



Universidade Federal de Uberlândia
Pró-reitoria de Extensão e Cultura (PROEXC)
Pró-reitoria de Assistência Estudantil (PROAE)
Diretoria de Cultura (DICULT)
Revista F(r)icções - Ensaios de cinema
Mostra Audiovisual [em]curtas

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica, Prédio da Reitoria, 38400-902, Uberlândia-MG <http://www.ufu.br/proex>

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores e autoras, inclusive a revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seus conteúdos aos organizadores da obra. A tiragem impressa do livro foi realizada pela EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia e GráficaUFU, financiada pelo Programa Institucional de Apoio à Cultura – PIAC-Estudantil de 2021, conforme o EDITAL PROEXC N° 38/2021 da Universidade Federal de Uberlândia. Com corpo editorial da Revista F(r)icções - Ensaios de cinema.

Variações em Sessões: Cinema e Interdisciplinaridades I / Keyme Gomes Lourenço, Ezequias Cardozo da Cunha Junior (organizadores). Recife-PE: Revista F(r)icções - Ensaios de cinema. Uberlândia-MG: Pró-reitoria de Extensão e Cultura (PROEXC) e Diretoria de Cultura (DICULT) da Universidade Federal de Uberlândia, 2022.

215 p. Ed.1. Vol. 1, 2022.

ISBN 978-65-00-29382-1 (Livro Físico)

Inclui bibliografia.

Vários organizadores.

Modo de acesso online: <https://friccoes.com/> - <https://www.emcurtas.com/>

1. Mostra [em]curtas 2. Cinema. 3. Interdisciplinaridades. 4. Sessões Temáticas 5. Capítulos.

I. Lourenço, Keyme Gomes; Cunha-Junior, Ezequias Cardozo, (org.). II. Universidade Federal de Uberlândia. III. Título

CITAR [(In)] LOURENÇO, Keyme Gomes; CUNHA-JUNIOR, Ezequias Cardozo da, (org). **Variações em Sessões: Cinema e Interdisciplinaridades I**. Recife-PE: Revista F(r)icções, Uberlândia-MG: Pró-reitoria de Extensão e Cultura e Diretoria de Cultura, 2022.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO Keyme Gomes Lourenço e Ezequias Cardozo da Cunha Junior	01-02
PRELÚDIO 1 - Em Meio	03
CINEMA COM CIÊNCIA: COMBINANDO FILMES E PODCASTS EM DEFESA DO MEIO AMBIENTE Marcos Aurélio da Silva, Iuri Batista da Silva, Matheus Lewi Cruz Bonaccorsi de Campos, Karine Frehner Kavalco e Rubens Pasa	04-19
COLAGEM 2 - Corpo e Território	20
“NÃO SEI, SÓ SEI QUE FOI ASSIM”: O AUTO DA COMPADECIDA E A SÍNTESE DE UM NORDESTE Edival Saraiva de Oliveira	21-41
PRELÚDIO 3 - Conexões	42-43
UMA ÉTICA DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA EM “O GOSTO DE CEREJA” DE ABBAS KIAROSTAMI Gabriel Darwich	44-53
COLAGEM 4 - Vento e Movimento	54
A PEDAGOGIA CULTURAL ATRAVÉS DO CINEMA NA ESCOLA Ludmila Rodrigues Rosa e Sandro Rogério Vargas Ustra	55-89
PRELÚDIO 5 - A gente não esquece	90
JORNALISMO E INCLUSÃO NAS REDAÇÕES: DIVERSIDADE E EQUIDADE COMO CRITÉRIOS DE CREDIBILIDADE E GOVERNANÇA EDITORIAIS Fernando Moreira e Pedro Henrique Varoni de Carvalho	91-112

COLAGEM 6 - Catar o Vento	<i>113</i>
TODO MUNDO SANGRA O MESMO: UMA PESQUISA BIBLIOGRÁFICA SOBRE A PREVENÇÃO E A CULTURA DA VIOLÊNCIA UNIVERSITÁRIA Tales Barbosa Tercetti	<i>114-138</i>
PRELÚDIO 7 - O Que Pode Um Corpo?	<i>138</i>
TELEMATISMO: UMA VACINA PARA CORPOS PANDÊMICOS QUE DANÇAM Fernanda de Oliveira Nicolini	<i>139-151</i>
COLAGEM 8 - Mix de Docs	<i>152</i>
O PORTO DE SANTOS COMO ELEMENTO AUDIOVISUAL NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO: ALGUMAS REPRESENTAÇÕES Paulo Vitor Luz Corrêa	<i>153-184</i>
PRELÚDIO 9 - Em Casa	<i>185</i>
ISOLAMENTO SOCIAL E SÉTIMA ARTE: UMA ANÁLISE DO TOQUE HUMANO NO FILME “A CINCO PASSOS DE VOCÊ” (2019) Verônica Carmacio Chaves e Davi Alexandre Schoenardie	<i>186-204</i>
AGRADECIMENTOS	<i>206</i>

O PORTO DE SANTOS COMO ELEMENTO AUDIOVISUAL NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO: ALGUMAS REPRESENTAÇÕES

Paulo Vitor Luz Corrêa⁵⁴

RESUMO: O desenvolvimento da cidade de Santos atrela-se historicamente ao desenvolvimento do seu porto, estabelecendo-se como uma estrutura de fluxo econômico, social e cultural. Ao longo do século XX, já com a presença dos aparatos audiovisuais, Santos e seu porto passam a ser retratados na esfera da imagem em movimento. O objetivo deste texto é analisar como o porto santista situou-se no cenário documentário brasileiro através de três obras: *Companhia Docas de Santos* (diretor desconhecido, 1926-1929), *O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978) e *Nau Insensata* (Cristiano Sidoti, 2018). Espera-se perceber e apontar como o porto é apresentado na imagem e no áudio, como o porto aparece na narrativa e como essas obras se situam no documentário brasileiro, tentando assim perceber e apontar semelhanças e diferenças técnicas/conceituais de cinematografia entre os filmes, a partir do porto como elemento fílmico.

PALAVRAS-CHAVE: Porto de Santos, documentário, representações audiovisuais.

SOME REPRESENTATIONS OF PORT OF SANTOS AS AN AUDIOVISUAL ELEMENT IN BRAZILIAN DOCUMENTARY

ABSTRACT: The development of the Brazilian city of Santos is attached historically to its port development, associated with a structure of economic, social and cultural flow. Throughout the 20th century, with the presence of audiovisual devices, Santos and its port are now portrayed in the sphere of the moving image. The objective of this text is to analyze how the port of Santos was situated in the Brazilian documentary scene, through three films: *Companhia Docas de Santos* (unknown director, 1926-1929), *O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978) and *Nau Insensata* (Cristiano Sidoti, 2018). It is expected to perceive and point out how the port is shown under its image and audio,

⁵⁴ Mestrando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Contato: pauloluzcorrea@gmail.com

how the port appears in the narrative and how these works are located in the Brazilian documentary, thus trying to perceive and point out similarities and technical / conceptual differences in cinematography between the films, from the port as a filmic element.

KEYWORDS: Port of Santos, documentary, audiovisual representations

INTRODUÇÃO

O Porto de Santos é historicamente um dos principais ativos financeiros da cidade de Santos, no litoral de São Paulo, colocando o município ao longo dos séculos em posição de protagonismo econômico no Brasil. Maior complexo portuário da América Latina, o porto santista responde pela movimentação de quase 30% das trocas comerciais brasileiras. Possui quase 8 milhões de metros quadrados, canal de navegação com 55 terminais marítimos, cais de quase 16 quilômetros para atracação de navios, capacidade de armazenamento de graneis líquidos de quase 700 mil metros cúbicos e 2,5 milhões de toneladas de graneis sólidos. Atualmente administrado pela Santos Port Authority, vinculada ao ministério da Infraestrutura (PORTO DE SANTOS, 2020). Situado a apenas 70 quilômetros de distância da Grande São Paulo, região mais industrializada do Hemisfério Sul e maior mercado consumidor e produtor da América Latina, com mais de 20 milhões de pessoas, o porto conecta-se com os estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Goiás, que concentram mais de 60% do PIB brasileiro. Atua também nas movimentações de grande porte da Bahia, Tocantins, Espírito Santo, Rio de Janeiro, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Assim, o porto configura-se como “o maior exportador de açúcar, suco de laranja e café em grãos do mundo, destacando-se também a soja, o milho, o álcool, automóveis e produtos industrializados em geral” (PORTO DE SANTOS, 2020).

A história de Santos associa-se em 3 fases de desenvolvimento do porto: no primeiro período (1501-1822) há um pequeno trapiche regional do Brasil colonial, com baixo tráfego veleiro; na segunda fase (1822-1902), tem-se atividade portuária em nível nacional e internacional. O açúcar tem pico de exportação e inicia o ciclo do café, aumentando tráfego de embarcações transoceânicas. Instala-se a ligação ferroviária com o interior paulista e chegam os primeiros imigrantes

européus. Santos é alçada a status de cidade, mas mantém estrutura sanitária rudimentar do período colonial e não suporta o aumento demográfico em virtude das novas demandas do porto, ainda composto de trapiches. Ao longo do século XIX o porto passa por reformas e o município também altera sua estrutura; na terceira fase (1902-1966) finaliza-se o processo de saneamento da cidade e as reformas portuárias, ampliando o cais e a zona de armazéns (LICHTI, 1996).

O *boom* da produção e exportação de café foi determinante para o porto e cidade (FILHO, 1964). A criação da Estrada de Ferro Santos-Jundiá na metade do século XIX passa a permitir conexão do litoral às zonas agrícolas para exportar as sacas de café, aumentando a demanda dos serviços na cidade. Enquanto a agricultura se modernizava no país, a renovação da estrutura portuária tornava-se indispensável para melhora das condições sanitárias e para melhor fluxo de embarque e desembarque de mercadorias (GONÇALVES, 2006). Em 1888, o governo imperial assina contrato com a Gafrée e Guinle Cia, posteriormente Companhia Docas de Santos (CDS), que assume as obras do porto. A construção de um cais era a principal reivindicação, entregando em 1892 os primeiros 260 metros. A empresa teria concessão de 90 anos de administração do porto, contados a partir de 1890. O cais seria inaugurado em 1909, entregues 4.720 metros dotados de armazéns, linhas férreas e sistemas próprios de geração de energia elétrica (GONÇALVES, 2006).

Até início do século XIX, quando o porto ainda não apresentava atividade econômica relativamente significativa, a então vila em 1828 era um pequeno núcleo urbano com população de pouco mais de 5 mil habitantes. Em 1854, já como cidade, eram quase 8 mil pessoas e pouco mais de 9 mil em 1872. Menos de 30 anos mais tarde, na virada do século, com o porto em transformação, a população ultrapassava 50 mil pessoas e em 1913, já com boa parte do porto reformado, quase 90 mil pessoas (GONÇALVES, 2006, p. 5). O período 1890-1913 em Santos é "memorável" (GONÇALVES, 2006, p. 109), graças ao processo porto-formação com a exportação de café: em 1860, foram exportadas 62.250 sacas, em 1892 3.255.936 sacas e em 1909, 13.453.104 sacas. Dessa forma, o Porto de Santos não é apenas importante para a cidade de Santos, como também se estabelece como uma estrutura de fluxo econômico, social e cultural. Ao longo do século XX, já com a presença dos aparatos audiovisuais, Santos e seu porto passam a ser retratados na esfera da imagem em movimento. O objetivo deste

texto é analisar como o porto santista situou-se no documentário através de três obras de períodos distintos: *Companhia Docas de Santos* (diretor desconhecido, 1926-1929), *O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978) e *Nau Insensata* (Cristiano Sidoti, 2018). A escolha dos filmes se deu em virtude do tempo histórico de 40 a 50 anos de distância entre cada uma delas, esperando assim perceber e apontar como o porto é apresentado na imagem e no áudio, como o porto aparece na narrativa e como essas obras se situam no documentário brasileiro. Essas obras não apresentam uma visão única do Porto de Santos em caráter audiovisual, mas buscar-se-á através destes três filmes perceber e apontar semelhanças e diferenças técnicas/conceituais de cinematografia entre eles, a partir do porto como elemento fílmico.

Companhia Docas de Santos (1926-1929)

No final da década de 20, a Companhia Docas de Santos (CDS), responsável pela administração do complexo portuário santista, pretendia a autorização do governo federal para realizar (mais) algumas obras de expansão no porto, e para tal encomendou a produção de *Companhia Docas de Santos* (diretor desconhecido, 1926-1929). Em quase 90 minutos divididos em 5 partes, o filme exhibe as instalações do porto, equipamentos, sistema de transporte de carga e passageiros e espaços afiliados à Companhia, como a pedreira no Jabaquara e a usina hidrelétrica de Itatinga (PORTO DE SANTOS, 2014).

O documentário abre com três letreiros: o primeiro dá nome ao filme, o segundo indica o início da primeira parte da obra, e o terceiro explica a concessão do Porto de Santos pela Companhia em 1888, capitaneada por Candido Gaffré e Eduardo P. Guinle através de uma empresa reconhecida pelo governo federal e capital de 155:000:000\$000 réis. O texto afirma o início de obras no porto santista em 1889, "quando Santos ainda era conhecido como o porto da febre *amarella*" (COMPANHIA DOCAS, 2017, 44s) em menção às condições estruturais precárias do município, e que estas obras servem "de paradigma a outros portos *nacionaes*, pelo vulto de suas *installações* e intensidade de seu tráfego e sua *organisação*" (COMPANHIA DOCAS, 2017, 1'18"). Ao fim, tem-se a informação da extensão de 4270 metros do cais, um dos maiores

do Brasil, com a CDS preparando-se para ampliá-lo e melhorá-lo, criando uma estação para embarque e desembarque de passageiros.

O letreiro explicita a estrutura do filme de explicar, contextualizar e mostrar a administração da CDS no porto, por meio de informações que transmitam a grandiosidade do complexo portuário. Assim, o Porto de Santos é um elemento de poder da empresa que o administra, e a Companhia transpassa essa influência para o porto enquanto elemento fílmico. A existência da CDS justifica-se pela existência do porto que precisa administrar, e, exibir o porto, seus números e estrutura é, então, mostrar a Companhia Docas de Santos. O Porto de Santos é um falso protagonista das imagens, este papel cabe à CDS. Logo após os letreiros iniciais, aparece longa sequência dos arredores do porto, por meio de uma câmera aparentemente em um barco em movimento. É possível ver o mar, que ocupa boa parte do quadro e a terra longínqua com os prédios verticais que logo são substituídos pelos inúmeros e extensos navios atracados, enfileirados juntos aos guindastes. Estas imagens oriundas da câmera-barco possuem quase 4 minutos, passeando o olhar de ponta-a-ponta nos navios posicionados um após o outro, alternando-se com os também extensos espaços das docas preenchidos com os guindastes prontos para retirarem as cargas das embarcações atracadas. Tem-se a imensidão do Porto de Santos, tão grande que é necessário muito tempo para exibir parte de seus mais de 4000 metros de cais ocupados por diversos navios. Se o letreiro de contextualização é longo, a primeira série de imagens também o é em duração, sintetizando que tudo no Porto de Santos é grande.

Na Parte 2 do filme, ao mostrar a conexão das linhas férreas da São Paulo Railway com as linhas do porto, que "*permitted a fácil entrada e saída dos trens de cargas até os pontos de carga ou descarga dos vagões*" (COMPANHIA DOCAS, 2017, 17'52"), a câmera desloca-se para cima de um dos trens, simulando seu ponto de vista, passando a viajar pelos espaços do porto em um *travelling*.⁵⁵ Veem-se os incontáveis guindastes no horizonte, as pessoas, os trilhos fincados no chão, os carregadores de sacas no canto do quadro, os vagões estacionados de um lado e os imensos galpões de outro, tudo

⁵⁵ Movimento de câmera em que esta se desloca a partir de um suporte que a movimenta.

inicialmente distante que se aproxima da lente à medida que a câmera continua seu passeio rumo ao horizonte que parece não ter fim. A câmera é percebida pelos transeuntes, que param, acenam e retiram o seu chapéu em cumprimento ao aparelho óptico.



Figura 01: A câmera que passa por pessoas, trilhos, vagões e galpões em *O Porto de Santos* (Diretor desconhecido, 1926-1929).

O letreiro que informa a descarga diária de 10 mil toneladas de mercadorias que preenchem 800 vagões da São Paulo Railway intercala com a câmera novamente instalada no trem, captando os operários correndo com os sacos sob suas costas em direção aos navios proximalmente instalados. A vida no porto santista é registrada em seus múltiplos detalhes, planos gerais ⁵⁶ da plena conformidade do trabalho portuário, regado a esforços físicos do ambiente homem-máquina. A câmera não registra apenas a vida no Porto de Santos, mas como essa vida acontece e sob quais condições. São poucos os cortes enquanto as cenas ocorrem, optando-se pela continuidade da ação como uma forma de continuidade da vida e de seus acontecimentos. Por volta dos 22 minutos, outro plano geral acompanha lentamente um guindaste erguendo enorme objeto metálico, levando consigo dois operários suspensos no ar. Os trabalhadores, sem equipamento de proteção e segurando-se nos cabos que prendem a viga, tranquilos aparentam estar até o item alcançar novamente o chão. A câmera movimenta-se em seu eixo, acompanhando o trajeto da viga do início ao fim, sem cortes.

⁵⁶ Enquadramento com o objetivo de exibir uma área de ação relativamente ampla, passando uma sensação de imensidão.



Figura 02: Os trabalhadores suspensos em *O Porto de Santos* (Diretor desconhecido, 1926-1929).

O documentário reforça diversas vezes a conexão internacional que o porto realiza: exhibe-se a preparação de diversas caixas com produtos congelados prontos para irem à Inglaterra através do navio "Andes"; o transatlântico francês "Luteria" que aguarda os passageiros para rumar a Europa; o pacote "Vandyck" que levará 25 mil sacas de café para Nova York; o também estadunidense "Pan America" igualmente interessado em levar as sacas cafeeiras. Um leiteiro diz que "Santos tem *commercio* com o mundo inteiro porque aqui aportam navios de todas as nacionalidades, deste o longínquo Japão até os nossos *visinhos* do Prata" (COMPANHIA DOCAS, 2017, 41'33").

Na Parte 3, o café recebe no filme um protagonismo sem igual, utilizado como fio condutor na forma de exhibir/contar como o porto santista procede nas diversas etapas de escoamento de seus produtos: dos operários que carregam as sacas de café em suas costas para os guindastes que levam o produto aos navios amarrados em blocos, a câmera tudo observa e segue o movimento dos ganchos que abocanham as sacas fixadas pelos operários em seguidos planos gerais. Essa sequência descrita insere-se na narrativa como um prelúdio, tendo em vista que o leiteiro que aparece na sequência começa a descrever a chegada do grão nas "carroças, caminhões e pesados automóveis de carga, até às ruas do *cais*" (COMPANHIA DOCAS, 2017, 45), para a respectiva imagem que possui tais elementos citados. O café em saca é descarregado através de escotilhas, que realizam o escoamento do produto via passagem subterrânea, chegando em uma esteira transportadora de 700 metros de extensão (no filme manifesta-se o desejo de aumentá-la em mais 300 metros). As esteiras levam o produto para os carregadores especiais, que deslizam sobre a linha férrea e atingem o navio em qualquer ponto das seções do porto. Assim, o café finalmente vai a bordo nos porões dos navios. Tal processo é inteiramente mostrado no documentário em quase 10 minutos, exibido com movimentos de câmera, *tilts*⁵⁷ e panorâmicas⁵⁸, acompanhando as sacas nas esteiras, cortes pontuais que movimentam a viagem do café no espaço audiovisual representado, com o leiteiro reforçando em números suas

⁵⁷ A câmera, em posição fixa, movimenta-se de cima para baixo ou de baixo para cima.

⁵⁸ Movimento de câmera em que esta, fixa em seu eixo, movimenta-se da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda.

"proporções enormes": o embarque de 60 mil sacas em 8 horas de serviço. A viagem do café engloba a Parte 3 e uma parcela da Parte 4 da obra, que ainda exibirá informações da pedreira na região do Jabaquara, em Santos, e a Parte 5 relata as instalações da usina hidrelétrica de Itatinga, também da Companhia.

Companhia Docas de Santos configura-se como um documentário expositivo, agrupando “fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética” (NICHOLS, 2010, p. 142). O mundo histórico, aqui, é o próprio Porto de Santos, mostrando a zona de controle da CDS. Mais do que mostrar o Porto de Santos, o filme de encomenda afirma o poder e a influência da Companhia através da imensidão do porto, utilizado como ferramenta de representação audiovisual e de poder da CDS, verificado na estrutura do filme: planos abertos que reforçam o porto no horizonte, perspectiva de um ambiente enorme a ser administrado, tarefa de difícil execução comprovado pela imagem e dados do porto. Na lógica do filme, o pleno funcionamento do Porto de Santos e de suas enormes e complexas demandas apenas é possível por causa da administração da Companhia Docas de Santos. A câmera observa e o filme informa, sempre com o intuito de afirmar que a imagem captada é do Porto de Santos, tornando-o espaço de registro utilitário da Companhia a fim de atingir seus objetivos de expansão de esfera econômica e política. A CDS, por sua vez, tenta alçar no âmbito audiovisual o protagonismo do espaço, quando, na verdade, ela é a própria protagonista da obra, e não à toa, o nome do filme é *Companhia Docas de Santos*.

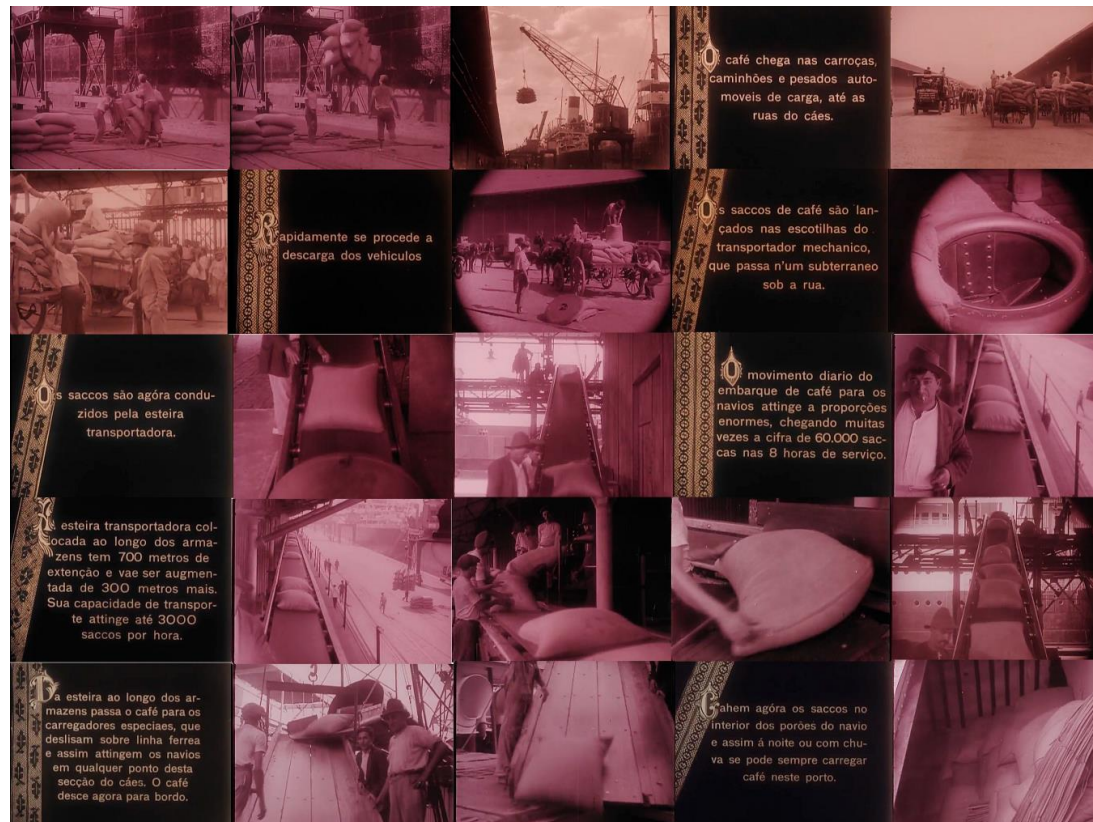


Figura 03: A sequência do café em *O Porto de Santos* (Diretor desconhecido, 1926-1929).

O Porto de Santos (1978)

Cinquenta anos depois do documentário encomendado pela CDS, o cineasta Aloysio Raulino dirige o curta-metragem *O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978). O curta abre com imagem de uma estátua dos colonizadores portugueses seguida de curta narração feminina: "Depois da fundação de Santos, Brás Cubas viu que o lugar era bom, e o escolheu para ser o atracadouro das naus, que vinham e iam para outras terras, e o chamou de 'porta aberta ao mar'" (O PORTO DE SANTOS, 2016, 40"). Tem-se neste início tom didático e explicativo com o objetivo de introduzir o porto e dotá-lo de valor histórico através da narração em *voz over*⁵⁹. Som-narração dita o ritmo da narrativa, com as imagens como apoio ao que se fala. A estrutura expositiva, porém, é provisória.

Com música instrumental, visualiza-se sequência de imagens captadas pela câmera em cima de um barco em movimento. A montagem executa papel ativo, com cortes rápidos de planos mais intimistas, centralizando o olhar em determinados objetos portuários, como os guindastes, a âncora do navio atracado, pequenos botes que passeiam pela água, bandeiras de diferentes nacionalidades dos navios enfileirados. A lente é o olhar curioso de um transeunte, buscando captar não a visão macro do porto, mas seus detalhes e particularidades.

Ao que um gigantesco navio viaja pelas águas, percebe-se um *foley*⁶⁰ de uma buzina, que indica a partida do navio. A câmera passeia pelo comprimento da embarcação em suas extremidades. O áudio acompanha o movimento da câmera enquanto o navio dá lugar à imagem de operários descarregando caixas. O que até então parecia sincronia entre imagem e áudio mostra-se como truque de associação. Raulino tenta construir a atmosfera do filme através da manipulação de algumas peças: imagens e *foleys* como se fossem elementos indivisíveis captados simultaneamente, quando são, na verdade, estruturas

⁵⁹ A voz over é quando o narrador simplesmente narra os fatos, sem estar presente no acontecimento da cena. É também chamada de Voz de Deus, porque o narrador seria algo onisciente ao conteúdo da obra.

⁶⁰ Em síntese, foley é a produção de sons que são inseridos posteriormente à gravação das cenas (FREITAS; CYNARA, 2019, p. 2).

individualizadas que através da montagem permitem a associação imagem/áudio ao serem exibidos de forma conjunta. Sem narração ou suporte na explicação da narrativa, o diretor deixa imagens e áudios entrarem e saírem do quadro seguidamente, assumindo controle provisório da narrativa e dando ao espectador a possibilidade de construir suas próprias associações a partir desses elementos. Até então, por volta de 3 minutos e 30 segundos, o Porto de Santos é o protagonista, tendo a si mesmo enquanto porto retratado a partir de sua própria representação audiovisual.



Figura 04: Frame do Momento-foley-buzina em *O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978).



Figura 05: O porto-protagonista em O Porto de Santos (Aloysio Raulino, 1978).

Surge na tela a imagem de um púlpito com um brasão escrito *Labor* (trabalho) sob um *foley* de sino tocando repetitivamente, que se reveza com a buzina de um navio. A curiosa câmera de Raulino observa os operários em afazeres diários, como o transporte de uma viga através de um guindaste. Aparece na tela um recorte de jornal informando que os operários não aceitaram o reajuste salarial de 40%, já que o custo de vida, segundo o mesmo informativo, estaria em base de 43% mais a inflação. O badalar do sino mantém-se durante os quase 2 minutos de imagem que registra a vida portuária, não sob o mote institucional de quem o administra, mas sob o verniz dos comandados, daqueles que nas margens do mar em meio aos metais e ferrugens diariamente lutam por seu sustento e vida digna. O Porto de Santos agora captado é o utilizado pelos trabalhadores. O protagonista não é mais o porto ou quem detém o poder sobre ele, mas sim seus trabalhadores, donos do filme no aspecto representativo, a estrutura audiovisual não fala, mas mostra.

Porém, não é possível esquecer àqueles que detém o poder histórico do porto. A *Voz de Deus* retorna, apoiando-se em imagens de operários: "Em 1909 saíram do Porto mais de 13 milhões de sacas de café. Essa cifra nunca mais se repetiu. Nunca Santos tinha sido tão rica"(O PORTO DE SANTOS, 2016, 05'53"). Após este breve momento, o silêncio domina as imagens dos operários com sacas em suas costas, transportando-as para um caminhão. A câmera é notada, os trabalhadores olham para ela enquanto ela os olha, um rapaz entrega algumas moedas para uma menina que limpa a calçada, que repara a câmera e tenta dela se desvencilhar. A menina repara o aparato óptico enquanto mexe seus braços dando a direção à vassoura. O silêncio aponta na imagem onde se deve prestar atenção: no olhar das pessoas que olham a câmera, que olham para o espectador que também os vê, em um convite a assistir a desigualdade que permeia o espaço portuário, d'aqueles que carregam os 13 milhões de sacas de café.

A narração aparece novamente, introduzindo "os últimos caiçaras de Santos", deslocando-se para este núcleo de personagens. A icônica cena do caiçara dançando é a síntese do trabalho de associação áudio/vídeo proposto por Raulino. Ao som de "Amante Latino", quando vemos o rapaz sorrindo e rindo escutamos uma risada. O homem olha para a câmera e continua a dançar enquanto cachorros se aglutinam em segundo plano. Escuta-se latidos logo em sequência, e transeuntes

passam e olham tanto o caçara dançando quanto a câmera ali posicionada. À primeira vista acredita-se que a risada e os latidos pertencem à estrutura diegética, mas não o são. A risada é de Sidney Magal e não a do caçara; o latido não é do cachorro que aparece no quadro, tratando-se de um *foley*. Áudio e vídeo novamente são trabalhados como peças desconstruídas originalmente e encaixadas no fruto da montagem, passando a sensação da sincronia.

Os caçarás, isolados, são analisados pelo olhar externo, que recai às lentes da câmera. Anoi-tece, e junto com a imagem que muda de tom o *foley* da sintonização de uma rádio frequência simboliza a busca por informações de um lugar desconhecido. A rádio frequência encontra uma locução em espanhol, que passa a procurar outras frequências enquanto exibe-se bandeiras de outras nacionalidades: japonesas, turcas, vietnamitas, russas, mexicanas, holandesas, alemãs. Um áudio britânico se transforma em alemão enquanto a montagem trabalha detalhes dos navios atracados em seguidos cortes. A música de Magal rememora: o porto, ao receber esses navios, é um amante latino, amante das cargas internacionais e do poder econômico que carregam.

A imagem-*Labor* retorna, mas dessa vez para apresentar uma moça se arrumando, colocando o brinco, penteando o cabelo, fumando, sorrindo para a câmera. Novamente anoitece e surgem fachadas de bares brilhantes enquanto toca "Se esta rua fosse minha". A moça retorna ao quadro, olhando fixamente para a câmera, sorrindo e tentando descontraír-se perante a lente. A música agora é "Fui no Itororó beber água e não achei", e quando vem o verso "achei bela morena que no Itororó deixei", a imagem é de uma série de mulheres que posam para a câmera. Escutamos um off de uma moça: "dariam para vocês fazerem um filme sobre a vida da gente? Ou o pessoal daqui (...) das meninas daqui, da beira do cais, como que a gente faz com a vida aqui (...) Os navios chegam, as mulheres pegam o pau daqueles que já chegam aqui" (O PORTO DE SANTOS, 2016, 15'14"). Assim, a sequência iniciada com a imagem de *Labor* apresenta outro núcleo do filme: as garotas de programa, que vivem nos arredores do porto. As moças vislumbram a câmera como objeto de duas possibilidades: a do oferecimento, de posar e sorrir para o aparelho óptico, de considerar a câmera e operador como um cliente e alguém que garantirá o sustento; e a da câmera ser a salvação, alheia à rotina do ambiente e do que estas mulheres se submetem. Desamparadas,

pedem o registro das suas imagens e pedem para contar suas histórias, de sair da invisibilidade pelo audiovisual. Os elementos das trilhas sobrepostas à esta sequência evidenciam o amadurecimento precoce a que essas mulheres colocam sobre si mesmas em troca da subsistência.



Figura 06: As duas sequências-Labor de *O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978).

Porto de Santos expande na narrativa a sua característica de "Amante Latino", reforçada em uma das imagens finais, em que se exhibe um peito de um homem, a qual está escrito "Santos", "Valparaíso" e Montevideo". A letra de Magal é uma ode à relação aos núcleos apresentados durante o filme: pessoas que precisam dos navios estrangeiros para sobreviver e trabalhar, por meio do trabalho braçal ou vendendo o corpo (*Sou como você já sabe, amante latino / Eu gosto das mulheres da noite e*

do vinho / Mas se você me quiser, te levo comigo), sem horizonte e perspectiva de mudança. A sobrevivência depende não das riquezas que o porto movimenta, mas sim das rebarbas, dos bares baratos e da prostituição das mulheres aos que dali passam (*E para toda a vida te dou meu abrigo / E assim nos amaremos até sair o sol / E encontrarás comigo o fogo do amor*). O documentário, com isso, explicita que o Porto de Santos não traz e não possui apenas riquezas.

O filme de Raulino descontrói o porto através dos operários, que nele trabalham; dos caíçaros, que vivem à margem do porto e da sociedade, e das garotas de programa, que se utilizam de seus arredores para vender o corpo. Os três núcleos orbitam as proximidades da estrutura portuária, mas são párias do porto, que os nega voz e existência. O documentário então oferece visibilidade a esses grupos por meio da narrativa. Em *O Porto de Santos*, o porto se faz presente no nome da obra, mas também não é protagonista: este papel cabe aos personagens e habitantes invisibilizados do próprio porto, em quem não detém o poder da estrutura portuária. O porto é um espaço de contradições, de pessoas, navios e fluxo econômico coexistindo com esses núcleos. Em lugar de intensa movimentação econômica, o dinheiro centraliza-se nas mãos de poucos, e os menos favorecidos submetem-se às condições desfavoráveis. Realça-se a pluralidade que o porto gera à cidade de Santos com os navios de múltiplas bandeiras, aos personagens que se veem obrigados a se transformarem em "amantes latinos".

O documentário de Raulino é camaleônico, possuindo estrutura expositiva (didatismo na informação transmitida via voz de Deus), observativo (sua câmera apenas registra, sem expor sua presença), mas também constrói relação participativa com os personagens (tornando-se visível a eles). A estrutura descontínua e por vezes abstrata, predominando imagem e áudio ausentes de explicação, remetem às características poéticas (NICHOLS, 2010). Os poucos momentos de narração exploram a institucionalidade a qual o porto não consegue fugir, reforçando sua estrutura de poder, mas também como pedido de socorro, na voz *off* da moça que pede para contar a história daqueles que vivem nos arredores da estrutura portuária; a câmera caminha nos traços da invisibilidade e da extrema existência, ao apontar-se como um espaço de percepção e do tornar visível as mulheres que sorriem e posam para o aparelho. Áudio e vídeo atuam como elementos descontínuos em unidade para

construírem-se como elementos de narrativa (a buzina de navio não é a buzina do navio-imagem em quadro), criando associações síncronas (o movimento de riso do caçara ao dançar sobrepõe-se à risada de Magal em "Amante Latino").

Nau Insensata (2018)

Em 2018, a Querô Filmes produziu *Nau Insensata* (Cristiano Sidoti, 2018), uma curta documentário. O Instituto Querô é uma instituição sediada em Santos, sem fins lucrativos, que tem por objetivo a promoção da arte e cultura, estimulando a transformação humana de jovens de baixa renda por meio da capacitação e produção audiovisual. A Querô Filmes é um dos braços do Instituto (INSTITUTO QUERÔ, 2020). *Nau Insensata* possui 15 minutos de duração e contou com recursos do Prêmio Estímulo de Curta-Metragem do Governo do Estado de São Paulo. O documentário aborda "o caso do navio prisão 'Raul Soares' ocorrido no ano de 1964 na cidade de Santos e seus desdobramentos, 49 anos depois. Personagens narram o drama da prisão, a tortura e os processos sofridos. Organizado pela progressão dramática e imagética dos conflitos, o filme se utiliza de imagens de arquivo, fotos, sons e recursos gráficos para compor e rever o ambiente vivido neste período político brasileiro" (NAU INSENSATA, 2018). Ao todo, 5 presos políticos dão seus depoimentos ao longo do filme.

O curta abre com a imagem do mar em dia chuvoso, os pingos da chuva alteram o formato da água, quando surge uma voz explicando onde estava em 1964 no momento que fora preso por investigadores do DOPS. Por um breve momento, aparece a imagem do entrevistado. O depoimento cessa, e dá-se lugar a uma imagem de vagões de carga em funcionamento através dos trilhos, para uma imagem em plano geral do Porto de Santos. O tempo é fechado, nublado, o chão é esburacado e irregular, o galpão número 4 que preenche o enquadramento está desgastado pelo tempo, aparentemente sem utilização em vista aos buracos que possui e as deformidades nas paredes. No lado oposto, um navio, enferrujado, atracado, compondo a paisagem de abandono. A imagem corta, e vemos mais galpões em estado de má conservação. Sob esta composição imagética, outro depoimento relata o início de outras prisões.

Os entrevistados não são apresentados nominalmente. As imagens exibidas do porto não são de 1964, atuando como um complemento da narrativa, centralizada nos áudios, sintetizando a tônica do filme. Os depoimentos predominam na estrutura fílmica, a imagem complementa o que é falado. Exibem-se alguns recortes da chegada do Raul Soares, o navio-prisão utilizado pela Ditadura Militar, rebocado do Rio de Janeiro à Santos.

A estrutura do curta-metragem dirigido por Cristiano Sidoti mantém-se por todo o filme. As imagens preenchem os depoimentos dos personagens presos pelo regime militar e encaminhados ao Raul Soares, imagens sucateadas - assim como o navio-prisão construído em 1900 - que transmitem o passar do tempo: de elementos náuticos, como âncoras, planos detalhes de navios que não resistiram às intemperes do tempo em sua totalidade, mas que ainda existem, com marcas expostas pelo avançar das décadas; imagens chuvosas, do cais e dos galpões, que criam um paralelismo com os entrevistados que quase nunca aparecem: em seus lugares, ficam os detalhes dos espaços que eles rememoram, o ambiente portuário. Os personagens, que carregam consigo as marcas psicológicas do período de repressão, tornam-se na estrutura narrativa, personagens que remetem ao navio-prisão e aos acontecimentos dentro dele. Assim, o Porto de Santos é um espaço de rememoração e incorporação das histórias, como um ambiente de gatilho para o passado.

Com o áudio conduzindo a narrativa por meio dos depoimentos, as imagens remetem a algo que se aproximam tematicamente do que é dito, como os diversos planos que mostram detalhes do interior de um navio, que não é o Raul Soares, mas à luz da narrativa, preenche-se esse vazio a partir da representação imagética a partir de um navio qualquer.

Nos poucos momentos presentes no quadro, os personagens também atuam como elementos de *mise-en-scène*⁶¹ com seus depoimentos coletados no ambiente portuário: um dos entrevistados está dentro de um navio, próximo ao timão e no

⁶¹ A designação de "todos os elementos que compõem a encenação. Dessa forma, o espetáculo como um todo é referido através das palavras *mise-en-scène*, em que são considerados a interpretação dos atores, o cenário, o figurino, a iluminação, a sonoplastia e todos os demais recursos da linguagem cênica" (VOCÊ SABE, 2009).

interior da sala de controle; outro personagem está no cais, com o mar e um navio ao fundo. Os personagens contam as suas experiências particulares enquanto estiveram presos no Raul Soares, os métodos de tortura que sofreram e as formas de convivência do navio-prisão, depoimentos potencializados com o auxílio da imagem como reconstrutora do vivido, dando ao espectador o poder de criar o ambiente vivido no navio-prisão.



Figura 07: Os personagens de *Nau Insensata* (Cristiano Sidoti, 2018).

O porto é retratado durante toda a obra como espaço de tempo passado, de distância e de abandono. As imagens sóbrias e fechadas contrastam com o porto de vida institucional do documentário da CDS ou o de Raulino, que explora a vida nos arredores. A vida do filme de Sidoti é a de uma situação criada por contexto de repressão, em que o porto é o atracadouro para o navio-prisão, gerando temor de que coisas ruins possam acontecer.

Passagem importante dá-se em parte final dos depoimentos: "O Raul Soares foi um exemplo pra lideranças sindicais de todo o país. E não tem coisa melhor para isso do que um navio num porto em uma cidade portuária. Porque todo mundo fica sabendo. Então a razão pro Raul Soares foi a intimidação pro movimento operário de Santos e, em geral, pro movimento operário no Brasil" (NAU INSENSATA, 2018, 12'50"). Enquanto essa fala é proferida por um dos entrevistados, duas imagens em plano geral tomam conta do quadro, que mostram tanto a cidade de Santos quanto o mar, os navios e a estrutura portuária. Assim, a presença do navio-prisão no porto fora calculada pelos militares de forma proposital, porque é algo difícil de esconder. O porto santista, assim, por sua vasta extensão, tornou-se um chamariz para os objetivos de repressão institucional da ditadura brasileira, tanto na aplicação das repressões e torturas, tanto como efeito de transmissor dessa aplicação, atuando como exemplo.

O filme encerra com um letreiro, indicando que "após seis meses em Santos, em 26 de outubro de 1964 o navio Raul Soares foi rebocado de volta ao Rio de Janeiro onde foi destinado à sucata" (NAU INSENSATA, 2020, 13'51"), e vê-se, enfim, uma imagem do verdadeiro navio-prisão, atracado em Santos. O documentário continua seu final, mostrando os nomes dos personagens que participam da obra. Nessa sequência de créditos, os entrevistados estão em plano geral, posando para a câmera, os homens e suas histórias fundem-se ao ambiente portuário, da qual foram obrigados a integrar-se em determinado momento de suas vidas. Em ordem, aparecem:

Thomas Maack, Osmar Golegã, Boris Vargaftig, Nelson Amado e Ademar dos Santos. A última sequência do filme é uma breve imagem câmera-barco do Porto de Santos, em que se pode ver os cais, as docas e os guindastes. *Nau Insensata* privilegia o depoimento dos personagens que estiveram presos no Raul Soares. O porto, aqui, configura-se como espaço de rememoração, como um recurso de apoio para reconstituição dos depoimentos. A estrutura simples do filme mantém-se do início ao fim, utilizando-se das histórias e experiências vividas pelos cinco entrevistados para abordar a situação macro da estadia do navio-prisão por seis meses em Santos.



Figura 08: Frame de *Nau Insensata* (Cristiano Sidoti, 2018).



Figura 09: Frame de *Nau Insensata* (Cristiano Sidoti, 2018).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os documentários abordam em alguma instância o Porto de Santos, que se não protagonista, é importante personagem para construção narrativa das obras, configurando-se como espaço de atuação dentro das estruturas fílmicas. Em *Companhia Docas de Santos*, imagens e textos do porto são exibidos em 4 das 5 partes do filme; na obra de Aloysio Raulino, o porto está no nome e em representações imagéticas e sonoras; *Nau Insensata* também possui imagens portuárias.

Os filmes tentam representar a imensidão do porto santista. Não à toa, as três obras possuem imagens captadas pela câmera em cima de algum objeto em movimento no mar, chamado neste texto de câmera-barco, que capta os arredores da estrutura portuária e com o horizonte à vista. O doc encomendado pela CDS usa a câmera-barco como um sinônimo de grandiosidade, ocupando quase 4 minutos da obra. Precisa-se de uma grande quantidade de tempo para registrar a grandiosidade do porto, levando o tempo que for preciso para tal; *O Porto de Santos* e *Nau Insensata* utilizam e mostram o recurso em menor tempo, mantendo a lógica do horizonte, mas com finalidades diferentes: o filme de Raulino procura e mostra os detalhes do porto, a âncora e a bandeira como sinônimos imagéticos; a obra de Sidoti encerra o filme com a câmera-barco e o porto santista como elemento distante em pouco tempo de tela. A imensidão do porto possui seus segredos, um espaço e histórias para serem contadas, que residem no tempo passado, distantes. O porto santista esconde seus segredos em seu tamanho.

A câmera-barco, em último caso, é uma câmera que se move pela associação a seu suporte (o barco), e ao adentrar o espaço-fílmico passa a “descrever planos nos quais se constata um deslocamento do quadro em relação ao objeto filmado” (AUMONT; MARIE, 2016, p. 202-203). O dicionário de Aumont e Marie vai além ao sugerir que a movimentação da câmera, dentre um rol de atuações, teria como prerrogativa a constituição do espaço cenográfico e a revelação de “um traço subjetivo de uma personagem” (AUMONT; MARIE, 2016, p. 202-203). Em maior ou menor grau, encontramos tal atribuição nos três filmes, em que a câmera, ao passear pelo Porto de Santos enquanto elemento audiovisual, é constituído mas também apresentado como elemento vivo e personagem atuante para a narrativas das obras aqui analisadas. A câmera-barco é um

exemplo que sintetiza tal atuação, mas o aparelho que registra o Porto se aprofunda na intimidade do ambiente por meio de registros das mais variadas formas: *travellings*, panorâmicas, *tilts*, tomadas estáticas. O Porto de Santos se torna um espaço para a experimentação de linguagem nestas três obras ao passo que se tenta retratá-lo.



Figura 10: A câmera-barco em O Porto de Santos (Diretor desconhecido, 1926-1929): mostrar a imensidão do Porto, no tempo que for preciso.



Figura 11: A câmera-barco em *O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978): Mostrar o Porto, mas também suas particularidades.



Figura 12: A câmera-barco de *Nau Insensata* (Cristiano Sidoti, 2018): Uma breve linha no horizonte. A imensidão esconde seus segredos.

Se tratando do porto, predominam as imagens em plano geral, abertas, que tentam mostrar o máximo possível da estrutura portuária santista e seus arredores. Nos filmes de Raulino e Sidoti os personagens recebem um enquadramento mais fechado e exclusivo, embora não seja uma regra, vide a dança do caíçara. A câmera observa, capta e mostra o porto, em diferentes utilizações na narrativa. Em *Companhia Docas de Santos*, o porto é espaço de influência, justificativa para a existência da CDS, a verdadeira protagonista do filme; a obra Raulino procura desconstruir o imaginário do Porto de Santos homogêneo e economicamente funcional, abordando mazelas de três núcleos associados ao ambiente portuário: os operários (que nele trabalham e lutam por melhores condições salariais), os caíçaras (à margem da riqueza do porto) e as garotas de programa (dependem da venda do próprio corpo aos viajantes que chegam via porto). No maior complexo portuário da América Latina, o porto é espaço de contradições sociais e de centralização econômica, onde poucos ficam com muito, e muitos ficam com pouco para sobreviver; Cristiano Sidoti aborda o porto como o espaço de rememoração da estadia do Raul Soares.

Ao pontuarmos como o porto é retratado como imagem e áudio e como se faz presente dentro das estruturas desses filmes, podemos situá-los dentro do documentário. Ao longo da década de 20 dá-se luz ao emprego do termo "documentário" no campo das ciências humanas e realçado com a escola documental inglesa dos anos 30. Passa a se apresentar série de documentos com estatuto de prova, possuindo forte carga de documento histórico de um determinado tempo e espaço (TEIXEIRA, 2008, p. 253). O didatismo, presença de dados e estrutura narrativa expositiva é epistêmica, "ou seja, uma questão de como conhecer, formar, educar com os meios postos à disposição pelo cinema" (TEIXEIRA, 2008, p. 254). *Companhia Docas de Santos* trabalha com efeito expositivo (NICHOLS, 2010), a recusa da ficção e do documento com finalidade de se ver objetivamente meios, situações e personalidades reais (TEIXEIRA, 2008, p. 257), exibindo não só de forma objetiva o porto e seus dados, como mostrando a forma como a Companhia vê – e deseja que vejam – sua própria administração.

Ao longo dos anos 50 até o final da década de 70, a semiologia penetra no campo da arte, sobrepondo-se à linguagem e descentralizando a verborragia. No documentário, é o momento de "obras novas, sobretudo de balanço reflexivo" (TEIXEIRA, 2008, p. 282). A obra-camaleão de Raulino insere-se aqui: a narração em off aparece brevemente, de forma proposital e em falso fim de institucionalidade, criando divisões sociais através dos elementos do filme enquanto linguagem: os curtos momentos de verborragia explanam o poder daqueles que controlam o porto e que tem, portanto, voz. Aos operários, caixas e garotas de programa, a imagem fala por si, como se houvesse uma marginalidade na estrutura do filme representado na ausência do poder de fala desses núcleos, que tentam tornar-se visíveis por outras estruturas presentes na obra: pelo recorte de jornal de reajuste salarial; na música de Sidney Magal, "Amante Latino" e em pedido de socorro através de um depoimento em *off*.

O Porto de Santos possui valores acrescentados, isto é, de momentos em que o áudio enriquece uma imagem através do sincronismo, de forma tão indissolúvel a ponto de acreditar que imagem faz parte do som naturalmente e vice-versa. Os *foleys* obedecem a uma montagem inaudível, não respeitando os cortes da montagem-vídeo e por consequência dos limites

do quadro (CHION, 2011). O que *Companhia Docas de Santos* faz com o porto, retratando a sua grandiosidade pela imagem, *O Porto de Santos* faz através do áudio: a imensidão do porto não cabe na tela, e os áudios continuam além-quadro, atribuindo para si a função de apresentar o espaço (CHION, 2011) no lugar do plano geral, embora percebamos essa característica em *O Porto de Santos* como reflexo do estilo camaleônico que a obra possui de agrupar diversos elementos e utilizá-los como unidade agregadora.

Ao mesmo tempo, Karla Holanda (2006) identifica o documentário, especificamente o brasileiro, em dois recortes de tempo: o primeiro vai até 1980, que predomina a abordagem geral. Os assuntos são tratados de forma abrangente, sob o mote da ideia global das relações em sociedade. Nesse sentido, *Companhia Docas de Santos* é generalista, abordando de forma essencialmente didática uma visão macro do Porto de Santos, situando-o dentro da cadeia de comércio internacional a qual o Brasil está situado. *O Porto de Santos* de Raulino, embora cronologicamente dentro dos limites de Holanda, atua de forma hibridizada, em que ao mesmo tempo que respeita alguns aspectos macros do porto e não caracterizando individualmente um personagem, assim o faz pela divisão de categorias sociais que se antes invisíveis ganham espaço para se apresentarem. O segundo recorte é a partir de *Cabra Marcado Para Morrer* (1984, Eduardo Coutinho). O geral cede espaço ao particular a partir da história de indivíduos "muitas vezes incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela" (HOLANDA, 2006, p. 4-5). *Nau Insensata* está presente a esta fase: os personagens dão seus depoimentos, impressões, visões e experiências particulares do que fora vivido no navio-prisão, e essas memórias individualizadas ajudam a oferecer um panorama do que foram os meses em que o navio esteve no Porto de Santos.

Reforça-se a impossibilidade de as três obras analisadas conseguirem oferecer em totalidade uma compreensão da representação do Porto de Santos na estrutura audiovisual ao longo das décadas, mas tais filmes, com suas especificidades e tempos-históricos, nos oferecem uma linha de desenvolvimento. Acreditamos, assim, que pesquisas mais profundas possam ser realizadas neste sentido, com obras e referenciais teóricos igualmente possíveis de se trabalhar.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 4 ed. Campinas: Editora Papirus, 2016. 335 p.
- COMPANHIA DOCAS DE SANTOS. São Paulo: Robson Camargo (Canal do Youtube), 2017. 86'30". Disponível em: <<https://youtu.be/KcbUfOVaICA>>. Acesso em: 04 dez. 2020.
- CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011. 175 p.
- FILHO, José Ribeiro de Araújo. A expansão urbana de Santos. IN **Baixada Santista: Aspectos Geográficos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1964, 174 p. Volume 3.
- FREITAS, Felipe; CYNARA, Geórgia. O Foley Como Agente de Imersão e Movimento: Uma Análise do Filme Vinil Verde. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. Goiânia, XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/centrooeste2019/resumos/R66-0579-1.pdf>>. Acesso em: 01 set. 2021.
- GONÇALVES, Alcindo. **Desenvolvimento Econômico da Baixada Santista**. Santos: Editora Leopoldianum, 2006. 189 p.
- HOLANDA, Karla. Documentário Brasileiro Contemporâneo e a Micro-História. **Fênix - Revista De História E Estudos Culturais**. V.3, n.1, Ano III, p. 1-12, jan-mar,2006. Disponível em: <<https://bit.ly/3lLzt7z>>. Acesso em: 04 dez. 2020.
- INSTITUTO QUERÔ. Santos: Portal do Instituto Querô, 2020. Institucional do Instituto e seus projetos. Disponível em: <<http://institutoquero.org/institucional/>>. Acesso em: 04 dez. 2020.
- LICHTI, Fernando Martins. Polianteia Santista. 2 ed. São Vicente: Editora Caudex, 1986. 400 p. Volumes 1 e 2.
- NAU INSENSATA. Santos: Querô Filmes, 2018. 15'. Disponível em: <https://youtu.be/f6O_7QEgtlw>. Acesso em: 04 dez. 2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 5 ed. Campinas: Editora Papirus, 2010. 270 p.

PORTO DE SANTOS num filme de 1928. Santos: Portal Novo Milênio, 2014. Texto sobre o documentário realizado sobre o Porto de Santos na década de 20. Disponível em: <<https://bit.ly/2VKxrtD>>. Acesso em: 04 dez. 2020.

O PORTO DE SANTOS. São Paulo: Aloysio Raulino Oficial (Conta no Youtube), 2016. 19'35". Disponível em: <<https://youtu.be/QxaST1SN2v0>>. Acesso em: 04 dez. 2020.

O PORTO DE SANTOS. Santos: Santos Port Authority (SPA), 2020. Texto institucional do Porto de Santos. Disponível em: <<https://bit.ly/3n04dmR>>. Acesso em: 04 dez. 2020.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário Moderno. IN MASCARRELO, Fernando (Org). **História do Cinema Mundial**. 4 ed. Campinas: Editora Papirus, 2008. 432 p.

VOCÊ SABE o que é mise-en-scène? Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), 2009. Verbetes sobre o termo mise-en-scène. Disponível em: <<https://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/voce-sabe-o-que-e-mise-en-scene/>>. Acesso em: 01 set. 2021.