

# O CINEMA E AS LUTAS POPULARES: EIZENŠTEIN, STRAND, GLAUBER ROCHA, HIRSZMAN, COUTINHO

*Cinema and Popular Struggles: Eizenštein, Strand, Glauber Rocha, Hirszman, Coutinho*

MARTIN LIENHARD

Universidad de Zurich (Suiza)

lienhard@rom.uzh.ch

<https://orcid.org/0000-0003-0932-6456>

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.818>  
vol. 24 | noviembre 2021 | 57-72

Recibido: 21/08/2021 | Aceptado: 22/09/2021

## Resumo

A luta de classes, como afirmou Marx depois de vários outros, é o motor da história. No capitalismo, sempre segundo o autor do *Capital*, essa luta se desenvolve basicamente entre os donos dos meios de produção e os trabalhadores desprovidos deles. A luta de classes é uma temática importante no cinema europeu, especialmente entre a época das vanguardas (em particular soviéticas) e a do neo-realismo. Na América hispânica e no Brasil, com exceções como a ficção quasi neo-realista mexicana *Redes* de Paul Strand, Fred Zinnemann e outros (1933-1936), o cinema demora um certo tempo para começar a focalizar momentos importantes da luta de classes, mas o faz a partir de concepções teóricas e estéticas mais “novas”, inspiradas, direta ou indiretamente, na nouvelle vague francesa. Este breve ensaio, partindo de um filme agit-prop como *Смáyka (Stachka, ‘A greve’, 1925)* do cineasta soviético S. M. Eizenštein, passa em revista alguns filmes brasileiros do meio século 1960-2010 que trabalham episódios da luta de classes de maneira propriamente inédita ou “extraordinária”. Um exemplo maior desse cinema de vanguarda *Cabra marcado para morrer* de Eduardo Coutinho (1962-1984).

## Palavras chave

Luta de classes, Cinema latino-americano, Cinema agit-prop, Neo-realismo, Documentário

## Abstract

The class struggle, as Marx claimed after several others, is the engine of history. In capitalism, always according to the author of *Capital*, this struggle takes place basically between the owners of the means of production and the workers deprived of them. The class struggle is an important theme in European cinema, especially between the times of the avant-gardes (particularly the Soviet ones) and that of neorealism. In Latin America and Brazil, with exceptions such as the almost neorealist Mexican fiction *Redes* by Paul Strand, Fred Zinnemann and others (1933-1936), it takes a while for the cinema to begin to focus on important moments of the class struggle, but it does so by starting from “newer” theoretical and aesthetic conceptions, inspired, directly or indirectly, by the French nouvelle vague. This short essay, based on an agitprop film such as *Стáчка* (*Statchka*, 'The strike', 1925) by the Soviet filmmaker S. M. Eizenšteín, reviews some mid-century Brazilian films from 1960-2010 that work on episodes of class struggle in a truly unknown or “extraordinary” way. A major example of this avant-garde cinema is *Cabra marcado para morrer* (*A Man Marked for Death*) by Eduardo Coutinho (1962-1984).

## Keywords

Class struggle, Latin American Cinema, Agitprop cinema, Neorealism, Documentary

O primeiro “filme” da história do cinema, uma sequência de menos de um minuto, mostra os operários saindo da fábrica Lumière na cidade de Lyon, na França. Na verdade existem não menos de três versões dessa saída. Na mais conhecida, a terceira, os operários aparecem endomingados: realizada no domingo depois da missa, esta versão é, pois, uma “ficção”. Na versão inicial, os operários vêm-se vestidos como (provavelmente) vestiam quando saíam da fábrica. Essa primeira versão seria, portanto, o primeiro “documentário” da história do cinema. Vale a pena precisar que independentemente de sua natureza “ficcional” ou “documental”, tanto a terceira quanto a primeira versão são o resultado de uma *mise-en-scène*.

Não deixa de chamar a atenção que o primeiro “filme” da história do cinema seja uma sequência protagonizada por operários. Trata-se, no caso, de homens e mulheres dos quais não chegamos a saber nada. Uma pequena multidão animada e aparentemente feliz - pelo menos na hora de saída de seu lugar de trabalho. Na verdade, o dia-a-dia dos proletários não costuma ser um dos grandes temas do cinema: o que mais costuma atrair a atenção da maioria dos cineastas que dedicaram seus filmes aos proletários — e esses cineastas não foram muitos, salvo em períodos de efervescência “revolucionária” — é o proletariado ou “o povo” *em luta*.<sup>1</sup> O que pretendo discutir aqui é como os cineastas, quer enquanto documentaristas ou como autores de filmes de ficção, se defrontam com a temática das lutas populares. Entre as diversas opções que existem para “falar”, cinematograficamente, do “povo” em luta, o cineasta

---

<sup>1</sup> *Family life* (1971) e outros filmes quase documentários do cineasta britânico Ken Loach constituem uma das exceções mais evidentes a essa tendência.

escolhe a mais adequada em função do contexto político-ideológico, das demandas políticas ou comerciais, de seus objetivos pessoais e de suas preferências estilísticas (que manifestam a maneira como o cineasta se situa perante as tendências estéticas que vigoram no seu tempo e lugar). Embora o corpus considerado aqui seja muito reduzido (além de *A greve*, filme clássico de S. M. Eizenštein, uma dezena de filmes latino-americanos), se constata uma grande diversidade de propostas concretas. As estratégias de base, porém, parecem ser poucas: é o que procurarei mostrar, sem pretensões de sistematicidade, a partir dos exemplos selecionados, todos eles filmes de cineastas profissionais marcados pela experiência de um mundo (ou de sociedades) no qual (nas quais) a revolução proletária estava na ordem do dia ou ainda existia como hipótese. É óbvio que um possível estudo focalizado na maneira como os movimentos sociais atuais —por exemplo as diversas manifestações de “indignados” não claramente adscritos a uma classe social— são representados não só no cinema, como também nos trabalhos de videastas independentes e pela mídia em general exigiria um outro paradigma de aproximação.

## Statchka

As manifestações mais *cinagênicas* da luta proletária ou popular nas sociedades modernas ou em vias de modernização do século XX são, sem dúvida, a greve, a ocupação de fábricas, a ocupação de terras. Modelo quase inevitável para um filme sobre um movimento de luta popular, especialmente sobre uma greve, foi, durante muito tempo, *Statchka* (Стáчка, “A greve”, 1925), primeiro longa-metragem de S. M. Eizenštein. Neste filme, o mais famoso dos cineastas soviéticos narra, em seis capítulos e com uma mise-en-scène espetacular, uma fotografia muito plástica e —sobretudo nos primeiros capítulos— uma boa dose de humor teatral e cinematográfico, o desenvolvimento de uma greve operária *exemplar*. O filme apresenta, sucessivamente, a preparação clandestina e o começo da greve, a fase eufórica da mesma, a longa fase do braço de ferro e da “guerra de atrito” entre os representantes do capital e os operários, o começo da repressão e, finalmente, a provocação organizada pelos donos das fábricas que “justificará” a liquidação dos grevistas.

### FOTOS

*Statchka* (fotos 1-9)



Fuente: Fotogramas de la película *Statchka* (1925) (Dir S. M. Eizenštein).

Tanto na mise-en-scène quanto na fotografia, Eizenšteín, alternando planos gerais da multidão com planos em close-up que mostram a diversidade de rostos que existem na massa de grevistas, representa os operários em greve como uma comunidade muito combativa e solidária.<sup>2</sup> A essa comunidade, guiada por um partido bolchevique invisível mas presente através de seus jornais (mostrados) e suas consignas (transcritas nos intertítulos), se opõem —sempre tipificados e caricaturizados— os “indivíduos” representantes do capital e seus lacaios (membros do conselho de administração, espiões, agentes provocadores, etc.). As forças repressivas, em particular a polícia montada, são o terceiro ator coletivo: um ator “sem rosto”. O que desencadeia o movimento de greve é a descoberta do cadáver de um trabalhador que se suicidou por ter sido acusado, injustamente, de roubo. Os operários grevistas, como um rio que vai crescendo graças a seus afluentes, vão se tornando uma massa em movimento acelerado. Na sequência carnavalesca que mostra os operários jogando ao rio o administrador da fábrica culmina a fase trepidante, eufórica, do estalo da greve. Logo depois, nas sequências dedicadas aos primeiros dias da greve já “instalada”, o filme insinua, com imagens que mostram os operários em liberdade no meio de suas famílias respectivas, o que seria uma sociedade que não escravizasse os trabalhadores. Na fase seguinte, a do longo braço de ferro entre os trabalhadores e o capital, alternam sequências que mostram mobilizações operárias e o começo da repressão e outras que apresentam um grupo de quatro acionistas grotescos bebendo whisky e fumando charutos. Paralelamente, agentes deles multiplicam atos destinados a dividir os operários em greve. Uma provocação —o incêndio e o saque de um armazém de bebidas alcoólicas, organizado por uma equipe de lumpen ao serviço dos donos das fábricas mas atribuído aos operários— vai servir de pretexto para caçar e finalmente liquidar fisicamente os grevistas. O último plano é o de uma planície semeada de cadáveres. Com seu desfecho trágico, o filme não pretende reconstruir a história de alguma greve concreta que acabou em massacre mas sugerir que a única solução, perante a prepotência do capital, é a revolução proletária.

Apesar de ter sido filmado em cenários reais (fábricas, ruas, praças, beira-rio, bosques), *A greve* não é —nem pretende ser— um filme realista tipo “janela que abre para um universo que existe em si e por si” (Xavier, 2008: 22). Para Siegfried Krakauer, autor de *Theory of film* e grande defensor do realismo cinematográfico, “o cinema é essencialmente uma extensão da fotografia e compartilha com esse meio uma afinidade marcada para o mundo visível do nosso entorno. Os filmes estão no seu elemento quando reproduzem e revelam a realidade física” (Krakauer, 1997 [1960]: xlix).<sup>3</sup> Partindo dessa sua convicção, Krakauer criticou o fato de Eizenšteín sobrepor significados simbólicos (ou ideológicos) aos supostos “significados intrínsecos” das imagens cinematográficas (Krakauer, 1997 [1960]: 208). Mas existe realmente, nas imagens fotográficas ou cinematográficas, um “significado intrínseco”? Não parece, porque as imagens —qualquer tipo de imagem— só alcançam um significado preciso quando são provistas de legendas ou organizadas em série. No caso do cinema, é sobretudo por meio da montagem que o cineasta define o significado das imagens. Para Eizenšteín, um cineasta particularmente consciente da natureza semiótica do cinema, as imagens cinematográficas eram como que os hieroglíficos de uma escrita que permite formular um *discurso* por meio de imagens. *A greve* não é, portanto, um filme realista, mas, realizado no contexto de um processo de transformação política e social acelerada, um manifesto em imagens a favor da revolução proletária : um exemplo (extraordinário) de filme *agit-prop*.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Já em 1932, Adolfo Fernández Bustamante, um crítico mexicano, constatou que o cineasta soviético preferia “los trabajos de masas, de conjuntos (en lo cual él es el innovador, el creador), a las escenas almibaradas de uno o dos actores” (Garrido, 1997: 618).

<sup>3</sup> “film is essentially an extension of photography and therefore shares with this medium a marked affinity for the visible world around us. Films come into their own when they record and reveal physical reality” (Krakauer 1960: xlix).

<sup>4</sup> Abreviação de [агитация](#) и [пропаганда](#) (“agitação e propaganda”).

## Redes

Na América Latina, sem dúvida o primeiro e de toda maneira um dos poucos filmes que procuraram, antes de 1960, retomar a “lição” político-estética do cinema de Eizenšteim foi *Redes*, longa mexicano realizado por Paul Strand e vários colaboradores entre 1933 e 1934, quer dizer pouquíssimo tempo depois da memorável estadia no México do cineasta soviético (1930-1932).<sup>5</sup> Já autor de um filme de vanguarda, *Manhatta* (1921), mas sobretudo fotógrafo de grande prestígio, o estadunidense Strand, naquela altura, estava em busca de um terreno novo. A história que seu filme narra, simples e muito didática, é a de uma greve que os pescadores de uma aldeia do estado de Veracruz movem contra o “patrão”, dono dos meios de produção (barcos, redes) e pessoa que controla a comercialização do peixe. Para acabar com essa greve, o patrão consegue assegurar-se a colaboração de um grupo de pescadores “moderados”, fura-greves, mas quando faz assassinar o líder da greve por um seu agente, os “radicais” e os “moderados” voltam a se unir. As últimas tomadas, particularmente eizenšteinianas, mostram a frota dos pescadores se dirigindo triunfalmente à capital regional.

### FOTOS

*Redes* (fotos 1-5)



Fuente: Fotogramas de la película *Redes* (1933-1936) (Dir. Paul Strand, Fred Zinnemann e outros)

Tanto a *mise-en-scène* quanto a fotografia e a montagem de *Redes* lembra a trilogia revolucionária (*A greve*, *O encouraçado Potemkine*, *Outubro*) de Eizenšteim, só que a história de *Redes* —e não é um detalhe— se desenvolve no universo reduzido e algo sonolento de uma pequena aldeia de pescadores. A diferença das enormes massas proletárias e populares russas que dominam a tela nos filmes do realizador soviético, os protagonistas de *Redes* são — no filme e alguns deles também na realidade social — membros de uma pequena e ignorada comunidade de pescadores (Alvarado, Veracruz). Aos olhos do futuro realizador do western *High noon* (1952), Fred Zinnemann, responsável da *mise-en-scène* de *Redes*, Paul Strand, “enquanto fotógrafo de *stills*, considerava os filmes como uma sucessão de composições esplêndidas mas sem movimento” (*apud* Krippner, 2010: 70). Essa crítica não resiste —ou só até certo ponto— à análise dos planos realizados por Strand. O movimento não está ausente deles, mas não é um movimento trepidante: é o movimento lento que corresponde à lentidão da vida que o filme pretende evocar. Por outro lado, o

<sup>5</sup> Atualmente, a história melhor documentada de toda essa aventura é a de James Krippner (2010: 69-95).

fato de *Redes* focar uma comunidade de poucas dezenas de pessoas faz com que a importância dos personagens e dos destinos “individuais” seja muito maior do que na “trilogia” de Eisenstein.

Além da proximidade criada pelo escasso número de personagens, *Redes* —obra começada poucos anos depois do começo do cinema sonoro— se distingue da trilogia eisensteiniana em um outro aspecto: é um filme falado. As vozes dos protagonistas constituem como que uma “terceira dimensão” no universo do filme. Esta nova dimensão, porém, não leva à aparição de verdadeiros personagens-indivíduos. Embora dotados de vozes, os personagens, ao enunciar verdades perfeitamente previsíveis, não deixam de ser personagens-tipo semelhantes aos que encontramos em *A greve*. Assim, o grande discurso do líder da greve, ilustrado por uma sucessão rápida de sugestivas imagens associativas, não é senão uma lição de manual de marxismo. É isso, finalmente, o que diferencia *Redes*, filme agit-prop, de um filme neo-realista —e “de ficção”— como *La terra trema* (1948) de Luchino Visconti.<sup>6</sup> O teor do anúncio publicado para a estréia do filme sugere claramente a natureza agit-prop do filme: “Verdadera justicia social! *Redes*, la primera película de ambición estética nacional le dirá cómo alcanzarla”. O filme não conta simplesmente uma história: diz o que se deve fazer para alcançar a justiça social. É como que uma definição do cinema agit-prop. Desde 1917, México vivia um processo de revolução política e social, mas, à diferença da revolução bolchevique, a do México, nacionalista-reformista, não propagava a luta de classes. Como é que Paul Strand— com um projeto que abertamente incitava à luta de classes — obteve o apoio do governo mexicano para a realização do filme?<sup>7</sup> Foi —além do prestígio que ele tinha enquanto fotógrafo— a amizade com Narciso Bassols, Secretário da Educação Pública, e com o prestigioso compositor vanguardista Carlos Chávez, responsável do Departamento de Bellas Artes, que lhe abriu algumas portas. Strand conseguiu convencer seus amigos de que um cinema para as maiorias populares devia falar da vida e —em particular— das lutas dessas maiorias.<sup>8</sup> Realizado no meio de dificuldades administrativas e financeiras e de conflitos interpessoais, o filme teve, finalmente, uma excelente recepção no México, também na esfera oficial: assim, em 3 de janeiro de 1938, o sucessor de Abelardo L. Rodríguez na presidência do México, Lázaro Cárdenas, dirigiu uma carta a Strand felicitando-o pela alta qualidade da direção e da fotografia de *Redes* (Krippner, 2010: 91).

## **Pedreira de São Diogo**

No Brasil, um cinema “proletário” —ou mais exatamente um cinema interessado nas lutas populares— se desenvolve a partir dos anos sessenta do século XX. Filmes precursores, inspirados no neo-realismo italiano, são *Rio 40°* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos. Entre 1961 e 1962, o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes) produz *Cinco vezes favela* (1962), um programa que reúne cinco curtas. Um deles é *Pedreira de São Diogo* de Leon Hirszman; o produtor foi o futuro documentarista Eduardo Coutinho. Qual a história que se conta neste filme? O cenário é uma pedreira. Com cada explosão, a favela construída no topo dessa pedreira ameaça cair. Quando os operários recebem a ordem de fazer estourar uma carga cuja potência acabaria definitivamente com essa favela, decidem tomar contato com os favelados, incitá-los a ocupar o topo da

---

<sup>6</sup> O parentesco que existe entre esses dois filmes —ambos os dois de temática pesqueira— foi já observado por Ugo Casiraghi no seu livro *Storie dell'altro cinema* (2012: 182-183). É interessante constatar que Paul Strand, duas décadas depois de realizar *Redes*, se manifestou como um fotógrafo abertamente “neo-realista”, em particular no seu livro *Un paese* (1955), feito em colaboração com o escritor Cesare Zavattini, o incansável apologistas do neo-realismo italiano.

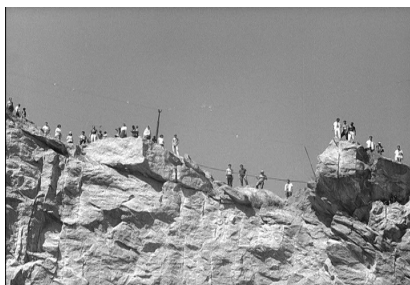
<sup>7</sup> Presidente do México foi, de 1932-1934, Abelardo L. Rodríguez.

<sup>8</sup> Em maio de 1934, Bassols foi mudado a um outro ministério e Chávez foi substituído por Antonio Castro Leal, mas o ministério continuou financiando a filmagem de *Redes* (cujo título original era *Pescados*). O próprio Chávez ia compor a música para o filme, mas Castro Leal optou por encomendá-la a Silvestre Revueltas.

pedreira. A presença multitudinária dos favelados em cima da pedreira proíbe continuar com as detonações: a favela vai sobreviver.

## FOTO

*Pedreira*



Fuente: Fotograma de la película *Pedreira de São Diogo* (1962) (Dir. Leon Hirszman)

Na sua revisão crítica do cinema brasileiro, Glauber Rocha, sem dúvida o realizador mais impactante do cinema latino-americano, afirma —não sem razão— que este filme é “um exemplar trabalho de compreensão eisensteiniana: é o melhor ensaio aplicado de uma sólida formação teórica [...]”. O filme vale especialmente por esse rigor, este pensamento político condensado na mise-en-scène” (Rocha, 2003: 140). Mise-en-scène que passa, convém precisá-lo, pela fotografia bem eisensteiniana de Özen Sermet e a montagem de Nelson Pereira dos Santos. Mas qual é, de fato, esse pensamento político? O que o filme parece querer demonstrar (e mostra através de suas imagens) é que a união entre os favelados (o “povo”) e os operários (a vanguarda política) faz recuar o capital. Mensagem que não tem nada de novo, mas que encontra no filme de Hirszman uma tradução artística de grande força, em particular pela eleição do cenário: separados pela imensa parede rochosa, o alto (habitat dos favelados) e o baixo (lugar de trabalho dos pedreiros) acabam se juntando graças à inteligência política dos operários. Os favelados e os operários constituem, na montagem eisensteinianamente « cubista » do filme, dois personagens coletivos: o conjunto dos operários e o conjunto dos favelados.

Sonoro mas muito parco quanto ao uso do diálogo (a maior parte da obra é “muda”), o filme de Hirszman chama também a atenção pela importância que nas suas imagens tem a presença de personagens negros e, na banda sonora, o ritmo e a sonoridade de uma música de tipo “afro”. No nível da dinâmica narrativa, a obra se caracteriza por um brilhante uso do suspense. Em resumo, *Pedreira de São Diogo* é mais um exemplo —no caso um exemplo brasileiro— de filme-manifesto ou agit-prop de inspiração eisensteiniana.

## Glauber Rocha

*Barravento* (1962), o primeiro longa de Glauber Rocha (na verdade um filme não totalmente seu porque a Glauber só lhe coube continuar e terminar um filme já começado por Luiz Paulino dos Santos, um irmão de Nelson Pereira dos Santos) encara —como *Redes*— um conflito que agita uma aldeia de pescadores. O problema da comunidade está em que ela depende de um personagem que é ao mesmo tempo o dono da rede e a pessoa que tem o monopólio na comercialização do peixe recolhido. O filme combina uma espécie de realismo social quase documental com uma história cheia de truculência, paixões e erotismo que lembra as de um melodrama naturalista. O que interessa particularmente no nosso contexto é que *Barravento*, à diferença de *Redes* e dos outros filmes já comentados, dedica uma especial atenção à questão da cultura popular. Ou mais exatamente: a cultura popular local —em particular a

religião e a ritualidade “afro”— desempenha nesse filme um papel central. Em um primeiro momento, as sequências dedicadas a mostrar práticas rituais como o candomblé ou a capoeira podem fazer pensar que *Barravento* seja um filme etnográfico, para não dizer “turístico”, mas aos poucos, o espectador começa a entender que a exibição audio-visual dessa ritualidade serve para pôr em relevo e denunciar uma tradição cultural e religiosa que impede qualquer ação coletiva contra as forças que oprimem e exploram os pescadores.

## FOTO

### *Barravento*



Fuente: Fotograma de la película *Barravento* (1962) (Dir. Glauber Rocha).

É inutilmente que Firmino, ex-membro da comunidade dos pescadores vindo da cidade, procura sublevar uma população prisioneira de seus tabus religiosos. Para ele, a pessoa que deve liderar a comunidade na luta contra o dono da rede é Aruã, filho adotivo do chefe religioso, o “Mestre”. Aruã, porém, é destinado a se dedicar à deusa do mar, Iemanjá: não deve conhecer mulher. Para impedir o sucesso dos planos do « Mestre » e demonstrar à comunidade que Aruã não é um “santo”, Firmino - com a ajuda de sua amiga Cota - lhe faz perder a virgindade. Essa jogada, além de provocar o suicídio de Cota, não produz o resultado desejado: Aruã não aceita cumprir o papel que Firmino pretende lhe impor. Parece —o fim do filme é bastante ambíguo— que ele partirá para a cidade, trabalhará para comprar uma rede nova e casará com Naína, moça branca filha de Iemanjá.

Em 1967, no seu livro clássico sobre o *cinema novo*, Jean-Claude Bernardet, se referindo a *Barravento*, afirmou o seguinte:

Se tanta importância foi dada às personagens de Firmino e Aruã é porque sua estrutura e as relações que mantêm, no filme, com a comunidade, são equivalentes à estrutura de um comportamento fundamental na vida política brasileira, independentemente das ideologias, da direita ou da esquerda: o populismo. (Bernardet, 2007: 78)

Mas o que é o populismo? Volto a citar Bernardet (Bernardet, 2007: 78): “O povo, proletariado ou pequena burguesia, sem força para delinear uma ação própria e agir com um comportamento autônomo, entrega-se a um líder de quem espera as palavras de ordem e as soluções”. Na verdade, em *Barravento*, a denúncia do populismo não é ainda muito clara. Firmino é um “líder” sem seguidores; Aruã procura evitar a liderança. O povo não se entrega a Firmino nem a Aruã: prefere o “opio” tradicional administrado pelo “Mestre”, seu líder religioso.

Mas nos dois filmes seguintes de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), a temática do populismo não só se precisa como também se torna verdadeiramente central. O primeiro deles, estreado depois do golpe militar de 1964, pertence aos anos politicamente inquietos que precedem a ditadura (governo de João Goulart) ; o segundo, à primeira fase do regime militar. Agora sim, o “povo” —representado como uma massa infantilizada— se entrega cegamente ao populismo,

representado, em *Deus e o diabo*, pelo profeta messiânico Sebastião e o cangaceiro Corisco, e em *Terra em transe*, pelos dois candidatos ao governo de Alecrim, província de El Dorado: Vieira (populista “de esquerda”) e Díaz (populista ultracatólico). Nestas duas obras marcadamente barrocas, Glauber abandona o realismo social que praticou, até certo ponto, em *Barravento*; ambas as duas são, como o seriam os filmes seguintes do mesmo realizador, alegorias políticas delirantes que falam de um país —ou de um continente— “em transe”. O que os três filmes (*Barravento*, *Deus e o diabo*, *Terra em transe*) têm em comum é o fato de mostrar a alienação ou falta de consciência do “povo” e, portanto, sua incapacidade para exercer um papel protagônico nas transformações sociais e políticas que a situação do país exige. Em nenhum desses filmes, portanto, se representam lutas *protagonizadas* pelos setores populares. O que se mostra é a recuperação interessada, pelos líderes populistas, das preocupações ou das reivindicações dos pobres. Na primeira parte de *Deus e o diabo*, filme de ambientação sertaneja, o líder carismático é o negro Sebastião, um “santo” messiânico de ficção na linha de António Conselheiro, o líder dos jagunços católicos anti-republicanos de Canudos. Seguido por uma massa de pobres, de crentes fanáticos a quem promete que “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, Sebastião comete uma crueldade após outra. Tornando-se uma ameaça para a Igreja e o latifúndio, um sacerdote e um fazendeiro encarregam sua liquidação a um “matador de cangaceiros”: António das Mortes.<sup>9</sup> Tentado pelo dinheiro, António massacra implacavelmente os seguidores do profeta,<sup>10</sup> mas chega tarde para liquidar o próprio Sebastião, porque a mulher de um dos seguidores do santo, revoltada pelo sacrifício de um recém-nascido, já o matou. Neste filme, o “povo”, que só pode escolher entre a opressão exercida pela dupla Igreja/Latifúndio e a alienação representada pelo “santo” messiânico, é destinado a fazer de vítima.

## FOTOS

*Deus e o diabo* (fotos 1-3)



Fuente: Fotogramas de la película, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) (Dir. Glauber Rocha).

A enorme violência que caracteriza esta obra, quer quanto às situações mostradas quer na sua montagem, pode ser relacionada com o culto que Glauber dedicava ao cinema de Eizenstein, mas também com a “Estética da fome”, doutrina terceiro-mundista que o cineasta formulou em 1966: “O comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo [...]. [Uma estética da violência] antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado” (apud Avellar, 1995: 85).

Embora não seja um filme realista, *Deus e o diabo na terra do sol* encara uma paisagem, uma população e uma cultura que qualquer espectador brasileiro identifica como nordestina-sertaneja. O

<sup>9</sup> Personagem que volta a aparecer em um outro filme de Glauber, *O Dragão da Maldade e o Santo Guerreiro* (ou *António das Mortes*, 1969).

<sup>10</sup> A sequência da liquidação dos seguidores de Sebastião imita, abertamente, o massacre dos habitantes de Odessa no filme mais célebre de Eizenstein, *O encouraçado Potemkine*.

espaço de *Terra em transe*, ao contrário, é um país imaginário, tropical, uma América Latina glauberiana. Neste filme carnavalesco, a alegoria se impõe definitivamente sobre a representação realista. Os líderes populistas e suas campanhas se tornam absolutamente delirantes, e o “povo” se manifesta enquanto multidão inconsciente, alienada, infantilizada.

## FOTOS

### *Deus e o diabo*



Fuente: Fotograma de la película *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) (Dir. Glauber Rocha).

Só um camponês consegue interromper o carnaval eleitoral de Vieira, queixando-se da falta de água que existe no lugar dele. Vieira, sem ouvi-lo, o deixa falar alguns segundos. Em uma sequência posterior, o mesmo camponês aparece como líder de uma pequena multidão silenciosa de deserdados, quase todos negros. Agora, encontrando-se por segunda vez com o candidato, aproveita para colocar o problema do roubo de terra que os camponeses sofrem por parte dos coronéis latifundiários, acabando sua fala com essa ameaça: “a gente morre, mas não deixa as terra [sic]”. É demasiado: o líder “progressista” e “amigo do povo”, secundado por seu assessor “revolucionário”, dá ordens para liquidar o camponês. No populismo, o povo não tem direito à palavra - a não ser para aclamar o líder.

## Coutinho: *Cabra marcado para morrer*

O que têm em comum os filmes comentados até agora? É o fato de a representação dos setores populares em luta se apoiar mais em preconceitos ideológicos (positivos ou negativos) do que na análise concreta da realidade político-social. No Brasil, a intensificação das lutas populares e o fenômeno do “engajamento” dos intelectuais que se observa claramente a partir dos anos 1960, acaba suscitando outras modalidades de representação cinematográfica do “povo em luta”. Em 1962, ano da estréia de *Pedreira de São Diogo* e de *Barravento*, Eduardo Coutinho, representante do CPC (Centro Popular de Cultura) em uma caravana da UNE-Volante (União Nacional dos Estudantes), viaja à Paraíba para documentar os processos de transformação econômica e social que se desenvolvem, bem longe dos olhares e da consciência da população geral do Sudeste, nessa zona nordestina. Pouco antes da chegada dos estudantes “sudestinos” é assassinado João Pedro Teixeira, fundador da Liga Camponesa em Sapé. Coutinho filma um comício de protesto e conhece, nesta ocasião, a viúva de João Pedro, Elizabeth. Dois anos mais tarde, em 1964, volta a Sapé com o roteiro de *Cabra marcado para morrer*, projeto de um filme sobre a vida - e a morte - de João Pedro Teixeira; nesse filme de ficção, Elizabeth fará o papel que fez na vida real, o de esposa de João Pedro. Como a situação conflitiva que nessa altura existe em Sapé não permite realizar a filmagem prevista, a equipe se decide por um outro local, o engenho de Galiléia (Pernambuco), onde, em 1955, foi fundada a primeira Liga Camponesa.

## FOTOS

*Cabra* (fotos 1-2)



Fuente: Fotogramas de la película *Cabra marcado para morrer* (1984) (Dir. Eduardo Coutinho).

Poucas semanas depois do começo dos trabalhos, o golpe militar (lembre-se que estamos em 1964) interrompe brutalmente o trabalho. Vários camponeses e membros da equipe são apreendidos; os militares confiscam parte do material. Muitos anos depois, em 1981, na época do governo de transição do general Figueiredo, Coutinho volta a Galiléia para retomar seu filme ou, mais exatamente, com a idéia de um filme diferente, sem roteiro, que começa com o reencontro com os camponeses-atores de 1964 e a projeção, em Galiléia, dos materiais que se filmaram com eles nessa altura.

## FOTOS

*Cabra* (fotos 3-4)



Fuente: Fotogramas de la película *Cabra marcado para morrer* (1984) (Dir. Eduardo Coutinho).

*Cabra marcado para morrer*, filme brasileiro de 1984, é em primeiro lugar um filme sobre um filme ou, mais exatamente, um documentário que parte de um projeto político-cinematográfico abortado. Em termos estéticos, trata-se de uma espécie de “collage”. Além de numerosos planos e alguns *stills* da primeira versão de *Cabra...*, esse “collage” oferece, apoiado em material de arquivo, uma narrativa ilustrada dos sucessos de 1962-1964 e, sobretudo, entrevistas a alguns dos ex-atores de 1964. Vários deles, em 1981, já não moravam em Galiléia, mas foram assistir à projeção organizada por Coutinho. O filme começa com as imagens dessa projeção e continua com as entrevistas mencionadas. O que domina toda a segunda parte do filme é a narrativa cinematográfica do encontro com Elizabeth, viúva de João Pedro e atriz principal do filme de 1964. Perseguida durante a ditadura militar, ela tinha se refugiado sob um outro nome em São Rafael, pequena cidade perdida no Rio Grande do Norte, longe dos lugares onde aconteceram os dramas de 1962 (o assassinio de João Pedro) e de 1964 (o golpe militar).

*Cabra marcado para morrer* se inscreve, como já observou Consuelo Lins em 2004, no “cinéma-vérité”; esse cinema que Jean Rouch, etnólogo francês, inaugurou em 1962 com *Chronique d'un été*, um

filme auto-reflexivo no centro do qual se encontra a história de seu próprio processo de realização.<sup>11</sup> Como o filme de Rouch, *Cabra...* é um documentário —um “documentário interativo” na terminologia de Bill Nichols (1997)— que não se limita a documentar. Muitas sequências do filme, desde a projeção do *Cabra...* primitivo em Galiléia até ao encontro com Elizabeth e os encontros dela com seus filhos, são verdadeiros *happenings* provocados pelo cineasta no transcurso de sua pesquisa cinematográfica. Neste sentido, o filme de Coutinho não só mostra certas realidades como também suscita realidades novas. Em alguns casos, chega a mudar o rumo de alguma vida. Isso é particularmente evidente no caso da viúva de João Pedro. Graças à visita da equipe de Coutinho, ela, como diz no filme, “volta à vida”, torna a usar seu nome antigo e reconstrói as relações —cortadas a raiz da repressão— com sua numerosa prole.

Vale a pena enfatizar que a maioria das entrevistas que se sucedem em *Cabra marcado para morrer* se desenvolvem no meio do atual entorno geográfico, social e familiar da pessoa entrevistada, oferecendo assim aos espectadores uma informação relativamente precisa sobre suas condições de vida no presente, 17 anos “depois”. Contribui a isso o fato de essas entrevistas, regra geral, não se limitarem a mostrar um indivíduo falando para a câmera; amiúde está presente todo um público composto por outros ex-atores, familiares, vizinhos e o próprio Coutinho: a entrevista se transforma em conversa coletiva, em atualização da “memória coletiva” tal como foi descrita por Maurice Halbwachs (1950).

*Cabra marcado para morrer* é —por um lado— um discurso sobre a história político-social brasileira entre 1962 e 1981, com particular atenção à luta camponesa e ao fenômeno da migração interna. Um discurso que se apoia, como os trabalhos de história oral, nas trajetórias individuais. Longe de reduzir-se a evocar a história através das lembranças das pessoas entrevistadas, esse discurso, a raiz da peculiaridade de suas condições de produção, em particular do fato de a filmagem ter ficado interrompida durante 17 anos, faz sentir o passo do tempo, mostrando a maneira como a “história” repercute na vida —ou muda a vida— das pessoas. Mas por outro lado, e é importante sublinhá-lo, *Cabra marcado para morrer* é também um filme que um cineasta importante, Coutinho, fez sobre sua própria trajetória de cineasta; a trajetória extraordinária de alguém que passa de um cinema militante relativamente convencional (representado no filme definitivo pela primeira versão de *Cabra...*) a um cinema experimental ou “de vanguarda” que oferece uma reflexão profunda e múltipla sobre o cinema em geral e sobre o documentário em particular.

## ABC: Hirszman e Coutinho

Quase vinte anos depois, Coutinho, já dono de uma filmografia importante, estreia *Peões* (2004). Realizado em 2002, na altura da campanha presidencial de Lula, esse filme evoca, principalmente através de entrevistas dos ex-grevistas, as grandes greves dos metalúrgicos lideradas por Lula que se desenvolveram —na fase final da ditadura— nos anos 1979 e 1980 no ABC paulista (localidades de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul). Essas greves, que chegaram a mobilizar até 140'000 metalúrgicos da indústria automobilística, foram no seu tempo filmadas por Leon Hirszman (*ABC da greve*, 1979), Renato Tapajós (*Linha de montagem*, 1982) e outros. *ABC da greve* ficou inédito até a morte de Hirszman (1987); foi Adrian Cooper, o fotógrafo do filme, quem assumiu o trabalho de montagem (1989-1990). Paralelamente a *ABC da greve*, Hirszman realizou um outro filme —uma ficção— sobre uma (outra) greve: *Eles não usam black-tie* (1981).

Em *ABC da greve*, as imagens aéreas do local e as entrevistas breves realizadas nas favelas onde moram muitos dos operários e suas famílias dão uma informação mínima sobre o próprio ABC e sobre as condições de vida dos proletários que trabalham e moram nesse local. A coluna vertebral do *ABC da*

---

<sup>11</sup> Ao tornar visível a presença da câmera, o filme de Coutinho também alude a *Cheloviek s Kinoapparatom* (Человек с киноаппаратом), «O homem com a câmera de filmar», filme soviético de Dziga Vertov (1929).

*greve* de Hirszman é constituída, porém, pelas imagens dos comícios gigantes no Estádio Villa Euclides de São Bernardo. Lula, em close-up ou mostrado —em plano médio ou geral— no meio de seus colegas sindicalistas, fala a uma massa de 60.000-90.000 operários aparentemente entusiastas, atentos e confiados. Nas sequências dedicadas aos comícios, a câmera alterna constantemente planos do líder e planos da massa; Lula é a voz e a consciência de toda a enorme massa operária.

## FOTO

*ABC*



Fuente: Fotograma de la película *ABC da greve* (1979) (Dir. Leon Hirszman).

Imagens de outros comícios, em particular de aqueles realizados por eclesiásticos solidários dos grevistas, enfatizam a força do movimento. Na narrativa da greve, que inclui mobilizações na rua, reuniões sindicais, distribuição de alimentos e outras situações, se intercalam noticiários de televisão —mostrando por exemplo o presidente ameaçando os operários ou, também, a brutal repressão do movimento— que permitem fazer uma idéia da tensão que existia nas relações entre o governo da ditadura e operários. Algumas entrevistas de operários demonstram que a massa dos grevistas —muito diferente da massa fanática ou infantilizada dos filmes glauberianos— se compõe de indivíduos politicamente conscientes e críticos. Assim, antes das imagens do comício do 13 de maio de 1979 no qual se decide a suspensão da greve, vemos e ouvimos alguns operários defendendo, contra Lula, a continuação do movimento. Apesar disso, a impressão geral que este filme dá do movimento de greve é a de um grande processo épico no qual existe um acordo perfeito (ou quase) entre o líder e a massa. Embora a greve que vemos na tela tenha sido “encenada” pelos operários e não pelo cineasta, é ao olhar da dupla Hirszman/Cooper que se deve atribuir a “imagen” que o filme oferece dessa greve: a de um movimento de luta exemplar. Neste sentido, *ABC da greve* —filme que já no seu título revela uma intenção didática— é como que um equivalente moderno, no caso documental, da ficção agit-prop de Eizenstein.

No dia 3 de abril de 1979, poucos dias depois do início da trégua que precede as negociações entre os sindicatos operários e patronais, Hirszman declarou o seguinte: “Passei a compreender uma série de coisas, que não há descrição literária ou análise política, que não há imaginação poética, que não há nada que enriqueça mais do que a vivência de uma greve real. Vale mais do que cem dias de pensamento concentrado em qualquer monastério do saber”.<sup>12</sup> Essa vivência entra, de alguma maneira, no seu filme de ficção *Eles não usam black tie*. Como em *ABC da greve*, uma greve está no centro do filme, mas Hirszman, desta vez, encara uma temática que não pôde —ou não quis— mostrar no seu documentário: a dos conflitos que uma greve não pode deixar de gerar entre pessoas ou grupos envolvidos nela. O obra de Hirszman retoma a peça teatral homônima de Gianfrancesco Guarnieri (1958), quem faz no filme o papel de Otávio, o proletário grevista cuja filha —também militante— espera um bebê de um fura-greve. Em vez de um documentário épico, *Eles não usam black-tie* será um drama —atuado por bons atores de

<sup>12</sup> Entrevista de Leon Hirszman a Fernando Morais, Cláudio Kahns, Sérgio Gomes, Adrian Cooper e Uli Bruhn em 3 de abril de 1979, reproduzida no folheto que acompanha a edição dos DVD's *leon hirszman 01-02*.

novela— que não foge sempre ao melodrama; um drama que defende, porém, os valores tradicionais do proletariado, em particular a solidariedade de classe.

*Peões*, o documentário que Coutinho dedicou às greves de 1979-1980, também se interessa nos indivíduos que participaram nesse movimento, mas com um enfoque muito diferente. Ponto de partida —ou pretexto— para a realização deste filme foi, como já se disse, a campanha presidencial de quem dirigiu essas greves : Lula. *Peões*, como aconteceu em *Cabra marcado para morrer*, contém parte da história de sua produção-realização. Começa com uma viagem ao Ceará, onde o cineasta entrevista alguns operários (nordestinos) do ABC, continua com uma breve introdução às greves de 1979-1980, apoiada em letreiros explicativos e imagens dos filmes de Hirszman e Tapajós, e segue com uma reunião na qual Coutinho, projetando para um grupo de sindicalistas imagens das greves, procura obter nomes de pessoas idôneas para participar no filme que pretende realizar. Nessa reunião, ele explica que está à procura de antigos grevistas “anônimos”. Porque anônimos? Coutinho, como afirmou mais de uma vez, acredita muito na “magia” do momento da filmagem: os momentos cinematograficamente mais impactantes se produzem no fogo da ação (de filmar) e os atores capazes de criar tais momentos não são aqueles que já sabem o que vão dizer (como os intelectuais ou os políticos), mas aqueles que não praticam a autocensura e se deixam levar pela emoção. A obra de Coutinho, é verdade, abunda em momentos deste tipo.

Prato forte de *Peões* são as entrevistas com os antigos grevistas de 1979-1980, a maioria deles aposentados. Penetramos, com Coutinho, na intimidade de suas casas, o que nos permite apreciar o relativo bem —estar de vários deles. Só o último entrevistado ainda trabalha na indústria automobilística, hoje em grande parte automatizada. Algumas entrevistas começam mostrando a pessoa entrevistada olhando no televisor para uma cena de *ABC da greve* ou *Linha de montagem* na qual ela aparece enquanto grevista— e com vinte anos menos. Em outros casos, fragmentos dos documentários de Hirszman ou Tapajós “ilustram” algum tema que surge na conversa com o cineasta.

Como já o fez em *Cabra marcado para morrer*, Coutinho, em *Peões*, articula dois ou mais momentos históricos diferentes. Mais de duas décadas separam a eleição presidencial de 2002, ou seja o “presente” do filme, das imagens da greve no ABC. Lula candidato à presidência e Lula líder sindical representam esses dois momentos históricos. Os entrevistados são convidados pelo cineasta a “preencher”, com suas narrativas pessoais, o lapso de mais de vinte anos que os separam da greve, para todos a época “heroica” da vida deles. Mais ainda do que em *Cabra marcado para morrer*, Coutinho encara em *Peões* um conjunto de destinos particulares que começam em e com uma experiência comum, no caso as greves do ABC. Um caso ilustrativo é o de Elza, a “menina da revista”, uma senhora que em 1979 ou 1980, ainda moça, teve um momento de celebridade porque a foto dela enquanto grevista apareceu numa revista sindical. Sua desbordante veneração por Lula data da mesma época. Para ela, Lula “é o nosso hino nacional” porque ele demonstrou nas greves que “não foge à luta”. É a experiência comum dos entrevistados, a greve, lembrada periodicamente pelas sequências intercaladas de documentários da época, que faz com que o filme não seja uma simples sucessão —uma série— de histórias de vida independentes. *Peões*, para dizê-lo assim, é um leque de narrativas que têm o mesmo ponto de partida (a greve) mas que acabam em outro lugar (nos diferentes “presentes” dos entrevistados). O leque, enquanto metáfora, descreve bem a maneira como Coutinho, neste filme, articula indivíduo e coletivo.

## Conclusões

Sem ignorar o peso evidente que têm os contextos político-sociais concretos e as condições materiais de produção para a forma que toma um filme, penso que a análise rápida das obras selecionadas permite afirmar, com a cautela que impõe a dimensão reduzida do corpus considerado, que um cineasta que pretende “representar” um movimento de luta popular tende a se inscrever em alguma das poucas

modalidades de base existentes. Temos, em primeiro lugar, a modalidade *agit-prop*, sempre apoiada em uma narrativa heróico-épica: *A greve* de Eisenstein, *Redes* de Paul Strand, *ABC da greve* de Leon Hirszman. Quem fala nesses filmes é o herói, o líder, “a voz do povo” (no filme mudo de Eisenstein, é nos letreiros que fala essa voz: a do partido bolchevique). Como a voz do povo é coletiva e única, o espectador, através deste tipo de filmes, não conhecerá —ou só de maneira muito fragmentária— outras vozes ou maneiras mais subjetivas e pessoais de ver o mundo.

A modalidade à qual pertencem filmes como *Barravento*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*, de Glauber Rocha, é a *alegoria política negativa*. Nestes filmes se manifesta —como no cinema *agit-prop*— uma narrativa de tipo épico, só que as “epopéias” glauberianas —epopéias de signo negativo— se focalizam na relação entre o líder e um “povo” que se deixa alienar; um povo que, em vez de tomar consciência de sua opressão e empreender a luta por seus direitos, segue cegamente uns supostos “heróis” —palhaços— capazes de todos os crimes. Epopéias degradadas, esses filmes glauberianos não chegam, portanto, a narrar histórias de luta popular, mas mostram que no contexto do populismo, a conquista da autonomia política popular —condição *sine qua non* para o desenvolvimento das lutas populares— é impossível.

A esfera privada e a cotidianidade do “povo” ficam, por definição, excluídas tanto dos filmes de tipo *agit-prop* quanto das epopéias de signo negativo de Glauber. Isso não é o caso, ao contrário, de um filme tendencialmente *neo-realista* como *Eles não usam black-tie* de Hirszman. Motor do drama é a interação entre a esfera pública (fábrica, rua) e o espaço privado (casas dos operários), em particular a repercussão que a greve provoca nas relações interpessoais. É um dos aspectos que aproximam *Eles não usam black-tie* do cinema *neo-realista*, que sempre encara os personagens desde o espaço privado, desde sua cotidianidade, mas ao mesmo tempo enquanto atores de uma história que os transcende.<sup>13</sup> A inclusão de uma história de amor, concessão que o cinema *neo-realista* costumava fazer ao modelo hollywoodense clássico, também se encontra no filme de Hirszman, só que a relação amorosa entre Maria, filha digna de seu pai sindicalista, e o fura-greve Tião, não tem nada de classicamente romântico. O que de alguma forma afasta *Eles não usam black-tie* do *mainstream neo-realista* é a “teatralidade” presente, em particular o lugar central ocupado pelo diálogo, por um debate de tipo ético, característica que se relaciona com o fato de o filme se basear em uma peça de teatro.

Quanto a Eduardo Coutinho, sua aproximação às lutas populares passa por caminhos diferentes dos que acabamos de caracterizar. Desde a versão definitiva de *Cabra marcado para morrer*, o que caracteriza seu cinema é a rapidez e a inteligência com que responde aos estímulos que provêm seja das mudanças da realidade política e social seja das estratégias novas que vão aparecendo na prática do cinema documentário. No filme mencionado, Coutinho, desde uma posição de tipo *cinéma-vérité*, celebra o “enterro” do cinema *agit-prop* e *neo-realista* (que inspirou a primeira versão de *Cabra...*), mas sem nunca abandonar a atitude “engajada” que se costumava manifestar nessas estéticas hoje anacrônicas. A longa interrupção do projeto provocada pelo golpe militar o incita a desenvolver um tipo de documentário que não se limita a um horizonte temporal único. Graças à combinação de sequências “de época” e outras filmadas no presente, tanto *Cabra marcado para morrer* quanto *Peões* conseguem, com efeito, introduzir a dimensão histórica, mas não— como hoje se pratica nos documentários “históricos” —para descobrir o que foi, senão para fazer sentir a “historicidade” dos comportamentos humanos. Nos dois filmes, também, Coutinho, combinando sequências “épicas” —de ficção (*Cabra...*) ou documentais (*Peões*)— com sequências que provêm de entrevistas com os antigos militantes, consegue mostrar, sem ceder ao *pathos* *agit-prop* ou *neo-realista*, as duas faces de um movimento de luta popular: a “heroica” que se desenvolve no espaço público e a outra, às vezes mais contraditória, que se esconde na esfera privada.

<sup>13</sup> O melhor exemplo disso talvez seja o primeiro filme oficialmente *neo-realista*, *Roma città aperta* (1945) de Roberto Rossellini.

## Bibliografía

- AVELLAR, José Carlos (1995), *A ponte clandestina. Teorias de cinema na América Latina. Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea*. São Paulo, Ed. 34/Edusp.
- BERNARDET, Jean-Claude (2007), *Brasil em tempo de cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo, Companhia das Letras.
- CASIRAGHI, Ugo (2012), *Storie dell'altro cinema (a cura di Lorenzo Pellizzari)*. Torino, Lindau.
- GARRIDO, Felipe (1997), *Luz y sombra-Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*. México, CONACULTA.
- HALBWACHS, Maurice (1950), *La mémoire collective*. Paris, PUF.
- KRAKAUER, Siegfried, (1997) [1960], *Theory of film. The redemption of physical reality*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- KRIPPNER, James (2010), *Paul Strand in Mexico*. México, Fundación Televisa/Aperture Foundation.
- LINS, Consuelo (2007), *O documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Zahar.
- NICHOLS, Bill (1991), *Representing reality. Issues and concepts in documentary*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.
- ROCHA, Glauber (2003), *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo, Cosac & Naify.
- XAVIER, Ismail (2008), *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra.
- STRAND, Paul, e ZAVATTINI, Cesare (1955), *Un paese*. Torino, Einaudi.