

EDUARDO COUTINHO E OS DIÁLOGOS ENTRE CINEMA E TELEVISÃO

ALCIDES FREIRE RAMOS*

De acordo com a interpretação historiográfica ainda dominante hoje em dia, a história do cinema brasileiro das décadas de 1960, 1970 e 1980 pode ser apresentada em três blocos.

Num primeiro, havia o Cinema de Mercado (estrangeiro ou nacional) que, adotando estratégias de marketing sofisticadas e ancorando-se em tecnologias de som e imagem de última geração, dominava a maioria das salas de exibição.

Neste contexto, não devemos nos esquecer que, graças ao crescente barateamento dos aparelhos e à expansão do crédito ao consumidor, a televisão brasileira aumentou sua influência sobre o gosto médio do público, adestrando-o em conformidade com os preceitos estéticos do naturalismo e, por consequência, tornando-o cada vez menos apto a apreciar obras audiovisuais inovadoras do ponto de vista da linguagem. Em termos políticos, essa aliança Cinema de Mercado/Televisão resultou num inequívoco conservadorismo, já que as obras mais instigantes e engajadas ficavam presas nas malhas da censura federal.

Num segundo bloco, temos os cineastas vinculados ao Cinema Novo que, a pouco e pouco, estavam abandonando posturas mais autorais e deixando de lado a chamada “estética da fome”, em favor de modelos oriundos da grande indústria cinematográfica.

Ao lado disso, eles denunciaram em altos brados a ocupação do mercado pelo produto estrangeiro, demonstravam grande desprezo pelo trabalho na televisão e, por isso mesmo, aplaudiram a fundação da Embrafilme (em 1969), que poderia ajudar na produção/distribuição de filmes de custo mais elevados. Do ponto de vista político, estavam abrindo mão de ideias mais radicais (ou “revolucionárias”).

* Professor (Associado I) dos cursos de Graduação e Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia-MG. Este texto é o resultado de uma pesquisa atualmente financiada pelo CNPq.

Tornaram-se, portanto, “reformistas” e apostaram na “Resistência Democrática”, que era considerada – por muitos que viveram esse período – uma forma mais branda de enfrentamento contra a ditadura militar. É certo que foram tolhidos pela censura federal e tiveram que lutar pela liberação de muitos de seus filmes. Na prática, porém, parecem ter sido cooptados pelos ideólogos da ditadura militar.

No terceiro bloco, em contraposição ao crescente conservadorismo dos cinemanovistas, que tinham sido “cooptados pelo sistema”, e ao Cinema de Mercado/Televisão, que rebaixava o gosto médio do público, ocorreu o surgimento do chamado Cinema Marginal.

Os cineastas adeptos dessa última vertente adotaram uma postura mais agressiva diante do espectador de classe média, isto é, abraçaram a chamada “estética do lixo”. Procuraram o confronto com o pretense “bom gosto” desse segmento do público, denunciando o seu conservadorismo comportamental e político, ainda que não acreditassem na viabilidade de propostas políticas de transformação. Os limites da “visão de mundo” desses cineastas estavam demarcados pela contracultura. A “estética do lixo”, portanto, não vinha acompanhada de nenhum tipo de engajamento político. Eram, a um só tempo, agressivos e “desbundados”.

Também foram atingidos pela censura federal e, à semelhança dos cinemanovistas, tiveram que lutar pela liberação de seus filmes, mas, muitas vezes, sem sucesso. Não raro, os filmes marginais ficaram restritos a um círculo muito restrito de apreciadores (cinéfilos frequentadores de cineclubes).

Na verdade, a interpretação historiográfica apresentada acima, de maneira bastante resumida, ainda hoje é dominante e tende a reforçar os contornos desses três blocos, de modo a não deixar muitas dúvidas quanto às diferenças existentes entre essas três propostas cinematográficas.

Entretanto, quando nos debruçamos sobre a trajetória de alguns cineastas e estudamos mais de perto determinadas obras produzidas nesse período, o que vemos é algo um pouco diferente, ou seja, os contornos desses três blocos são muito mais matizados do que parecem e, por consequência, os pontos de contato muito mais frequentes do que se imagina.

Neste breve texto, faremos um recorte desse problema e abordaremos alguns aspectos dessa questão mais geral, isto é, apresentaremos, em linhas gerais, determinados momentos da trajetória artística dos cineastas Eduardo Coutinho e João Batista de Andrade, ressaltando os embates estéticos e políticos que eles vivenciaram na luta contra a ditadura militar.

Voltando ao problema anteriormente mencionado e para estabelecer um contraponto crítico em relação à interpretação, ainda hoje dominante na historiografia do cinema brasileiro, resumidamente exposta acima, daremos especial atenção, nesta comunicação, para os projetos desenvolvidos, por eles, na televisão brasileira (*TV Cultura* e *Rede Globo*) e o impacto desses trabalhos para suas obras cinematográficas. Dessa forma, tentaremos demonstrar que os diálogos/aproximações existentes entre a televisão e o cinema são muito mais significativas do que parecem, tanto do ponto de vista político, quanto no que se refere ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Para atingir os objetivos acima apresentados, cabe neste momento salientarmos alguns dados relevantes da trajetória de João Batista de Andrade. Nascido em Ituiutaba (MG), ainda na adolescência entrou em contato com as obras fundamentais do pensamento marxista. Transferiu-se para Belo Horizonte e, em seguida, para a capital paulista com o objetivo de prestar o concurso vestibular para o curso de Engenharia da Escola Politécnica da USP. Foi militante do movimento estudantil no âmbito da *União Estadual dos Estudantes* (UEE), tendo se aproximado do *Partido Comunista Brasileiro* (PCB).

Iniciou suas atividades artísticas por meio de Francisco Ramalho Jr. que tinha fundado um grupo de cinema do qual já faziam parte José Américo Viana e Clóvis Bueno. Nesta época, graças às intensas atividades cineclubísticas, recebeu influências do cinema Polonês, especialmente de Wajda, da *Nouvelle-Vague*, do *Neo-Realismo italiano* e do cinema Latino-Americano, particularmente do documentarista argentino Fernando Birri. Em 1966, com patrocínio do movimento estudantil (especialmente do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP e do *Jornal Amanhã*), realizou *Liberdade de imprensa* que foi o seu primeiro filme, um documentário de média metragem.

Apesar das dificuldades econômicas e políticas, Andrade e Francisco Ramalho montaram a produtora de cinema TECLA. A produção de estréia foi *Anuska, manequim e mulher* (1968), dirigida por Ramalho. Em seguida, embora o ambiente fortemente repressivo do pós-AI-5 já se fizesse sentir, Andrade dirigiu *O filho da televisão* (episódio de *Em cada coração um punhal*). Ao lado disso, dirigiu também seu primeiro longa-metragem de ficção, *Gamal, o delírio do sexo*.

Neste momento, devemos tratar um pouco da trajetória de Eduardo Coutinho. cursou Direito e foi revisor e copidesque da revista *Visão*, entre 1954 e 1957. Estou no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC – França). Retornou ao Brasil em 1960 e teve a oportunidade de trabalhar, em São Paulo, como assistente de direção em peças de teatro. Em 1962, transfere-se para o Rio de Janeiro onde trabalhou como gerente de produção de *Cinco vezes favela*. Abandonou as filmagens para fazer parte da UNE-volante. Foi nesse contexto que Coutinho conheceu Elizabeth Teixeira, viúva do líder das Ligas Camponesas João Pedro Teixeira. Esse encontro deu origem ao filme *Cabra marcado para morrer*, cujas filmagens foram interrompidas pelo golpe militar de 1964. No retorno ao Rio de Janeiro, colaborou com a elaboração do roteiro de *A falecida*, de Leon Hirszman, dentre outros importantes projetos artísticos. Nessa época, a produtora de cinema SAGA enfrentava dificuldades financeira e, em seguida, entra em falência. Coutinho retomou a atividade jornalística, sem abandonar projetos cinematográficos.

Como se pode perceber pelas rápidas informações expostas acima, na passagem dos anos 1960 para a década seguinte, João Batista de Andrade e Eduardo Coutinho estavam enfrentando grandes transformações (econômicas, sociais, políticas e culturais) que exigiam novos posicionamentos no âmbito pessoal/profissional. As vicissitudes do engajamento artístico – questão central nos debates do período – encontram na trajetória de ambos pistas muito consistentes dos caminhos seguidos pelos artistas brasileiros preocupados com a discussão dos temas relevantes e que, ao mesmo tempo, recusando o didatismo e posturas de inspiração iluminista, presentes em diversas obras daquele momento, desejavam manter um diálogo instigante e não-conformista com o público. A chamada “*Resistência Democrática*” ganha, desta forma, um contorno

mais matizado, sobretudo se lançarmos luz sobre a inserção desse cineasta também entre os profissionais que trabalharam na televisão brasileira.

Com efeito, é preciso salientar que, na década de 1970, Andrade, a convite de Fernando Pacheco Jordão e Vladimir Herzog, trabalhou no setor de jornalismo da *TV Cultura* (*Fundação Padre Anchieta/SP*), desenvolvendo trabalhos cinematográficos investigativos (documentários) para o programa *Hora da Notícia*. Além disso, com Paulo Gil, na mesma década, trabalharia no *Globo Repórter* (*Rede Globo*).

Essas atividades televisivas foram fundamentais não só porque lhe garantiram a sobrevivência, mas, sobretudo, porque lhe deram sustentação e segurança em seu período de formação e aprendizagem, bem como serviram como espaço, ainda que sujeito a muitas restrições, para sua militância política.

As evidências de que dispomos, além dos filmes documentários, são os depoimentos do próprio diretor, em que ele procura expor essa experiência, em tom memorialístico, tal como se pode verificar nos trechos transcritos abaixo em que ele fala sobre sua experiência na *TV Cultura*:

Minha experiência na TV se deve fundamentalmente a duas pessoas: Fernando Pacheco Jordão e Vladimir Herzog (Vlado). [...] Em 1972 foi criado o telejornal Hora da Notícia. [...] Entre as pautas possíveis feitas pelo chefe de reportagem (Anthony de Christo) e pelo Fernando, lá estava uma bem interessante: Operação Tira da Cama. Era uma operação militar de rotina, a invasão de uma favela, à noite, por soldados, cães e cavalos, onde as pessoas eram tiradas das camas para se identificar. [...] Os cinegrafistas faziam a coisa como lhes parecia natural: eles estavam do lado da polícia porque estavam, e pronto, não havia motivos para dúvidas nem questionamentos. Também na vida eles estavam do lado do invasor e viam os favelados com a mesma desconfiança que os policiais. [...] Rememorando as imagens da Operação Tira da Cama, que eu já conhecia, pedi que o cinegrafista Adão Macieira fosse, à noite, cobrir a operação. Que ele filmasse tal como já estava acostumado. Ele filmou e eu voltei ao local, no dia seguinte, para fazer um dos meus primeiros trabalhos na TV. Filmei tudo de novo, agora sob o ponto de vista dos favelados e gravei seus depoimentos. Os depoimentos narravam, agora, sob o ponto de vista dos invadidos, a própria invasão, as luzes cegando os olhos, os pontapés nas portas, os gritos, os barracos marcados de giz com um X. Outros depoimentos expunham suas vidas: por que viviam ali, em que trabalhavam, revelando a incrível carga social de seus dramas. A reportagem foi montada a partir desses depoimentos, usando, na montagem, as imagens captadas na noite anterior, invertendo-se, pois, a visão tradicional exposta nas TVs. As imagens, antes de plena adesão à violência, se tornavam denúncias tristes, chocantes. [...] Um programa como o Hora da Notícia, montado pelas pessoas que o fizeram e com os propósitos que nos dirigiam, não decolaria sem uma estratégia

clara e táticas de sobrevivência. Pois, havia uma pretensão de inserir o programa no processo de redemocratização do país. [...] Significativamente, um dos diretores da TV Cultura se queixou um dia dizendo que “a gente assiste aos outros telejornais, o mundo é cor-de-rosa. Assiste ao da TV Cultura, o mundo é negro”. [...] O Hora da Notícia, apesar da boa aceitação e reconhecida importância, acumulava problemas em um nível quase insuportável. A cada dia novas acusações e cerceamentos, pressões exercidas pela própria direção da TV. [...] Nossas táticas de sobrevivência funcionavam a cada dia menos e parecia impossível inventar novas táticas. [...] O fato é que o desgaste do programa indicava seu final. A primeira intervenção foi tirar o poder de Fernando Pacheco Jordão da chefia do programa. [...] A segunda foi tirar definitivamente o Fernando, demitindo-o [ANDRADE, 2002: 45-6, 57-9, 63, 73, 85 e 90-91]

Os trechos transcritos acima expõem alguns aspectos do trabalho de João Batista de Andrade no programa *Hora da Notícia* da *TV Cultura*, na primeira metade da década de 1970. Essa experiência, dirigindo reportagens-documentários, com forte engajamento social e inovações de linguagem, particularmente quanto à construção do foco narrativo, foi fundamental para a sua formação de cineasta.

Por outro lado, cabe destacar também que os diversos trabalhos feitos por ele, nessa emissora, colocam em questão os métodos utilizados pela cúpula do Estado, naquele período, para cooptar ou calar, censurar, e até mesmo demitir os artistas/intelectuais brasileiros de esquerda, que buscaram espaços de trabalho em emissoras públicas. Não se deve perder de vista que esta conjuntura foi marcada, de um lado, pela censura, por perseguições e fortes pressões sobre os produtores culturais, incluindo intervenções e demissões. De outro, pelo chamado processo de modernização da produção cultural brasileira, que atingiu o cinema brasileiro diretamente, sobretudo com a criação da *Embrafilme*.

Por outro lado, pela importância política e estética, cabe transcrever alguns trechos de seu depoimento a respeito do trabalho desenvolvido junto ao *Globo Repórter (Rede Globo)*:

Depois do fim de nosso trabalho no Hora da Notícia, em 1974, eu e Fernando Pacheco Jordão fomos contratados pela Globo, em S.P. Fernando como editor do Jornal Nacional e eu como editor de especiais, chefiando um setor criado para me encaixar, o setor de reportagens especiais de S.P. [...] Tivemos imensa dificuldade para implantar os primeiros traços de mudança, que acabaram se tornando mais claros só em nosso trabalho no Globo Repórter, para onde foi o Fernando também, depois de esgotada sua capacidade de negociação no Jornal Nacional. Diante de nossas ideias, de nosso passado na Cultura e instruídos pelo chefe de reportagem (Laerte Mangini), [...] os repórteres tratavam de enfiar, em qualquer reportagem,

imagens de povo e mesmo entrevistas com populares. Com isso esperavam cumprir seus papéis nas mudanças propostas. O povo entrava assim, de coadjuvante, muitas vezes em situações ridículas, como enxertos que serviam apenas como álibi e, muitas vezes, como temperos, conservando-se intactos os velhos conceitos de autoridade e de hierarquia dos assuntos. [...]. A TV, particularmente o Globo Repórter, me parecia um desafio maior e que, além de tudo, poderia divulgar nacionalmente meu trabalho e minhas propostas, o que de fato se deu. [...]. Tratei de realizar na Globo tudo o que eu havia aprendido. Meu primeiro filme foi A batalha dos transportes, um documentário feito em 16 mm, em branco e preto, som direto (ainda a velha e boa câmera CP), agora montado em moviola. Bastante violento, retratando a miséria do transporte urbano em São Paulo, o filme, com cerca de 15 minutos, deveria ser exibido num programa do Globo Repórter Atualidade (uma vez por mês o Globo Repórter apresentava-se com três ou quatro assuntos). Enviamos o filme para o Rio, para o diretor nacional do Globo Repórter, o cineasta Paulo Gil Soares, que o remeteu, como era o costume, à direção geral do jornalismo. E o filme foi vetado. Por quê? Porque as eleições estavam próximas e era preciso atentar para os perigos do momento, não inflar os meios de comunicação com visões críticas da vida brasileira. Passadas as eleições, nada, o filme continuava vetado. Eu havia começado mal, marcado pela censura interna, da mesma maneira como sairia depois, mas, atingido com violência pela censura do próprio governo federal, em 1978 (proibição do longa-metragem Wilsinho Galiléia, também para o Globo Repórter). Meu segundo filme para o Globo Repórter foi A escola de quarenta mil ruas, sobre menores marginalizados e delinquentes (filmado agora com positivo cor, 16 mm), para o qual eu consegui, pela primeira vez, abrir o tenebroso RPM, o Recolhimento Provisório de Menores, para que eu e toda a imprensa pudéssemos filmar. A escola [...] teve problemas: o tempo passava e ele não era programado. Tive uma longa conversa com Armando Nogueira, diretor do jornalismo da Rede Globo e ele me prometeu uma solução que veio logo: o Globo Repórter Atualidade abriria um espaço para São Paulo, isto é, meus filmes só seriam exibidos em São Paulo. Para o resto do país, um outro filme. Assim foram exibidos A batalha dos transportes (meses de atraso) e A escola de quarenta mil ruas [ANDRADE, 2002: 93, 95-6, 98, 102, 107-100].

A partir desse depoimento, é possível perceber, acima de tudo, a tentativa muitas vezes dolorosa de se construir um trabalho cotidiano de resistência ao arbítrio. Trata-se de uma experiência estético-política fundamental para a compreensão dos caminhos trilhados por aqueles que continuaram, ao longo dos anos 1970, a luta contra a ditadura. Muitos deles, logo no início dessa década, perceberam que estavam vivendo “novos” tempos, constituídos de um cotidiano e de práticas políticas e culturais que não vislumbravam mais uma perspectiva de transformação radical, a curto ou a médio prazos. As posturas compreendidas como revolucionárias estavam derrotadas. E aqueles artistas e/ou militantes, que no decorrer da década anterior foram constantemente

desqualificados como “reformistas”, assumiram no período de 1970 a árdua tarefa de construir e consolidar a *frente de resistência democrática*.

No caso de Eduardo Coutinho sua entrada para televisão ocorreu em 1975. Neste ano, tomou a iniciativa de afastar-se do trabalho que desenvolvia como copidesque no *Jornal do Brasil*, ingressando no programa Globo Repórter da Rede Globo de Televisão.

Como vimos anteriormente, ainda que houvesse fortes restrições impostas pela ditadura militar, em particular pela atividade dos censores, diversos profissionais do *Globo Repórter* resistiram e continuaram tentando desenvolver trabalhos importantes no campo do documentário.

Entretanto, naquela conjuntura esse tipo de atividade esbarrava em alguns obstáculos oriundos do próprio meio cinematográfico, visto que, para muitos profissionais atuantes no período, cinema e televisão estavam em disputa por espaços. Para entender melhor essa disputa, vale citar uma passagem da obra de Ismail Xavier:

Desde 1964, algumas euforias foram sabotadas pelo tempo: a agitação em torno de diferentes fórmulas, ora ousadas, ora tímidas, ora cínicas, acabou se constituindo numa pedagogia muito diferente daquela que os cineastas tinham idealizado para o povo brasileiro, uma pedagogia dirigida a eles próprios, na qual a interlocução com a sociedade e com a linguagem do cinema foi, nos casos mais felizes, engendrando vitórias sobre a condição desfavorável do cinema, que se tornou mais aguda à medida que todo o avanço tecnológico do país se canalizou, na área da indústria cultural, para a televisão. Esta é veículo de massa de outra natureza e possui condição diversa na ordem internacional das comunicações. Na integração via satélite, a modernização brasileira consolidou as redes nacionais e colocou a TV no trono de forma peculiar, numa hipertrofia do veículo não encontrada sempre, em qualquer país. Enquanto a esfera eletrônica de consumo de cultura e secreção de ideologia se move apoiada no próprio modelo de desenvolvimento patrocinado pelo regime, o cinema recebe os golpes da inflação, da crise urbana, da vigência do padrão-dólar na economia [XAVIER, 2001: 58].

A citação acima revela o posicionamento de uma parte ponderável dos profissionais de cinema que viam a Televisão como veículo a serviço do mercado capitalista e, ao mesmo tempo, incentivado pelos governos militares. Embora pertinente do ponto de vista global, ou seja, quando são considerados os aspectos mais gerais do desenvolvimento econômico, político e estético dos produtos televisivos, esse tipo de avaliação, porém, deixa de considerar casos específicos relevantes em que o encontro

dos cineastas com esse meio de comunicação pode se mostrar frutífero, como é o caso, por exemplo, do cineasta Eduardo Coutinho.

Com efeito, para esse artista, assim como para muitos outros que trabalharam nesse ramo de atividade, a televisão teve um papel muito importante em sua formação profissional. Em diversas ocasiões, Coutinho afirmou, em seus depoimentos, que aprendeu a lidar com o ritmo frenético da TV. Além disso, condições materiais eram mais favoráveis, o que lhe permitiu fazer um ou dois filmes por ano. Como ele próprio afirma, graças a esse tipo de trabalho, teve a oportunidade de assimilar formas novas de:

[...] conversar com as pessoas e filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas de televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente. Além disso, pela primeira vez eu recebia um salário bom e pago em dia [DEPOIMENTO DE EDUARDO COUTINHO CITADO EM: LINS, 2004: 20].

Por outro lado, se é necessário destacar a presença de artistas no meio televisivo, produzindo *Arte de Resistência*, sem sombra de dúvidas, não se deve esquecer que esse período foi extremamente frutífero para a organização de movimentos populares que assumiram papel fundamental no processo de redemocratização, tais como: *Movimento contra Carestia*, *Clube de Mães*, *Pastorais Operárias*, entre outros, como bem observou o sociólogo Eder Sader:

Os movimentos sociais não substituem os partidos nem podem cancelar as formas de representação política. Mas estes já não cobrem todo o espaço da política e perdem sua substância na medida em que não dão conta dessa nova realidade. Os movimentos sociais foram um dos elementos da transição política ocorrida entre 1978 e 1985. Eles expressaram tendências profundas na sociedade que assinalavam a perda de sustentação do sistema político instituído. Expressavam a enorme distância existente entre os mecanismos políticos instituídos e as formas da vida social [SADER, 1988: 312-143].

Essa nova realidade redimensionou também as manifestações simbólicas da sociedade brasileira.

E é nesse contexto, passagem da década de 1970 para os anos 1980, que João Batista de Andrade, depois de sua experiência na televisão brasileira (*TV Cultura* e *Rede Globo*), retornou em definitivo como diretor de longa-metragem lançando respectivamente os seguintes filmes: *Doramundo* (1977), *O Homem que Virou Suco* (1980), *A Próxima Vítima* (1982) e *Céu Aberto* (1985). Comparecem, nesses filmes, de

diferentes maneiras, o constante engajamento do diretor no processo de redemocratização, bem como as propostas de fusão entre o registro “documental” e a liberdade de criação ficcional, fruto do aprendizado na Televisão.

O mesmo pode ser dito a respeito de Eduardo Coutinho. Este diretor, em meio às lutas e mobilizações pelo retorno da democracia, começou a mobilizar recursos para a retomada de um projeto interrompido: as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*.

Eram outros tempos e, nesse filme, percebe-se uma autocrítica em relação à postura iluminista-vanguardista adotada nos anos 1960, ou seja, há uma importante mudança de posicionamento político do cineasta em face dos segmentos populares e da realidade brasileira.¹

Nesse caso é importante ressaltar: também em *Cabra marcado* encontramos forte diálogo entre as linguagens do cinema e da televisão. E isso só foi possível graças ao trabalho no *Globo Repórter*.² Na verdade, como admite o próprio Coutinho, essa experiência “serviu como uma verdadeira escola de documentário” [RIDENTI, 2000: 324].

Rompendo com o vanguardismo iluminista, ele aprendeu, ao fazer filmes documentários para a Rede Globo, a descobrir o OUTRO (os segmentos populares) em sua plenitude.³

Referências:

¹ Sobre esse assunto, sugere-se a consulta do seguinte artigo: RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de *Cabra Marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Paris, volume 6, número 6, p. 01-14, 2006. Disponível em: <<<http://nuevomundo.revues.org/1520>>>. Acesso em: 03/Julho/2009.

² Para obter mais informações, recomenda-se a consulta do excelente estudo de Consuelo Lins, intitulado *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 20 e seguintes).

³ De acordo com o pesquisador de cinema Fernão Ramos, “a representação do *outro* popular, trazendo o horizonte da luta política em primeiro plano, tem sua obra máxima em *Cabra marcado para morrer*, 1984, de Eduardo Coutinho, espécie de coroamento de uma época” (p. 216). Para mais informações, consultar: RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas Afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

ANDRADE, João Batista de. *O Povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: Editora do SENAC, 2002.

LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de *Cabra Marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Paris, volume 6, número 6, p. 01-14, 2006. Disponível em: <<<http://nuevomundo.revues.org/1520>>>. Acesso em: 03/Julho/2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas Afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

XAVIER, Ismail. *O Cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.