento, heroísmo, felicidade e desespero" (ROSENSTONE, 1997: 52)

Todo o "filme histórico" é uma *representação do passado* e, portanto, um discurso sobre o mesmo e, como tal, está imbuído de subjectividade. No entanto, a *subjectivação do discurso histórico* não deverá estar associada a um corte radical com o passado, pois essa não será a melhor representação do processo histórico. A história não se processa pela emergência abrupta de eventos, mas alguns deles podem-lhe imprimir um determinado curso, nem sempre previsto nos seus antecedentes. Na obra filmica analisada, o reconhecimento de uma imagem do passado manifesta-se necessariamente num certo modo de *representação*. O filme surge como uma reinterpretação pós-colonial e serve para corroborar com a perspectiva do Colonizador (*inclusive* apresenta uma visão mais portuguesa do que brasileira, porém para se captar o seu conteúdo histórico é necessário que o historiador – aqui representado pelo realizador *Humberto Mauro* -, assim como o nosso discurso teórico neste pequeno texto, primeira e momentaneamente, renuncie à busca objectiva da "*verdade histórica dos acontecimentos*"). Assim, este tipo de filmes afluem em certos discursos passados e presentes de resistência, e todos são inevitavelmente uma preocupação da nossa contemporaneidade: a imagem do *ontem* como representação do *agora*.

Sendo assim, *O Descobrimento do Brasil* (1937), Humberto Mauro aborda um acontecimento histórico cuja existência é comprovada por um documento historiográfico que corresponde a um vestígio de um acontecimento que teve existência no passado e que conta com a presença de personagens históricos reais no seu enredo (interpretados por actores). Vamos assistir à reminiscência do passado num processo de valorização do Império Colonial e analisar pontos de referência e valores seguros para o conhecimento da importância desse mesmo passado, apelando à constituição de uma identidade nacional (mas não convém esquecer que as conjecturas aqui debatidas foram as de *identidade e memória* no Brasil). Não se trata apenas de um filme detentor de uma asserção pós-iluminista de *mostrar as coisas tal como realmente sucederam* ou em que se realiza uma mera reconstrução audiovisual do passado, mas sim uma reflexão que



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

contribui para a difusão dos conhecimentos históricos. Está instaurado o Filme como discurso sobre o passado, projectando um sentido de identidade nacional para um futuro que estaria por vir.



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

# II



## II

### O MOVIMENTO *NEO-REALISTA* E A REPRESENTAÇÃO DO *REAL*

---

O *Neo-Realismo* Italiano seguramente assimilou o carácter ambíguo da impressão da realidade no cinema ao mostrar uma Itália degradada pela Guerra, com personagens envolvidos em situações e conflitos desesperados, incorporando, por conseguinte, vários processos que o levaram à discussão sobre a representação do *real* no cinema. No entanto, mais que simplesmente retratar a realidade, os cineastas do neo-realismo italiano queriam transformá-la. Neste sentido, esse cinema seria necessariamente um cinema não só social, mas sobretudo político. Esse movimento expressou-se, no Cinema, a partir de alguns realizadores: Visconti inaugurou novos caminhos para o Cinema Italiano (*Obsessão* e mais tarde *La terra trema*); Roberto Rossellini com sua trilogia sobre a Segunda Guerra Mundial (*Roma, Cidade Aberta; Paisà; Alemanha, ano zero*) vai justificar a necessidade de expressar o pensamento do povo italiano no contexto da Guerra; e Vittorio de Sica vai mostrar o desencantamento típico da *Europa do pós-guerra* com a universalidade da sua *poesia do quotidiano* (*Ladrões de Bicicleta* e *Umberto D*) exercendo, ainda, o movimento, uma grande influência na estética cinematográfica de Fellini e Antonioni.

Com uma clareza de demonstração e rigor de análise, à luz deste movimento, Bazin e Deleuze tentaram compreender e analisar a principal transformação que ocorreu no cinema nos anos 40 (que influenciou em grande escala o Cinema Brasileiro na



década de 50 e com repercussões até hoje, ao que chamamos de cinema brasileiro contemporâneo), ou seja, a passagem de um cinema clássico (realista) para um cinema moderno (neo-realista), objectivando o que é que esse novo cinema fazia, então, de diferente e o que nele possibilitava uma nova relação com o espectador, assim como questionar o que aconteceu ao cinema e ao mundo para que surgisse uma nova relação *filme-espectador* (?). Desta feita, será a partir dos livros *A imagem-tempo*, Gilles Deleuze e *O que é o Cinema?*, André Bazin que estas questões serão tratadas detalhadamente.

Estabelecer-se-á, de uma forma geral, uma paridade análoga entre os principais conteúdos e conceitos de Deleuze e Bazin. Será através de uma análise intrínseca dos elementos fílmicos e narrativos de uma série de obras de realizadores *neo-realistas* italianos que *Bazin* retirará as principais características desse novo cinema. A utilização de actores não-profissionais (com a ausência de *mise-en-scène* o actor “*escolhido unicamente pelo seu comportamento geral*” deverá *ser* em vez de *expressar*) e de cenários naturais (ausência de controle da iluminação e apelo à espontaneidade criativa) vão ser os principais responsáveis, segundo *Bazin*, por dar voz aos acontecimentos e aos factos reais na estética do movimento *neo-realista*. Neste sentido, estava de acordo *Deleuze*: a banalidade quotidiana e a representação naturalista têm uma grande importância, na medida em que, “*no curso de uma série de gestos insignificantes, submetidos a esquemas sensorio-motores automáticos e já construídos*”, ela é capaz de escapar às leis desse esquematismo e de “*revelar-se a si mesmo numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável, dando-lhe o aspecto de sonho ou pesadelo*”<sup>3</sup>.

De uma maneira geral, é em relação a duas das principais características da estética cinematográfica clássica (dramaturgia e montagem) que *Bazin* vai evidenciar as características mais significativas do *neo-realismo*, definindo a dramaturgia (com a anulação do código estrito do cinema clássico: continuidade narrativa, homogeneidade espacial, condução do espectador) e a montagem (capacidade privilegiada de

---

<sup>3</sup> *Imagem-tempo* de Gilles Deleuze



representar o real sem intervenção humana, o plano-sequência e a possibilidade de preservar esse real captado produzindo uma multiplicidade e proliferação de sentidos: a *imagem-facto*) como sendo as principais condições dessa estética cinematográfica. Desta forma, o que Bazin encontra em comum entre os vários realizadores do *neo-realismo*, não é o significado dos seus filmes, mas sim "*a primazia dada, tanto nuns quanto noutros, à representação da realidade sobre as estruturas dramáticas*", como a dramaturgia e a montagem.

No entanto, Bazin invocava a necessidade de critérios formais estéticos tratando-se de "*uma nova forma de realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes*", segundo *Deleuze*.

Em vez de representar um *real* já decifrado, o *neo-realismo* visava um *real* sempre ambíguo, a ser decifrado. Se o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações, o *neo-realismo* inventava então um novo tipo de imagem que *Bazin* propunha chamar de *imagem-facto* (problema ao nível da realidade) em que o *neo-realismo* produzia um "*mais de realidade*", enquanto *Deleuze* vai colocar o problema ao nível do mental, (problema ao nível do pensamento): "*Se o conjunto das imagens-movimento, percepções, acções e afecções sofria tal transtorno, não seria, isto sim, porque irrompia um elemento novo, o qual impediria a percepção de se prolongar em acção, para assim reaccioná-la com o pensamento, o que, pouco a pouco, subordinaria a imagem às exigências de novos signos, que a levassem para além do movimento?*".

No *neo-realismo* as ligações sensório-motoras só vão valer "*pelas perturbações que as afectam, soltam, desequilibram ou distraem*": crise da *imagem-acção* (*Bazin*). Não sendo mais induzida por uma acção, como também não se prolonga em acção, "*a situação óptica e sonora não é portanto um índice, nem um sonsígnio*", segundo *Deleuze*.

A situação sensório-motora tem pelo *espaço* um meio bem qualificado, e supõe uma acção que a desvele, ou suscita uma reacção que se adapte a ela ou a modifique.



*Gilles Deleuze*: “Uma situação puramente óptica ou sonora se estabelece no que chamávamos de espaço qualquer, seja desconectado, seja esvaziado”.

Segundo *Deleuze* o que define o *neo-realismo* é essa ascensão de situações puramente ópticas (e sonoras, embora não houvesse som no início do *neo-realismo*), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da *imagem-acção* de *Bazin*. *Deleuze* vai criticar essa relação sensório-motora do espectador, da qual ele participava mais ou menos, por identificação com os personagens. “O espectador registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, mais que engajado numa acção” porque o espectador sempre se defrontou com descrições e com imagens ópticas e sonoras. O que vai constituir a imagem, de facto, é a situação puramente óptica e sonora “que substitui as acções sensório-motoras enfraquecidas” (crise da *imagem-acção* e evocação à *imagem-relação* de *Boissier*).

A situação agora não se prolonga directamente em acção: não é mais sensório-motora, como no realismo, mas antes óptica e sonora, investida pelos sentidos, antes de a acção se formar, utilizar e afrontar os seus elementos. Tudo permanece *real* no *neo-realismo*. Porém entre a realidade do meio e da acção. Não é mais um prolongamento motor que se estabelece, mas sim uma relação onírica, por intermédio dos órgãos de sentido, libertos. Dir-se-ia que a *acção flutua na situação*. As acções devem ser transformadas em descrições ópticas e sonoras e a narrativa em acções desarticuladas no tempo.

Segundo *Deleuze* a descrição neo-realista do *nouveau roman* manifesta-se na substituição da realidade pelo seu próprio objecto, por um lado apagando a realidade dele que entra no imaginário, mas por outro faz surgir toda a realidade que o imaginário cria pela palavra ou pela visão. O imaginário e o *real* tornam-se indescerníveis e podem ser confundidos. A ambiguidade surge e apela-se à distinção entre o subjectivo e o objectivo, “à medida em que a situação óptica ou a descrição visual substituem a acção motora”.

Acabamos, seguindo este raciocínio, caindo num princípio de indeterminabilidade ou indescernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real,



físico ou mental na situação (...) “É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indescernibilidade”, e “em suma, as situações ópticas e sonoras puras podem ter dois pólos, objectivo e subjectivo, real e imaginário, físico e mental. Mas elas dão lugar a opsignos e sonsignos, que estão sempre fazendo com que os pólos se comuniquem, e num sentido ou noutra asseguram as passagens e as conversões, tendendo para um ponto de indescernibilidade” (e não de confusão), Deleuze.

O olhar imaginário faz do *real* algo imaginário, ao mesmo tempo que, por sua vez, se torna *real* e torna a dar-nos realidade. Devemos concluir que, desta forma, a diferença entre o *objectivo* e o *subjectivo* tem valor apenas provisório e relativo, do ponto de vista da imagem *óptico-sonora*.

Bazin discorre ainda sobre a importância histórica que acreditava ter o cinema italiano da época do auge do Neo-Realismo. Ele defende que esse cinema destaca-se por ter uma “vontade de verdade” que o opõe ao cinema francês e norte-americano da época, da mesma maneira que o cinema de Eisenstein se destacou por ter uma atracção ao real que se opunha ao expressionismo alemão e ao espectáculo de Hollywood. Ele afirma que o cinema italiano é a nova expressão desse conflito recorrente, embora ressalte que seja uma expressão com particularidades de extrema importância:

“Como o *Potenkim*, *Paisá*, *Vítimas da Tormenta*, *Roma Cidade Aberta* realizam uma nova fase da já tradicional oposição do realismo e do esteticismo na tela.” (BAZIN, 1990: 133)

Em seguida no texto, Bazin lembra que todo realismo cinematográfico é evidentemente uma construção de linguagem, porque a apreensão da totalidade da realidade pelo cinema é impossível, ela sempre “escapa por algum lado”. A sensação do realismo vem necessariamente de uma concessão que o espectador faz ao filme, uma aceitação daqueles códigos como uma representação ou uma extensão da realidade. Por conta disso, ele diz, muitos realizadores acabam por entregar-se à preguiça criativa,



recorrendo excessivamente e desnecessariamente às elipses da decupagem clássica, por saber dessa pré-disposição na qual os espectadores se enquadram ao ir ao cinema.

O Neo-Realismo, segundo ele, faz o contrário: procura novas formas de se ligar ao real, para que dessa forma a sensação de “verdade” fique mais forte para o espectador, que já está acostumado com uma outra convenção de representação cinematográfica. Ele diz ainda que as limitações técnicas de produção dos filmes neo-realistas constituíram desafios para os realizadores que naturalmente apontavam novos caminhos para o realismo. A falta de microfones, por exemplo, impediu a gravação de som directo, o que é um sacrifício para o realismo – mas, em compensação, sem a preocupação dos microfones, o campo da câmara ganhou uma mobilidade e uma abertura maiores, o que restituiu um novo tipo de realismo para a sua linguagem.



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

# III



### III

## A APROPRIAÇÃO DO REAL PELA FICÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

---

No Cinema, desde a primeira “*sessão do cinematógrafo dos irmãos Lumière que as pessoas se assustavam com um trem que avançava na direcção da plateia*”, *Compreender o Incompreensível*, José Carlos Avellar (1971), mostrando-se o filme, então, um meio capaz de criar uma eficiente ilusão de realidade (ficcionalização do real). O valor dos primeiros filmes restringia-se, mais uma vez, ao sucesso da concretização de uma ilusão. Deixando de lado as suas possibilidades como um mecanismo automático de apreensão do real. “*Tudo se organizou a partir daí para melhor explorar esta capacidade de levar o espectador a se sentir uma testemunha ocular de histórias*”, segundo *Compreender o Incompreensível*, José Carlos Avellar (1971).

Esta conjuntura ideária não se encontra exclusivamente ligada aos primórdios do Cinema. *Nanook of the North* (1921), Robert Flaherty acusado de ilusionismo e idealização da realidade vai ao encontro dessa ideia. Terminados os primeiros filmes da década de 20, logo os realizadores concluíram que o objectivo principal não era o de realizar um simples registo de cenários e personagens verídicos, mas a partir do material filmado retirar níveis de significação de forma a compreender a realidade, ou seja, o mundo. A ficcionalização do real (em total oposição à perseguição do ideal que



implicaria um registro de absoluta objectividade e imparcialidade) surge, então, como resultante de um outro ideal: compreender o incompreensível, compreender o mundo.

A própria evolução das novas tecnologias, na década de 50, vai ao encontro de um reforço do realismo no Cinema. Foi na década de 50 que se criaram os equipamentos adequados para um registo efectivamente íntimo – ideal perseguido desde os anos 20 - a câmara leve e silenciosa associada a um gravador portátil. O aparecimento deste novo equipamento e o interesse dos EUA e Europa por reportagens filmadas abriu um novo debate em torno do *gênero documentário* e criou um novo público.

E cada vez mais as pessoas se surpreendiam com a naturalidade dos registros de cenas do quotidiano, com consequências na década de 50 em abandono das convenções narrativas do cinema de ficção, de forma a expressar a opinião dos realizadores dotando a imagem de uma manipulação e ambiguidade voraz em vez de perseguir um ideal de registro de absoluta objectividade (atentemos no parecer conclusivo: ficcionalização do real em oposição ao registro natural dos acontecimentos).

Nessa mesma década, no Brasil, o neo-realismo inspira filmes como *Rio, Quarenta Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), de *Nelson Pereira dos Santos* e vai permitir o aprofundar da análise da sociedade da época, abrindo caminho para novos jovens realizadores. A respeito do segundo filme, segundo *Glauber Rocha*, "*revelava o povo ao povo: sua intenção vinda de baixo para cima, era revolucionária. Suas ideias eram claras, sua linguagem simples, seu ritmo introduzia o complexo de grande metrópole, a câmara narra e expõe com ardor os dramas, as misérias e as contradições da grande cidade: o autor estava definido na mise-en-scene*".

O que esses novos jovens realizadores queriam era a produção de um cinema barato, feito com "*uma câmara na mão e uma idéia na cabeça*".

*"O que atraía nas realizações italianas do pós-guerra era a verdade e a naturalidade de suas histórias que se opunham à reiterada banalidade e ao artificialismo constante da maioria das produções hollywoodianas. Segundo Alex Vianny os directores neo-realistas eram*



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

*admirados pelo seu engajamento social, ou seja, por colocarem clara e abertamente os problemas de uma época, de um país, antes do que pelo facto de filmarem fora dos estúdios ou de se valerem de actores não-profissionais”, (FABRIS, 2001: 84)*

Muito mais do que um modelo estético, o neo-realismo ofereceu uma atitude moral que influenciou diversos cineastas brasileiros nas décadas de 50 e 60 através de uma preocupação em encontrar uma identidade para o povo brasileiro (busca incessante de uma cultura e identidade nacional). Frustrados com a falência dos grandes estúdios paulistas que dominavam na época, os realizadores resolveram elaborar novos ideais na tentativa de um resgate da cultura e ideologia popular. Os filmes, voltados à realidade brasileira, tinham *imagens com poucos movimentos, cenários simplórios e falas mais longas do que o habitual. Muitos ainda eram rodados em preto e branco*. Os temas mais abordados estariam fortemente ligados ao subdesenvolvimento do país.

Houve uma influência, sem dúvida, do *Neo-realismo* italiano no *Novo Cinema* no Brasil (sobretudo na década de 50), mas esse apelo ao registro natural com absoluta imparcialidade acabaria por dissuadir-se. E de que forma o Cinema Contemporâneo Brasileiro se apresenta agora? Será que ainda há repercussões da estética Neo-realista italiana?

Sim, no que diz respeito à *reintrodução da ambiguidade na estrutura da imagem* presente (e já explícita neste texto) no *neo-realismo* italiano, segundo *Bazin* e presente no Cinema contemporâneo Brasileiro, mas, agora, revelada através da *ficcionalização do real* (será essa a diferença). Abordaremos, então, mais à frente, duas obras contemporâneas para melhor compreensão.

O objectivo deste projecto de pesquisa enquadra-se na tentativa de justificar **a importância que tem a ficcionalização do real no Cinema Brasileiro Contemporâneo**, sendo este o elemento nuclear do projecto. A questão central do projecto é justificar em que condições se apresenta a estética realista neste cinema (2000-2010) e a capacidade de reprodução da própria realidade.



Esta valorização de novos registos realistas está longe de ser um fenómeno Brasileiro. *Nanook* (acusado de ilusionismo e idealização da realidade, a obra-prima de *Robert Flaherty* aparece na década de 20 como um desafio marcante aos territórios demarcados pelo cinema); o *Neo-realismo italiano* (nova estética que buscou retratar aspectos mais objetivos ou reais da sociedade, pondo em cena os dramas quotidianos das camadas pobres ou das classes proletárias, urbanas e rurais, assumindo também uma crítica ideológica anti-fascista); *Jean Rouch* (ultrapassou os conceitos da ilusão e do real na construção do espaço cénico/narrativo, entrecruzando, como nunca antes, as noções de objecto e de observador) e *Dogma 95* (movimento de cineastas fundado em Copenhaga e que tem o compromisso formal de levantar-se contra "*une certe tendance*" do cinema actual), todos estes autores já abordaram esta conjuntura teórica da estética realista.

No caso da recente produção brasileira, as ficções realistas oferecem retratos do contemporâneo que tematizam a favela, os subúrbios pobres, as prisões e a saga de personagens marginais abrangidos pela violência, pela exclusão e pela pobreza. Será por aqui que vai haver um resgate de um sentido de identidade nacional, especificamente, no que diz respeito à utilização da violência, exclusão e pobreza como tema na maioria dos filmes brasileiros. Mas será que a disputa pelo controle das representações, que existe no mundo inteiro, assume significados específicos no Brasil (?), uma vez que o controle social sobre o que será representado, como e onde, está imbricado com os mecanismos de reprodução da desigualdade social (?). Maioritariamente, os filmes chamados realistas fazem uso do digital como principal suporte de registo, os movimentos de câmara são diferentes, a iluminação é diferente, a predisposição dos actores é diferente... enfim, é uma linguagem bastante desigual. E isto deve-se a uma busca do efeito de realidade que sempre persistiu como um fantasma a criação ficcional para tornar mais fácil ao espectador entrar na realidade. Com as novas tecnologias de comunicação e a criação de mundos digitais, as fronteiras entre o "real" e o ficcional tornam-se cada vez mais porosas. Mas esta mesma estetização publicitária do quotidiano e a espectacularização do real nos jornais, televisão e Internet geram uma demanda por um outro "real". Portanto, se temos uma ficcionalização e



espectacularização do real nos jornais, televisões, cinema e Internet, também temos uma crescente demanda por um "real" que pareça fruto de uma vivência palpável.

Todo o efeito de verossimilhança, inclusive conseguir uma ficção com base documental como *Ônibus 174* (2002), José Padilha (com maior incidência neste primeiro) e *Quase dois irmãos* (2005), Lucia Murat, busca oferecer-nos algum elemento essencial na construção das nossas vidas. Foi o que os realizadores quiseram trespassar para o espectador. O seu procedimento, a sua linguagem e o seu estilo cinematográfico conseguem reorganizar criticamente elementos já conhecidos, construindo uma "verdade". Mas a verdade mesmo é que, na sociedade mediatizada de hoje, o imaginário e real estão de tal maneira intrínsecos que se debilita a capacidade do senso comum de fazer a distinção entre o verdadeiro e o verossímil, isto é, entre o que efectivamente acontece e as simulações do acontecimento.

Neste sentido, ao abordar de forma simplista e desprezenciosa a ficcionalização do real no Cinema Brasileiro com *Ônibus 174* (2002), José Padilha não foi tomada uma posição redutora pelo facto de falar somente de *Ônibus 174* (2002), José Padilha para caracterizar e homologar a categoria *Documentário Brasileiro*. Muito pelo contrário, o filme serviu (nesta inclusão teórica sobre a ideia de ficcionalização do real) para simplificar, direccionar e resumir essa visão e para sugerir que, se um assaltante como *Sandro* poderá ficcionalizar um assalto que se tornou mediático, também um grupo de moradores que, ao preparar-se para *linchar* um assaltante de bairro (imaginemos), pode resolver telefonar para as equipas de reportagem para registrar a cena real.

O assunto, então, já não é a realidade, e muito menos ser seu testemunho e prover um testemunho, mas sim elaborar os dados constitutivos da nossa experiência para construir a verdade. A singularidade do Cinema está na sua capacidade de reproduzir a realidade. Para tal, é fundamental que o Cinema deixe transparecer a ambiguidade imanente ao real. O cinema deve, portanto, esforçar-se para dotar a sua imagem desta mesma ambiguidade.



Mas a autoridade perde-se e ao tornar texto uma narrativa há uma ficcionalização do sujeito. *Sandro* (personagem principal de *Ônibus 174* (2002), José Padilha - objecto de estudo) torna-se ficcional, pois não é mais da vida de *Sandro* (protagonista) que estamos a falar, mas sim da ficcionalização da sua vida. *Miguel e Jorge* (personagens de *Quase Dois Irmãos* (2005), Lúcia Murat - objecto de estudo) são personagens ficcionais, não é da vida deles (protagonistas) que a realizadora fala, mas sim da ficcionalização das suas vidas (numa obra ficcional, é claro). Segundo *Roland Barthes* essa constituição textual do sujeito é *ficcional*.

Essa ficcionalização não está no sentido do irreal, mas também não é entendida como representação do real; é criação de outra realidade tendo como base a *própria realidade* (ligação da realizadora em *Quase dois irmãos* com a situação política em questão). Em *Ônibus 174* (2002), José Padilha é exactamente esse o objectivo pretendido pelo realizador e é visível na sua linguagem. Temos o exemplo de *Ônibus 174* em que há uma apropriação do real pela ficção. Este filme foi reencenado para ficcionalizar o real.

No filme a própria ficcionalização é um jogo de linguagem, no sentido em que destitui-se o real e exige-se um processo subjectivo para se produzir, assim como se exige a presença do *Outro* (que facilite a aceitação das regras do jogo), e nisso distancia-se de qualquer ameaça individual: em *Ônibus 174* (2002), José Padilha os próprios Media funcionam aqui como o *Outro* reconfigurando-se na multiplicidade de ser do sujeito *Sandro*, em que a verdade e a mentira, o real e a ficção se confluem. Essa ambivalência é consequência do desencantamento do sujeito em relação ao mundo que forjou a separação entre fantasia e verdade, entre mito e razão, entre o objectivo e o subjectivo, entre a realidade e a ficção. Em *Quase dois irmãos* (2005), Lúcia Murat, na sua obra ficcional a própria ficcionalização é um jogo de linguagem, no sentido em que, em alguns momentos, desprovemos a fantasia e impomos o real produzindo, desta feita, todo um processo subjectivo em que o real e a ficção se confluem.

O próprio material documental em *Ônibus 174* (2002), José Padilha tem forte teor dramático: um protagonista negro. Morador de um subúrbio carioca. Aos 5 anos presenciou o assassinato da mãe. Nunca soube quem era o pai. Revolta-se. Cai na rua.



Foi um dos sobreviventes de uma atrocidade voraz policial: a chacina da Candelária. Viveu um período estável como praticante de capoeira. Viciado, caiu na rua novamente. Ficou preso no reformatório do *Padre Severino*. Na falta de uma mãe de sangue, adoptou uma e prometeu que ela o iria ver na televisão. Sem dúvida que há aqui uma narrativa melodramática de natureza ficcional. A ficção é qualquer acto que, conscientemente, inventa uma realidade que serve para acrescentar uma significação ao que chamamos de real. *André Bazin* tem um pensamento sociológico/ontológico em relação ao cinema e que se apoia na singularidade do cinema ter a capacidade de reproduzir o real e está relacionado com o facto da nossa deslocação para o Cinema ser feita de uma forma muito *inoscere*. Essa vocação ontológica do cinema, na visão do autor, é a sua representação do real. E a singularidade do Cinema está na sua capacidade de reproduzir a realidade. Para tal, é fundamental que o Cinema deixe transparecer a ambiguidade imanente ao real. O cinema deve, portanto, esforçar-se para dotar a sua imagem desta mesma ambiguidade.

Apresentamos o *Ônibus 174* (2002), José Padilha como exemplo justificativo dessa mesma ambiguidade: o realizador, deliberadamente, coloca a dúvida ao espectador da índole documental ou ficcional da obra, mas apenas do ponto de vista da proposta de construção de um filme narrativo (o filme, esse, aborda um acontecimento mediático como dado adquirido) e o material variado fornecido é de índole documental: sequências de material de televisão gravadas ao vivo no dia do sequestro, intercaladas com material de arquivo (notícias da mãe, ficha policial, chacina na *Candelária*), depoimentos de psicólogos e assistentes sociais, reféns que escaparam do *ônibus*, policiais, traficantes e jornalistas.

A própria actuação de *Sandro*, que sequestrou um *ônibus* no Jardim Botânico no Rio de Janeiro, vai ganhando uma intensa cobertura jornalística ao longo do acidente numa transmissão televisiva ao vivo. A presença das câmaras tornou um assalto de pequenas dimensões num acontecimento nacional e com repercussões internacionais. O crime, em si, não foi planeado, mas a presença dos Media vai alterar a própria *performance* de *Sandro*. A sua actuação frequente e manipulação da acção sugerem uma ambiguidade dada como natural. Mas tudo isso se torna cada vez mais frequente nos registos televisivos e jornalísticos, num claro sintoma histórico de transmeabilidade



entre o real e o imaginário, vigiado apenas pela imprensa que proporciona ao sujeito uma espécie de excitante psicanalítico, que leva as pessoas a fazer coisas que elas não fariam se a câmara não estivesse ali. Não só *Sandro* alterou o seu comportamento, como a própria polícia impotente em *Ônibus 174*, José Padilha (2002) encontra-se dividida por orientações divergentes, paralizada pela impossibilidade de matar o indivíduo ao vivo e a cores. Provavelmente, pelo seu efeito narcótico, a televisão talvez seja uma das responsáveis pela perplexidade paralisante da polícia que tomou o lugar da reacção, ao invés da acção. O tiro tecnicamente recomendável seria no crânio (morte rápida) e sem qualquer poder de reacção, mas a imagem teria efeitos indesejáveis como a explosão do próprio crânio, como afirma o investigador no próprio filme. A polícia resolveu ficar estática. *Sandro*, o assaltante, acabou por ser refém do personagem que encarnou (devido à presença das câmaras de televisão) e acabou por enfurecer a polícia, humilhada pela incapacidade de acção demonstrada e registada pelas câmaras, conduzindo o seu próprio destino.

A presença dos Media acabou por ser um transgressor consciente em relação à morte da refém e garantiu a vida dele. Foi morto depois no carro de polícia sem câmaras. Temos consciência de que os Media estão presente em todos os lugares. Ela tem controle totalizante sobre nós.

A sociedade submissa ao poder das imagens problematiza a distância entre a vida dos personagens retratados e a vida das celebridades proporcionada pela própria cultura mediática. É o caso da ânsia de notoriedade que assola o personagem *Sandro*: “ *Eu ainda vou fazer sucesso na televisão, mãe. Se eu não ver, a senhora vai ver eu fazendo sucesso*”. A disparidade entre a vida desventurada e o desejo de consumo é a própria metáfora do filme, explícita nas imagens de voo panorâmico que salientam as diferenças sociais entre a praia e o morro até ao Jardim Botânico (local do crime) no Rio de Janeiro e implícita no desejo frustrado de visibilidade que permeia a cena do assaltante *Sandro* que aponta o seu revólver para as suas vítimas no interior do *ônibus* salientando que aquilo é real e não é um filme americano, enquanto milhares de câmaras filmavam este real ao vivo. Poderemos ir mais longe e constatar que os depoimentos dos jovens traficantes armados e disfarçados que prestam declarações estrondosas soam



como se estivessem a representar de acordo com os códigos de representação da marginalidade divulgados pelos próprios Media.

Contudo, este açambarcamento dos Media é (ou poderá ser) descartável: num dado momento deitamos fora todas as imagens usadas e mensagens extintas para que, no momento seguinte, outras imagens e narrativas voltem a coordenar todo o nosso processo mental. Esta construção mediática do quotidiano, no qual todos estamos inseridos, é paradoxal (e a modernidade também não é paradoxal? Ela tanto propicia a integração como a fragmentação, nela desenvolvem-se as disparidades e as uniformidades). Por um lado, ela *“fragmenta-se na proliferação de notícias e imagens dispersas, por outro, ela é uniformizante na medida em que a notícia gera uma constatação de um quotidiano que não é vivenciado em comum, mas é veiculado globalmente”* (ANDERSON, 1983: 59). Conforme nos explicita Benedict Anderson, *“os meios de comunicação fabricam comunidades imaginadas através deste mecanismo de unificação do quotidiano que conecta as vivências díspares de milhares de pessoas”* (ANDERSON, 1983: 60). Num mundo globalizado, este quotidiano mediático ultrapassa as fronteiras nacionais e perfila-se como uma gigantesca tessitura de imagens e narrativas. Os Media, desta feita, vai (re)produzir uma saturação de imagens, narrativas e factos.

É precisamente entre a fadiga (produzida pelos próprios Media) e a excitação (individual ou colectiva) que consumimos o quotidiano dos meios de comunicação. Inclusivé, segundo Luhmann, *“o excesso mediático também produz uma ambivalência em si”* (LUHMANN, 2000:82). Afinal, pressentimos uma certa manipulação dos Media. Foram os Media que edificaram este acontecimento retratado em *Ônibus 174* (2002), José Padilha. Acontecimento esse mediático. De um mero assalto (entre milhares de assaltos diários na cidade do Rio de Janeiro) os Media construiu o seu *reality show in loco* sem custo de aluguer do espaço. *Ônibus 174* (2002), José Padilha, desta feita, funciona como um microcosmos e configura-se como uma verdadeira actuação dramática e vai estimular a reflexão sobre o próprio acto de representar uma ficcionalização do real. Neste sentido, a presença das câmaras imobilizou a polícia e mobilizou o sequestrador. Ele vai ser o realizador. Ele sabia que o público se



impressionaria com a dramaticidade da sua autobiografia. Daí toda a sua *performance*. Espectáculo mediático. Por alguns momentos ele dirige esse espectáculo.

Há uma apropriação de *mecanismos de construção da representação* como dimensão intrínseca do documentário e que, por vezes, recorre a convenções da ficção. *Sandro* foi actor e realizador, não somente no desenrolar do drama e suspense ficcionais (ele deu vários tiros dentro do *ônibus* para simular a morte das pessoas, criando uma tensão dramática ilusória, desvendada mais tarde: não matou ninguém. Havia duas interpretações distintas da realidade: o que estava a suceder lá dentro e o que trespassava cá para fora), mas também criando uma ambiguidade entre os vários personagens através de dicas de representação: a determinada altura *Sandro* cria mais uma nova cena no seu guião (ele diz para as vítimas gritarem muito, de forma a intensificar o terror vivido dentro do *ônibus*) e a refém grita para *Sandro*: “*Por amor de Deus, não me mate!*” e *Sandro* responde: “*Cala essa boca...senão mato mesmo, porra*” e a refém não entendendo a sua personagem: “*Ué...mas você não quer que eu finja?*”. A encenação é tanto mais intensa quanto mais nos aproximamos do objecto sob o foco das câmaras, porque à medida em que a acção se desenrola ele deixa de tapar a cara e deixa de utilizar os reféns como porta-voz. Toda este espectáculo do real (*reality show*) foi uma imputação dos próprios *Media*, mas supondo a própria teatralização deste real como uma grande fábula (um real que já é profundamente performático, estetizado e vivenciado, apesar de o ser de uma maneira angustiada).

Consequência do próprio material exposto de *Quase Dois Irmãos* (2005), Lúcia Murat tem um forte teor dramático: tendo com pano de fundo a época da ditadura militar, *Quase Dois Irmãos* (2005), Lúcia Murat narra a história de dois personagens na década de 70: *Miguel* (preso político), um jovem intelectual de classe média (hoje deputado federal), e *Jorge* (preso comum), filho de um sambista popular (hoje líder do *Comando Vermelho*). O filme vai demonstrar como se desenvolveu e degradou essa relação, relação essa que se iniciou na infância, teve continuidade na prisão nos anos 70 e terminou no seguimento da proposta de um projecto social nas favelas.

Apresentamos, então, *Quase Dois Irmãos*, Lúcia Murat (2005) como exemplo justificativo dessa mesma ambiguidade: não que a realizadora coloque a dúvida ao



espectador da índole documental ou ficcional da obra (o filme, esse, é uma ficção como dado adquirido), mas do ponto de vista da proposta de construção de um filme narrativo, algum material variado fornecido é de índole documental: sequências de imagens de samba gravadas ao vivo (de certa forma distorcidas) no início e fim do filme, intercaladas com material ficcional (imagens do carro); a fotografia suja e sépia (quase documental) intercaladas com imagens em tons de azul e colorido claro; a câmara à mão estabelecendo um indicador mais naturalista e orgânico; a interpretação da actriz (mãe do protagonista) com um registo de representação não-ficcional.

Ou seja, em todos estes exemplos a actuação ficcional constante e a manipulação realista da acção sugerem uma ambiguidade dada como natural. O filme apresenta uma abordagem naturalista, mas por si só não é novidade.

E é nesta ordem de sentido que os filmes brasileiros contemporâneos se apresentam. *Quase Dois Irmãos* (2005), Lúcia Murat não foge à regra: expõe uma representação histórica e explicativa do cenário actual da violência do país, que tem início na década de 70 (época da ditadura). Nesse período, vários presos políticos foram levados para a Penitenciária da Ilha Grande (Rio de Janeiro), onde dividiam celas com presos comuns - todos submetidos à Lei de Segurança Nacional. O filme vai abordar dois mundos distintos: entre os presos políticos e presos comuns, entre classe média e a favela, entre brancos e negros, através de uma narrativa não-linear e de uma linguagem extremamente poética.

Neste sentido, a televisão tem o desconforme poder de fazer com que o espectador se depare com a dura realidade e ao mesmo tempo, paradoxalmente, provocar uma sensação de ficcionalização dos factos reais, uma espécie de estado de alienação (em escala maior chega a coersão social). O Cinema Brasileiro Contemporâneo percorre esse caminho através de uma desajustada forma de autismo crítico que amortece uma expansão emocional imediata, sobretudo quando os factos reais aparecem na tela sob a forma de catástrofe. Se as imagens desses filmes estão numa percepção imediata é natural que as aceitemos desta mesma forma, mas se nos debruçarmos sobre um aforismo sociológico retiraremos outras conclusões: este tipo de conjunturas ocorre sempre em situações dramáticas extremas (violência, medo,



morte...). No documentário *Ônibus 174* (2002), José Padilha, entre tantas situações de conflito, a morte da jovem *Geisa* assinala o desenlace desta narrativa. O relevante, entretanto, é a escolha cinematográfica que *Padilha* fez para mostrar esta morte caliginosa que fora filmada ao vivo. *Geisa* morre em câmara lenta. Ela morre várias vezes (?). Várias vezes, o espectador é obrigado a assistir ao tiro, à queda do corpo, ao sangue espalhado. A opção pela morte em câmara lenta e a sua repetição produzem essa agonia. Uma agonia intensificada, inclusivé, porque ela não possui base narrativa, mas enfatiza a dramatização da morte, aguça a tensão, o choro de pânico repercute-se e há uma suspensão da ficcionalidade. A violência é aqui compreendida tanto como manifestação de uma realidade ignóbil, sórdida, violenta, manifesta e ostensiva na vida quotidiana (implicando constrangimentos físicos e morais no uso da força, na coerção, na violação da integridade física e psíquica), quanto na sua dimensão subjectiva, indirecta e, inclusive, no que diz respeito à sua mediatização. Na intersecção entre o concreto e o simbólico, a violência manifesta-se como produção e linguagem estética, como forma de ser, de se comunicar, de vivenciar, de apreender e interpretar o mundo. A linguagem da violência, por esta via poética, não elimina o impacto com o real, muito pelo contrário, vai funcionar como paradigma reprodutivo impulsionador da própria violência real. Mas como representar a violência e a pobreza sem reproduzi-las? Como criar outros mecanismos para o Cinema e televisão? Como fugir desses registros?

A violência emerge com força na produção contemporânea. Nessa reprodução e saturação da violência, em outros dos seus desdobramentos, pode ainda ser associada ao prazer, ao consumo e à criação de identidade, construindo uma busca individual e a utilização de símbolos de vitória e projecção. Se o “*cinema brasileiro*” é hoje bem sucedido, é antes de tudo um fenómeno de carácter económico-social: retratando, não só as seduções de consumo que contribuem para fomentar a crescente frustração dos jovens urbanos no Brasil imersos por necessidades económicas que impedem dramaticamente as suas expectativas sociais e possibilidades de invenção de um futuro fascinado pelo reconhecimento social, mas também esses mesmos habitantes das grandes cidades brasileiras que são atormentados pela violência urbana ostentada quotidianamente nos meios de comunicação.



O cinema esteve relacionado ao fenómeno da violência desde os seus primeiros grandes teóricos. Para Walter Benjamin e Siegfried Kracauer o cinema era caracterizado pela sua capacidade de registrar a violência e as catástrofes, a saber, era pensado como um meio tecnológico que estava essencialmente predestinado a expor os nossos traumas. Lembremos da formulação lapidar de Benjamin: “*O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo*. Ele corresponde a metamorfoses profundas no aparelho perceptivo”. (Benjamin, 1985: 192). Para este teórico existiria uma relação clara entre as cenas estética e política, que se cruzariam na sala de cinema: esta funcionaria então como uma “explosão terapêutica do inconsciente”. (Benjamin, 1985: 190). O filme seria um “projectil” e algo impregnado de um *carácter traumatizante*. Ele seria um trauma que nos ensinaria a lidar melhor com os traumas que enfrentamos ao sair da sala de cinema. Daí este autor também falar, no seu ensaio de 1936 sobre a obra de arte, do nosso inconsciente óptico como sendo revelado pelo cinema. A terapia aconteceria neste local de *trabalho* do inconsciente social que seria a própria sala de cinema.

O cinema funciona como uma espécie de multiplicador da capacidade do dispositivo trágico. Se, portanto, a relação entre cinema, apresentação da violência e realização da catarse é um dado *a priori*, a pergunta que cabe neste nosso contexto é simples: Qual o diferencial do cinema brasileiro contemporâneo neste panorama? Antes uma ressalva. Difícil, numa era de intensa globalização, falar das especificidades nacionais do cinema, uma arte tão submetida à lógica do capital e da sua internacionalização. Podemos dizer que, se existem características próprias deste e daquele cinema nacional, elas não podem nem devem ser vistas fora deste contexto internacional que traz determinantes tanto financeiros como estéticos. O debate em torno da recente produção cinematográfica brasileira é limitado, antes de mais nada, por esta falta de uma visão mais ampla. Desde o início de nosso século e sobretudo a partir de 2002 e 2003, fala-se na tendência do cinema brasileiro para um tipo cru de realismo.

Por outro lado, Em *Ônibus 174* o filme responsabiliza todos por, de alguma forma, compactuar com esse *cliché* (que associa negritude, pobreza, ignorância, *bandagem* e violência... estereótipo que vitimizou *Sandro*, não o jovem bandido



negro e violento, mas segundo *Ônibus 174* (2002), José Padilha, uma vítima da sociedade injusta e desigual. Acaba por morrer asficcado no momento em que não havia câmaras para testemunhar). Nessa neblina de referentes e na cultura do medo gerada pela violência e pela sua repercussão mediática, o realismo ganha legitimidade estética. Em filmes e ficções que retratam as novas realidades urbanas, algumas expressões do realismo estético tornam visível e legível a fragmentação caótica da cidade e a violência urbana. A violência, por sua vez, impõe-se sobre o fluxo familiarizado do realismo do *dia a dia* e dialoga com a espetacularização do real mediático apresentado nos *reality shows*, nos noticiários televisivos, nos programas sensacionalistas e na telenovela diária. Os diversos códigos do realismo narrativo ganham legitimidade na medida em que buscam dar conta de modernidades urbanas desordenadas enquanto que alguns produzem a violência através de recursos dramáticos próprios da ficção que, entretanto, intensificam uma sensação do real. A valorização do realismo contemporâneo e a utilização de pessoas pobres, de bairros periféricas e anónimas no cinema brasileiro contemporâneo faz parte da modernidade global que, entretanto, na saturação de imagens e narrativas, exploram o real como um recurso de impacto estético e no Cinema Brasileiro destacam-se unidades temáticas como a violência, a pobreza, a favela e o tráfico de drogas. A favela já está presente no cinema Brasileiro há muito tempo, não é de agora, mas assim como o neo-realismo italiano tem na cidade o seu personagem, o cinema documental Brasileiro tem a favela e o subúrbio. Mas o morro não é mais o mesmo. Redes ligadas a tráfico de armas e drogas tomaram conta do espaço. Assim o lugar das representações da violência e pobreza urbana no Cinema é outro.

Concluindo, vimos que numa sociedade marcada pela forte divisão de classes e pela violência exercida sobre os mais pobres, que são sistematicamente excluídos da cidadania, o cinema tem um papel simbólico-político importante a cumprir. Mas isto não implica que possamos reduzir a produção do cinema brasileiro a um denominador comum, como uma nova “estética da fome”, a uma “cosmética da fome”, ao neo-neo-realismo, etc. O que nos parece mais interessante é confrontar uma análise detalhada da produção recente brasileira – incluindo também realizadores que não colocam sempre a violência no centro de sua produção. Parece-nos que o que se extrairá deste panorama



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

mais amplo poderá ensinar-nos muito sobre o que se passa hoje com o dispositivo mimético-trágico. A questão é se podemos ainda agir de modo minimamente razoável no que diz respeito a tanto terror e compaixão.



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

# IV



## IV

### TEORIAS DA ESPECTATORIALIDADE

---

*“Brecht não quer o actor mergulhado nas emoções da personagem e muito menos nas suas emoções particulares. O seu teatro pretende deixar à mostra o processo de feitura das acções e reacções humanas num contexto histórico claro. Para que isso se efective no palco, é necessário que se forme um novo actor, aquele que consiga lembrar ao seu público que está apenas representando.”(AZEVEDO, 2004: 23)*

Partindo da paráfrase do texto de Sónia Machado de Azevedo transcrita aqui nesta breve inserção teórica, fomos construindo um texto que se insurge na sua introdução em relação a teorias brechtianas e que ultima a questão dos dispositivos cénicos brechtianos aplicados ao Cinema. E Bertolt Brecht (1898-1956) era um poeta, acima de tudo um poeta. As suas peças podem ser discutidas ou imitadas como exemplos de uma nova espécie de construção dramática ou de técnica teatral, mas mesmo assim a sua importância reside na sua qualidade poética. A nova convenção dramática que representa vive, acima de tudo, por intermédio da sua linguagem e da sua visão poética do mundo. E é por isso que os defensores de Brecht muitas vezes afirmam que a sua poesia não se presta a tradução, pois perde a sua objectividade e simplicidade. Brecht utilizava uma linguagem na qual as palavras já contêm o *gesto* que deve acompanhá-las.



Aqui a própria linguagem implica e conduz a acções correspondentes. Argumenta Brecht que é esse elemento de *gesto* implícito na acção que pode fazer com que o verso sem rima e irregular ainda mantenha a qualidade de poesia. O *gestus* aqui é tido como acção social. Para o percebermos teremos de mergulhar no conceito de efeito de estranhamento<sup>4</sup> (distanciação ou *V Effect*), com toda a sua conotação anti-aristotélica.

Segundo Brecht, o drama aristotélico possui a capacidade de materializar diante dos olhos do público uma ilusão de acontecimentos reais, que atrai cada membro individual da plateia para dentro da acção por fazê-lo identificar-se com o herói ao ponto de se esquecer completamente de si mesmo. O efeito mágico da ilusão teatral hipnotiza o público até deixá-lo num estado de transe, o que Brecht considera fisicamente repugnante, obsceno e indecente: “*Por quanto tempo continuarão as nossas almas a deixar os nossos corpos grosseiros, acobertadas pela escuridão, para penetrar nos daquelas figuras de sonho lá no palco?... assim os nossos olhos não vêem, estão esgazeados... encaram o palco como se estivessem enfeitiçados*” (BRECHT, 1970: 91). Tal público pode realmente sair do teatro expurgado pelas suas emoções emprestadas, porém estas permanecerão não-aprimoradas. O público, para Brecht, não deveria ser levado a emocionar-se, deveria ser levado a pensar. E a identificação com as personagens de uma peça torna o pensamento praticamente impossível: os espectadores cujas almas se mesclam com a do herói verão a acção unicamente pelo ponto de vista dele e seguem uma sequência de acontecimentos, quase sem respirar, como estando realmente a acontecer diante dos seus olhos, não tendo tempo para uma objectividade, para uma capacidade de dúvida ou reflexão com espírito verdadeiramente crítico sobre as implicações morais e sociais da peça. E tudo isto porque os actores e o encenador conspiram para criar uma poderosíssima ilusão de realidade.

---

<sup>4</sup> Neste ensaio usamos o termo efeito de *estranhamento* em vez de *distanciação*. É mais usual no Brasil e o brasileirismo aqui aplicado deve-se ao facto de haver uma melhor compreensão do termo em questão, uma vez que efeito de *distanciação* aplicado ao Cinema poderá sugerir qualquer procedimento de afastamento (literal e físico) por parte do espectador ou da perspectiva da câmara, por isso reforçamos a ideia de que o termo não é mensurável nesse sentido literal. Por conseguinte, o efeito de *estranhamento* será a melhor opção.



Já o actor brechtiano “*actua sem a quarta parede e demonstra consciência de que está sendo observado, ao mesmo tempo que se observa a si mesmo enquanto trabalha. Sendo assim, tudo o que é representado por ele amplia-se e teatraliza-se aos olhos do espectador, mesmo as acções mais banais e os gestos mais quotidianos*” (AZEVEDO, 2004: 23). Para Brecht o drama aristotélico procura criar no espectador o terror e a piedade, expurgá-lo das suas emoções, de modo a deixar o teatro aliviado. Como sabemos, a *catarse aristotélica* é o movimento provocado pelo espectador que é convidado pela acção a sentir por um determinado protagonista dois sentimentos contraditórios, mas simultaneamente muito próximos um do outro, desta feita, o terror<sup>5</sup> e a piedade<sup>6</sup>. Todas as tragédias foram escritas para provocar estes dois sentimentos. O espectador aprendia... *sofrendo*. E no final havia uma expurgação/purificação destes sentimentos (o espectador deveria ser aliviado). Desta forma, a *catarse aristotélica* é o objectivo da tragédia.

E é contra isto que Brecht luta incessantemente e que se verifica em forma de dispositivo cénico no teatro<sup>7</sup>, de forma a que o teatro não possa criar uma ilusão integral da vida real observada pela plateia e assim, o espectador não se identifique com os actores e que seja obrigado a pensar e não se emocionar. Segundo Brecht, o teatro deve não só evitar criar tal ilusão, mas também tentar de todas as maneiras cortar pela raiz qualquer ilusão de realidade que possa tentar imiscuir-se no espectáculo. A sua qualidade de teatro implica um drama não-aristotélico, criando um efeito de estranhamento.

*“Os acontecimentos mostrados podem ser densos de paixão, mas nem por isso o discurso do actor se modifica; ao contrário, com a maior exactidão do mundo, ritualiza em detalhes a vida do personagem. Há*

---

<sup>5</sup> Disposição afectiva que tem um envolvimento emocional de afastamento e repulsa através de um processo de identificação e projecção: “*Como é que aconteceu algo de tão ruim?*”; “*Isto poderia ter acontecido comigo.*”

<sup>6</sup> Solidariedade emocional com o protagonista. Compreensão dos seus erros e suscitação de alguma compaixão através de um procedimento de proximidade e cumplicidade: “*Ele não tem culpa. Eu entendo-o.*”

<sup>7</sup> Como por exemplo, a colocação dos actores em círculos desenhados a giz no chão ao fundo do palco em cena, os figurinos negros, as técnicas de iluminação, a maquinaria de palco, o movimento estereónico dos actores,...que por paradoxal que pareça ele vai buscá-los a Piscator.



*algo na sua representação que o torna, de certo modo, distante da personagem: ele sustenta-a e descreve os seus sentimentos, mantendo, no entanto, a objectividade técnica do papel representado.” (AZEVEDO, 2004: 23)*

No entanto, ele jamais conseguiu aplicar na íntegra a atitude crítica a que se propunha, o que conseguiu foi reduzir até certo ponto a identificação emocional do público com os seus personagens.

Ao mesmo tempo que o público é obrigado a abominar o seu sentimentalismo, é também obrigado a participar nele. Brecht acreditava que o seu teatro não-aristotélico, ou seja, épico, estava destinado a ser o teatro da era científica. Julgava que o teatro épico, que tinha como objectivo o despertar das faculdades críticas do espectador e que se concentrava em mostrar-nos a humanidade do ponto de vista das relações sociais, serviria de instrumento de mudança social. É um teatro que não colabora com a passividade<sup>8</sup> do espectador, mas apela à sua capacidade de raciocínio crítico.

*“No processo de trabalho Brechtiano, as personagens não são distribuídas segundo o tipo físico do actor e durante os ensaios o intérprete tem a oportunidade de experimentar vários papéis. Desta forma, tudo adquire uma dimensão colectiva de criação e o actor vai, minuciosamente, caracterizando aquele que será o seu papel: cuida para que cada gesto seja claro e selecciona-os rigorosamente durante a pesquisa.” (AZEVEDO, 2004: 24)*

O teatro brechtiano responde à situação catártica dos espectadores, que viam a dor e sofrimento ao assistir aos teatros tradicionais, expondo a superação corporal e esforço do actor como forma de atingir o público reflexivamente com aquele que actua.

Ora, no Cinema isto também vai ser possível. O Cinema Moderno vai sofrer grande influência das teorias *brechtianas* através de outros dispositivos cénicos aplicados ao Cinema e *os alguns filmes brasileiros* são um exemplo crasso desta mesma ideia, pois presenciamos a denúncia dos códigos de representação, a montagem das

---

<sup>8</sup> Aqui aplicamos o termo *passividade*, mas há uma certa relutância em relação ao termo, visto que não queremos colocar o espectador como sujeito passivo, mas de outra maneira, menos interpelativo.



atracções, a maquinaria técnica filmada e os próprios actores a olharem para a câmara a declamarem os diálogos de forma a denunciar os códigos de representação e assim as cenas são dadas como não-naturais. A própria *voice over* e os *flash back*, são considerados como dispositivos, de forma a que o espectador se aperceba constantemente de que deve pensar sobre o filme, criando efeitos de distanciação (estranhamento!) entre o actor e espectador, pois o filme não é a vida real e não nos podemos emocionar (?), mas sim intelectualizar e reflectir.

A questão central aqui é: conseguirão os dispositivos cénicos brechtianos, aplicados ao Cinema, implicar um efeito de estranhamento no espectador, contendo o mesmo um papel mais interpelativo?

A principal hipótese sugere que esses mesmo dispositivos cénicos brechtianos, criam no espectador um olhar estranho em relação ao filme (não-natural), rejeitando este a ideia de entretenimento por intermédio da catarse emocional.



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

# CONCLUSÃO



## CONCLUSÃO

---

Sobretudo a partir da segunda metade da década de noventa as produções cinematográficas indicaram uma forte tendência à hibridação entre ficção e documentário.

Quando a ficção atenta no *locus* reservado ao documentarismo, o processo de realização passa a ser também o da experiência na realidade.

As imprevisibilidades próprias a essa interação rearticulam a escrita e incorporam a noção de acaso na tessitura filmica. As ficções autorizam a interferência do real como choque e redefinem a discussão acerca da ontologia da imagem. O realismo contemporâneo distancia-se do debate político-ideológico, mas não deixa de atender a uma expectativa pelo retorno do real enquanto demanda social de consumo.

O performatismo próprio ao acto de realização pulveriza a concepção de autorismo quando abre o controle da *mise en scène* à participação efetiva de novos sujeitos do discurso. As múltiplas vozes dos realizadores, actores e produtores somam-se também à possibilidade do espectador atravessar a escrita com o seu olhar de intérprete.

Inserido no jogo lúdico da crença e descrença na veracidade das imagens, o papel do espectador não se limita à sua capacidade de sistematização do enredo. Quando uma imagem se aproxima demais da realidade, ela confunde-se com a própria realidade.



Diminui a margem que tem o espectador para discernir claramente entre o registro e o facto. Esse carácter repressivo da imagem como choque do real força o público e a crítica a buscarem uma nova inserção espectral. São os novos modos de ver, sentir e reflectir o realismo contemporâneo. Muito embora ainda persista uma postura valorativa que se limita a estabelecer uma hierarquização dos filmes entre melhores e piores.

Na condição de testemunho de cenas reais entrelaçadas na teia da dramatização, o espectador contemporâneo faz das imagens projectadas na tela o seu objecto de culto.

Recluso no interior da sua caverna platónica, projecta verdades onde existe apenas representação, efeitos de real, mas é abruptamente desorientado ao tomar contacto com a “real verdade” do choque.

Discernir, num meio híbrido, o natural do encenado, torna-se impossível sem que se deixe o público instigar pelo jogo lúdico da investigação. Da mesma forma que o prisioneiro da caverna quando é obrigado a subir a encosta, não o fará o espectador sem esforço, castigado pela luz ofuscante do esclarecimento. Voltará talvez com os olhos estragados, a vista confusa e inapta a retornar ao mundo das sombras e das suas simples efabulações.

O caminho de ida não tem volta. Ao espectador do realismo contemporâneo foi arrancado o prazer ignorante propiciado pelo mundo tradicional, diegético e narrativo do modelo ilusionista das sombras e suas puras representações.

Mais que nunca, a visão do espectador e a sua capacidade de diferenciar facto de ficção, depende do lugar que ele ocupa e do seu olhar treinado. A noção de realidade, bem como a de ficção, não é estática.

Não se pode afirmar com certeza se os filmes listados neste estudo cairão no esquecimento ou serão lembrados num futuro não muito distante.

No Cinema Contemporâneo há constantemente um confronto entre o universo real e teatral (não só na unidade temática das novas narrativas, mas também, devido às novas tecnologias, na estrutura formal). Através da fragmentação da montagem (se as várias sequências forem editadas de uma forma *não-linear*) determinadas cenas que aparecem têm uma leitura de perplexidade diferente e estabelecem uma ligação de sentido com outras mais para a frente. E como surgem essas ligações? Elas não são



dadas em termos clássicos através da evolução da narrativa, apresentação dos personagens, introdução, conflito, êxtase e epílogo: já não é através de uma história linear. É como se fosse um jogo de máscaras com carácter lúdico, ou um jogo da própria montagem, com memórias, em que o espectador está lá para fruir algo, mas para que isso não fique estático ele é obrigado a pensar e retirar níveis de significado e reflexibilidade, estabelecendo uma coerência interna através da montagem (“*directção do espectador*”, *La relation comme forme – L’image relation*, Jean-Louis Boissier).

O que é que a narrativa clássica não admitia e a narrativa contemporânea permite (?): o recurso à *divagação* (não propriamente no sentido de fugir à história, mas sim abrir a possibilidade de o espectador se poder perder); *cortes abruptos* (anulando o código estrito do cinema clássico no que se concerne à continuidade narrativa e homogeneidade espacial); *descontinuidade espacio-temporal* (criando um efeito de distanciação entre o espectador e obra de arte); um *descentramento* ou “*variabilidade do ponto de vista*”, *La relation comme forme – L’image relation*, Jean-Louis Boissier (2004), (em relação ao protagonista da história, ou seja, pode haver vários personagens e várias histórias); *flutuações entre imagens e som* (como recurso estilístico); *repetição* (não implicando tanto uma questão de ritmo, mas sim uma figura de estilo com determinada intencionalidade expressiva); *ausência de sentido causal* (a montagem surge como algo mais orgânico); *polissemia* (possibilidade de gerar vários significados por uma única fonte, *inclusive* a simultaneidade de cenas num único plano) e *teatralização do real* (o assumir da construção do *real* que não é *real*. Através da construção de um *efeito de distanciação Brechtiano* surgirá uma denuncia do sistema como sistema de representação, criando um efeito de estranheza no espectador, incutindo este, uma auto-reflexão em relação ao que está a ser observado, ou uma perspectiva interactiva – “*jouabilité*”, *La relation comme forme – L’image relation*, Jean-Louis Boissier).

O que está em causa não é uma mudança de estatuto do espectador (de passivo a activo). Através de todos estes mecanismos técnicos deverá ser a todo o momento evidente para o espectador que ele não está a testemunhar acontecimentos reais que estejam a passar naquele momento, mas pelo contrário, “*demonstrar a capacidade do dispositivo cinematográfico em modificar o seu modo de recepção*”, *La relation comme forme – L’image relation*, Jean-Louis Boissier (2004) com o *real*.



Maioritariamente, os filmes chamados realistas fazem uso do digital como principal suporte de registo, os movimentos de câmara são diferentes, a iluminação é diferente, a predisposição dos actores é diferente... enfim, é uma linguagem bastante desigual. E isto deve-se a uma busca do efeito de realidade que sempre persistiu como um fantasma a criação ficcional para tornar mais fácil ao espectador entrar na realidade.

Com as novas tecnologias de comunicação e a criação de mundos digitais, as fronteiras entre o *real* e o ficcional tornam-se cada vez mais porosas, de forma a criar no espectador um conceito diferente de Cinema, aproximando-se, por vezes, do formato do *video-clip*, *video-jogo* ou *video-instalação*, quer em termos estéticos, quer em termos narrativos. Mas esta mesma estetização publicitária do quotidiano e a espectacularização do *real* nos jornais, televisão e internet geram uma demanda por um "*real*" *interactivo*. Portanto, se temos uma ficcionalização e espectacularização do *real* nos jornais, televisões, cinema e Internet, também temos uma crescente demanda (e isto é mais importante) por um "*real*" que pareça fruto de uma vivência palpável. Esse *real* só poderá ser observado pelo modo racional (passagem da *imagem-interacção* à *imagem-relação*).

Mas mais do que isso, trata-se de entender a sociedade enquanto valor-de-informação, ou seja, no que ela faz, produz e comunica, já que todo o processo de recepção da imagem é simultaneamente um processo de Comunicação. E os ensaios de *André Bazin* não ignoram o estágio técnico do seu tempo. Ele entende que a tecnologia expressa um modo vivenciado de ciência aplicada, entendendo-se ainda por aplicação da ciência, a depuração social do conhecimento em processos de trabalho. Ele costuma elogiar a evolução das novas tecnologias, debruçando-se no facto de que a proliferação decorrente desses dispositivos tecnológicos vão ao encontro de um reforço do realismo no cinema: "*As invenções no cinema são o desejo de perfeita representação da realidade*". Desta forma, defende as mudanças técnicas que aproximam a percepção do cinema da percepção natural. E ao naturalismo, opõe-se o Realismo que pode ser considerado como uma tentativa de julgar o naturalismo inicial do cinema como a necessidade de reproduzir ideias. Mas não os confundamos: o *Naturalismo* consiste na ideia de reduzir o Cinema aos objectos, daí advém a esquematização dos objectos, no sentido em que tudo o que é mostrado (quer sejam as situações, acções, personagens ou



factos) de forma a poder suportar uma ideia, leva-nos a acreditar numa força de emergência da realidade (*epifania da realidade*). Já o *Realismo* restitui-nos um mundo à imagem da Realidade. Ele articula um espaço onde os elementos figurativos têm uma presença credível e uma importância hierarquizada.

Por isso, é possível que o público se tenha direccionado um pouco mais para o cinema de índole realista (evidenciamos aqui o sucesso recente do Cinema brasileiro em geral e dos documentários em particular) não só pelo desencantamento do sujeito em relação ao mundo que engendrou a separação entre fantasia e verdade, entre mito e razão, entre o objectivo e o subjectivo, entre a realidade e a ficção (ambos esforços totalizadores de compreensão de realidades), mas também na busca constante de ver representado o que lhe possa parecer, por paradoxal que seja, mais real e ficcionalmente elaborado.



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

# BIBLIOGRAFIA



## BIBLIOGRAFIA

---

- ALMEIDA, Avelino. *Do cinema educativo*. São Paulo: Moderna, 1989
- ANDERSON, Benedict; *Imagined Communities*. Londres: Verso, 1983
- \_\_\_\_\_. *Nação e consciência nacional*. Trad. De Lólio L. de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989
- AVELLAR, José Carlos; *Compreender o Incompreensível*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1971
- \_\_\_\_\_. e outros ; *Revista CINEMAIS, Revista de Cinema n°34 : Neo-realismo na América Latina*. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, 2003
- \_\_\_\_\_. e outros. "O som do silêncio" in *Memória, história e identidade. Revista Cinemais*, Rio de Janeiro, out./dez., 2004
- AZEVEDO, Sónia Machado de; *O papel do corpo no corpo do actor*. S. Paulo, Perspectiva, 2004
- BABO, Maria Augusta; *Ficcionalidade e processos comunicacionais*. Universidade Nova de Lisboa, 1996
- BALAZS, Béla; *Le cinéma – nature et évolution d'un art nouveau*. Paris: Ed. Payot, 1979
- BALTAR, Mariana. *A Performance da cena negociada* in *Revista de Comunicação Audiovisual da Intercom*. São Paulo: Rev. Intercom, 2008



- BARTHES, Roland; *A Câmara Clara*. Lisboa  
\_\_\_\_\_ ; *Realismo: mito, doutrina e tendência histórica*. Buenos Aires:  
Lunaria, 2002
- BAUDRILLARD, Jean; *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Ed. 70, 2008
- BAZIN, André; *Qu'est-ce que le Cinéma?* Paris : Les Éditions du Cerf, 1990
- BENJAMIM, Walter; *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*. Madrid: Taurus  
Ediciones, 1998
- \_\_\_\_\_ ; *Estéticas do Cinema*, ed., apres. e notas Eduardo Geada, trad.  
Tereza Coelho, Lisboa: D. Quixote, 1985
- BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro; metodologia e  
pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995
- BETHENCOURT, Francisco e CHAUDHURI, Kirti (dir.). *História da Expansão  
Portuguesa (vol.5)*. Lisboa : Círculo de Leitores, 2000
- BOISSIER, Jean-Louis; *La relation comme forme: l'image-relation*. Paris: 2004
- BRAGA, Ubiracy de Souza; *Revista Desafio, Setembro - TV Globo: fetish, fashion, sex  
and power in Brasil?*. Rio de Janeiro: 2000
- BRECHT, Bertolt; *Escritos sobre Teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970
- BRISSAC PEIXOTO, N; *Cenários em ruínas. A realidade imaginária contemporânea*.  
São Paulo: Brasiliense, 1987
- BROOK, Peter; *O espaço vazio*. Lisboa, Orfeu Negro, 2008
- CANCLINI, Nestor García. *Arte Latina. Cultura, globalização e identidades  
cosmopolitas*. Org. Heloisa Buarque de Hollanda, Beatriz Resende. Rio de Janeiro:  
Aeroplano, 2000.
- \_\_\_\_\_ ; *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2000
- CASSETTI, Francesco. *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*. Lyon: Presses  
Universitaires de Lyon, 1990
- CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto Editora,  
2001
- CHESNAIS, J.C. ; *Histoire de la violence*. Paris: Robert Lafond, 1982
- COOK, David; *A History of narrative film*. New York: Ed. W. Norton & C, 1990
- COUTINHO, Carlos Nelson e NOGUEIRA, Marco Aurélio (org.) ; *Gramsci e a  
América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993



- DELEUZE, Gilles; *A Imagem-tempo – Cinema 2*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990
- ESPINOSA, Julio Garcia e outros; *Neo-realismo na América Latina. Revista Cinemais n°34*, Rio de Janeiro, abril/jun., 2003
- FABRIS, Mariarosaria; *O neo-realismo-cinematográfico italiano*. São Paulo: ed. USP, 2001
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992
- FLORES, Teresa Mendes; *Cinema e Experiência Moderna. Coimbra: Minerva Coimbra, 2007*
- GEADA, Eduardo. *Os mundos do Cinema: modelos dramáticos e narrativos no período clássico*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998
- GETINO, Octavio ; *Cine y television em América Latina*. Santiago : LOM/CICCUS, 1998
- GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra-Unesp, 1990
- GOMES, Paulo Emílio Salles; *Humberto Mauro: Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1974
- GROYS, Boris. *Deuses Escravizados: a guinada metafísica de Hollywood*. Folha de São Paulo Revista Mais, 3 de Junho: 2001.
- HAMBURGUER, Esther; *Políticas de Representação: ficção e documentário*; São Paulo: Cosac e Naif, 2005
- JAMESON, Frederic; *O método Brecht*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999
- \_\_\_\_\_ ; *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*, Rio de Janeiro, EdUFRJ, 2003
- \_\_\_\_\_ ; *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995
- KOUDELA, Ingrid Dormien; *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: EDUSP – Ed. Perspectiva, 1991
- LAVRADOR, F. Gonçalves; *Justificação Estética do Cinema*. Lisboa: Plátano Editora, 1974
- LE GOFF, Jacques. “Memória” in *Enciclopédia Einaudi*, 1, Lisboa: IN-CM, 1984
- LOPES, Vasco; *O agente de condução de um sentido de identidade nacional como via de modernização em "O Descobrimento do Brasil" (1937), Humberto Mauro in BOCC*. Covilhã: BOCC, 2009
- \_\_\_\_\_ ; *A ficcionalização do real in BOCC*. Covilhã: BOCC, 2009



- LUHMANN, Niklas; *La Realidad de los Medios de Masas*. México: Anthropos, 2000
- MAIA, Catarina. *O medo e o desejo do efêmero na performance contemporânea*. In: Revista Penetrarte. Coimbra, Imprensa de Coimbra ePró-Reitoria para a Cultura UC, nº2 Junho 2006
- MATE, Cecília Hanna. *Tempos modernos na escola: os anos 30 e a racionalização da educação brasileira*. Bauru: Edusc; Brasília: INEP, 2002
- MENDES, João Maria; *Por quê tantas histórias - o lugar do ficcional na aventura humana*. Coimbra: Minerva Coimbra, 2001
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MOLFETTA, Andréa. *Diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sul-americano*. In: Revista Sinopse. São Paulo, INUSP, ano IV, nº 9, Agosto de 2002.
- \_\_\_\_\_ ; *O documentário performativo no Cone Sul*. Estudos Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema) de Cinema Ano V 2003. (Porto Alegre: Sulina, 2003.)
- MOREIRA, Adriano. "Revisitar Gilberto Freyre" in Moreira, Adriano & Venâncio, José Carlos (Orgs.), *Luso-tropicalismo. Uma teoria social em questão, Lisboa, Veja, pág. 17-22, 2000*
- MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme O Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro*. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2 vols, 2001
- NICHOLS, Bill; *Representing Reality*. Indianápolis: Indiana University Press, 1991
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema Brasileiro*. São Paulo : Senac, 2004
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003
- ROCHA, R.L. de M; *Estética da violência. Por uma arqueologia dos vestígios*. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 1998.
- ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes : El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona : Ed. Ariel, 1997
- SEABRA, Jorge. *Do império ao estado pluricontinental: África nossa, o império colonial na ficção cinematográfica portuguesa, 1945-1974*. Coimbra: FLUC, 2007



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS

SILVA, Patrícia Rebello da. *Documentários Performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade*. Rio de Janeiro: dissertação de Mestrado, UFRJ/ ECO, 2004

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004

\_\_\_\_\_. *O livro das letras luminosas – Humberto Mauro e o Instituto Nacional de Cinema Educativo*. In: FABRIS, Mariarosaria (et al.). *Estudos Socine de Cinema*, Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003

STAM, Robert e JOHNSON, Randal (ed.); *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995

TEIXERA, Francisco Elinaldo (ORG). *Documentário no Brasil. Tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

WILLIAMS, R. *Cultura*; São Paulo: Paz e Terra, 1992

XAVIER, Ismail; *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004