

FELIPE LOPES MENICUCCI

**NOTÍCIAS EM CENA – O REGISTRO DE  
ACONTECIMENTOS SOCIAIS ATRAVÉS DO  
“CINEJORNAL MATRACA”**

Viçosa – MG

Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV

2009

FELIPE LOPES MENICUCCI

**NOTÍCIAS EM CENA – O REGISTRO DE  
ACONTECIMENTOS SOCIAIS ATRAVÉS DO  
“CINEJORNAL MATRACA”**

Memorial apresentado ao Curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Soraya Maria Ferreira Vieira

Viçosa – MG

Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV

2009



Universidade Federal de Viçosa  
Departamento de Comunicação Social  
Curso de Comunicação Social/Jornalismo

Projeto Experimental intitulado *Notícias em cena – o registro de acontecimentos sociais através do “Cinejornal Matraca”*, de autoria de Felipe Lopes Menicucci, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Profª Drª Soraya Maria Ferreira Vieira – Orientadora  
Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV

---

Ms. Marcel Henrique Ângelo  
Jornalista da Assessoria de Comunicação Social da UFV

---

Profª Drª Ana Maria Dietrich  
Curso de História / Mestrado / Universidade Severino Sombra – Vassouras, RJ

Viçosa, 26 de novembro de 2009

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente a minha família que, mesmo por telefone ou então nas poucas viagens de volta para casa, me apoiou e me fez ter certeza de que todo o esforço se justifica pelo resultado do trabalho.

Aos meus amigos, principalmente aqueles dispostos a fazer cinema, independente do amadorismo, dos concursos perdidos e da dificuldade técnica. Companheiros de trabalho, amigos e colegas que, em diversos momentos me incentivaram.

E também a todas as pessoas que, nesses quatro anos em Viçosa, fizeram parte da minha vida, direta ou indiretamente, me ensinando, convivendo e mostrando que a vida é feita de um grande trabalho em equipe.

Por falar nisso, agradeço a minha equipe de trabalho, que por feliz coincidência (ou destino) foi composta pela pessoa que esteve mais próxima durante esse tempo, me questionando quando não entendia, me criticando quando estava ruim e puxando minha orelha quando devia. Tudo isso, claro, com a gargalhada e os cachinhos que sempre quero ter por perto.

À minha orientadora, por ter me guiado durante a execução do projeto, me dando liberdade para criar e experimentar.

E também a todos aqueles que se sentam nas poltronas das salas de cinema ou então procuram outros meios de prestigiar a “sétima arte”. Enfim, a todo público, sem o qual nenhuma produção cinematográfica valeria a pena.

Muito obrigado!

## **RESUMO**

Este é um projeto experimental na área do jornalismo audiovisual, que consiste na produção de um cinejornal, uma das primeiras formas de comunicação audiovisual existentes. Os cinejornais acompanham, em parte, a própria história do cinema, e foram usados como registro de acontecimentos sociais. A técnica está em filmar enquanto acontece, sem a inserção de elementos ficcionais, tornando o filme um retrato da sociedade. O nome do produto “Cinejornal Matraca”, também leva em consideração as características da época. O caráter informativo das reportagens para cinema é valorizado no projeto, bem como a aplicação prática de teorias e técnicas das produções audiovisuais, com o objetivo de fazer esse registro. Um dos retratos é a festa da “Santinha do Vau Açu”, imagem de Nossa Senhora Aparecida que, no feriado do dia 12 de outubro, atrai mais de 30 mil pessoas da Zona da Mata de Minas Gerais para o distrito de Ponte Nova.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Cinejornal, história, comunicação, sociedade, religiosidade.

## **ABSTRACT**

This is an experimental project in the field of visual journalism, which is the production of a newsreel, one of the earliest forms of media available. The newsreels are attached, in part, the history of cinema, and were used as a record of social events. The technique is to shoot as it happens, without the inclusion of fictional elements, making the film a portrait of society. The product name "Cinejornal Matraca" also takes into account the characteristics of the time. The informative nature of the reports for cinema is valued in the project, as well as the practical application of theories and techniques of audiovisual productions, with the goal of making this record. One of these pictures is the feast of “Santinha do Vau Açu”, the image of Our Lady of Aparecida, in the holiday on 12 October, attracts over 30 thousand people from the “Zona da Mata” of Minas Gerais for the district of Ponte Nova.

## **KEY-WORDS:**

Newsreel, history, media, society, religiosity.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Fiéis indo em direção à Santa.....	15
Figura 02 – Pessoas na fila para ver a Santa.....	15
Figura 03 – Padre Joaquim celebra a missa.....	16
Figura 04 – Mulher rezando na hora da missa.....	16
Figura 05 – Padre Joaquim no momento da comunhão.....	16
Figura 06 – Homem rezando.....	17
Figura 07 – Fitinhas de Nossa Senhora.....	17

## SUMÁRIO

<b>1.0 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>06</b>
<b>2.0 REFERÊNCIAS TEÓRICAS.....</b>	<b>10</b>
2.1 Primórdios do Cinema.....	10
2.2 Jornalismo e Cinema.....	13
2.3 Reprodução do real?.....	18
<b>3.0 RELATÓRIO TÉCNICO.....</b>	<b>21</b>
3.1 Pré-produção.....	21
3.2 Produção.....	22
3.3 Pós-produção.....	23
3.4 Montagem.....	24
3.5 Informações técnicas do produto.....	25
<b>4.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>26</b>
<b>5.0 BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>28</b>
<b>6.0 ANEXOS.....</b>	<b>29</b>
6.1 Roteiro.....	29
6.2 Termo de autorização de imagem.....	34
6.3 Termo de solicitação.....	35

## 1.0 INTRODUÇÃO

O primeiro registro de imagens em movimento data de 1895. “O trem chegando à estação”, feito por Louis Lumière, inaugurou uma nova técnica que mais tarde se transformaria em arte e encantaria o mundo inteiro: o cinema. Os primeiros filmes eram pequenos, mostravam ações corriqueiras, mas tinham importância se consideradas dentro do contexto em que foi filmado. Registrar a demolição de um muro de uma fábrica de lentes fotográficas que se expandiu e os trabalhadores saindo de seu local de trabalho eram as imagens preferidas dos cineastas naquela época.

O cinema, em seu começo, não produzia obras de ficção, apenas registrava os acontecimentos, sem intervenções e recursos ficcionais. A família Lumière, detentora da maior indústria fotográfica da Europa, adaptou lentes e demais equipamentos para passar a produzir pequenos filmes, que duravam pouco mais de um minuto. O protótipo da câmera que conhecemos hoje foi desenvolvido pela família. O cinematógrafo, como era conhecido, também cumpria a função de reproduzir imagens.

O nome cinejornal surgiu da junção entre cinema e jornalismo, porque essas imagens serviam também para informar as pessoas antes das exibições dos filmes, quando não eram os filmes principais das salas de exibição. O título do projeto, “Cinejornal Matraca”, é fictício, e leva em consideração as características das produções da época. Isso reforça o foco do estudo no cinejornalismo, suas técnicas e modos de produção.

A reprodução do real permitiu que as pessoas vissem suas próprias ações, gravadas e exibidas em público. O primeiro a fazer exibições periódicas dos cinejornais foi o francês Charles Pathé, com seu *Pathé Journal*. A versão brasileira chegou dois anos depois, em 1910, no Rio de Janeiro, numa época em que os cinejornais eram respaldados, tanto pela imprensa escrita e falada, quanto pela população, ávida por novidades. O mercado nacional abriu espaço para os cinejornais a partir do momento em que as produtoras estrangeiras não se sentiram ameaçadas com o registro local de acontecimentos pequenos, se comparado com a grandiosidade da indústria cinematográfica mundial. Porém, essa liberdade preparou o terreno fértil para o aumento dessas produções nacionais, incentivadas pelo público, que gostou de se ver representado nas telonas através dos cinejornais que passaram a ser produzidos aqui.

Além disso, os cinejornais têm uma importância na história do país por ajudarem a compor o passado e entender como a sociedade funcionava. Eles também mostram a



evolução das técnicas do cinema, incipientes devido à falta de tecnologia, mas compensadas graças à iniciativa de pessoas que se dispuseram a registrar o cotidiano, informando e entretendo ao mesmo tempo.

Por isso, o projeto se justifica ao fazer uma re-elaboração da primeira forma de comunicação audiovisual, já que hoje não existem mais produções do gênero, que sigam os mesmos moldes de antigamente em relação a estética. Isso se daria explorando algumas técnicas do cinema aplicadas às intenções informativas e jornalísticas. Os cinejornais, exibidos para um público pagante, faziam retratos atuais na época da sociedade e dos acontecimentos políticos, culturais e sociais.

Se hoje uma produção cinematográfica pode ser vista em inúmeras salas de exibição por todo o mundo, antigamente exibir um filme era difícil, limitado apenas às pessoas treinadas e que tinham equipamento para tal. Muitos usavam as paredes das igrejas das cidades, ou mesmo as próprias casas como locais para a exibição das películas. A câmera que fazia o registro se transformava em um projetor, o que limitava ainda mais a exibição. Havia, também, outra questão. Antes, as filmagens eram feitas mais pelo ato de filmar, experimentar novas técnicas e, claro, retratar o cotidiano. Estudar e produzir um cinejornal atualmente seria fazer um retorno do registro artístico frente às novas tecnologias.

Levando em consideração que os cinejornais antigos retratavam eventos grandes, com aglomerações, e também por ser um evento que contasse com considerável participação popular, é preciso escolher um assunto que se enquadre nessas características para a realização desse projeto experimental. As pessoas que iriam assistir aos filmes poderiam se reconhecer na tela, e a produção teria mais chance de ser aceita pelo público,

Por isso a escolha pelo dia 12 de outubro, que é marcado oficialmente como feriado religioso nacional em homenagem a Nossa Senhora de Aparecida, padroeira do Brasil. Há mais de dois séculos, quando uma imagem foi encontrada por pescadores no fundo de um rio no interior de São Paulo, são atribuídos à Santa milagres e histórias de fé e devoção. O número de fiéis de Nossa Senhora é grande em todo o país. Isso também porque a religião católica é uma das igrejas mais populares no Brasil.

Existem outros feriados santos durante o ano, mas o de Nossa Senhora representa, para os fiéis, o momento de agradecimento e, para muitos, de penitência e de pagamento de promessas. São inúmeras as romarias e peregrinações até imagens da Santa, sem falar nas procissões e celebrações religiosas.

Em Minas Gerais, estado com raízes históricas no catolicismo e marcado em diversas áreas – arquitetura, cultura e na vida social – pela religião, as manifestações em homenagem à Nossa Senhora também são presentes. Um dos exemplos é a Santinha do Vau-Açu, que fica no município de Ponte Nova, Região da Zona da Mata de Minas Gerais. Saindo de Viçosa até a capela da Santa, são aproximadamente 34 quilômetros. O espaço em que se localiza a imagem da santa fica na BR-120, logo depois da entrada do município de Guaraciaba.

Isso reforça o fato de que Nossa Senhora exerce um forte simbolismo na vida dos fiéis. Por se tratar de um tema que se aproxima de uma parcela da população, e que, ao mesmo tempo, é desconhecido por outra parcela, o registro seguindo os modelos de um cinejornal se faz relevante. Outro fator justificante da escolha do tema é pelo fato de a imagem da santa reunir tantas pessoas, o que permite um tratamento mais criativo, tanto na pluralidade de informações colhidas, quanto das filmagens, já que aglomerações permitem imagens em ângulos diferentes e colaboram para a estética do produto final, como a presença de muitas cores e o movimento. O nome do produto, exibido dentro do “Cinejornal Matraca” é: “Nossa Senhora: a santinha do Vau Açu”. O nome explora o fator local do assunto filmado como chamariz para o público. Esse é o acontecimento social que consta no título do trabalho.

Partindo dessas premissas, pode-se utilizar três vieses principais para esse estudo do cinejornalismo: estético, socio-político, cultural e econômico. O presente projeto pretende firmar-se sobre a estética do filme, as técnicas utilizadas na produção cinematográfica e a qualidade das produções, no que diz respeito às intenções e objetivos de seus realizadores, principalmente aplicado aos cinejornais. Porém, é difícil dissociar os fatores culturais e o contexto social dessas produções, bem como o caráter econômico, seja pela finalidade de lucro das obras ou pela necessidade de financiamento para a realização dessas obras. Por isso, os aspectos que vão desde a história do cinema até a relação desse com o jornalismo e os questionamentos sobre o retrato fiel da realidade através das lentes se fazem presentes.

Squirra (2004) faz uma divisão em duas correntes de produção, que levam em consideração o conteúdo que apresentam: os filmes de ficção e os filmes documentários. Este último, o autor ainda divide em tipos diferentes: os cinejornais e os documentários ideológicos e de propaganda. Ambos seriam formas, não de reproduzir a realidade, mas sim de interpretá-la.

Atualmente, são encontrados poucos estudos e arquivos em cinematecas espalhadas pelo país. Muitos confundem o cinejornalismo com o documentarismo, devido ao caráter de registro. Os poucos cinejornais produzidos hoje levam em consideração os conceitos de mercado, e, por isso, aproximam suas técnicas às dos telejornais. O modelo antigo perdeu espaço para os jornais diários das emissoras de TV. Os espectadores deixaram de pagar para ver no cinema o que é possível ser visto de casa, gratuitamente, pelo aparelho televisor.

## 2.0 REFERÊNCIAS TEÓRICAS

### 2.1 Primórdios do cinema

A história do cinema começa a partir do momento em que surge a necessidade de aprimorar a fotografia, dando a ela cada vez mais realidade. Por esse mesmo processo passou a pintura, que perdeu espaço para a fotografia. Não se pode afirmar, entretanto, que houve uma substituição plena de uma técnica por outra. Existe uma relação de coexistência. Comprovamos isso pelo fato de que ainda hoje as artes visuais persistem e se inovam, assim como a fotografia e o próprio cinema.

A família Lumière possuía uma indústria fotográfica, e apenas adaptou a tecnologia existente para passar a produzir imagens em movimento. As primeiras produções encantaram o mundo, por seu retrato do cotidiano, sua reprodução do real nas telas do cinema, principalmente através dos cinejornais.

O cinema não estuda especificamente o filme ou técnicas, e sim a própria capacidade cinemática, ou seja, tanto para os cineastas quanto para o público, assim como todos os significados que o objeto pode vir a adquirir. O cinema é apenas o sistema desses significados, o meio pelo qual o cineasta atinge o público com o sentido que quer transmitir com o filme. Para isso, pode tanto usar da ficção como da realidade, o documental. A primeira grande fase do pensamento do cinema se deu através da Teoria Formativa. Usa-se essa teoria porque ela estava no auge no mesmo período em que os cinejornais também se destacavam em números de produções e inovações técnicas. Além disso, os primeiros estudos dos teóricos formativos datam de pouco tempo depois do próprio surgimento do cinema como técnica em si, no final do século XIX. Primeiramente, a Teoria Formativa mais apresentava a novidade do que a estudava, com o intuito de separá-la das outras manifestações artísticas e consolidar de vez o cinema como forma de expressão artística com técnicas próprias e peculiares.

O que se pode chamar de primeiro filme de ficção foi caseiro, apenas para testar as inúmeras possibilidades do cinematógrafo. Em “Café da manhã com Bebê” (1895), os irmãos Lumière testaram novas possibilidades. O mercado cresceu tanto, que logo se expandiu para o mundo inteiro, principalmente no oriente. No ano seguinte, na Rússia, era feito a primeira reportagem cinematográfica, a comemoração real do coroamento do czar Nicolau II. O czar logo percebeu o potencial do filme para fins históricos e de propaganda

e quis passar a ter produções próprias. Como os direitos dos equipamentos ainda eram dos Lumière, eles ficavam com metade dos lucros das exibições dos filmes.

As técnicas francesas chegaram nos EUA em 1896. Se comparado com as produções do rival, Thomas Edison, os filmes franceses tinham uma qualidade muito superior. Pouco tempo depois, os americanos, através de medidas políticas, confiscaram os cinematógrafos e os franceses saíram do país. Começava, então, a produção intensa de filmes norte-americanos. Em 1909, a produção em larga escala superava a européia. Muitos filmes de faroeste produzidos nos EUA financiaram o cinema francês.

Na França, surgiam as primeiras críticas. Reclamavam que os filmes mostravam quase sempre as mesmas coisas, como trens chegando ou partindo de estações, corridas de cavalo e multidões. As cenas exóticas, imortalizadas pelas lentes, uma vez que são raras de acontecer, eram as mais procuradas e caras. A primeira grande mudança veio com “O grande canal de Veneza” (1896), o primeiro filme com câmera em movimento para registrar objetos estáticos. Assim, o cinema ganhava vida e conquistava definitivamente um público cada vez maior.

Essas inovações mostram que os irmãos estavam mais preocupados com a ciência, e não em fazer do filme uma indústria do lazer. A questão era a técnica, e talvez por isso, as produções eram melhores que as dos concorrentes americanos. Uma dessas pesquisas para aperfeiçoar a realidade das imagens resultou no auto-cromo, o que mais tarde traria cor às imagens do cinema. Novas críticas indagavam sobre os gastos de energia e dinheiro que o cinema despendia, bem como o fato do público estar cada vez mais condicionado a contemplar mais a realidade dos filmes do que a vida cotidiana, sedentos por novas sensações, diferentes daquelas que o cinematógrafo proporcionava.

Os irmãos Lumière produziram, em pouco mais de dois anos, cerca de 2 mil filmes, o que ajudou o cinema a se desenvolver e se consolidar com arte e técnica. O sucessor dos irmãos no domínio da produção cinematográfica foi Georges Méliès. Enquanto os outros se preocupavam em filmar o mundo que os cercava, Méliès se ateu em construir seu mundo, o dos contos de fadas e de fantasia, como em “Uma viagem à Lua” (1902). Através de cenas artificiais, cômicas e mágicas, repletas de efeitos especiais impressionantes para a época, ele provou que não basta registrar, tem que incitar a imaginação. Depois que os irmãos Lumière pararam de produzir filmes, Méliès concentrou, sozinho, todas as maiores bilheterias da época na França.

Méliès libertou o cinema da obrigação de apenas retratar a realidade, através de suas experiências como mágico, que aplicou aos seus mais de 500 filmes. Mas, por uma necessidade de mercado, ele também registrou fatos contemporâneos, numa espécie de “documentário dramatizado”, fazendo reconstruções de temas impossíveis de serem filmados no momento em que aconteceram.

Após Méliès, Charles Pathé fez da indústria do lazer uma fonte de lucros. O cinema que começou como uma curiosidade científica serviu para informar e resgatar a memória, agora era mais uma forma de diversão. Porém, assim como seu antecessor, não deixava de levar em consideração seu público, e suas preferências. Por isso continuou com as dramatizações inventadas por Méliès.

Para Squirra (2004), o primeiro cinejornal, que inaugurou a reportagem cinematográfica, foi o *Pathé-Journal* de 1908. Os três nomes citados acima são importantes para a história do cinema, que, em seu começo, se confunde com a trajetória dos cinejornais.<sup>1</sup>

A história do cinema ajuda a compreender como esse meio pode ajudar na reconstrução da história, principalmente na manutenção da memória de um povo. Segundo Medeiros (2008), a memória reforça sentimentos, noções de pertencimento e coesão de grupos sociais. O cinejornais e documentários atuam como forma de manter a memória. Como os cinejornais registravam a vida cotidiana, eles servem de referencial quando se pretende reconstruir o passado e entender a sociedade. No caso mais específico dos cinejornais, são poucos os arquivos em acervos audiovisuais. Isso porque muitos foram queimados, perdidos em enchentes e até mesmo eliminados pelo governo. O valor dado ao registro audiovisual tem aumentado, mas ainda assim é mais fácil encontrar uma biblioteca que uma cinemateca. Não se entendia o filme como suporte para compreensão do passado.

Até mesmo os historiadores e a elite intelectual, os religiosos e membros do governo não consideravam o filme como dignos de credibilidade:

“O filme era considerado como uma espécie de atração de quermesse, o Direito nem sequer lhe reconhecia um autor. As imagens que se mexiam eram de autoria ‘da máquina especial por meio da qual são obtidas’. Durante muito tempo, o Direito considerou que o autor do filme era o roteirista. Por hábito, não se reconhecia o direito de autoria daquele que filmava. Ele não tinha o estatuto de um homem cultivado e era

---

<sup>1</sup> Os autores, filmes e datas citados foram retirados de um documentário, passado pela orientadora do projeto.

qualificado como ‘caçador de imagens’. Ainda hoje, nos cinejornais, o homem da câmera permanece anônimo”. (FERRO, 1992, p. 83)

Quando fala em operador da câmera anônimo, em “caçador de imagens”, o autor demonstra como o pensamento da época deixava claro que a imagem do cinema não tinha identidade, que o que aparecia eram apenas as marcas das produtoras, como o “Pathé”, do *Pathé Journal*; “Rossi”, do cinejornal *Rossi Atualidades*; e “Carriço”, da empresa de Juiz de Fora *Carriço Films*, por exemplo. Se não existe essa identidade, logo, o cinema enquanto arte e meio de informação sobre a sociedade não merece credibilidade. Ferro ainda reforça o ponto de vista, questionando “como confiar nos jornais cinematográficos, quando todo mundo sabe que essas imagens, essa pseudo-representação da realidade, são escolhidas, transformáveis, já que são reunidas por uma montagem não controlável, por um truque, uma trucagem.” (FERRO, 1992, p.83).

## 2.2 Jornalismo e Cinema

O cinejornalismo foi uma das principais formas de comunicação e registro histórico audiovisual do final do séc. XIX até meados do século seguinte. Eram também chamados “Filmes de Cavação”, devido ao fato de serem feitos sob encomenda, para registrar grandes eventos, públicos e particulares, como cerimônias, além de fazendas, lojas e obras do governo. Enfim, eram valores tradicionais refletidos nas lentes de uma novidade.

Esse modelo cinematográfico – um dos primeiros – pode ser definido, a partir da concepção de Galdino como “àquele filme ou periódico geralmente semanal, com a montagem de diversos acontecimentos atuais e filmados diretamente enquanto acontecem, sem inserção de qualquer elemento de ficção”. (GALDINO, 1983 *apud* Medeiros, 2008, p.20). No Brasil, a produção intensa de cinejornais atingiu seu ápice nas décadas de 20 e 30, principalmente na região Sudeste. Os cinejornais produzidos aqui refletiam bem a realidade cinematográfica brasileira da época, com pouco incentivo das produtoras e muito controle por parte do governo.

E foi esse mesmo conteúdo, principalmente nos cinejornais, que chamou a atenção de líderes políticos e da publicidade, que, cientes dos efeitos que as imagens produziam no público, passaram a usar os filmes documentais em benefício próprio. No Brasil, segundo Medeiros (2008), Getúlio Vargas foi o que mais usou dos cinejornais para fazer propaganda de seu governo. O *Cinejornal Brasileiro* feito pelo Departamento de

Propaganda e Difusão Cultural em 1938, mostrava o líder populista de forma onisciente e onipresente.

Luporini e Carrasco (2001) analisam que as ações populistas de Vargas eram muito acentuadas graças aos cinejornais. Até mesmo o regime nazista usou os filmes documentais para registrar a grandeza do regime. Por meio de uma propaganda forte, o regime de Hitler era registrado com muita técnica para acentuar as qualidades do líder e a disciplina do exército<sup>2</sup>. Sobre esse fascínio que as imagens provocavam nos governantes, Ferro destaca:

“Não é suficiente constatar que o cinema fascina e inquieta: os poderes públicos e o privado pressentem também que ele pode ter um efeito corrosivo e que, mesmo controlado, um filme testemunha. Noticiário ou ficção, a realidade cuja imagem é oferecida pelo cinema parece terrivelmente verdadeira.” (FERRO, 1992, p.85)

O teórico russo de cinema Sergei Eisenstein discorreu sistematicamente em suas obras sobre várias áreas do cinema, incluindo a montagem, o que hoje é mais chamado de edição. Ele criticava o fato dos cineastas não serem capazes de transformar a realidade, e serem meros canais de reprodução dessa realidade. A matéria-prima do cinema é a realidade, mas não exposta de sua forma real, porque isso descaracterizaria o cinema como manifestação artística.

Mas, nesse ponto, podemos considerar os cinejornais também como manifestação artística, porque muitas vezes trabalham com a expressão da realidade – a matéria-prima do cinema – de forma mais consistente que nos filmes de ficção. O trato poético e artístico faz parte da natureza do próprio cinema, com afirmação de Ismail Xavier:

“O cinema é instrumento de um novo lirismo e sua linguagem é poética justamente porque ele faz parte da natureza. O processo de obtenção da imagem corresponde a um processo natural – é o olho e o “cérebro” da câmera que nos fornecem a nova e mais perfeita imagem das coisas”. (XAVIER, 1977, p. 86)

Eisenstein afirma que os diferentes elementos do filme, como a iluminação, o enquadramento e o roteiro podem ser combinados para gerar outros efeitos ao criar conflitos ou reforçar o mesmo conceito. Cabe ao cineasta usar esses elementos para

---

<sup>2</sup> Sobre esse assunto, temos os exemplos da diretora Leni Riefenstahl: “Olympia” (1937) e “O triunfo da Vontade” (1934), seu filme mais representativo.



transmitir suas intenções e fazer o público receber o evento cinematográfico como se fosse real.

Sobre esses efeitos que criam intenções, Pereira (1981) define um campo visual para a obra cinematográfica. O *enquadramento*, segundo ele, é a “porção selecionada de espaço imagístico e imaginal” (PEREIRA, 1981, p. 30). Através dos *planos* e *quadros* faz-se a escolha do espaço a ser visto pelo espectador. O quadro é a limitação visual imposta pelo enquadramento. Já o plano se refere à presença do objeto principal da cena, com mais ou menos destaque.

Durante a elaboração do projeto experimental, foram utilizadas técnicas de filmagem, que inclui o uso do enquadramento para demonstrar as intenções do realizador do filme, com a finalidade de mostrar algo mais, oferecendo mais informações do que as imagens e o texto. Dessa forma, a estética auxilia no caráter jornalístico do projeto. Destacamos alguns planos:

O *Plano de Meio Conjunto – PMC* mostra as pessoas, mas com a ênfase maior no ambiente, no caso, a estrada.



*Fiéis indo em direção à Santa*

O *Plano Médio – PM* enquadra a figura humana logo acima da cabeça e logo abaixo dos pés. Percebe-se nesse caso, que as pessoas começam a tomar conta do ambiente em que estão, tendo mais destaque.



*Pessoas na fila para ver a Santa*

O *Plano Americano* – *PA* corta a figura humana um pouco acima da cabeça e ais ou menos entre a cintura e o joelho. Nesse plano, já é possível vez a pessoa com mais destaque sobre o meio. No exemplo da imagem, o Padre está em destaque e disposto na tela de forma que fique maior que os fiéis.



*Padre Joaquim celebra a missa*

O *Meio Primeiro-Plano* – *MPP* destaca a pessoa cortando a imagem a partir do busto. A partir daí, a câmera passa a fazer parte da intimidade da figura retratada.



*Mulher rezando na hora da missa*

O *Primeiro Plano* – *PP* entra na categoria que Pereira chama de “Planos de intimidade ou psicológicos”. Aqui, as pessoas são vistas mais de perto. A imagem mostra detalhes das expressões e dos objetos.



*Padre Joaquim no momento da comunhão*

O *Primeiríssimo Plano* – *PP* é aquele em que os pormenores são valorizados, como detalhes do rosto, das mãos. No exemplo ao lado, como não se pode saber o que se passa na cabeça do homem que está rezando, a câmara valoriza ainda mais sua expressão e sugere essa intimidade, deixando que a imagem transmita as informações.



*Homem rezando*

Por fim, o *Plano de Detalhe* – *PD* mostra no quadro um detalhe da figura humana ou então um objeto, como é o caso das fitinhas de Nossa Senhora Aparecida, no exemplo ao lado. Não é um enquadramento que o olho humano faz normalmente.



*Fitinhas de Nossa Senhora*

Em suma, segundo Andrew (2002), Eisenstein queria que o cinema funcionasse como uma máquina, que levasse em consideração também o fator orgânico, num sistema que auto-sustentaria o fazer cinematográfico. O filme, nesse contexto é mais um discurso articulado que uma representação:

“Deve ser óbvio que qualquer crença que considere a arte como uma máquina incorpora a situação retórica clássica. O trabalho artístico ou filme torna-se um verdadeiro veículo, capaz de ser ajustado e modificado, através do qual um retórico (ou cineasta) transmite suas idéias com maior clareza e força de que é capaz. O objetivo de tal situação reside precisamente no efeito provocado na platéia, seja esse efeito intelectual ou emocional” (ANDREW, 2002, p.66)

Dessa forma, pode-se afirmar que os cinejornais, bem como os filmes de ficção, são acontecimentos, anedotas e histórias contadas com a finalidade de atingir o público. Assim como os telejornais de hoje apresentam informações seqüenciadas, em formato de

narrativa, que vão desde a moda da estação ao balanço de acidentes de trânsito, cujas informações são dispostas da melhor maneira para o público entender. Não se questiona aqui, entretanto, a veracidade dessas informações, mas sim a forma como elas são passadas.

A forma diz muito sobre a linguagem dos cinejornais. Sobre ela, Bernardet afirma que, por ser uma das primeiras formas de manifestação cinematográfica, era pouco inovadora. Os registros eram feitos com câmera fixa, e o filme era uma sucessão desses quadros de imagens fixas. A ação, nesse caso, acontecia independente da filmagem. Os letrados de diálogos davam as informações que as imagens não conseguiam captar. Segundo ele, “a relação entre a tela e o espectador era a mesma que no teatro. A câmara [sic] filmava uma cena como se ela estivesse ocupando uma poltrona na platéia de um teatro”. (BERNARDET, p. 32)

Essa linguagem foi evoluindo aos poucos, muito em parte por colaboração dos norte-americanos. Eles viram a necessidade que o cinema tinha em contar histórias, e para isso, evoluíram as estruturas narrativas e a relação com o espaço:

“Inicialmente, o cinema só conseguia dizer: acontece isto (primeiro quadro), e depois: acontece aquilo (segundo quadro), e assim por diante. Um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer ‘enquanto isso’”. (BERNARDET, 1984, p. 33)

Uma das vertentes dos estudos de Bernardet é a história do cinema brasileiro, adotando uma visão marxista, ou seja, de que o cinema é a arte inventada pela burguesia, uma mercadoria usada para confirmar a ideologia desse grupo como dominante e verdadeira. Ele aponta o fascínio que o cinema causou logo nas primeiras exibições. Isso porque os filmes causavam a impressão de realidade, faziam os acontecimentos parecerem reais, pelo menos enquanto durasse o filme. Isso, para Bernardet, é o grande trunfo que o cinema tem em detrimento outros meios. O movimento, as cores, a ilusão, todos esses fatores contribuíram.

### 2.3 Reprodução do real?

O cinema enquanto técnica consiste em inúmeras imagens fixas, chamadas fotogramas, que, quando expostas em seqüência, dão a sensação de movimento. Através de um projetor, o conjunto dessas imagens colocada em uma película é ampliado no telão. Essa imagem que o público vê é diferente daquela filmada, isso porque no telão, o filme se apresenta de forma plana, como uma fotografia mesmo. Cabe ao cineasta utilizar uma infinidade de recursos para dar a sensação de que o filme é algo vivo que acontece no instante em que é exibido:

“Qualquer que seja o filme, seu objetivo é dar-nos a ilusão de assistir a eventos reais que se desenvolvem diante de nós como na realidade cotidiana. Essa ilusão esconde, porém, uma fraude essencial, pois a realidade existe em um espaço contínuo, e a tela apresenta-nos de fato uma sucessão de pequenos fragmentos chamados ‘planos’, cuja escolha, cuja ordem e cuja duração constituem precisamente o que se chama ‘decupagem’ de um filme. Se tentarmos, por um esforço de atenção voluntária, perceber as rupturas impostas pela câmera ao desenrolar contínuo do acontecimento representado e compreender bem porque eles nos são naturalmente insensíveis, vemos que os toleramos porque deixam subsistir em nós, de algum modo, a impressão de uma realidade contínua e homogênea” (BAZIN, 1972 *apud* Aumont *et al* 2005, p. 74)

Essa fraude diz respeito às técnicas utilizadas pelos cineastas para a produção das obras, com o intuito de fazer cumprir a função estética do filme, que é produzido com uma determinada finalidade e voltado para um público.

A ilusão de realidade é aquilo que os cinejornais pretendem alcançar. A realidade, nesse aspecto, pode ser considerada como qualidade jornalística, de transmitir a verdade, com isenção e imparcialidade. Outra denominação dada aos cinejornais é a de “Atualidades”, por atender à essa função jornalística de informar sobre o que estava acontecendo em várias partes distintas e, na maioria dos casos, sem o acesso de muitas pessoas. Estas, para poder ter o acesso posterior à esse acontecimento, pagava para assistir aos cinejornais nas salas de exibição.

A grande questão se o cinema é real ou não, e se os cinejornais, por ser cinema e ao mesmo tempo terem conteúdo jornalístico, pode ser considerado arte ou ter credibilidade como sendo verdadeiro encontra opiniões diferentes. Jean-Claude Bernardet, teórico de cinema e crítico cinematográfico francês naturalizado brasileiro, afirma que:

“A linguagem cinematográfica é uma sucessão de seleções, de escolhas: escolha-se filmar o ator de perto ou de longe, em movimento ou não, deste ou daquele ângulo; na montagem descarta-se determinados planos, outros são escolhidos e colocados numa determinada ordem. Portanto, um processo de manipulação que vale não só para a ficção como também para o documentário, e que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real”. (BERNARDET, 1984, p. 37)

O teórico Rudolf Arnheim acredita que o que torna o material cinematográfico algo passível de ser estudado são os fatores que fazem da ilusão algo mais real até mesmo em relação à própria realidade. Para ele, o cinema não pode ser considerado uma arte, uma vez que não pode ser manipulado. “O artista teria apenas de representar a realidade, focalizando a atenção da platéia no que é representado, não no modo de tal representação” (ANDREW, 2002). Isso se explica pelo fato do cinema se dirigir ao objeto – no caso o filme – e não no modo – como foi feito e como será exibido esse filme.

Mas, não se pode esquecer que, em todo o processo de filmagem, existe uma equipe responsável por partes da realização do filme. Durante essa realização, cada uma dessas pessoas acrescenta o seu ponto de vista ao produto final. Além desses fatores humanos, pode-se apontar os fatores técnicos, como a sala de exibição, o tamanho da tela e o recorte que ela faz na visão do espectador. Tudo isso leva a crer que o cinema constrói uma outra realidade, com bases firmadas na realidade que foi filmada.

Arnheim afirma que a arte cinematográfica se difere das outras por utilizar um processo para representar algo do mundo e não se relacionar com algo do mundo. Mas, mesmo procurando a isenção, o realizador de um cinejornal acaba por aplicar suas impressões, seu ponto de vista e sua forma de ver e compreender a narrativa. O conteúdo do material filmado recebe influências do mundo, conforme dito por Arnheim, do próprio realizador e da forma como esse conteúdo é disposto na tela e mostrado ao espectador.

A teoria formativa estuda o processo do fazer cinematográfico mais que o próprio conteúdo. E é possível fazer relações com o conteúdo do material filmado e a técnica utilizada durante a filmagem.



### 3.0 RELATÓRIO TÉCNICO

#### 3.1 Pré-produção

O primeiro passo para a elaboração de um cinejornal consiste em saber quais as técnicas eram utilizadas na época em que as produções eram mais intensas e de melhor qualidade. Quando se fala em técnica, não se deve pensar, entretanto, na tecnologia empregada, visto que hoje seria muito difícil reproduzir um cinematógrafo, e conseguir com isso um produto final de qualidade. A técnica em questão diz respeito mais à estética. Quais planos são usados pelos cineastas, quais enquadramentos e movimentos de câmera eram mais comuns para retratar o cotidiano. Para isso, foi feito um levantamento bibliográfico das principais teorias do cinema, suas aplicações ao cinejornalismo, bem como acervos audiovisuais que auxiliaram na composição de um modelo de cinejornal, que serve de base para o projeto experimental a ser realizado.

Muitas produtoras independentes possuíam nomes comerciais que eram repassados aos cinejornais, como a Carriço Film, de Juiz de Fora e a Rossi Atualidades, de São Paulo. Os cinejornais produzidos por eles levavam o nome da empresa, como por exemplo, o *Cinejornal Carriço*. Entretanto, por se tratar de uma produção independente, em seqüência a um estudo sobre o tema, e levando em consideração o fato de que não existe uma produtora específica para a realização de um cinejornal, se faz necessário atribuir um nome fictício. Por isso, a sugestão é “Cinejornal Matraca”. A matraca era o nome dado antigamente às claquetes de cinema. Além disso, também é um conhecido instrumento musical, muito usado em procissões e grandes eventos religiosos, assunto abordado nas filmagens.

Por terem características e conceitos diferenciados, a etapa de pré-produção de um cinejornal e de um documentário pode não ser semelhante. O documentário exige uma maior preparação do conteúdo a ser filmado, como buscar em arquivos, seleção de fontes e locações. Produzir uma reportagem para o cinema se assemelha mais à produção de uma reportagem para os telejornais de hoje. Isso porque o cinejornal registra acontecimentos no momento em que eles acontecem, ou seja, é difícil prever o que vai acontecer e quem será o centro da ação naquele determinado momento. Ainda mais em se tratando de um local aberto, freqüentado por muitas pessoas ao mesmo tempo.

Por isso, na mesma semana do feriado do dia 12, fizemos uma visita ao local, para conhecer a estrutura, onde poderíamos nos posicionar para fazer as filmagens e ver quais as possibilidades de imagens a serem captadas. A imagem da Santa fica na BR-120, no sentido de Viçosa a Ponte Nova, logo após a entrada do município de Guaraciaba. A propriedade é particular, e o dono, Luiz Carlos Arruda, possui uma lanchonete no local. Há 47 anos, a família de Luiz prepara o espaço para receber os fiéis. Além da lanchonete, existe um pequeno altar, onde são realizadas as missas, além da pequena capela onde fica a imagem da santa. Durante o feriado, quem quiser montar uma barraca de produtos alimentícios e artigos religiosos paga um aluguel para o proprietário. Dias antes da festa, voluntários arrumam a capela da Santa.

A estrutura para receber os devotos consta de uma lanchonete, um altar onde são realizadas as celebrações, além da capela, onde fica a imagem da Santa. Durante a festa, que começa um dia antes do feriado, são montadas barracas de produtos variados para atender aos fiéis. O espaço não é grande, mas mesmo assim, fica cheio durante todo o dia. Pessoas saem de madrugada de suas casas e partem em direção à capela. Muitos vão a pé, em peregrinação e como forma de penitência. A festa dura mais de seis horas.

Durante a visita, fomos informados de que algumas paróquias de Viçosa têm ligação com a festa. Por isso, a equipe foi até a Igreja de Santa Rita de Cássia para obter mais informações sobre a peregrinação de fiéis até a Santinha. O material colhido ajudou na montagem de um mapa de produção para as filmagens do cinejornal.

### **3.2 Produção**

Para as filmagens, foi utilizada uma Câmera filmadora PANASONIC AG-DVC 20P, no mesmo modelo da encontrada no laboratório do curso de Comunicação Social. Além disso, foi utilizado um tripé. Foram usadas duas fitas Mini-DV da marca *Panasonic* para a captura das imagens, totalizando 90 minutos de material bruto.

Como, na maioria das vezes, apenas uma câmera filmava – e até exibia – os cinejornais, a opção por seguir o modelo da época vem de encontro à dificuldade de conseguir colaboradores para a realização do projeto.

As filmagens do cinejornal foram feitas no dia 12 de outubro de 2009, quando era celebrado o dia em homenagem a Nossa Senhora Aparecida. A intenção foi filmar a ação enquanto ela acontecia, valorizando assim os personagens e o local. Para isso, foi traçado



um plano de filmagem para determinar que horários seriam os mais adequados para a gravação.

A festa começa logo de madrugada, quando os fiéis saem de suas casas. A equipe foi bem reduzida e composta por duas pessoas: um diretor e uma assistente de produção/apoio. Nos deslocamos de Viçosa na linha de ônibus que faz o trajeto até Ponte Nova. Saímos às 05h20min, para filmar as pessoas andando no acostamento da BR-120, indo em direção a santa. Dessa forma, a primeira etapa das filmagens estava concluída.

Chegando ao local, a variedade de assuntos a serem filmados era grande. Por isso, novamente foi elaborado um plano de gravação, para não deixar de captar nenhum momento importante do dia. Foram feitas, nessa ordem, imagens: das barracas e tendas que vendiam produtos alimentícios e artigos religiosos; da estrutura do local; detalhes das pessoas, para com a intenção de mostrar a fé e a religiosidade, imagens das pessoas em fila em direção à santa; e imagens internas da capela onde fica a imagem.

Às 08h, foi celebrada a primeira missa do dia, com o padre Joaquim, da paróquia de Santa Rita de Cássia, em Viçosa. Durante a manifestação religiosa, os fiéis se aglomeraram para e puderam ser feitas imagens das pessoas em diversos ângulos diferentes. Em nenhum momento, fomos questionados e impedidos de fazer as imagens das pessoas, já que muitas delas estavam em seu momento de intimidade e emocionadas.

A festa terminou às 17h, logo após outra missa. Terminamos as filmagens na hora do almoço, por volta do 12h, quando muitas pessoas deixaram o local.

### **3.3 Pós-produção**

Com base nas informações obtidas na visita feita antes ao local da festa da Santinha e também das informações colhidas no dia em que as filmagens foram feitas, o próximo passo antes da edição do material bruto é fazer a decupagem das fitas. Dessa forma, é possível confirmar se as imagens feitas poderão ser utilizadas para a montagem do cinejornal.

Durante a decupagem, as informações colhidas foram estruturadas da melhor forma para serem compreendidas pelo público. As informações contidas no texto serão lidas pelo narrador, que atua como um elemento importante dentro da narrativa, por dar seguimento à ação e apresentar ao público dados e sentidos que as imagens não conseguem mostrar de forma explícita. Como se trata de uma reportagem cinematográfica é preciso ter atenção

com o conteúdo jornalístico a ser passado. Este conteúdo não pode conter inverdades nem informações que não sejam condizentes com a realidade.

### **3.4 Montagem**

Pensar na montagem do filme durante a captação das imagens ajuda na hora de montar a história. Diferente dos filmes de ficção, os filmes que se propõe a reproduzir o real geralmente utilizam da edição para permitir ao telespectador a compreensão da narrativa de forma linear, como se a ação acontecesse na hora em que ela é exibida. Os cinejornais também utilizam dessas técnicas.

Porém, como se trata de um projeto experimental que pretende resgatar essa forma de comunicação audiovisual antiga e dando uma nova roupagem, a edição foi pensada de forma a manter a narrativa linear, mas lançando mão de uma forma mais poética de se mostrar a ação. Durante todo o dia, as pessoas chegavam, entravam na fila, rezavam em frente à imagem da santa e participavam da missa. Sem falar nas barracas que a todo tempo atraíam clientes.

Assim, pensamos a edição da seguinte forma: mostrar as pessoas através de suas mãos e detalhes, acendendo velas, rezando, comprando. Isso cria o conceito de que as pessoas ali são comuns, como todas as outras, e que o fato de estarem ali não as tornam diferentes das demais. Com o decorrer da narrativa, esse conceito vai mudando, porque as pessoas se tornam fiéis, entram em contato com a religião – nesse caso dado através da imagem da santa e do ritual da missa propriamente dita. Depois desse momento, as pessoas ganham identidade, os rostos são mostrados e não mais as mãos e todos se tornam diferentes por estarem ali naquele momento.

Dessa forma, a montagem do cinejornal valoriza a ação, mas também retrata a relação que as pessoas têm com a religião, com a forma que encontraram de entrar em contato consigo mesmo. Isso deixa claro que na montagem não há a inserção de elementos ficcionais. O que há é a valorização de aspectos que poderiam passar despercebidos, mas, se incluídos à narrativa, tornam o produto final mais atrativo e um retrato completo e atual do assunto filmado.

Mesmo filmando com apenas uma câmera, o trabalho vai demandar uma edição muito criteriosa, seguindo também as convenções da época, porém fazendo uma nova roupagem dado o caráter experimental e de resgate artístico e estético. A edição será feita

de modo não-linear, ou seja, por meio de um computador equipado com *softwares* de edição de vídeo. O fato de a edição contar com um aparato tecnológico maior que o utilizado na época não significa uma perda de identidade do cinejornal. Muito pelo contrário, reforça a idéia de propor algo novo, cujas bases foram enraizadas na história do cinema e das sociedades.

Foi utilizado, para isso, o programa de edição de vídeo *Adobe Premiere*, versão CS3, com todos os *plug-ins* e aparatos para ajuste de imagem e áudio do próprio programa escolhido. O processo de edição durou cerca de 6 dias.

Após a edição bruta do material, o próximo passo consiste na escolha da trilha sonora e do acabamento final da obra. Antes das câmeras trazerem consigo sistemas de captação de áudio direto, os cinejornais eram mudos, embalados apenas por uma trilha sonora, geralmente música clássica. Depois, a música passou a dividir espaço com uma locução, que apenas repetia o que as legendas indicavam. Essas legendas narravam a situação filmada, e apareciam principalmente quando havia mudança de cenário. A narração é encaixada nas imagens e intercalada com a música, para que o produto final fique mais dinâmico e não conste apenas de uma voz contando a história, visto que a própria ação conta a história.

### **3.5 Informações técnicas do produto**

A edição do “Cinejornal Matraca”, com o título “Nossa Senhora: a Santinha do Vau Açu” tem aproximadamente 13 minutos de duração. O formato do vídeo permite a visualização em qualquer aparelho de DVD, e não somente nos projetores de cinema, como era antigamente.

Para criar uma identidade ao cinejornal, sugerindo possíveis edições futuras, foi criada uma identidade visual, reunindo o nome com um elemento muito comum no cinema: a claquete:



#### 4.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a realização do projeto, concluímos que existem meios de comunicação que perderam espaço com o passar do tempo. Aqui, podemos estabelecer analogias com a pintura e a fotografia. Ambas são formas de retrato, que utilizam técnicas e plataformas diferentes: o pincel e a câmera, a tela e o filme. Também temos essa relação entre o cinema e os meios audiovisuais. Não só o cinema enquanto entretenimento, mas, principalmente, o cinema que mostrava aos espectadores como era o mundo fora das salas de exibição.

Esse mundo, entretanto, nem sempre correspondia àquilo que era visto, e sim, um mundo com a visão do diretor, da equipe de produção. Se hoje existem críticas e estudos sobre a veracidade do telejornalismo, antigamente também se especulava se realmente aquilo que era visto era a reprodução da realidade. As reportagens cinematográficas – os cinejornais – foram essa primeira forma de comunicação que usou a imagem em movimento, e pela novidade, conquistou um grande público.

Com o posterior surgimento da TV na década de 50, e sua popularização anos depois, as pessoas deixaram de pagar para ir ao cinema assistir o que elas poderiam fazer em casa. Logo, os cinejornais perderam a força, e os filmes de ficção passaram a comandar a indústria cinematográfica em todo o mundo.

Ainda assim, permanecem alguns estudos sobre os cinejornais, principalmente sobre a sociedade da época em que os mesmos eram feitos, ou seja, dos anos 20 aos 50, no Brasil, como vemos/lemos nos livros de Jean-Claude Bernardet. Alguns estudos, por sua vez, focam a vida de personalidades, produtores e exibidores, como o livro “Cinejornalismo Brasileiro: uma visão através das lentes da Carriço Film”, de Adriano Medeiros. Outros tratam da relação com a política, principalmente durante os anos em que Getúlio Vargas esteve no poder.

Entender a história do cinema e as primeiras teorias dessa manifestação artística é entender o contexto de surgimento e consolidação dos cinejornais. As técnicas foram evoluindo e se aprimorando porque os primeiros a se aventurarem nessa área se preocupavam muito em experimentar a novidade. Filmar um acontecimento no momento em que a ação se desenvolve unia a falta de técnica – ainda crescente – e o caráter experimental, que esteve presente no projeto. Isso porque não basta ligar a câmera e deixá-la como mera espectadora, como num teatro. A câmera é “olho ideal”, ou seja, aquilo que o espectador deseja ver, e que não seja algo comum, de maneira pré-formatada. Os

telejornais atuais, pelo contrário, apresentam seu conteúdo com base em modelos, em sistemas pré-formatados. Hoje, o repórter de televisão segue uma pauta e, a partir daí, enquadra as informações nesses modelos e nos formatos dos programas.

Pode até parecer comum ver funcionários saindo da fábrica, um trem chegando à estação, e até mesmo pessoas fazendo orações e demonstrando sua fé em frente a uma imagem de Nossa Senhora, como é o caso do projeto. Mas ver essas imagens, e conseguir estabelecer relações com o contexto em que elas foram feitas e a que objetivo elas pretendem alcançar, tornam o cinema muito mais que a arte do entretenimento. Isso torna o cinema uma forma de registro histórico, social, jornalístico e documental.

Enfim, mostrar o que já existe ou o que não existe como se realmente existisse, utilizando para isso técnicas diversas é a prova de que o cinema recria a realidade à sua maneira, sem perder a essência do ser humano e da humanidade, a fonte inesgotável de temas, filmes e histórias registradas e eternizadas através das lentes.

## 5.0 BIBLIOGRAFIA

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, 221p.

AUMONT, Jacques, ET AL. **A estética do filme**, Campinas – SP: Papyrus, 3 ed, 2005, 310p.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?**, São Paulo: Brasiliense, 6 ed, 1984, 117p.

\_\_\_\_\_, RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**, São Paulo: Contexto, 1988, 93p.

FERRO, M. **Cinema e História**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

MEDEIROS, Adriano. **Cinejornalismo Brasileiro: uma visão através das lentes da Carriço Film**, Juiz de Fora, MG: Funalfa, 2008, 188p.

LUPORINI, M; CARRASCO C. R. **O Cinejornal no Estado Novo: a relação do poder com a propaganda política**, In: 5º Seminário Memória, Ciência e Arte: razão e sensibilidade na produção do conhecimento, Campinas, SP: [s.n.], 2007, p. 1-11.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**, São Paulo: Perspectiva, 1980, 347p.

PEREIRA, Paulo Antonio. **Imagens do Movimento: introduzindo ao cinema**, Petrópolis: Vozes, 1981, 216p.

SQUIRRA, Sebastião Carlos de M. **Aprender telejornalismo: produção e técnica**, São Paulo: Brasiliense, 2004, 187p.

WELLER, Fernando. **Documentário e Guerra - do cine-jornalismo de propaganda ao cinema direto norte-americano** In: XV Encontro Nacional da COMPÓS - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2006, UNESP - Bauru. Tópico temático de Fotografia, Cinema e Vídeo.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, 151p.

## 6.0 ANEXOS

### 6.1 Roteiro

<b>ROTEIRO DA VERSÃO FINAL</b>	
<b>Título:</b> Nossa Senhora: a Santinha do Vau Açu <b>Direção:</b> Felipe Menicucci <b>Duração:</b> 13'	
APRESENTAÇÃO AO SOM DE PROJETOR ANTIGO DE CINEMA E ÁUDIO ORIGINAL DE PESSOAS FALANDO	FADE PARA
IMAGEM DE VELA	FADE PARA
IMAGEM DE FLOR	FADE PARA
IMAGEM DE ORAÇÃO	FADE PARA
IMAGEM MÃO E NOSSA SENHORA	FADE PARA
TÍTULO – NOSSA SENHORA: A SANTINHA DO VAU AÇU.	FADE PARA
IMAGEM PESSOAS NA ESTRADA	CORTA PARA
NARRAÇÃO SOB IMAGENS DE PESSOAS NA ESTRADA	Você que está sentado na poltrona deve estar se perguntando o porquê de todo esse movimento na estrada. CORTA PARA
IMAGEM DE ÔNIBUS PASSANDO SOB ÁUDIO ORIGINAL	CORTA PARA
NARRAÇÃO SOB IMAGENS DIVERSAS	Ainda é de manhã e muitas pessoas saem de suas casas com um único objetivo. CORTA PARA
IMAGENS DE DENTRO DO ÔNIBUS SOB ÁUDIO ORIGINAL	CORTA PARA
NARRAÇÃO SOB IMAGENS DIVERSAS	Carro, moto, bicicleta ou então a pé pelo acostamento e até mesmo a cavalo. No dia de hoje, vale qualquer meio de transporte para chegar. CORTA PARA

IMAGENS DA ESTRADA SOB ÁUDIO ORIGINAL	CORTA PARA
NARRAÇÃO SOB IMAGENS DIVERSAS	A distância não parece longa. São trinta e quatro quilômetros saindo de Viçosa, passando pela entrada do município de Guaraciaba e chegando no distrito de Vau Açu, em Ponte Nova, na Zona da Mata de Minas Gerais. CORTA PARA
IMAGENS DO ÔNIBUS CHEGANDO SOB ÁUDIO ORIGINAL	CORTA PARA
NARRAÇÃO SOB IMAGENS DIVERSAS	Depois da curva, andando mais um pouco pela bê erre cento e vinte, enfim chegamos. É um trajeto comum, mas o que vamos ver aqui só acontece uma vez por ano, mais precisamente no feriado do dia doze de outubro. CORTA PARA
IMAGENS DE PESSOAS DESCENDO DO ÔNIBUS	CORTA PARA
NARRAÇÃO SOB IMAGENS DIVERSAS	Muitos ficam cansados, e outros já se misturam à multidão. Mas afinal, o que leva mais de trinta mil pessoas passarem por aqui? Gente vinda de vários lugares, cada uma com sua história, sua vida, mas com uma mesma intenção: manifestar sua fé a Nossa Senhora Aparecida, a padroeira do Brasil. FADE PARA
IMAGENS DE VELAS SOB TRILHA SONORA	CORTA PARA
NARRAÇÃO SOB IMAGENS DAS VELAS	As mãos que acendem as velas reafirmam pedidos e fazem promessas. As orações se juntam, e logo dão lugar a outras mãos e outras velas. CORTA PARA
IMAGENS DE VELAS SOB TRILHA SONORA	CORTA PARA
NARRAÇÃO SOB IMAGENS DIVERSAS	Enquanto uns fazem suas preces, outros aproveitam o feriado para aumentar a renda. CORTA PARA
IMAGENS DO COMÉRCIO LOCAL SOB ÁUDIO ORIGINAL	CORTA PARA
NARRAÇÃO SOB IMAGENS DIVERSAS	A propriedade é particular, pertence à família Arruda. Quem quer montar uma barraca precisa pagar aluguel. Mas, no final da festa, o investimento vale a pena. Cada comerciante consegue ganhar uma



	média de seiscentos reais. CORTA PARA
IMAGEM DE BARRACA DE CARNE NA CHAPA SOB ÁUDIO ORIGINAL	CORTA PARA
NARRAÇÃO SOB IMAGENS DIVERSAS E TRILHA SONORA	E aqui se encontra de tudo: comidas e bebidas, doces, produtos em geral e, claro, artigos religiosos. Muitos deles. CORTA PARA
IMAGENS DO COMÉRCIO LOCAL SOB ÁUDIO ORIGINAL E TRILHA SONORA	CORTA PARA
NARRAÇÃO SOB IMAGENS DIVERSAS	Mas vir até o distrito de Vau Açu não é somente isso. É uma forma de encontrar Nossa Senhora e demonstrar toda a religiosidade de um povo, que se apega a Deus em suas mais diversas formas. O objetivo de todos aqui é justamente esse: ter um momento de reflexão e contato próximo com o que para muitos é só uma imagem, mas para outros é a mais pura representação divina. CORTA PARA
IMAGENS DA SANTA SOB TRILHA SONORA	CORTA PARA
NARRAÇÃO SOB IMAGENS DIVERSAS	Aqui, as mãos ganham forma, ganham identidade. As expressões humanas emocionadas se assemelham muito a da imagem, encontrada por pescadores em um rio há quase 300 anos. São atribuídos a nossa senhora milagres e exemplos de fé e devoção. Por isso, ela é considerada pela igreja católica a padroeira do brasil. CORTA PARA
IMAGENS DA SANTA SOB ÁUDIO ORIGINAL	CORTA PARA
NARRAÇÃO SOB IMAGENS DIVERSAS	Esse curto espaço de tempo na apertada capela emociona muita gente. Parece que ali só existe a santa e as expressões dos fiéis que creem que ela pode ajudar a resolver problemas e curar doenças. Outros vão para agradecer. CORTA PARA
NARRAÇÃO SOB IMAGEM ACELERADA E TRILHA SONORA	Lá fora, a festa continua. CORTA PARA
NARRAÇÃO SOB IMAGENS DIVERSAS	Ainda é de manhã, a fila continua grande, com aqueles que ainda não tiveram a oportunidade de ter a experiência que vimos agora. Em breve, a primeira

	<p>celebração religiosa começa. No espaço usado como altar, já está quase tudo pronto. Padre Joaquim, da paróquia de Santa Rita de Cássia vai celebrar a missa. Os fiéis começam a se juntar. Muita gente ainda chega. As barraquinhas continuam montadas. As velas permanecem acesas. Às nove horas, tem início a missa.</p> <p style="text-align: right;">CORTA PARA</p>
PADRE JOAQUIM	<p>Em nome do Pai, e do Filho e do Espírito Santo. Amém.</p> <p style="text-align: right;">FADE PARA</p>
IMAGENS DIVERSAS DA MISSA SOB ÁUDIO ORIGINAL	<p style="text-align: right;">FADE PARA</p>
PADRE JOAQUIM	<p>Posso dizer pra vocês que Deus, que pode tudo, tem uma coisa que Deus não pode fazer. Alguém pode ficar até escandalizado com isso. Deus não pode fazer alguma coisa? Não pode. Não é que falte poder a Deus, Deus tem poder Deus é infinito. Mas ele não pode fazer uma criatura mais perfeita do que Nossa Senhora, porque essa criatura não pode ser feita, entenderam? Deus que pode tudo não pode fazer uma criatura maior que nossa senhora, porque ele já esgotou nela toda a beleza que podia colocar numa criatura humana.</p> <p style="text-align: right;">FADE PARA</p>
IMAGENS DA MISSA SOB ÁUDIO ORIGINAL	<p style="text-align: right;">CORTA PARA</p>
PADRE JOAQUIM	<p>Do mesmo modo, ao fim da ceia, ele tomou o cálice em suas mãos, deu graças novamente, e deu a seus discípulos dizendo: tomai todos e bebei.</p> <p style="text-align: right;">FADE PARA</p>
IMAGENS DA MISSA SOB ÁUDIO ORIGINAL	<p style="text-align: right;">CORTA PARA</p>
PADRE JOAQUIM	<p>A benção de Deus todo poderoso, Pai, e Filho e Espírito Santo, amém.</p> <p style="text-align: right;">CORTA PARA</p>
NARRAÇÃO SOB IMAGENS DIVERSAS	<p>Há quarenta e sete anos, o distrito de Vau Açu, mais precisamente esse pequeno trecho no meio da bê erre cento e vinte recebe cerca de trinta mil pessoas em dois dias de festa. Para Nossa Senhora Aparecida, uma homenagem. Para os fiéis, uma forma de estar perto de deus e daquilo que eles acreditam. Por aqui, apesar da multidão, todos são únicos. Fazem parte do mesmo número, mas os motivos que os trouxeram para cá são particulares. No final do dia, todos vão embora, recompensados e</p>

	<p>esperançosos. A imagem da Santinha do Vau Açú renovou a fé dos fiéis, abençoou as mãos que oravam e as expressões emocionadas.</p> <p style="text-align: right;">CORTA PARA</p>
<p>IMAGEM FINAL SOB ÁUDIO DO PADRE JOAQUIM</p>	<p>Viva Nossa Senhora Aparecida!</p> <p style="text-align: right;">FADE PARA</p>
<p>CRÉDITOS FINAIS SOB TRILHA SONORA</p>	<p style="text-align: right;">FADE PARA TELA EM PRETO</p>

## 6.2 Termo de Autorização de uso de imagem



Universidade Federal de Viçosa  
Departamento de Comunicação Social  
Curso de Comunicação Social/Jornalismo

### AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu \_\_\_\_\_, nacionalidade \_\_\_\_\_,  
estado civil \_\_\_\_\_, profissão \_\_\_\_\_, CPF \_\_\_\_\_,  
RG \_\_\_\_\_, residente à \_\_\_\_\_,  
cidade/UF \_\_\_\_\_, CEP \_\_\_\_\_, tel (\_\_\_\_)  
\_\_\_\_\_, doravante apenas “autorizador(a)” , venho através da presente,  
**autorizar**, expressamente, a **UFV – Universidade Federal de Viçosa** a reproduzir,  
publicar, veicular, citar e exibir meu nome, minhas declarações e/ou minha imagem no  
projeto experimental *Notícias em cena – o registro de acontecimentos sociais através do*  
*“Cinejornal Matraca”* **quantas vezes se fizerem necessários** e em todo território  
nacional e, eventualmente, no exterior, em meio impresso e eletrônico (internet), em local,  
edição, tamanho a serem definidos a exclusivo critério da autorizada.

A presente autorização é fornecida em caráter gratuito, não incorrendo a autorizada e  
qualquer custo ou ônus, a qualquer tempo e título.

Viçosa \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Assinatura

### 6.3 Termo de Solicitação



Universidade Federal de Viçosa  
Departamento de Comunicação Social  
Curso de Comunicação Social/Jornalismo

#### TERMO DE SOLICITAÇÃO

Eu, **Felipe Lopes Menicucci**, acadêmico do 8º período do curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa, solicito os equipamentos da TV Viçosa para realizar a edição de um vídeo, parte integrante do projeto experimental de conclusão de curso intitulado: “*Notícias em cena – o registro de acontecimentos sociais através do ‘Cinejornal Matraca’*”.

O pedido se dá pela necessidade de utilizar um computador para a edição do material. Além disso, há mais de 5 meses faço estágio na TV Viçosa, e já tenho familiaridade com a equipe e com o pessoal, e sei da responsabilidade de preservar o equipamento.

O uso do computador para a edição é essencial para o prosseguimento dos trabalhos, e conseqüentemente, para a conclusão do curso de graduação.

Viçosa \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

---

Assinatura