

Regimes políticos e cinema: uma análise das políticas públicas e suas relações na produção fílmica do cineasta Eduardo Coutinho entre 1964 a 1987.

Aline Lemos Feier¹

Introdução:

O tema deste artigo são as políticas públicas e suas influências na produção fílmica, ou seja, como e de que forma as políticas públicas do período de produção dos filmes poderiam interferir nessas produções, seja com objetivos políticos e de crescimento do país, ou apenas como uma forma de exercer autoridade política, ou ainda com o objetivo de crescimento desta nova arte.

Deste modo o objeto deste artigo é precisamente a produção fílmica de Eduardo Coutinho no período de 1964 a 1987 e as influências das políticas públicas e dos regimes políticos existentes neste período, assim os filmes que serão analisados nesta pesquisa são: *Cabra Marcado para Morrer (1964-1984)* e *Santa Marta: Duas Semanas no Morro (1987)* filmes, com temáticas um tanto quanto diversas além de serem produzidos em épocas políticas bastante opostas e que acabaram por interferir nessas produções, direta ou indiretamente, essas análises e a busca de como e por que as políticas públicas e regimes políticos influenciaram nas produções cinematográficas, mesmo em cineastas que “pareciam” avessos as políticas públicas em geral, como é o caso de Eduardo Coutinho.

Este artigo tem por objetivo a análise dos problemas constitutivos relacionados às políticas públicas e suas influências em relação à produção fílmica de Eduardo Coutinho no período de 1964 a 1987, relacionando o cinema documentário brasileiro principalmente o cinema produzido por Coutinho e suas correlações financeiras com as políticas públicas do período de produção dos filmes, desenvolvendo desta forma algumas questões teóricas metodológicas que possam demonstrar essas relações. Para isto uma análise dos regimes políticos existentes entre 1964 a 1987, período em que se deu parte da produção fílmica de Eduardo Coutinho, começando por *Cabra Marcado para Morrer* e logo após *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*.

¹ Graduada em História pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná- UNIOESTE.

Eduardo Coutinho é classificado como realista, e nada idealista, e ainda avesso ao cinema hollywoodiano, desta forma o mais óbvio a se pensar é que ele também seria avesso as políticas públicas, que num primeiro momento movia forças para reproduzir a forma hollywoodiana de fazer cinema, mas o que se percebe ao longo de suas produções não é esta atitude, assim esta é uma das análises que este artigo tentara esclarecer.

A problemática que move esta questão é saber por que, e com qual objetivo um governo interessa-se a controlar e influenciar uma cinematografia ainda que recentemente criada. Não sabendo se esta nova arte iria ou não dar certo, se iria ou não dar frutos, retorno financeiro, ou mesmo uma influência perante um público que acabara de sair de um regime político bastante conturbado. Assim levando em conta esses aspectos saber o porquê uma política pública resolve privilegiar, dar espaço para uma arte um tanto quanto nova e prematura.

“Somente o cinema nos proporciona uma adequada ‘reconstrução de como as pessoas do passado viram, entenderam e viveram suas vidas’. Somente os filmes podem recuperar as vivências do passado (ROSENSTONE, 1998:105)”. É a partir desta frase que o estudo do cinema e sobre o cinema, é justificado dentro da história, é assim penso eu, que devemos discernir sobre a história de nossas vidas e antepassados, é com a beleza e com a arte do cinema que devemos apreciar escrever e estudar a História.

O estabelecimento de um marco fundador para o surgimento do cinema é outra indagação que ronda grande parte dos estudiosos que se debruçam sobre o tema à procura de uma resposta persuasiva para explicar tal fenômeno. Entretanto quando estabelecemos “marcos fundadores”, fazemos escolhas, nomeamos o que a nosso ver é mais importante e o que devemos “esquecer”, e assim sendo perpetuamos as nossas escolhas, e elegemos a nossa História. Desta maneira Arlindo Machado também descaracteriza o estabelecimento de um marco fundador para o cinema:

Quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios. Qualquer marco cronológico que possa eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto à civilização de que somos filhos. (MACHADO, 1997:14).

Essas palavras de Arlindo Machado pode nos remeter a tempos incalculáveis, como por exemplo, “os homens das cavernas” que registravam dentro destas, suas histórias. Ou ainda na caverna de Platão descrita em *A República* onde homens eram

trancados dentro de lugares que tinham apenas um fecho de luz, no qual suas sombras também lembravam os primórdios do cinema.

Assim com esta beleza e com esta incógnita que ronda a história do cinema enquanto estabelecimento de um marco fundador para o seu surgimento, e ainda outros contratempos que se relacionam nesta mesma perspectiva sobre o surgimento do documentário e do filme propriamente dito.

Para considerações sobre a relação do cinema com a política, e seu reflexo no público em geral Jean Claude Bertrand articula sobre esta relação e sua ação direta ou indireta. Analisando assim os diversos poderes e interferências que a mídia, seja a impressa ou a televisiva, incluindo aí os documentários que passam a idéia de informação, têm sobre seus públicos, e assim sobre as políticas públicas em gerência, colocando em pauta também a questão da liberdade de imprensa, uma liberdade total, uma liberdade política.

É evidente que uma liberdade total da mídia seria intolerável: quem tem o direito de incitar ao homicídio ou ao ódio racial? E é evidente agora que a mídia não pode estar nas mãos do Estado. Em todas as democracias do mundo, há um consenso: a mídia deve ser livre e não pode sê-lo totalmente. (BERTRAND, 1999:3)

Podemos falar ainda de uma manipulação áudio-visual, questão esta que é levantada e outros termos por Ignacio Ramonet, pensando que a partir do controle que se tiver dos meios áudios-visuais, ter-se-iam o controle e manipulação possível do resto da população, essa poderia ser uma das justificativas para aproximação das políticas públicas em torno do cinema recém descoberto, como uma nova arte, talvez nesse sentido uma nova arte na forma de manipular.

Durante as décadas de 60 e 70, acusou-se a televisão, em especial, de se ter tornado um “instrumento de poder” e de querer “manipular os espíritos” para proveito eleitoral do partido dominante. Pensava-se que controlar a televisão redundaria em dominar o sufrágio universal (RAMONET,1999:10).

A perspectiva do cinema enquanto arte, e do documentário como um dos primeiros filmes a serem projetados em salas que futuramente se tornaram cinema. A criação do cinema enquanto arte abriu oportunidades para a constituição do filme ficcional o qual, segundo Ismail Xavier, permite caracterizá-lo como um segundo olhar de algo que já foi notado, idealizado, filtrado e efetivado. Assim, a película ficcional torna-se um espetáculo e uma representação artística elaborada a partir de uma dada realidade.

Aos poucos, o desenvolvimento do cinema acrescentou outra função, a educativa, em decorrência exatamente da facilidade de cativar o público. Cativava-se para divertir, podia também cativar para educar. Esse foi um investimento significativo feito principalmente a partir dos anos 1920. Mais tarde, durante o Estado Novo, foram feitos investimentos para tornar essa arte civilizadora, como é ressaltado nas palavras do próprio Getúlio Vargas:

O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola(VARGAS, Apud. SIMIS, 1996:30).

Assim o cinema foi também se adequando às exigências políticas do período, e se incorporando a sociedade brasileira como um auxiliar na educação e como um instrumento pedagógico na fixação da política nacionalista do país, contribuindo desta forma para a configuração da nação brasileira e sua relação com o cinema.

Como fica explícito no trecho já mencionado do discurso de Getúlio Vargas, o cinema se transformou em um espetáculo que passava a ter a solução para boa parte dos problemas da nação brasileira como, por exemplo: o analfabetismo, a indisciplina, e quantos mais se apontassem. Toda a população brasileira, assim como Getúlio Vargas foi capturada pelo encanto e pela grandiosidade que o *cinematógrafo* causou, e por tal motivo, além de sua função educativa iria tecer um “papel fundamental na política getulista, contribuindo para unir e entrelaçar as forças vivas na Nação” (SIMIS,1996:43).

O cinema no Brasil ficou por um bom tempo em fase experimental, sem estrutura e apoio necessário para sua consolidação, pela falta de organização e ineficácia de órgãos que administrassem corretamente a prática e criação desta atividade. Os primeiros produtores não tiveram apoio político governamental, pois o mercado cinematográfico de criação, incentivo, exposição e distribuição eram inconstantes e não possibilitavam a esses cineastas viver de suas produções. Assim, viver de cinema no Brasil no início do século era ainda uma incógnita.

A despeito disso, as produções nacionais, apesar de marginalizadas, foram aos poucos conquistando seu espaço na mídia e nas organizações governamentais, que precariamente iam ganhando caráter cultural e público. Apesar das infelizes

comparações com produções de escala hollywoodiana, o cinema nacional tinha seu público fiel ainda que “ingênuo²”.

Como o cinema era uma novidade no mundo todo, inclusive no Brasil, a exportação de filmes nacionais não foi tão imediata, demorando décadas para que algo assim se concretizasse da mesma forma que o conhecimento de produções estrangeiras não era acessível a todos. Com o início da reprodução de cópias, o cinema nacional começou a se propagar por todo o Brasil, aos poucos, ia se adequando às regras do mercado, definindo-se como mercadoria “abstrata” possível de ser comercializada como qualquer outra dentro de suas atribuições, e é desta maneira que define Bernardet o cinema, desse ponto de vista:

É também a partir da reprodução de cópias que se passou a definir o cinema como mercadoria. O que é a mercadoria cinematográfica? Quando se compra um quilo de arroz, um par de sapatos ou um quadro, a mercadoria é um objeto concreto. Mas o espectador não compra um filme na bilheteria, ele compra uma entrada que lhe dá direito a sentar numa poltrona durante um tempo determinado para olhar um filme. É uma mercadoria abstrata que não se assemelha ao quadro ou ao livro, mas a uma mercadoria tipo transportes públicos. Quando se compra uma passagem, não se adquire um ônibus ou um avião, mas sim o direito de ocupar uma poltrona para ser transportado de um lugar para outro. O cinema tem outra característica em comum com os transportes públicos: é uma mercadoria que não se estoca e é eminentemente perecível. A poltrona que não é “vendida” para uma determinada viagem nunca mais será vendida. A mesma coisa com o cinema. Às dezoito horas, a bilheteria não pode vender entrada para determinada poltrona que “sobrou” na sessão das quatorze horas; a poltrona que não foi ocupada nunca mais será ocupada; na sessão seguinte será uma outra oferta (BERNARDT, 2004:29,30).

Apesar das grandes dificuldades enfrentadas pelo cinema em todo o mundo é impossível não consentir e delinear a grandiosidade que este ocasionou na história, é luxuoso, bucólico, visceral e por isso tal não deve ser caracterizado somente como uma simples representação do real.

O realismo aqui é o controle que o diretor tem de si mesmo, que lhe permite o desejo de olhar para o mundo como se ele instaurasse ali diante de seus olhos e sem que esta epifânia simples do esforço e do tempo fílmico altere com sua força originária de expressão aquilo que o diretor sabe: que precisa respeitar sempre o objeto que se oferece à sua câmera. Este filmar é a ausência absoluta de medo e forte comunhão com o objeto que se instaura: a ordem social onde trabalho não-alienado e natureza equilibram (AB SÁBER, 2003:14).

O que Ab’Saber deixa explícito é o domínio que o diretor tem de si próprio ao produzir um filme: é a fleuma, a convicção que o diretor tem ao desempenhar seu papel

² O caráter ingênuo vem atrelado à falta de conhecimento em relação ao cinema estrangeiro, não desmerecendo as produções nacionais

como artífice do cinema. Similarmente Eduardo Coutinho vai de encontro ao pensamento de Ab'Saber, quando aborda a realidade dentro do cinema e quando trata seus entrevistados/atores não como simples objetos, mas como atores/participantes. Definindo suas produções da seguinte maneira:

Enquanto puder fazer filmes em que não tenha nada a dizer, continuarei a fazer filmes... Se tiver que fazer algo para denunciar a guerra de sei lá o que, a luta de classes, o lixo... Isso não faço. Faço filmes para saber como vivem as pessoas. No caso, pessoas que vivem em condições que não são as minhas. O que penso delas é secundário(COUTINHO, 2006:7).

Apesar dessas palavras de Coutinho parecerem bastante com as palavras de um jovem idealista e contrário as políticas públicas, assim ele não definia suas produções e seu trabalho, como ele mesmo disse cinema “não é genialidade, não é isolamento. É trabalho árduo, interação com o mundo e reflexão”(LINS, 2006:11).

Análise fílmica:

Um grande representante deste “movimento cinematográfico”, e considerado por muitos entre os maiores do mundo, ou pelo menos como o melhor da cinematografia brasileira na área do documentário Eduardo Coutinho, que lançou no ano de 1984 *Cabra Marcado para Morrer*. O filme foi concebido no início da década de 1960 para representar a história do assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, no interior da Paraíba. Na versão final, ele narra à trajetória de perda, de recuperação e finalização do filme, bem como a procura dos seus personagens. Neste, como em outros filmes posteriores desse cineasta, ele assume o processo de naturalização do filme, expondo-se como entrevistador, expondo a câmera e o momento da filmagem. Como ele mesmo exprime, “tem um encontro, tem uma câmera, tem um lado, tem outro, e está acontecendo alguma coisa, isto é extraordinário, porque o resto é bobagem, o tema nem interessa” (COUTINHO, Apud. ALTAFINI:18).

Ao fazermos referência a um documentário classificando-o como uma representação do real, já excluímos, portanto, toda a possibilidade do mesmo, ser uma leitura exata do real. Para citar um exemplo: o filme *Cabra Marcado para Morrer*, é classificado como documentário, mas se formos analisá-lo mais profundamente poderemos perceber a montagem das imagens que são editadas de forma que possamos perceber toda a reconstituição de uma memória, não só a memória de João Pedro Teixeira e sua família, mas também de Eduardo Coutinho, que volta após 17 anos de filmagem para concluir seu projeto, que inicialmente era um filme de ficção, retratando

um acontecimento real, mas que acaba se modificando tendo em vista os acontecimentos.

Por outro lado, a presença de Coutinho, as câmeras, o sonoplasta que aparece aleatoriamente nas imagens passam uma idéia muito mais forte do real, tiram o expectador de qualquer inércia na qual ele possa ingressar. Mas isso não elimina o efeito de que os documentários são representações, reconstituições, ou tentativas muito próximas de uma realidade, que acaba por nos confundir.

Após a saga enfrentada para concluir *Cabra Marcado para Morrer*, Eduardo Coutinho decide realizar um documentário para o Instituto Superior dos Estudos da Religião (organização não-governamental), *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, a realização deste filme foi a partir de um concurso realizado pelo Ministério da Justiça do Rio Janeiro em 1986. Um filme realizado sem muitos recursos, mas que impulsionou muito a carreira do cineasta, fazendo-o ampliar suas percepções de rupturas e continuidades dentro de sua trajetória profissional e mudando a partir daí sua forma de percepção sobre como filmar.

Algumas características ficam bastante explícitas e que acabam por ligar os dois filmes, entre essas a presença da equipe de filmagem nas cenas do documentário e a precariedade nas condições de filmagem. O realismo de Eduardo Coutinho perante suas filmagens parecia cada vez mais evidente, o idealismo de uma jovem em início de carreira já não se via presente neste Coutinho, talvez até pela sua idade e vida familiar, já com seus 53 anos e com dois filhos para criar, não tinha espaço para idealismo e utopias incoseqüentes, neste momento de sua vida Coutinho passara a ser cada vez mais realista, entrando em projetos que ele sabia, ou ao menos imaginava que lhe trariam algum retorno financeiro.

De forma bem mais precária, a militância política também se utilizou do vídeo em suas produções. Distante desses caminhos, Coutinho opta – por sobrevivência, intuição, sentido de realidade, adequação ao tipo de documentário que queria fazer - por uma prática de documentário em vídeo que se tornaria dominante só a partir do final dos anos 90. Opta, na verdade por um cinema possível. (LINS, 2006:60).

A escolha do Morro Santa Marta para fazer as filmagens encomendadas pelo Instituto Superior dos Estudos da Religião se dava pela calma que vivia este morro naquele momento, as drogas e o tráfico já eram presentes naquele local, mas não abalavam significativamente vida naquela comunidade.

Houve, porém um incidente durante as filmagens, expressivo do que era a “calmaria” e o nível de violência capaz de se manifestar ao menor contratempo. A maleta com o equipamento de som foi roubada, e a associação de moradores avisou ao tráfico. Quando a equipe voltou ao morro no dia seguinte, um adolescente armando lhe disse: “A gente pode ter que matar, mas vocês terão o material em menos de 24 horas.” Foram 24 horas exatas. Pelo que foi apurado, o roubo fora cometido por dois adolescentes, e eles apanharam a noite toda. Talvez um deles tenha levado um tiro na mão (LINS, 2006:62).

Levando em conta os aspectos presentes da sociedade brasileira, desenvolveram-se certas especificidades para garantir o melhor crescimento social, especificidades essas que podemos destacar como os programas assistencialistas que vem para amenizar as desigualdades presentes na sociedade e que tendem a se destacar pelas desigualdades de oportunidades presentes, e que transformam nossa sociedade em clientelista.

Assim a partir da análise dos dois filmes especificados no início deste artigo, podemos verificar a aplicação destes programas assistencialistas, nas comunidades carentes e até a falta deles em alguns momentos da história, e sua real aplicação na vida das comunidades carentes. Ou até mesmo como no caso de João Pedro Teixeira, como um sertanejo que queria apenas seus direitos e estava lutando para que estes fossem garantidos, e por esses direitos se oporem aos desejos de grandes proprietários daquele período, este logo foi calado, e sua família desmantelada por este mesmo motivo. Neste exemplo podemos ver a não aplicação do governo em garantir, o bem estar de seus cidadãos.

Políticas Públicas:

Para Maria Lucia W. Viana a política social é entendida como uma modalidade de política pública, assim quando falamos de política social, acabamo-nos por nos remeter ao governo, para tentar especificar de que política social estamos nos referindo. Segundo estudos envolvendo “políticas públicas”, o termo é tão amplo que precisa ser bem definido e ligado a uma especificidade, para ter sentido e lógica na política. Nesse sentido também pensamos em políticas públicas ligadas à ação de governo e mais precisamente “a quem proteger?”, “como proteger?”, “de que proteger?”.

Num contexto de transição para o capitalismo, de expansão dos comércios e de valorização das cidades, a pobreza se torna visível, incômoda, e passa a ser reconhecida como um risco social. A primeira fase da evolução da política social consistiu na chamada Leis dos Pobres, bastante disseminadas pelos países europeus, embora com diferenças marcantes entre eles (VIANA,2008:3).

Essa Lei dos Pobres veio com o objetivo de “limpar” as ruas, como um meio de assistência social, esta lei tinha como objetivo proteger a sociedade em geral da presença ameaçadora dos pobres, e também de proteger os pobres quanto a ações que os prejudicam como falta de moradia, de alimentação. Assim um dos problemas enfrentados por esses meios de assistência social, é o capitalismo cada vez mais vigente e que não convém com este meio de assistência social.

Em meados do século XIX, surge uma nova forma de controlar esses problemas assistências, nomeado de seguro social, para garantir o salário em caso de impossibilidade diversa de exercer a função laborativa. Esses seguros sociais vinham para tirar desses programas seu caráter meramente assistencialista, e a vigorar como um contrato entre duas partes, onde uma desses era o governo.

Com o passar dos tempos “a idéia de seguro é substituída pela de seguridade social, a natureza da política passa a ser universalista e seu alvo, a cidadania” (VIANA, 2008:5), essa forma de garantir a estabilidade política dentro do Estado passa a se chamar de Estado de **Bem-Estar Social**.

Ao longo da última década, a política social brasileira passou por importantes transformações que levaram à adoção de novos desenhos e estratégias, à ampliação do leque de programas e também ao aumento do volume total de recursos destinados ao combate à pobreza. Hoje, o país conta com uma grande variedade de programas sociais modernos e descentralizados. Portanto, variedade e descentralização caracterizam, em termos gerais, o perfil de nossa política social atual (BARROS e CARVALHO, 2003:1).

Desta maneira, apesar dos avanços ocorridos aqui no Brasil, à falta de uma maior organização, controle mais rígido, e um foco mais voltado para os problemas da extrema pobreza existente no nosso país nos programas sociais é que impossibilitam a mais efetiva eficácia dos programas sociais e assistencialistas apresentados ao longo dos governos. Assim apesar de todos os problemas sociais que estamos passando, devemos ressaltar o avanço que tivemos em relação ao grande número da pobreza aqui em nosso país.

Levando em conta os estudos de Ricardo P. Barros e Mirela de Carvalho, podemos dizer que apesar no caso do Brasil, o grau de desigualdade é extremamente importante para combater a extrema pobreza no Brasil. Assim podemos ressaltar que:

Ao longo dos últimos dez anos o Brasil reduziu significativamente o grau de extrema pobreza em cerca de 10,5 pontos, apresentando um dos melhores desempenhos entre os países latino-americanos [Cepal (2001)]. Apesar disso, o surpreendente é que o grau de desigualdade permaneceu inalterado (BARROS e CARVALHO, 2003:4)

Isso significa que se tivéssemos nos preocupado mais, e, além disso, agido mais no combate ao grau de desigualdade existente no Brasil, nosso grau de extrema pobreza seria muito menor, mas por esse grau de extrema pobreza ser relativamente pequeno é que as políticas públicas e ações sociais acabam por deixar essa parte da população sem atenção necessária para sua subsistência. “A despeito do significativo volume de gastos, nossa política social não é capaz de reduzir a desigualdade presente” (BARROS e CARVALHO, 2003:5).

Perante aos grandes elogios feitos em relação à política social brasileira, segundo Ricardo P. Barros e Mirela de Carvalho o nosso grande problema para a efetiva eficácia de nossas ações sociais parte de dois princípios, primeiro: será que realmente estamos nos focando realmente pobres, e segundo: será que nossa política social esta fazendo efeito na vida de nossos beneficiários?

Essas análises também nos permitiram verificar a eficácia dos programas em relação a seus beneficiários, como por exemplo, se aquele beneficiário que recebe recurso determinado para preencher tal lacuna, esta necessariamente precisando deste recurso, ou se o problema dele seria resolvido de outra forma, com outro tipo de ajuda, como treinamento profissional e não apenas, ou mais recurso financeiro.

Em suma, a política social brasileira é extremamente rica e variada, representando, assim, um excelente campo para a identificação de melhores práticas. O fato, entretanto, de toda essa experiência estar sendo levada a cabo de uma forma mal documentada e desarticulada faz com que muito do que se poderia aprender com todas essas experiências se perca. Assim, é vital que toda essa experiência seja estruturada de forma registrada, documentada e organizada, para que o desenho de futuras políticas ou o redesenho de antigas possa ser informado pela experiência acumulada (BARROS e CARVALHO, 2003:5).

Em resumo, podemos dizer que o Brasil esta no caminho certo para quem sabe um dia erradicar a pobreza extrema em nosso país, assim ampliando de forma a focalizar seus reais necessitados, e beneficiar os que realmente precisam com recursos voltados para suas necessidades básicas, e aliado a tudo isso teremos o esforço dos beneficiários para que os recursos alocados sejam realmente aproveitados para suas reais necessidades.

No mais podemos dizer que apesar dos tropeços o Brasil tem avançado e muito em erradicar a extrema pobreza em nosso país, é claro que não podemos deixar de reconhecer que a muito ainda a se percorrer para chegarmos a excelência, mas com a ajuda da comunidade, do governo e de ONGs, chegaremos ao fim da taxa de pobreza

extrema, não é utopia pensar desta forma, é apenas a ação certa, no lugar certo, no momento certo e em conjunto.

Ficha técnica dos filmes:

Cabra Marcado para Morrer (1964-1984), (35 mm, cor, 119 min.). Direção: Eduardo Coutinho. Direção de fotografia: Edgar Moura (1981) e Fernando Duarte (1964). Assistência de fotografia e segunda câmera: Nonato Estrela. Som direto: Jorge Rossini. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Rogério Rossini. Produção executiva: Zelito Vianna. Produção associada: Joaquim Pedro de Andrade e Vladimir Carvalho. Produção: Mapa Filmes e Eduardo Coutinho.

Santa Marta: Duas Semanas no Morro (1987), (vídeo, 54min.). Direção: Eduardo Coutinho. Assistência de direção e edição: Sérgio Goldenberg. Direção de fotografia: Breno Silveira. Fotografia adicional: Guilherme Fassheber. Som direto: Jorge Saldanha. Som adicional: Flávio Ceccom. Assistência de som: Bruno Fernandes. Edição: Pablo Pessanha. Direção de produção: Frederico Moraes. Produção executiva: Breno Kuperman. Produção: Iser Vídeo.

Referências bibliográficas e Bibliografia:

AB SÁBER, Tales A. M. **A Imagem Fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80**. Ateliê Editora 2003.

ALTAFINI, Thiago. **Cinema Documentário Brasileiro: Evolução Histórica da Linguagem**. Unicamp. São Paulo.

BARROS, R. P. e CARVALHO, M. **Desafios para a política social brasileira**. Brasília; IPEA, 2003.

BERNARDT, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

BERTRAND, Claude-Jean. **A deontologia das mídias**. Bauru - São Paulo: Edusc, 1999.

COUTINHO, Eduardo. **Entrevista**. Caderno Mais! *Folha de São Paulo*, 26 de março de 2006.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1997.

RAMONET, Ignacio. **Tirania da comunicação**. Petrópolis - Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

ROSENSTONE, Robert. **O olho da História: História e Imagens**. Traduzido do espanhol por Cristiane Nova e Jorge Nóvoa. Revista de História Contemporânea, nº5, 1998.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Editora Annablume, 1996.

VARGAS, Getúlio. **O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país: A nova política do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, v. III s/d.

VIANA, Maria Lucia Werneck. **Em torno do conceito de política social: notas introdutórias**. In: WWW.unerj.br/ead/ead/20052/curso_sequencial/up_cidadania/arquivos. Acesso em 01/09/2008.

XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983.