

## Formulações teóricas realistas na obra de Joaquim Pedro de Andrade<sup>1</sup>

### Realistic theoretical formulations in the work of Joaquim Pedro de Andrade

Eduardo Tulio Baggio

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, ambos da Unespar. Curitiba, Brasil. E-mail: eduardo.baggio@unespar.edu.br

#### Resumo:

O artigo objetiva ressaltar o caráter realista das formulações teóricas encontradas nas primeiras obras de Joaquim Pedro de Andrade, tanto em seus filmes de ficção como em seus documentários. Tal investigação segue os pressupostos da Teoria de Cineastas e, para efeitos de balizamento teórico realista no cinema, são considerados fundamentalmente os tradicionais conceitos de André Bazin e Siegfried Kracauer. Considera-se, por fim, que as obras iniciais do cineasta apontam para um realismo duplo, tanto do conteúdo quanto da forma, e que podem ser consideradas enquanto formulações teóricas fílmicas. Desta forma, são tomados para as análises os filmes *Garrincha*, *Alegria do Povo* (1963) e *O Padre e a Moça* (1966).

#### Palavras-chave:

Realismo; Cinema brasileiro; Joaquim Pedro de Andrade; Teoria de Cineastas.

#### Abstract:

The academic article aims to highlight the realistic character of the theoretical formulations found in the early works of Joaquim Pedro de Andrade, both in his fiction films and in his documentaries. Such investigation follows the assumptions of the Filmmaker's Theory and, for the purpose of realistic theoretical marking in cinema, the traditional concepts of André Bazin and Siegfried Kracauer are fundamentally considered. Finally, it is pondered that the filmmaker's initial works point to for a double realism, both in content and form, and that they can be elucidated as theoretical formulations in films. Thus, the films *Garrincha*, *Alegria do Povo* (1963) and *O Padre e a Moça* (1966) are taken for analysis.

#### Keywords:

Realism; Brazilian cinema; Joaquim Pedro de Andrade; Filmmakers' Theory.

---

<sup>1</sup> Este texto foi publicado nas Actas do evento Cinema em Português – X Jornadas, editadas por Frederico Lopes, Paulo Cunha e Manuela Penafria, publicadas pela Editora LabCom.IFP (www.labcom-ifp.ubi.pt), Covilhã-PT, 2017.

## 1 Considerações sobre o conceito de Realismo no cinema

O realismo cinematográfico já foi abordado, enquanto campo teórico, de várias formas e com diversas acepções. Não caberia aqui discutir profundamente esse conceito, que é um dos mais aludidos e utilizados nos estudos de cinema. Entretanto, é fundamental definir sob quais aspectos tratarei do realismo. Primeiramente, o realismo como compreendido por Siegfried Kracauer e nomeado por Ismail Xavier como um realismo empirista, derivado do realismo crítico (XAVIER, 2005, p. 69), que compreende que o cinema tem um papel perante a sociedade de não sucumbir a formulações fragmentárias que percam o poder de refletir sobre a realidade, daí a necessidade da manutenção da integridade possibilitada pela imagem em espaço-tempo do cinema. Nas palavras de Kracauer:

O cinema torna visível aquilo que não víamos – e talvez nem mesmo pudéssemos ver – antes do seu advento. Ele efetivamente nos ajuda na descoberta do mundo material com suas correspondências psicofísicas. Literalmente, redimimos este mundo da sua inércia, de sua virtual não existência, quando logramos experimentá-lo através da câmera. E estamos livres para experimentá-lo porque estamos fragmentados. O cinema pode ser definido como o meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. Suas imagens permitem, pela primeira vez, nos apropriarmos dos objetos e ocorrências que compreendem o fluxo da vida material.” (KRACAUER apud XAVIER, 2005, p. 70)<sup>2</sup>

Neste sentido, o realismo para Kracauer está fundado na realidade externa ao cinema, mas que o cinema é capaz de representar com mais proximidade do que qualquer outro meio de expressão. Para o autor, o cinema teria o potencial de chegar muito perto do mundo, do desenrolar do mundo, daquilo que é a fisicalidade que experienciamos ao viver. Segundo Kracauer, poderíamos até mesmo “tocar” o mundo através do cinema, como explica José Filipe Costa ao dizer que, para o autor, “é através

---

<sup>2</sup> No original: “Film renders visible what we did not, or perhaps even could not, see before its advent. It effectively assists us in discovering the material world with its psychophysical correspondences. We literally redeem this world from its dormant state, its state of virtual nonexistence, by endeavoring to experience it through the camera. And we are free to experience it because we are fragmented. The cinema can be defined as a medium particularly equipped to promote the redemption of physical reality. Its imagery permits us, for the first time, to take away with us the objects and occurrences that comprise the flow of material life.” (KRACAUER, 1960, p. 300).

da máquina cinematográfica que surge, pela primeira vez, a possibilidade histórica de *tocar* o mundo na sua materialidade, simultaneidade e contingência, o que configura uma nova relação sujeito/objecto.” (COSTA, 2006, p. 212)

Diferentemente de Kracauer, André Bazin pensou em um realismo ontológico, originário do cinema e que se encerra, basicamente, no próprio cinema, na medida em que expresso fundamentalmente por técnicas cinematográficas ou por usos da linguagem cinematográfica. Para Bazin, o realismo do cinema estaria ligado originariamente à possibilidade de correlação entre o espaço-tempo vivido por nós em nossas vidas cotidianas e a representação do espaço-tempo proporcionada pelo caráter foto-cinético da imagem cinematográfica (BAZIN, 1985). Tal relação seria melhor quanto mais conseguisse aproximar a representação do fenômeno representado em suas características espaço-temporais. É desse pensamento que surgem: 1) o apeço do autor pela profundidade de campo enquanto possibilidade de alcance/opção para o espectador dentro do campo representado; 2) o apeço do autor pelo plano-sequência enquanto aproximação extrema da temporalidade contínua e deslocamento no espaço expressos na imagem cinematográfica; 3) o apeço do autor por uma montagem restrita/interdita, em que a opção pela continuidade sem fração de cena e a opção por enquadramentos mais amplos – que por consequência dispensem a fração da cena – são valorizados em detrimento dos cortes constantes, pois seriam marcas indelévels da proximidade da experiência do viver humano com a experiência da visualização das imagens cinematográficas.

Segundo Malin Wahlberg:

A teoria do cinema de Bazin está relacionada com a filosofia do tempo. Nela, a temporalidade da fotografia encontra-se com os efeitos psicológicos da duração do tempo e das mudanças das imagens em movimento. Bazin supõe que o realismo está relacionado com determinados dispositivos estilísticos do espaço-tempo, como continuidade e duração. A estética da profundidade de campo e da continuidade temporal em planos longos tem sido muitas vezes confundida com a transparência da inscrição da câmera. (WAHLBERG, 2008, p.32)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> No original: “Bazin’s film theory closely relates to the philosophy of time. The temporality of the photograph meets with the psychological effects of duration and change in moving images. Bazin’s presumed realism is commonly related to his preference for specific stylistic devices of space- time continuity and duration. The aesthetics of spatial depth and the temporal continuity of a long take have therefore often been confused with the acclaimed transparency of camera inscription.”

Ambas as perspectivas, de Kracauer e de Bazin têm pontos em comum, apesar de divergirem nos motivos essenciais para a defesa do realismo e mesmo no que entendem como fundamento realista. Como apontado por Manuela Penafria em seu texto *Em Busca do Perfeito Realismo*, tanto para Kracauer como para Bazin “o Realismo é uma questão dependente da disciplina da Ética” (PENAFRIA, 2005, p. 11), posto que, entendendo o cinema enquanto representação que é, há a necessidade da correspondência ética em ambas as acepções de realismo. Neste ponto, me arrisco a considerar que além de ser uma questão ética para ambos, o realismo para Kracauer envolve um compromisso ético com o que é representado e, assim, seria mais próprio para pensarmos cinemas de conteúdo eminentemente realista, como o Neo-realismo Italiano ou o cinema documentário, pois nesses filmes, além de aspectos relacionados aos usos da linguagem cinematográfica de propensão realista, há uma relação de correspondência – mesmo que parcial – entre as asserções dos filmes sobre os objetos representados e os próprios objetos em si. Já o realismo baziniano está fundado em um compromisso ético com o cinema e o potencial deste em sua ontologia, ou seja, é um realismo mais próprio ao como representar e não ao quê representar. Desta forma, pode ser pensado indistintamente para qualquer tipo de filme. Não por acaso os exemplos de Bazin foram tão alargados.

Para este artigo interessa ressaltar o sentido realista duplo, tanto do conteúdo quanto da forma, nos primeiros filmes de Joaquim Pedro de Andrade, sejam os de ficção ou os documentários. Em outras palavras, interessam para as análises presentes neste texto tanto o conceito realista de Siegfried Kracauer como o de André Bazin. Tal interesse está envolto pela perspectiva da abordagem da Teoria de Cineastas ao ter em conta tanto as obras fílmicas como as considerações verbais, escritas ou faladas, de Joaquim Pedro como fundamentais para o estudo do cinema em busca das formulações teóricas do cineasta.

## **2 O Realismo de Joaquim Pedro de Andrade no documentário Garrincha, Alegria do Povo (1963)**

A primeira fase do cinema de Joaquim Pedro de Andrade, é,

fundamentalmente, realista, tanto no que representa como no como representa. Posteriormente há uma mudança forte, com, por exemplo, em *Macunaíma* (1969) ou em *Vereda Tropical* (1977). Em suas considerações sobre o cinema, Joaquim Pedro deixava claro seu interesse realista pelo Brasil. É famosa, por exemplo, a afirmação do cineasta quanto ao seu intento de pensar cinematograficamente a realidade brasileira: “Só sei fazer cinema no Brasil, só sei falar de Brasil, só me interessa o Brasil.” (ANDRADE, 1988). Também é bastante conhecida a afirmação do cineasta, ao falar do Cinema Novo, movimento do qual fez parte, de que “uma das coisas principais era filmar o Brasil e os problemas dos brasileiros sem nenhum retoque, sem nenhum disfarce. Desprezar a estética pela estética, procurar uma estética que vinha mais da eficácia política do que de outra coisa.” (ANDRADE, s/d)

Foi partindo desses princípios realistas que Joaquim Pedro fez os curtas documentários *O Mestre dos Apipucos* e *O Poeta do Castelo*, ambos de 1959, e o curta ficcional *Couro de Gato*, de 1962. Em 1963, o cineasta lançou *Garrincha, Alegria do Povo*, um média metragem documental que tinha em suas aspirações iniciais ser um filme ao estilo do *Cinema Direto* estadunidense, posto que ele tinha acabado de fazer um estágio com os irmãos Maysles nos Estados Unidos e voltara ao Brasil bastante influenciado pela proposta cinematográfica de pouquíssima interferência defendida pelos Maysles e por outros documentaristas ligados ao mesmo grupo dos irmãos. Já em 1966, Joaquim Pedro dirigiu seu primeiro longa-metragem de ficção, *O Padre e a Moça*. Assim, *Garrincha, Alegria do Povo* (1963) e *O Padre e a Moça* (1966) configuram-se como os dois primeiros filmes de maior fôlego do cineasta. Desta forma, tomo esses dois filmes para a discussão de aspectos realistas nesses filmes tendo como base os conceitos de Siegfried Kracauer e de André Bazin.

Sobre o realismo em *Garrincha, Alegria do Povo* (1963), é importante destacar a sequência de abertura do filme, composta de imagens de fotografias estáticas, algumas dotadas de movimentos que percorrem as fotografias, produzindo espécies de movimentos sobre as imagens originalmente estáticas. Acompanhando as imagens fotográficas, ouvimos uma música de ritmo muito marcado, lembrando a base de um samba, mas com destaque para a marcação dada pelos tambores, que acompanham o fluxo da montagem e chegam a lembrar os sons mecânicos dos disparos de uma máquina fotográfica analógica. Para além do uso de fotografias disponíveis como

arquivo, é importante pensar no significado do uso destas diante do fato de que o cineasta dispunha de muitas outras imagens em movimento, que seriam, segundo Bazin, uma evolução em relação às imagens estáticas:

Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação. (BAZIN, 1985, p. 24)

A série de fotografias estáticas constitui, na primeira sequência do documentário, um panorama das atividades de Garrincha, frisando sua desenvoltura futebolística, seu aspecto brincante e a reverência que recebia até mesmo dos maiores expoentes políticos do Brasil de então.

Fotogramas da sequência inicial do filme *Garrincha, Alegria do Povo* (1963):





Mas por que o uso das imagens estáticas? Por que negar a “consecução no tempo da objetividade fotográfica”, como definiu Bazin? Joaquim Pedro voltava da sua experiência com os irmãos Maysles e trazia a ideia de um cinema documental de baixa interferência sobre a realidade, como proposto pelos cineastas do Cinema Direto, especialmente a partir das ideias de Robert Drew. Então, iniciar o filme com imagens estáticas não significa um ato de negação do potencial da “consecução no tempo”; ao contrário, aponta para uma compreensão do potencial da indicialidade da imagem fotográfica para um cinema documentário que objetivava aproximar-se mais da realidade com menor interferência. A consecução no tempo e, portanto, uma ênfase maior no realismo de como o mundo é representado – próprio do realismo baziniano – surge a partir da segunda sequência, esta já com imagens em movimento. Porém, entre a primeira e a segunda sequência o cineasta optou por uma cartela com uma frase de um famoso dramaturgo e jornalista brasileiro, apaixonado por futebol, Nelson Rodrigues.

Cartela entre a primeira e a segunda sequências do filme *Garrincha, Alegria do Povo* (1963):

“Se fôssemos 75 milhões de  
Garrinchas, que país seria  
êste, maior que a Rússia, maior  
que os Estados Unidos.”

Nelson Rodrigues



Com a frase de Nelson Rodrigues, Joaquim Pedro de Andrade mostra que também no plano do conteúdo o filme aponta para uma discussão específica sobre a realidade brasileira, que já estava iniciada com as imagens estáticas dos políticos bajulando Garrincha em busca de aderir à sua popularidade, que é bastante enfatizada com as palavras de Rodrigues ao indicarem que o país poderia ser muito melhor do que era. Mas o que era? A segunda sequência pode ser compreendida como uma resposta para essa pergunta, ao colocar na tela uma série de planos que mostram a presença constante do futebol junto à população da cidade do Rio de Janeiro. Porém, além desse caráter introdutório em um filme que tem no futebol um elemento essencial, tais imagens vão mostrar também que trata-se de uma população pobre, que improvisa bastante para conseguir a estrutura mínima necessária para a prática futebolística. Ou seja, o Brasil era um país precário e extremamente desigual, como ainda é.

Fotogramas da segunda sequência do filme *Garrincha, Alegria do Povo* (1963):



Das areias das praias, seja com traves de futebol de fato ou com caixas de engraxates, às ruas ou aos terrenos baldios, todo espaço pode ser ocupado para jogar futebol. O que o filme destaca nesse ponto é que os brasileiros da época – assim como os brasileiros de hoje – viviam em grande contraste socioeconômico, marcado nos planos dessa sequência, por exemplo, pela diferença gritante da estrutura dos prédios à beira-mar com a precariedade da vida de garotos que precisam engraxar sapatos nas ruas para sobreviver e aproveitam as caixas de engraxar para que sirvam de balizas em



uma partida de futebol. Nesse sentido temos um realismo preocupado com o que é representado, além do como é representado, que entendo ser mais próximo das propostas de Kracauer.

Em outra sequência, próxima do final de *Garrincha, Alegria do Povo* (1963) podemos utilizar o mesmo raciocínio diante dos planos das arquibancadas em uma partida de futebol no estádio do Maracanã, no período em que ainda existia o espaço chamado de geral, onde não havia lugar marcado nem cadeiras e, por isso mesmo, os ingressos para essa área tinham preços populares. Vemos características do povo brasileiro que ia aos estádios assistir futebol na época, em uma preocupação com o que mostrar: a preponderância masculina, rostos brancos e negros, pessoas sem alguns dentes, a peculiaridade do visual de alguns, a forte presença da polícia militarizada.

Fotogramas da penúltima sequência do filme *Garrincha, Alegria do Povo* (1963):



Mas nesta mesma sequência vemos também a preocupação realista com o como filmar, expressa com a profundidade de campo, com os enquadramentos de

conjunto e gerais, com as ações transcorridas dentro de planos amplos que permitem a escolha do espectador em como direcionar o olhar e com os movimentos de câmera que revelam, gradualmente, a amplitude dos espaços-tempo vividos pelos intervenientes do filme.

Fotogramas da penúltima sequência do filme *Garrincha, Alegria do Povo* (1963):



Ainda, a última sequência do filme inicia com a retomada da vida cotidiana dos trabalhadores, que no dia anterior estavam no estádio. Também nesta há uma mistura de um realismo muito relacionado com o conteúdo do documentário e outro bastante dedicado ao trabalho com a linguagem cinematográfica em favor da valorização da indicialidade do espaço-tempo cinematográfico.

Fotogramas da última sequência do filme *Garrincha, Alegria do Povo* (1963):



Esta última sequência termina com o retorno ao estádio, em um final de semana seguinte, mas antes aborda os dissabores das vidas das pessoas que buscam no futebol algum tipo de alento para as dificuldades enfrentadas em um país de desigualdades profundas.

### 3 O Realismo de Joaquim Pedro de Andrade na ficção *O Padre e a Moça* (1966)

Sobre o realismo em *O Padre e a Moça* (1966), não é difícil perceber como o cineasta organizou a *mise-en-scène* em busca dos movimentos que fossem importantes para o enredo, mas sempre em compasso direto com o espaço cênico das locações, com forte apelo histórico. Em outras palavras, Joaquim Pedro de Andrade evidencia no filme a intenção de deixar claro um encontro com os personagens e os locais que filma, ao contrário de uma tradicional busca de constituir majoritariamente personagens e lugares diante da câmera. Assim, a câmera em *O Padre e a Moça* (1966) segue o mundo que representa, evidentemente que com os traços e marcas do cineasta, mas sem perder o ímpeto de uma *mise-en-scène* realista, ou seja: “A estrutura do mundo, sua constituição em estilo, está lá e cabe à *mise-en-scène* deixar-se levar pela força da ladeira, pela atração gravitacional de seus núcleos de movimento, ação e expressão, conforme surgem para a câmera.” (RAMOS, 2012, p. 56)

O próprio Joaquim Pedro considerou que *O Padre e a Moça* (1966) era uma mudança em relação a *Garrincha, Alegria do Povo* (1963), mas sempre pensando na realidade, que, segundo ele, teria sido difícil de abordar no documentário futebolístico pelo excesso de “mediação”:

Reparei que *Garrincha* era um filme de arquivo, que exigia uma ‘mediação’ muito grande. A ficção me apareceu como sendo algo de muito mais ‘imediate’. Era a troca de uma atitude imposta por algo pessoal. Era o abandono de uma certa onipotência diante da realidade: a confissão de nossos enganos e fragilidades – os tempos haviam mudado. (ANDRADE apud ARAÚJO: 2013, p. 184)

Quando o cineasta diz que “os tempos haviam mudado” faz menção, provavelmente, ao fato de que quando filmou *Garrincha, Alegria do Povo* (1963), o

Brasil era uma democracia, apesar de seus inúmeros problemas, já *O Padre e a Moça* (1966) estreou em um período ditatorial, de tempos sombrios e que se tornariam ainda piores nos anos seguintes. Curiosamente o filme foi acusado de ser alienado, pois, justamente em um momento de cerceamento da democracia, falava do amor entre um jovem clérigo e uma moça humilde e dominada por um homem muito mais velho e rico do que ela. Algo que parecia excessivamente distante das lutas pela democracia e pelas causas populares. Entretanto, ao contrário do que disseram alguns críticos e detratores do filme, trata-se de uma abordagem nada alienada da realidade brasileira. A dominação sofrida por Mariana, a moça do título, só existia porque havia muita dificuldade econômica e ausência do estado em muitas cidades do interior do Brasil, algo que o filme aponta com veemência.

Em uma das primeiras cenas de *O Padre e a Moça* (1966) vemos o retorno de viagem de Fortunato, o homem que criou e dominou Mariana, para a casa grande onde ambos moravam. Após ele se dirigir para o quarto, Mariana o acompanha e lhe oferece o jantar, ele diz que não quer comer e começa a conversar com a moça mostrando-se intrigado com a relação dela com o velho padre da região, Antonio, que está prestes a morrer.

Fotogramas de uma das cenas iniciais do filme *O Padre e a Moça* (1966):





O diálogo entre eles evidencia uma discussão sobre o Brasil, sobre as desigualdades do país e o abuso que elas permitem. Além dessa temática realista, do que o filme aborda, é uma cena de pouco mais de 6 minutos, em que prevalecem os planos longos (são apenas 7) e os movimentos de câmera. Ainda, há constante uso dos enquadramentos de conjunto e pouquíssimos contraplanos. Desta forma, é mais um caso em que as propostas realistas de Kracauer e Bazin estão, digamos, atendidas.

#### 4 Considerações Finais

É claro que Joaquim Pedro de Andrade não tinha em mente as propostas teóricas de Siegfried Kracauer ou de André Bazin quando fez seus filmes, mas é interessante notar como ambas as propostas aparecem na cinematografia desse cineasta, pelo menos na primeira fase da sua carreira. Mesmo quando colocamos em debate filmes tão diferentes como o documentário *Garrincha, Alegria do Povo* (1963) e a ficção *O Padre e a Moça* (1966), encontramos formas de discutir seus aspectos realistas, quando essa é uma proposta fílmica, como em ambos os casos.

Considerar as diferenças entre propostas realistas voltadas ao enredo dos filmes ou outras, voltadas aos usos da linguagem cinematográfica, evidentemente não é algo possível exclusivamente nos filmes de Joaquim Pedro. O que procurei fazer foi abordar brevemente filmes da primeira fase da carreira deste cineasta pois acredito que tratam-se de obras que seguem por esse viés realista duplo, tanto do conteúdo quanto da forma, e que podem ser consideradas enquanto formulações teóricas fílmicas em seu intenso interesse pela realidade brasileira e de seu povo. Outros cineastas, com certeza, seguiram caminho semelhante e podem ser observados pela mesma perspectiva em busca da compreensão de seus projetos cinematográficos.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Joaquim Pedro. **Só me interessa o Brasil**. Entrevista para Teresa Cristina Rodrigues. Jornal O Globo. Rio de Janeiro. 12 set. 1988. Disponível em: <[http://www.filmesdoserro.com.br/jpa\\_entr\\_5.asp](http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_5.asp)>.

\_\_\_\_\_ (s/d). Entrevista Metavideo. Disponível em: <[http://www.filmesdoserro.com.br/filmes.asp?x=jpa\\_metavideo&tit=Entrevista%20Metavideo%20-%20video%20](http://www.filmesdoserro.com.br/filmes.asp?x=jpa_metavideo&tit=Entrevista%20Metavideo%20-%20video%20)>.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos**. São Paulo: Alameda, 2013.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

COSTA, José Filipe. **Uma teoria por um cinema da realidade: Uma leitura de Theory of Film, the Redemption of Physical Reality, de Siegfried Kracauer**. Doc Online, 01 211-225. Covilhã, 2006.

COURO de Gato. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Audiovisual. Brasil, 1962.

GARRINCHA, Alegria do Povo. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Audiovisual. Brasil, 1963.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: the redemption of physical reality**. London, New York: Oxford University Press, 1960.

MACUNAÍMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Audiovisual. Brasil, 1969.

O MESTRE dos Apipucos. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Audiovisual. Brasil, 1959.

O PADRE e a Moça. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Audiovisual. Brasil, 1966.

O POETA do Castelo. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Audiovisual. Brasil, 1959.

PENAFRIA, Manuela. **Em busca do perfeito realismo**. BOCC-UBI, 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-busca-perfeito-realismo.pdf>>.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet**. In: XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE.1, v.1, p. 53-68. 2012.

VEREDA Tropical. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Audiovisual. Brasil, 1977.

WAHLBERG, Malin. **Documentary Time: Film and Phenomenology**. Minneapolis:

University of Minnesota Press, 2008.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido em: 19.10.2020

Aceito em: 06.05.2021