

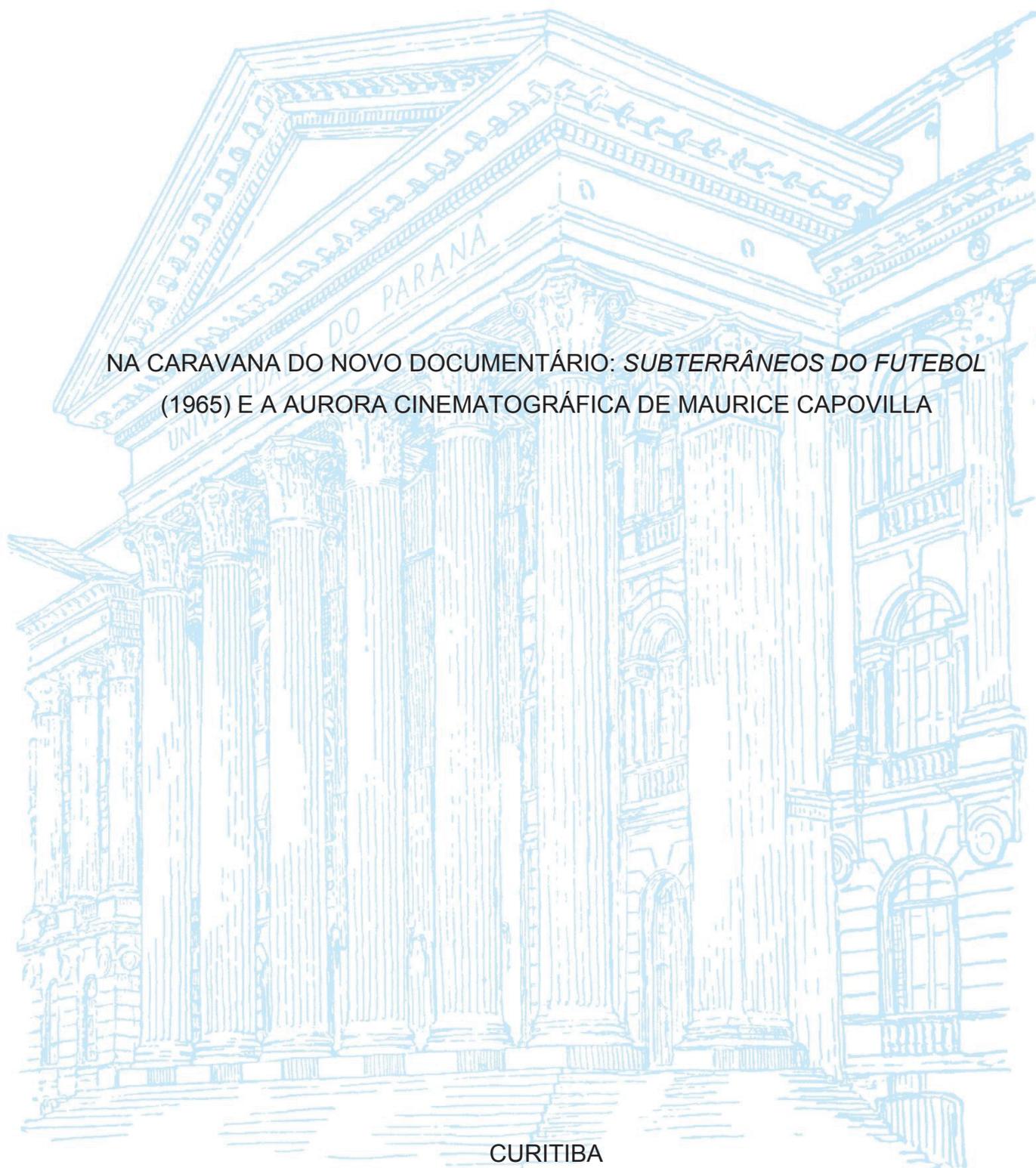
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

HERICO FERREIRA PRADO

NA CARAVANA DO NOVO DOCUMENTÁRIO: *SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL*
(1965) E A AURORA CINEMATOGRAFICA DE MAURICE CAPOVILLA

CURITIBA

2020



HERICO FERREIRA PRADO

NA CARAVANA DO NOVO DOCUMENTÁRIO: *SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL*
(1965) E A AURORA CINEMATOGRAFICA DE MAURICE CAPOVILLA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientação: Prof. Dra. Rosane Kaminski.

Linha de Pesquisa: Arte, Memória e Narrativa

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Prado, Herico Ferreira

Na caravana do novo documentário : *Subterrâneos do Futebol e a aurora*
cinematográfica de Maurice Capovilla. / Herico Ferreira Prado. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade
Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Rosane Kaminski

1. Subterrâneos do Futebol. Documentário. 2. Capovilla, Maurice, 1936-. 3. Futebol
brasileiro – História. 4. Cinema e História. I. Kaminski, Rosane, 1967-. II. Título.

CDD – 791.430981



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **HERICO FERREIRA PRADO** intitulada: **Na caravana do novo documentário: *Subterrâneos do Futebol e a aurora cinematográfica de Maurice Capovilla***, sob orientação da Profa. Dra. ROSANE KAMINSKI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Outubro de 2020.

Assinatura Eletrônica

28/10/2020 17:29:12.0

ROSANE KAMINSKI

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

28/10/2020 17:46:24.0

PEDRO PLAZA PINTO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

28/10/2020 20:08:06.0

EDUARDO TULIO BAGGIO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Rua General Cameiro, 460, Ed.D.Pedro I, 7º andar, sala 716 - Campus Reitoria - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5086 - E-mail: cpghis@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 58135

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 58135

AGRADECIMENTOS

O tempo desprendido com um trabalho acadêmico da magnitude de um Mestrado possibilita inúmeras reflexões. São horas, dias e noites que compõem um turbilhão de sentimentos conflitantes. A incerteza que aflige também aguça e a exaustão que derruba também nos move. Há medo, sem dúvida, mas há também satisfação, prazer, amor à causa.

Lembro-me bem da tarde em que estive na reitoria da UFPR pela primeira vez. Havia todo o tipo de gente: pessoas excêntricas, esquisitas, desprendidas, irritantes, interessadas, interessantes, intelectuais, indefinidas, inconformadas, com estilos e discussões nada convencionais. Foi amor à primeira vista.

A experiência única adquirida entre os gélidos corredores, entre os andares solitários, mas repletos de esperança, de pessoas como eu, cheias de sonhos como os meus, cheias de indagações como as minhas, são recordações particulares caras a mim, mas que são compartilhadas com cada um que respira ou respirou os anseios acadêmicos. Agradeço a todos, e foram muitos, que de alguma forma contribuíram para com esta pesquisa.

À professora Rosane Kaminski pelos conselhos, orientação, paciência e, sobretudo, por acolher um jovem que nada tinha a oferecer a não ser uma ideia na cabeça e um rascunho nas mãos. Obrigado pela decência e carinho com o qual sempre me tratou.

Agradeço aos professores Pedro Plaza e Eduardo Baggio pelos vitais conselhos, indicação de leituras e orientação na banca de qualificação e por novamente aceitarem o convite para comporem a banca de defesa.

À Daniela Farinha, minha companheira, por sua cumplicidade, amor, discussões, conselhos e contribuições incomensuráveis. O seu sorriso ilumina os meus dias.

À minha família, colegas do mestrado e amigos que sempre acreditaram em mim, principalmente nos momentos em que eu mesmo não acreditava.

Por fim, ao menino que veio do interior para trilhar os caminhos da cidade grande, obtendo o primeiro título de graduação entre sua família, um recado: vai, Herico! Ser gauche na vida.

RESUMO

Subterrâneos do Futebol (1965), dirigido por Maurice Capovilla, é um documentário de média-metragem com 32 (trinta e dois) minutos de duração, realizado entre 1964-1965, e objeto principal desta pesquisa. O filme trata de maneira crítica e contundente aspectos diversos (e adversos) da profissão de jogador de futebol, provocando uma discussão para além do glamour idealizado do esporte. Diante disso, esta dissertação busca investigar as principais preocupações sociopolíticas contidas no documentário, considerando momentos pretéritos à sua produção e o contexto histórico e social no qual Maurice Capovilla estava inserido; motivo pelo qual o recorte temporal estipulado para análise perfaz o período compreendido entre 1959 e 1965, ano de finalização do documentário. Com esse intuito, além dos filmes realizados por Capovilla entre 1962-65, foram utilizadas fontes como entrevistas concedidas pelo diretor e artigos publicados por ele em revistas e jornais da época. Tais fontes foram articuladas à revisão bibliográfica sobre o cinema daquele período, bem como ao contexto político cultural com o qual o cinema de Capovilla dialoga. Considerou-se, de maneira exordial, portanto, refletir sobre os indícios de uma transformação pela qual passava o gênero documentário no Brasil na virada das décadas de 1950 para 1960, para, na sequência, localizar Capovilla naquele íterim e, finalmente, aprofundar a investigação das questões sociopolíticas presentes em seu documentário articulando-os com passagens da trajetória do cineasta e propondo debate com outros autores.

Palavras-chave: Maurice Capovilla. Documentário brasileiro. História e cinema. *Subterrâneos do Futebol*. Futebol brasileiro.

ABSTRACT

Subterrâneos do Futebol (1965) – *Soccer's Undergrounds*, in a direct translation –, directed by Maurice Capovilla, is a Brazilian medium length documentary with 32 (thirty-two) minutes of duration, filmed between 1964-1965, and main object of this dissertation. The film deal with diverse (and adverse) aspects of the soccer player profession in a critical manner, provoking a discussion beyond the idealized *glamour* of this sport. Because of that, this research seeks to investigate the main political arguments contained in the documentary, considering moments that precede its production, and the historical and social context in which Capovilla was inserted; thus the stipulated time frame addressed by this research covers the period between 1959 and 1965, year of completion of Capovilla's documentary. In addition to the movies realized by Capovilla between 1962 and 1965, this research resorted to sources like interviews granted by this director, and articles published by him in journals and magazines from that time. These sources were articulated with the specialized literature review about the Brazilian cinema at that time, as well as to the political and cultural context with which Capovilla's cinema dialogues. Therefore, it was considered, initially, to reflect on the signs of a transformation within the documentary genre in Brazil at the turn of the 1950s to the 1960s. So, in sequence, it could be possible do localize Capovilla in that interim, and finally focus the investigation in the political arguments present in his documentary, articulating them with passages from the filmmaker's trajectory and proposing debates with other authors.

Keywords: Maurice Capovilla. Brazilian Documentary. History and cinema. *Subterrâneos do Futebol*. Brazilian soccer.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Nota sobre Meninos do Tietê na Folha de São Paulo (1963).....	74
Figura 2: O Cinema Cultural Paulista 1994: Thomaz Farkas, setenta anos.	83
Figura 3: Capovilla como jogador do Guarani.	90
Figura 4: Bola, campo e jogador em Subterrâneos do Futebol (1965).....	111
Figura 5: Desembarque em plataformas de trem em Subterrâneos do Futebol (à esquerda) e Viramundo (1965, à direita).	113
Figura 6: Desembarque em plataforma de trem em Garrincha, Alegria do Povo (1962).	114
Figura 7: Imagens da torcida em uma partida de futebol, cenas de Subterrâneos do Futebol (1965).....	115
Figura 8: Closes em torcedores, cenas de Subterrâneos do Futebol (1965)	116
Figura 9: Imagens de Pelé e torcedores em partida do Santos. Cenas de Subterrâneos do Futebol (1965).....	118
Figura 10: Comparação entre imagens de Subterrâneos do Futebol (1965)	119
Figura 11: Criança brincando com bola. Cena de Subterrâneos do Futebol (1965)	120
Figura 12: Crianças jogam futebol à beira de um campo. Cena de Subterrâneos do Futebol (1965).....	122
Figura 13: Estrutura do campeonato amador. Cenas de Subterrâneos do Futebol (1965).....	124
Figura 14: A glória da vitória. Cena de Subterrâneos do Futebol (1965)	125
Figura 15: Jovens jogadores recebem conselhos de instrutores. Cena de Subterrâneos do Futebol (1965).....	126
Figura 16: Jogadores fazem exercícios em treino. Cena de Subterrâneos do Futebol (1965).....	127
Figura 17: Jogadores se exercitando durante treino	128
Figura 18: Jogadores em close. Subterrâneos do Futebol (1965).....	129
Figura 19: O jogador como máquina. Cena de Subterrâneos do Futebol (1965)....	130
Figura 20: Jogador contundido em enfermaria.....	131
Figura 21: Repressão policial a torcedores em estádio.....	132
Figura 22: Prisão de Maurice Capovilla em 1971	133
Figura 23: A comemoração com o cartola. Cena de Subterrâneos do Futebol (1965)	135

Figura 24: Torcedores do Santos comemoram título	136
Figura 25: Os perigos do futebol - jogadores em disputas de bola intensas	137
Figura 26: Cartolas (gestores de clubes de futebol) em cenas de Subterrâneos do Futebol (1965).....	137
Figura 27: Pelé é perseguido e agredido dentro de campo durante partida profissional	139
Figura 28: Pelé, o ídolo do Povo. Cena de Subterrâneos do Futebol (1965)	139
Figura 29: Homenagens a Pelé.....	140
Figura 30: Montagem de Pelé e Cartola abraçados. Cena de Subterrâneos do Futebol (1965).....	140
Figura 31: Pelé e a ilusão infantil. Cena de Subterrâneos do Futebol (1965)	141
Figura 32: Zózimo Calazans e família. Cena de Subterrâneos do Futebol (1965) ..	143
Figura 33: Jogadores na concentração entre jogos	144
Figura 34: Jogadores feridos durante jogos profissionais	145
Figura 35: Tragédia e melancolia no futebol. Cenas de Subterrâneos do Futebol (1965).....	146

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. REFLEXÃO SOBRE DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS: INDÍCIOS DE UMA TRANSFORMAÇÃO DOCUMENTAL NO FIM DOS ANOS 1950	19
1.1 DOCUMENTOS E DOCUMENTÁRIOS	28
1.2 PARAÍBA, SIM SENHOR!	29
1.2.1 <i>Aruanda</i> (1960): a riqueza da forma	32
1.2.2 O esplendor de <i>Aruanda</i> : repercussão crítica e apontamentos para um novo documentário	34
1.3 ENQUANTO ISSO, NO RIO.....	37
1.3.1 Conflito em <i>Arraial do Cabo</i> (1960)	38
1.3.2 Onda do Arraial: revisão crítica e apontamentos para um novo documentário	40
1.3.3 <i>O mestre de Apipucos e o poeta do castelo</i> (1959): a literatura filmada	42
1.3.4 Dois filmes em um: apontamentos para um novo documentário?	45
1.4 CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS: O SERTÃO, O MAR E A POESIA.....	47
2. EM BUSCA DE MAURICE CAPOVILLA: MILITÂNCIA E VISÃO DE MUNDO DE UM JOVEM CINEASTA	51
2.1 A IMPORTÂNCIA DOS CINECLUBES.....	54
2.2 A CINEMATECA BRASILEIRA E A “FORMAÇÃO” DE CINEASTAS.....	57
2.2.1 Nota do Autor sobre a Cinemateca e o acesso à informação.....	60
2.3 RELAÇÕES COM O PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO E O CENTRO POPULAR DE CULTURA.....	61
2.4 <i>UNIÃO</i> (1962): A PRIMEIRA EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA	69
2.5 <i>MENINOS DO TIETÊ</i> (1963): A ARGENTINA INVADE SÃO PAULO	72
2.6 DESDOBRAMENTOS DA “MISSÃO SUCKSDORFF”: O SOM DIRETO NO BRASIL.....	77
2.7 THOMAZ FARKAS E <i>BRASIL VERDADE</i> : QUEM QUER FAZER UM FILME?	81
2.8 O FUTEBOL VIRA FILME	88
3. SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL (1965): DESCRIÇÃO, ANÁLISE E DISCUSSÃO POLÍTICA	95
3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESTRUTURA FÍLMICA	98

3.1.1	Os Entrevistados	99
3.1.2	A voz do filme	105
3.1.3	Elementos sonoros	109
3.2	OS BLOCOS: DESCRIÇÃO, INTERPRETAÇÃO E DISCUSSÃO POLÍTICA	110
3.2.1	Bloco 01: o povo vai ao estádio (os torcedores)	111
3.2.2	Bloco 02: o jogador em busca da ascensão (o aspirante)	120
3.2.3	Bloco 03: a atividade profissional (as obrigações)	128
3.2.4	Bloco 04: o cartola e o jogador estrela (o ídolo)	134
3.2.5	Bloco 05 o jogador descartável (o caído)	142
3.3	AS PREOCUPAÇÕES SOCIOPOLÍTICAS EM <i>SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL</i> : DO QUE FALA O FILME?	148
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
	REFERÊNCIAS	158
	APÊNDICE 1. ANÁLISE DOS ARTIGOS DE MAURICE CAPOVILLA PUBLICADOS NO SUPLEMENTO LITERÁRIO	168
I.	CAMONDONGOS E PROBLEMAS (01 DE SETEMBRO DE 1962)	168
II.	PANKRAT, A SOLUÇÃO (22 DE SETEMBRO DE 1962)	170
III.	TERAPÊUTICA TEATRAL (10 DE NOVEMBRO DE 1962)	171
IV.	CANUDOS AOS BAHIANOS (22 DE DEZEMBRO DE 1962)	173
V.	RIO URGENTE (06 DE FEVEREIRO DE 1963)	174
VI.	ROMPER O MOVIMENTO (06 DE JULHO DE 1963)	175
VII.	CIBERNÉTICA MALGRADA (29 DE JUNHO DE 1963)	177
VIII.	“O PROCESSO” DE WELLES (12 DE MARÇO DE 1966)	178
IX.	O LITERÁRIO CAPOVILLA	180

INTRODUÇÃO

Subterrâneos do Futebol (1965)¹, dirigido por Maurice Capovilla, é um documentário de média-metragem com 32 (trinta e dois) minutos de duração, produzido entre 1964-1965, e configura o objeto principal desta pesquisa. A obra busca dissecar criticamente os diversos elementos que compõem a profissão de jogador de futebol. Deste modo, propõe-se nesta dissertação, investigar as principais preocupações sociopolíticas presentes no documentário, partindo-se da premissa que tais alegações compunham arcabouço de noções políticas e sociais caras ao diretor e, propor também, diálogos com o seu contexto de realização.

Através de uma perspectiva problematizadora, o documentário expõe a expectativa juvenil de ascensão por intermédio do esporte ao mesmo tempo em que versa sobre a efemeridade da profissão. Há o jogador iniciante, o profissional e o decadente, respectivamente representados nas figuras de Luiz Carlos de Freitas, atleta do Palmeiras que protagonizou o rei Pelé no filme homônimo do argentino Carlos Hugo Christensen em 1962, o próprio Pelé, maior estrela do Santos Futebol Clube, coroadado rei já à época e Zózimo Alves Calazans, ex-jogador de grandes clubes que, por suspeição de suborno, fora rebaixado à margem dos holofotes, tendo que retomar sua carreira longe dos grandes estádios. O documentário também busca problematizar outras facetas do esporte: dificuldades dos atletas em âmbito pessoal, a várzea, o torcedor, o dirigente e a força policial.

A narrativa é guiada pela voz *over* que ora propõe reflexão acerca dos elementos que abarcam o esporte, ora toma partido assumindo posição sensível às mazelas decorrentes da profissão de jogador de futebol. O narrador divide a condução verbal com diversos entrevistados que sintetizam as adversidades inerentes às suas categorias: o torcedor fala sobre sua própria realidade, o jogador e o dirigente, idem, os familiares e a comissão técnica, no entanto, falam, também, sobre o jogador, todavia o último confere caráter profissional à narrativa.

Filmado preto e branco em 16 mm e captado em som direto, novidade à época, o documentário integra o conjunto de quatro filmes produzidos e fotografados por Thomas Farkas que seriam lançados como um único longa-metragem intitulado

¹ **SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL**. Direção: Maurice Capovilla. Produção: Thomas Farkaz. Rio de Janeiro: Laboratórios REX; Canal 100, 1965. Documentário. 32 min.

Brasil Verdade em 1968. Os filmes são: *Subterrâneos do Futebol*, dirigido por Maurice Capovilla, *Viramundo*, de Gerado Sarno, *Nossa Escola de Samba*, de Manuel Horácio Gimenez, e *Memórias do Cangaço*, de Paulo Gil Soares (este sob a direção fotográfica de Affonso Beato).

Em *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (2008), Fernão Ramos disserta sobre diversas concepções do gênero documentário e o define, basicamente, como “uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo”². Portanto, segundo o autor, ainda que o real em si seja inatingível, elementos da realidade social podem ser visitados através da narrativa documental. Assim, *Subterrâneos do Futebol* estabelece contato com elementos da realidade do futebol no período proposto, mas, como será demonstrado, intenta sobretudo analisar criticamente os bastidores do espetáculo que são, por vezes, ocultos à ciência do grande público.

Embora *Subterrâneos do Futebol* e Maurice Capovilla sejam recorrentemente citados em trabalhos acadêmicos que estudam a amplitude do cinema nacional, há poucos trabalhos dedicados especificamente à obra do autor, principalmente no que se refere ao trato mais profundo e politizado sobre o referido documentário, o que justifica a realização desta dissertação.

Um texto muito importante e que inspirou a proposta desta pesquisa, foi o livro *Cineastas e imagens do povo* (1985) de Jean-Claude Bernardet³. Nesta obra, o autor analisa diversos documentários brasileiros e identifica neles o que denominou de “modelo sociológico”. Tal modelo caracterizaria, segundo ele, os documentários do período que abrange os anos 1960 e meados da década 1970. Bernardet afirma que a voz *over*⁴, amplamente utilizada no gênero à época, serviria para informar o espectador sobre dados e situações que o diretor pretendia previamente imprimir, para depois, nas entrevistas e depoimentos, o entrevistado confirmar o que o

² RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

³ BERNADET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁴ O termo originalmente empregado por Bernardet é voz *off*. O autor ressalta, no entanto, que o termo voz *over* seria mais adequado, mas que preferiu *off* por ser, segundo ele, mais usual no Brasil. Aqui o termo encontra-se ajustado por se compreender que voz *off* é de caráter diegético, a voz que está fora de campo mas que participa da ação, enquanto voz *over* é de caráter não diegético, está fora de campo e não possui corpo ou identidade. Para mais informações, Cf: BERNADET, 2003, *Op. Cit.*; e RAMOS, 2008, *Op. Cit.*

narrador havia dito. Assim, o modelo sociológico, dentro do qual Bernardet inclui *Subterrâneos do Futebol*, privilegiaria a voz do narrador em detrimento à voz do entrevistado.

Outro texto de fundamental importância foi o depoimento do próprio diretor, contido no livro de Carlos Alberto Mattos, intitulado *Maurice Capovilla: a imagem crítica* (2006). Este livro, dedicado ao cineasta, contém excertos de memórias do cineasta, agregando, deste modo, informações específicas sobre a realização de seus primeiros filmes.

Não menos importantes, outras entrevistas também foram utilizadas para a compreensão de aspectos da trajetória do cineasta: a concedida a Juliano Tosi, publicada na 21ª edição da revista *Contracampo* (2000) e a entrevista realizada pelo Centro de Pesquisa e documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Fundação Getúlio Vargas (2013).

Esses documentos interessaram, principalmente, por rememorarem o período de recorte proposto, auxiliando na compreensão do percurso profissional e no panorama político e social da vida do cineasta.

No que tange a aspectos da visão crítica de Capovilla, as análises de Reinaldo Carneduto, contida em *Os anos 1960 em revisão* (2013) e de Marcelo Ridenti no livro *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV* (2000), foram também de suma importância. Os autores analisaram diversos artigos de Capovilla publicados na *Revista Brasiliense* e observaram, segundo a ótica do cineasta, que a crítica especializada intuía capacidade de influenciar as obras cinematográficas a serem produzidas.

Marcelo Ridenti também contribui para esta pesquisa ao explorar o conceito de “romantismo revolucionário”⁵, disposição que estaria presente no sentimento intelectual de muitos agentes culturais brasileiros entre 1960 e início dos anos 1970. Para o autor, os intelectuais acreditavam na transformação nacional, na integração com os homens simples do povo e na busca em libertá-los de sua alienação. A condução desse processo estaria sob a guarda dos próprios intelectuais, que supostamente teriam mais consciência crítica, e assumiram para si a missão de conscientização popular.

⁵ Cf. RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Esta conjuntura de sentimentos criaria lastros em todas as esferas artísticas. Em artigo à revista *Práxis*, intitulado *Centros Populares de Cultura e a Reforma da Universidade* (1962), Capovilla defendeu a arte e a cultura como agentes revolucionários para a libertação nacional. Para o diretor, era necessário estudar as “formas populares” como matéria da verdadeira cultura. A arte, nessa toada, deveria estar profundamente vinculada à cultura popular. Capovilla acreditava que o cinema deveria, também, ter papel social, servir de alguma forma à sociedade. Será a partir dessas diretrizes que avaliaremos as ideias políticas do cineasta e as formas que assumem no filme *Subterrâneos do Futebol*.

O recorte desta pesquisa abarca o período entre 1959 e 1965, ano de finalização do documentário, e visa, especialmente, investigar o contexto no qual Capovilla estava inserido. Para tanto, considerou-se, de início, fundamental refletir sobre os indícios de uma “transformação” pela qual passou o gênero documentário no Brasil no fim da década de 1950, para em seguida compreender o lugar de Capovilla naquele contexto e, finalmente, adentrar na investigação das preocupações sociopolíticas presentes em seu documentário. Defende-se, portanto, que *Subterrâneos do Futebol* agrega discussões políticas e sociais utilizando o esporte como mote para diversas reflexões. Esta dissertação, portanto, foi organizada em três capítulos.

O 1º capítulo parte da afirmação de Glauber Rocha de que a preocupação com a revolução cinematográfica brasileira teria sido exclusivamente baiana. Tal noção, extraída da série documental *Cinema Novo – a aventura da criação* (2016) foi confrontada com visões de outros cineastas e pesquisadores, a fim de ambientar a discussão. Foi destacado, deste modo, o papel da imprensa crítica que discutia assuntos relacionados ao cinema de forma ampla, mas que traziam consigo propostas para um cinema brasileiro a ser realizado, construído. Na dimensão cinematográfica, *Rio, 40 graus* (1955) já despontava como filme engajado e recebia especial atenção da imprensa (incluindo elogios do próprio Glauber).

Esta reflexão permitiu indagações voltadas especificamente ao gênero documentário. O cineasta Geraldo Sarno, vislumbrou em *Aruanda* (1960) “a riqueza da forma”. O filme de Linduarte Noronha causaria impactos significativos na cinematografia nacional; e ao lado de *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo Cesar Saraceni, é tido como um dos precursores do movimento Cinema Novo. O capítulo procura investigar, ainda, o documentário *O mestre de Apipucos e o poeta do*

Castelo (1959), de Joaquim Pedro de Andrade, destacando sua contribuição ao novo cinema que se espraiava.

De qualquer sorte, como proposta principal, o 1º capítulo investiga o contexto de produção dessas três obras e analisa, através de revisão bibliográfica e análise de algumas fontes, a sua repercussão crítica⁶. Compreende-se, neste viés, que os documentários dividiram, por vezes, o mesmo espaço de publicação em variados meios de comunicação, incluindo exposições em festivais, e eram tidos como expoentes do novo cinema que despontava. Essa investigação fez-se importante para situar o cenário encontrado por Capovilla quando do início de sua trajetória cinematográfica. O cineasta, pois, já conhecia tais propostas documentais ao aventurar-se em suas próprias realizações. A noção de defesa da cultura popular e os primeiros passos do Cinema Novo, por conseguinte, já começavam a ser trilhados.

O 2º capítulo se inclina sobre o cineasta Maurice Capovilla com o intuito de compreender a sua aurora cinematográfica. Deste modo, investigam-se os acontecimentos que, em primeira medida, o inseriram no universo cinematográfico, para, num segundo momento, esmiuçar as circunstâncias que envolveram a realização de suas três primeiras incursões cinematográficas.

Como poderá ser verificado, os cineclubes e a Cinemateca Brasileira tiveram grande espaço e relevância na vida de Capovilla. No que tange à importância destas entidades, dois documentos merecem destaque: o livro *A cinemateca brasileira: das luzes aos anos de chumbo* (2010), de Fausto Douglas Correa Júnior e *Paulo Emílio no Paraíso* (2002), de José Inácio Melo de Souza. Estes textos forneceram entendimento do contexto histórico, da atividade dessas agremiações e possibilitaram articulação com as entrevistas do diretor para entender a relação particular de Capovilla com essas entidades.

Também no segundo capítulo pontua-se o estreito vínculo entre Capovilla e o fotógrafo Thomaz Farkas, que produziu e fotografou *Subterrâneos do Futebol*. Tal relação é explorada através das entrevistas antes mencionadas e, sobretudo, do

⁶Além dos textos de Glauber Rocha publicados no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, do documentário de Eryk Rocha, e do texto de Jean-Claude Bernardet publicado no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* - intitulado IV Bienal: homenagem ao cinema brasileiro (1961) -, outros autores que auxiliaram na realização deste capítulo foram: José Marinho, com *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano* (1959-1979), publicado em 1998, e Luciana Corrêa Araújo, com *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (2013).

livreto utilizado como fonte intitulado *O Cinema Cultural Paulista 1994 - Thomaz Farkas, setenta anos*, de 1994, disponível na Cinemateca Brasileira e que aborda, sucintamente, a contribuição do fotógrafo para com cinema nacional através de depoimentos de cineastas e especialistas, que trabalharam ou circundaram o fotógrafo em algum momento, incluindo Capovilla⁷.

Ato contínuo, o 3º capítulo discorre sobre o documentário em si e tem como objetivo dedicar-se à análise de *Subterrâneos do Futebol* para interpretá-lo em relação às ideias e ideais políticos do seu autor, bem como em relação ao contexto cultural de sua produção. Para tanto, autores como Manuela Penafria, Jacques Aumont, Michel Marie, Francis Vanoye, e Anne Goliot-Lété forneceram apoio para definição metodológica empregada no capítulo. De modo sintético, primeiramente se faz necessário decompor o filme em seus elementos constituintes, o que se refere à imagem, ao som e a estrutura fílmica, para depois recompô-los, ou seja, interpretá-los.

Para organizar a análise fílmica, o capítulo está estruturado em duas partes. Na primeira delas, é discutida a função narrativa das entrevistas, da voz do narrador e dos elementos sonoros do filme. Na segunda parte, o filme foi decupado em cinco blocos narrativos, cuja divisão se justifica pela ênfase em um tipo de personagem ou temática: o povo (torcedores); o jogador em início de carreira; as obrigações do jogador profissional; o cartola e o ídolo; e, por fim, o jogador que já foi excluído do mercado profissional, o que denota um olhar pessimista em relação ao lugar social da maioria dos jogadores.

Para realizar a análise investe-se na descrição de quadros e cenas de cada bloco para interpretá-los à luz das concepções políticas e culturais defendidas por Maurice Capovilla. Para tanto, a descrição e interpretação das preocupações sociopolíticas serão articulados com passagens da trajetória do diretor e com debates culturais presentes à época, bem como outros filmes e obras teatrais do período que avaliavam criticamente a realidade social brasileira⁸.

⁷ Como apoio ao que se refere a Thomas Farkas, foram utilizadas a dissertação de Clara Leonel Ramos *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do "modelo sociológico"*, defendida em 2007 na Escola de Comunicações e Artes da USP e a tese de doutoramento do próprio Thomaz Farkas, intitulada *Cinema Documentário: Um Método de Trabalho*, defendido em 1972 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

⁸ Nesse sentido, além das memórias de entrevistas e fontes já citadas, dois autores foram imprescindíveis: Jean-Claude Bernardet com *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966* (2007), e Luiz Zanin Oricchio, com *Fome de Bola* (2006).

Por fim, é importante destacar que oito artigos publicados por Maurice Capovilla no Suplemento Literário da Folha de São Paulo entre 1963 e 1966, gentilmente indicados pelo professor Pedro Plaza Pinto, foram analisados e adicionados ao Apêndice por motivos estruturais. Embora os artigos sejam evocados para articular determinados debates, a integralidade dessas análises no corpo do texto não pareceu fundamental para investigar a trajetória que abarca os três primeiros filmes do cineasta. Isto não significa, no entanto, que os documentos não sejam importantes. Eles são. Optou-se, apenas, por separar a totalidade das análises para não comprometer a narrativa. As ideias e discussões desses textos, no entanto, são trazidos à baila em momentos oportunos para este estudo.

Importante dizer, ainda, que boa parte das fontes utilizadas foram acessadas no acervo da Cinemateca Brasileira ao longo da realização dessa pesquisa. Há de se destacar, também, outros três acervos disponíveis online que foram essenciais. O primeiro é referente a Alex Vianny, que contribuiu para noções contextuais que abarcam o final dos anos 1950. O segundo concerne ao acervo do jornal *O Estado de São Paulo*, no qual constam os artigos do Suplemento Literário, que foram amplamente utilizados para múltiplas articulações ao longo da presente pesquisa. O último, e não menos importante, refere-se a Thomaz Farkas, onde se encontram todos os filmes produzidos pelo fotógrafo, incluindo *Subterrâneos do Futebol*.

1. REFLEXÃO SOBRE DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS: INDÍCIOS DE UMA TRANSFORMAÇÃO DOCUMENTAL NO FIM DOS ANOS 1950

Na série documental *Cinema Novo – a aventura da criação*⁹ (2016), o diretor Eryk Rocha, filho do cineasta Glauber Rocha, procurou resgatar em tom celebrativo a atmosfera do movimento cinematográfico por meio de depoimentos de seus principais cineastas, recolhidos a partir de materiais de arquivos televisivos e do acervo pessoal de familiares. A série de 06 (seis) episódios, versão estendida do documentário homônimo, apresentou em fragmentos de mais de 130 filmes, “uma arqueologia da memória¹⁰” de seus idealizadores. “A ideia era colocar esses filmes todos em simbiose buscando uma nova construção dramática e um novo corpo poético vivo”¹¹.

O recorte trazido na série não é necessariamente cronológico. O diretor explora livremente as imagens e depoimentos e os ordena a seu convir. A preocupação parece ser mais em demonstrar o “espírito” do movimento, partindo de um ponto de vista intimamente pessoal do diretor, do que os meandros históricos do seu surgimento.

Os depoimentos dos cineastas, lançados de maneira sortida, foram adicionados ao contexto em uma espécie de fluxo de consciência, denotando a atmosfera do que o diretor pretendia arguir. Deste modo, as falas, por vezes expostas de maneira desconexa e sem, necessariamente, afim cronológico e histórico, ocasionalmente chocam-se entre si, o que pode conferir contradições à própria narrativa.

É o caso de Glauber Rocha e Paulo Cesar Saraceni. O primeiro centraliza em Humberto Mauro a fundação do estilo cinematográfico brasileiro, ao passo que o segundo inclui Mauro Peixoto e Alberto Cavalcanti. Em outro momento, Geraldo Sarno vislumbra em *Aruanda* (1960) o modelo para o documentário moderno e o rotula como caso único no quadro do cinema latino-americano. Orlando Senna, por

⁹ **CINEMA NOVO – a aventura da criação**. Direção: Eryk Rocha. Rio de Janeiro, Brasil: Coqueirão Pictures, 2016. Documentário. 90 min.

¹⁰ ROCHA, Eryk. **Cinema Novo: entrevista exclusiva com Eryk Rocha**. Entrevista concedida a Francisco Russo. Rio de Janeiro: AdoroCinema (website da Allociné do Brasil), 19 de maio de 2016.

¹¹ *Ibidem*.

seu turno, acrescenta o argentino Fernando Birri e seu *Tire Die* (1960) e entende o momento cultural da época como um “florescimento continental”¹².

Tais contradições não comprometem, necessariamente, a intenção em desvelar o movimento através das falas de seus cineastas e idealizadores, mas permite reflexão acerca do conteúdo dessas contradições e depoimentos.

Na série, parte considerável dos cineastas coadunam com Orlando Senna no entendimento de que o contexto histórico do momento contribuiu para eclosões espontâneas de movimentos artísticos das mais variadas estirpes. Para ele, “a semente começa a brotar no final dos anos 50” e um dos impulsos dessa motriz seria a realidade brasileira à época. Neste sentido, o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek funcionou como válvula propulsora do sentimento nacional que apontava para “a esperança absoluta dos brasileiros no futuro”¹³. Diante de tais perspectivas, as forças de esquerda e os jovens com tal orientação política, sentiram de maneira pungente o ímpeto para agirem, produzirem, transformarem. A atmosfera compartilhada era de que o tempo de mudança havia, enfim, chegado não sendo concebível desperdiçá-lo; a única possibilidade aceitável seria o avanço, o progresso¹⁴. Para Orlando Senna, um desses exemplos é Brasília, cidade que surgira “no meio do deserto”¹⁵.

O cineasta Walter Lima Junior aponta para a mesma direção ao concluir que esse sentimento atingiu as artes em diversas vertentes, da literatura à música, da poesia ao teatro, sendo que o *animus* da época estava efervescente, de fato, mas não num caráter nacionalista, mas sim na exploração da cultura brasileira em si¹⁶.

Há de se destacar, no entanto, que a visão de Glauber Rocha, ao menos no recorte em que pulsa a série, concorre à margem. O líder do Cinema Novo reivindica, no que chamou de “ciclo eminentemente baiano”¹⁷, as tendências e teses que teriam sido adotadas posteriormente pelo movimento. É importante frisar que a série de Eryk Rocha não fornece a data em que o depoimento foi originalmente registrado. O que interessa, portanto, é a investigação contextual que tal afirmativa possibilita.

¹² SENNA, Orlando, em CINEMA NOVO, 2016.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ LIMA Jr., Walter, em CINEMA NOVO, 2016.

¹⁷ ROCHA, Glauber, em CINEMA NOVO, 2016.

Este ciclo seria composto por *Redenção* (1958), de Roberto Pires, *Bahia de todos os Santos* (1960), de José Trigueirinho Netto, *Mandacaru Vermelho* (1961), dirigido por Nelson Pereira dos Santos e gravado na Bahia, *Tocaia no Asfalto* (1962), também de Roberto Pires, *O Pátio* (1959) e *Barravento* (1962), ambos de Glauber. O cineasta defende de forma categórica e taxativa que “a preocupação com a revolução cinematográfica foi exclusivamente baiana” e que isso tinha “que ser registrado”¹⁸. Glauber sustenta ainda que Alex Viary, Moniz Vianna e Paulo Emílio Salles Gomes, reconhecidos críticos cinematográficos à época, sabiam disso. É a partir desta frase de Glauber e pela busca em elucidá-la que a discussão do capítulo se inicia. Tal debate permite investigação contextual que contesta a afirmativa de Glauber e propicia aproximação com os documentários que serão trabalhados adiante.

Ao recorrer à autoridade do corpo crítico, Glauber Rocha intenciona legitimar a rigidez de sua posição, mas quando esta é confrontada com documentos escritos pelos supracitados – que são anteriores ao conhecimento destes para com o trabalho de Glauber – e com a bibliografia disponível sobre o tema e período, tal afirmativa é posta em xeque. Ao creditar somente aos baianos a responsabilidade pela preocupação com a dita revolução cinematográfica, Glauber exclui diversas ações simultâneas e abrangentes que contribuíram para a transformação pela qual passou o cinema brasileiro em meados do século passado.

A imprensa crítica, por exemplo, teve papel fundamental em discussões que abraçaram o cinema de forma ampla e ativista. Paulo Emílio Salles Gomes, em mais de duas centenas de artigos publicados no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, empenhou-se em defender a cultura cinematográfica brasileira por meio de suas diversas análises fílmicas, sua militância pela existência da Cinemateca Brasileira e pelas instituições cinematográficas e por discutir e problematizar as contradições e os dilemas da sociedade que o cercava.

Para João Zunin, Paulo Emílio compreendia a arte cinematográfica como “uma forma de conhecimento que poderia permitir tanto uma nova reelaboração do passado por meio das imagens, quanto a construção de uma nova tomada de

¹⁸ *Ibidem*.

consciência histórica no interior da sociedade brasileira”¹⁹. Neste viés, os artigos de Paulo Emílio no Suplemento Literário demonstram preocupações múltiplas dentro do campo extensivo que é o Cinema.

Outro documento importante é o livro *Introdução ao cinema Brasileiro* (1959), de Alex Viany, que ao refletir sobre a industrialização do cinema nacional – preocupação recorrente à época - defende que já estava em tempo de se estruturar, idealizar e executar plano para a realização do nacionalismo na sétima arte²⁰. Em um trabalho cuidadoso, Viany propõe um panorama da história do cinema brasileiro até então e lista mais de quinhentos títulos desde 1906 em ordem alfabética. O conjunto reúne informações importantes a respeito de data, local de realização e nomes de produtoras, atores e técnicos.

Para Meize Regina, que analisou o papel da imprensa no cinema brasileiro da década de 1950, as críticas publicadas traziam consigo ideias, propostas para que o “cinema nacional do futuro” fosse realizado. Quase como uma força-tarefa para se atingir o bem maior, para suprir o desejo do cinema ainda não produzido²¹.

Na dimensão da produção cinematográfica a afirmativa de Glauber também parece não se sustentar. Ele próprio, inclusive, a contraria em *Revisão crítica do Cinema brasileiro* (2003). Neste livro, Glauber define *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, como “o primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado”²². Para ele, o mérito do filme foi se afastar do cotidiano burguês para revelar o “povo ao povo: sua intenção vinda de baixo e para cima, era revolucionária de não-reformista”²³. Glauber elogia a clareza de suas ideias, a simplicidade de sua linguagem fílmica e salienta que o filme buscou retratar a realidade cruel do cotidiano dos personagens sem retoques ou maquiagem. Segundo ele, foi assistindo a *Rio, 40 graus* que despertou do ceticismo para decidir se tornar diretor de cinema

¹⁹ZUIN, João Carlos Soares. Paulo Emílio Salles Gomes: a compreensão da realidade brasileira através da crítica de cinema. **Sociedade e Estado** (Revista do Departamento de Sociologia da UnB), Brasília, v. 27, n. 2, p. 221-244, 2012.

²⁰VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959, p. 165.

²¹LUCENA, Lucas Meize Regina de. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro da década de 1950. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 28, n. 55, 2008, p. 21.

²²ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

²³*Ibidem*.

e considera que “oitenta por cento dos novos cineastas brasileiros sentiram o mesmo impacto”²⁴.

O filme também não passou despercebido pela crítica especializada. A repercussão foi abrangente e frequentemente elogiosa. Em documento datilografado disponível no acervo online de Alex Viany²⁵, têm-se:

[...] eis um filme que honra não só o cinema, mas a própria cultura nacional; um filme que tem coração e alma e ideias; uma obra de arte que toma partido pelos bons e pelos sofridos, uma obra de cinema que aponta um caminho de verdade – e de verdade brasileira – aos cineastas que desejosos de fazer qualquer coisa de sério pela cinematografia de nosso país. Por tudo isso, *Rio, 40 graus* é um espetáculo magnífico, recomendado insistentemente tanto aos que acreditam quanto aos que não acreditam no presente e no futuro do cinema no Brasil²⁶.

Em consonância com Rocha e Viany, o depoimento de Leon Hirszman em *Cinema Novo – a aventura da criação* (2016), que também consta no documentário de Eduardo Scorel dedicado ao cineasta e intitulado *Deixa que eu falo* (2007), soa saudosista ao relembrar a euforia em torno de *Rio, 40 graus*. Hirszman, que seria, posteriormente, assistente de produção de Nelson Pereira dos Santos em seu próximo filme, *Rio, Zona Norte* (1957), recorda as enormes filas que se formavam em torno do cinema América, na Praça Saens Peña no Rio de Janeiro, de público interessado em contemplar o filme. O próprio cineasta, aliás, afirmou que assistira a diversas sessões e destacou a importância simbólica que *Rio, 40 graus* representou no cinema e para o cinema brasileiro.

A empolgação em torno do filme também pode ser evidenciada em documento relevante para a compreensão do alcance da película de Nelson Pereira dos Santos. Em carta do cineasta e roteirista paulistano Carlos Alberto de Souza Barros emitida em Roma, Itália e endereçada a Alex Viany em 9 de outubro de 1955, o autor relata a exaltação que sentiu ao ler nas cópias de jornais brasileiros disponibilizados pela companhia aérea Panair do Brasil, publicações acerca de *Rio, 40 graus*:

[..] ontem fui a Panair do Brasil para ler as últimas notícias sobre a campanha eleitoral, e sobre o nosso lontano país. Grande surpresa me

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ ACERVO ALEX Viany (repositório online). Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM. Disponível em: <<https://www.alexviany.com.br/>>.

²⁶ VIANY, Alex. **Rio, 40 graus** (artigo datilografado para provável publicação em “Jornal do Cinema”). Rio de Janeiro, 1956, n/p. In: ACERVO ALEX, *Op cit*.

esperava na primeira página de quase todos os jornais, sob títulos garrafais lá estava o já famoso *Rio, 40 graus*. Durante esses dois anos que nos separam, sempre que peguei um jornal ou revista, procurei entre as pequenas notas, uma que me falasse do término com sucesso daquele longínquo projeto, ao qual, agora com imenso orgulho, participara em seus primeiros passos. Não fosse só o triunfo de nosso Nelson a me encher de orgulho patriótico, lá estava também a premiação do último Sacy e nosso Alex triunfava também na cidadela própria da reação! Bravos!²⁷.

Nesta carta, Carlos Alberto de Souza Barros insinua que participara do projeto do que viria a se tornar, dois anos depois segundo ele, o filme *Rio, 40 graus*. O cineasta também se queixa dos amigos: “não escrevi a vocês creio que há já um ano, resposta a um ategimento²⁸ superior que vocês mantiveram com um imperturbável e às vezes mal agradecido silêncio”²⁹. Ressente-se especialmente em relação a Nelson Pereira dos Santos: “sobretudo o Nelson, que não agradeceu o 2º Mirino³⁰ que lhe mandei”. Em fontes consultadas na tentativa de esclarecer essa relação, o nome de Carlos Alberto de Souza Barros, quanto citado, é de passagem e não consta mérito sobre sua relação com o referido filme³¹.

O filme de Nelson ganhou – também – contornos importantes em função dos ceticismos e reticências que pairavam sobre a indústria cinematográfica e sobre os entusiastas do cinema em meados da década de 1950.

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz encerrara suas atividades em 1954, o que provocou o declínio considerável das produções nacionais. No mesmo ano, a produção de longas-metragens totalizou apenas 29 obras, suprimindo apenas 3% do mercado interno³². Para José Mario Ortiz Ramos, foi neste cenário, e pelo movimento nacionalista dos congressos, que fez surgir em São Paulo “um núcleo que sistematizará análises sobre a situação cinematográfica, caminhando para uma associação cada vez mais íntima e crescente com o Estado”³³.

²⁷ BARROS, Carlos Alberto de Souza. **Carta datilografada para Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos**. Roma – Itália, 9 de outubro de 1955, n/p. In: ACERVO ALEX, *Op cit*.

²⁸ Palavra inexistente na língua portuguesa e que se refere, provavelmente, ao italiano *attegiamento*, que significa “atitude”.

²⁹ Nelson cita Carlos Alberto de Souza Barros como parte de sua geração (referindo-se a cineastas) em: SANTOS, Nelson Pereira dos. **Manifesto por um cinema popular**. Depoimento a Marcelo Beraba. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro / Cineclubes Macunaíma / Cineclubes Glauber, 1975.

³⁰ “Visor” em italiano.

³¹ Parte considerável das citações sobre Carlos em documentos que tratam da obra de Nelson, partem de SANTOS, 1975, *Op. Cit*.

³² BRASIL em 1954: produção de 29 filmes. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1956, n/p. In: ACERVO ALEX, *Op. Cit*.

³³ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p.17.

Em 1955, Francisco Luiz de Almeida Salles e Jacques Deheinzelin, então membros da Comissão Municipal de Cinema do Estado de São Paulo, elaboraram volumoso relatório que dentre outras coisas, comparava a renda média entre as produções estrangeiras e brasileiras. Fruto de divergências interpretativas ainda hoje, sobretudo em relação ao tabelamento do custo de ingressos, o documento intencionou subsidiar a Secretaria de Educação e Cultura quando do envio de projeto de lei à Câmara Municipal de São Paulo que visava apoio ao cinema nacional e “foi elaborado de forma a rebater de modo articulado a argumentação dos exibidores a respeito da preferência do público pelo filme estrangeiro”³⁴. A polêmica em torno do relatório recaiu sobre sua conclusão: a bilheteria de filmes realizados pela Vera Cruz, Maristela e Multifilmes seria superior a de filmes estrangeiros. Em artigo no Suplemento Literário de 1956, Paulo Emílio sugere que “o que condenou à esterilidade várias iniciativas em favor do cinema nacional foi a falta de adequação técnica e a heterogeneidade de propósitos das associações, congressos, conferências ou mesas redondas”³⁵. Para o crítico, a ausência de dados e estudos fazia com que os debates promovidos por tais instituições, se restringissem a opiniões e “palavra de ordem demagógicas”³⁶. Para mais que frases de efeito, era necessário ação. Referindo-se ao citado relatório, Paulo Emílio defendeu que “ficou provado que um único estudo econômico objetivo é mais útil e eficaz do que cem denúncias vagas ao imperialismo”³⁷. Empolgado com a cooperação de diversas entidades do cinema paulistano para o bem maior da arte, conclui que São Paulo construía um caminho de vanguarda na cultura cinematográfica nacional e, por isso, merecia todo o apoio.

As discussões em torno da relação de cinema e Estado ganharam proporções importantes. Os traços nacionalistas, características herdadas do governo Vargas, e a forte influência desenvolvimentista do governo Kubitschek, contribuiriam para a eclosão das primeiras comissões de cinema, inicialmente municipais e estaduais, “posteriormente extrapoladas, em 1956, para o âmbito federal”³⁸.

³⁴ AUTRAN, Arthur. *As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico*. Revista Famecos, Porto Alegre, n. 36, ago. p. 84-90.

³⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Novos Horizontes*. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*, 08 Dez. 1956, n/p.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ RAMOS, 1983, *Op. Cit.*, p. 16

Versando sobre vários temas que transcorriam entre aspectos econômicos, ideológicos e técnicos, tais eventos lograram-se como os primeiros a reunirem intelectuais comprometidos com o cinema nacional³⁹. Essas discussões se expandiram ao transitarem por diversas revistas e jornais de expressiva circulação e demais publicações especialmente voltadas à sétima arte⁴⁰.

No livro *Em busca do povo brasileiro* (2014), Marcelo Ridenti faz um detalhado estudo sobre o sentimento revolucionário que compunha a produção artística nas décadas de 1960 e 1970. O autor explora o conceito de “romantismo revolucionário”⁴¹, que seria caracterizado pela busca de um futuro novo em que a humanidade reencontraria elementos fundamentais do passado, perdidos com a modernidade. Ridenti argumentou que a urgência das diversas nuances do romantismo revolucionário no Brasil, eclode a partir da década de 50 devido a várias circunstâncias históricas. No cenário internacional, algumas revoluções de cunho socialista estavam em curso ou restaram exitosas, sendo que as mesmas eram convergentes no que tange à libertação nacional, bem como quanto ao papel de destaque dos trabalhadores do campo. Como exemplo, “a revolução cubana, 1959, a independência da Argélia em 1962 e outras, além da guerra anti-imperialista em curso no Vietnã⁴²”. O sucesso militar de tais revoluções, para Ridenti, foi fundamental para compreender as várias lutas políticas e a característica contestadora que permearam o fim dos anos 1950 e as duas décadas subsequentes.

Tais adventos, somados a outras múltiplas questões, seriam determinantes para a formação cultural dessa geração que, ao final dos anos 50, se ramificaria em diversas expressões artísticas, estéticas e culturais⁴³. Nesta toada, cumpre destacar as discussões, encontros e folhetins distribuídos em cineclubes espalhados pelo Brasil, bem como as Cinematecas⁴⁴ de São Paulo e Rio de Janeiro. Ainda, ressaltam-se os eventos e cursos sobre cinema e os filmes que surgiram a partir da

³⁹ LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. Visões e construções sobre povo e raça no campo cinematográfico brasileiro dos anos 1950: as teses de Solano Trindade e de Nelson Pereira dos Santos. **Significação** (Revista de Cultura Audiovisual da USP), v. 42, n. 43, 2015, p. 60.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 61.

⁴¹ RIDENTI, 2000, *Op. Cit.*

⁴² *Ibidem*, p. 17

⁴³ SENNA, em CINEMA NOVO, *Op Cit.*

⁴⁴ Cineclubes e Cinematecas são discutidos com maior profundidade no segundo capítulo desta dissertação.

celebração de *Rio, 40 graus* (1955). Segundo Glauber, “desmentiu de vez a epopeia romântica de Lima Barreto, o esteticismo social de *O canto o mar*⁴⁵, a técnica de estufa da Vera Cruz⁴⁶” e apresentou aos jovens a perspectiva de que era possível se fazer cinema no Brasil.

Este breve contexto permite questionar a afirmativa de Glauber de que a preocupação com a revolução cinematográfica no Brasil seria exclusivamente baiana. Compreende-se, pois, que a transformação cinematográfica brasileira do período em questão possuiu contornos mais abrangentes do que o defendido por Glauber à época.

A reflexão sobre a afirmação de Glauber proporciona, ainda, outras digressões. Se em *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha, havia a “a forma da riqueza”⁴⁷ documental - como disse Geraldo Sarno - e parte considerável da crítica indica que *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo Cesar Saraceni e Mário Carneiro, figuraram entre os precursores de uma “nova estética” no documentário brasileiro, cabe discussão sobre a contribuição dessas produções para com o novo cinema que despontava, bem como a identificação de seus principais representantes. Cabe ainda, a compreensão das impressões dos críticos e cineastas sobre essas produções. A investigação desses lastros pode possibilitar a identificação de características que conferiram aos documentários, contribuição para a “transformação” do gênero no período de recorte. É sob a perspectiva dessas indagações e pela busca em elucidá-las, que este capítulo se propõe.

Para tanto, foram destacados três documentários frequentemente citados em textos que trabalham o recorte. *Aruanda* e *Arraial do Cabo* são considerados por autores como Jean-Claude Bernardet, Fernão Ramos e Ismail Xavier como precursores do movimento Cinema Novo. Ao se analisar documentos pretéritos ao contexto, sobretudo em artigos contidos no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, conforme apontado nos item 1.4 desta dissertação, outro filme figura ao lado dos supracitados como agente de um novo cinema: *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* (1959), de Joaquim Pedro de Andrade. Deste modo, esses três

⁴⁵ Filme de Alberto Cavalcanti, de 1953.

⁴⁶ ROCHA, Glauber, em CINEMA NOVO, *Op Cit.* Glauber Rocha nomeia de “estufa de Vera Cruz” aquilo que seriam filmes “pré-fabricados”, nos moldes e a serviço do imperialismo hollywoodiano, que dialogava tão somente com a burguesia.

⁴⁷ SARNO, Geraldo, em CINEMA NOVO, *Op Cit.*

filmes foram selecionados para discussão a seguir, o que não significa a inexistência de outros filmes relevantes para discutir o cinemanovismo no Brasil dos anos 1960.

1.1 DOCUMENTOS E DOCUMENTÁRIOS

O percurso de análise deste tópico percorre, sobretudo, o fim dos anos 1950, época em que ocorrera significativos acontecimentos que marcaria em definitivo a história do cinema brasileiro. As digressões temporais ora expostas servirão como apoio para compreensão de dimensões que são complexas de se interpretar sem a investigação de suas raízes.

No período mencionado, a crítica cinematográfica já havia penetrado inúmeros meios de comunicação impressa e parcela significativa dos críticos tornar-se-iam cineastas nos anos subsequentes.

De modo favorável, no campo da cinematografia, diversos festivais ocorreram entre 1958 e 1963 promovidos, sobretudo, em função da parceria entre a Cinemateca Brasileira de São Paulo e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) no Rio de Janeiro. Assim, centenas de filmes clássicos e contemporâneos do foram disponibilizados ao público participante.

Em depoimento a Alex Viany, Maurice Capovilla comenta que a sua geração “viu quase setenta anos de cinema nos festivais da Cinemateca”⁴⁸. O diretor opina que os festivais despertaram “em muitos a vontade de fazer cinema”⁴⁹. Entre quatro ou cinco anos, segundo ele, mais de quinhentos filmes, que didaticamente respeitaram a evolução histórica percorrida pelo cinema, foram vistos por sua geração.

No caso dos entusiastas que por questões geográficas encontravam-se longe dos circuitos das cinematecas, os cineclubes, que dependiam ostensivamente da curadoria de seus frequentadores e mecenas, buscavam suprir a demanda. Foi o caso do Clube de Cinema da Bahia, fundado em 27 de junho de 1950 pelos juristas Walter da Silveira e Carlos Coqueijo Costa⁵⁰. O cineasta Orlando Senna, lembrou de forma nostálgica: “tudo o que se poderia ver em qualquer lugar do mundo na

⁴⁸ CAPOVILLA, Maurice *Apud* VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 350.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ COELHO, Thiago Barboza de Oliveira. Walter da Silveira e o Clube de Cinema da Bahia. **Revista de História** (Universidade Federal da Bahia), Salvador, v. 2, n. 2, p. 71-92, 2010.

época, por alguém interessado nisso (cinema), Walter da Silveira colocou em nossa disposição⁵¹. Orlando Senna exagera na retórica ao afirmar que todo o cinema inglês, japonês, americano moderno e antigo, soviético, italiano, nórdico, brasileiro e latino-americano foi disponibilizado pelo jurista no Clube de Cinema da Bahia.

Os adventos dos festivais, cineclubes e cinematecas propiciaram interação entre considerável parte dos futuros cineastas. De início, quase isolados em seus respectivos estados e posteriormente, na medida em que os filmes eram produzidos, passaram a interagir mais intimamente.

Como apoio para a compreensão das variadas relações entre os cineastas, a noção defendida por Maurice Capovilla em meio à efervescência do cinema novo, oportuna reflexão. O ora crítico, que na sequência tornar-se-ia cineasta, identificava a originalidade do movimento em três grupos: os baianos, os cariocas e os paraibanos⁵². Nesse sentido, principalmente para o gênero documentário, Rio de Janeiro e a Paraíba possuíram, efetivamente, contextos frutíferos para análise.

Embora esta reflexão se debruce sobre um contexto e documentários específicos, como apoio para a compreensão da transformação do gênero, é importante ressaltar que a discussão não está encerrada. Existem inúmeros contextos e documentários que não serão explorados aqui por questões de foco. É o caso de *Couro De Gato* (1960), de Joaquim Pedro de Andrade, *Tire Dié* (1960), de Fernando Birri e *Marimbás* (1963) de Vladimir Herzog (esses dois últimos, por fins estruturais, são abordados no segundo capítulo). É fundamental, no entanto, destacar a importância desses e de diversos outros documentários não menos importantes para o documentarismo brasileiro.

1.2 PARAÍBA, SIM SENHOR!

Em diversas regiões
Paraíba é dividida:
Litoral, agreste, brejo,
Não deve ser esquecida
As terras do meu sertão,
Orgulho da minha vida⁵³.

⁵¹ SENNA em CINEMA NOVO, *Op. Cit.*

⁵² CAPOVILLA, Maurice. Cinema Novo. **Revista Brasiliense**, São Paulo, n. 41, jul./ago. 1962, p. 182-186.

⁵³Poema de 2001 de Francisco Diniz, intitulado *Paraíba, sim senhor!*

Para se pensar o documentário paraibano no que tange às suas relações e importância dentro do circuito cinematográfico nacional em meados do último século, é pertinente pontuar que o circuito dos cineclubes, eclodidos no fim dos anos 1940 e início de 1950, alcançara vastas regiões do país. O movimento propiciou o interesse e discussões sobre cinema de maneira simultânea em diversas regiões. Dois acontecimentos principais contribuíram para a formação crítica dos entusiastas paraibanos pelo cinema. O primeiro foi a criação do Cineclube de João Pessoa nos idos de 1952/53. Liderado, principalmente, por José Rafael de Menezes e por dois padres, a saber, Antonio Fragoso e Luís Fernandes, o cineclube aglutinou em seguida diversos jovens como Linduarte Noronha, João Ramiro Mello, Vladimir Carvalho, Wilton Veloso, Geraldo Carvalho, Wills Leal e outros⁵⁴. O segundo acontecimento foi a fundação da Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba, em 1955, que surgiu a partir do movimento anterior.

O incômodo em função da orientação estritamente católica adotada pelo Cineclube de João Pessoa, provocou a dissidência de parte do grupo que não concordava com as diretrizes estabelecidas pela liderança dos clérigos. A associação dos críticos, deste modo, seguiu autônoma à influência do cineclube católico. As duas instituições, no entanto, coexistiram⁵⁵.

A organização e militância dos jovens não tardaram em alcançar a imprensa. Aos poucos, publicações assinadas por Vladimir Carvalho, Linduarte Noronha, Rucker Vieira e João Ramiro Mello frequentaram os suplementos dominicais dos jornais *O Correio da Paraíba* e *A União*. Embora distantes do eixo Rio-São Paulo, as leituras de *o Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã*, editados no Rio de Janeiro, possibilitaram noção das discussões cinematográficas na parte sul do país.

Outra conexão importante para o grupo foi o contato com o Cineclube de Recife. Enquanto José Rafael de Menezes coordenava o cineclube em João Pessoa, frequentava também o de Recife e, deste modo, tornou-se o elo entre as duas cidades. O livro *Dos Homens e das Pedras* (1988), de José Marinho, explica com detalhes o ciclo do cinema documentário paraibano, sendo aqui a principal referência para a compreensão desse contexto. O autor defendeu que “do

⁵⁴ MARINHO, José. **Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano** (1959-1979). Niterói-RJ: Eduff, 1998, p. 28.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 31.

movimento cineclubista paraibano surgiram, mais tarde, resultados importantes para o cinema brasileiro”⁵⁶.

Dos inúmeros cineastas paraibanos, resguardada a merecida importância de cada um deles, Linduarte Noronha é, também merecidamente, o nome mais notório. O seu interesse por cinema remanescia de sua infância nas matinês. Durante o colegial, cursado no Liceu Paraibano, se aproximou do professor Sinésio Guimarães, que lecionava português e, coincidentemente, dirigia o jornal *A União*. Em função dessa amizade Linduarte é levado ao jornalismo. Atuou como revisor e, pontualmente, passou a escrever notas sobre filmes que circulavam no circuito comercial. Em um curto período de tempo suas contribuições se expandiram para o jornal *O Estado da Paraíba* e outros veículos, se mantendo atuante como crítico, jornalista e fotógrafo das próprias reportagens por toda a década 1950.

Foi durante o preparo de reportagem sobre a festa do rosário de Santa Luzia do Sabugi, que nasceu a ideia para o documentário *Aruanda* (1960). Linduarte salientou que o pedido para a escrita da reportagem fora realizado tempos antes e por variados motivos demorou em se deslocar à cidade. Cobrado, sobretudo, pelo amigo e morador da região Semião Cananéia a respeito de tal preparo, um dia foi. Sobre o contexto, é pertinente evocar as palavras do próprio Linduarte:

[...] Um dia eu fui, ia fazer a reportagem sobre a festa do Rosário, mas Semião me dizia: olha, você precisa subir a serra para ver a sociedade, o grupo negro que lá existe. E me explicou certos detalhes, como eles viviam, dedicados ao fabrico de objetos de barro, etc. [...] Em 58 então eu resolvi ir a Santa Luzia, mas diretamente à Serra do Talhado, que é o nome dela⁵⁷.

Linduarte fora acompanhado do amigo Dulcídio Moreira, então correspondente do jornal *O Estado de São Paulo*, que escreveria sobre o mesmo tema. Na impossibilidade pelo acesso de carro, subiram a serra à cavalo sob a orientação de um guia. Uma vez lá, trataram por realizar o levantamento fotográfico. Linduarte publicou sua reportagem sob o título *As oleiras de Olho d'Água da Serra do Talhado* no jornal *A União*⁵⁸. Dulcídio Moreira, por seu turno, escreveu *Talhado*

⁵⁶ *Ibidem*, p. 34.

⁵⁷ NORONHA, Linduarte *Apud* MARINHO, 1998, *Op. Cit.*, p. 62.

⁵⁸ MARINHO *Op. Cit.*, 1998, p. 62.

*não é mais que uma longínqua favela*⁵⁹. A reportagem, dividida em três partes foi publicada no *Estado de São Paulo* a partir de 01 de setembro de 1957.

A inquietude juvenil e falta de ação dos cineclubistas incomodava o futuro cineasta: “[...] eu dizia sempre ao pessoal que vivia em torno de cineclubes [...] nós parecíamos o famoso personagem de Monteiro Lobato, O Jeca-Tatu intelectual, a gente falava demais e não fazia nada”⁶⁰. A experiência na Serra Talhada levou Linduarte Noronha a esboçar roteiro do que viria a se tornar *Aruanda* (1960). Com participação do seu grupo de amigos admiradores da sétima arte, começou a refletir sua viabilização.

1.2.1 *Aruanda* (1960): a riqueza da forma

Uma constante na cinematografia nacional no período proposto, conforme será demonstrado, foi a colaboração mútua entre os diversos profissionais de cinema. O primeiro documentário de Linduarte Noronha só foi viabilizado graças ao desdobramento de múltiplas colaborações.

Iniciada a produção em 1959, o amigo Vladimir Carvalho, que dirigia um modesto grupo de teatro local, conseguiu duas passagens com o Ministro Paschoal Carlos Magno sob o pretexto de acompanhar o II Festival Nacional de Teatro dos Estudantes em Santos.

Todavia, a intenção dos jovens, na realidade, era barganhar financiamento para o documentário através do Banco do Estado de São Paulo. Vladimir havia lido na revista *Anhembi* que o banco possuía carteira especial para financiamento da indústria cinematográfica. O plano, no entanto, foi frustrado: “não conhecíamos bem as pessoas e não tínhamos pistolão suficiente para falar no Banco do Estado de São Paulo com os diretores dessa carteira”⁶¹.

Diante deste percalço, decidiram, por fim, recorrer ao INCE no Rio de Janeiro: “eu botei na cabeça que iria procurar Humberto Mauro atrás de equipamento”⁶². O relato de Linduarte a José Marinho seguiu em tom divertido. Com as devidas

⁵⁹ MOREIRA, Dulcídio. Talhado não é mais que uma longínqua favela. **O Estado de São Paulo**, 01 de setembro de 1957.

⁶⁰ MARINHO, *Op. Cit.*, 1998, p. 63.

⁶¹ CARVALHO, Vladimir *Apud* MARINHO, *Op. Cit.*, 1998, p. 65.

⁶² NORONHA, Linduarte. **Entrevista concedida a Amir Labaki**. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 07 de julho de 2008.

escusas pelo longo trecho de citação direta, é importante entender o acontecimento pelas palavras do próprio Linduarte. Seguem trechos:

Procurei imediatamente o instituto de Cinema Educativo, que era dirigido por Humberto Mauro [...] Cheguei lá e disse: eu quero falar com o professor Humberto Mauro [...] me levaram imediatamente a ele, ele com aquele jeitão mineiro, gozador, os óculos na ponta do nariz, olhou pra mim e disse: o que tu queres? Eu disse: Eu quero fazer um documentário e quero equipamento [...] o que é que tu queres fazer? Aí mostrei o roteiro a ele, o argumento e o roteiro. Com aquele jeitão dele assim, olhando por cima dos óculos: muito bom, muito bom, agora só tem uma coisa: eu não sou dono disso aqui não [...] Aí ele foi: Seu Pedro, chamando o Pedro Gouveia, o Pedro era baixinho, o charuto maior do que ele, um charuto imenso, uma fumaceira medonha, e seguiu: esse cabeça chata chega aqui do Nordeste querendo levar os equipamentos aqui do cinema e não é preso, Pedro? [...] Aí o Pedro pegou o roteiro, achou interessante, só sei que o velho mestre me disse assim, eu me lembro perfeitamente disso: olha, vem na quinta-feira aqui, que lhe dou uma resposta, mas não vá pensando nada não [...] Na quinta eu cheguei lá, o velho estava lá, como sempre com aqueles óculos na ponta do nariz, olhando pra mim e disse: ô cabeça chata! Mas tu botaste na cabeça que a gente é dono disso aqui mesmo? Isso é do governo, rapaz! A gente empresta esse negócio, depois você desaparece, a gente é preso! Aí ele olhou prum lado, olhou pro outro e disse: Desce lá embaixo e procura o Zequinha⁶³.

De volta à Paraíba com uma câmera de corda da marca *Cooke* (lentes de 25,50 e 75mm) e um tripé emprestados por Humberto Mauro, “estava detonado definitivamente o ciclo de produção dos paraibanos”⁶⁴.

No que tange ao financeiro, a produção contou com o apoio do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), que já apoiara a cinematografia nordestina em filmes que antecederam *Aruanda*, como *O mundo do Mestre Vitalino* (1953) do francês Armando Laroche e *Bumba-meu-boi: o Bicho Misterioso de Afogado* (1953), dirigido por outro francês, Romain Lesage, ambos documentários dedicados a artistas paraibanos⁶⁵.

A construção de *Aruanda* foi toda colaborativa: Vladimir Carvalho foi co-roteirista e assistente de direção⁶⁶, João Ramiro de Mello, também assistente de direção, Rucker Vieira fotografou, Linduarte Noronha foi roteirista e diretor, o Instituto

⁶³ NORONHA, *Apud* MARINHO, *Op. Cit.*, 1998, p. 65-66.

⁶⁴ MARINHO, *Op. Cit.*, 1998, p. 67

⁶⁵ NASCIMENTO, Arthur Gustavo Lira do. *Aruanda e o cinema novo: a construção do nordeste e o filme documental no Brasil. Anais do XIII Encontro Estadual de História da ANPUH-PE*, 2018.

⁶⁶ Para informações mais precisas sobre Vladimir Carvalho, Cf. SANTOS, Cristine Villa. **Vladimir Carvalho – do popular ao público: O Homem de Areia e O Evangelho segundo Teotônio**. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, 2006.

Joaquim Nabuco financiou e o empresário e usineiro Odilon Ribeiro Coutinho também contribuiu financeiramente.

1.2.2 O esplendor de *Aruanda*: repercussão crítica e apontamentos para um novo documentário

Em artigo⁶⁷ no suplemento dominical de o *Jornal do Brasil*, datado de agosto 1960, Glauber Rocha reflete sobre dois documentários recém-estreados: *Aruanda* e *Arraial do Cabo*. Sobre o primeiro, Glauber escreve que desconhecia qualquer movimento de cinema na Paraíba no início dos anos 1960, mas defende a probabilidade de haver cineclubes, críticos e círculos de estudos cinematográficos no estado, ainda que, ao que parecia, os autores não fizessem parte deste ciclo. Como exposto anteriormente, esta conjectura é profundamente equivocada, conquanto Glauber não tivesse como saber disso à época.

O cineasta segue refletindo que, em sua opinião, os autores desconheciam “as leis gramaticais da montagem⁶⁸” e provavelmente sequer haviam assistido a algum documentário de grande importância o que é outro equívoco. Para José Marinho, Linduarte Noronha, se referindo ao cinema americano nas décadas de 1940/50, reflete: “toda a produção do cinema americano na época foi exibida aqui. Eu tenho quase a ousadia de dizer a você que conheço quase todos os filmes produzidos na época. E isso foi uma grande influência⁶⁹”.

Em seu artigo Glauber classificou os autores como primitivos, como dois selvagens com uma câmera na mão. A despeito dessa exagerada e particular impressão, considerou *Aruanda* um filme de notáveis qualidades, um filme de criação. Segundo ele, *Aruanda* teria a organicidade que faltava a *Arraial do Cabo*, não sendo nem revolucionário nem acadêmico, ao mesmo tempo em que era um e outro. Neste viés, Linduarte Noronha passaria da ficção à realidade ao realizar um filme inédito na história do cinema brasileiro, provando na visão de Glauber, que a pobreza de materiais seria um mito.

A respeito da montagem, Glauber disserta:

⁶⁷ ROCHA, Glauber. Dois documentários: Arraial do Cabo e Aruanda. Suplemento Dominical do **Jornal do Brasil**, Salvador, 06 de agosto de 1960.

⁶⁸ *Ibidem*, 1960.

⁶⁹ NORONHA *Apud* MARINHO, *Op. Cit.*, 1998, p. 59.

Noronha e Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. *Aruanda*, assim inaugura também o documentário brasileiro nesta fase do renascimento que atravessamos apesar de todas as lutas, de todas as politicagens de produção. Pela primeira vez, sentimos valor intelectual nos cineastas que são homens vindos da cultura cinematográfica para o cinema, e não do rádio, teatro ou literatura. Ou senão vindos do povo mesmo, com a visão dos artistas primitivos, criadores anônimos longe da civilização metropolitana, como no caso dos dois paraibanos⁷⁰.

Jean Claude Bernardet, ao contrário de Glauber, valorizava a montagem do documentário. Em texto publicado em 1962, observa que as cenas passam por diferentes planos sem transição, por cortes simples, para mostrar apenas o que interessava. O filme decomporia o assunto para recompô-lo em seguida. Bernardet atenta que o que se vê não é a realidade, mas uma fita da realidade, uma representação do que é real⁷¹. Concorde com o Glauber, porém, quanto aos aspectos técnicos do filme ao pontuar que *Aruanda* era tecnicamente imperfeito, fotograficamente insuficiente e musicalmente defeituoso. Sobre a música, particularmente, o crítico observa que o volume do som aumenta ou cessa sem qualquer justificativa. Apesar de salientar os problemas técnicos tal qual Glauber faz, Bernardet prevê que “por sua produção e sua posição diante da realidade, *Aruanda* pode marcar uma data na cinematografia brasileira”⁷².

Bernardet sintetiza o “pioneirismo” do filme, assim:

a fita é importante também porque, além de ser uma provocação e um estímulo, além de tratar assunto brasileiro, o faz de uma maneira que pode se tornar um estilo e dar ao cinema brasileiro uma configuração particular (fora de qualquer emprego de folclore, exotismo, naturalismo, etc...), o que este, ao que eu saiba, nunca possuiu, nem de longe. Se *Aruanda* não tiver filiação, permanecerá um fato isolado e interessante, mas sem maior importância. É de se esperar, contudo, que tenha: o documentário forma um certo espírito, cria uma certa mentalidade; é isto que importa, muito mais do que o ensino técnico⁷³.

Para divulgar - e celebrar - a IV Bienal de São Paulo, Bernardet homenageia o cinema brasileiro em página inteira do Suplemento Literário de *O Estado de São*

⁷⁰ ROCHA, Glauber, *Op. Cit.*, 1960.

⁷¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Aruanda*. In: **Aspectos Históricos do Cinema Mundial e Brasileiro**. Grêmio politécnico Cinemateca Brasileira, 1962, n/p.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

Paulo⁷⁴. Diversos filmes são divulgados, incluindo *Aruanda*. No documento consta a visão de Linduarte Noronha sobre documentários e fragmentos de correspondência enviada a Maurice Capovilla, cuja reflexão se debruça sobre a música do filme.

Em Recife, cidade ligada a João Pessoa através do movimento cineclubista, Fernando Spencer, cronista do jornal *Diário Pernambucano*, avalia positivamente a peça: “a exibição desta película deixou-nos sinceramente surpreendidos, pois o jovem crítico paraibano, põe na prática, seus conhecimentos teóricos de cinema, realizando um filme de boa categoria, quase perfeito”⁷⁵. O cronista também destaca “o musical muito bom” e conclui que o documentário tratava-se de uma singular e animadora estreia.

Sobre a fotografia, Vladimir Carvalho rasga elogios a Rucker Viera⁷⁶. Para Alexandre Figueirôa, depõe assim:

Não existe antes desse filme nada comparável, nada que tenha a marca, a tipicidade, um caráter e uma feição autóctone da luz e da iluminação com relação ao Nordeste [...] O que é preto é preto, o que é branco é branco, não tem matizes, isso virou um estilo, não existia antes⁷⁷.

O filme foi exibido em João Pessoa, em seguida Recife e em São Paulo, na I Convenção da Crítica Cinematográfica Brasileira, em 1961 e provocou especial impacto em Paulo Emílio Salles Gomes. Em *Fisionomia da Primeira Convenção* (1960) o crítico observa que *Aruanda*:

[...] produz ecos profundos no espectador e cria expectativas. A caminhada de uma família escrava que procura a paz de um planalto longínquo tem uma universidade bíblica e prolonga raízes no cerne mais íntimo da longa e insuportável miséria brasileira [...] talvez assuma o significado de um manifesto artístico⁷⁸.

O documentário é citação recorrente entre especialistas e pesquisadores que o associam não somente à formação do Cinema Novo, mas também a uma

⁷⁴ BERNARDET, Jean-Claude. IV Bial: homenagem ao cinema brasileiro. **O Estado de São Paulo**, 14 de outubro de 1961, Suplemento Literário.

⁷⁵ SPENCER, Fernando. *Aruanda*. **Diário de Pernambuco**, Recife, ed. 243, 1 de novembro de 1960, segundo caderno, p. 9.

⁷⁶ MARINHO *Op. Cit.*, 1998, p. 162-163.

⁷⁷ CARVALHO, Vladimir *Apud* FIGUEIRÔA, Alexandre. Rucker Vieira: uma experiência cinematográfica no Nordeste. **Sessões do Imaginário** (PUC-RS), Porto Alegre, n. 8, p. 50-53.

⁷⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Fisionomia da Primeira Convenção*. **Folha de São Paulo**, 26 de novembro de 1960, Suplemento Literário.

apresentação estética singular, uma transformação pela qual passava o gênero documentário. Nesse sentido, o documentário não é apreciado tão somente por sua aproximação com a realidade brasileira ao “apresentar o povo ao povo”, como diria Glauber Rocha, mas também por seu desprendimento em relação ao formato norte-americano estético, dado à sua produção “simplicista”, a câmera na mão e a vontade de discutir assuntos nossos. O fazer era mais importante que a técnica. A escassez de recursos não ceifou a vontade do fazer. A ideia era mais importante, naquele momento, que qualquer tecnicidade.

1.3 ENQUANTO ISSO, NO RIO...

Cidade maravilhosa
Cheia de encantos mil
Cidade maravilhosa
Coração do meu Brasil!⁷⁹

O estado do Rio de Janeiro, privilegiado pelo imponente litoral e por sua capital mundialmente conhecida por sua beleza e cultura, também privilegiou a horda de cineastas que emergiu a partir da segunda metade do século passado. O substantivo “privilégio” empregado aqui é referente ao conjunto de situações que fizeram do Rio, local frutífero para o campo da cinematografia.

O primeiro registro cinematográfico do Brasil, aliás, ocorreu na Baía de Guanabara em tomada realizada a bordo do navio *Brésil*, por Afonso Segreto, ao retornar da Itália em 19 de Julho de 1898⁸⁰.

Conforme exposto anteriormente, o advento de *Rio, 40 graus* por si só já foi um marco. A cidade também possui ligação íntima com o Cinema Novo, uma vez que era o local aonde a maioria dos cineastas vieram a se encontrar.

Parte dos principais cineastas do país até então, ou nasceram, viveram ou se conheceram por lá. Foi o caso de alguns dos primeiros mestres do cinema como Mário Peixoto, Alberto Cavalcanti, Adhemar Gonzaga e do mineiro Humberto Mauro, que foi a primeira celebridade do cinema nacional e um dos cineastas mais

⁷⁹ Canção de André Filho intitulada *Cidade Maravilhosa* (1934), posteriormente assumida como hino da cidade do Rio de Janeiro.

⁸⁰ ALTAFINI, Thiago. Cinema documentário: Evolução histórica da Linguagem. **Recensio**: Revista de recensões de comunicação e cultura. Lisboa, Portugal, 1999, pp. 1-26.

importantes da história do País. Em longa e ininterrupta carreira documental e ficcional - entre curtas e longas-metragens - Mauro realizou mais de 350 obras.

Estes cineastas marcaram a trajetória do cinema brasileiro em diversos prismas. Adhemar Gonzaga, por exemplo, idealizou em 1930 a Cinédia, estúdio relevante para a tentativa de consolidação da industrialização cinematográfica nacional. Assim, Humberto Mauro realizou diversos filmes pela Cinédia antes de assumir a direção técnica do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)⁸¹.

A próxima geração carioca, ou de cineastas que foram para o Rio, foi responsável por contribuir efusivamente para a consolidação do movimento Cinema Novo, entre eles, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Glauber Rocha e muitos outros. A abrangência e possibilidades de investigação dentro da cinematografia carioca é campo vasto e amplamente estudado.

Isto posto – e dada a vasta produção carioca – a sequência deste tópico permeará dois documentários primordialmente relevantes para a investigação deste capítulo, qual seja o filme de Joaquim Pedro de Andrade, *O mestre de Apipucos e o poeta do castelo*⁸² (1959) e *Arraial do Cabo* (1960), de Mário Carneiro e Paulo Cesar Saraceni.

1.3.1 Conflito em *Arraial do Cabo* (1960)

A reunião de dois amigos unidos pelo fascínio cinematográfico resultaria em uma considerável parceria, inaugurada em *Arraial do Cabo* (1960) e continuada em *Porto as Caixas* (1962) e *Capitu* (1969). Paulo Cesar Saraceni e Mario Carneiro foram, respectivamente, importantes diretor e fotógrafo do cinema brasileiro.

No documentário *Criador de Imagens - ensaio sobre o olhar de Mário Carneiro*⁸³ (2007) de Miguel Freire, o fotógrafo e artista plástico relata que não constituiu sua formação priorizando o cinema, o acaso o levara. Quando em Paris,

⁸¹ MORETTIN, Eduardo. Humberto Mauro. **Alceu**: revista de comunicação, cultura e política (PUC-RJ), Rio de Janeiro v. 8, n. 15, p. 48-59, 2007.

⁸² O projeto foi idealizado por Joaquim Pedro de Andrade como um único filme. No período de recorte em que repousa este capítulo, como será demonstrado adiante, o filme foi divulgado pela imprensa deste modo, sem separá-los. Dito isto, este capítulo busca preservar a intenção original do diretor, tratando-o, também, como um único filme.

⁸³ CRIADOR de Imagens - ensaio sobre o olhar de Mário Carneiro. Direção: Miguel Freire. Documentário, 2007.

Mário se dividia entre a Faculdade Nacional de Arquitetura e o ateliê do pintor e gravurista Iberê Camargo, radicado na cidade à época. Decidido pela pintura, é presenteado com uma câmera Bolex 16mm pelo pai, fato que e o levaria, mais tarde, ao cinema.

Paulo César Saraceni, por sua vez, percorreu toda a cena de cineclubes e eventos de cinema já explorados anteriormente. O cineasta, no entanto, já mirava o cinema desde cedo, tendo concluído o *Centro Sperimentale di Cinematografi*, na Itália. Sobre o período que antecede o seu documentário, comenta:

Era um momento que íamos nos aprofundando dentro do cinema. Cinema de um país que não tinha público, mercado, não tinha nada. Era quintal de filmes americanos. Era como uma formação de banda, o cinema era o grande personagem da nossa vida⁸⁴.

O sentimento “anti-imperialista” denotava aversão ao modelo hollywoodiano, discussão comum aos grupos de cineastas em diversas partes do país. Havia um consenso, quiçá uníssono, de que era necessário abdicar e recusar o modelo enlatado de filmes norte-americanos. Foi este sentimento que contribuiu para que *Rio, 40 graus* (1955), ao discutir a realidade e problemas tipicamente brasileiros, fosse um marco. Sobre a produção de seu filme, Saraceni relata em sua autobiografia:

[...] Ficamos um mês vivendo a vida dos pescadores do lugar. Checando as pesquisas feitas, fazendo as nossas, o que significava ficar amigo da comunidade, saber os problemas de cada um, saber como tinha sido Arraial sem a fábrica de Álcalis, e como era agora, com ela. Como era o relacionamento deles com os operários, em sua maioria nordestinos. O mar, a pesca, cada vez mais perigosa. O leilão, com a venda dos peixes. O comércio. As mulheres dos pescadores, seus cantos, suas vidas⁸⁵.

O documentário *Arraial do Cabo* (1960) aborda as transformações sociais na vida dos pescadores frente à chegada da Fábrica Nacional Álcalis⁸⁶, cuja produção, aos poucos, mataria os peixes e forçaria os pescadores a procurar trabalhos alternativos. O modo tradicional de produção colide com os percalços da

⁸⁴ SARACENI, Paulo Cesar, em CINEMA NOVO, *Op. Cit.*

⁸⁵ SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

⁸⁶ A Companhia Nacional de Álcalis foi uma empresa brasileira produtora de barrilha e sal, criada no Estado Novo com o objetivo de atender a expansão industrial do país.

industrialização e a linha argumentativa da obra expõe os conflitos entre operários e pescadores⁸⁷. O filme é considerado, ao lado de *Aruanda* (1960), precursor do cinema novo.

Sobre a fotografia da película, Mário reflete de forma poética:

[...] a luz do arraial é uma luz intensíssima, aquilo é um rebatedor de areia, o chão é todo branco, tem muito mais contraste do que qualquer coisa em volta [...] a novidade no filme está muito no olhar que vinha da gravura, da pintura e que assumiu a forma de fotografia nesse filme. Eu estava preparado para fazer gravura e fui fazer cinema, mas é uma gravura sobre filme, feita com a luz do sol⁸⁸.

A produção de *Arraial do Cabo*, também colaborativa, contou com o patrocínio do Museu Nacional e texto do jornalista Claudio Mello Souza.

1.3.2 Onda do Arraial: revisão crítica e apontamentos para um novo documentário

No mesmo texto em que disserta sobre *Aruanda* (1960), Glauber Rocha também reflete sobre *Arraial do Cabo* (1960). O cineasta, sempre resoluto em sua juventude, impõe: os “primeiros sinais de vida do documentário brasileiro encontram-se em dois filmes curtos”⁸⁹. Apesar da questionável afirmação, Glauber considera os dois documentários como aqueles que inauguram um novo gênero.

Glauber analisa *Arraial do Cabo* versando sobre três linhas condutivas que formariam três filmes distintos. Seriam eles: o primeiro sobre gravuras de Goeldi, pescadores e peixes, o segundo sobre a pescaria e terceiro sobre o encontro entre pescadores e operários. Esta suposta linha narrativa provocou em Glauber Rocha um sentimento aparentemente dicotômico, que seria os erros dessa “escolha” e o acerto da fotografia de Mário Carneiro conjuntamente com a direção de Saraceni. Apesar desta dita falha estrutural, Glauber aponta que “a imagem sem narrativa, sem literatura, sem descrição”⁹⁰ do filme, teria evitado recursos técnicos equivocados, como a câmera fixa para registrar diretamente as imagens que seriam trabalhadas na montagem. Glauber diferencia *Arraial do Cabo* de seus antecessores

⁸⁷ RAMOS, Alcides Freire. Diálogos: Paulo César Saraceni e o Cinema Italiano durante os Anos 1960. **Fênix**: Revista de História e Estudos Culturais (UFU), v. 11, ano XI, n. 2, jul./dez. 2014.

⁸⁸ CARNEIRO, em depoimento a Miguel Freire. Cf. CRIADOR, 2007, *Op. Cit.*

⁸⁹ ROCHA, Glauber, 1960, n/p, *Op. Cit.*

⁹⁰ *Ibidem.*

pela forma adotada na construção fílmica e aponta, em algumas sequências do filme, o que chamou de “denúncia, básica do cineasta”⁹¹.

Para Fernão Ramos, a fita “é o primeiro documentário no qual sente-se com intensidade a atração pela imagem do povo, por sua fisionomia”⁹². O autor reflete que é o filme no qual se observa sementes maduras das discussões e estéticas do Cinema Novo, mas pondera, no entanto, que o estilo narrativo permanece sendo o do documentário clássico.

No artigo *Nota sobre a formação do Cinema Novo – O caso Arraial do Cabo* (2012), Rafael Zanatto reúne fragmentos de diversas visões sobre a recepção do documentário à época. O pesquisador discorre sobre a visão de Paulo César Saraceni sobre o próprio filme e observa que “o esteticismo presente no documentário foi realizado com a câmera na mão, sem nenhuma preocupação estética de antemão”⁹³.

Sobre a recepção do filme em Paris, exibido na sala de cinema da UNESCO, a visão do crítico português Joaquim Novaes Teixeira se aproxima da perspectiva de Glauber Rocha ao destacar “as qualidades formais do filme”⁹⁴ que para ele, se afastava de fórmulas intelectuais e imprimia estilo próprio e definido. Ao refletir sobre David Neves, pontua:

[...] os cineastas independentes eram jovens com um leve desprezo pela reversibilidade financeira, e que invariavelmente se dedicam a produzir curtas-metragens, categoria inteiramente desprezada por distribuidores e exibidores brasileiros⁹⁵.

O cineasta elogia o cinema independente e segue na mesma toada do pensamento anti-industrialista comum naqueles tempos.

Arrebatando três prêmios na Europa, “a produção foi o sustentáculo moral do cinema brasileiro exibido no Festival de Santa Margherita Ligure, na Itália, onde a

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004, p. 83.

⁹³ ZANATTO, Rafael Morato. Nota sobre a formação do Cinema Novo: O Caso Arraial do Cabo. **Revista da Cinemateca Brasileira**, São Paulo, 2012, p. 47-59.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ TEIXEIRA, Joaquim Novaes. Dois filmes realizados por brasileiros, em Paris. **O Estado de São Paulo**, 20 de janeiro de 1961. Suplemento Literário, n/p.

representação brasileira teria primado pelo mau gosto⁹⁶, tendo perdido de forma vexaminosa “para a coesa e promissora seleção argentina”⁹⁷.

É conferido a *Arraial do Cabo* (1960) o mérito em realizar um filme independente de fórmulas, conferindo autenticidade à estética proposta. É justamente a ausência de técnica formal que inicialmente chama a atenção de Glauber Rocha. Em consonância com o líder cinemanovista, o documentário de Paulo César Saraceni é frequentemente reverenciado por sua despreensão e simplicidade. Ao lado de *Aruanda* (1960), é de comum aceite que *Arraial do Cabo* contribuiu para um modelo que ascenderia e eclodiria tempos depois, no Cinema Novo.

1.3.3 O mestre de Apipucos e o poeta do castelo (1959): a literatura filmada

Inicialmente, é importante frisar que a formação cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade, diretor do filme aqui tratado, é deveras extensa e ramificada, mas é crucial para sua cinematografia. Em função de seu berço familiar, Joaquim Pedro cresceu com estreitos laços para com a elite intelectual brasileira. Seu pai, carinhosamente chamado de Dr. Rodrigo pelos amigos, era intimamente ligado a eruditas do calibre de Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Pedro Nava, Vinícius de Moraes, Gilberto Freyre e Manuel Bandeira. Este último, tonar-se-ia, inclusive, padrinho de Joaquim.

Ao mesmo tempo em que cursava Física na Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio de Janeiro, frequentava cineclubes ao lado de Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, Mário Carneiro, Saulo Pereira de Melo, Marcos Farias e Miguel Borges, grupo de expressivo prestígio que, pouco depois, realizaria ações dentro do movimento Cinema Novo.

Fato recorrente no período, para além dos filmes, as discussões de cineclubes permeavam outras esferas, como a literatura. Leon Hirszman relembra que “havia leitura de clássicos que pensavam criticamente a arte, a arte ligada a sociedade”⁹⁸. Ainda que por um breve período, o próprio Joaquim Pedro aventurou-

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ HIRZMAN, Leon, em CINEMA NOVO, *Op. Cit.*

se pela literatura, muito embora apenas um conto e um poema tenha sobrevivido ao tempo⁹⁹.

Outro importante aspecto a ser destacado, foi a sua participação na sociedade da Saga Filmes, produtora que se propunha, inicialmente, a realizar filmes publicitários para TV. Idealizada por Sergio Montagna e Gérson Tavares, que após se formar no *Centro Sperimentale di Cinematografi* trouxe consigo uma câmera Caméflex, a falta de espaço para alocar a produtora fez com que ela ganhasse endereço na garagem da família de Joaquim Pedro.

Este fato faz-se *mister* por dois motivos. Primeiro, porque os jovens se inscreveram num edital da Petrobrás que abrisse concorrência para a elaboração de curta-metragem institucional. Ao passo que havia exigência na visita ao endereço das produtoras concorrentes, não parecia de bom tom receber executivos numa garagem. Recorreram, portanto, a Nelson Pereira dos Santos, que cedeu a sala que alugava no centro do Rio. Tal situação possibilitou aproximação entre Joaquim Pedro e o famoso diretor¹⁰⁰.

Como segundo ponto tem-se que, ao vencer o edital e realizar o curta, a produtora expandiu horizontes também para o universo cinematográfico tendo realizado, posteriormente, não somente o documentário de Joaquim Pedro, mas também a produção de *Arraial do Cabo* (1960), de Mário Carneiro e Paulo Cesar Saraceni.

A vontade de fazer filmes e a provável influência do contexto familiar intimamente ligado à intelectualidade brasileira estimula Joaquim a formular e encaminhar ao Instituto Nacional do Livro (INL), solicitação de financiamento para documentários a respeito de escritores brasileiros.

Para Luciana Corrêa de Araújo, “em seu projeto, Joaquim Pedro transfere o foco dos livros para os escritores e propõe uma abordagem voltada para o aspecto cotidiano, doméstico até, das ilustres personalidades”¹⁰¹. Na proposta ao INL o cineasta não especifica sobre quais literários deseja versar, mas fornece visão geral sobre a intenção de registrar a intimidade e os hábitos dos artistas com a colaboração dos que fossem homenageados.

⁹⁹ ARAÚJO, Luciana Côrrea. **Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos**. São Paulo: Alameda, 2013, p. 47.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 58.

No documento, Joaquim Pedro defende que o investimento se justificaria pelo valor histórico e pioneiro que o documentário traria. Disserta ainda sobre o prestígio que teria o Instituto Nacional do Livro para com outras instituições como a Biblioteca Nacional e a Academia Brasileira de Letras. Até o presidente Juscelino Kubitschek, segundo ele, “provavelmente” se interessaria pelo projeto, uma vez que nutria singular interesse pela literatura e artes brasileiras. No fim, adverte comicamente: “é importante também lembrar que alguns de nossos maiores escritores têm idade já bem avançada, o que aconselha uma certa urgência na realização do documentário”¹⁰².

Com o projeto aprovado, Joaquim Pedro partiu para realizar sua primeira incursão cinematográfica. Originalmente o projeto vislumbrava um único documentário, algo conjunto, duas partes de um todo, não havendo naquele momento, portanto, qualquer divisão.

O esboço do roteiro foi feito conjuntamente com os literários escolhidos, que são: Gilberto Freyre (*O mestre de Apipucos*) e Manuel Bandeira (*O poeta do castelo*), ambos amigos de longa data da família do cineasta. De qualquer sorte, os relatos sobre os bastidores de realização das obras são escassos.

A pesquisadora Luiza Alvim observa que “são as vozes dos próprios documentados que narram um texto produzido por eles, tal como foram solicitados pelo diretor”¹⁰³, contrariando a voz *over* onisciente, comum em documentários no período e que foi caracterizado por Bill Nichols (2007) como “modo expositivo”¹⁰⁴.

Joaquim Pedro solicitou aos dois escritores que “encenassem” sua intimidade como se a câmera fosse invisível. Os retratados, deste modo, representaram a si mesmos na rotina cotidiana, em consonância com a proposta do diretor.

Inicialmente idealizado como filme único, conforme anteriormente exposto, foi com o advento da divulgação que o documentário foi desmembrado e cada um deles ganhou corpo próprio. Os festivais nem sempre exibiam os documentários em conjunto, tal como a imprensa, não raramente, os tratava de maneira distinta. O tempo se encarregou de separá-los “definitivamente”.

¹⁰² ANDRADE, Joaquim Pedro, *Apud* ARAÚJO, *Op. Cit.*, p. 59.

¹⁰³ ALVIM, Luíza Beatriz Amorim Melo. Música e som em três documentários brasileiros curta-metragem de 1959. **Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 22, 2017, p. 163-184.

¹⁰⁴ NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papyrus, 2007.

Os filmes são frequentemente associados à tendência “realista” do momento, que tinha no Neo-realismo italiano, seu maior expoente.

1.3.4 Dois filmes em um: apontamentos para um novo documentário?

Ao referir-se à divulgação e recepção de *O mestre de Apipucos e o poeta do castelo*, Luciana Corrêa de Araújo é cuidadosa ao tratá-los como um único filme, resguardando a intenção original de Joaquim Pedro de Andrade. Verdade seja dita, a pesquisadora procurou manter essa linearidade por todo o livro, distinguindo-os em casos em que a separação já estava dada. Foi diante desta circunstância que a divulgação do documentário se propaga.

A primeira exibição, em 12 de novembro de 1959, acontece no auditório do Ministério da Educação e Cultura de forma gratuita e aberta ao público em geral. A nota de divulgação do *Jornal do Brasil*, assinada por Mauritônio Meira¹⁰⁵, é publicada na coluna “Vida Literária”.

Nos meses subsequentes, a divulgação do filme de Joaquim Pedro circula na imprensa principalmente em seções literárias¹⁰⁶.

No Suplemento Literário da *Folha de São Paulo* de 12 de dezembro de 1959, consta divulgação que confirma a estreia no auditório do Ministério da Educação e Cultura. A nota, não assinada, exagera na análise:

Manuel bandeira e Gilberto Freyre estrearam como atores de cinema em novembro do corrente ano, quando foi exibido pela primeira vez no auditório do Ministério da Educação e Cultura, o filme documentário *O mestre de Apipucos e o poeta do castelo*. Trata-se de um curta metragem patrocinado pelo Instituto Nacional do Livro e apresentado como o primeiro de uma série que aproveitará recursos do cinema como instrumento de divulgação e complementação do documentário de nossa história literária¹⁰⁷.

O caráter documental do filme é apreciado em função de seu tema (cotidiano de notórios escritores) e deu sua “preocupação didática”. Ao menos em duas publicações constantes no *Jornal do Brasil*, dois autores distintos destacam o

¹⁰⁵ Em ARAÚDO, 2013, *Op. Cit.*, p. 27 a grafia consta “Vieira”, o que é equivocado. Na página seguinte, 28, a própria autora corrige a falha.

¹⁰⁶ ARAÚJO, 2013, *Op. Cit.*

¹⁰⁷ **O ESTADO de São Paulo**, 12 de dezembro de 1959. Suplemento Literário. Autor não identificado, n/p.

didatismo da película¹⁰⁸. Mauritônio Meira também atenta para a utilidade da narração. O jornalista transparece certo incômodo com a ausência de palavras no filme de Bandeira. Para Luciana Corrêa Araújo, “é sintomático que tal concepção atravessasse incólume os anos e as novas contribuições da linguagem cinematográfica”¹⁰⁹. A pesquisadora informa que nos anos 1970, *O poeta do castelo* ganhou nova versão por David Neves e Fernando Sabino. Intitulada de *O habitante de Pasárgada*, a versão ganhou narração over “informativa e laudatória”. Esse recurso, segundo a autora, carregara de obviedade convencional a proposta que nada tinha de óbvio e convencionalismo¹¹⁰.

O documentário ainda foi exibido na sessão de encerramento das atividades do Grupo de Estudos Cinematográficos (G.E.C.) em 1959 e na II Jornada dos Cineclubes Brasileiros, em Belo Horizonte, no entanto, em condições deprimentes. David Neves escreveu que a exibição desastrosa, ceifou os cineclubistas de contemplarem “sequer a décima parte deste opúsculo memorável da moderna cinematografia nacional”¹¹¹.

Exibido em Paris, na sala da UNESCO, conforme relata Teixeira Novaes em janeiro de 1961, o documentário permanecia com o nome unificado, sem distinção entre um e outro. Ao analisar o filme, o crítico discorre assim:

Nessa particularidade difícil do retrato cinematográfico, Joaquim Pedro recebeu dois perigos e venceu-os: o do apologético e o do doméstico familiar. Com singular perspicácia e apego ao humano peneira as personalidades diferentes quase antípodas – dos dois escritores brasileiros, surpreendendo-os no seu habitat cotidiano. De um gesto simples, ao parecer sem importância, extrai a eloquência das confissões mais íntimas. Devassa a “maneira de ser” de seus retratados – íamos dizer, biografados, deixando o expectador sugestões plenas de sagacidade¹¹².

Em outra nota anônima no Suplemento Literário que divulgava a IV Bienal, o documentário é tido como aquele que “inaugura os nossos retratos literários num nível de inteligência, sensibilidade humana, compreensão da obra que atinge nível excelente”¹¹³.

¹⁰⁸ Mauritônio Meira em 11 de novembro de 1959, e Alberto de Lacerda em 17 de janeiro de 1960.

¹⁰⁹ ARAÚJO, 2013, *Op. Cit.*, p. 81.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ NEVES, David *Apud* ARAÚJO, 2013, *Op. Cit.*, p. 81.

¹¹² TEIXEIRA, 1961, *Op. Cit.*

¹¹³ O ESTADO de São Paulo, 21 de outubro de 1961. Suplemento Literário. Autor anônimo, n/p.

A separação começaria em fevereiro de 1960, quando *O poeta do castelo* foi exibido para complementar o quadro nacional do Cine Riveira de forma apartada a *O mestre de Apipucos*. A imprensa, todavia, oscilava por um bom tempo entre a divulgação do filme como peça única e sua abordagem independente.

O artigo de Gustavo Dahl publicado no Suplemento Literário em 07 de outubro de 1961 e intitulado *Algo de novo entre nós*¹¹⁴, é acompanhado de nota não assinada que coloca o jovem Joaquim Pedro de Andrade como membro da nova geração de cineastas e exalta as qualidades de seu documentário:

Joaquim Pedro de Andrade pertence a nova geração que desponta no cinema brasileiro. O seu documentário “O poeta do castelo e O mestre de Apipucos” reflete muito bem uma posição diversa frente aos problemas do cinema. O seu estilo, nesse filme, é simples, limpo, puro, destituído de arabescos desnecessários, interessado apenas em se aproximar das coisas com naturalidade¹¹⁵.

Na IV Bienal de São Paulo, após a exibição do documentário, Glauber Rocha teria dito a Paulo Emílio Salles Gomes que havia adorado *O poeta do castelo*, mas detestado *O mestre de Apipucos*. Paulo Emílio teria respondido: “o filme é chato porque é profundamente revelador do Gilberto...”¹¹⁶.

1.4 CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS: O SERTÃO, O MAR E A POESIA

Em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), Glauber Rocha reúne inúmeros artigos de sua autoria e publicados por variados críticos intuindo desvelar desdobramentos que culminaria no movimento Cinema Novo. Conquanto a escrita de Glauber pareça por vezes resolvida, ele adiciona dimensões mais abrangentes às sementes do movimento. No livro, Glauber inclui novas visões, diretores e filmes que, em sua opinião, contribuíram com a abrangência do Cinema Novo e que em textos anteriores, ficaram de fora.

Uma importante passagem para esta análise é a reflexão do cineasta sobre *Arraial do Cabo* (1960), que parece sintetizar holisticamente os aspectos que costurariam as concepções cinemanovistas.

¹¹⁴ DAHL, Gustavo. Algo de novo entre nós. *O Estado de São Paulo*, 07 de novembro de 1961. Suplemento Literário, n/p.

¹¹⁵ *O ESTADO de São Paulo*, 07 de novembro de 1961. Suplemento Literário. Autor anônimo, n/p.

¹¹⁶ ARAÚJO, 2013, *Op. Cit.*, p. 84.

É desta independência cultural que nasce o filme brasileiro. Não porque tem temas nacionais, como diriam teóricos do nacionalismo, repetindo fórmulas desde o passado indianista de Gonçalves Dias... A arte brasileira precisa se nacionalizar através de sua expressão¹¹⁷.

Considera-se a citação importante por permitir diálogos e aproximações entre os três documentários anteriormente expostos. Embora diferentes em suas temáticas, parecem encontrar-se em suas propostas. Ao referir-se a exibição de *O mestre do Apipucos e o poeta do castelo e Arraial do Cabo* em Paris, Novaes Teixeira acentua que a “imaturidade neles nunca é improvisação inepta, mas conhecimento ainda não perfeitamente consumado”¹¹⁸. Ainda que o crítico suavize a inexperiência dos diretores, denota positivamente o afastamento do intelectualismo e a ausência de fórmulas. Essas características constituíram, em sua visão, estilo próprio.

Imprescindível ressaltar que Novaes Teixeira elogia o desprendimento de fórmulas nos dois documentários sem distingui-los, conferindo o caráter “despretensioso” e simplicista a ambos. Não menos importante, também avulta a imprecisão técnica sem diferenciar os diretores.¹¹⁹ Este horizonte encontra o de Glauber Rocha quando o cineasta compara Linduarte Noronha e Rucker Vieira, respectivamente diretor e fotógrafo de *Aruanda* (1960), à selvagens e primitivos. Insinua ainda que os jovens sequer possuíam qualquer cultura documentarista, atestada no documentário defeituoso.

A inabilidade atrás das câmeras e ausência de técnica por parte dos envolvidos nesses documentários, conforme demonstrado anteriormente, figuravam como destaques frequentes na imprensa. Os filmes são, praticamente, a primeira incursão dos jovens na realização cinematográfica. Esta imperícia, desvinculada do preciosismo intelectualista, era justamente o que parecia destacá-los.

Outro destaque que abarca os três filmes é a escassez de recursos. Embora tenham sido “financiados” de alguma forma por instituições de cunho cultural, o anseio pela realização superava a insuficiência financeira. A qualidade técnica, portanto, não se deve isoladamente a inabilidade dos jovens, mas, também, a impossibilidade de acesso a equipamentos “adequados”. As colaborações e

¹¹⁷ ROCHA, Glauber, 2003, *Op. Cit.* p. 126.

¹¹⁸ TEIXEIRA, Novaes, 1961, *Op. Cit.*

¹¹⁹ *Ibidem.*

parcerias, nesse viés, também eram necessárias para que as fitas fossem concluídas.

A “precarização” da produção e poucos recursos, para críticos como Bernardet e Glauber Rocha (e muitos outros), “provava” que o financeiro não inviabilizaria a realização de um filme. A realização desses documentários, portanto, poderia ser incentivo a novos cineastas. O líder do Cinema Novo, inclusive, vislumbrava nos filmes curtos independentes, um exercício de aprendizado, como fosse a preparação para um longa-metragem comercial.

Refletindo sobre *Aruanda*, Bernardet coaduna com Glauber: “vindo das lonjuras da Paraíba, Linduarte Noronha dava uma das respostas mais violentas às perguntas: que deve dizer o cinema brasileiro? Como fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro, sem circuito de exibição?”¹²⁰.

No que tange à fotografia, *Arraial do Cabo*, *Aruanda* e *O poeta do castelo* foram constituídos a partir de tomadas externas, em campo, com a luz natural do sol. Exceção neste aspecto seria em *O mestre do Apipucos* que fora realizado dentro da casa do sítio de Gilberto Freyre. Este fato é referência corriqueira, sobretudo, em relação aos dois primeiros. Vale destacar que Mário Carneiro, fotógrafo e co-diretor de *Arraial do Cabo*, tornar-se-ia importante fotógrafo do cinema nacional.

Outra questão importante de se pensar, também anteriormente já exposto, é que os documentários frequentemente constaram nas mesmas páginas de veículos de divulgação e crítica, que sempre apontavam para um “novo cinema brasileiro”, uma nova maneira de se fazer filmes. É o caso do texto de Gustavo Dahl, *Algo de novo entre nós*¹²¹, no Suplemento Literário e da página dedica à IV Bienal de São Paulo, de Jean-Claude Bernardet. Em outro artigo de Gustavo Dahl, intitulado *Coisas Nossas*¹²², o crítico destaca *Arraial do Cabo* e o filme de Joaquim Pedro entre nomes e filmes do novo cinema que se espraiava como *Pátio* (1959), *Cruz na Praça* (1959) e *Barravento* (em produção, 1960), todos de Glauber Rocha, *Um dia na Rampa* (1960), Luiz Paulino dos Santos, *O Maquinista* (1958), de Marcos Farias,

¹²⁰ BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 36.

¹²¹ DAHL, “Algo” 1961, *Op. Cit.*

¹²² DAHL, Gustavo. *Coisas Nossas*. **O Estado de São Paulo**, 14 de janeiro de 1961. Suplemento Literário, n/p.

Caminhos (1957) de Paulo César Saraceni (1960) e *Couro de Gato* (1960), do próprio Joaquim Pedro de Andrade.

O que pode-se interpretar com essas reflexões, é que no período em que os documentários foram realizados e iniciaram o ciclo para sua divulgação e exibição, eram habitualmente avaliados quanto à sua proposta - na abrangência maior que o termo alcança – “despretensiosa” e imprecisa, mas “original” e vanguardista. Os documentários dividiam espaço na imprensa e eram considerados como prelúdio de um novo cinema (vide Rocha, Bernardet, Teixeira, Neves).

Ao se considerar no advento e consolidação do movimento cinemanovista, que primava em revelar o povo ao povo, em denunciar as mazelas brasileiras sem retoques, em tentar emancipar o povo de sua alienação por intermédio do diretor intelectual, é possível que *O mestre de Apipucos e o poeta do castelo* seja menos associado à essa “transformação documental” pela qual passou o gênero documentário no Brasil em função de sua temática afastar-se do ideário da “estética da fome”.

O documentário ilustra intelectuais, abrange “a elite” literária do país ao invés de versar sobre os homens do povo, pessoas comuns, brasileiros anônimos. Ao passo que as características simplicistas, distantes de propostas intelectuais formatadas são comuns aos três, incluindo as tratativas de assuntos particularmente nacionais (nosso sertão, mar e poesia), o documentário de Joaquim Pedro se “afasta” do povo. Nesse sentido, pode-se crer que *Aruanda e Arraial do Cabo* carreguem os matizes que talvez faltem a *O mestre de Apipucos e o poeta do castelo*. De qualquer sorte, ao analisar o conjunto de documentos como foi feito, pode-se compreender que é notória e factível a ligação e contribuição do documentário de Joaquim Pedro de Andrade para com o novo cinema que despontava.

2. EM BUSCA DE MAURICE CAPOVILLA: MILITÂNCIA E VISÃO DE MUNDO DE UM JOVEM CINEASTA

Maurice Capovilla (Valinhos, 16 de janeiro de 1936), hoje afastado da indústria cinematográfica, foi roteirista, produtor, ator e cineasta brasileiro. Numa trajetória profissional que ultrapassou 40 anos, realizou inúmeros filmes de ficção, documentários, telefilmes, telenovelas, minisséries, entre outras produções. Foi colaborador em filmes de amigos, auxiliou na criação de TVs comunitárias e guiou uma grande quantidade de jovens nos meandros do ofício dessa arte, buscando sempre um olhar crítico, reflexivo e tendo como norte o povo brasileiro.¹²³

O contato de Capovilla com o cinema ocorrera, primeiramente, por intermédio de cineclubes e cinematecas, mas foi através do jornalismo e da crítica cinematográfica que a temática se tornou profissão.

Capovilla fez Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras na Universidade de São Paulo, o que propiciou - à parte ao currículo do curso - contato com a Teoria Geral da Literatura com Antonio Candido¹²⁴ e Estética com Gilda de Mello, sua esposa. Durante um semestre com Gilda, estudou Mário de Andrade, seu tio. Assim sendo, como trabalho prático fez inventário de cartas de Mário que ainda se encontravam em sua antiga casa, na Rua Lopes Chaves, na Barra Funda, em São Paulo. Maurice revela que “respirava com sofreguidão o ar do templo do Mário” e que os ares “começaram a mudar sensivelmente quando, no primeiro ano da faculdade” venceu “a dura concorrência por uma vaga na famosa pensão do Paulo Cotrim”¹²⁵, em 1958, com idade de 22 anos.

Localizada na Rua Sabará, 400, e de propriedade de Paulo Cotrim, o clima descontraído da pensão atraiu atenção de artistas, universitários, músicos e atores, fazendo do local um ponto de discussões e de movimentos artísticos e políticos variados. A passagem pela pensão é lembrança corriqueira em entrevistas do cineasta. Parece existir por esse período uma nostalgia saudosa em Capovilla. Ao falar da pensão do Cotrim, relata com satisfação o clima multicultural e político do

¹²³ CAPOVILLA, Maurice; MATTOS, Carlos Alberto. **Maurice Capovilla: imagem crítica**. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 13.

¹²⁴ Capovilla fez curso de produção Literária com Antônio Candido, cuja monografia se debruçou em analisar *O recado do morro*, de Guimarães Rosa.

¹²⁵ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 37.

ambiente. Foi neste local que assistiu nascer o Teatro Oficina, cujos ensaios aconteciam no porão, e a ideia do João Sebastião Bar, espaço que lançou a Bossa Nova em São Paulo. O bar, aliás, também de propriedade de Paulo Cotrim, por si só merecia estudo à parte. Lá era possível ver Claudete Soares cantando sentada ao piano, Leila Diniz perambulando entre o projeto de concreto aparente e Vinícius de Moraes papeando com o dono. Para Claudete, aliás, o bar lembrava o castelo de Drácula, com decoração que incluía velas e candelabros¹²⁶.

O escritor Ignácio de Loyola Brandão recorda que “Cotrim, para fazer figura, circulava pelo bar com um copo de gim e um cravo vermelho dentro, era a sua marca”¹²⁷. Esse contexto o levou a escrever o seu primeiro livro intitulado *Cravo sobre gim seco*, o qual foi destruído por ele mesmo pela má recepção dos amigos. O romance, que se passava dentro do João Sebastião bar, foi lido por Antonio Candido que o detestou. Outro que leu o esboço foi Maurice Capovilla, que contava com a mesma idade de Brandão e que, segundo o autor, detestou ainda mais. Capovilla “resolveria” tal pecadilho ao adaptar para o cinema, em 1968, o romance de Ignácio *Bebel que a cidade comeu*. Em 14 de março de 2019, Ignácio de Loyola Brandão foi eleito o décimo ocupante da cadeira de número 11 da Academia Brasileira de Letras.

Os bares possuíam papel relevante para movimentos artísticos nacionais em meados do século passado¹²⁸. No Rio de Janeiro, o Bar da Líder, o Vermelhinho e o Alcazar são citações recorrentes em relatos de Paulo Cezar Saraceni, David Neves e Glauber Rocha. Foi neste último, inclusive, que foi realizada a malsucedida leitura do “primeiro manifesto do Cinema Novo” ou “Manifesto bola-bola”, como ficou mais conhecido. Glauber Rocha delegou a Miguel Borges – talvez por pura diplomacia – a incumbência de escrevê-lo. Saraceni o descreve da seguinte maneira: “Não queremos mais cinema-literatura. Não queremos mais cinema-escultura. Não queremos mais cinema-música. Não queremos mais cinema-dança. Não queremos mais cinema-teatro. Queremos cinema-cinema”¹²⁹.

O manifesto provocou reações acaloradas entre os presentes, sobretudo em Saraceni, que o classificou como “pretencioso” e “ridículo”. Para o cineasta, o

¹²⁶ SOARES, Claudete. Muito além de um bar. **Folha de São Paulo**, 14 de janeiro de 2015.

¹²⁷ BRANDÃO, Ignácio Loyola. **Veia bailarina**. São Paulo: Editora Global, 2007, s/p.

¹²⁸ SIMONARD, Pedro. **A Geração do Cinema Novo**: para uma Antropologia do Cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, p. 75.

¹²⁹ SARACENI, 1993, *Op. Cit.*, p. 47.

manifesto soava como um filho que pede uma bola ao pai, mas não uma bola de futebol, de basquetebol, vôlei, tênis ou pingue-pongue, apenas uma “bola-bola”. Seja como for, os bares eram pontos de encontros para discussões e planos diversos e expansão da rede de contatos¹³⁰.

Em São Paulo, nas proximidades do Bar e Pensão do Cotrim era possível encontrar o Teatro de Arena, que ficava em frente ao Bar Redondo. A tríade existente entre a Arena, o Redondo e a Pensão do Cotrim convergiam os desgarrados paulistanos, sendo ponto de efervescência cultural e passagem quase que obrigatória para quem vinha de outros lugares.¹³¹

O arquiteto Vicente Bicudo, que foi morador da pensão no início dos anos 1960, define a Pensão do Cotrim como “centro de convergência cultural”¹³² e opina que os “moradores tinham bagagem cultural”¹³³. Em relato no seu blog pessoal, Bicudo descreve com detalhes o dia a dia da pensão e cita nome de moradores, autores que eram recorrentemente debatidos, movimentos culturais e políticos, e uma descrição interessante dos acontecimentos que precederam e movimentaram a montagem do João Sebastião Bar.

O período mencionado mostra-se importante no histórico de Capovilla em virtude dos contatos firmados, das relações interpessoais construídas a partir da vivência na Pensão do Cotrim, dos bares e dos movimentos que a circundavam. Nessa época, ficou amigo de Gianfrancesco Guarnieri, Juca de Oliveira, Joana Fomm e frequentou um dos “seminários de dramaturgia realizado pelo Augusto Boal”¹³⁴ no Teatro de Arena. Aos poucos se aproximou de Vladimir Herzog e Victor Knoll, colegas da escola de Filosofia e Gustavo Dahl.

A amizade com Dahl data do terceiro ano clássico, em que foram colegas de classe. No fim dos anos 1950, Dahl presidia o cineclube Dom Vital, instituição onde Capovilla era *habitué*. Os amigos costumavam acompanhar as sessões paralelas à programação cinematográfica norte-americana e frequentemente eram espectadores

¹³⁰ SIMONARD, 2006, *Op. Cit.*

¹³¹ Cf. CAPOVILLA; MATTOS, 2006, *Op. Cit.*, p. 38.

¹³² BICUDO, Vicente. Anos Dourados. In: **Arquiteto Vicente Bicudo Blogspot** (website), 5 de julho de 2012, n/p.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 38.

das palestras, discussões e análises cinematográficas promovidas por Rudá Andrade e Paulo Emílio Salles Gomes¹³⁵.

Há de se destacar dois adventos fundamentais para a compreensão cultural do início da trajetória de Maurice Capovilla: os cineclubes e a Cinemateca Brasileira. Essas duas entidades possibilitaram o aprofundamento e ações de Capovilla dentro da abrangência que o campo da cinematografia permitia. Para além das discussões, ações efetivas floresceram a partir dessas relações.

2.1 A IMPORTÂNCIA DOS CINECLUBES

Inicialmente é importante frisar duas circunstâncias envoltas às entidades: é comumente aceito que as cinematecas tiveram origem a partir dos cineclubes e que o conceito de ambas é, sobretudo, político¹³⁶. O ímpeto de uma agremiação que comportasse o cinema como objeto de interesse e debate é tão antigo quanto o próprio cinema, tal como é antigo o desejo de se preservar filmes. Fausto Douglas (2010), pontua que o interesse pela preservação cinematográfica foi instrumento de debate desde muito cedo, posto o reconhecimento quase imediato do cinema como potencial de registro histórico. Conjuntamente com a experiência das primeiras coleções e arquivos de filmes, o autor localiza, sobretudo, na França e na Rússia, o esforço de intelectuais em promover o reconhecimento e ascendência do cinema “à categoria de arte”¹³⁷.

O movimento cineclubista é anterior a consolidação do conceito de cinematecas, mas foi palco efervescente de debates, estudos e disseminação do objeto cinema que contribuiria para a formação das mesmas.

A experiência francesa dessas entidades foi importante por servir, posteriormente, como principal modelo para Paulo Emílio Sales Gomes, que fundaria, ao lado de outros nomes, a Cinemateca Brasileira, tendo como embrião o cineclubes Clube de Cinema. Paulo Emílio também foi importante em função de sua relação íntima com Capovilla.

¹³⁵ CARDENUTO, Reinaldo. Os anos 1960 em revisão. **Rebeca**: revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, ano 2, n. 4, p. 236-255, jul./dez., 2013.

¹³⁶ CORREIA JÚNIOR, Fausto Douglas. **A cinemateca brasileira: das luzes aos anos de chumbo**. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

¹³⁷ *Ibidem*.

Quanto aos cineclubes franceses, Fausto Douglas dividiu a história dos mesmos em dois átomos: num primeiro momento, aqueles pioneiros que consolidaram a própria noção dessas entidades e que atuavam estritamente no campo voltado à produção e crítica cinematográfica; e, num segundo momento, com lampejos mais politizados, os cineclubes que passaram a entabular debates sociais e aproximaram-se de grupos e partidos políticos.

Em junho de 1937, Paulo Emílio chegou a Paris em plena estação dos congressos. Havia fóruns internacionais de todos os tipos, com temas múltiplos que variavam de eventos de escritores aos de parteras católicas. Participou de conclaves – e posteriormente fez parte de grupos - relacionados à escrita e a juventude comunista, vertentes estas já experimentadas em terras tupiniquins.

Foi durante este período na Europa que floresceu em Paulo Emílio o interesse por cinema. Em carta ao amigo Decio de Almeida Prado comentou que assistira quatro vezes a *La Grande Illusion*¹³⁸, salientando os dramas sociais de guerra e de classe abordados pelo filme. Citou também a mostra de cinema soviético que ocorria à época e sua admiração pelo cinema russo. Mas a sua educação cinematográfica se completaria ao estreitar laços com Plínio Sussekind Rocha, que frequentava o cineclube “*Cercle du Cinéma*” e que contribuiu significativamente para imersão de Paulo Emílio neste universo.

Após dois anos de frequência assídua nos redutos culturais de Paris, Paulo Emílio retorna ao Brasil em 1939. Pouco menos de um ano depois, em agosto de 1940, unindo força a outros admiradores da sétima arte, fundou o Clube de Cinema de São Paulo aos moldes dos cineclubes que vivenciara na França. A diretoria foi composta pelos sócios-fundadores. Decio de Almeida Prado ficou responsável pela presidência, Lourival Gomes Machado ficou como vice, Cícero Cristiano de Souza estabeleceu-se na tesouraria e Paulo Emílio ficou como secretário geral. Para explicar a escolha do seu cargo, Paulo Emílio justificou que “à semelhança do Partido Comunista, este era o cargo dirigente mais importante”¹³⁹. Para José Inácio de Melo Souza esta escolha teria respaldo no fato de que Henri Langlois, da Cinemateca Francesa, fora sempre o secretário geral. O modelo, portanto, já estava posto.

¹³⁸ Filme francês de 1937 dirigido por Jean Renoir.

¹³⁹ SOUZA, José Inácio de Melo. **Paulo Emílio no Paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 140.

As três primeiras sessões aconteceram na casa de Paulo Emílio de forma privada, mediante convite. As públicas, no entanto, ocorreram na Faculdade de Filosofia. As sessões interessavam particularmente os professores estrangeiros que ministravam aulas na USP. Os textos nas apresentações eram geralmente lidos em francês, assim como era frequente que os debates pós-sessões ocorressem nesta língua.

O cineclube reunia intelectuais das mais variadas estirpes. Havia estudantes, professores, escritores, artistas e jornalistas que se apertavam nos espaços de exibição para contemplar os filmes e participar dos debates.

Para Priscila Sales, apesar dos cineclubes terem surgido no início do século XX, os mesmos eram de acesso restrito. Apenas a partir de 1950, a sétima arte se popularizou entre os espectadores, o que corroborou com o crescimento exponencial dos cineclubes em diversas regiões do mundo.

No Brasil, concomitantemente à consolidação do Clube de Cinema, surgiram outros cineclubes em diversas cidades, dentre elas Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte e Salvador. Tais espaços eram ideais para estudos, divulgação, pesquisa e debates fílmicos, o que culminou numa plateia crítica diante das propostas apresentadas, com análises que permeavam, inclusive, questões políticas e sociais.

Entre os diversos cineclubes paulistanos existentes no período, é oportuno destacar relevância ao Cine Vital. Em maio de 1957, a entidade de fomento católico Centro Dom Vital, com o auxílio do Museu de Arte Moderna e do Grupo Cultura e Cinema, promoveu um curso de cinema que se prolongaria até o fim do ano. Organizado por Hélio Furtado do Amaral, que também era responsável pela programação geral, o curso teve como palestra de abertura o tema “Cultura Cinematográfica”. Entre os diversos ministrantes estavam nomes conhecidos da cena como Paulo Emílio e Rudá Andrade. Por seu conteúdo, que objetivou a iniciação ao cinema, o curso atraiu vasta quantidade de pessoas interessadas em aprofundar o conhecimento na arte cinematográfica e, posto o seu êxito, houve um ímpeto pela continuidade das atividades, tornando-as recorrentes. Em virtude deste processo, o cineclube Dom Vital foi institucionalizado em 1958 tendo como fundadores, Rudá Andrade e Carlos Vieira.

O referido cineclube foi arcabouço de parte considerável da intelectualidade paulistana. Em entrevista concedida a Álvaro Machado, Jean-Claude Bernardet, ao

ser interpelado sobre onde havia começado a ver cinema com olhar analítico, esclarece:

Foi no Cineclube do Centro Dom Vital, na época muito importante, onde também começou Gustavo Dahl¹⁴⁰, e onde encontramos Rudá Andrade. Isso é muito antes da Sociedade Amigos da Cinemateca¹⁴¹, que foi outro polo importante¹⁴².

O entrevistador continua: “Portanto, essa formação deu-se, em boa parte, no quadro dos cineclubes”¹⁴³. Bernardet responde: “Sim, naquela época íamos ao cinema absolutamente todos os dias, vendo as vezes dois ou três filmes”¹⁴⁴.

Para Américo Galvão Neto¹⁴⁵, havia uma função pedagógica intrínseca no cineclubismo. O autor via prática social ao se processar o aprendizado no contexto da obra fílmica, isto porque, o cinema seria capaz de absorver e traduzir, a partir da sua linguagem sensível, afetiva e, ao mesmo tempo, cultural as relações humanas nos mais diversos âmbitos sociais. A abrangência e alcance – em diversos estados do País – dos cineclubes permitiu um intercâmbio de conhecimento e cultura que influenciaria futuros jovens cineastas.

Essa contextualização faz-se *mister* para compreender a atuação de Capovilla em algumas frentes que utilizaria os cineclubes como tentativa de transformação social. Antes, no entanto, é necessário introduzir a conexão entre Capovilla e a Cinemateca Brasileira.

2.2 A CINEMATECA BRASILEIRA E A “FORMAÇÃO” DE CINEASTAS

Em relação ao cineclube Dom Vital e a Cinemateca Brasileira, Capovilla lembrou: “nesses dois locais, fiz minha iniciação cinematográfica para valer. O Festival de Cinema Italiano realizado pela Cinemateca, em 1959, foi o marco inicial desse processo”¹⁴⁶.

¹⁴⁰ Gustavo Dahl presidiu o Cine Dom Vital de 1958 a janeiro de 1960, quando foi substituído por Luiz Roberto Schrage Seabra Malta.

¹⁴¹ Entidade Civil criada em 1962 que tinha por objetivo ações de apoio à Cinemateca brasileira.

¹⁴² BERNARDET, Jean Claude. Cólera e ternura de Jean-Claude Bernardet. Entrevista concedida a Álvaro Machado. **Revista Trópico**, n/d, n/p.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ NETO, Américo Galvão. A Arte Fílmica e sua Pedagogia. **Revista Existência e Arte**, São João Del-Rei, ano 1, n. 1, jan./dez., 2005, p. 1-4.

¹⁴⁶ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 39.

No que tange aos Festivais e amostras na Cinemateca Brasileira e cineclubes, Fausto Douglas destacou o período abrangido entre 1949 e 1973, no qual o conteúdo apresentado era demasiadamente exclusivo¹⁴⁷. Ou seja, os espectadores teriam acesso apenas naqueles locais e naqueles momentos específicos a tais reproduções fílmicas. O objetivo da entidade era a formação de uma audiência crítica. Nesta toada, cabem alguns destaques, como:

[...] as grandes retrospectivas do I Festival Internacional de Cinema de São Paulo em 1954, a de cinema americano em 1958, a de cinema francês. A de cinema alemão (1958/1959), a retrospectiva de cinema italiano em 1960 (com mais de 200 filmes), outra de cinema russo e soviético (nos quatro da VI Bienal de 1961), além da apresentação de cinematografias que lhes eram contemporâneas, como a importante mostra de cinema polonês realizada em 1962. Para não falar na amostra “inaugural” do Cinema Novo brasileiro, também nos quadros da VI Bienal de São Paulo de 1961, para qual a Cinemateca – com toda a sua atividade de difusão e pedagogia – deu contribuições centrais¹⁴⁸.

Em tal período não havia em solo nacional escola ou instituição para formação cinematográfica. Os eventos realizados pela Cinemateca Brasileira foram essenciais para a formação (de maneira extremamente abrangente) de significativo número de cineastas, atores e técnicos. O curso para dirigentes de cineclubes em 1958, por exemplo – vale destacar - atraiu Gustavo Dahl e Bernardet, que estreitariam laços com Paulo Emílio e Rudá e, posteriormente, comporiam a *belle equipe* da Cinemateca.

Gustavo Dahl foi contratado como secretário da Cinemateca em dezembro de 1959 (após inúmeras tentativas por parte de Paulo Emílio), mas logo começaria manobras para cursar cinema no exterior, o que ocorreria meses depois. Com a saída de Dahl, que fora estudar no *Centro Sperimentali di Cinematografia* na Itália, a Cinemateca contou com dois novos membros: Jean-Claude Bernardet, que assumiria o novo cargo de Bibliotecário, e Maurice Capovilla, indicado pelo próprio Dahl para substituí-lo na secretaria¹⁴⁹.

Em 1960, ao lado de Vladimir Herzog, Capovilla teria sido aprovado num concurso para repórter diário do jornal *O Estado de São Paulo*, conforme relata a

¹⁴⁷ Cf. CORREA JUNIOR, *Op. Cit.*, 2010.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 23.

¹⁴⁹ SOUZA, 2002, *Op. Cit.*, p. 373; 377.

Mattos¹⁵⁰. A data, todavia, diverge ao ser confrontada com documentos relacionados a Herzog. Thais Rios e Rosely Pacheco observam que Herzog começara como estagiário do jornal em 1958 e fora admitido na redação no ano seguinte¹⁵¹. O portal online dedicado ao cineasta atesta a informação¹⁵².

De qualquer sorte, este período serviu para Capovilla aprofundar sua prática de escrita, todavia, não produziu uma única linha sobre cinema enquanto repórter do jornal. Embora satisfeito com a prática de repórter, a possibilidade de trabalhar com Paulo Emílio e Rudá o faria abandonar a reportagem para dedicar-se integralmente à Cinemateca. Frequentemente Capovilla se embrenhava em projetos e trabalhos mais pelo prazer da atividade que pela remuneração. Ao deixar *O Estado de São Paulo*, por exemplo, migrou para a Cinemateca por metade do salário que recebia no jornal.

Seja como for, foi na Cinemateca que se aprofundou na discussão cinematográfica. Lá “integrava uma espécie de “tropa de choque” nos debates sobre cinema e realidade. Circulava em torno dos centros aglutinadores que eram a pessoa do Francisco Luiz de Almeida Salles e o barzinho do museu”¹⁵³. A figura de Paulo Emílio exercia grande respeito e fascínio em Capovilla, sobretudo por suas análises fílmicas e por seu papel de mentor e divulgador do cinema no Brasil

Em Brasília, por exemplo, acompanhei algumas vezes Paulo Emílio em suas primeiras conferências na UnB (Universidade de Brasília). Eu praticamente carregava as latas para ele e supervisionava a projeção. O acervo volante da Cinemateca não passava de 30 ou 40 filmes, incluídos dois curtas de Joaquim Pedro de Andrade, um Joris Ivens, um Eisenstein, alguns Chaplin [...]¹⁵⁴

Na Cinemateca, a função de Capovilla “era estimular a formação de cineclubes pelo Brasil afora”¹⁵⁵. Deste modo, mesmo com acervo limitado, como indicado acima, o material era altamente disseminado para universidades e grupos interessados, com orientação quanto à análise fílmica. Assim, foi estabelecida uma rede de discussão em âmbito nacional que permeava para além das questões da

¹⁵⁰ Cf. CAPOVILLA; MATTOS, 2006, *Op. Cit.*, p. 39.

¹⁵¹ RIOS, Thais Ferreira; PACHECO, Rosely Aparecida Stephanes. Quando as vítimas não são apenas estatísticas: a corte interamericana de direitos humanos e o caso Vladimir Herzog. **Revista Jurídica Direito, Sociedade e Justiça**, v. 7, n. 1, nov. 2018 / jan. 2019.

¹⁵² Cf. INSTITUTO Vladimir Herzog. Website oficial. Disponível em: <<https://vladimirherzog.org/>>.

¹⁵³ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 43.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

sétima arte, mas adentrava-se também na arguição quanto à realidade brasileira daquele momento.

O interesse pela realidade na qual a população estava inserida acarretou no estímulo para criação de cineclubes não apenas para propagação cultural, mas também como ponto de cooptação e reuniões referentes à política estudantil. Posteriormente, quase como consequência, tais redes de contatos foram utilizadas por músicos e células do PCB (Partido Comunista Brasileiro).

2.2.1 Nota do Autor sobre a Cinemateca e o acesso à informação.

Importante salientar que a presente dissertação perderia em fundamentação, não fosse o acesso *in loco* à Cinemateca realizado por este acadêmico em meados de 2019. Os documentos lá preservados e que apenas lá se encontram, agregaram com textos exclusivos ao presente trabalho.

Assim, para fins de registro histórico, mas com grande pesar, é pertinente mencionar a matéria intitulada *O cinema em tempos de cólera*, de 01 de setembro de 2020, publicada durante a escrita da presente dissertação. Tal reportagem destaca o assombroso desmonte da Cinemateca Brasileira, cujo funcionamento é ameaçado pela conduta vil e descabida por parte do governo de Jair Messias Bolsonaro.

O atual governo rescindiu contrato com todos os colaboradores da entidade, sendo que policiais armados impedem que até mesmo voluntários acessem o acervo para realizar a manutenção mínima. “Restam para cuidar de toda a memória fílmica do país dois bombeiros, abandonados à própria sorte, sem saber o que fazer diante de um acervo de mais de 250 mil rolos de filmes”¹⁵⁶.

Não fosse absurdo o bastante, além da Cinemateca, “todas as estruturas de financiamento e regulação do cinema brasileiro foram paralisadas”¹⁵⁷. O Brasil de 2020 é comandado por um governo embebido num reacionarismo dos mais acéfalos e destrutivos que o Brasil vivenciou.

¹⁵⁶ O CINEMA em tempos de cólera. *Le Monde Diplomatique Brasil*, 01 de setembro de 2020, n/p.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

Votos de que as instituições democráticas e culturais permaneçam ativas, produtoras e acessíveis. Ao ato arbitrário e fascistoide do governo de Jair Bolsonaro, todo o desprezo e repúdio que há!

2.3 RELAÇÕES COM O PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO E O CENTRO POPULAR DE CULTURA.

A relação com as mais variadas estirpes artísticas e intelectuais levaram Capovilla a filiar-se ao PCB. “O foco do trabalho era fazer a ligação da arte com a população através dos sindicatos”¹⁵⁸. A filiação era comum à época. Raros eram os que conviveram nesse meio e não se filiaram – em algum momento - ao PCB. Vale ressaltar, que no início dos anos 1960 havia certa inflamação cultural e política remanescente da década anterior, que competia para além do eixo Rio-São Paulo¹⁵⁹.

Havia células em Recife, Salvador, Belo Horizonte, Porto Alegre e em diversas outras cidades. Para Marcelo Ridenti, “o florescimento cultural no período pode ser verificado, por exemplo, pela consulta aos 51 números da revista *Brasiliense*”¹⁶⁰, editada em São Paulo, bimestralmente, entre meados de 1950 até 1954, pelo historiador comunista Caio Prado Jr., membro do PCB e dono da Editora Brasiliense. A partir de 1960 a revista, que sempre trabalhou com aspectos políticos e econômicos brasileiros, e que deu ênfase aos problemas sociais tupiniquins, passou a admitir espaço frequente para o mundo das artes.

Importante esclarecer que a efervescência cultural do início dos anos 1960 contribuiu para que intelectuais atuassem em diversas frentes simultâneas. Vida profissional e militância eram profundamente imbricadas. Capovilla, por exemplo, trabalhava formalmente para a Cinemateca enquanto escrevia críticas para jornais e revistas variadas, militava no PCB e, em decorrência disto, passou a atuar junto ao Centro Popular de Cultura de São Paulo.

Todavia, o Centro Popular de Cultura (CPC), que correspondia ao setor cultural militante, em São Paulo, não parecia ser apreciado pelo Partido Comunista. Isto porque, para o PCB antes de se pensar em produzir cultura, era necessário promover agitação e organização das massas para concretizar a revolução social.

¹⁵⁸ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 44.

¹⁵⁹ RIDENTI, 2014, *Op. Cit.*, p. 55.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 62.

Mas independente dos esforços da Diretoria ao impor a Capovilla atividades distantes do setor cultural, este canalizava seus afazeres políticos no CPC¹⁶¹. A instituição teria nascido a partir do Teatro de Arena, de artistas plásticos e de funcionários da Cinemateca. A esse respeito, evoca-se as palavras do próprio Capovilla:

O Centro Popular de Cultura em São Paulo nasceu como um dos braços do CPC da UNE, entidade carioca que surgiu em 1961 a partir de um projeto do Oduvaldo Vianna Filho, do Carlos Estevam Martins e do Leon Hirszman. Diferente do Rio, onde o CPC ficava no mesmo prédio da União Nacional dos Estudantes, nós não estabelecemos uma parceria com a insípida União Estadual dos Estudantes e nem construímos uma relação direta com a universidade. [...] Enquanto no Rio de Janeiro o CPC tinha sede própria, militava diariamente, conseguia arrecadar dinheiro para suas atividades e influenciar o meio artístico, em São Paulo éramos mais fracos. De forma improvisada e com o apoio do Caio Graco Prado, filho do Caio Prado Jr., nos reuníamos uma vez por semana no último andar do prédio da editora Brasiliense, que ficava na Rua Barão de Itapetininga. O Caio Graco era dono dessa editora, um jovem muito entusiasta, frequentador do Teatro de Arena, mas que diferente do pai não era integrante do PCB. [...] Em São Paulo, o CPC não contou com uma entidade que centralizasse o seu projeto, como foi o caso da UNE no Rio de Janeiro. Fomos um grupo que procurou, mesmo com dificuldades, reunir a militância cultural paulista¹⁶².

Em artigo para a *Praxis*, disponível na Cinemateca Brasileira, Capovilla evidencia mais claramente a atuação do CPC: “os centros Populares de Cultura se empenham em levar proletários e pequenos burgueses progressistas, da falsa consciência à consciência Nacional”¹⁶³. O autor disserta que a instituição encarava a “cultura e a arte como força de forma e conteúdo revolucionário”¹⁶⁴ e que, embora essa ótica tivesse raízes no passado, o CPC visava resultados futuros, “na via da libertação nacional”¹⁶⁵.

Retomar-se-á a atuação do CPC mais à frente neste trabalho. Por ora, insta destacar que, no lapso temporal supracitado, Capovilla foi convidado a escrever para revista *Brasiliense*.

Ridenti considera o artigo *O teatro como expressão da realidade nacional*, do dramaturgo comunista Gianfrancesco Guarnieri, publicado pela *Brasiliense* em 1959,

¹⁶¹ Cf. CARDENUTO, 2013, *Op. Cit.*

¹⁶² CAPOVILLA *Apud* CARDENUTO, 2013, *Op. Cit.*, p. 236-255.

¹⁶³ CAPOVILLA, Maurice. Centros Populares de Cultura e a Reforma da Universidade. **Praxis** – revista de instauração crítica e criativa, n. 1, ano 1, set. 1962, p. 94. Disponível na Cinemateca Brasileira.

¹⁶⁴ *Ibidem.*

¹⁶⁵ *Ibidem.*

como o precursor de uma nova etapa na revista, com viés mais artístico-cultural. Neste artigo, Guarnieri defendeu “a construção de uma dramaturgia nacional”¹⁶⁶. No Apêndice 01 da dissertação *Teatro e política: Uma análise comparada dos grupos Arena (1958-1968) e Opinião (1964-1968)*¹⁶⁷, 2013, Isabelle Moreira Gomes Gurgel transcreveu o artigo de Guarnieri. Segue trecho:

Sem uma dramaturgia nacional será impossível a formação de um teatro de características nacionais. (...) O público manifesta o desejo de assistir a peças integradas em nossa realidade, que falem a nossa verdadeira língua, que tratem de nossos problemas mais sentidos. Um diálogo bem brasileiro já é grande fator de agrado de uma peça¹⁶⁸.

Guarnieri já experimentara tal contextualização em sua peça *Eles não usam Black-Tie*, que estreou no Teatro Arena em 22 de fevereiro de 1958. Primeiro texto de Guarnieri para o teatro, a peça trouxe aos palcos brasileiros reflexão política que retratava o cotidiano da vida operária por meio das complexas divergências ideológicas, políticas e sociais que compunham os personagens. Com temática que perpassava por situações cotidianas como casamento, gravidez, educação e religião, e reflexão social através da exposição de conflitos sobre a exploração capitalista e greve dos trabalhadores, a peça debatia conflitos humanos que espelhava significativa parte das famílias brasileiras¹⁶⁹.

No mesmo viés, Oduvaldo Vianna Filho, “visando dar continuidade à proposta iniciada por *Black-Tie*”¹⁷⁰, escreveu *Chapetuba Futebol Clube*, que estreou em 17 de março de 1959 no Teatro Arena. Sob a direção de Augusto Boal, o texto versa sobre os preparativos de uma equipe do interior que disputará jogo decisivo para acesso à primeira divisão do campeonato paulista. A vitória do clube poderia mudar o rumo da história de sua cidade natal, Chapetuba, que passaria a sediar jogos do campeonato paulista e, desta forma, ascenderia economicamente.

Entre os interesses pessoais dos jogadores - como o suborno recebido pelo goleiro para fingir contusão e não disputar a partida e outro deslumbrado pela

¹⁶⁶ RIDENTI, 2014, *Op. Cit.*, p. 64.

¹⁶⁷ GURGEL, Isabelle Moreira Gomes. **Teatro e política: Uma análise comparada dos grupos Arena (1958-1968) e Opinião (1964-1968)**. Dissertação (Mestrado em História Comparada). Rio de Janeiro: UFRJ, 2013, p. 99.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ SILVA, Maria Christina. **O Teatro de Arena na Arena do Brasil**. Dissertação (Mestrado em História). Belo Horizonte: UFMG, 2008.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 138.

possibilidade de retorno ao Flamengo - a peça discutiu os bastidores corruptos da paixão nacional. Para Luiz Paixão Borges, *Chapetuba Futebol Clube* foi mais que uma crítica aos mecanismos obscuros do futebol, porque se propunha a explorar os meandros das relações humanas, observando a realidade daqueles indivíduos e assimilando o peso, por vezes, massacrante que o capitalismo exercia nas variadas camadas da sociedade brasileira¹⁷¹. Tal preocupação de cunho político social, aliada a predileção por discutir essas nuances através do cotidiano nacional, orientou tanto *Eles não usam Black Tie* quanto *Chapetuba Futebol Clube*. Guarnieri, Vianna e Boal são considerados os principais responsáveis pela defesa e disseminação da dramaturgia nacional, iniciada no fim dos anos 1950¹⁷².

O êxito da peça *Eles não usam Black-Tie* foi percebido pela crítica, o que acarretou na cobertura de tal sucesso pela revista *Brasiliense*, tornando-a mais direcionada à produção cultural da época. Deste modo, a revista passou a publicar análises sucintas referentes às produções teatrais em cartaz, mas com maior ênfase àquelas mais engajadas politicamente, especialmente do CPC e do Teatro de Arena¹⁷³.

Aos poucos, o cinema também passou a ser matéria crítica na revista. Dentre as obras analisadas, haviam aquelas que retratavam as pessoas mais humildes. Todavia, enquanto a revista habitualmente apresentava o camponês (por exemplo) numa perspectiva idealizada, por vezes caricata e dissociada da realidade, Capovilla passou a emitir pareceres mais equilibrados e razoáveis¹⁷⁴.

Foi através da crítica cinematográfica que Capovilla adentrou efetivamente no universo do cinema. Em *Os anos 60 em revisão*, 2013, Reinaldo Cardenuto propõe a Capovilla um exercício de rememoração. Cardenuto leu trechos de críticas escritas por Capovilla para a revista *Brasiliense* e pediu para que o autor as comentasse. Sobre o artigo *Um cinema entre a burguesia e o proletário*¹⁷⁵ (1962), Capovilla explanou que os críticos da época acreditavam ser capazes de influenciar as obras a serem produzidas, considerando que tal ascendência era evidente no cinema

¹⁷¹ BORGES, Luiz Paixão Lima. Representações do capitalismo em *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduval Vianna Filho. **Desenredo** (Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo), v. 14, n. 1, jan./abr. 2018, p. 85.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Cf. RIDENTI, 2014, *Op. Cit.*, p. 65.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 66.

¹⁷⁵ CAPOVILLA, Maurice. Um cinema entre a burguesia e o proletariado. **Revista Brasiliense**, São Paulo, n. 43, set./out. 1962, p. 191-195.

italiano daquele momento histórico. Por esta compreensão, oriunda da leitura de exemplares italianos, Capovilla vislumbrava papel fundamental dos críticos, os quais seriam capazes de traçar diretrizes ideológicas, construindo um modo de pensar, ideais que intuía serem aplicáveis à prática fílmica.

Essa perspectiva vai ao encontro do que defende Nelson Werneck Sodré ao conceituar a participação do povo no processo revolucionário do país. Para o autor,

[...] massa é parte integrante do povo que tem pouca ou nenhuma consciência de seus próprios interesses, que não se organizou ainda para defendê-los, que não foi mobilizada ainda para tal fim. Faz parte das tarefas da vanguarda do povo, conseqüentemente, educar e dirigir as massas do povo¹⁷⁶.

Assim, enquanto caberia aos intelectuais a incumbência de educar e orientar as massas, Capovilla considerava que as críticas cinematográficas poderiam ser recepcionadas como inspiração pelos cineastas¹⁷⁷, os orientando.

Observa-se tanto nas análises de Marcelo Ridenti sobre os textos de Capovilla para a revista *Brasiliense*, quanto nas análises de Reinaldo Cardenuto sobre esses mesmos textos, a preocupação com a defesa de que o cinema mostrasse o homem brasileiro objetivamente, sem idealizações. Cardenuto resume sua visão sobre o que defendia Capovilla, assim:

[...] o cinema deveria analisar a sociedade com precisão científica, como se os filmes fossem instrumentos sociológicos em busca da verdade dos fatos. [...] Isto porque, subentendia-se como convicta, acurada e objetiva a análise dos fatos com as lentes das ciências sociais¹⁷⁸.

Nesta toada, Capovilla, e boa parte de seus contemporâneos, consideravam que uma boa obra fílmica seria aquela com ênfase politicamente educativa, posto que o comunismo e os meandros a serem enfrentados pela sociedade eram mais urgentes que demais assuntos. Para tanto, seria necessário cuidado em relação à retratação dos indivíduos, que deveria ser objetiva, clara, mais próxima da realidade social na qual os mesmos estavam inseridos. Deste modo, narrativa e estética

¹⁷⁶ SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o povo no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, p. 27.

¹⁷⁷ CARDENUTO, 2013, *Op. Cit.*, p. 246.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

passariam a ser analisadas em segundo plano, o impacto esperado era na percepção e educação da comunidade.

Para Capovilla, os ideais da esquerda e do Partido Comunista eram considerados centrais na concepção artística e literária entre os militantes da época. Os do PCB eram, em geral, artistas e intelectuais que atuavam em diversas frentes. O Centro Popular de Cultura se valia do conceito revolucionário de esquerda, defendido pelo partido, em ações que utilizavam a cultura como agente transformador. A ligação entre cultura e política naquele cenário era profunda, sendo a produção daquela condicionada ao envolvimento com esta. Isto posto, a discussão sobre qualquer manifestação estética cultural não seria tabu, desde que não se questionasse Lênin, URSS, luta armada ou os demais pressupostos comunistas, motivo pelo qual o afastamento de qualquer indivíduo limitar-se-ia a questões ideológicas e não por cerceamento à liberdade de expressão¹⁷⁹.

Embora houvesse colaboração e alinhamento ideológico entre o PCB e membros dos CPC, parecia haver certo desinteresse do Partido por questões não políticas. No Rio, na década anterior, quando Nelson Pereira dos Santos se preparava para filmar *Rio 40 graus*, “a direção do PCB tentou impedi-lo por intermédio de seu representante no comitê cultural”¹⁸⁰. Ao anunciar que realizaria o filme, recebeu como resposta do dirigente que estava tendo um devaneio pequeno-burguês.

Após filiar-se ao PCB, Capovilla tentou implementar os ideais do Partido em projetos voltados à cultura. Entretanto, segundo ele, o PCB não havia formulado qualquer programa que considerasse a cultura como agente de transformação e revolução social. Tanto Marcelo Ridenti, em seu supracitado livro¹⁸¹, quanto Jacqueline Takara, em artigo¹⁸² na Revista *Aspas*, parecem confirmar a visão de Capovilla sobre o “descaso” do Partido Comunista para com o CPC. Rolando Frati, por exemplo, secretário geral do Partido Comunista à época, afirma para Takara “que alguns militantes viam o CPC como coisa de molecada”¹⁸³.

¹⁷⁹ Cf. CAPOVILLA; MATTOS, 2006, *Op. Cit.*

¹⁸⁰ RIDENTI, 2014, *Op. Cit.*, p. 50.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² TAKARA, Jacqueline da Silva. O Centro popular de Cultura de Santo André e sua Proposta de um Teatro Proletário. **Revisa Apas**, v. 8, 2018, p. 154-165.

¹⁸³ FRATI, Rolando *Apud* TAKARA, 2018, p. 162.

Quando Capovilla e Rudá Andrade se aproximaram do Sindicato de Construção Civil com a intenção de montar um cineclube para debater cinema junto aos trabalhadores, não receberam nenhum apoio do Partido. Mesmo assim, o Centro Popular de Cultura de São Paulo e o Teatro de Arena, dividiram-se em duas frentes. Enquanto o pessoal do Teatro de Arena aproximou-se do Sindicato dos Metalúrgicos encenando peças teatrais sobre a temática social, o CPC militava no Sindicato da Construção Civil tentando convencer os trabalhadores da importância da sindicalização como forma de proteção e de luta por seus direitos trabalhistas.

Foi nesse contexto que a atuação de Capovilla nas Cinematecas convergiu com sua passagem por cineclubes. Capovilla e Rudá, acreditando no cinema como forma de conscientização e agitação política, criaram um cineclube para a exibição de filmes com o objetivo de impactar a percepção dos trabalhadores da construção civil. Começaram exibindo *O Encouraçado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein e *Chuva* (1929) de Jori Ivens. As exibições, no entanto, não saíram como os jovens esperavam.

[...] percebemos que a improvisada sala de cinema ficava quase sempre vazia. Só descobrimos que os operários não se interessavam por uma produção tão cabeça quando exibimos *Zuiderzeewerken* (1930), um outro filme do Ivens. Levou uns dois ou três meses para esse cineclube começar a agregar os trabalhadores. A experiência, mesmo falha, foi a nossa primeira tentativa de politizar os operários a partir do cinema¹⁸⁴.

Partindo dessas experiências insatisfatórias, os autores concluíram que não existiria ser que nascesse magicamente com consciência de classe e visão acurada sobre as mazelas sociais. O entendimento advinha de estudos e oportunidades, o contexto no qual o indivíduo estava inserido era determinante para sua percepção do todo. De qualquer sorte, mesmo havendo ótimas intenções quanto ao teor educativo dos filmes propostos, a linguagem precisaria ser acessível, faria sentido apenas com a visão empática, quando os operários se identificassem com a obra apresentada. Trata-se do princípio da isonomia, correspondente a pressuposto Aristotélico básico, que consiste em tratar os iguais de maneira igual e os desiguais

¹⁸⁴ CAPOVILLA, 2013, *Op. Cit.*, p. 242.

na medida da sua desigualdade¹⁸⁵. Assim, a arte e a política só atingiriam seus interlocutores quando fosse fomentada, contextualizada, ensinada e acessível.

Em eventos promovidos pela Cinemateca Brasileira e cineclubes, como os Festivais de cinema russo/soviético em 1959/1960, Capovilla e Rudá já haviam tido acesso aos filmes de Eisenstein e de Ivens. A intenção dos jovens entusiastas era despertar o operário para luta social através de filmes que expressassem de alguma forma a realidade da vida operária. A primeira experiência vitoriosa foi expressada por Capovilla assim:

As coisas só melhoraram depois de exibirmos o documentário Zuiderzee, de Joris Ivens, sobre a construção de uma barragem na Holanda. Pela primeira vez não houve debandada no meio da sessão. Os operários se reconheciam nos colegas holandeses. Aquilo falava diretamente à realidade deles. Rapidamente programamos uma reprise, conclamando a massa a ver “os trabalhadores da construção civil ajudando a combater o nazismo”. Forçávamos um pouco a leitura histórica, mas não era mentira que o dique do Zuiderzee contribuiria, mais tarde, para barrar a invasão da Holanda pelas tropas de Hitler. O boca-a-boca funcionou e a sessão seguinte foi um sucesso. Fizemos um debate fantástico e aumentamos nosso público a partir dali¹⁸⁶.

Em consonância com Nelson Sodré, nesta lembrança Capovilla utiliza o termo “massa” para se referir aos trabalhadores da construção civil, o que evidencia o papel do intelectual como condutor e orientador das massas, no qual se reconhecia.

A participação do CPC nos sindicatos, todavia, não ficava adstrita aos debates e ações cinematográficas. Em 1963, por exemplo, no episódio que ficou conhecido como “Greve dos 700 mil”¹⁸⁷, Capovilla e dois operários percorreram, certa noite, a Av. Brigadeiro Luiz Antônio convocando os trabalhadores à abandonarem os prédios em construção para aderirem à greve. Chegaram à sede sindical pela manhã, felizes por arrebatarem em torno de 40 novos grevistas. “Parecia a confirmação de uma teoria ideológica: os intelectuais driblavam a polícia e conscientizavam os operários”¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Cf. SILVA, José Afonso da. **Curso de Direito Constitucional Positivo**. São Paulo: Malheiros Editores Ltda, 2005.

¹⁸⁶ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 45-46.

¹⁸⁷ Para mais informações, Cf. CORRÊA, Larissa Rosa. A greve dos 700 mil: Negociações e conflitos na justiça do trabalho – São Paulo, 1963. **História Social**, Campinas, n. 14/15, 2008, p. 219-236.

¹⁸⁸ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 46.

2.4 UNIÃO (1962): A PRIMEIRA EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA

Da proximidade com o sindicato da construção civil, nasceu a oportunidade para Capovilla realizar seu primeiro filme: *União*¹⁸⁹ (1962).

No ano seguinte, em artigo publicado no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, Capovilla, ao tecer críticas pontuais ao movimento cineclubista brasileiro, defendeu que a solução para o cineclubismo seria encontrar no cinema instrumento que contribuísse nas tarefas essenciais de integração do público com os problemas da realidade nacional¹⁹⁰. Capovilla via os cineclubes como agente de transformação cultural e sua experiência no sindicato corroborava para a compreensão de seu ponto de vista.

Diante da baixa adesão dos operários na defesa em prol de direitos trabalhistas, o próprio presidente do sindicato sugeriu a produção de película que demonstrasse didaticamente o intuito protecionista daquele órgão em relação aos interesses de seus afiliados, tais como segurança, manutenção empregatícia, entre outras demandas. Com a participação de alguns operários frequentadores do cineclube, foi proposto roteiro inspirado em situação cotidiana dos mesmos.

De maneira ainda rudimentar, apresentava-se cenário no qual um peão era demitido depois de se acidentar. Ato contínuo, seus colegas seguiam em sua defesa perante o empregador, que também os demite. Neste momento, o representante do sindicato surgia em apoio aos trabalhadores.

O filme – mescla de ficção com documentário – teria a finalidade de conscientizar a classe operária de seus direitos e utilizaria a própria realidade dos trabalhadores como argumento. Enquanto o CPC carioca idealizou *Cinco Vezes Favela* (1962), filme concebido e realizado por jovens de classe média, o CPC paulistano tentou realizar um filme com parceria ativa dos operários. Sobre este fato Capovilla relatou: “Para realizar um filme sobre o operariado, um cotidiano bem

¹⁸⁹ As informações sobre este filme são escassas. A principal referência são as palavras do próprio Capovilla. No livro *Brasil em tempo de cinema*, cuja primeira edição data de 1967, Jean-Claude Bernardet cita *União* como um filme realizado no Sindicato da Construção Civil, mas não entra em maiores detalhes. Em consultas na Cinemateca Brasileira também não foi possível encontrar quaisquer fontes que permitisse aprofundar a discussão.

¹⁹⁰ CAPOVILLA, Maurice. *Romper o Movimento*. *O Estado de São Paulo*, 06 de julho de 1963. Suplemento Literário.

distante da vida de jovens de classe média, chegamos à conclusão que deveríamos criar o roteiro junto aos trabalhadores”¹⁹¹.

Como Rudá e Capovilla militavam junto ao sindicato, sabiam que diariamente trabalhadores eram demitidos injustamente ou afastados devido a acidentes de trabalho e, por não possuírem vínculo empregatício, ficavam subjugados aos seus patrões, sem qualquer tipo de amparo. Tentaram, portanto, realizar um filme que demonstrasse o cotidiano do trabalho e alertasse para a importância da sindicalização e da carteira assinada.

Na filmagem, os operários indicavam as ações, nos moldes de um documentário encenado, e interpretavam os papéis. Para viver o patrão impiedoso, chamei João Marchner, um crítico de teatro que tinha porte “eisensteineano”. Rodamos durante quatro domingos no canteiro de obras do Edifício Quinta Avenida, o primeiro arranha-céu da Avenida Paulista. A locação foi obtida graças à intervenção de um dos arquitetos, Pedro Paulo de Mello Saraiva, ligado ao PCB¹⁹².

Sergei Eisenstein é citação constante nos relatos de Capovilla. Em outro trecho da entrevista concedida a Cardenuto, sobre essa mesma experiência junto aos trabalhadores, o diretor destacou: “o objetivo era expor a precariedade, a remuneração baixíssima, a opressão... tudo um pouco exagerado, dentro daquele espírito bem eisensteiniano que contagiou a minha geração”¹⁹³. Poucos na história do cinema impactaram gerações de cineastas como Eisenstein. Professor, revolucionário e pensador de cinema, ficou amplamente conhecido pelo valor estético e político de suas obras.

Antes do reconhecimento internacional, aventurou-se pelo teatro, cenografia, figurino, desenho e ilustração. Além de intelectual e cineasta internacionalmente reconhecido, tornou-se notoriamente famoso por sua contribuição à teoria da montagem cinematográfica. Quando Capovilla se refere ao “porte eisensteineano”, é provável que estivesse fazendo alusão à figura do capitalista apresentada pelo diretor russo em filmes como *A Greve* (1924).

Salienta-se que é comum nos filmes de *Eiseinstein* o embate entre a classe trabalhadora e os detentores do capital. A partir de extrema e clara didática, seria possível identificar por meio da obra, o que seriam os bastidores

¹⁹¹ CAPOVILLA *Apud* CARDENUTO, 2013, *Op. Cit.*, p. 243.

¹⁹² CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 47.

¹⁹³ CAPOVILLA *Apud* CARDENUTO, 2013, *Op. Cit.*, p. 243.

de uma greve de operários em Moscou; do início das queixas, à mobilização e, posteriormente, aos piquetes nas ruas. Especificamente, quanto ao filme supracitado, Eisenstein buscou trazer de maneira enfática diversos embates, retratando como as dificuldades e mazelas diárias poderiam promover a união entre os trabalhadores. No caso em tela, o suicídio de um operário, injustamente acusado de roubar, serviu como força motriz para que o grupo passasse a lutar contra as injustiças na fábrica e a exploração desmedida à qual eram impostos¹⁹⁴.

De acordo com Natalício Batista Jr, há delimitação de lugar de fala dos personagens, os quais são apresentados de maneira taxativa, quiçá estereotipada, o que pode ser observado nas vestimentas, hierarquia no ambiente de trabalho e moradia¹⁹⁵. Tal caracterização permitiria que as classes trabalhadoras identificassem as mais diversas pessoas na obra fílmica, do operário ao patrão burguês, do trabalhador rural aos governantes exploradores czaristas. O luxo denotado aos mais abastados era apresentado com a devida pompa através da retratação de conforto, objetos restritos (como telefones) e demasiado controle da vida dos mais pobres, estes retratados no auge da exploração. A divergência de postos era quase palpável, arrebatadora. Era a evidente dicotomia entre o capitalista, retratado no empresário gordo, vociferando como um animal vil, e o operário, minguido, sofrido em sua simplicidade¹⁹⁶.

Como exemplificado, é possível que o “porte eisensteineano” citado por Capovilla, equivalesse à representação do capitalista gordo aventada por Natalício Batista Jr. ao referir-se ao filme de Eisenstein. Capovilla reforçou essa possível inspiração ao relembrar a escalação de João Marschner para o papel do capitalista em seu filme:

Era um alemão forte [...] crítico de teatro do Estadão, que visualmente se opunha ao operário franzino. Eu queria estabelecer um jogo dialético: o capitalista encorpado, que vive bem e se alimenta todos os dias; e o proletário fraco, que subsiste na cidade grande¹⁹⁷.

O filme de Capovilla, segundo seus próprios relatos, procurou enaltecer a

¹⁹⁴ SANTOS JUNIOR, Natalício Batista. Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein. **Lutas Sociais** (PUCSP), v. 21, 2017, p. 73.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 47.

cooperação dos trabalhadores em prol de um bem comum. A obra, que passou a ser conhecida como *União*, inicialmente se chamaria “A Luta”, em alusão à batalha dos operários. Contudo, por não ter sido sonorizada, apenas montada, acabou não tendo um nome formal¹⁹⁸. *União* (1962) teria sido exibido apenas uma vez, para a própria equipe, sendo posteriormente depositado no sindicato. “Um rompimento político determinou que ele jamais fosse concluído”¹⁹⁹. Capovilla não acredita que o filme tenha sobrevivido aos desdobramentos de 1964, quando o golpe miliar instaurou uma ditadura no Brasil. Hoje é considerado um filme perdido.

De volta ao CPC e ao PCB, importante ressaltar que tal relação não era de subordinação, talvez por isso houvesse resistência por parte do PCB a respeito de projetos culturais. A militância do partido criticava a atuação do CPC dentro dos sindicatos alegando insuficiência política dos projetos culturais conforme parâmetros do partido. Os artistas consideravam suas atuações importantíssimas em contraposição à imobilidade burocrática da militância partidária. Os ruídos advindos dessas discordâncias fez o CPC romper com o Partido Comunista no início de 1963. Diversos membros desfilaram-se do Partidão, incluindo Capovilla.

2.5 MENINOS DO TIETÊ (1963): A ARGENTINA INVADE SÃO PAULO

Os eventos que se desdobraram a partir de 1963 na trajetória de Capovilla, merecem atenção especial. Neste ano, Capovilla publicou diversos artigos sobre cinema no jornal *O Estado de São Paulo*. Entre análises fílmicas, críticas e matérias que exaltavam o aspecto cultural do cinema, surgiu a ideia de realizar um novo filme a partir de conversas com o amigo, que trabalhava para o mesmo periódico, Victor Cunha Rego, “jornalista, diplomata e político português exilado do regime salazarista”²⁰⁰.

No esboço de seu roteiro Capovilla manteve elementos políticos de afastamento de classes, bem como da atuação policial da época. A miséria e marginalização foram retratadas por um grupo de garotos brincando no rio Tietê, enquanto na outra margem a polícia montada fazia sua ronda. A ideia do diretor

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 48.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 53.

era fazer alusão às tropas montadas que perseguiram grevistas e estudantes, e aos policiais especializados em dissolver manifestações.

Em dado momento, um dos meninos cai na água e quase se afoga. Um soldado o salva, o que na minha concepção era também uma forma de prendê-lo. Há um plano simbólico por trás das ações ordinárias de um e outro grupo. Documentário e encenação se interpenetram, como em *União*. Rodamos em 35 mm, o que era raro em curtas daquela época, mas sem som direto²⁰¹.

Meninos do Tietê (1963) foi a primeira obra de circulação de Capovilla, com alcance, inclusive, internacional a partir do envio do mesmo pelo Itamaraty para exibição no Festival dos Povos, em Florença, Itália. Ainda no mesmo ano, foi premiado na 1ª Semana Latino-Americana de Cinema Documental, em Buenos Aires. No suplemento literário da folha de São Paulo datado de 06 de Julho de 1963, ao lado de matéria assinada por Capovilla intitulada *Romper o Movimento*, consta nota sobre exibição de *Meninos do Tietê* na IV Jornada dos Cineclubes Brasileiros, em Porto Alegre. Segue transcrição:

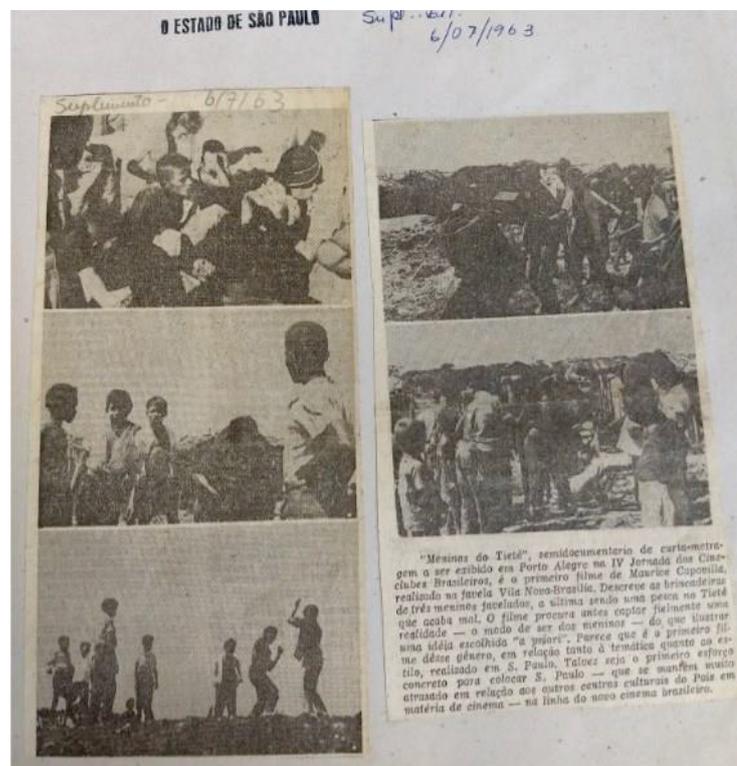
Meninos do Tietê, semidocumentário de curta-metragem a ser exibido em Porto Alegre na IV Jornada dos Cineclubes Brasileiros, é o primeiro filme de Maurice Capovilla, realizado na favela Vila Nova-Brasília. Descreve as brincadeiras de três meninos favelados, a última sendo uma pesca do Tietê que acaba mal. O filme procura antes de captar fielmente uma realidade – o modo de ser dos meninos – do que ilustrar uma ideia escolhida “a priori”. Parece que é o primeiro filme desse gênero, em relação tanto à temática quanto ao estilo, realizado em S. Paulo – que se mantém muito atrasado em relação aos outros centros culturais do País em matéria de cinema – na linha do novo cinema brasileiro²⁰².

É provável que a nota tenha sido escrita pelo próprio cineasta. Apesar de não assinada, o texto que corre ao lado, de autoria de Capovilla, discorre sobre movimento cineclubista no Brasil e divulga a Jornada cineclubista em Porto Alegre, o que leva a crer que o diretor aproveitou o editorial para divulgar o próprio filme.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 54.

²⁰² CAPOVILLA, 1963, *Op. Cit.*

Figura 1: Nota sobre Meninos do Tietê na Folha de São Paulo (1963)



Fonte: **O Estado de São Paulo**, 6 de julho de 1963. Suplemento Literário. Autor anônimo, n/p. Disponível na Cinemateca brasileira.

Nota-se o descontentamento do diretor com esta obra em diversas entrevistas que foram utilizadas nesta pesquisa. Para Mattos (2006), Capovilla descreveu o filme como contemplativo e salientou não ter gostado de rever a obra. Para Juliano Tosi confessou, de maneira categórica, não ter gostado do filme o assumindo como um erro de proposta e de realização, pois o conflito trazido era demasiadamente evidente, sem nuances em sua apresentação²⁰³.

Outro momento de desconforto de Capovilla em relação ao filme refere-se à comparação entre sua obra e *Tire Dié*, de Fernando Birri. Capovilla esclareceu que eventual influência da produção de Birri em relação à sua, seria totalmente infundada em virtude da temática e decorrência histórico-cronológica. Quanto à temática, o mesmo frisou que Birri produziu um documentário a respeito de crianças em estado de mendicância. Na questão temporal, apontou que sua filmagem já estava em andamento quando Birri foi visitar a locação de *Meninos do Tietê*,

²⁰³ TOSI, Juliano. Entrevista com Maurice Capovilla. **Contracampo**: revista de cinema, n. 21, n/d, n/p.

momento em que Capovilla teria tido o primeiro contato com o documentário de Birri²⁰⁴. Por intermédio de Rudá, o diretor argentino viera ao Brasil para uma série de conferências.

Realmente as citações sobre a influência do filme de Fernando Birri em *Meninos do Tietê* tornaram-se comuns em textos que tratam da obra de Capovilla. Em *Sob o signo da estética* de Fernando Peixoto com Maurice Capovilla e João Batista de Andrade (2005), tem-se: “diretamente inspirado em *Tire Dié*, *Meninos do Tietê* retrata a vida sem esperança de garotos favelados que moram às margens do rio Tietê”²⁰⁵. O que chama atenção sobre esta obra é a contradição de Capovilla em relação a influência do filme de Birri. Para Mattos, Capovilla negou a influência, mas em ao menos duas ocasiões admitiu, de certa forma, que o filme foi realizado sob o impacto de *Tire Dié* (1962).

Para Juliano Tosi, Capovilla expôs que sua expressão correspondia ao reflexo de suas vivências pessoais e profissionais, sendo *Meninos do Tietê* resultado, de certo modo, das experiências pelas quais havia passado²⁰⁶. Na sequência, Tosi interpelou: “na Escola de Cinema de Santa Fé, na Argentina?”, ao que Capovilla respondeu:

É, na Argentina. Quer dizer, eu estava vendo, e participei inclusive na realização de documentários que tinham essa perspectiva de análise da realidade, de, basicamente, busca de um realismo crítico e popular, através de uma experiência do Fernando Birri. Então está muito clara essa influência, essa participação minha. A única diferença é que o filme, vamos dizer assim, é frustrado²⁰⁷.

Em depoimento concedido para o Centro de Pesquisa e documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Fundação Getúlio Vargas, (2013), Capovilla abordou novamente o assunto²⁰⁸. Neste momento, salientou que não houve tentativa de cópia em relação ao *Tire Dié*, a qual ele classificou mais como uma corrente da época do que inspiração em uma obra específica. Admitiu, porém, relação entre ambas. Comentou que o objetivo era modificar o enfoque

²⁰⁴ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*

²⁰⁵ RAMOS, Alcides Freire. Sob o signo da estética do lixo: as parcerias de Fernando Peixoto com Maurice Capovilla e João Batista de Andrade. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais (UFU)**, v. 2, n 3, 2005, p. 1-13

²⁰⁶ TOSI, n/d, *Op. Cit.*

²⁰⁷ CAPOVILLA *Apud* TOSI, n/d, *Op. Cit.*

²⁰⁸ CAPOVILLA, Maurice. **Maurice Capovilla (depoimento, 2013)**. Entrevista cedida a Adelina Maria Alves Novaes e Cruz. Rio de Janeiro: CPDOC, 2013, p. 1-35.

dos documentários do período, o que só seria possível a partir do momento em que os autores se retirassem de suas zonas de conforto e rumassem para outros espaços e realidades sociais. Exemplificou ao informar que vários cineastas, incluindo Nelson Pereira dos Santos, foram ao Nordeste, enquanto ele se dirigiu à margem ribeirinha.

Nessas passagens, a posição de Capovilla a respeito de *Meninos do Tietê* foi unânime ao evidenciar seu descontentamento sobre o filme, mas é dúbia quanto ao impacto do filme de Birri sobre a película. Não obstante, o contato de Capovilla e Herzog com o diretor Argentino impactaria diretamente no modo de realização cinematográfica do cinema paulistano. Sobre o período que Capovilla passa na escola do diretor argentino, o próprio Birri relata em entrevista:

[...] um dia tocam a campainha do Instituto dois brasileiros que vinham com suas malinhas. Eles me perguntam: – ‘É aqui que se ensina a fazer cinema?’ – ‘Sim, aqui se ensina a fazer cinema, mais ou menos, mas se ensina.’ – ‘Bom porque nós lemos sobre esta escola e queríamos ver se é possível ficar um pouco aqui, compartilhar’. Imagina para nós era maravilhoso que de repente dois companheiros brasileiros viessem a esta escola, não imaginávamos que a escola já pudesse ser conhecida no Brasil. Vieram para ficar uma semana e ficaram vários meses²⁰⁹.

Os jovens pretensos cineastas, entre imersões em documentários latino-americanos na casa de Birri, frequentaram a escola. Todavia, na maior parte do tempo Capovilla aprofundou-se e contribuiu com outro jovem estudante na preparação de um filme com camponeses. Eles observaram e fotografaram o dia a dia do campo e áreas residenciais pobres até amadurecerem a ideia do filme.

Neste sentido, Capovilla se mostrou encantado com a originalidade empregada pela escola no processo empírico de ensino. Ao contrário da academia, no Instituto pensava-se primeiro na ideia do filme, buscando em campo o que fosse necessário para o desenvolvimento da história. Assim, a prática correspondia ao ponto de partida para a concepção da própria ideia fílmica²¹⁰.

De volta ao Brasil, Capovilla, que já não trabalhava mais na Cinemateca, foi admitido como repórter especial pelo jornal Última Hora. Apesar de poucos meses escrevendo para o Jornal, produziu diversas matérias e não abandonou sua

²⁰⁹ ALMEIDA, Miguel; MUNIZ, Sérgio. **Fernando Birri, cinema aberto**: entrevista a Miguel de Almeida e Sérgio Muniz. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997, p. 9.

²¹⁰ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 57-58.

militância, tanto que viajou “com um fotógrafo a bordo de um DC3 para fazer uma série de reportagens sobre sindicalismo rural em diversos Estados brasileiros”²¹¹.

2.6 DESDOBRAMENTOS DA “MISSÃO SUCKSDORFF”: O SOM DIRETO NO BRASIL

É imprescindível aqui, ainda que brevemente, perpassar por um importante advento para a cinematografia brasileira cujos desdobramentos impactariam Maurice Capovilla nos anos subsequentes. Trata-se do curso do cineasta sueco Arne Sucksdorff, realizado entre os meses de novembro de 1962 e fevereiro de 1963 no Rio de Janeiro.

Os meandros que envolvem a vinda de Sucksdorff ao Brasil teriam início a partir da doação de uma câmera Arriflex e de um gravador Nagra III cedidos pela Fundação Rockefeller para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A mediação teria sido realizada por Joaquim Pedro de Andrade, que ao lado de David Neves, sugeriu “a aquisição de uma então moderna mesa de montagem *Steinbeck*”²¹².

Deste modo, Dr. Rodrigo Mello Franco, pai de Joaquim Pedro e então dirigente do IPHAN, encaminhou por intermédio de Paulo Carneiro, pai de Mário Carneiro e embaixador da UNESCO, pedido para que a doação de tais equipamentos fosse realizada através desta organização. Mas a benesse ficou condicionada à organização e realização de um curso de cinema documentário pelo Itamaraty, o qual também precisaria trazer um cineasta estrangeiro designado para ministrar o curso²¹³.

Em artigo ao Suplemento Literário, Capovilla defende que ao lado do Geicine, INCE, Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Federação dos Cineclubes e órgãos oficiais cinematográficos, o Itamaraty estaria incutido na missão de criar uma superestrutura artística e cultural que seria indispensável para a indústria cinematográfica nacional. Para exemplificar tal empenho, Capovilla cita que o Itamaraty mantinha curso para documentaristas sob a tutela de Arne Sucksdorf. O

²¹¹ *Ibidem*, p. 58-59.

²¹² GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 2008.

²¹³ *Ibidem*, p. 46.

curso comportava estudantes de Pernambuco, Minas Gerais, Bahia, São Paulo e outros. A intenção, segundo Capovilla, seria formar tecnicamente esses jovens para que movimentassem o cenário de produção de cinema documentário e educativo nesses estados²¹⁴.

Dito isto, criou-se, então, uma lista com nomes de destaque do cinema internacional. Joaquim Pedro sugeriu Joris Ivens, Arnaldo Carrilho recomendou Chris Marker e Mario Ruspoli foi cogitado. Observa-se que todos os nomes inicialmente cogitados pertenciam ao cinema francês. Por falta de interesse ou agenda, todos recusaram. Em face disto, Mário Carneiro, que teve contato com filmes de Sucksdorff em Paris, sugeriu o cineasta sueco para conduzir as aulas.

O curso foi planejado em três partes, sendo a primeira sobre estudo de roteiro, filmagem e proposições temáticas para a realização de um filme, a segunda sobre projeção e debates fílmicos e a terceira correspondia a aspectos técnicos sobre manuseio de câmera, gravação de som e montagem.

Em função da retenção dos equipamentos na alfândega durar mais tempo que o previsto, o curso começara pela segunda parte. Com filmes cedidos pela Cinemateca Brasileira e pelo Museu de Arte Moderna, as projeções ocorreram no INCE por todo o mês de novembro.

Quando enfim chegaram os equipamentos, compostos por “uma câmera Arriflex IIC com blimp, dois Nagra III, refletores, negativo virgem e uma mesa de montagem Steinbeck”²¹⁵, foi necessário reduzir a quantidade de pessoas para propiciar maior aproveitamento do curso. Após análise dos currículos dos candidatos, entrevistas individuais e prova aplicada em três de dezembro de 1962, em torno de 20 pessoas foram selecionadas. Um dia antes, em nota²¹⁶ do jornal *O Estado de São Paulo*, Arnaldo Carrilho, encarregado do Setor de Cinema do Itamaraty à época, pontuou que em torno de 60 alunos, vindos de diferentes regiões do país, faziam parte do curso até então.

O curso não explorou textos que versavam sobre teorias cinematográficas. Deste modo, concentrou-se em ser absolutamente técnico, focando seu conteúdo na preocupação com “pesquisa, roteirização, planejamento de filmagem,

²¹⁴ CAPOVILLA, Maurice. Rio Urgente. **O Estado de São Paulo**, 6 de fevereiro de 1963. Suplemento Literário, n/p.

²¹⁵ GUIMARÃES, 2008, *Op. Cit.*, p. 49.

²¹⁶ **O ESTADO de São Paulo**. O Brasil vai firmar acordos cinematográficos com seis países. Autor anônimo, 2 de dezembro de 1962, n/p.

decupagem e utilização e conservação de equipamentos como câmeras, gravadores e mesa de montagem”²¹⁷.

Arne Sucksdorff possuía controversa ideologia política aos olhos de alguns estudantes. Talvez por isso, Vladimir Herzog se entusiasmara mais com a presença de Fernando Birri no Brasil do que com as proposições do cineasta sueco²¹⁸. De toda a forma, foi justamente Herzog quem dirigiu o único filme (documentário) realizado a partir do curso de Sucksdorff: *Marimbás* (1963).

O curta-metragem – em preto e branco, 35mm - discorre sobre um modesto grupo de pessoas que viviam de serviços de pesca no Posto 6 da praia de Copacabana no Rio de Janeiro. Maurice Capovilla, ao refletir sobre Herzog, comenta que contribuiu na finalização *Marimbás* em São Paulo²¹⁹. Nas fontes consultadas, incluindo cópia do curta-metragem, o nome de Capovilla não é creditado em nenhum momento. Não há evidências, portanto, de qualquer relação de Capovilla com o documentário de Herzog, apesar da grande amizade nutrida entre os cineastas.

Em depoimento cedido ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Fundação Getúlio Vargas, Maurice Capovilla, ao se referir ao curso de Sucksdorff, opina que “esse vai ser o ponto de partida, também, da linguagem nova que vai surgir. É o Nagra e a Arriflex 16 milímetros que vão dar o *start* da produção audiovisual desse período”²²⁰.

O cineasta comenta que Paulo Emílio Salles Gomes intermediou bolsa para que Vladimir Herzog fosse o representante dos cineastas ligados à Cinemateca Brasileira: “o Vlado foi encarregado de nos trazer essa informação do Nagra”²²¹.

Na opinião de Capovilla, a introdução do som direto no Brasil possibilitaria a exploração de uma nova linguagem cinematográfica no documentário. Eduardo Escorel, em entrevista concedida à Clotilde Guimarães, é mais ponderado, no entanto, coaduna com Capovilla ao dissertar sobre o interesse e a curiosidade dos cineastas com a possibilidade de se realizar documentários em som direto no documentário brasileiro. Escorel entende que a politização e engajamento dos intelectuais, contribuiu para um “cinema militante, um documentário ligado à

²¹⁷ GUIMARÃES, 2008, *Op. Cit.*, p. 49.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 50.

²¹⁹ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*

²²⁰ CAPOVILLA, 2013, *Op. Cit.*, p. 21.

²²¹ *Ibidem*, p. 22.

realidade do Brasil”²²².

Clotilde Guimarães é mais enfática ao concluir que:

[...] com a realização do curso de Arne Sucksdorff a importação de equipamentos de câmera mais leves e dos gravadores magnéticos Nagra III, o cinema documentário brasileiro, embora conservando todas as suas características particulares, entra no período moderno do documentário mundial, quando é introduzido o som sincrônico²²³.

A introdução do cinema direto no Brasil, bem como os primeiros filmes realizados com esta técnica (sobretudo), são palcos de múltiplos debates. Clotilde Guimarães localiza em *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman, a primeira experiência estruturada de captação de som direto, seguido por *Integração Racial* (1964), de Paulo Cesar Saraceni. Já para Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, em *Filmar o Real* (2008), o pioneirismo estaria – ainda que de forma precária – em *Garrincha, a Alegria do Povo* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade²²⁴. Com um gravador Nagra emprestado por Sucksdorff e com a indicação de Eduardo Scorel para operá-lo, o filme de Joaquim Pedro captou som ambiente do Estádio do Maracanã, Scorel, no entanto, adverte que “som direto propriamente dito, nesse sentido de som sincronizado com a câmera, não foi feito”²²⁵.

Capovilla concorda com Scorel ressaltando que até mesmo a entrevista realizada com Garrincha fora captada em estúdio²²⁶. Fernão Ramos adiciona à discussão *Marimbás* (1963), de Vladimir Herzog, e salienta que o filme é “tido por alguns como primeiro documentário brasileiro com tomadas, ainda não sincrônicas, em som magnético, utilizando o Nagra”²²⁷.

Importante frisar que a intenção aqui não é o estudo profundo sobre as discussões e os debates que cercam a introdução do som direto no Brasil, mas denotar a importância desta passagem para a trajetória particular de Maurice Capovilla. Ainda que o cineasta não tenha participado do curso, a contextualização se faz importante em função de desdobramentos culminados a partir do curso de Sucksdorff. O fotógrafo Thomaz Farkas, em sua tese de

²²² SCOREL, Eduardo *Apud* GUIMARÃES, 2008, *Op. Cit.*, p. 54.

²²³ GUIMARÃES, 2008, *Op. Cit.*, p. 57.

²²⁴ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

²²⁵ SCOREL *Apud* ARAÚJO, 2013, *Op. Cit.*, p. 143.

²²⁶ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 68.

²²⁷ RAMOS *Apud* TEIXEIRA, 2004, *Op. Cit.*, p. 86.

doutorado (grafado como “dissertação” de doutorado à época), define essa experiência assim:

O método de trabalho utilizado por Rouch e Morin na França e os irmãos Mayles, nos “EE.UU.” foi apresentado entre nós em um Seminário de Cinema, organizado pela Unesco e a Divisão Cultural do Itamaraty, em 1962. Esta experiência, dirigida por Arne Sucksdorff, foi pedra de toque para o início de uma produção de filmes documentários significativos. Os ensinamentos de Sucksdorff foram adaptados para o nosso meio e nossas possibilidades econômicas e industriais. O filme documentário vai encontrar uma indústria cinematográfica incipiente, com técnicos improvisados em sua grande maioria²²⁸.

Capovilla não tardaria a estabelecer parceria com Thomaz Farkas nos anos seguintes. Viria a utilizar, inclusive, a câmera Arriflex 16mm e o Nagra III, os mesmos utilizados por Sucksdorff em seu curso.

2.7 THOMAZ FARKAS E *BRASIL VERDADE*: QUEM QUER FAZER UM FILME?

De origem Húngara, Thomaz Farkas (1924-2011) chegou ao Brasil aos seis anos de idade, em 1930. Seu pai começara em São Paulo uma loja de fotocópia, ramo em que a família se especializou na Hungria, e o jovem Thomaz aprenderia fotografia se divertindo nesta loja. Entre os oito anos – idade em que ganhou a primeira máquina fotográfica do pai – e os 18 (dezoito), Farkas pairou seu olhar fotográfico sobre diversos acontecimentos que incluíram a passagem do Graf Zeppelin²²⁹ por São Paulo e a construção do estádio do Pacaembu. Aos 18 (dezoito) anos, Farkas já era sócio do renomado Foto Cine Clube Bandeirante, um dos mais conhecidos e respeitados centros de discussão sobre fotografia da cidade à época. Ao lado de Geraldo Barros e German Lorca, Farkas buscava por uma nova estética que incluísse enquadramentos diversificados e pontos de vista não convencionais.

Estudou por anos fotografia direta influenciado pelo movimento norte-americano de Paul Strand, Anselm Adams e Edward Weston, registrando, ao longo de toda a década de 1940, uma São Paulo em pleno desenvolvimento.

²²⁸ FARKAS, Thomaz. **Cinema Documentário: Um Método de Trabalho**. Tese (Doutorado no Departamento de Jornalismo e Editoração; Escola de Comunicações e Artes). São Paulo: USP, 1972, p. 23.

²²⁹ Dirigível alemão que sobrevoou o Brasil diversas vezes durante a década de 1930.

Nesta mesma década, seus interesses se ampliaram e se voltaram para uma visão mais humanista da sociedade. Sob esta perspectiva, realizou uma série de imagens no Rio de Janeiro sobre moradores de bairros populares e do centro histórico carioca.

Nas imagens que fez da construção de Brasília entrelaçou fotojornalismo e fotografia documental, o que parecia apontar para o trabalho que realizaria na década de 1960, como fotógrafo documentarista. Farkas se naturalizou brasileiro em 1949, foi membro da comissão de Fotografia do Masp e foi sócio fundador do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, em 1963²³⁰. A visão de Thomaz Farkas acerca do gênero documentário é sintetizada nos quatro capítulos de sua tese de doutorado escrita em 1972. A partir da influência desempenhada por Fernando Birri, para o fotógrafo, a observação seria ferramenta imprescindível para a construção de qualquer filme do gênero. “A procura do fato” seria o ponto de partida, cabendo ao diretor liderar a investigação de uma série de artefatos que circundariam o tema documentado.

Tomando como exemplo “gado”, procuramos os métodos empregados na sociologia, geografia, economia e antropologia, dando ênfase à relação “gado-homem”, “gado-economia”, “gado-história”, “gado-usos” e costumes” e outras informações, especialmente ligadas ao projeto²³¹.

A correlação do tema documentado com atividades socioeconômicas, de forma abrangente, resultaria em indagações ainda mais profundas. Seria necessário detalhar as microinterações a fim de expandir o conhecimento sobre o objeto. Deste modo, procurar-se-ia “através dos especialistas e meios de informação, obter todos os dados sobre o assunto”²³². Em seu projeto, Farkas propôs estudo com a intenção de classificar as etapas de realização de um documentário, a fim de orientar novos documentaristas. Importante trazer à luz que em 1972 Farkas já havia produzido e fotografado mais de 20 documentários, o que lhe conferia sólidos conhecimentos técnicos. Em sua Tese, Farkas preocupou-se, para mais que detalhes técnicos, em indicar que a relação do documentarista com a sociedade seria crucial para o registro documental. Neste sentido, a observação permitiria alcançar “o homem e o

²³⁰ Para mais informações sobre Farkas, Cf. RAMOS, Clara Leonel. **As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação; Escola de Comunicação e Artes). São Paulo: USP, 2007.

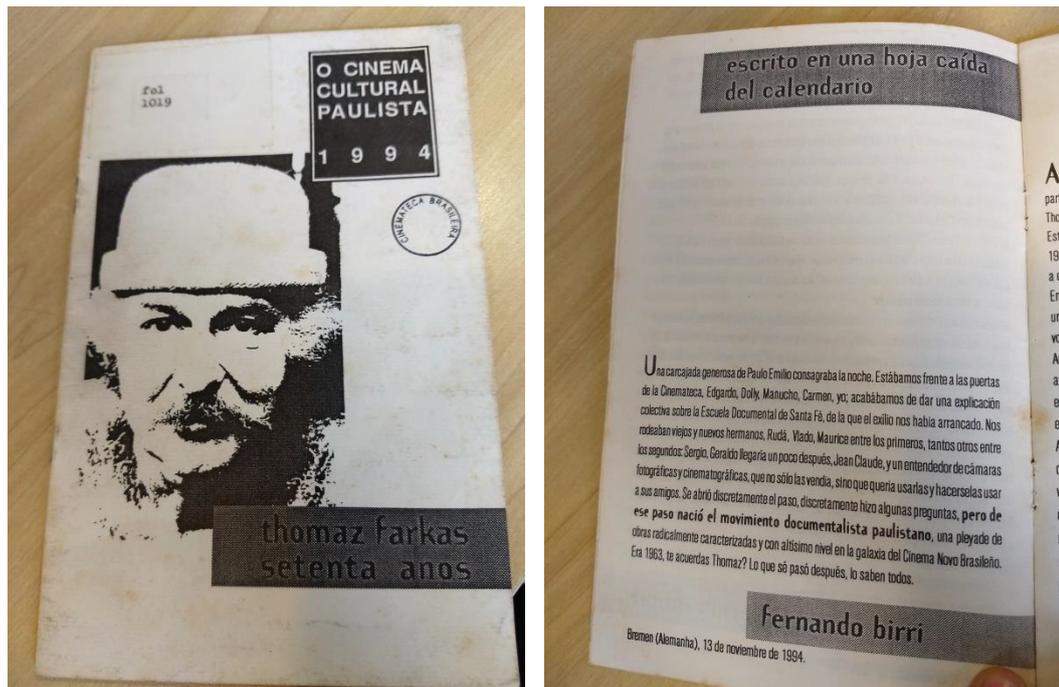
²³¹ FARKAS, 1972, *Op. Cit.*, p. 32.

²³² *Ibidem*, p. 33

mundo que o cerca”²³³. Esses primeiros documentários realizados através da parceria de Farkas com os jovens cineastas indicados a seguir, portanto, parecem conter esse ideário de aproximação e “investigação da realidade”²³⁴.

No início da década de 1960 Farkas já era conhecido fotógrafo no cenário paulistano. Com a passagem de Fernando Birri pelo Brasil em 1963, formou-se ao redor do diretor Argentino, um grupo de entusiastas pela arte cinematográfica do qual Farkas fez parte. A relação de Farkas com o cinema paulistano é passível de análise a partir de documento disponível na Cinemateca Brasileira. No livreto intitulado *O Cinema Cultural Paulista 1994 - Thomaz Farkas, setenta anos* (1994), consta fragmentos de depoimentos de múltiplos cineastas que relataram passagens da atuação de Farkas como fotógrafo e produtor de documentários, além de suas impressões sobre ele.

Figura 2: O Cinema Cultural Paulista 1994: Thomaz Farkas, setenta anos.



Fonte: **O CINEMA Cultural Paulista 1994: Thomaz Farkas, setenta anos**. Bremen, Alemanha, 13 de novembro de 1994, n/p. Disponível na Cinemateca Brasileira.

O depoimento de Fernando Birri seguiu desta maneira:

²³³ *Ibidem*, p. 10.

²³⁴ Termo constantemente utilizado por Farkas em sua Tese de Doutorado e empregado aqui para respeitar a visão original do autor.

Uma gargalhada generosa de Paulo Emilio consagrava a noite. Estávamos em frente às portas da Cinemateca, Edgardo, Dolly, Manucho, Carmen e eu; acabávamos de dar uma explicação coletiva sobre a Escola Documental de Santa Fé, de onde o exílio nos arrancou. Rodeavam-nos velhos e novos irmãos, Rudá, Vlado, Maurice entre os primeiros, tantos outros entre os segundos: Sergio, Geraldo chegariam um pouco depois, Jean Claude, e um conhecedor de câmeras fotográficas e cinematográficas, que não somente as vendia, mas queria usá-las e fazê-las ser usadas por seus amigos. A passagem se abriu discretamente, fez discretamente algumas perguntas, mas a partir disso nasceu o movimento documentarista paulistano, um sem número de obras radicalmente caracterizadas e com altíssimo nível na galáxia do Cinema Novo Brasileiro. Era 1963, te recorda Thomaz? O que se passou depois, todos sabemos²³⁵.

O encontro foi deveras significativo por possibilitar aproximação entre Thomaz Farkas e os cineastas e entusiastas envolvidos à Cinemateca Brasileira.

Quanto à época, para Geraldo Sarno, era pungente na década de 1960 a urgência em se produzir de modo célere, sem atentar-se tanto aos motivos ou métricas²³⁶. Neste sentido, Farkas teve papel dinamizador, pois imprimiu registro nos arcaouços cinematográficos nacionais a partir da produção de imagens da dura realidade do povo marginalizado da época. Paulo Gil Soares lembrou a reunião em que Farkas propôs a realização dos documentários.

Thomaz Farkas ainda não se tinha dado o direito de usar bigodes e tinha convidado as pessoas do dito Cinema Novo para um drinque e conversas sobre produção de documentários. Ele queria produzir e tinha talento, disposição e... dinheiro. Foi olhado com reservas pelos “comunas” gerais e logo virou paulista rico querendo promoção²³⁷.

Paulo Gil disserta que ter ouvido Farkas falar havia sido o melhor acontecimento de sua tenra vida. A conexão entre eles e a crença mútua estabelecida naquele diálogo permitiria que em menos de uma semana Farkas aprovasse o seu roteiro de *Memórias do Cangaço*, que foi o seu primeiro filme pessoal, precursor de sua frutífera vida profissional. E, para além da satisfação de ter sua primeira película lançada, ela ainda foi a única brasileira a ganhar a “Gaivota de Ouro” no Festival Internacional de 1965, feito não atingido por nenhum outro filme, inclusive nos demais festivais internacionais do Rio de Janeiro. *Memórias do*

²³⁵ BIRRI, Fernando. In: **O CINEMA Cultural Paulista 1994: Thomaz Farkas, setenta anos**. Bremen, Alemanha, 13 de novembro de 1994, n/p. Disponível na Cinemateca Brasileira.

²³⁶ SARNO In: O CINEMA, 1994, *Op. Cit.*

²³⁷ SOARES In: O CINEMA, 1994, *Op. Cit.*

Cangaço foi um dos quatro primeiros documentários produzidos e fotografados por Thomaz Farkas entre 1964 e 1965.

Sobre *Nossa Escola de Samba*, Manuel Horácio Gimenez expôs quão inspiradora e relevante foi tal experiência, salientou a maestria de condução por Farkas, que o auxiliou a desbravar, de maneira pioneira segundo ele, a retratação de certas vidas periféricas. Mas para além da taxação como experiência precursora, segundo Gimenez, havia também a vontade de se buscar a verdade dos fatos, das pessoas, compreender a luta daqueles indivíduos, tentar promover a retratação mais fidedigna das minorias, dos marginalizados, como:

No homem do interior que deixa a terra que não é sua para tentar viver na cidade grande; no futebolista sacrificado longe dos refletores dos privilegiados; no cangaceiro que promove justiça pelas próprias mãos, na sofrida procissão em procura do milagre; no sambista favelado que se prepara para o milagre do carnaval²³⁸.

Maurice Capovilla, que passara duas semanas hospedado no apartamento de Farkas no Guarujá, nos idos de 1964, lembrou que ali teria surgido a ideia de produzir uma série de documentários sobre o Brasil. Capovilla relatou sua versão sobre a reunião com Farkas por meio da qual estruturou-se o que viria a ser o *Brasil Verdade*. O encontro realizado no apartamento de Farkas no Guarujá, entre abril e maio de 1964, representou um pouco de felicidade para aqueles cineastas que se viam desnorteados com o golpe militar recém ocorrido.

Faziam parte desse grupo Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno, vindos da Bahia, Manuel Horácio Gimenez e Edgardo Pallero, da Escola de Cinema de Santa Fé e de passagem pelo Brasil, e eu, Sergio Muniz e Vlado Herzog²³⁹.

De maneira amistosa, Capovilla salientou que a motivação de Farkas era, provavelmente, dar trabalho àqueles cineastas que não só estavam desempregados, mas também emocionalmente desgastados e perseguidos pela ditadura. Mesmo num clima de tamanha incerteza e ânimos alterados, Farkas se determinou a realizar tal projeto, que, de uma espécie de terapia em grupo, evoluiu para uma verdadeira manufatura cinematográfica. Se 1964 foi ano de

²³⁸ GIMENEZ In: O CINEMA, 1994, *Op. Cit.*

²³⁹ CAPOVILLA In: O CINEMA, 1994, *Op. Cit.*

trabalho árduo, em 1965 os filmes estavam prontos, sendo que a contribuição de Farkas não foi somente ao patamar de produtor, mas num viés mais criativo, aguçando a imaginação de cada um dos cineastas envolvidos, colocando-se como parte daquele grupo que ele mesmo acabara por criar e, a partir de exemplos, demonstrou que, mesmo nos mais difíceis momentos sociais, era, sim, possível resistir e realizar sonhos²⁴⁰.

A partir da idealização acima relatada, Farkas produziu quatro documentários: *Memórias do Cangaço*, *Viramundo*, *Nossa Escola de Samba* e *Subterrâneos do Futebol*, todos finalizados em 1965. Paulo Gil Soares, também atestou o respeito, as saudades e enalteceu a liberdade criativa que Farkas concedia aos jovens cineastas ao mesmo tempo em que referenciou a importância do fotógrafo como sendo o mais importante, quiçá único - em sua opinião - produtor de cinema cultural do Brasil.²⁴¹

O desejo de Farkas, como assinalado por Birri, era – também – dividir seus aparelhos com os amigos, especialmente para que pudessem fazer documentários sobre a realidade nacional. Apesar de experiente fotógrafo, não possuía nenhuma experiência com cinema, motivo pelo qual não assumia o “personagem” de produtor, tendo como maior desejo estar com a equipe, fotografá-los, compartilhar todo o experimento.

Já havia planejado com Birri um filme sobre a reforma agrária no governo Jango. Agora nos oferecia uma câmera 16 mm que Arne Sucksdorff tinha trazido ao Brasil, um gravador de som Nagra, película e recursos para começar a trabalhar. Na minha cabeça, diante da visão do equipamento, a coisa começava mesmo a funcionar²⁴².

Além de produzir os quatro filmes, Farkas dirigiu a fotografia de três: *Nossa escola de Samba*, *Viramundo* e *Subterrâneos do Futebol*. O filme *Memórias do Cangaço*, por sua vez, ficaria sob a direção fotográfica de Afonso Beato.

Como os equipamentos de Farkas permitiam a captação de som direto, Capovilla, inexperiente nesse sentido, precisou aprender de maneira célere a lidar com o Nagra para a captação de som de *Viramundo*. Neste momento, se deparou ainda com a dificuldade em relação à sincronia, qualidade sonora e adaptação

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ SOARES In: O CINEMA, 1994, *Op. Cit.*

²⁴² CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 68.

comportamental diante da tecnologia disponibilizada.

O uso do Nagra trazia para a filmagem uma espécie de segundo olho, o olho do microfone, que deveria captar em sincronia e com a mesma qualidade que as imagens da câmera. Como ainda não havia o cristal que tornava o gravador independente, este era ligado à câmera por um cabo. A situação era comparável à de um celibatário por mais de 60 anos, que de repente se casa e tem que coabitar com alguém. A mudança de comportamento era brutal. E acho que ainda não foi completamente resolvida²⁴³.

No livro *Cineastas e Imagens do Povo*, publicado originalmente em 1985, Jean-Claude Bernardet, debruçando sobre documentários entre 1960 e 1970, estuda o modo como o cinema documentário brasileiro representou o povo na imagem do filme. O pesquisador conclui que as representações deste gênero naquele período colocam o cineasta como figura detentora e difusora do conhecimento.

Bernardet explora por meio do que denomina de “método” ou “modelo sociológico”, que consistiria em analisar o olhar do cineasta sobre as classes populares, resultando no delineamento de um perfil dessa classe. O autor classifica os documentários deste período dentro dessa lógica. O narrador conduz o espectador de modo que os dados expostos e a voz dos depoentes (“voz da experiência”) seriam dispositivos que serviriam para comprovar o que a voz do saber diz, caracterizando o modelo sociológico como aquele que privilegia a voz do narrador em detrimento à voz do retratado.

Em seu livro, Bernardet analisa *Viramundo*, *Maioria Absoluta* e *Subterrâneos do Futebol*, e os classifica dentro do modelo sociológico. Os filmes documentários da primeira metade da década de 1960 aparentam possuir características que forneceram subsídios para formar o pensamento de Bernardet. Ao mesmo tempo em que a temática nacional é uma constante, é comum a voz do narrador conduzindo o espectador ao longo das obras.

Posteriormente, os documentários produzidos por Farkas seriam projetados no Primeiro Festival Internacional de Filme do Rio de Janeiro, em 1968, como episódios de um único longa metragem intitulado *Brasil Verdade*. Farkas realizaria ainda, a partir de 1968, viagem pelo nordeste brasileiro produzindo e fotografando documentários num episódio que ficou conhecido como *A Caravana Farkas*.

²⁴³ *Ibidem*, p. 68-69.

2.8 O FUTEBOL VIRA FILME

Selecionado para análise no terceiro capítulo desta pesquisa, *Subterrâneos do Futebol* (1965) corresponde a um documentário que expõe a paixão do brasileiro pelo futebol. Partindo de uma perspectiva crítica, o filme aborda as expectativas dos jovens que sonham em ascender através do esporte ao mesmo tempo em que evidencia a efemeridade da carreira de jogador.

É possível identificar na obra as figuras do iniciante, do bem sucedido e do decadente, representados nas figuras de Luiz Carlos de Freitas, jogador do Palmeiras que interpretou Pelé no filme *O Rei Pelé* (1962), o próprio Pelé, considerado o Rei do Futebol já na época e Zózimo Alves Calazans, ex-jogador de grandes clubes que tenta retomar a carreira profissional.

Há também a representação das massas, anestesiadas pelo espetáculo do futebol, do jogador amador que busca destaque em campos de várzea, e a representação do Cartola, personificação do capitalista que lucra com o suor alheio.

Luiz Zanin Oricchio descreveu o documentário considerando a efervescência política da época, que era evidentemente retratada nas mais diversas produções artísticas, incluindo o cinema²⁴⁴. Para o autor, *Subterrâneos do Futebol* permeou a função da torcida, mas desbravou de maneira mais contundente o lado oculto do esporte, passível de análise sob a égide dos bastidores. A maneira como os atletas eram extremamente explorados pelos cartolas, inclusive com validação jurídica por meio da lei do passe, poderia ser considerada antiética e tirana, até mesmo semifeudal.

Como observado por Oricchio, o filme busca adjetivar o futebol como espetáculo explorado por diversos interesses e imprime dicotomia maniqueísta que rotula o Cartola como capitalista e o jogador como operário, analogia condizente com os ideais comunistas e revolucionários apregoados por Capovilla.

Até então, o cinema ainda não tinha passado essa visão da trajetória do jogador como coisa efêmera. Eu queria contrapor a ilusão da fama à incompatível condição para sobreviver depois dela. Queria falar da utilização política do craque pelos cartolas, das enormes diferenças no padrão de salários. E ainda havia a intenção de mostrar um lado trágico

²⁴⁴ ORICCHIO, Luiz Zanin. **Fome de Bola**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 294, 295.

da torcida perdedora, uma tristeza que nada tinha a ver com a euforia dos Fla-Flus²⁴⁵.

Sobre o interesse de Capovilla pelo tema, vale lembrar que o cineasta fez sua passagem da infância à adolescência dentro das quatro linhas. Capovilla evidenciou a Mattos como o seu olhar de mundo foi afetado pelo prisma do futebol. Princípios como solidariedade e respeito à individualidade caminhavam lado a lado, em harmonia, corroborando com o, tão necessário, espírito de equipe. Ele via o futebol com o mesmo sentido de cooperação que a sociedade imprime no convívio. “Provavelmente em função dessa minha experiência no futebol, quando trabalho com uma equipe de cinema, eu não hierarquizo as funções nem caço a autonomia de ninguém”²⁴⁶.

O cineasta prosseguiu a entrevista estabelecendo um paralelo entre sua atuação como diretor e a realidade futebolística. Para ele, cada jogador possuiria relevância dentro de campo, sendo que o sucesso só seria possível a partir da cooperação de todos, haja vista a interdependência das mais variadas funções para obtenção do êxito. Se no futebol a importância de marcar um gol é tão relevante quanto evitar um do adversário, o cinema só poderia ser construído sem cerceamento de ideias, motivo pelo qual Capovilla não acreditava ser viável dirigir com base em imposições.

Diante do exposto, Capovilla afirmou que nunca se considerou um diretor adepto de imposições, e que a colaboração no processo de realização cinematográfica era característica em sua obra.

A relação do cineasta com o futebol data desde muito cedo. O diretor foi jogador do Valinhense quando jovem treinando com os demais pela manhã, e assistindo os treinos dos profissionais no período vespertino. Em um dos Campeonatos foi convidado a vestir a camisa do Guarani, em Campinas, tendo confessado sentir prazer ao ouvir a torcida vinda das arquibancadas. De qualquer modo, o mesmo nunca prospectou futuro como jogador²⁴⁷.

Em 1953 foi para o Fluminense do Rio, mas, cerca de três meses depois, seu pai o trouxera de volta para concluir os estudos. Terminou assim a breve carreira de Capovilla como jogador. O diretor prosseguiu, porém, por diversão. Em

²⁴⁵ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 65.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 65.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 66.

nota no Jornal do Brasil sobre o Festival de Cinema de Brasília, em 1966, consta:

[...] durante uma pelada entre os realizadores, fotógrafos e pessoal do cinema novo, Mário Carneiro relevou-se um goleiro frangeiro. Maurice Capovilla, no entanto, foi o Pelé da partida. Aliás, há tempos atrás, tal a sua eficiência em campo, Maurice chegou a ser convidado a entrar para a equipe titular do Vasco²⁴⁸.

Apesar de não ter seguido carreira profissional, o gosto pelo futebol permaneceu. Quando criança torcia pelo Guarani, em São Paulo pelo Palmeiras, e na fase adulta foi santista. Para realizar *Subterrâneos do Futebol*, Maurice acompanhou o time do Santos por todo o campeonato paulista. Durante quatro meses o diretor compareceu em diversos estádios, realizando entrevistas que iam da comissão técnica aos torcedores, e assistiu o clube sagrar-se campeão em 13 de dezembro de 1964, batendo a Portuguesa por 3 x 2.

Figura 3: Capovilla como jogador do Guarani.



Fonte: CAPOVILLA; MATTOS. 2006, *Op. Cit.*, p. 62.
Observação: Em ambas imagens, Capovilla é o último à direita.

Outra possível ligação, e/ou coincidência, do documentário com os clubes de coração de Capovilla ocorre através de Luiz Carlos de Freitas, o “Feijão”. O jogador, que interpretou Pelé no cinema, representou o jogador que intencionava se tornar profissional. Feijão havia adentrado alguns passos na carreira, mas estava longe de atingir o estrelato. O jogador defendia a camisa do Palmeiras, clube pelo qual Capovilla torcia em São Paulo.

Ainda sobre o tema futebol, Capovilla revelou em entrevista a Oricchio:

²⁴⁸ JORNAL do Brasil. Edição 299, 21 de dezembro de 1966, n/p.

Quando o Farkas tornou viável o projeto de quatro médias-metragens, não tive dúvida em escolher o futebol como um dos temas. Estava pronto e maduro para transformar em imagens e sons as experiências que tivera. Além do mais, era a oportunidade de utilizar o futebol como enfoque de uma análise sociopolítica da realidade brasileira, coisa que não tinha sido feita até então. O Garrincha do Joaquim não chegava a tanto e o Rei Pelé, produzido pelo Fábio Cardoso em 63 e dirigido pelo Christensen, não passava de uma biografia²⁴⁹.

O título do filme foi inspirado no livro homônimo do jornalista e treinador João Saldanha, publicado originalmente em 1963. Após o fim das filmagens, Capovilla foi de trem até o Rio de Janeiro “visitá-lo na redação do Jornal do Brasil e pedir sua autorização. Ele me perguntou se havia filmado o livro. Expliquei que não. Ainda bem, disse ele, porque aquilo não daria filme de jeito nenhum”²⁵⁰.

Para que o projeto desse filme se realizasse, Capovilla contou com uma equipe que refletia suas relações naquele início de década. O próprio Thomaz Farkas conduziu a fotografia do filme. Com auxílio de Armando Barreto, que trabalhava no Canal 100, a dupla ficou responsável pelas filmagens de jogos e estádios lotados. Colaboraram com o projeto Francisco Ramalho, João Batista e Clarice Herzog. A produção executiva ficou por conta de Edgardo Pallero e a montagem foi feita por Roberto Santos, que se consagraria como um dos principais mentores técnicos de Capovilla. Por fim, havia, sobretudo, a assistência de direção do grande amigo Vladimir Herzog.

O desafio de capturar o som direto das entrevistas, do estádio e das partidas, era instigante e problemático.

Com um microfone direcional potentíssimo, fartei-me de captar os sons diretos do campo e da torcida, uma novidade e tanto. Infelizmente, o negativo da entrevista com Pelé dentro do campo se deteriorou e nós tivemos de repeti-la em condições não tão favoráveis. Mas usamos o som da primeira, resultando numa falsa sincronia. De maneira geral, era dura a batalha nesses primeiros tempos do som direto. As entrevistas mais longas costumavam sair de sincronia e tínhamos que recuperá-la mediante um estratagema de laboratório²⁵¹.

Ao fim do processo de captação, havia um material vasto de entrevistas e jogos para analisar. Roberto Santos, que na época adivinha do Canal 100, ajudou

²⁴⁹ ORICCHIO, 2006, *Op. Cit.*, p. 294-295.

²⁵⁰ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 74.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 76-77.

Capovilla a montar o filme utilizando, inclusive, imagens e arquivos de televisão (que na época filmavam em 16 mm). Diversas imagens foram adicionadas na montagem. Na abertura, por exemplo, foram usadas imagens provenientes do Canal 100, e para evidenciar o desabamento da arquibancada do estádio do Santos por superlotação – do qual não tinham captado imagens - utilizaram arquivos de televisão, para dar sentido simbólico às imagens de pânico e agitação que se deu pós acidente.

A partir do senso comum e indícios de corrupção nos meandros dos jogos (segundo o diretor: juízes comprados, intervenção de forças e interesses políticos nos clubes), Capovilla buscou caracterizar o futebol como este espetáculo subjugado a demais interesses e forças²⁵².

O enredo, que envolve o popular e o registro das imagens do cotidiano brasileiro, já encontrava sinais na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, de 1961, cujos princípios Capovilla descreveu em depoimento a Galvão e Bernardet, em 1981.

Lá foram apresentados os primeiros documentários daquilo que depois se chamaria Cinema Novo. E discutido os temas que nós pensávamos que iriam revolucionar o Cinema Brasileiro. Se pode saber o que isto foi lendo os artigos que Paulo (Emílio) escreveu na época. O negócio era este: 1) Um novo tipo de produção, sem escrúpulos técnicos; 2) O homem como tema – tentativa de encontrar o homem brasileiro, a busca desse homem, sua maneira de falar, de andar, de se vestir, de existir, seu trabalho, sua estrutura mental; 3) Uma nova linguagem, que se esboçava em filmes como Couro de Gato, por exemplo²⁵³.

Ocorrida em São Paulo entre os dias 12 e 15 de novembro de 1960, a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica marcaria o início da década. Parte considerável da crítica especializada de diferentes gerações, representando inúmeros estados, compareceu ao evento totalizando 100 participantes²⁵⁴. Entre debates e exhibições de filmes, os críticos estreitavam laços, antes distantes ou inexistentes.

²⁵² *Ibidem*, p. 82.

²⁵³; BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **O nacional popular na Cultura Brasileira – Cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981, p. 196-197.

²⁵⁴ Cf. PINTO, Pedro Plaza. **Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). São Paulo: USP, 2008.

A circulação de jornais e revistas do eixo Rio-São Paulo alcançava, na medida do viável, outros estados (conforme evidenciado no tópico 1.2 ao tratar do grupo da Paraíba que lia jornais e revistas do Rio, São Paulo e Recife). O contrário, no entanto, não era frequente. O evento, deste modo, foi fundamental para incitar conexões.

Os filmes exibidos também foram cruciais para a magnitude do evento, entre eles, *Arraial do Cabo* (1959), *Aruanda* (1959) e *O mestre de Apipucos e poeta do castelo* (1959). Foi neste evento que Capovilla, que trabalhava à época na Cinemateca Brasileira ao lado de Jean-Claude Bernardet, teve seu primeiro contato com Linduarte Noronha:

Lembro-me bem da manhã em que se apresentou um jovem baixinho, truncado, com uma lata de filme debaixo do braço. Pediu para exibi-lo, como já fizera para um grupo de pessoas no laboratório Líder, no Rio. Era Linduarte Noronha e seu *Aruanda*²⁵⁵.

O diretor de *Aruanda* (1960) esclarece que Glauber Rocha e outros cineastas viram seu documentário sem o seu conhecimento. A película havia sido montada no laboratório Líder, como pontua Capovilla. Num bate-papo entre cineastas no “bar da Líder”, Glauber soubera que as cópias estavam num escritório próximo e foi conferir.

O estouro do filme, a zoadada toda em torno de *Aruanda*, começou foi por causa do Souza [...] um dia eu chego lá na sala dele e ele disse: “Olha, eu fiz um negócio que você talvez não vá gostar”. O que é? “Chegaram uns cabras de cinema por aqui hoje, um tal de Glauber e outros aí e eu mostrei teu filme a eles”. No dia seguinte vinha uma manchete no Jornal do Brasil: “Dois documentários importantes: *Arraial do Cabo* e *Aruanda*”²⁵⁶.

Capovilla relembra que teve contato com o filme em sessão privada do Cine Coral e ficou “estarecido”. Foi Rudá Andrade, segundo ele, que decidiu apresentá-lo naquela mesma noite na Primeira Convenção. O filme surpreendeu os críticos mais notórios do país até aquele momento, incluindo Paulo Emílio. “A alta burguesia paulistana também estava presente à sessão. Ninguém escapou do impacto de um filme que exemplificava à perfeição a ideia de um cinema em mudança”²⁵⁷.

²⁵⁵ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 48-49.

²⁵⁶ MARINHO, 1998, *Op. Cit.*, p. 165.

²⁵⁷ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 49.

Em depoimento ao CPDOC, Capovilla considera este o grande momento de Linduarte Noronha:

Ele sempre fala comigo que... “Capô, você e o Jean-Claude foram os meus guias, vocês conseguiram com que eu ficasse universalmente conhecido, num momento só”. Porque isso foi impressionante: em um dia só, esse cara virou o grande cineasta do Cinema Novo²⁵⁸.

Com esta pontuação, faz-se importante ressaltar que o cineasta já conhecia os documentários retratados no capítulo anterior e que não passara despercebido por eles. Diversas foram as circunstâncias, conforme exposto, que concorreram para a realização dos primeiros filmes de Capovilla; há de se frisar: todos documentários. Buscou-se, deste modo, situar Capovilla como agente crítico e militante nos primeiros anos de 1960. Ato contínuo, pôde-se vislumbrar obras intimamente vinculadas com a vida do diretor, seus gostos, experiências, e que partia, essencialmente, de uma premissa social e política, de viés sempre de esquerda.

Subterrâneos do Futebol (1965) obteve menção honrosa – Governador do Estado – em São Paulo, 1965, e voto de Júbilo e Congratulações, ao lado de *Viramundo*, pela Câmara Municipal de São Paulo em 18 de outubro de 1965, cujo texto de sessão dizia: “valiosas ajudas ao estudo da psicologia do povo paulistano”²⁵⁹. O filme de Capovilla pode ser encontrado na íntegra no acervo de Thomaz Farkas, projeto que digitalizou todos os filmes produzidos e fotografados por ele²⁶⁰.

²⁵⁸ CAPOVILLA, 2013, *Op. Cit.*, p. 31

²⁵⁹ Para mais informações, Cf. **ACERVO THOMAZ Farkas** (repositório online). Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM. Disponível em: <<https://www.thomazfarkas.com/filmes/subterraneos-do-futebol/>>.

²⁶⁰ *Ibidem*.

3. **SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL (1965): DESCRIÇÃO, ANÁLISE E DISCUSSÃO POLÍTICA**

Este capítulo tem como objetivo investir na análise do filme *Subterrâneos do Futebol*, para interpretá-lo em relação às ideias políticas do seu autor, e em relação ao contexto cultural de sua produção. Nesse empreendimento, vários autores serviram de referência metodológica.

Em *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)* (2009), Manuela Penafria²⁶¹ reflete sobre a atividade da análise fílmica e propõe possibilidades metodológicas para o exercício desta atividade. A autora pontua que em princípio, qualquer discurso que discorra sobre um filme realizaria alguma análise. A crítica cinematográfica, nesse sentido, seria o discurso mais trivial. Haveria, porém, distinções conceituais entre o que se considera “crítica” e o que se entende por “análise”.

A crítica teria um caráter avaliativo, cujo enfoque principal seria conferir juízo de valor a um filme. Neste sentido, se estabeleceria o valor de um determinado filme a fim de um propósito em específico, qual seja o seu tema, beleza, subsídio para determinada discussão, entre outros aspectos.

Dentro do discurso da crítica cabe, também, análises, as quais, serviriam ao objetivo de atribuir valor a um determinado aspecto ou a um conjunto de aspectos. Para os autores Jacques Aumont e Michel Marie, a atividade crítica teria três funções primordiais: “informar, avaliar, promover”²⁶².

Já para se analisar um filme seria necessário decompô-lo. A autora Manuela Penafria expõe que é comumente aceito que a análise fílmica incida duas etapas essenciais: “em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar”. Tal decomposição implicaria três conceitos principais:

- A) O que se refere à imagem (que concerne a descrição de planos, composição, enquadramento, ângulo e outros aspectos);
- B) O que se refere ao som (como off/in, por exemplo);
- C) O que se refere à estrutura fílmica (cenas, planos e sequências).

²⁶¹ PENAFRIA, Manuela. *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso SOPCOM, Lisboa, abril de 2009, p. 1-10.

²⁶² AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009, p 12.

Desse modo, “o objectivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação”²⁶³. Isto não significa, no entanto, que a crítica cinematográfica não realize interpretações. Para Penafria, a interpretação da crítica, em significativa parte das vezes, não seria feita a partir da decomposição fílmica, o que atestaria o carácter distinto, mas ainda assim existente ao seu modo.

Os autores Vanoye e Goliot-Lété, por sua vez, traçaram paralelo entre análise fílmica e análise científica, no sentido de decompor o objeto de análise em seus “elementos constitutivos”. Seria, deste modo, necessário “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela sua totalidade”²⁶⁴.

Para Neli Mobelli e Cássio Tomaim, que coadunam com Vanoye e Goliot-Lété e Penafria, seria necessário considerar, também, aspectos internos e externos ao filme analisado. Neste viés, o aspecto interno constituiria “elementos da linguagem audiovisual que darão forma ao produto”²⁶⁵ e o externos seriam ligados ao contexto temporal. Assim, seria relevante considerar circunstâncias econômicas, sociais, culturais e movimentos artísticos e cinematográficos do período de produção da fita, pois “um filme nunca é isolado, mas participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição”²⁶⁶. Segundo essa ótica, a decomposição estaria relacionada aos aspectos internos do filme. Já os aspectos externos seriam certificados por documentos que suportassem a análise.

Tratando especificamente sobre documentário, Bill Nichols²⁶⁷ identificou seis modos de representação, que seriam espécies de subgêneros do próprio gênero documentário: poético, observativo, participativo, reflexivo, performático e expositivo, sendo que um filme documentário poderia conter porções de mais de um desses

²⁶³ PENAFRIA, 2009, *Op. Cit.*, p. 1.

²⁶⁴ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2002, p. 15.

²⁶⁵ MOMBELLI, Neli Fabiane; TOMAIM, Cássio dos Santos. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. **LUMINA** - UFJF, Juiz de Fora, v. 8, n. 2, dezembro 2014, p. 03.

²⁶⁶ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, *Op. Cit.*, p. 22. De acordo com tais autores, haveria de se considerar, todavia, duas fragilidades frequentemente encontradas em certas análises, sobretudo a de estudantes. O problema estaria quando “a pessoa acredita estar interpretando, reconstruindo, quando se contenta em descrever” ou quando “a pessoa tenta, ao contrário, interpretar antes mesmo de ter descrito”. O processo de análise, nessa perspectiva, seria constituído pela desconstrução, equivalente à descrição e a reconstrução, correspondente a interpretação.

²⁶⁷ NICHOLS, 2007, *Op. Cit.*

modos, embora Nichols afirme que algum sempre prevalecerá. O documentário *Subterrâneos do Futebol* (1965) possui características que corroboram com o modo expositivo, cuja explicação seguirá no próximo tópico.

Importante observar ainda, que embora existam diversas proposições metodológicas conforme pontuado, “[...] não existe apesar do que por vezes se diz, um método universal de análise de filmes”. Com isto, “[...] cada analista deve habituar-se à ideia de que precisará mais ou menos de construir o seu próprio modelo de análise, unicamente válido para o filme ou o fragmento do filme que analisa”²⁶⁸.

Diante do exposto, a análise da discussão política em *Subterrâneos do Futebol* foi realizada a partir da decomposição de aspectos estruturais considerados principais no filme, a saber: a função dos “personagens” (que balizam a estrutura), a “narração” e os “aspectos sonoros” (tal como destacado por Penafria); ato contínuo, recompondo-os e assim propondo caráter interpretativo, avaliando as discussões políticas presentes no documentário, e o posicionamento que o cineasta assume, por meio do filme, em relação ao seu contexto de produção. Compreende-se aqui, que tais discussões estão presentes em 05 (cinco) blocos que tratam sobre as nuances do futebol, mas que também fornecem possibilidades de investigação para além das circunstâncias do esporte.

Assim, interessou primeiramente investigar a função que cada personagem exerce no filme, para depois compreender o papel do narrador e os aspectos sonoros. Essa conjunção permite contextualização geral e embasa a discussão presente nos blocos.

Quanto aos blocos, estes foram definidos a partir da compreensão de que o filme se estrutura em três eixos norteadores: o jogador iniciante, o profissional e o decadente (noção apoiada na perspectiva do próprio diretor). Há, porém, outros dois temas considerados importantes para esta análise, pois se conectam, permeiam os anteriores e proporcionam reflexões: os torcedores e os dirigentes.

Desta forma, na segunda parte deste capítulo, os cinco blocos do filme serão descritos com detalhes de cenas e quadros, com o intuito de identificar e interpretar as discussões presentes. Antes disso, discutiremos a função dos personagens na elaboração fílmica.

²⁶⁸AUMONT; MARIE, 2009, *Op. Cit.*, p 15.

3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESTRUTURA FÍLMICA

A noção de estrutura aplicada neste tópico consiste em apurar os diversos elementos que constituem o documentário de Maurice Capovilla, com o objetivo de contribuir para a sua compreensão.

Para iniciar a discussão, se faz oportuno mencionar as motivações do diretor sobre o seu filme. O documentário, gravado em 16mm, propõe abordagem crítica, sobretudo, aos bastidores do futebol. A preocupação principal quando da sua elaboração era “caracterizar o futebol como espetáculo explorado por uma série de interesses”²⁶⁹. Para conduzir este raciocínio, o diretor Maurice Capovilla estruturou três personagens principais que são responsáveis, para além do arco dramático, por subsidiar as múltiplas discussões que o filme busca imprimir.

O primeiro deles é Luís Carlos de Freitas, conhecido como Feijão, que é um jovem aspirante que trilha caminho em busca da profissionalização. O segundo personagem é Pelé (Edson Arantes do Nascimento), jogador profissional de reconhecimento e fama internacional, o melhor jogador do mundo à época; e o terceiro é Zózimo Alves Calazans, ex-jogador profissional de grandes clubes que busca retornar ao circuito principal.

De acordo com o próprio cineasta, esses três personagens, todos negros, constroem uma parábola que representa o aspirante, o ídolo e o decadente²⁷⁰. A partir desta estrutura principal, a narrativa discute criticamente o espetáculo do futebol. As questões levantadas são, em essência, políticas. De acordo com a análise realizada, constatamos que Capovilla buscava demonstrar que o futebol, consumido como entretenimento, possuía também desventuras, geralmente ocultas, visto que nem sempre chegavam à ciência do grande público.

Para desenvolver essa crítica, o filme amparou-se em alguns elementos constituintes: a narração, gravada em estúdio, as entrevistas e som ambiente dos estádios (ambos captados em som direto) e os fragmentos de jogos e registro das torcidas.

²⁶⁹ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 82.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 74.

Além das imagens originais captadas pela Arriflex 16mm e operada por Thomaz Farkas, foram utilizadas imagens cedidas pelo Canal 100²⁷¹, que foi creditado como colaborador no documentário. O filme intercala narração, entrevistas, imagens de estádios e jogos ao longo de seus 32 minutos.

Além dos três supracitados personagens, outros agentes que cercam o esporte são apresentados no filme. Podem-se destacar seis categorias principais representadas por vários entrevistados, à exceção dos policiais. Grosso modo, têm-se jogadores, torcedores, dirigentes, comissão técnica (incluindo um médico), familiares dos jogadores e policiais. Assim, primeiramente, serão apontadas essas personagens, identificando sua função na narrativa, para depois avaliarmos como permitem discutir politicamente diversos assuntos.

3.1.1 Os Entrevistados

O torcedor inaugura as entrevistas. A primeira entrevista exibida no documentário busca investigar a motivação do torcedor que frequenta o estádio. O homem anônimo explica que, em sua opinião, o esporte seria o entretenimento mais acessível aos brasileiros naquele momento e que tratar-se-ia de uma distração inocente. Para ele, o futebol teria mérito por ser o esporte que mais se vincularia à psicologia brasileira.

O segundo entrevistado opina que o torcedor vai ao estádio para incentivar seu time de coração e que a emoção proporcionada pelo espetáculo contribuiria para amenizar os seus problemas individuais. Em consonância com o torcedor anterior, o futebol seria, portanto, uma distração oportuna.

O próximo torcedor diz que vai ao estádio independente das intempéries do clima/tempo e que, se necessário, faltaria ao trabalho para acompanhar o clube pelo qual torce. “Sou corintiano para qualquer maneira”²⁷², finaliza. A frase ratifica sua posição: o clube teria uma importância enorme em sua vida.

O quarto e último torcedor entrevistado versa sobre a gerência dos clubes, e como o público do futebol, em geral, percebe essa atividade. Embora muitos desconfiem da gestão dos diretores, a motivação maior que leva o torcedor ao

²⁷¹ *Ibidem*, p. 77.

²⁷² SUBTERRÂNEOS, 1965, *Op. Cit.*, min. 03'45”.

estádio, seria o esporte pelo esporte. O fanatismo, por vezes doentio, garantiria a presença do torcedor, à despeito de desavenças com a direção.

As entrevistas dos torcedores, todos anônimos, são breves e não duram mais que alguns segundos. Os quatro entrevistados deste grupo parecem responder a uma pergunta inicialmente feita pelo narrador, que busca entender o que levaria os torcedores aos estádios. Como instância maior, a resposta seria o próprio futebol, o entretenimento acessível.

Por outro lado, ao todo cinco jogadores são entrevistados. Além dos três profissionais que, nas palavras de Capovilla, constroem a “parábola sobre o aspirante, o ídolo e o caído”²⁷³, outros dois fornecem suas vozes ao documentário. Todos eles possuem funções específicas.

O primeiro jogador entrevistado é Luís Carlos de Freitas. O atleta defendia a camisa do Palmeiras, mas ainda não era profissional. Sabe-se disso pelas suas próprias palavras: “pretendo ser jogador de futebol daqui a um ano e meio mais ou menos”²⁷⁴. Ele diz que foi escolhido entre dois mil outros candidatos para interpretar Pelé no cinema. O acontecimento lhe teria provocado problemas, pois, lhe foi imputado o adjetivo pejorativo “mascarado”, que na gíria do futebol significaria algo como “deslumbrado”, “metido”. O jovem afirma que nunca intencionou ser Pelé e que estava buscando sua própria personalidade e moral.

Luís Carlos representa o jogador iniciante, que busca a profissionalização e sucesso. Ele comenta sobre sua residência humilde num bairro de subúrbio e denota pesar pelo falecimento da mãe, ocorrido antes da exibição do filme em que foi protagonista. O atleta afirma que fora convocado para a seleção juvenil que viajaria para o exterior e discorre que sua intenção é sagrar-se profissional para ter dinheiro e fama, com intuito, segundo ele, de ajudar sua modesta família.

O treinador, que também fala sobre Luís Carlos, se referindo a ele como “Feijó”, insinua que o jogador teve problemas de personalidade advindos de sua atuação como Pelé. Comenta que o ajudou a saná-los, mas não fornece maiores informações. O treinador elogia o talento do atleta e diz que tais qualidades contribuirão para uma promissora carreira, confirmando assim que Luís Carlos não é profissional, sendo, portanto, o jogador aspirante segundo a ótica de Capovilla.

²⁷³ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 74.

²⁷⁴ SUBTERRÂNEOS, 1965, *Op. Cit.*, min. 08'39”.

O segundo jogador entrevistado articula sobre o drama da contusão. O seu nome é ocultado, não é importante para a trama. O que interessa é que o esportista machucado expõe que, embora a contusão seja um problema grave, o período de recuperação também assusta. A inatividade resultada pelo tratamento os deixaria – eles, os jogadores – psicologicamente abalados. Na entrevista que antecede a esta, um médico disserta que muitos jogadores recém-tratados, recuperados de lesão séria, teriam receio de retornar aos gramados preocupados com uma nova lesão. Em função disso, o médico e equipe técnica teriam, então, que realizar trabalho psicológico e espiritual para que os atletas retornassem ao estado emocional anterior à lesão. A função desse jogador é contribuir para evidenciar os percalços da profissão. O atleta é consciente quanto aos riscos proporcionados pelo esporte e entende que contusões são inerentes à profissão.

O terceiro jogador entrevistado é Edson Arantes do Nascimento, conhecido como Pelé. A narração introduz: “mesmo Pelé, o maior jogador brasileiro de todos os tempos, tem dificuldades de enfrentar os riscos do futebol, está sempre ameaçado”. O atleta é introduzido com “louros”. Sabe-se de antemão, assentido pelo narrador, que Pelé é o jogador mais expressivo entre os jogadores, é o maior.

As respostas do jogador são motivadas por perguntas entoadas por alguém desconhecido. Entrevistador e entrevistado estão fora de campo, não aparecem na cena. Embora o documentário não especifique o motivo - e não é crucial para a narrativa - é possível compreendê-lo por informações externas. O negativo original da entrevista realizada dentro de campo com Pelé, deteriorou-se, impossibilitando sua utilização. A equipe decidiu “repeti-la em condições não tão favoráveis”²⁷⁵. O diretor não esclarece tais adversidades, mas o documentário fornece indícios.

Quando essas cenas são exibidas, percebe-se a aglomeração e demasiada confusão cercando o jogador. A câmera permanece distante e disputa espaço com os repórteres. Pelé, no entanto, é entrevistado, mas por pessoas que não pertenciam a equipe de produção do documentário. Na montagem, então, foi utilizado o áudio da primeira entrevista, mas com imagens da segunda, decorrendo numa falsa sincronia. De qualquer sorte, a atenção dispendida com o jogador denota sua relevância.

²⁷⁵ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 77.

As três perguntas direcionadas a Pelé investigam a consequência da fama, a qualidade da vida de jogador e as dificuldades do início da carreira. Esta é a primeira vez que se ouve a pergunta, até esta entrevista, ouve-se apenas as respostas. Sobre a fama, Pelé disserta sobre dualidade, haveria o lado positivo e o negativo, mas os rojões que soam ao fundo encobrem a voz do jogador, tornando parte da entrevista inaudível. Ao ponderar sobre os meandros da profissão, Pelé reflete que a vida de jogador exige sacrifícios complicados de se administrar. As relações pessoais dos atletas de futebol seriam prejudicadas em função dos compromissos intrínsecos a carreira. Pelé é resolutivo ao afirmar que o jogador seria um escravo da profissão e que teria apenas 15 anos para construir reserva financeira. Reflete também sobre o que fariam os desafortunados, cuja carreira não permitiu a manutenção de reservas que lhe garantissem subsistência.

Questionado sobre as dificuldades do início da carreira, o atleta considera que todo o início, de qualquer setor da vida, é tortuoso. Pelé serve a narrativa para representar a exceção. O jogador não é “apenas” famoso e bem sucedido, é a estrela maior, a inspiração, o “ídolo” dentro da parábola de Capovilla.

O quarto jogador entrevistado é irmão de Pelé. O atleta respeita e mostra-se satisfeito com o triunfo do irmão, e reconhece, inclusive, as próprias limitações. Nesse sentido, comenta que nunca intencionou seguir carreira como jogador de futebol, morreria de fome, segundo ele, caso se aventurasse. Pondera ainda que via o futebol como lazer e não se considerava um profissional. O nome do irmão de Pelé não é dito, não é importante. O que a narrativa parece buscar é a compreensão de como seria viver “à sombra” do maior jogador do mundo sendo, também, um jogador.

O quinto e último jogador a fornecer entrevista é Zózimo Alves Calazans. O atleta enceta analisando criticamente a profissão e mostra-se taxativo ao afirmar que, de modo geral, o profissional encontra múltiplos infortúnios na carreira. O passo preso, as longas concentrações e as excursões infundáveis configurariam mecanismos que vinculariam o jogador aos clubes e dirigentes de forma injusta e desproporcional, caracterizando regime análogo a escravidão.

A esposa de Zózimo, única mulher a ser entrevistada na película, confirma que as viagens e concentrações afetam a relação familiar. A mulher comenta que, certa vez, o jogador permaneceu por três meses e dez dias longe de casa e que esta situação lhe provocara problemas nos “nervos”, dado à angústia da solidão. A

esposa de Zózimo, cujo nome também não é citado, cumpre a função de sublinhar o drama familiar provocado em decorrência dos obstáculos da profissão.

Zózimo prossegue afirmando que, frequentemente, deparava-se com dirigentes insensíveis em relação aos sacrifícios necessários para o exercício da profissão e que estes não reconheciam o mérito e valor do profissional. Essa opinião crítica antecede a apresentação do jogador.

O atleta, que foi bicampeão mundial com a Seleção Brasileira, busca recolocação profissional e nutre expectativa de nova convocação. Zózimo não comenta sobre sua condição pessoal, é o narrador que expõe o conflito: o jogador fora acusado de suborno pelos dirigentes. Tal atribuição teria sido suficiente para afastá-lo do circuito principal. Zózimo fecha o arco das entrevistas com jogadores e representa o caído - a decadência - dentro da lógica construída por Capovilla.

O grupo técnico é composto por três personagens: dois treinadores e um médico. O primeiro a fornecer sua voz ao documentário é o técnico Feola, que, conforme anteriormente apontado, fala especificamente sobre Luís Carlos de Freitas. Sabe-se do nome do técnico através do narrador, que complementa sua reflexão sobre o referido jogador. Diz o narrador: “o treinador Feola estava certo. Nem todos podem ser Pelé, nem todos serão milionários como Pelé, mas as obrigações são as mesmas”.

Pode-se compreender que o treinador possui duas funções: informar sobre os problemas de personalidade que Luís Carlos de Freitas sofreu ao interpretar Pelé no cinema e sua contribuição para saná-los. O treinador, deste modo, contribui para a noção de que a comissão técnica também atua em outras esferas, que não somente a técnica. Feola diz que sua orientação – em nível psicológico – auxiliou a retomada de consciência do jogador, que entendeu o seu papel.

O outro treinador, cujo nome não é dito, explica o porquê não considera o jogador um ser humano comum. Haveria vários fatores que implicariam nesta noção. O principal seria que a trajetória de um jogador, limitada em 15 anos, constitui demasiadamente pouco tempo para o ganho financeiro. O treinador mostra-se compassivo com a condição do jogador e, ao refletir sobre as mazelas da profissão, confere caráter técnico à discussão.

O médico, por sua vez, inicia discorrendo sobre o seu próprio campo de atuação: a medicina esportiva. O jogador contundido ficaria, por vezes, hesitante em retornar ao campo, o que demandaria, também, atuação psicológica por parte

desses profissionais. Cabe destacar que tanto o médico quanto o técnico Feola acreditam auxiliar psicologicamente os jogadores. Outra conexão é que o discurso de ambos advém de ou conectam entrevistas. Feola reflete a partir de questões levantadas por Luis Carlos de Freitas e os comentários do médico introduzem as exposições do jogador na entrevista subsequente.

A comissão técnica serve à narrativa, sobretudo, para conferir legitimidade às discussões, sejam estas decorrentes de outra entrevista ou suscitadas pelo narrador.

Apenas um membro da diretoria é entrevistado. O homem, que se identifica como vice-presidente de administração, discorre brevemente sobre o campeonato e opina que o clube do Santos teria demonstrado fibra e mereceria toda a glória por ser campeão paulista, brasileiro e do mundo.

Ao entoar agradecimentos, o dirigente tece homenagens especialmente à diretoria. Em sua opinião, a coesão e o apoio dos dirigentes contribuíram para o sucesso do Clube, que liderava o futebol mundial há quase dez anos.

Ao que parece, outros dirigentes são filmados. Eles estão sentados, bem vestidos, mas não fornecem entrevista. O único dirigente entrevistado parece servir à narrativa para tencionar o jogo de poder. No filme, enquanto atribui o desempenho do Santos à harmonia da diretoria, cenas de violência surgem na tela, o que pode aludir à relação conturbada entre jogadores e diretoria.

Por fim, as entrevistas funcionam como apoio à narrativa. O narrador, que conecta os assuntos, serve-se das entrevistas para debater e concluir raciocínios.

Em 16'08" são apresentadas outras personagens que compõem o estádio de futebol, que se relaciona com a torcida, que é responsável pela ordem, repressão e representa o braço armado do estado: os policiais. Primeiramente são apresentados pacificamente, de costas, observando o campo sem alardes e sem contato com o público do estádio. Conversam entre si num tom amistoso. O grupo usa capacetes e veste armas nas cinturas.

O quadro seguinte apresenta outra categoria de policiais. Estes estão no meio dos torcedores, interagem com o público e aparentemente dão ordens a alguém que não aparece no enquadramento. Ao invés de capacetes usam chapéus, o que os distingue do grupo anterior.

Os policiais não fornecem entrevistas, é a câmera que os encontra em meio a multidão. Essas personagens servem à narrativa para simbolizar a repressão. Essa

conjectura é endossada em função das cenas de violência protagonizadas por policiais e torcedores.

3.1.2 A voz do filme

O narrador é quem conduz e conecta as discussões. Ouve-se apenas sua voz, jamais ele é visto. A narração parece intentar soar de forma casual, como fosse uma conversa. Esse foi o pedido de Maurice Capovilla a Antero de Oliveira, que emprestou sua voz ao documentário. O diretor pretendia afastar a locução de seu filme daquela que era feita em cinejornais de futebol²⁷⁶. A voz calma de Antero busca aproximação e afinidade com o espectador. A locução, inclusive, dirige-se diretamente ao espectador em algumas ocasiões. Ao introduzir Pelé, o narrador pergunta: “você conhece esse moço?”²⁷⁷. Em outra passagem diz: “e agora atenção, preparem-se, vamos viver juntos a emoção desse grande espetáculo”²⁷⁸.

Há vários outros momentos em que o narrador se dirige diretamente ao espectador. Essa busca pela “aproximação” com o público pode servir a dois propósitos: primeiro que, ao conferir “leveza” à linha narrativa, cria-se um tom amigável que corrobora para incitar a intimidade entre quem fala e quem assiste. Segundo que ao se estabelecer essa relação amistosa, as informações e argumentos ditos pelo narrador são mais aceitáveis. O tom da voz permanece tranquilo e inalterado por todo o filme, até mesmo em cenas tensas e violentas.

Ainda que a narração tenha sido feita em estúdio, ocasionalmente a montagem constrói conexão com os entrevistados. Em dois momentos distintos a locução se dirige a personagens contidos no próprio filme. O narrador diz “por que você vem ao futebol?”²⁷⁹ e a montagem adiciona a resposta de um torcedor. Noutro instante, o narrador diz: “ei menino, boa sorte e até o nosso próximo encontro nos grandes estádios”²⁸⁰. Essas duas frases não são ditas diretamente às pessoas as quais se referem, mas sincronizadas na montagem para provocar tal efeito. Excetuando essas duas passagens, o narrador não faz qualquer outra menção direta aos personagens.

²⁷⁶ Cf. CAPOVILLA; MATTOS, 2006. *Op. Cit.*, p.82.

²⁷⁷ SUBTERRÂNEOS, 1965, *Op. Cit.*, min. 03'16”.

²⁷⁸ *Ibidem*, min. 03'49”.

²⁷⁹ *Ibidem*, min. 01'48’.

²⁸⁰ *Ibidem*, min. 08'30”.

Em *Cineastas e Imagens do Povo* (publicado originalmente em 1985), Jean-Claude Bernardet observa que alguns personagens exercem, também, função do que nomeou de “locutor auxiliar”²⁸¹. Um exemplo seria quando o filme paira sobre contusões, situação que é extremamente aterrorizante para os jogadores. O médico comenta sobre as dificuldades do retorno ao gramado após tratamento ocasionado por lesões sérias. Em outro quadro, o jogador confirma o que o médico disse. Bernardet reflete que a opinião do jogador seria suficiente para se entender o problema da contusão, mas a posição do médico, por ser de caráter técnico, é mais “respeitável” e, portanto, crível: “de fora, ele veria a questão com isenção; enquanto o jogador, por ser parte, é sujeito a reservas”²⁸².

Em outra situação, Luís Carlos de Freitas, que interpretou Pelé no cinema, argumenta que não pretende ser Pelé e que busca sua própria personalidade. Este raciocínio parece demonstrar que sua participação no filme causou-lhe problemas de auto percepção. O técnico Feola declara que procurou orientar o rapaz para fazê-lo reconhecer o seu devido lugar, explicando que ele não podia ser Pelé. Após essa intervenção, segundo ele, o rapaz compreendeu. O comentário de Feola atesta que Luís Carlos foi sincero e disse a verdade. Bernardet afirma que a fala do jogador seria suficientemente explícita e que a intervenção de Feola poderia ser desnecessária, “não fosse o seu status de técnico”²⁸³.

Há um terceiro exemplo desta lógica. Em certo momento um técnico reflete sobre a efemeridade da vida de jogador. O atleta teria sua vida profissional limitada em torno de 15 anos. O técnico discorre ainda sobre as mazelas e percalços da profissão. A visão crítica de Zózimo Calazans acerca da atividade de jogador ratifica o comentário do técnico. Bernardet entende essas interlocuções como apoio a narração fílmica e caracteriza os técnicos como “locutores auxiliares”.

Bernardet também aponta para o que chama de “ecos” ou “rimas”, mecanismo que seria utilizado para vincular o discurso. Nesse sentido, um tema é lançado para ser retomado adiante. De fato, há retomadas de temas ao longo do filme. Nos exemplos de Bernardet sobre o locutor auxiliar, o próprio narrador confirma e reflete sobre os argumentos anteriormente expostos.

²⁸¹ BERNARDET, 2003, *Op. Cit.*, p. 42

²⁸² *Ibidem*, p. 42.

²⁸³ *Ibidem*, p. 43.

Durante o livro o autor utiliza o termo “voz *off*” para referir-se ao narrador/locutor, ou seja: à voz que narra o filme. Na primeira nota de rodapé, no entanto, Bernardet esclarece que optou pela expressão por ser, segundo ele, mais usual em português, mas que o termo “voz *over*” seria mais adequado para tal designação. Faz-se fundamental pontuar, pois, que voz *off* é um recurso diegético, que está fora de campo, mas que possui identidade, faz parte da cena, mas não aparece no quadro. A voz *over* não possui corpo, identidade ou personalidade e é um recurso não diegético, está sempre fora de campo, não está ligada a cena. O recurso também é nomeado por alguns críticos como “voz de Deus”²⁸⁴.

Bill Nicholls afirma que documentários que se dirigem diretamente ao espectador através de vozes ou legendas para propor uma perspectiva, seriam caracterizados de Modo Expositivo. Para Nichols, “os filmes desse modo adotam o comentário com voz de Deus (o orador é ouvido, mas jamais visto)”²⁸⁵. O autor afirma também que tais documentários dependem, demasiadamente, de logicidade informativa responsável por transmitir verbalmente a informação. A noção defendida por Nichols encontra respaldo no documentário de Capovilla.

O diretor pondera, todavia, que em sua visão a realidade contida em seu filme fala por si “sem a necessidade, imperiosa até então, de um narrador constante para conduzir o pensamento”²⁸⁶. Essa afirmação, porém, é questionável, já que Capovilla decide utilizar esse recurso. O narrador possui um papel definido, que é o de introduzir as discussões e provocar reflexão:

O futebol é um misto de ciência e arte, um pouco de malabarismo, capaz de conduzir milhões de pessoas ao delírio, com derrota ou vitória do time preferido e capaz de proporcionar aos seus artistas, cem mil em todo o Brasil, a ilusão dos grandes salários²⁸⁷.

Nesta passagem o narrador reflete sobre o fenômeno do espetáculo e conceitua o esporte como “um misto de ciência e arte”. Este conceito não parte dos entrevistados, é o narrador quem define. Ao informar a quantidade de profissionais de futebol à época, faculta informação impossível de ser confirmada se não pela crença em suas palavras.

²⁸⁴ Cf. RAMOS, 2008, *Op. Cit.*, por exemplo.

²⁸⁵ NICHOLS, 2007, *Op. Cit.*, p. 142

²⁸⁶ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 83.

²⁸⁷ SUBTERRÂNEOS, 1965, *Op. Cit.*, min. 05'54”.

O narrador prossegue afirmando que os jogadores em destaque, coroados por seu talento e fama, teriam de reservar tempo para os “louros”, autógrafos, elogios e abraços. “E viver sem tudo isso é a mesma sensação de ficar sozinho num estádio vazio, cercado apenas pelo silêncio”²⁸⁸. Nesse sentido, os grandes salários e a fama atestariam o sucesso. O reconhecimento seria o maior propósito do jogador, sem isso, portanto, o profissional minguardia no amargor do anonimato sem gozar o luxo do estrelato.

Essas reflexões sedimentam discussões que virão a seguir: a várzea, o jogador aspirante e o ídolo maior, Pelé. O espectador já sabe, no entanto, que há 100 (cem) mil jogadores profissionais em atividade. Os meninos que disputam campeonatos de várzea ou Luís Carlos de Freitas, que sonham com a profissionalização, de antemão disputariam com outras 100 mil pessoas já inseridas no meio. Esta mensuração contribui para interpretar as dificuldades que cercam a profissão e subsidiam a compreensão de que, entre tal montante, Pelé é exceção.

Deste modo, o narrador traz informações cruciais para balizar a discussão. O mesmo ocorre em diversos outros trechos do filme. Quando Zózimo Alves Calazans é introduzido e imprime crítica aos dirigentes e as mazelas da profissão, a narração o apresenta assim: “Zózimo, ex-jogador de grande clube [...], esquecido em uma cidade pequena. Qual a razão? Foi acusado de suborno pelos dirigentes”²⁸⁹. As entrevistas realizadas com o jogador e sua esposa concentram-se em expor o lado negativo da profissão, mas são insuficientes para que se compreenda a situação em que ele se encontra. É o narrador que complementa a informação e insinua que tal destino seria injusto.

A narração, portanto, participa ativamente das discussões. É o narrador que expõe dados e reflete, prepara ou afirma determinado assunto. A voz over é presente por todo o filme e conduz a narrativa a serviço das discussões que o filme propõe.

²⁸⁸ *Ibidem*, min. 06'31”.

²⁸⁹ *Ibidem*, min. 24'24”.

3.1.3 Elementos sonoros

Faz-se imprescindível destacar que todas as entrevistas contidas no filme são registros originais realizados especialmente para o projeto. A captação foi realizada em som direto através do Nagra III, gravador cuja operação era demasiadamente complexa. “Como ainda não havia o cristal que tornava o gravador independente, este era ligado à câmera por um cabo”²⁹⁰. Capovilla compara a situação a de um celibatário isolado socialmente por décadas e que de repente se via obrigado a coabitar com pessoas. “A mudança de comportamento era brutal”²⁹¹.

O que interessa aqui é o geral, averiguar como os diversos sons do filme contribuem para a trama. Fernando Salinas explica o que nomeia de paisagem sonora, que para o autor, configurar-se-ia em “uma sucessão e combinação simultânea de sons organizados na procura de um determinado significado”. Deste modo, “a trilha sonora pulsa a atenção auditiva do receptor no intuito de respostas racionais e emocionais”²⁹².

Diante disto, um dos sons mais marcantes, presente em todo o documentário, é o som dos estádios. O diretor relata que, com um potente microfone direcional, capturou sons diretamente da torcida e do campo. Estes sons são constituídos por diversos ruídos: murmúrios, a euforia provocada pelos gols, gritos, rojões, sons do ambulante que caminha entre os torcedores na arquibancada, sons do chute na bola, o apito do juiz e outros que são comuns ao estádio.

Os sons mencionados, por vezes, aparecem juntos numa confusão auditiva que alude a balbúrdia dos estádios. Seja como for, esses ruídos típicos, entre idas e vindas, ambientam o filme como um todo e surgem em momentos até improváveis. Quando a câmera acompanha Zózimo Alves Calazans em treino solitário e com estádio vazio, a montagem adiciona os ruídos característicos dos estádios. Tais sons são utilizados como planos de fundo das entrevistas realizadas nos estádios, mas diferente do que ocorre com Zózimo, por estarem presentes no ambiente, são capturados pelo próprio gravador.

²⁹⁰ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 68

²⁹¹ *Ibidem*, p. 69.

²⁹² SALINAS, Fernando de Jesus Giraldo. **O som na telenovela: articulações som e receptor**. Tese de Doutorado (Escola de Comunicação e Artes). São Paulo: USP, 1994, p. 42.

O som aumenta exponencialmente quando as jogadas em campo se aproximam de um algum lance decisivo, para “explodir” no momento do gol. Além do som nomeado aqui de “ambiente”, há também músicas específicas adicionadas na montagem.

Sons de Berimbaus abrem o filme e fazem a trilha sonora para apresentação da equipe técnica. Quando o narrador anuncia o início de jogo, ouvem-se cornetas ao fundo. As cornetas, adicionadas em estúdio, introduzem o espetáculo como fosse uma saudação.

Há duas músicas no treino dos jogadores do Palmeiras, uma delas é a Canção do Exército. Capovilla expõe que é comum associarem essa adição como provocação aos militares, mas esclarece que os jogadores estavam cantando a canção: “eu me limitei a fundir, aos poucos, o som direto com uma gravação de disco, transformando o ambiente sonoro original em trilha musical”²⁹³. Embora marque a transição de cenas, a música não possui vínculo com o que acontece nas cenas mostradas no filme.

A trilha musical é breve em *Subterrâneos do Futebol*. É o barulho proveniente das torcidas que, intercalados com entrevistas, ambienta toda a película.

3.2 OS BLOCOS: DESCRIÇÃO, INTERPRETAÇÃO E DISCUSSÃO POLÍTICA

Conforme exposto, o filme é constituído por 14 (quatorze) entrevistas, sendo 04 (quatro) de torcedores, 05 (cinco) de jogadores, 03 (três) de membros da comissão técnica, 01 (um) de dirigente e 01 (uma) de mulher²⁹⁴. Tais entrevistas expõem argumentos, conectam assuntos e são balizadas pela voz do narrador.

A partir dessa conjuntura (entrevista e narração) é possível extrair noções e discussões políticas presentes no documentário, as quais são apoiadas em comentários de Maurice Capovilla e em sua própria trajetória de vida (exposta no capítulo anterior deste estudo).

Deste modo, verifica-se que tais discussões são distribuídas em cinco blocos, que foram separados por temas principais. A seguir, será feita a análise descritiva

²⁹³ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 83.

²⁹⁴ Não se considera aqui como entrevista os berros do último torcedor no fim da película.

das cenas, quadros e planos para interpretá-los, visando identificar as principais preocupações sociopolíticas presentes no filme.

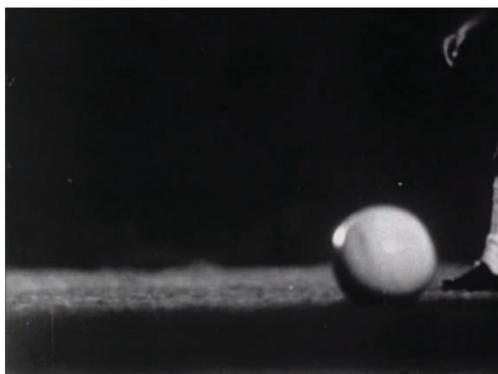
3.2.1 Bloco 01: o povo vai ao estádio (os torcedores)

A primeira imagem de *Subterrâneos do Futebol* retrata o túnel de acesso que leva os jogadores do vestiário ao campo. Deixando o túnel em direção à luz, a silhueta de um homem caminha vagorosamente. A câmera se mantém fixa enquanto a trilha sonora ressoa ao som de berimbaus e atabaques.

No quadro seguinte o título *Subterrâneos do Futebol* surge na tela. No dicionário online *Michaelis*, a palavra subterrâneo é definida como o “que cresce ou se situa debaixo da terra”²⁹⁵. É comum que vestiários em estádios de futebol fiquem abaixo da superfície do campo ou das arquibancadas. O túnel de acesso frisado na imagem leva o jogador do subterrâneo à superfície.

De toda a forma, nos anos 1960, a palavra foi usada para nomear outros produtos culturais brasileiros que faziam uma crítica social ao desenvolvimentismo e à modernização capitalista, chamando a atenção para o lado negativo e degradante desse processo²⁹⁶.

Figura 4: Bola, campo e jogador em *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *Subterrâneos*, 1965, *Op. Cit.*

²⁹⁵ SUBTERRÂNEO. In: **MICHAELIS**. Dicionário (online) de Português. São Paulo: Melhoramentos, 2020.

²⁹⁶ Exemplos: A revista *Panorama*, em Curitiba, publica uma matéria em fevereiro de 1962 intitulada *Curitiba ao avesso – os subterrâneos do silêncio*, assinada por Sylvio Back, então jornalista cultural, e cujo título parece ter sido inspirado numa peça de teatro de Walmor Marcelino junto ao CPC: *Os subterrâneos da cidade*. Vale lembrar que Sylvio Back e Walmor Marcelino eram amigos de Capovilla. Cf. KAMINSKI, Rosane. **Poética da Angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70**. Tese (Doutorado em História). Curitiba: UFPR, 2008, p. 98.

Ato contínuo, o filme corta para o jogo de futebol. No primeiro quadro do primeiro corte surge a bola. Na imagem verifica-se o trio básico para o futebol: a bola, o campo e o jogador.

A cena que se segue é de cortes de pernas correndo, conduzindo e manipulando a bola. Neste momento não se vê rostos. Tampouco é possível identificar no uniforme dos jogadores o time representado. As pernas anônimas correm atrás da bola.

O que interessa para este quadro é o futebol pelo futebol, a disputa, o jogo composto por 22 jogadores desconhecidos que concorrem pela posse da bola. As imagens mostram a partida em close e gradativamente vão se abrindo. Aparecem, então, novos elementos. Pode-se ver os jogadores, seus rostos, uniformes, o público ao fundo, arquibancadas, a chuva, guarda-chuvas, o árbitro, tudo que aquilo que por definição empírica denota um estádio.

O som do berimbau segue ecoando enquanto os letreiros apresentam a produção do filme. Para Luíz Oricchio em *Fome de Bola* (2006), o berimbau denota “a influência da dança e da capoeira sobre a plástica dos movimentos dos jogadores”²⁹⁷. Nesse sentido, o instrumento faria referência ao conceito de “ginga”, comum aos dois esportes.

No minuto 01’16” o nome de Thomaz Farkas é destacado como produtor. A fonte utilizada para creditar Farkas é sensivelmente maior que a utilizada para creditar Capovilla, imprimindo ao produtor um peso de destaque na introdução do filme. Entre bandeiras e comemoração, o nome do diretor sobrepõe à festa da arquibancada, “Realização: Maurice Capovilla”²⁹⁸. A abertura dura de 0’ à 01’25”, e, conforme anteriormente indicado, foi construída a partir de imagens provenientes do Canal 100 (que é indicado como colaborador).²⁹⁹ Assim se finda a abertura.

A narrativa inicia expondo o desembarque de pessoas numa plataforma de trem. Não há referências sobre a localidade da plataforma ou linhas que o trem atendia. Há pessoas desembarcando apressadas, algumas correm. O narrador

²⁹⁷ ORICCHIO, 2006, *Op. Cit.*, p. 118.

²⁹⁸ SUBTERRÂNEOS, 1965, *Op. Cit.*, min. 01’21”.

²⁹⁹ Em CAPOVILLA; Mattos, 2006, *Op. Cit.*, p. 77, Capovilla relata: “[...] Pedi a Roberto Santos que discutisse comigo os caminhos da montagem. Embora partisse de uma estrutura prévia, é claro que muita coisa foi criada na moviola. Na abertura do filme, usamos algumas imagens de euforia futebolística do Canal 100”.

informa que milhares de pessoas vão ao estádio através dos mais variados meios de locomoção e independente das intempéries do clima. Deste modo, o filme expõe a finalidade das pessoas que desembarcam dessa plataforma anônima. Sem o recurso da voz do narrador, não seria possível identificar para onde essas pessoas dirigiam-se, não haveria garantias de que rumavam para o estádio.

Viramundo (1965), filme que compõe *Brasil Verdade* (1968) conjuntamente com *Subterrâneos do Futebol* (1965), também retrata o desembarque de pessoas numa plataforma de trem. Em *Viramundo*, pois, a câmera vai até as pessoas. É possível ver seus rostos, suas malas, crianças nos colos das mulheres e suas vestimentas simples em tomadas abertas e fechadas que, ora registram a multidão aglomerada, ora frisam o rosto anônimo das pessoas na plataforma. O narrador informa que diariamente o Trem do Norte traz a São Paulo, centenas de pessoas que buscam trabalho. Neste caso, o narrador expõe a cidade em que a plataforma se encontra, a linha do trem, de onde o trem está vindo e quem são os passageiros.

Figura 5: Desembarque em plataformas de trem em *Subterrâneos do Futebol* (à esquerda) e *Viramundo* (1965, à direita).



Fonte: *Subterrâneos*, 1965, *Op. Cit.*; **VIRAMUNDO**. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Thomas Farkaz. Rio de Janeiro: Rex Filmes, 1965. Documentário, 40 min.

No filme de Capovilla estas informações inexistem e enquanto as tomadas são feitas à distância e em plano aberto, em *Viramundo* são feitas na plataforma de desembarque e em plano geral. Cabe destacar que a direção de fotografia e a produção de ambos foi de Thomaz Farkas.

A plataforma de trem em *Garrincha, Alegria do Povo* (1962), por sua vez - em sentido inverso - exhibe os torcedores voltando para casa depois do jogo no estádio.

Assim como em *Viramundo*, o filme de Joaquim Pedro de Andrade registra o trem distante, para num segundo momento, a câmera se aproximar e capturar as pessoas de perto, interessada, também, em suas expressões.

Figura 6: Desembarque em plataforma de trem em Garrincha, Alegria do Povo (1962).



Fonte: **GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO**. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Luiz Carlos Barreto; Armando Nogueira. Rio de Janeiro: Herbert Richards, 1962. Documentário, 58 min.

De volta ao documentário de Capovilla, o quadro corta para jogadores subindo as escadas de acesso e adentrando ao campo. O narrador prossegue conduzindo a narrativa e reflete que o futebol seria uma paixão exótica que envolve por completo o brasileiro. A voz *over* afirma categoricamente que o futebol é uma paixão que possui o brasileiro, que o domina, que toma conta dele. Tal afirmação serve para embasar o que virá a seguir: a voz do torcedor. Assim, a narrativa busca confirmar essa declaração através do depoimento de torcedores que explicam o motivo pelo qual vão ao estádio.

O torcedor reconhece o futebol como distração; não enxerga, porém, o espetáculo como alienante. O autor Luíz Oricchio entende que “focalizando o torcedor, o filme mostra como a paixão pelo esporte leva milhões de brasileiros à loucura e, muitas vezes, à alienação”³⁰⁰. Para o torcedor entrevistado, o futebol seria uma diversão de baixo custo. A relevância que o preço impõe sobre sua fala, contribui para elucidar que a ida dos torcedores ao estádio está vinculada à acessibilidade da diversão. O sotaque do torcedor evidencia o que era comum à época: ele é proveniente do norte/nordeste brasileiro. É um emigrante.

³⁰⁰ ORICCHIO, 2006, *Op. Cit.*, p. 420.

A transição de cenas deste quadro é algo a ser destacado. Enquanto o narrador faz a pergunta sobre o motivo pelo qual o torcedor vai ao estádio, a câmera filma a torcida em plano aberto. Ao concluir a pergunta a câmera acelera o zoom em direção à torcida e um corte seco faz a transição entre a imagem da torcida e o close no rosto torcedor. Tal recurso, acionado imediatamente após o questionamento do narrador, pode simbolizar a câmera projetando-se ao encontro das arquibancadas, para dialogar diretamente com o torcedor. Seguem imagens da transição dos quadros:

Figura 7: Imagens da torcida em uma partida de futebol, cenas de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

O filme corta para imagens do jogo em campo e de torcedores passando pelas catracas na entrada do estádio. Através das imagens sensivelmente tremidas é possível concluir que a câmera está nas mãos de quem a opera.

A partir deste momento, a “intervenção” do narrador fica mais evidente. Enquanto a câmera faz tomadas da torcida de dentro do campo, o narrador informa a quantidade de jogos semanais que ocorriam no país (mais de dez mil). Não há como assegurar, no entanto, que de fato ocorria esta quantidade de jogos por semana no Brasil em 1964. De qualquer modo, é possível vislumbrar que tal número busca impactar pela sua expressividade. Neste mesmo prisma, também não é possível auferir com exatidão o número de torcedores, mas a informação disponibilizada permite presunção. Imediatamente após essa informação, o torcedor entra em cena para confirmá-la.

O mecanismo, que consiste em lançar um tema para que um personagem ou narrador o confirme em seguida, permanecerá por toda a película.

Um dos entrevistados representa o torcedor que, inebriado pelo espetáculo do futebol, afirma que até esquece as dívidas. O futebol, por este viés, pode ser interpretado como ópio, que faz o povo ignorar seus problemas, ao mesmo tempo em que é sustentado por ele. O narrador prepara o argumento versando que aos domingos, montante incalculável de pessoas esqueceriam seus problemas em prol da admiração *in loco* de seus ídolos. Os torcedores exibidos aparentam humildade. Alguns se sentam aglomerados, pouco confortáveis, mas prestam muita atenção ao jogo.

Figura 8: Closes em torcedores, cenas de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

O locutor introduz Pelé. “Ele aumentou a paixão do brasileiro pelo futebol. Um nome que até criança de três anos aprendeu a gritar com entusiasmo”³⁰¹. Enquanto Pelé é apresentado, a câmera filma em *close* o rosto de torcedores que parecem encantados com a presença do já intitulado Rei do futebol. Novos elementos ganham luz: o ambulante que caminha entre os torcedores na arquibancada, a pandeirola tocada pelo ambulante, o rádio a pilha que um torcedor coloca junto ao ouvido, os jogadores em campo antes do jogo e o fotógrafo que registra uma foto de uma criança com Pelé. São imagens que compõem diversos elementos comuns aos estádios de futebol.

O próximo torcedor entrevistado possibilita interpretação mais consistente quanto ao argumento da alienação. O homem relata que, se necessário, dispensaria

³⁰¹ *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*, min. 03’10”.

o dia de trabalho para acompanhar o Corinthians, seu clube de coração. Ressalta que estaria com o time para tudo. Nesse sentido, ao dizer que abdicaria do próprio sustento, o torcedor confere paixão exagerada, quiçá fanática, ao clube.

Em artigo ao Suplemento Literário, intitulado *Pankrat, a solução* (1962), Capovilla analisa o filme *Samson* (1961), do diretor polonês Andrzej Wajda, e rotula a personagem principal Jakub Gold como alienada justamente por abdicar a vida da qual poderia gozar para compor o universo de representações semitas. Para o cineasta, a personagem possuía ciência da condição injusta postulada ao povo semita, ainda assim, Jakub escolhera aceitar essa condição subalterna ao invés de se rebelar. Neste caso, a personagem não alienada seria seu ex-companheiro de cela Pankrat, que, além de não se importar com a etnia judia do colega, entendia que a guerra era condição desenhada, posta, que atendia a interesses. Para ele, tudo não passava de luta de classe. Capovilla compreendia, nesse sentido, que o desconhecimento da própria condição caracterizava alienação, mas a imobilidade diante desta ciência alienaria tanto quanto³⁰².

Sobre este início de película, Capovilla esclarece: “abrimos nossa vereda crítica em torno da esperança dos jovens atletas, da exploração do jogador, da loucura e da alienação da torcida”³⁰³. A discussão a respeito da alienação é apresentada, principalmente, por meio das entrevistas, mas também através das reações emocionadas dos torcedores nas arquibancadas.

Os próximos quadros intercalam entre as jogadas de Pelé em campo e as reações do público nas arquibancadas. Nesta passagem, Pelé é o espetáculo que hipnotiza o público e provoca euforia.

As cenas avançam para os gols e exibem múltiplos clubes em campo. Os cortes transitam entre o gramado e a reação dos torcedores. Em certos trechos decisivos a imagem é brevemente congelada³⁰⁴, para logo ter seu desfecho. Segundo Mattos, a intenção de Capovilla teria sido sublinhar o caráter plástico do futebol como instrumento artístico, para frisar o momento máximo de beleza e força do esporte³⁰⁵. Em depoimento posterior ao filme, o cineasta observa que algumas

³⁰² CAPOVILLA, 'Pankrat', 1962, *Op. Cit.*, p. 5.

³⁰³ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 77.

³⁰⁴ Cf. SUBTERRÂNEOS, 1965, *Op. Cit.*, min. 04'40"; 04'55"; 05'57".

³⁰⁵ MATTOS In: CAPOVILLA; MATTOS, 2006, *Op. Cit.*, p. 83.

peças comentavam que tal recurso seria alusão à famosa “paradinha” que Pelé utilizava na cobrança de pênaltis.

Figura 9: Imagens de Pelé e torcedores em partida do Santos. Cenas de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

Os cortes exaltam o ápice do futebol: os gols. A decisão de adicionar estas imagens contribui para evidenciar que toda obra cinematográfica exprime a visão do diretor, enfatizando suas decisões em prol da defesa de uma narrativa. E mesmo que o gênero seja documentário, este não reproduz, necessariamente, a verdade dos fatos, mas aspectos da verdade segundo a posição que o diretor pretende sustentar.

Os gols resultam em comemorações. A cada gol o áudio fica ensurdecido em função dos gritos do público. As cenas de gol fazem questão de capturar as comemorações dos torcedores ao fundo, os quais estão em êxtase. É possível diferenciar as imagens gravadas por Thomaz Farkas e Armando Barreto daquelas cedidas pelo canal 100. As imagens gravadas originalmente para o filme foram capturadas à beira do campo, enquanto as imagens das emissoras são capturadas das cabines, do alto da arquibancada, como até hoje é comum em transmissões de jogos de futebol. A distância da gravação entre as imagens solidifica essa hipótese.

Figura 10: Comparação entre imagens de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

Após os quadros que mostram gols no Maracanã, o narrador reflete que o futebol conduziria milhões de pessoas ao delírio independente do resultado. Esse trecho parece corroborar para a argumentação construída ao longo deste primeiro bloco: o futebol hipnotiza as massas e leva os torcedores ao delírio. Na língua portuguesa, um dos sinônimos de delírio é alienação, o que explica, portanto, o torcedor perder dias de trabalho, ignorar dívidas, compromissos e não se importar com o desconforto da aglomeração ou com as intempéries do clima.

Para Luíz Oricchio, parte expressiva da intelectualidade brasileira na década de sessenta via o esporte de forma negativa: “o intelectual, de esquerda em geral, costumava ver o futebol de fora, e também de cima, numa perspectiva que resistia a integrá-lo no todo da experiência social popular”³⁰⁶. O autor enquadra três filmes em que essa visão teria se repetido: *Garrincha*, *Alegria do Povo* (1962), *Rio, 40 graus* (1955), e o próprio *Subterrâneos do Futebol* (1965). Nesse sentido, pode-se interpretar que as discussões do bloco postulam o futebol como esporte que anestesia, como um singelo (e também importante) momento de distração na vida tão sofrida dos brasileiros. Essa discussão, no entanto, é retomada no último bloco e o narrador se posiciona favorável a essa interpretação, como veremos adiante.

O narrador reflete, ainda, que sem reconhecimento, fama e glória, restaria ao jogador a invisibilidade, o desprestígio. A tomada do estádio cujo som é silenciado (para salientar o destino dos fracassados) configura a transição de blocos.

³⁰⁶ ORICCHIO, 2006, *Op. Cit.*, p. 99.

3.2.2 Bloco 02: o jogador em busca da ascensão (o aspirante)

Este bloco procura analisar, num primeiro momento, a várzea, a estrutura que reproduz a atividade profissional do futebol e os elementos responsáveis por impulsionar nos jovens, o sonho da profissão, para posteriormente, adentrar no contexto de Luís Carlos de Freitas, jogador do Palmeiras que interpretou Pelé no cinema e busca superar as comparações com o Rei do futebol.

A partir deste momento, como foco do segundo bloco, será analisada a discussão entre o trabalho dos jogadores e suas relações com os dirigentes de clubes. É pertinente destacar que tanto a Mattos quanto a Oricchio, Maurice Capovilla relata, de forma extremamente similar, sua infância percorrida nos campos de terra batida, malcuidados e sem qualquer estrutura: a várzea. Durante a produção do documentário a equipe percorria esses campos nos subúrbios em busca de material³⁰⁷. Tal cenário, portanto, era bastante familiar ao diretor.

De volta ao filme, a voz *over* da narração faz a introdução para abertura do segundo bloco, cuja cena mostra uma criança e sua bola.

Figura 11: Criança brincando com bola. Cena de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

³⁰⁷ Cf. CAPOVILLA; MATTOS, 2006, *Op. Cit.*, p. 76.

Em um desses campos de várzea, sem qualquer subsídio, roupa ou conforto, brincava um menininho totalmente nu (não fosse a chupeta pendurada em seu pescoço). Não é possível saber se ele falava, mas é possível observar que a bola já lhe servia como objeto de entretenimento. A criança domina o espaço e sua pequena bola, rodopiando ao seu redor, jogando e a buscando. Os campos de várzea eram repletos de crianças que jogavam bola em meio à sujeira, ao lixo, às condições pouco ou nada favoráveis do campo, do gramado, da terra ou do asfalto. Na imagem vislumbra-se lixo, pedaços de plásticos, um campo mal cuidado, mas há um menino e uma bola, posto que qualquer espaço livre seria passível de se transformar num “campo”. A narração diz: “nasce aí uma vocação”³⁰⁸.

Em *Brasil em tempo de cinema* (2007), Jean-Claude Bernardet pontua que o cinema à época, costumeiramente retratava a criança como marginalizada. Para o autor, na sociedade dos adultos a criança não seria responsável pela condição em que se encontrava a sociedade. Assim, embora a criança sofresse as mazelas sociais, não teria consciência sobre elas e não agiria para resolvê-las³⁰⁹.

O autor cita filmes que retratariam crianças faveladas em condição marginal. *Meninos do Tietê* (1963) de Maurice Capovilla estaria nesta toada ao lado de *Couro de Gato* (1963) de Joaquim Pedro de Andrade, *Menino da calça branca* (1963) de Sérgio Ricardo e *Moleques de rua* (1960) de Álvaro Guimarães. Para Bernardet, a criança favelada, de genuína inocência e principal vítima social, seria o “delfim do cinema nacional”³¹⁰.

Embora *Subterrâneos do Futebol* não enfoque a criança marginalizada de maneira profunda, o retrato, pois, ainda é marginal e tal visão já havia sido abordada pelo diretor em *Meninos do Tietê* (1963). De qualquer sorte, a narração associa a pobreza aos anseios futebolísticos.

A voz informa que “nos bairros pobres de São Paulo, os meninos sem dinheiro e sem escola adquirem o gosto pelo futebol”³¹¹. O narrador reflete que uma bola remendada, duas traves, um campo de terra e pés nos chãos bastariam para o exercício do esporte. A voz do filme participa ativamente argumentando e concluindo reflexões. Neste caso, a defesa é de que o apressado pelo futebol iniciaria na tenra

³⁰⁸ SUBTERRÂNEOS, 1965, *Op. Cit.*, min. 06’52”.

³⁰⁹ BERNARDET, 2007, *Op. Cit.*, p. 57.

³⁰⁹ SUBTERRÂNEOS, 1965, *Op. Cit.*, min. 06’59”.

³¹⁰ BERNARDET, 2007, *Op. Cit.*, p. 58.

³¹¹ SUBTERRÂNEOS, 1965, *Op. Cit.*, min. 06’59”.

infância, contagiando o imaginário de crianças pobres nos campos de subúrbio Brasil afora.

A câmera, então, enquadra dois acontecimentos simultâneos: enquanto as crianças brincam com a bola na beira do campo, os jovens uniformizados organizam o jogo. A partida ainda não foi iniciada, os jogadores conversam e passeiam pelo campo. São as crianças que rivalizam a disputa de bola. Estão de fora do jogo principal, à margem da disputa oficial, como se esperassem a sua vez de entrar em campo.

Vale ressaltar que a única menina que aparece na imagem configura um dos poucos indivíduos do sexo feminino no filme (menos de dez ao todo), sendo que ela aparece alheia à disputa, como mera espectadora marginalizada ao embate pela bola. Para Bernardet a mulher também estaria “à margem de uma sociedade masculina”³¹². O autor argumenta que embora menos utilizada que a criança no cinema, a mulher também era retratada com esse sentido, principalmente em *Porto das Caixas* (1962) de Paulo César Saraceni e *A falecida* (1965) de Leon Hirszman.

Figura 12: Crianças jogam futebol à beira de um campo. Cena de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

³¹² BERNARDET, 2007, *Op. Cit.*, p. 58.

A câmera segue com foco que oscila entre o jogo dentro do campo – já iniciado – e os acontecimentos externos. Na imagem consta ambiguidade de elementos visuais: dois jogos simultâneos, um dentro das quatro linhas (os jovens) e outro, fora (as crianças). As crianças aqui também estão à margem, como que esperando sua vez de entrar em campo. Para Bernardet, “a criança, um dia, virará adulto e poderá agir, fazer o que não está sendo feito hoje: nota de esperança em relação à sociedade futura”³¹³. Se a expectativa de Bernardet repousava sobre o futuro da sociedade, as crianças neste trecho, segundo o narrador, vislumbravam no futebol, possibilidade de ascensão social também futura.

Nas cenas que se seguem, há os que acompanham atentamente o jogo: outras crianças, adolescentes e adultos; e há os jogadores uniformizados que esperam sua vez de jogar a partida. São todos homens, não há mulheres. Os uniformes transmitem a ideia de organização. Parece não ser um embate casual de fim de semana, é, possivelmente, a disputa de um campeonato amador.

Outro aspecto passível de análise é a interpretação de que há reprodução, ainda que amadora, dos elementos que compõe uma partida profissional. Observa-se jogadores, árbitros, assistentes, clubes, público e comércio fixo e ambulante. A câmera faz questão de registrar cada um desses elementos de modo a demonstrar ao expectador que apesar de amador, o evento é sério e estruturado. A quantidade de caminhões com baús e carrocerias, bem como as pessoas em cima e dentro deles, podem indicar que parte do público e jogadores podem ser advindos de outras localidades e a estrutura (mesmo que precária) dos comerciantes, denota ciência de que o campeonato ocorreria.

A construção narrativa neste bloco defende que o sonho do futebol é alimentado desde a infância. Nas cenas, diversos garotos acompanham o desenrolar da disputa. Aprendem com os homens adultos a paixão pelo esporte e entendem o objetivo de toda e qualquer partida: vencer. Esta noção é defendida pelo próprio narrador:

Sem meios de frequentar os clubes esportivos, cercados pelos edifícios, fábricas e várzeas, eles encontram no futebol um desabafo. Aprendem a dar o primeiro chute numa bola e aprendem também a sonhar com dinheiro,

³¹³ *Ibidem*, p. 58.

com aplausos, com futuro melhor, com a gloria que chega apenas para uns poucos³¹⁴.

Figura 13: Estrutura do campeonato amador. Cenas de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

A partida termina com o goleiro vencedor erguido ao alto pelos companheiros de time. É a glória da vitória, o objetivo limite do esporte. Destaca-se que o número 1 (um) na camisa pode não representar somente a posição de goleiro, mas, subjetivamente, a vitória em si. Interessa o primeiro lugar, o topo mais alto, ser carregado pelos companheiros devido ao bom desempenho.

³¹⁴ *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*, min. 07'44".

Figura 14: A glória da vitória. Cena de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

A segunda parte do bloco inicia apresentando Luís Carlos de Freitas. O jogador compõe há cinco anos a equipe do Palmeiras e ainda não subiu à categoria profissional. O discurso intenciona demonstrar que ainda que o jogador frequente as categorias de base de um grande clube, o caminho até o time principal é longo. No início do bloco o filme expõe a disputa na várzea, o amador que almeja o profissionalismo. O corte para a história do atleta demonstra que a trajetória é mais árdua do que parece.

Percebe-se que a partir daqui os entrevistados deixam de ser anônimos. Possuem nome, profissão, desejos e história. Enquanto Luís Carlos fornece seu depoimento, a câmera registra tomadas de jovens jogadores sentados no chão prestando atenção em dois homens que falam. A estrutura do entorno muda drasticamente (em comparação à várzea). Os jovens estão em uma quadra de futsal. É possível ver as arquibancadas, o limite da quadra, cadeiras e pessoas que observam à distância. A estrutura em nada lembra os campos suburbanos.

A cena que corre registra quadros que oscilam entre os dois homens que falam e jovens que escutam atentamente. Um dos homens usa terno e gravata, o outro não. A câmera registra os jogadores numa linha abaixo da dos dois homens, o que confere ordem hierárquica entre os envolvidos.

Figura 15: Jovens jogadores recebem conselhos de instrutores. Cena de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

É evidente de que se trata de algo profissional, com estrutura cuja várzea passa ao largo. O depoimento de Luís Carlos de Freitas faz alusão ao desejo dos jovens que aprendem o futebol nos campinhos dos subúrbios, favelas e confins do país.

Outro personagem que entra em cena é o treinador Feola. Ao afirmar que o jogador Luís Carlos possui qualidades para angariar uma carreira profissional, o treinador, que cunhou – no filme – a frase: “ele não pode ser Pelé”, imediatamente o coloca na média, no senso comum. Feola também compara as qualidades do jogador com as de outros da seleção Olímpica, da Federação Paulista de Futebol e de jogadores que não foram convocados para defender a camisa canarinho. Enquanto Feola esboça essa reflexão, há sucessivos cortes que mostram jovens jogadores em treinamento. O destaque que outrora teve Luís Carlos esvanece diante dos demais jogadores. Primeiro o jovem é o foco da câmera e depõe em close. Depois é gravado em meio a um pequeno grupo de jovens jogadores. Por fim, não se vê mais Luís Carlos. O jogador é só mais um entre tantos e desaparece em meio aos demais.

Figura 16: Jogadores fazem exercícios em treino. Cena de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

A linha narrativa e imagética começa a se transformar a partir de 10'53". Se antes a tônica do filme era analisar a construção de um jogador da várzea ao estádio, a partir daqui o jogador em si interessa. É apresentado como parte e refém do sistema capitalista. Essa temática já havia aparecido no teatro brasileiro alguns anos antes, em 1959, na peça *Chapetuba Futebol Clube*, assinada por Oduvaldo Vianna Filho. Nesta toada, Luiz Paixão Lima Borges analisa as representações capitalistas contidas na peça. Para o autor, "seus personagens são seres humanos esmagados em seus sonhos, privados de experimentar a vida em sua plenitude, pois sempre vai lhe faltar alguma coisa"³¹⁵. Nesse sentido, embora as personagens sonhem com o futuro, com o sucesso e as glórias, a realidade sempre mostraria a sua aspereza, interrompendo a ludicidade na qual os jogadores compartilham esperanças. Os percalços desta realidade também são apresentados no filme *Subterrâneos do Futebol*, conforme será visto adiante.

O narrador avisa: "o treinador Feola estava certo. Nem todos podem ser Pelé. Nem todos serão milionários como Pelé, mas as obrigações são as mesmas"³¹⁶.

³¹⁵ BORGES, 2018, *Op. Cit.*, p. 89.

³¹⁶ SUBTERRÂNEOS, 1965, *Op. Cit.*, min. 10'53".

3.2.3 Bloco 03: a atividade profissional (as obrigações)

A partir de 10'53" a câmera se concentra no treino dos jogadores do Palmeiras. O exercício feito coletivamente, como se fosse ensaiado, lembra a marcha de membros das forças armadas em desfile e apresentações oficiais. O exercício evolui para movimentos com braços e a trilha sonora emplaca ritmo envolvente que sincronizado com os movimentos dos jogadores, soa como dança.

Figura 17: Jogadores se exercitando durante treino



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

A música que se ouve é a *Canção do Exército*, que para João Alves de Oliveira, é uma escolha controversa já que o Brasil acabara de sofrer um golpe militar, articulado, principalmente, pelo exército. Segundo o autor, a canção alude à vida dos soldados e postula os jogadores como os guerreiros da bola³¹⁷.

A canção cessa e sucessivos cortes de jogadores praticando exercícios preenchem a tela. Uma voz, ainda sem rosto, coordena a atividade. “Vai”³¹⁸, “mantém o ritmo”³¹⁹, “vamos acabar logo para ir embora logo”³²⁰. O tom imperativo que se sobressai aos demais ganha rosto na figura do que aparenta ser um preparador físico. O homem acompanha o grupo no treino coletivo, no treino com obstáculos, nos exercícios em solo e faz reflexão sobre o que pensa sobre os

³¹⁷ Cf. OLIVEIRA, João Alves. **La construction idéologique de la culture populaire comme une identité pour le cinema brésilien (1950-1975)**: une synthèse dialectique entre la chanchada et le cinema novo. Thèse de doctorat (Études cinématographiques et audiovisuelles). Paris: Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2013.

³¹⁸ *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*, min. 11'21”.

³¹⁹ *Ibidem*, min. 11'25”.

³²⁰ *Ibidem*, min. 10'32”.

jogadores. Para ele, que analisa a partir da vivência com os atletas, o jogador de futebol não é um ser humano comum, “ele deixou de ser um ser comum para se tornar, inclusive, objeto de domínio público”³²¹.

O entrevistado traz ao filme certa reflexão filosófica. O jogador de futebol, visto geralmente como detentor de fartos recursos financeiros, possuiria curta carreira profissional, portanto um tempo limitado para angariar recursos. O destaque, dinheiro e sucesso que o jogador almejaria, precisaria ser conquistado neste curto período de tempo. O ser trabalhador “comum”, nessa perspectiva, possuiria toda a sua vida saudável para prover recursos. A breve carreira do jogador potencializaria o desafio e preocuparia na medida em que o limite da idade se aproximasse. Outra perspectiva de preocupação seria o sentimento do próprio jogador diante deste contexto. A pergunta “o que pensa um homem cujo ganho material se resume há apenas um pequeno trecho de sua vida?”³²² retira propositalmente a denominação “jogador” para substituí-la pela palavra “homem”, objetivando neste viés, identificação com o trabalhador comum.

Durante tal reflexão o filme corta para os rostos dos jogadores que parecem posar para a câmera. A sincronia entre fala e imagem parece ter a pretensão de identificar o objeto da análise do preparador físico: são destes jogadores que se trata a reflexão. O *close* no rosto dos jogadores intenciona sensibilizar o espectador. Nesta tomada não há escudos de clubes ou camisas de times. Há apenas pessoas comuns, problematizadas e personificadas na figura do jogador de futebol.

Figura 18: Jogadores em *close*. *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

³²¹ *Ibidem*, min. 11'52".

³²² *Ibidem*, min. 13'10".

A transição de cena silencia completamente. É como se a montagem procurasse transmitir uma pausa dramática tentando dizer: pense nisso. Os jogadores deixam o foco da câmera caminhando em conjunto.

O quadro seguinte transita com cenas de uma partida entre Botafogo e Flamengo. Há nesta passagem do filme uma transição de quadros importante a se frisar.

Figura 19: O jogador como máquina. Cena de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

As imagens acima estão distribuídas na ordem exposta no documentário. É exatamente assim que se dá a transição de quadros. Na primeira imagem vê-se um jogador caído, exausto após partida de futebol. As cenas anteriores mostravam cortes do jogo se desenvolvendo. Esta imagem, portanto, pode representar o cansaço do jogador pós-término da partida. Há um corte seco e a segunda imagem é apresentada. Lê-se: a máquina humana. Ora, como seria o jogador uma máquina humana se o quadro anterior o registra caído de cansaço? Sem cortes a câmera guina para o lado direito e vê-se a terceira imagem do jogador sendo pesado. Ao fragmentar tal cenário, pode-se considerar que a ideia é expor o jogador como máquina e utilizá-lo como tal. Pode-se interpretar nessa sequência, portanto, que a discussão paira sobre a exaustão, o conceito de homem-máquina, e o jogador como referência da própria mercadoria, a máquina humana em si, sendo pesada para uso.

A narrativa avança para a entrevista com o médico. Nota-se que até este momento do bloco o jogador não fala. As visões sobre os jogadores são empostadas por outros agentes, por outras personas, e não pelo jogador em si. São estas pessoas - o preparador físico e o médico - que falam sobre os jogadores. Quando o jogador finalmente fala, o seu discurso valida algo que já foi dito pelo médico: o tratamento motivado por contusão intimidaria os jogadores.

Figura 20: Jogador contundido em enfermaria



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

Deste modo, são apresentados jogadores em tratamento. A cena que antecede a transição de quadros capta um jogador solitário. Diferente do coletivo do campo, a recuperação seria lenta, solitária e repleta de inseguranças. O narrador fornece dados da rotina profissional: são dois jogos por semana, quatro treinos, não haveria descanso. O jogador só se ausentaria dos campos por doença ou contusão. A frase “a cada parada o medo aumenta”³²³ é sincronizada com a representação do jogador contundido, sozinho, como que esquecido num canto vazio.

A cena expõe o jogador em sua fragilidade e o enredo explora sua insegurança. Para Luiz Paixão Lima Borges, a peça *Chapetuba Futebol Clube* demonstra as personagens, também, frágeis: “cada um tem sua razão e seus medos, suas expectativas e seus mistérios”³²⁴. Para o autor, os personagens desenvolvidos em sua humanidade, permite análise de seus conflitos e contradições. Nesse sentido, em *Subterrâneos do Futebol*, o jogador é comparado a máquina para logo em seguida a trama humanizá-lo, desmistificando o herói. O jogador também é pessoa comum, passível de adversidades e com realidade também áspera.

³²³ *Ibidem*, min. 15'47".

³²⁴ BORGES, 2018, *Op. Cit.*, p. 90.

O quadro muda drasticamente para evocar novamente a personagem do torcedor. O ingresso, segundo o narrador, seria despesa considerável diante do pouco rendimento do torcedor. A filmagem registra em plano fechado o interior e o exterior da cabine de compra. Grades separam o torcedor do vendedor de ingressos. Este fato conota a necessidade de colocar o praticista numa condição de segurança.

O narrador prossegue: “o torcedor garante os salários dos grandes artistas, sustenta os clubes e proporciona em cada jogo rendas de milhões de cruzeiros”³²⁵. A narrativa atribui aos torcedores o papel de financiadores do espetáculo do futebol. Seriam eles, com vidas sofridas e desprovidas de luxo, que garantiriam os grandes salários de jogadores e dirigentes. O narrador mostra-se compassivo com o torcedor. Nessa perspectiva a troca seria desleal. Ao passo que poucos ganham milhões, milhões enfrentariam mazelas, que iriam de falta de segurança e de ausência de conforto ao espectador, para ainda acompanhar o espetáculo cujo resultado é incerto. Seria uma aposta sem nenhuma garantia de retorno.

Outra personagem coaduna para reforçar essa estrutura desigual: a polícia. A narração não faz juízo de valor sobre os policiais excetuando uma única conotação: “na hora da briga é sempre a mesma coisa: prender sem explicações”³²⁶. Embora a única referência à repressão policial seja esta frase, seu conteúdo faz alusão às diversas injustiças que a força policial pode empregar durante uma partida de futebol. A narração ausente dá lugar às imagens. Se o filme não impõe conteúdo narrativo profundamente crítico à repressão da polícia, as imagens falam por si mesmas:

Figura 21: Repressão policial a torcedores em estádio



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

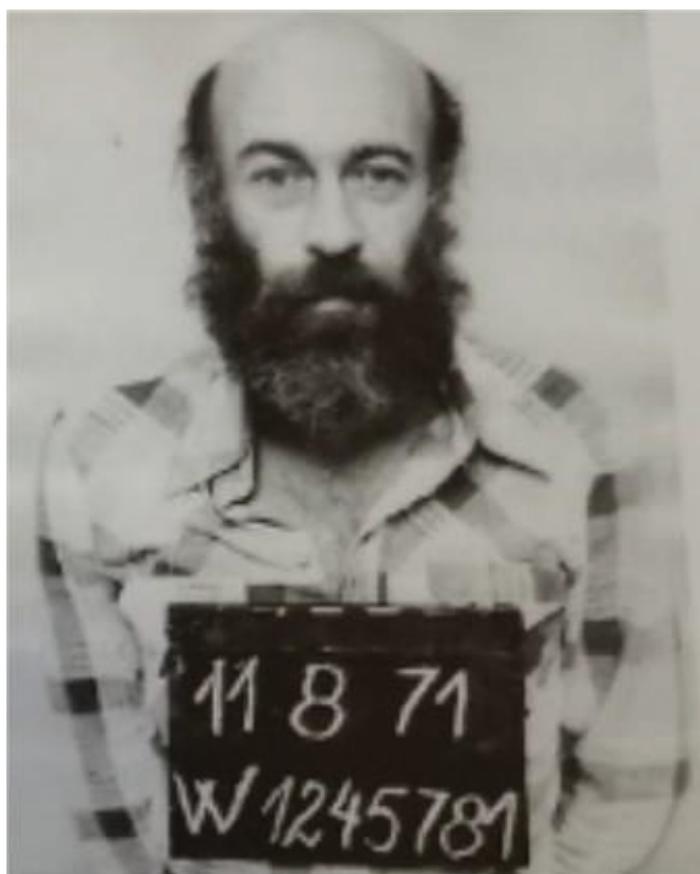
³²⁵ *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*, min. 16'20".

³²⁶ *Ibidem*, min. 16'32".

A relação entre Capovilla e a força policial parece não ter sido muito amistosa. Cabe recordar que na greve geral de 1963, Capovilla e Rudá driblaram a polícia e, às escondidas, percorreram a Av. Brigadeiro Luís em São Paulo para convocar os trabalhadores a aderirem à greve³²⁷.

Em *Meninos do Tietê*, documentário do mesmo ano, o cineasta já havia retratado a polícia como opositora à garotada pobre que brincava às margens do rio. O diretor afirma à Tosi que foi detido por quatro dias na França, em 1968³²⁸ e no catálogo do 5º Festival Brasileiro de Cinema Universitário, disponível na Cinemateca Brasileira, consta imagem da prisão do diretor em solo nacional³²⁹. É compreensível, portanto, que o cineasta tenha postulado a força policial como opressora.

Figura 22: Prisão de Maurice Capovilla em 1971



FONTE: 5º FESTIVAL Brasileiro de Cinema Universitário, 2000. Catálogo. Disponível na Cinemateca Brasileira.

³²⁷ Cf. CAPOVILLA; MATTOS, 2006, *Op. Cit.*

³²⁸ TOSI, 2000, *Op. Cit.*

³²⁹ 5º FESTIVAL Brasileiro de Cinema Universitário, 2000. Catálogo. Disponível na Cinemateca Brasileira.

O bloco finaliza com imagens de confusão e euforia nas arquibancadas. Há cortes que mostram discussões nas arquibancadas, policiais conduzindo pessoas ou torcedores simplesmente pulando e se divertindo. Um corte seco marca a transição para o início do próximo bloco.

3.2.4 Bloco 04: o cartola e o jogador estrela (o ídolo)

O espectador é defrontado com o discurso de um dirigente do Santos que inaugura o quarto bloco. O homem não é apresentado ou introduzido, simplesmente surge comentando a trajetória do clube no campeonato e o título de campeão recém conquistado.

O homem é gravado em close e durante sua fala vê-se tomadas do jogo em campo. Há um lance de gol e a câmera registra as imagens da beira do gramado, por trás de fotógrafos e pessoas que ali estão.

Ao final do discurso os quadros transitam da comemoração dos jogadores em campo para a personagem “literal” do cartola, que irrompe a tela em 17’29”. O filme não pontua a figura como tal, mas fornece subsídio para essa interpretação. A vestimenta da personagem alinhada ao discurso do dirigente confere associação direta entre um e outro. O Cartola representa o dirigente, profissional que intervém no destino dos clubes e jogadores, mas jamais entra em campo. O cartola atua nos bastidores, em reuniões executivas com patrocinadores e comissão técnica. É comum que o cartola possua participação no montante que resulta da transferência de jogadores entre clubes, há, inclusive, os que abocanham parte dos lucros que o jogador recebe em sua trajetória. Deste modo, “os dirigentes, que naquela época dispunham de um instrumento como a lei do passe, exerciam verdadeira tirania sobre os atletas e estabelecia com eles uma relação semifeudal, paternalista e pouco profissional”³³⁰.

³³⁰ ORICCHIO, 2006, *Op. Cit.*, p. 118.

Figura 23: A comemoração com o cartola. Cena de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

Essa visão crítica do dirigente de futebol não escapa ao filme de Capovilla. O narrador diz: “após cada jogo, o abraço dos diretores, mas só se vencer”³³¹. Nesse sentido, o diretor discorre: “queria falar da utilização política do craque pelos cartolas, das enormes diferenças no padrão de salários”³³². A retórica maniqueísta, portanto, foi proposital.

A relação entre a direção e os jogadores seria baseada em interesses. Nessa ótica, vitórias alçariam o clube à patamares imensamente lucrativos e o incentivo, ou abraço, dependeria do resultado da partida.

Cabe destacar que a visão crítica de Capovilla a dirigentes remonta momentos anteriores de sua trajetória. *União* (1962) dissertava sobre um operário acidentado que era injustamente demitido pelo chefe de obras. Pode-se considerar que a mesma noção crítica é empregada em *Subterrâneos do Futebol*. O diretor não intenciona qualquer diálogo com a diretoria, que é vista, deste modo, sempre como oposição.

O filme segue mostrando cenas do que parece ser a comemoração pós título. Há diversas pessoas aglomeradas num espaço pequeno. O dirigente passeia cumprimentando parte delas e um torcedor, em especial, procura, por duas vezes, a lente da câmera para exibir uma a representação de um peixe (apelido do time do Santos) como fosse um troféu, mérito por vencer o campeonato. O torcedor se sente parte da conquista. A cena faz alusão ao mesmo sentido alienante aplicado no

³³¹ *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*, min. 17’30”.

³³² *CAPOVILLA*, 2006, *Op. Cit.*, p. 74.

primeiro bloco do filme, mas desta vez traçando paralelo com a reação comedida do cartola, pessoa que, na realidade, mais teria ganhado com a vitória do time.

Figura 24: Torcedores do Santos comemoram título



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

O dirigente novamente emite um discurso, dessa vez, dado ao microfone que segura e atenção que recebe, em momento que se assemelha a um comunicado oficial. Ele diz: “é um por todos e todos por um”³³³. A frase, referência à clássica obra de Alexandre Dumas, *Os três mosqueteiros*, (1844), busca de maneira intrínseca destacar o coletivo e fidelidade de grupo.

Embora a primeira frase do discurso evoque coletividade, a conclusão do raciocínio do dirigente aponta para a autopromoção. Diversos nomes são citados, mas nenhum é de jogador. O dirigente exalta a diretoria, seus diretores e a si mesmo, atribuindo a tal grupo a responsabilidade pela trajetória vencedora do time do Santos desde meados da década de 1950. O agradecimento é direcionado estritamente aos cartolas do clube e ignora, dessa maneira, a participação dos jogadores nesse período de conquistas. Enquanto o dirigente fala, os cortes imprimem dicotomia que alude à luta de classes: dirigentes versus jogadores. Os jogadores são apresentados da seguinte maneira:

³³³ *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*, min. 17’49”.

Figura 25: Os perigos do futebol - jogadores em disputas de bola intensas



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

Nota-se que as cenas escolhidas para representar o jogador profissional são de situações nada confortáveis: a disputa de bola acirrada e contundente, a queda brusca no chão, o gramado alagado e mal cuidado e o confronto corpo a corpo da disputa na área. São imagens que intencionalmente demonstram que a profissão de jogador também possui percalços. O atleta defende a camisa do clube debaixo de chuva, no sol escaldante, enfrentando quedas, lesões e contusões, seja dia ou noite. Os quadros oscilam entre a violência em campo e a imagem dos cartolas, que são apresentados da seguinte maneira:

Figura 26: Cartolas (gestores de clubes de futebol) em cenas de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

Os dirigentes apenas observam, não participam do jogo, do confronto e não correm o risco de lesões. São todos homens brancos, bem vestidos, engravatados, confortavelmente sentados, não se sujam ou cansam, não sofrem pelas oscilações climáticas. Enquanto os jogadores se arriscam em campo, os cartolas observam passivos do lado de fora. Enquanto os jogadores correm, suam e cansam, os

cartolas conversam e sorriem descontraídos. A narrativa se posiciona claramente favorável ao jogador.

Para Joao Alves de Oliveira, a representação dos dirigentes e dos jogadores em *Subterrâneos do Futebol*, imprime alegoria entre o explorador e explorado, os detentores do meio de produção e os que produzem. O autor reflete que o filme evita qualquer ambiguidade, como, segundo ele, era comum no movimento Cinema Novo: “*moqueur et plein de préjugés qui ferme le film en lui-même, comme cela a été le cas de la plupart des films du cinéma novo de cette époque, et empêchent toute possibilité d'une interaction dialectique*”³³⁴.

Deste modo o filme inviabilizaria qualquer interação dialética, uma vez que, segundo o autor, os problemas apresentados encontrariam apenas um resultado, que estaria no próprio filme. Para ele, os entrevistados, quando torcedores, são sempre maltrapilhos, os jogadores sempre explorados, e a diretoria, sempre exploradora. Por este ângulo, o próprio Capovilla reflete:

Tenho que admitir uma retórica às vezes forçada na associação entre as imagens e o texto escrito a posteriori pelo comentarista Celso Brandão. Essa politização do assunto era bastante compreensível nos documentários da época³³⁵.

É oportuno enfatizar, nesse sentido, que os quatro documentários produzidos por Thomaz Farkas e que compunham *Brasil Verdade*, são, também, politizados, em consonância com a ótica defendida por Capovilla.

Para José Mário Ortiz Ramos, o cinema da época seria palco de interações de ímpetos contrapostos, “colocando em luta vertentes ideológicas divergentes”³³⁶. O embate político e ideológico no cinema, portanto, seria natural nesta perspectiva.

O filme aprofunda análise da adversidade da carreira de jogador recorrendo a cenas de Pelé, que retratam o embate que acontece dentro de campo. Ele é empurrado, derrubado, perseguido e maltratado. A partida ocorre debaixo de chuva. Observa-se a água espirrando enquanto os jogadores correm ou caem no chão. Os uniformes estão sujos e cobertos de lama. O Rei desponta na tela, mas em seu espetáculo não há qualquer glamour.

³³⁴ OLIVEIRA, 2013, *Op. Cit.*, p. 576.

³³⁵ CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 82.

³³⁶ RAMOS, 1983, *Op. Cit.*, p. 19.

Figura 27: Pelé é perseguido e agredido dentro de campo durante partida profissional

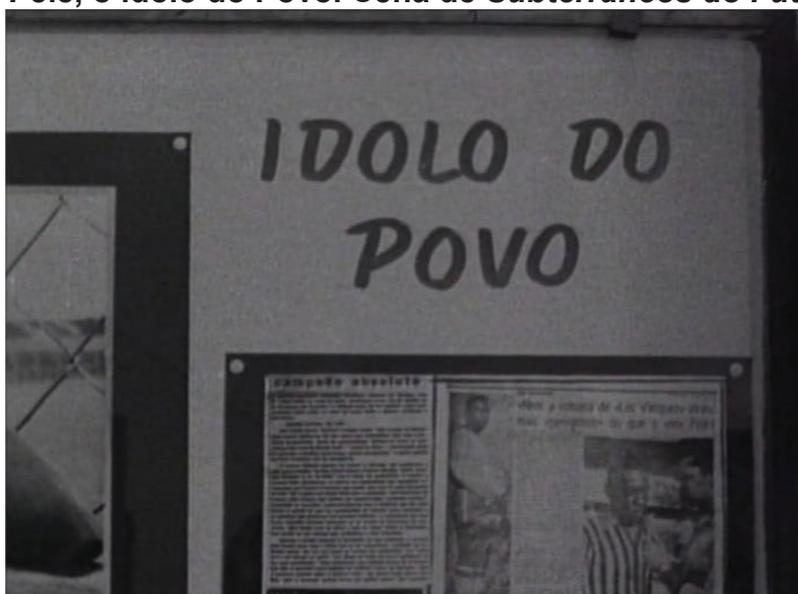


Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

A narração explica que até mesmo Pelé, o maior jogador brasileiro, sofre em campo. As mais de trinta cicatrizes adquiridas na trajetória do jogador atestariam a truculência dos adversários. As imagens mostram Pelé caído, com expressão de dor e, também, recebendo massagem à beira do gramado.

A voz de Pelé vem à tona. Conforme anteriormente apontado, o atleta faz juízo de valor sobre a fama, a vida de jogador e recursos financeiros. O que interessa neste sentido, é que assim que Pelé diz a frase “eu não acredito que seja boa a vida de jogador de futebol”, o quadro corta para imagem em que se lê: ídolo do Povo.

Figura 28: Pelé, o ídolo do Povo. Cena de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

Importante refletir que, sendo Pelé um ídolo, o maior jogador brasileiro, a visão crítica de Capovilla em relação ao esporte tem respaldo na confirmação do atleta. É Pelé quem está dizendo. Este recurso é idêntico ao utilizado no filme *Garrincha, Alegria do Povo* (1962), cuja reflexão crítica sobre os percalços da profissão, é defendida pelo próprio Garrincha. Nas duas películas são os jogadores que afirmam; e são, portanto, autoridades.

Figura 29: Homenagens a Pelé



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

As cenas que correm exibem, ao que parece, uma espécie de “museu” em homenagem a Pelé. Há fotos do jogador e reportagens diversas espalhadas pela parede.

Assim como o preparador físico do Bloco 02, Pelé também cita o período de 15 (quinze) anos como limite para a carreira do profissional futebolístico. O astro reflete que a estrutura na qual o jogador se encontra seria congênere à escravidão. O ídolo parece reconhecer que é exceção. Os quadros, no entanto, aproximam Pelé da figura do Cartola.

Figura 30: Montagem de Pelé e Cartola abraçados. Cena de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

A imagem inspira diversos significados. Seria preciso comunhão com os cartolas para ascender profissionalmente? O Cartola envolve Pelé e o abraça. Apesar do gesto, o chama pela expressão pejorativa de “crioulo”. Embora Pelé seja o rei do futebol, a cor de sua pele não é ignorada e tal expressão denota o preconceito racial. É possível interpretar, também, que o homem quando enriquece, passa a compartilhar características daqueles que o explorava. E de explorado, pode tornar-se explorador.

Enquanto Pelé discursa sobre as dificuldades do início de carreira, a seguinte imagem é exibida:

Figura 31: Pelé e a ilusão infantil. Cena de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

A imagem parece desarticular a tentativa discursiva de abraçar a meritocracia como resultado do sucesso de Pelé e evidencia a ilusão de querer sê-lo. Todavia, “nem todos podem ser Pelé”, avisou o narrador. A esperança, no entanto, permanece viva no sonho do engraxate, uma criança negra que se vê representada na figura do jogador. O garoto compara-se ao ídolo, também negro e outrora marginalizado, que compartilhou do mesmo labor em sua infância. Importante esclarecer que tal representatividade vai além da cor da pele e do ofício, visto que o ápice para um jovem negro estaria adstrito à profissão de jogador. Ressalta-se que não há qualquer dirigente que compartilhe das mesmas origens, no que tange às condições financeiras e cor da pele.

Cabe destacar que no segundo bloco, o narrador identifica o futebol como o esporte primário das crianças pobres de subúrbio. Quando jovem, Capovilla, por um

breve período, foi jogador do Fluminense, no Rio de Janeiro. Lá permaneceu “entre dois e três meses treinando nas Laranjeiras, até que meu pai me convocou para retornar à casa e aos estudos”³³⁷. O contraste dessas duas situações contribui para o que a narrativa defende: o futebol era objeto popular consumido, sobretudo, pelos mais desprovidos.

Ainda que Capovilla defendesse a camisa do Fluminense, clube de grande expressividade nacional, seu pai considerava o estudo mais importante que as aventuras futebolísticas. Ao passo em que o diretor abandonava a carreira de jogador para dedicar-se aos estudos, os meninos pobres do subúrbio vislumbravam justamente no futebol, sua possibilidade, por vezes única, de ascensão social.

Na sequência é apresentado o irmão de Pelé, o qual ressalta a qualidade técnica do ídolo. Ele esclarece que tem apreço pelo esporte como entretenimento, mas enaltece a singularidade de Pelé e salienta que se dependesse da carreira de jogador para sobreviver, morreria de fome.

A cena corta para torcedores aguardando a saída de Pelé. O jogador é escoltado pela polícia em meio a uma aglomeração de pessoas. A confusão parece fazer com que até mesmo a câmera perca o foco. O corte para a entrevista com Zózimo finda o quarto bloco.

3.2.5 Bloco 05 o jogador descartável (o caído)

O bloco inicia explorando a figura de Zózimo Alvez Calazans, jogador profissional de futebol que apesar de ser Bicampeão Mundial pela seleção brasileira, amarga a decadência da profissão atuando em pequenos clubes. Em seu depoimento, Zózimo relata as mazelas da carreira numa perspectiva que vai ao encontro da defendida por Pelé sobre o mesmo tema. Zózimo afirma que o jogador seria um escravo, refém das diretrizes estabelecidas pelo clube, à mercê das vontades dos dirigentes. O relato evidencia que o atleta é consciente quanto à estrutura que o explora.

O filme registra o contato com Zózimo em sua própria residência, ao lado de sua esposa e filho, longe da estrutura que cerca o futebol. A exposição do âmbito familiar do jogador parece intencional aproximação com o espectador. Ao revelar a

³³⁷CAPOVILLA, 2006, *Op. Cit.*, p. 66.

intimidade do atleta e afastá-lo da estrutura glamorosa que envolve o esporte, a narrativa procura sensibilizar o público. Zózimo não está em campo ou nos bastidores das quatro linhas, está em casa, no seio da família, na vida simples cotidiana que abarca a maioria dos brasileiros.

O cenário neste enquadramento apresenta a humildade da casa. É possível se pensar que há milhões de outras como essas espalhadas pelos rincões do país. O narrador informa que Zózimo, foi esquecido numa cidade pequena em razão de acusação de suborno. Quem o acusara? Os dirigentes!

Figura 32: Zózimo Calazans e família. Cena de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

A esposa do atleta coaduna com Zózimo quanto ao imbróglio envolvendo as longas excursões e concentrações. Ambos relatam que tais situações impactam negativamente na relação familiar. Mas nesta perspectiva, Zózimo seria apenas um entre tantos jogadores que possuem rotina de viagens. Nesta passagem, pois, sua esposa representa diversos outros familiares de jogadores que vivem corriqueiramente o mesmo embuste.

Na perspectiva de Luiz Oricchio, Zózimo é o jogador que abarca a gama de representações em que repousa a mensagem do filme. Para o autor o atleta representa o operário, uma mercadoria que não teria vida pessoal, cujo tempo para

a família seria mínimo³³⁸. A entrevista de Zózimo aliada as afirmações da narração, corrobora com tal compreensão.

Os quadros que transitam durante o depoimento da esposa de Zózimo procuram revelar a monotonia e solidão que os jogadores vivenciam diante deste cotidiano. As cenas do jogo de dominó em grupo, o quarto quase vazio, os enormes espaços impessoais (sem decorações ou algo que remeta a um lar) e com poucas pessoas simbolizam que jogadores e familiares sofrem ao mesmo tempo, cada qual dentro de sua perspectiva.

Figura 33: Jogadores na concentração entre jogos



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

O filme avança para cenas da torcida. Vê-se o estádio lotado, os torcedores estão amontoados nas arquibancadas e alambrados. Há cenas de homens junto às grades com expressão de aflição. A câmera os registra em *close* para demonstrar ao telespectador que torcedor também sofre.

Um torcedor entrevistado reforça o argumento narrativo de que o dirigente do clube explora comercialmente a profissão do jogador a fim de enriquecimento próprio. O Cartola é posto como aquele que é indiferente ao jogador, interessa a ele apenas o lucro proveniente da relação com este profissional. Se esta relação se desgastar ou se o dirigente considerar pertinente, descartará o atleta como ocorreu com Zózimo.

As cenas seguem mostrando as arquibancadas e o som ensurdecedor dos estádios. Em campo, os jogadores literalmente dão o sangue pela vitória.

³³⁸ ORICCHIO, 2006, *Op. Cit.*

A narrativa aprofunda a discussão sobre os dissabores da vida de jogador. Os quadros apresentam dois jogadores machucados. O primeiro sangra no supercílio, o segundo recebeu uma pancada no rosto. As imagens fazem relação entre partida de futebol e campo de batalha: o jogador está suscetível a ferimentos, por vezes graves.

A narração finda com texto que conclui a visão crítica que o documentário defende:

O jogador é uma mercadoria facilmente perecível. Seu valor é estabelecido pelos interesses dos clubes, dos seus dirigentes. O jogador ganha pouco, arrisca muito e é uma fonte de renda. Nas arquibancadas, a torcida, sempre humilde sofre com as derrotas ou alegra-se com as vitórias. Como válvula de escape o futebol compensa uma semana de excesso de trabalho, de pouco dinheiro e até de fome. Quem ganha com tudo isso?³³⁹

Figura 34: Jogadores feridos durante jogos profissionais



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

Para Jean-Claude Bernardet, uma característica que se repetia no cinema brasileiro seria a “ausência de conclusão, o filme que acaba sobre uma expectativa”³⁴⁰. O autor reflete sobre filmes que apresentam problemas que transcendem as personagens e recaem sobre toda a sociedade. Para Bernardet, as personagens encontrar-se-iam em um beco sem saída, pois não resolveriam e nem poderiam resolver tais questões. Nesse sentido, o filme seria concluído com dilemas: “o que vai ser dessa gente? Os problemas serão resolvidos ou não?”³⁴¹

³³⁹ *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*, bloco 05.

³⁴⁰ BERNARDET, 2007, *Op. Cit.*, p. 177.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 177.

O autor afirma que *Meninos do Tietê* (1963) utiliza tal recurso ao proporcionar indagação sobre o futuro do menino favelado ao fim da película. Compreende-se, pois, que tal recurso foi novamente empregado em *Subterrâneos do Futebol* através do narrador, já em seu desfecho: “quem ganha com tudo isso?”

Nessas palavras finais a voz *over* traduz o conceito trabalhado por toda a obra. Cita o cartola como explorador de jogadores, a curta vida da profissão de jogador, os baixos salários e a alienação da torcida. Porém, ao invés de concluir o raciocínio como feito ao longo do documentário, o narrador abre possibilidade para interpretação, o que confere consonância com a teoria de Jean-Claude Bernardet.

Deste modo, a narração cessa e o filme se encaminha para o desfecho apenas com imagens:

Figura 35: Tragédia e melancolia no futebol. Cenas de *Subterrâneos do Futebol* (1965)



Fonte: *SUBTERRÂNEOS*, 1965, *Op. Cit.*

Os quadros exibem imagens que finalizam o filme de forma trágica. Em campo há jogadores contundidos, alguns sofrem de dor, outros são carregados para fora do gramado. Nas arquibancadas há brigas, confusão e corre-corre. A confusão

é generalizada e os torcedores invadem o gramado. Há tomadas que registram a aglomeração em frente a um hospital, cenas de sapatos e chapéus amontoados, perdidos em meio à confusão. A trilha sonora silencia completamente e o estádio se esvazia. Por trás da torcida e jogadores, de suas mazelas e frustrações, há o conceito intrínseco do homem comum, que seria sempre refém da sórdida estrutura capitalista que os mantém refém do sistema. Nestas trágicas cenas finais não se vê o dirigente. O desfecho é melancólico propositalmente, pois enfatiza que há sofrimento entre todos os envolvidos que simbolizam o povo (neste caso, o torcedor e o jogador). De um lado estão os torcedores que, apesar das dificuldades financeiras, se esforçam para acompanhar seu time de coração mesmo submetidos à baixa infraestrutura dos estádios e ausência de segurança culminando no vandalismo entre expectadores. De outro, os atletas que sofrem com a pressão psicológica da torcida, dos dirigentes e de seus familiares, além da violência inerente ao esporte, e da falta de reconhecimento financeiro e profissional por parte da diretoria dos clubes, precisando lidar com a incerteza de sucesso, bem como o curto prazo de validade da carreira.

O documentário ainda exhibe uma última cena: um torcedor ensandecido que grita desesperada e alucinadamente o nome do clube Santos. Para Luíz Oricchio, haveria neste torcedor histeria e alienação, mas, constaria também, a euforia simples do homem que se sente parte da conquista. A cena, segundo ele, registraria a ambiguidade entre a catarse da exploração e a alegria desprentensiosa do torcedor³⁴². De qualquer sorte, esta cena reforça o tom alienante do esporte presente em todo o filme.

A cena corta para as arquibancadas. Torcedores deixam o estádio num final similar ao que se vê em *Garrincha, Alegria do Povo* (1962). No filme de Joaquim Pedro de Andrade, os planos são abertos e mostram a amplitude do estádio, enquanto no de Capovilla os planos buscam os poucos torcedores que ainda permanecem entre as arquibancadas. Os dois filmes se encontram, também, nas cenas de confusão entre os torcedores, embora em *Garrincha, Alegria do Povo*, os registros denotem violência mais exacerbada e contundente em comparação ao filme de Capovilla. Papéis pegam fogo no chão, a voz do torcedor alucinado esvai-se e a trilha silencia. Fim.

³⁴² ORICCHIO, 2006, *Op. Cit.*

3.3 AS PREOCUPAÇÕES SOCIOPOLÍTICAS EM *SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL*: DO QUE FALA O FILME?

De início, é importante salientar que a sensibilidade da narrativa de Capovilla é passível de verificação, ao passo que o diretor traz discussões profundas e didáticas, apoiadas, sobretudo, no texto do narrador. Cabe refletir que a compreensão do conteúdo fílmico também impactava – e dependia - da realidade do cenário em que fosse apresentado. Segundo Jean-Claude Bernardet, quando *Aruanda* (1960) foi exibido num liceu frequentado por jovens da alta burguesia paulistana, o filme não foi bem compreendido. Questionava-se a qualidade, o acabamento, a própria representação, considerada exagerada, da miséria. Porém, quando exibido no Sindicato da Construção Civil, onde a maioria dos trabalhadores provinha do Nordeste, a fita foi aclamada. Os espectadores, entusiasmados, diziam que o filme deveria ganhar o mundo, extrapolar o sindicato. A mensagem, porém, segundo Bernardet, não foi recebida. O entusiasmo dos operários se atinha às cenas que exibiam o fabrico da cerâmica, incomum no sudeste do país à época, e não no registro da miséria, no sentido de desnudar a realidade brasileira a que o documentário se propunha.

Essa discussão entre proposta e recepção permeava diversos debates. O cineasta Sylvio Back, por exemplo, defendia, segundo Rosane Kaminski, um cinema de “comunicabilidade e político”, conceito cuja premissa fílmica precisaria, em primeira instância, ser acessível ao público de destino. Seria necessário que o público se reconhecesse na película.

Cabe recordar que em *União* (1962) Capovilla buscou realizar película didática, de modo que permitisse compreensão e identificação do público a qual se destinava: os operários. Deste modo, *Subterrâneos do Futebol* busca, também, ser didático ao fornecer narração que conduz o espectador e articula os debates, visando esclarecimento político do público. Em inúmeras passagens há o jogo narrativo de lançar o tema para ser retomado adiante e/ou iniciar uma discussão para uma personagem (ou o próprio narrador) confirmar em seguida. Essa repetição possui um objeto: exibir claramente uma informação, ainda que seja necessário, na ótica do diretor, repeti-la várias vezes.

Os artigos de Maurice Capovilla para o Suplemento Literário também atestam o caráter didático. Em *Terapêutica Teatral* (1962), por exemplo, o cineasta diferencia a linguagem cinematográfica da teatral e se dedica em oferecer interpretação da peça *A Mandrágora* (1524) de Maquiável para contribuir com as percepções do espectador³⁴³.

Há de destacar também, conforme demonstrado por Marcelo Ridenti, que os intelectuais, no período analisado, se viam como responsáveis pela condução das massas à libertação nacional³⁴⁴. Maurice Capovilla compartilhava deste mesmo sentimento, tendo relatado textualmente esta noção no artigo à revista *Práxis*, conforme anteriormente exposto³⁴⁵.

No filme o futebol não é desmerecido como atividade, pelo contrário, sua técnica e o espetáculo são enaltecidos. Capovilla, como dito, aventurou-se como jogador e compartilhava da emoção e amor aflorados pelo esporte.

Assim, com olhos ao desporto, mas já impactado pelas experiências pretéritas de seus contemporâneos do meio cultural, escolheu tal jogo como mote de discussão para utilizá-lo, também, como mecanismo de problematização de questões sociais caras a ele. Essa noção crítica ao esporte já encontrava ecos em outras obras culturais no período, como em *Garrincha, Alegria do Povo* (1962) e na peça teatral *Chapetuba Futebol Clube*, escrita por Oduvaldo Vianna Filho, montada originalmente em 1959.

Outro ponto curioso a se observar é que, por mais interessante que um jogo seja, por mais bonita que seja essa devoção da torcida, aos olhos do diretor, apenas o pobre se doaria de coração ao time. Enquanto os dirigentes ofertam ao público a possibilidade de distração, e ao jogador a possibilidade de uma migalha de participação pecuniária que viabilizaria sair da miséria, os dirigentes protagonizariam os lucros exorbitantes. O documentário também alude à distinção de lugar entre ricos e pobres, entre cabines e arquibancadas.

Um importante fato histórico, conforme relata Luíz Oricchio, é que os dirigentes dispunham do recurso da lei do passe, que “exerciam verdadeira tirania sobre os atletas e estabelecia com eles uma relação semifeudal, paternalista e

³⁴³ CAPOVILLA, Maurice. *Terapêutica Teatral*. O Estado de São Paulo. Suplemento Literário, 1962, n/p.

³⁴⁴ RIDENTI, 2014, *Op. Cit.*

³⁴⁵ CAPOVILLA, 'Terapêutica', 1962, *Op. Cit.*, n/p.

pouco profissional”³⁴⁶. Capovilla explora essa narrativa com Zózimo, que critica textualmente tal instrumento, contribuindo para imprimir caráter doloso aos dirigentes.

Deste modo, o jogador, geralmente desprovido de recursos, depositaria seus esforços físicos e pessoais na possibilidade de algo minimamente digno de subsistência, que não seria possível de outro modo, haja vista a falta de estudo e oportunidades. Já o torcedor, da arquibancada financeira a estrutura através da aquisição de ingressos e de seu apoio incondicional mesmo em condições adversas de clima, temperatura e pressão (entenda-se pressão como, até mesmo, a represália sofrida com a interferência policial).

Neste aspecto, o time não jogaria de volta pelos pobres, ele apenas cobra (da torcida e do jogador), sem que qualquer um deles tenha garantia de ganho (a vitória do time, segurança nas arquibancadas ou segurança na própria carreira). A efemeridade é o motor que constrói e destrói sonhos na mesma velocidade. Se estes torcedores ou jogadores deixarem de existir, logo outros, surgirão. A máquina se renova e cobra de cada um que queira ser ou ter algo neste meio.

Considerando o viés de esquerda de Capovilla e toda a sua descoberta, conhecimento empírico e empenho em trazer analogias que possibilitem a compreensão dos indivíduos sobre quem eles são e o que eles representam numa discussão de classes, pode-se dizer que o diretor utiliza com propriedade a alegoria do futebol.

O esporte em si é digno de suas próprias análises. O filme discute a vida do jogador como desgastante e, na maior parte das vezes, frustrante. O sonho de se atingir o sucesso moveria o jogador, mas os louros seriam para poucos. A realidade, portanto, mostra que as exigências e entrega pessoal dos jogadores deveriam ser muito maiores, os sacrifícios necessários seriam grandes e as garantias de êxito, mínimas.

Assim, nem todos podem ser Pelé. O jogador figura como fenômeno e, portanto, exceção à regra, o mito inatingível. Nesse viés nem todos poderão ter o destaque de Pelé ou equiparar seus rendimentos, menos ainda seu reconhecimento.

Deste modo, a decisão de Capovilla em construir a supradita “parábola” em torno de três jogadores negros merece destaque. O cineasta versa sobre ascensão,

³⁴⁶ ORICCHIO, 2006, *Op. Cit.*, p. 115.

sucesso e queda sem atribuir à cor qualquer juízo de valor. Entretanto, ao adicionar a imagem da criança engraxate, igualmente negra, comparando sua própria trajetória, que diz respeito a sua infância, à da Pelé, o jogador, para além de ídolo, torna-se símbolo. O negro se faz representado na figura de Pelé.

Esse fato não escapava a imprensa, que frisava: “Pelé é um herói da raça negra sem se dar conta disso”³⁴⁷. Nesse aspecto, apesar de todas as adversidades, o negro havia vencido e inspirava outros negros que encontravam em Pelé, um modelo. Em 1969, por exemplo, o jogador foi literalmente coroado rei ao receber uma coroa de ouro no estádio “Mineirão” em Belo Horizonte. Os eleitos para este ato teria sido três garotos negros maltrapilhos que se encontravam nas redondezas do estádio. Assim, “as novas gerações de negros “libertados” simbolicamente por Pelé estariam ali representadas naqueles três garotos descalços que, por meio daquele ato de coroação, demonstravam seu respeito”³⁴⁸.

Mas, os cartolas, por sua vez, parecem ver o salário dos jogadores como benesse concedida. Talvez por este motivo, com a vitória do time, os cartolas cumprimentam a si próprios, como que na posição de sábios dirigentes em apoio aos jogadores, deixando de lado a plateia ou os esportistas, que seriam, nesse contexto, peões do jogo jogado apenas pelos ricos. O ganho ou a perda, efetivamente, só enriqueceria aqueles que já eram detentores dos meios de produção.

Interpreta-se, pois, que a valorização do povo em relação ao time só faria com que o ingresso do jogo aumentasse, preenchendo mais satisfatoriamente o bolso dos cartolas, o que não seria possivelmente repassado ao jogador (como salário e reconhecimento pelo seu desempenho) ou à torcida, com melhores condições do estádio. Mesmo percebendo de maneira flagrante (ou não) a exploração, tanto a torcida quanto o jogador, já tão habituados com a marginalidade, aceitam tais condições e suportam (de maneira abrangente) a estrutura que os explora. Esta noção é apoiada na entrevista do último torcedor, que versa sobre os conflitos entre a torcida e a admiração dos clubes, mas reconhece o “fanatismo doentio” de alguns torcedores.

³⁴⁷ FREIRE, Roberto. Pelé. **Revista Realidade**, n. 08, São Paulo: Ed. Abril, novembro 1966, p. 44.

³⁴⁸ BARBOSA, Nathan Pereira. Raça, Futebol e Identidade Nacional: disputas e atualizações da memória em torno das narrativas biográficas de Pelé. **Revista Escritas do Tempo**, v. 2, n. 4, março/junho 2020, p. 133-159.

Quanto aos aspectos sociais, passíveis de análise a partir da analogia trazida, a exploração das massas pode ser evidenciada, o enriquecimento dos empresários em detrimento da população parece ser situação habitual para as duas pontas da corda, que tende a estourar sempre do lado mais fraco. Esta noção é compartilhada com a de diversos autores expostos anteriormente, como Luís Oricchio e João Alves de Oliveira.

Outra discussão bastante enfatizada é que se refere ao período limitado da profissão do jogador, que seria, geralmente, insuficiente para garantir sua subsistência após o término da carreira. A narrativa provoca discussão sobre como seria a vida do jogador quando a possibilidade de jogar acabasse, quem seriam seus amigos ou como sua família iria subsistir. Assim, em especial pela ótica do capital, o valor do indivíduo é dado a partir do que ele produz, do que ele tem, do que acumulou. Seria a máxima do “trabalho que dignifica o homem”, mas todo trabalho pesado estaria destinado àqueles que estão à margem da sociedade, enquanto a faina intelectual, honrosa e com ganhos contundentes, àqueles nascidos em berços abastados. Deste modo, traçando paralelo entre tal situação e ao período laborativo produtor do povo, questiona-se o que seria dos mesmos quando não pudessem mais trabalhar, o que eles fariam, quem estaria lá por eles. A conclusão, infelizmente, verifica-se a mesma que da profissão futebolística: suas vidas efêmeras seriam simplesmente jogadas à margem, descartadas, posto que inúteis ao propósito da conjuntura capitalista. Essa interpretação vai ao encontro do que defende João Alves de Oliveira. Segundo o autor, a fala do treinador sobre as mazelas da profissão intenciona dialogar com a esfera popular, sendo o jogador, neste viés, alegoria do homem simples, que também encontraria dificuldades se sua capacidade produtiva fosse interrompida por quaisquer motivos³⁴⁹.

Outra discussão pertinente de se destacar, se refere a exploração da força bruta, do físico do jogador, o qual foi descrito em cena como “máquina humana”, poderia ser facilmente comparada ao que ocorre com os operários: o esgotamento de ambos e o sucesso como exceção a regra. Assim como o jogador é treinado e se vê como máquina substituível, a conjuntura social encaixaria o trabalhador pelo mesmo prisma. Portanto, ou ele produz à nível de máquina ou está fora do jogo. Por outro lado, as peças de uma máquina, da grande máquina (jogo e sistema

³⁴⁹ OLIVEIRA, 2016, *Op. Cit.*

capitalista) poderiam ser trocadas conforme necessidade e conveniência, a bel prazer de seus detentores. Tais reflexões poderiam trazer à luz a vida curta também em virtude da saturação das energias destes personagens, que são, enfim, apenas humanos. O encurtamento da vida também adviria da exploração das massas, a opressão que mitigava a própria produção, existência e expectativas de vida.

Cabe destacar também a ótica hipossuficiente do jogador em relação às suas próprias necessidades. O documentário retrata que quem analisa a condição do jogador, seu desempenho, seus deveres, suas dores, são os dirigentes, médicos, treinadores. Ou seja, desvia-se do jogador, assim como do trabalhador, o objeto de sua própria fala. O valor é conferido pelos dirigentes, mas poderia ser retirado com a mesma rapidez, tal qual o trabalhador comum, que depende da percepção e gerência de seus superiores.

Ainda, no momento do filme em que os jogadores são questionados se gostariam de se parecer com Pelé, as cenas apresentadas remontam as adversidades que o jogador vivenciara, como campos maltratados, clima adverso e a violência dos adversários que lhe renderam mais de 30 (trinta) cicatrizes. Assim, dentro da visão meritocrática, impõe-se que para ser Pelé (ou um grande profissional de qualquer área), dever-se-ia suportar todos os maus-tratos da vida.

Justificar-se-ia, deste modo, toda a exploração, colocando como premissa que para se obter êxito seria necessário passar pela dor, pelo sofrimento, pelo trabalho em caráter por vezes semifeudal, e que o chefe tirano seria aceitável, pois ele poderia lhe extrair seu melhor e, apenas assim, lhe promoveria a ascensão.

Conforme relato do torcedor, o futebol criaria fanáticos, o que foi corroborado ao final do documentário com o discurso acalorado do último torcedor destacado em tela. As massas buscariam nesse prazer semanal o seu divertimento e seriam mantidas, tal qual o jogador (mesmo aqueles que se consideravam melhor que os demais), em “seu devido lugar”. Veja-se que tal expressão de cunho classista é também proferida na película por Feola, ao insinuar o deslumbramento do jogador Luís Carlos. Todavia vale o questionamento: ele era de fato deslumbrado ou o cerceamento psicológico também faria parte do controle exercido pelos dirigentes? Nesta perspectiva, aos jogadores caberia a mão de obra, aos torcedores uma distração das questões político-sociais que eram inerentes à própria existência. Já o lucro, caberia aos cartolas de cá e de lá.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O termo “aurora” que compõe o título deste trabalho acadêmico refere-se, especificamente, ao início da trajetória do cineasta Maurice Capovilla. Em virtude dos fatos mencionados ao longo deste estudo, compreende-se a aurora cinematográfica do cineasta como politizada, militante e profundamente vinculada ao contexto histórico-social da época, bem como às relações interpessoais por ele estabelecidas. O próprio, aliás, em documentos analisados anteriormente, salientou que inúmeras circunstâncias possibilitaram sua incursão à realização cinematográfica. Tal conjuntura foi de extrema relevância para a concepção de suas primeiras obras fílmicas.

Nesta perspectiva, destacam-se os acontecimentos que precederam e/ou culminaram em seus três primeiros documentários: *União* (1962), *Meninos do Tietê* (1963) e *Subterrâneos do Futebol* (1965).

As questões políticas, expressões culturais e as amizades convergidas num meio cultural que clamava por mudanças, correspondem à fatores decisivos nos temas tratados de maneira exordial pelo diretor. Torna-se, portanto, temerária a análise de tais obras fílmicas sem se considerar o contexto cultural no qual o diretor estava inserido.

O pensamento de Capovilla é expresso através de suas entrevistas e de seus textos críticos sobre cinema. Nos artigos escritos para o suplemento Literário, por exemplo, o cineasta procurou ser didático, transparente e politizado. Capovilla nunca escondeu sua militância e defendeu um cinema com ideário nacionalista e conscientizador³⁵⁰.

Deste modo, sua visão política e de mundo são, portanto, imbricadas à escrita, bem como ressoa profundamente em suas obras e ações.

A primeira experiência fílmica de Capovilla foi resultado direto de sua militância no Sindicato da Construção Civil de São Paulo. O intuito de despertar o trabalhador para a injusta estrutura que os cercava através da exibição de filmes correlacionados à realidade operária, já possuía ecos em sua visão particular sobre a atuação dos cineclubes e função dos Centros Populares de Cultura.

³⁵⁰ Cf. RAMOS, 1983, *Op. Cit.*, p. 30-31.

Conforme exposto, no artigo *Romper o Movimento* (1963), Capovilla dissertou criticamente sobre a inexpressividade de atuação dos cineclubes brasileiros. Para o cineasta, estas entidades deveriam estar alinhadas aos interesses culturais do país tendo como meta principal, a transformação da realidade e da consciência popular. Essa visão foi posta em prática na condução do cineclubes do supracitado sindicato e convergiu com o seu entendimento sobre a função do CPC, instituição que entendia a arte e a cultura como agentes revolucionários para a conscientização nacional.

A produção artística utilizada como recurso político não era novidade à época. Entretanto, tal aplicação poderia servir aos mais diversos interesses. Cientes desta possibilidade, a classe artística contemporânea a Capovilla, inserida num contexto politizado, via na arte um meio para promover conscientização, educação e uma espécie de nacionalismo mais próximo do “real povo brasileiro”. A partir de tal desejo e perspectiva, buscava-se mostrar o povo ao povo, de libertar amarras de desigualdade e injustiças sociais a partir da educação e denúncia política.

Na passagem pela *Escola de Cinema de Santa Fé* na Argentina, Capovilla mergulhou no aprendizado da realização documental a partir das experiências talhadas por Fernando Birri, que visava análise crítica da realidade popular. Essa experiência foi crucial na trajetória do cineasta por assimilar a ideia do documentário como investigação da realidade de modo empírico. A busca *in loco* proporcionaria visão mais fidedigna à realidade ali inserida.

Deste modo, *Meninos do Tietê* (1963) foi realizado a partir desta perspectiva, retratando a dura realidade da pobreza das crianças que brincavam à margem da sociedade e do rio, mas também demonstrando a atuação da polícia já com viés repressor. Para além da discussão sobre a influência direta ou não de *Tie Die* (1960) de Fernando Birri nesse filme de Capovilla, fato é que há comunhão de tema e forma em relação às obras. O que se justifica pela própria experiência do cineasta na escola de Birri, atestado, inclusive, pelo próprio cineasta nas entrevistas anteriormente exploradas.

Não menos importante, os documentários nacionais contidos no primeiro capítulo, quais sejam *Aruanda*, *Arraial do Cabo* e *Mestre do Apipucos e o poeta do castelo*, já haviam iniciado aproximação com temas nacionais a despeito do formato norte-americano. Os críticos e cineastas acreditavam que era necessário afastar-se da visão *hollywoodiana* e apresentar uma nova apreensão nacional, longe das concepções que limitava o povo e suas representações sociais a uma caricatura

que, ou se mostrava distante da realidade (numa visão do brasileiro humilde e cortês, do samba e da feijoada) ou o “ridicularizava”, caracterizando-o como caipira ou ignorante.

A transformação documental do fim da década de 1950 e início da década de 1960 foi importante por diversos motivos, destacando-se aqui dois deles: evidenciar a possibilidade de realização cinematográfica ainda que o recurso fosse escasso e por discutir assuntos estritamente nacionais. Não surpreendendo, portanto, que os três primeiros filmes de Capovilla são justamente documentários que trouxeram a perspectiva nacional para a discussão, cada um com sua própria temática, mas já embebida na tendência presente no período.

No documentário *Subterrâneos do Futebol*, objeto central deste trabalho, Capovilla relata a paixão nacional incutida ao futebol, a qual também compartilhava em seu íntimo, haja vista sua experiência pretérita como jogador.

Todavia, ao observar que o documentário passa a tratar do esporte por viés crítico quanto às condições de trabalho dos jogadores, a exploração tirana dos dirigentes e a alienação social promovida à lá *panem et circenses*, o diretor se faz realmente entender: o futebol foi ali utilizado como homenagem ao esporte, mas, especialmente, como analogia para se tratar de questões sociais mais delicadas.

Com o objetivo de levar a discussão ao povo, resta plausível a utilização da grande paixão nacional à época como régua de injustiças. Isto porque, ao se discutir politicamente essas questões, o trabalhador poderia se reconhecer nos jogadores trazidos à tela, a dona de casa poderia se reconhecer na esposa de Zózimo, o patrão explorador seria facilmente percebido nos cartolas, as injustiças vinculadas à exploração do trabalho (horas trabalhadas e extras não ou mal remuneradas, a ausência de seguridade e previdência social, incerteza quanto à manutenção do trabalho, baixa expectativa de vida produtora, etc.) poderiam ser tratadas de maneira análoga ao labor dos atletas.

Considera-se, deste modo, que o esporte é utilizado como mote para discussões mais profundas que extrapolam o contexto das quatro linhas. Tais discussões compõem o arcabouço de pensamentos que o diretor já defendia em sua militância no PCB, no CPC, na Cinemateca Nacional, em seus textos e em sua visão de mundo.

Conforme arguição exposta nesta dissertação, as obras de Maurice Capovilla são profundamente vinculadas ao contexto social e de vivência no qual o diretor

estava inserido. *União* (1962) foi realizado a partir de suas experiências no Sindicato da Construção Civil, *Meninos do Tietê* (1963) a partir das experiências na escola de Fernando Birri e *Subterrâneos do Futebol* (1965) a partir de sua relação de amizade com o fotógrafo Thomaz Farkas.

Compreende-se, por fim, que os três primeiros filmes de Maurice Capovilla, que compõe o gênero documentário, estabelecem – de forma ampla – diálogo com a noção de retratação e defesa da cultura popular; que já possuía ecos, pois, no cinema construído a partir do fim da década de 1950.

REFERÊNCIAS

ACERVOS E WEBSITES DE APOIO:

ACERVO ALEX Viany (repositório online). Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM. Disponível em: <<https://www.alexviany.com.br/>>. Acesso em setembro de 2020.

ACERVO THOMASZ Farkas (repositório digital). Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM. Disponível em: <<https://www.thomazfarkas.com/filmes/subterraneos-do-futebol/>>.

BICUDO, Vicente. Anos Dourados. In: **Arquiteto Vicente Bicudo Blogspot** (website), 5 de julho de 2012, n/p. Disponível em: <<http://arquitetovicentebicudo.blogspot.com>>. Acesso em setembro de 2020.

INSTITUTO Vladimir Herzog. Website oficial. Disponível em: <<https://vladimirherzog.org/>>. Acesso em setembro de 2020.

FONTES:

ALMEIDA, Miguel; MUNIZ, Sérgio. **Fernando Birri, cinema aberto**: entrevista a Miguel de Almeida e Sérgio Muniz. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

BARROS, Carlos Alberto de Souza. **Carta datilografada para Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos**. Roma – Itália, 9 de outubro de 1955, n/p. Disponível em: <<https://www.alexviany.com.br/>>. Acesso em setembro de 2020.

BERNARDET, Jean-Claude. IV Bienal: homenagem ao cinema brasileiro. **O Estado de São Paulo**, 14 de outubro de 1961, Suplemento Literário. Disponível na Cinemateca Brasileira.

BERNARDET, Jean-Claude. Aruanda. In: **Aspectos Históricos do Cinema Mundial e Brasileiro**. Grêmio politécnico Cinemateca Brasileira, 1962, n/p.

BRASIL em 1954: produção de 29 filmes. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1956, n/p. Disponível em: <<https://www.alexviany.com.br/>>. Acesso em setembro de 2020.

CAPOVILLA, Maurice. Camondongos e problemas. **O Estado de São Paulo**, 1 de setembro de 1961. Suplemento Literário, p. 5. Disponível na Cinemateca Brasileira.

CAPOVILLA, Maurice. Centros Populares de Cultura e a Reforma da Universidade. **Praxis** – revista de instauração crítica e criativa, n. 1, ano 1, set. 1962. Disponível na Cinemateca Brasileira.

CAPOVILLA, Maurice. **Maurice Capovilla (depoimento, 2013)**. Entrevista cedida a Adelina Maria Alves Novaes e Cruz. Rio de Janeiro: CPDOC, 2013, p. 1-35.

Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/memoria-documentario/maurice_capovilla/TranscricaoMauriceCapovilla_Entrevista1.pdf>. Acesso em setembro de 2020.

CAPOVILLA, Maurice. Cinema Novo. **Revista Brasiliense**, São Paulo, n. 41, jul./ago. 1962, p. 182-186. Disponível na Cinemateca Brasileira.

CAPOVILLA, Maurice. O processo de Welles. **O Estado de São Paulo**, 12 de março de 1966. Suplemento Literário, p. 4. Disponível na Cinemateca Brasileira.

CAPOVILLA, Maurice. Pankrat, a solução. **O Estado de São Paulo**, 22 de setembro de 1961. Suplemento Literário, p. 5. Disponível na Cinemateca Brasileira.

CAPOVILLA, Maurice. Rio Urgente. **O Estado de São Paulo**, 6 de fevereiro de 1963. Suplemento Literário, n/p. Disponível na Cinemateca Brasileira.

CAPOVILLA, Maurice. Romper o Movimento. **O Estado de São Paulo**, 06 de julho de 1963. Suplemento Literário. Disponível na Cinemateca Brasileira.

CAPOVILLA, Maurice. Terapêutica Teatral. **O Estado de São Paulo**. Suplemento Literário, 1962, n/p. Disponível na Cinemateca Brasileira.

CAPOVILLA, Maurice. Um cinema entre a burguesia e o proletariado. **Revista Brasiliense**, São Paulo, n. 43, set./out. 1962, p. 191-195. Disponível na Cinemateca Brasileira.

CAPOVILLA, Maurice; MATTOS, Carlos Alberto. **Maurice Capovilla: imagem crítica**. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CINEMA NOVO – a aventura da criação. Direção: Eryk Rocha. Rio de Janeiro, Brasil: Coqueirão Pictures, 2016. Documentário. 90 min.

CRIADOR de Imagens: ensaio sobre o olhar de Mário Carneiro. Direção: Miguel Freire. Produção: Juliane Peixoto. Rio de Janeiro: Synapse Produções, 2007. Documentário. 15 min.

DAHL, Gustavo. Algo de novo entre nós. **O Estado de São Paulo**, 07 de novembro de 1961. Suplemento Literário, n/p. Disponível na Cinemateca Brasileira.

DAHL, Gustavo. Coisas Nossas. **O Estado de São Paulo**, 14 de janeiro de 1961. Suplemento Literário, n/p. Disponível na Cinemateca Brasileira.

5º FESTIVAL Brasileiro de Cinema Universitário, 2000. Catálogo. Disponível na Cinemateca Brasileira.

FREIRE, Roberto. Pelé. **Revista Realidade**, n. 08, São Paulo: Ed. Abril, novembro 1966, p. 39-47. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213659&Pesq=Edson%20Ar>>

antes%20do%20Nascimento%20negros&pagfis=1001>. Acesso em setembro de 2020.

GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Luiz Carlos Barreto; Armando Nogueira. Rio de Janeiro: Herbert Richards, 1962. Documentário, 58 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=50PedXEjfw0&ab_channel=figura2000>. Acesso em setembro de 2020.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Fisionomia da Primeira Convenção. **Folha de São Paulo**, 26 de novembro de 1960, Suplemento Literário. Disponível na Cinemateca Brasileira.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Novos Horizontes. Suplemento Literário. **O Estado de São Paulo**, 08 Dez. 1956. Disponível na Cinemateca Brasileira.

JORNAL do Brasil. Edição 299, 21 de dezembro de 1966, n/p. Disponível na Cinemateca Brasileira.

MENINOS DO TIETÊ. Direção: Maurice Capovilla. Produção: Victor da Cunha Rego. Documentário, 1963. 15 min.

MOREIRA, Dulcídio. Talhado não é mais que uma longínqua favela. **O Estado de São Paulo**, 01 de setembro de 1957. Disponível na Cinemateca Brasileira.

NORONHA, Linduarte. **Entrevista concedida a Amir Labaki.** Rio de Janeiro: Canal Brasil, 07 de julho de 2008. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/videos/t/todos-os-videos/v/saiba-mais-sobre-a-carreira-do-cineasta-linduarte-noronha/1814661/>>. Acesso em setembro de 2020.

O CINEMA Cultural Paulista 1994: Thomaz Farkas, setenta anos. Bremen, Alemanha, 13 de novembro de 1994, n/p. Disponível na Cinemateca Brasileira.

O ESTADO de São Paulo. O Brasil vai firmar acordos cinematográficos com seis países. Autor anônimo, 2 de dezembro de 1962, n/p. Disponível na Cinemateca brasileira.

O ESTADO de São Paulo, 6 de julho de 1963. Suplemento Literário. Autor anônimo, n/p. Disponível na Cinemateca brasileira.

O ESTADO de São Paulo, 12 de dezembro de 1959. Suplemento Literário. Autor anônimo, n/p. Disponível na Cinemateca brasileira.

O ESTADO de São Paulo, 21 de outubro de 1961. Suplemento Literário. Autor anônimo, n/p. Disponível na Cinemateca brasileira.

O ESTADO de São Paulo, 07 de novembro de 1961. Suplemento Literário. Autor anônimo, n/p. Disponível na Cinemateca brasileira.

ROCHA, Glauber. Dois documentários: Arraial do Cabo e Aruanda. Suplemento Dominical do **Jornal do Brasil**, Salvador, 06 de agosto de 1960, n/p. Disponível na Cinemateca brasileira.

SPENCER, Fernando. Aruanda. **Diário de Pernambuco**, Recife, ed. 243, 1 de novembro de 1960, segundo caderno. Disponível na Cinemateca brasileira.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o povo no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, p. 27.

SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL. Direção: Maurice Capovilla. Produção: Thomas Farkaz. Rio de Janeiro: Canal 100; Rex Filmes, 1965. Documentário, 32 min. Disponível em: <<https://vimeo.com/231070501>>. Acesso em setembro de 2020.

TEIXEIRA, Joaquim Novaes. Dois filmes realizados por brasileiros, em Paris. **O Estado de São Paulo**, 20 de janeiro de 1961. Suplemento Literário, n/p. Disponível na Cinemateca brasileira.

VIANY, Alex. **Rio, 40 graus** (artigo datilografado para provável publicação em "Jornal do Cinema"). Rio de Janeiro, 1956, n/p. Disponível em: <<https://www.alexviany.com.br/>>. Acesso em setembro de 2020.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Thomas Farkaz. Rio de Janeiro: Rex Filmes, 1965. Documentário, 40 min. Disponível em: <<https://vimeo.com/234072677>>. Acesso em setembro de 2020.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALTAFINI, Thiago. Cinema documentário: Evolução histórica da Linguagem. **Recensio**: Revista de resenhas de comunicação e cultura. Lisboa, Portugal, 1999, pp. 1-26. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentario-Brasileiro.pdf>>. Acesso em setembro de 2020.

ALVIM, Lúzia Beatriz Amorim Melo. Música e som em três documentários brasileiros curta-metragem de 1959. **Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 22, 2017, p. 163-184. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6136801>>. Acesso em setembro de 2020.

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

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BARBOSA, Nathan Pereira. Raça, Futebol e Identidade Nacional: disputas e atualizações da memória em torno das narrativas biográficas de Pelé. **Revista Escritas do Tempo**, v. 2, n. 4, março/junho 2020, p. 133-159.

BRANDÃO, Ignácio Loyola. **Veia bailarina**. São Paulo: Editora Global, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNADET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean Claude. Cólera e ternura de Jean-Claude Bernardet. Entrevista concedida a Álvaro Machado. **Revista Trópico**, n/d, n/p. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20080419052910/http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1615,1.shl>>. Acesso em setembro de 2020.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **O nacional popular na Cultura Brasileira – Cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

BORGES, Luiz Paixão Lima. Representações do capitalismo em Chapetuba Futebol Clube, de Oduval Vianna Filho. **Desenredo** (Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo), v. 14, n. 1, jan./abr. 2018. Disponível em: <<http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/7281>>. Acesso em setembro de 2020.

BOTACINI, Guilherme. Cinemateca agoniza sem verba e governo pode sofrer ações por repasses atrasados. **Folha de São Paulo**, 30 de maio de 2020, n/p. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/05/cinemateca-agoniza-sem-verba-e-governo-pode-sofrer-acao-por-repasses-atrasados.shtml>>. Acesso em setembro de 2020.

BRUM, Alessandra. O Cinema Moderno e a crítica brasileira: a exibição de Hiroshima mon amour no Brasil. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**, v. 1. p. 01-10. São Paulo: ANPUH, 2011.

CARDENUTO, Reinaldo. Os anos 1960 em revisão. **Rebeca**: revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, ano 2, n. 4, p. 236-255, jul./dez., 2013. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/311>>. Acesso em setembro de 2020.

COELHO, Thiago Barboza de Oliveira. Walter da Silveira e o Clube de Cinema da Bahia. **Revista de História** (Universidade Federal da Bahia), Salvador, v. 2, n. 2, p. 71-92, 2010. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/rhufba/article/view/27848>>. Acesso em setembro de 2020.

CORREIA, Larissa Rosa. A greve dos 700 mil: Negociações e conflitos na justiça do trabalho – São Paulo, 1963. **História Social**, Campinas, n. 14/15, 2008, p. 219-236. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/135>>. Acesso em setembro de 2020.

CORREIA JÚNIOR, Fausto Douglas. **A cinemateca brasileira: das luzes aos anos de chumbo**. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

FARKAS, Thomaz. **Cinema Documentário: Um Método de Trabalho**. Tese (Doutorado no Departamento de Jornalismo e Editoração; Escola de Comunicações e Artes). São Paulo: USP, 1972.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Rucker Vieira: uma experiência cinematográfica no Nordeste. **Sessões do Imaginário** (PUC-RS), Porto Alegre, n. 8, p. 50-53.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 2008. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-24042009-154141/pt-br.php>>. Acesso em setembro de 2020.

GURGEL, Isabelle Moreira Gomes. **Teatro e política: Uma análise comparada dos grupos Arena (1958-1968) e Opinião (1964-1968)**. Dissertação (Mestrado em História Comparada). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://ppghc.historia.ufrj.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=90-teatro-e-politica-uma-analise-comparada-dos-grupos-arena-1958-1968-e-opinio-1964-1968&category_slug=dissertacoes&Itemid=155>. Acesso em setembro de 2020.

KAMINSKI, Rosane. **Poética da Angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70**. Tese (Doutorado em História). Curitiba: UFPR, 2008. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/14666/TESE%20ROSANE%20KAMINSKI%20PDF.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em setembro de 2020.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. Visões e construções sobre povo e raça no campo cinematográfico brasileiro dos anos 1950: as teses de Solano Trindade e de Nelson Pereira dos Santos. **Significação** (Revista de Cultura Audiovisual da USP), v. 42, n. 43, 2015, p. 57-73. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90223>>. Acesso em setembro de 2020.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LUCENA, Lucas Meize Regina de. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro da década de 1950. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 28, n. 55, p. 19-40, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882008000100002&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em setembro de 2020.

MARINHO, José. **Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano** (1959-1979). Niterói-RJ: Eduff, 1998.

MICHAELIS. Dicionário (online) de Português. São Paulo: Melhoramentos, 2020. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em setembro de 2020.

MOMBELLI, Neli Fabiane; TOMAIM, Cássio dos Santos. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. **LUMINA** - UFJF, Juiz de Fora, v. 8, n. 2, dezembro 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21098/11467>>. Acesso em setembro de 2020.

MORETTIN, Eduardo. Humberto Mauro. **Alceu**: revista de comunicação, cultura e política (PUC-RJ), Rio de Janeiro v. 8, n. 15, p. 48-59, 2007.

NASCIMENTO, Arthur Gustavo Lira do. Aruanda e o cinema novo: a construção do nordeste e o filme documental no Brasil. **Anais do XIII Encontro Estadual de História da ANPUH-PE**, 2018, n/p. Disponível em: <https://www.encontro2018.pe.anpuh.org/resources/anais/8/1535742528_ARQUIVO_ANPUH-PETEXTOCOMPLETO.pdf>. Acesso em setembro de 2020.

NETO, Américo Galvão. A Arte Fílmica e sua Pedagogia. **Revista Existência e Arte**, São João Del-Rei, ano 1, n. 1, jan./dez., 2005, p. 1-4. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/1_Edicao/A%20ARTE%20FILMICA%20E%20SUA%20PEDAGOGIA.pdf>. Acesso em setembro de 2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papyrus, 2007.

O CINEMA em tempos de cólera. **Le Monde Diplomatique Brasil**, 01 de setembro de 2020, n/p. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/o-cinema-em-tempos-de-colera/>>. Acesso em setembro de 2020.

OLIVEIRA, João Alves. **La construction idéologique de la culture populaire comme une identité pour le cinéma brésilien (1950-1975)**: une synthèse dialectique entre la chanchada et le cinéma novo. Thèse de doctorat (Études cinématographiques et audiovisuelles). Paris: Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2013. Disponível em: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00949721/document>>. Acesso em setembro de 2020.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Fome de Bola**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). **VI Congresso SOPCOM**, Lisboa, abril de 2009, p. 1-10. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em setembro de 2020.

PINTO, Pedro Plaza. **Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo**: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-15072009-222245/pt-br.php>>. Acesso em setembro de 2020.

RAMOS, Alcides Freire. Diálogos: Paulo César Saraceni e o Cinema Italiano durante os Anos 1960. **Fênix**: Revista de História e Estudos Culturais (UFU), v. 11, ano XI, n.

2, jul./dez. 2014. Disponível em: <
http://www.revistafenix.pro.br/PDF34/Dossie_Artigo_Alcides%20Freire%20Ramos.pdf
 f>. Acesso em setembro de 2020.

RAMOS, Alcides Freire. Sob o signo da estética do lixo: as parcerias de Fernando Peixoto com Maurice Capovilla e João Batista de Andrade. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais (UFU)**, v. 2, n 3, 2005, p. 1-13. Disponível em: <
<https://www.revistafenix.pro.br/wp/artigos/sob-o-signo-da-estetica-do-lixo-as-parceiras-de-fernando-peixoto-com-maurice-capovilla-e-joao-batista-de-andrade/>>.
 Acesso em setembro de 2020.

RAMOS, Clara Leonel. **As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação; Escola de Comunicação e Artes). São Paulo: USP, 2007. Disponível em: <
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-21072009-202642/publico/5064474.pdf>>. Acesso em setembro de 2020.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIOS, Thais Ferreira; PACHECO, Rosely Aparecida Stephanes. Quando as vítimas não são apenas estatísticas: a corte interamericana de direitos humanos e o caso Vladimir Herzog. **Revista Jurídica Direito, Sociedade e Justiça**, v. 7, n. 1, nov. 2018 / jan. 2019.

ROCHA, Eryk. **Cinema Novo: entrevista exclusiva com Eryk Rocha**. Entrevista concedida a Francisco Russo. Rio de Janeiro: AdoroCinema (website da Allociné do Brasil), 19 de maio de 2016. Disponível em: <
<http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-152505/entrevistas/?cmedia=19550303>>. Acesso em setembro de 2020.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SALINAS, Fernando de Jesus Giraldo. **O som na telenovela: articulações som e receptor**. Tese de Doutorado (Escola de Comunicação e Artes). São Paulo: USP, 1994. Disponível em: < <https://repositorio.usp.br/item/000739952>>. Acesso em setembro de 2020.

SANTOS, Cristine Villa. **Vladimir Carvalho – do popular ao público: O Homem de Areia e O Evangelho segundo Teotônio**. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/283949/1/Santos_ChristineVillados_M.pdf>. Acesso em setembro de 2020.

SANTOS JUNIOR, Natalício Batista. Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein. **Lutas Sociais** (PUCSP), v. 21, 2017. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/35878>>. Acesso em setembro de 2020.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Manifesto por um cinema popular**. Depoimento a Marcelo Beraba. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro / Cineclube Macunaíma / Cineclube Glauber, 1975.

SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SILVA, José Afonso da. **Curso de Direito Constitucional Positivo**. São Paulo: Malheiros Editores Ltda, 2005.

SILVA, Maria Christina. **O Teatro de Arena na Arena do Brasil**. Dissertação (Mestrado em História). Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VCSA-8HDL2E/1/disserta__o_de_maria_christina_da_silva.pdf>. Acesso em setembro de 2020.

SIMONARD, Pedro. **A Geração do Cinema Novo: para uma Antropologia do Cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SOARES, Claudete. Muito além de um bar. **Folha de São Paulo**, 14 de janeiro de 2015. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/01/1568803-arquivo-aberto---muito-alem-de-um-bar.shtml>>. acessado em 13/06/2020. Acesso em setembro de 2020.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Paulo Emílio no Paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SOUZA, Miliandre Garcia. Cinema Novo: a cultura popular revisitada. **História: Questões & Debates**, Curitiba, Editora UFPR, n. 38, 2003, p. 133-159,

TAKARA, Jacqueline da Silva. O Centro popular de Cultura de Santo André e sua Proposta de um Teatro Proletário. **Revista Apas**, v. 8, 2018, p. 154-165. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/150289>>. Acesso em setembro de 2020.

TOLEDO, Giuliana de. Sem recursos federais há sete meses cinemateca brasileira pode repetir tragédia do Museu Nacional. **O Globo**, 06 de julho de 2020, n/p. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/sem-recursos-federais-ha-sete->

meses-cinemateca-brasileira-pode-repetir-tragedia-do-museu-nacional-24515943>. Acesso em setembro de 2020.

TOSI, Juliano. Entrevista com Maurice Capovilla. **Contracampo**: revista de cinema, n. 21, n/d, n/p. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/21/frames.htm>>. Acesso em setembro de 2020.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2002.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

ZANATTO, Rafael Morato. Nota sobre a formação do Cinema Novo: O Caso Arraial do Cabo. **Revista da Cinemateca Brasileira**, São Paulo, 2012, p. 47-59.

ZUIN, João Carlos Soares. Paulo Emílio Salles Gomes: a compreensão da realidade brasileira através da crítica de cinema. **Sociedade e Estado** (Revista do Departamento de Sociologia da UnB), Brasília, v. 27, n. 2, p. 221-244, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/28923>>. Acesso em setembro de 2020.

APÊNDICE 1. ANÁLISE DOS ARTIGOS DE MAURICE CAPOVILLA PUBLICADOS NO SUPLEMENTO LITERÁRIO

Como citado anteriormente, é na revista *Brasiliense* que Capovilla inaugura na crítica cinematográfica. Contextualizar o “autor Capovilla” é oportuno para explorar a evolução de seu olhar analítico. Nesse sentido, Reinaldo Cardenuto propõe a Capovilla, exercício de rememoração de seus textos escritos para a supracitada revista³⁵¹. Embora tais análises não esgotem a possibilidade de se trabalhar com os mesmos textos, arguição mais profunda dessas publicações podem ser encontradas nos escritos de Miliandre Garcia de Souza, que analisa a metodologia de escrita empregada por Capovilla em diversos textos publicados na revista *Brasiliense*³⁵². Propõe-se, portanto, análise de publicações de Capovilla ainda não exploradas conjuntamente e em sua totalidade.

Embora Capovilla tenha trabalhado por um ano e meio como repórter no Jornal *O estado de São Paulo* entre os anos 1960 e 1961, foi a partir de 1962 que iniciou sua contribuição no Suplemento Literário do jornal. Durante quatro anos, produziu os oito textos analisados a seguir.

I. CAMONDONGOS E PROBLEMAS (01 DE SETEMBRO DE 1962)

Em sua primeira contribuição ao suplemento literário, Capovilla aborda um tema um tanto quanto incomum em seus escritos: o filme de animação. O artigo enceta frisando que enquanto o cinema de ficção buscava aproximação com a realidade objetiva, o desenho animado se desvencilhou do realismo para dialogar com as artes plásticas moderna que, segundo Capovilla, seria a verdadeira extensão expressiva e criadora dessa arte.

Capovilla entendeu que a revolução estilística do filme de animação coincidiu com a interpretação dos grandes caricaturistas americanos de que a linha reta seria o caminho mais curto para a expressão de uma ideia. Para o autor, foi a influência dos mestres do traço como Robert Blechman, James Thurber e outros, a principal

³⁵¹ CARDENUTO, 2013, *Op. Cit.*

³⁵² SOUZA, Miliandre Garcia. Cinema Novo: a cultura popular revisitada. **História: Questões & Debates**, Curitiba, Editora UFPR, n. 38, 2003, p. 133-159,

responsável pela criação da UPA, a “United Productions of America”³⁵³. Capovilla definiu o período como o final da era de ouro do cinema animado representado pelo estilo Disney, que seria imposição oficial nos EUA e padrão seguro para imitações estrangeiras, mas que encobriu a exploração das múltiplas tendências das artes plásticas contemporâneas. O autor defendeu que a banalidade e futilidade dos filmes Disney acarretou no esgotamento do conteúdo e na melosidade do assunto, e isto teria contribuído para a estagnação do gênero.

A primeira parte do texto foi utilizada para inserir o leitor ao tema central, que é o cinema de animação. Até este momento, não é suficientemente claro ao leitor o objetivo do autor. Como veremos adiante, Capovilla costumava encetar estas séries de artigos fornecendo base preparatória inicial para depois imergir profundamente no tema. Neste caso, cita grandes nomes da animação mundial – demonstrando evidente conhecimento do tema – e salienta suas contribuições para o rompimento com o que nomeou de “academismo”. Capovilla destacou que este rompimento tinha como objetivo enfrentar temas mais abrangentes, com visão mais séria e adulta dos fatos. Neste sentido, o cinema de animação polonês estava, involuntariamente, sintetizando diversas tendências de estilo de outros países ao combinar experimentações estilísticas com temas relevantes da vida social.

O autor atribuiu a diversidade de estilos do cinema polonês ao “excepcional desenvolvimento das artes gráficas”³⁵⁴, sobretudo da pintura, do cartaz, do desenho e da experimentação musical. O texto segue enumerando animações que caracterizariam tal estética. Há, porém, exceções. Diversos eram os filmes moralizantes, cujo final provia alguma mensagem de cunho decoroso geralmente voltado às crianças. Capovilla considerou esta artimanha ultrapassada, mas ressaltou, em sua opinião, uma característica inerente a todos os filmes animados poloneses: o realismo das imagens estaria absolutamente ultrapassado, facultando à estética polonesa uma feição própria.

Ainda que tenha feito críticas pontuais, Capovilla desenvolveu o artigo em tom elogioso. Em diversas passagens o autor pareceu enfatizar que o experimentalismo técnico e a aproximação com as artes plásticas seriam caminho assertivo para o

³⁵³ Estúdio de animação ativo entre as décadas de 1940 e 1970.

³⁵⁴ CAPOVILLA, Maurice. Camondongos e problemas. **O Estado de São Paulo**, 1 de setembro de 1961. Suplemento Literário, p. 5.

cinema de animação. Este, inclusive, seria o erro do estilo Disney que de tão cosmopolita, foi incapaz de absorver e se inspirar na arte popular do próprio país.

II. PANKRAT, A SOLUÇÃO (22 DE SETEMBRO DE 1962)

Nesta segunda contribuição ao suplemento literário, Capovilla discorre sobre o filme *Samson*³⁵⁵, do diretor polonês Andrzej Wajda, lançado um ano antes da escrita do artigo. Inicialmente o texto apresenta a trajetória do personagem principal, salientando que a obra começa com sua entrada na universidade e finda com sua morte. A crítica entrega o desfecho do herói logo de saída: o leitor é informado que Jakub Gold é vítima do antissemitismo, é preso por incidentes aleatórios em seu primeiro dia na universidade e que morrerá. Até quase a primeira metade da obra a crítica não revela o ano de produção da mesma e nem apresenta seu diretor. O leitor sequer é informado da originalidade polonesa da peça. O texto se pré-dispõe a resenhar o filme, apresentando personagens e acontecimentos com o intuito de preparar o leitor para o que virá a seguir: a análise fílmica em si.

Em sua análise, Capovilla se ateu a dois polos que delimitaram a tônica principal do filme: o antissemitismo e o racismo germânico. Sobre o primeiro, o autor analisa que o filme apresentava o comportamento antissemita como individual, mas que se torna modelo para um comportamento coletivo. Sobre o segundo, versou sobre como o racismo estava presente na jornada e na opressão que o herói sofreu por toda a película. Para além de meras divagações, Capovilla adentrou essas temáticas transcorrendo literatura pertinente a ambas. Para o autor, era preciso examinar o antissemitismo sob a ótica do mito racial, categoria histórica do pensamento alemão que iniciou em Helder e terminou em Hitler. O texto fica denso e complexo a partir deste ponto. Capovilla perpassa por Spengler, Chamberlain, Lagarde, Duhring, Schermann, Wagner, Gobineu e outros numa tentativa de articular que o pensamento nazista possuía raízes anteriores. O autor afirma que o nazismo se limitou a imitar de forma superficial os pensamentos de Duhring, aplicando aparência científica a um longo prejuízo alemão. Essas aproximações poderiam ser encontradas resumidas no Pangermanismo, ideologia que defendia a unificação dos povos germânicos. Para evidenciar sua teórica, Capovilla cita Friedrich List:

³⁵⁵Originalmente lançado em 1961 e denominado *A Força Contra o Ódio*, no Brasil.

[...] não se pode duvidar de que as raças germânicas, graças a suas disposições e caráter, foram eleitas, mais do que as outras, pela Providência, para assumir a grande missão de conduzir os negócios do mundo, civilizando os países selvagens e bárbaros e povoando as terras ainda desabitadas³⁵⁶.

O autor avançou descrevendo a noção de “Super-homem” de Friedrich Nietzsche, tratando-a de forma pejorativa e relatando que esta seria mais uma forma de pensar das diversas matizes culturais alemãs que culminaram na preparação da luta contra outros povos. Capovilla afirma que Wjadar considerava o mito execrável e que isto está subentendido no filme.

Após a digressão para embasar bibliograficamente questões relacionadas ao antissemitismo, o autor se debruça na análise comportamental do personagem principal. Jakub Gold seria um homem alienado, pois abdicara da própria vida para compor o universo de representações semitas. Para Cavovilla o herói se opõe à própria vida ao se enxergar como parte do povo semita - ainda que nascido nesta condição involuntariamente - e ter escolhido partilhar das condições pela qual o seu povo passava. Reconheceu, assim, sua vida como universal, como parte da vida do seu povo e, deste modo, subjugada a uma existência inescapável e sem escolhas, uma vez que as cartas já estavam dadas em função de todo o preconceito e segregação pela qual passavam os povos semitas.

Capovilla entendeu que a única forma que o personagem poderia escapar dessa condição seria através de seu ex-companheiro de cela Pankrat, militante comunista que não se importava com o fato de Jakub ser Judeu. Para este personagem, a guerra era milimetricamente desenhada, dos cartazes ao uso bélico e que tudo não passava de uma questão de luta de classes, a única guerra pela qual se valia guerrear. O autor termina decepcionado com a narrativa belicista sobre choque de raças. A seu ver, a mensagem do filme deveria ser sobre revolução. É por isso que a solução deveria ter sido Pankrat.

III. TERAPÊUTICA TEATRAL (10 DE NOVEMBRO DE 1962)

³⁵⁶ LIST *Apud* CAPOVILLA, Maurice. Pankrat, a solução. **O Estado de São Paulo**, 22 de setembro de 1961. Suplemento Literário, p. 5.

A terceira contribuição de Capovilla ao suplemento literário foi sobre teatro. O autor trabalhou o texto em torno da peça *Mandágora* de Maquiável, que estava em cartaz no Teatro Arena. O argumento inicia diferenciando a linguagem cinematográfica da teatral. Enquanto o cinema seria posto e pronto, o teatro seria maleável e adaptativo. O contato com o público facultaria adaptação da encenação no decorrer das apresentações. Para Capovilla, era o espectador que moldava a peça ao seu gosto, cabendo ao diretor e aos atores a sensibilidade de interpretar as reações do público para ajustar as apresentações. Neste sentido, enquanto um filme é apresentado depois de pronto, não havendo possibilidade para adaptações, uma peça teatral ficaria pronta no decorrer das encenações.

Capovilla foi didático ao explicar ao leitor uma primeira alternativa para compreensão da obra. Após a introdução distinguindo teatro de cinema, o autor repousou sua atenção sob Ligurio, personagem que seria essencial para o entendimento da peça, pois Maquiavel o colocara em condição privilegiada ao afastá-lo das paixões que envolvem a trama, imputando ao Ligurio a razão crítica do enredo.

A segunda alternativa vislumbrada para tal compreensão estaria inerente ao conteúdo cuja comunicação era imediata: a escatofilia, punjante na vida íntima da personagem Nicia, dada a sua investigação em detalhes dos excrementos de outra personagem. Capovilla defendeu que, uma vez enveredado pelo tema escatológico, o público se distanciaria do propósito racional dos problemas contidos na peça. A histeria causada pela consequência dos atos escatológicos fazia com que o ritmo da peça se alterasse, prejudicando o desempenho dos autores e do significado real da obra.

Assim como em seu artigo anterior, o texto avança para uma discussão mais aprofundada da temática. Capovilla localizou a obra de Maquiavel no Renascimento, tendo exemplificado características do movimento e terminou o texto evocando breve reflexão filosófica sobre a escatofilia. Em seu desfecho, o artigo salientou que no campo das hipóteses, a aproximação com a temática escatológica poderia ser reconfortante para parte do público e sugere que *Mandrágora* seria uma espécie de terapêutica teatral.

Nessas três primeiras contribuições ao suplemento literário, a técnica de construção textual de Capovilla foi similar. Inicialmente, com introdução básica para localizar o leitor no tema apresentado. Posteriormente o texto discute o assunto

principal em tom didático para, depois, desaguar em reflexão mais profunda. É possível notar posições pessoais do autor em diversos momentos dos três textos, sugerindo que Capovilla não procurou ser isento, mas buscou imprimir suas convicções particulares no contexto exposto, sem desvirtuar, necessariamente, os sentidos principais que tais obras detêm. Outra coincidência é que ambos os textos foram finalizados com a ideia que gera o título dos artigos.

IV. CANUDOS AOS BAHIANOS (22 DE DEZEMBRO DE 1962)

Nesta contribuição Capovilla mostrou-se imbuído de dois objetivos principais: a exigência de que o cinema baiano olhasse para seu próprio passado ao filmar a história, até então inédita de Canudos, e que evocou a construção de um herói cujas características foram distintas do jagunço urbano encontrado nos filmes de Rex Schindler, Roberto Pires e Glauber Rocha.

Como nos demais textos do autor expostos até aqui, inicialmente o artigo procurou situar o leitor em seu tema central: Canudos, contido em *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Em visível reverência, Capovilla enaltece a obra e atenta que filmar Canudos poria o cinema em contato com o campo e possibilitaria compreender aquela realidade social. O autor discorre sobre seis produções estrangeiras que tiveram a Bahia como plano de fundo e ressaltou que diversos intelectuais, entidades estudantis, a crítica cinematográfica do estado e a união de escritores da Bahia, se movimentaram para impedir que a história de Canudos fosse apropriada por outras mãos que não baianas. Apesar de parecer satisfeito com a posição dos nordestinos, o texto não se atém aos detalhes e não é possível reconhecer as raízes deste engodo. De toda forma, o que Capovilla pareceu buscar foi a necessidade fundamental de cinematografar Canudos.

Para solidificar tal exigência, o autor caracterizou o cinema baiano como aquele que parece ser ávido por situações do presente e que deveria se moldar em torno de sua própria história. Um filme sobre Canudos seria um começo. O texto segue, deste modo, analisando criticamente os personagens Chico Grande, de *A grande feira* e Rufino, de *Tocaia no asfalto*. Para Capovilla o cinema baiano organizou um modelo de herói que seria típico da visão burguesa de classe média: individualista, fanático e com admirável bravura na busca de dismantelar o coronelismo e sua estrutura. Essas características seriam facilmente identificadas

em personagens constantes na obra de Euclides da Cunha, o que facilitaria o processo de adaptação. Outra semelhança narrativa entre o cinema baiano e Canudos seria a premissa do marginalismo. Capovilla refletiu que seria necessário superar a glamourização marginal imposta pela narrativa nordestina e que isso impediu o retrato do homem que trabalha, inferiorizou a representação do homem do nordeste e impediu que o povo fosse compreendido em sua totalidade.

O autor concluiu afirmando que o cinema baiano não conviveu com seu povo. Para Capovilla, cinema contemporâneo seria aquele que, mesmo intérprete do passado, deveria saber alcançar a estrutura agrária economicamente imutável e criticá-la com energia suficiente para derrubá-la.

V. RIO URGENTE (06 DE FEVEREIRO DE 1963)

Neste artigo³⁵⁷ Capovilla procura ir direto ao ponto: o Rio de Janeiro possuía vasta experiência em Longas-metragens e São Paulo em curtas. O autor também perpassa pelo movimento cinematográfico baiano, enfatizando que pessoas ligadas ao cinema que lá estiveram, ficaram deslumbradas com a produção local.

Capovilla se mostra frustrado com a produção paulista. Evocando Paulo Emílio Sales Gomes, o autor escreve que se fosse pôr na ponta do lápis, se constataria a notória loucura que seria fazer cinema. O autor afirma que o cinema paulistano existia e considerava como tal aqueles que foram realizados com capital gerado no estado. Para argumentar seu raciocínio, Capovilla cita que São Paulo possuía a maior corporação cinematográfica do país, os melhores laboratórios de imagem e som, o maior e mais completo estúdio e a liderança na produção filmes curtas-metragens, tudo voltado ao mercado publicitário. Indaga-se, desta forma, sobre o que seria necessário para São Paulo produzir cinema de longa-metragem em larga escala.

O autor reflete que ainda que produzisse longas, o cinema paulistano desfilava tímido no mercado das produções nacionais, cujo estandarte a seu ver, concentrava-se na cidade do Rio de Janeiro. O texto procura então, analisar os motivos que levaram a cidade carioca ao destaque da produção cinematográfica nacional. Naquele momento, em torno de 30 (trinta) produções haviam sido ou

³⁵⁷ CAPOVILLA, 'Rio Urgente', 1963, *Op. Cit.*

estavam sendo realizadas. Após citar inúmeras dessas produções, Capovilla defende que foi necessário estruturar uma nova perspectiva econômica e cultural que tornou o Rio uma tendência visível, e que isso vinha de tempos. Para o autor, um sistema de produções independentes sustentou tal avanço, o que inexistia em São Paulo.

Outra diferença bastante expressiva entre os movimentos de ambas as cidades, estaria no fato de que os paulistas pareciam exigir experiência prévia para qualquer função dentro de uma realização cinematográfica, enquanto no Rio a condição a priori seria nunca ter participado de nada. Bastava, nesse cenário, o entusiasmo e a vontade de fazer filmes. Isto teria proporcionado ao Rio uma geração de jovens que “punham a mão na massa” em prol do cinema.

Ao lado do Geicine, INCE, Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Federação dos Cineclubes e órgãos oficiais cinematográficos, o Itamarati estaria incutido na missão de criar uma superestrutura artística e cultural que seria indispensável para a indústria cinematográfica nacional. Para exemplificar tal empenho, Capovilla cita que o Itamarati mantinha curso para documentaristas sob a tutela de Arne Sucksdorf. O curso comportava estudantes de Pernambuco, Minas Gerais, Bahia, São Paulo e outros. A intenção, segundo Capovilla, seria formar tecnicamente esses jovens para que movimentassem o cenário de produção de cinema documentário e educativo nesses estados.

A parte final do texto explica que as discussões sobre Cinema Novo que alimentavam os eventos da cidade, parecia ultrapassada à medida que se preparava um seminário de cinema brasileiro que reuniria no Rio, profissionais que trabalhavam com cinema em todos os cantos do país.

O tom desse artigo não aponta para competição entre paulistas e cariocas. Há qualquer coisa de admiração e pesar no texto. Capovilla não parece invejar a indústria de cinema carioca, mas vislumbra nela um modelo que poderia ser referência para que São Paulo entrasse na esteira nacional de produção de longas-metragens. Talvez por isso o artigo tenha sido nomeado de Rio, Urgente.

VI. ROMPER O MOVIMENTO (06 DE JULHO DE 1963)

O sexto artigo de Capovilla para o suplemento literário abordou assunto deveras especial para o autor: os cineclubes. O texto foi escrito em tom analítico no

que se refere à busca pela compreensão da inexpressividade dos cineclubes na cultura nacional. Ao mesmo tempo, é crítico ao fundamentar as raízes de tal inexpressividade.³⁵⁸

Capovilla abre o texto anunciando o quarto encontro de cineclubistas que ocorreria em Porto Alegre no mês subsequente à escrita do artigo. A IV jornada dos cineclubes brasileiros possibilitaria a troca de experiências entre aqueles que realizavam atividades voltadas aos cineclubes em diversas regiões do País e que outrora permaneciam isolados. Apesar de reconhecer a importância do evento, Capovilla reflete que a solidão inerente aos cineclubistas (em função da falta de contato) cessaria somente naquele momento, mas continuaria latente entre um evento e outro.

O assunto central de discussão no evento seria a compreensão do que se entendia por cineclubes. Essa auto reflexão seria ponto positivo e necessário na visão da Capovilla, mas sua crítica repousa na superficialidade que tal proposta acarretaria, ou seja, nada. Para Capovilla, o evento deveria se concentrar na análise da cultura brasileira e de como os cineclubes se relacionariam com esta cultura. O exame dessa premissa provocaria um rompimento necessário que abalaria toda a estrutura cineclubista brasileira, que na visão do autor era retrógrada e antidemocrática.

Neste viés, Capovilla afirma que o movimento cineclubista brasileiro residia dentro de sua própria concha e que não havia conseguido encontrar atuação que fosse párea aos interesses culturais do país. O autor argumenta que o movimento cultural brasileiro se realizava sob a tônica da transformação da realidade e da consciência do popular, enquanto os cineclubes prendiam-se em discussões infrutíferas e primitivas acerca de estética e assuntos irrelevantes. Faltava, nesse aspecto, técnica, rigor científico e compreensão dos mecanismos de pesquisas psicológicas e sociais. Para Capovilla, um cineclubista que nunca realizou experiências de campo não estaria apto para realizar simpósios.

A solução para o cineclubismo seria encontrar no cinema, instrumento que contribuísse nas tarefas essenciais de integração do público com os problemas da realidade nacional.

³⁵⁸ Cf. CAPOVILLA, 'Romper', 1963, *Op. Cit.*

Neste texto Capovilla impõe duras críticas aos cineclubes nacionais. Para o autor, seria necessário superar questões enraizadas copiadas de cineclubes estrangeiros. Seria necessário renovar os cineclubistas, cabendo aos jovens cavar aproximação da entidade junto aos interesses da nação.

Capovilla via os cineclubes como agente transformador cultural. As superficialidades das discussões ofuscariam o real potencial da entidade. Em passagem anterior da presente dissertação, foi apontada a iniciativa de Capovilla dentro do Sindicato da Construção Civil. Este artigo permite melhor compreensão de como Capovilla entendia o objetivo de um cineclubista.

VII. CIBERNÉTICA MALGRADA (29 DE JUNHO DE 1963)

O artigo inicia com breve argumentação do imaginário humano para com o futuro tecnológico que já àquela altura se almejava. Refletia-se sobre as máquinas substituindo o trabalho braçal e as possibilidades que um mundo tecnocrático traria.

Autores como Albert Béguin defendiam a ideia de “cifra soberana”, que regularia o salário, a higiene, o tempo e até a vida dos filhos das pessoas. A máquina criaria inclusive a lei, impor a sua prática e fiscalizaria sua execução. A humanidade entraria na era cibernética.

Embora o artigo inicie com tal reflexão, a centralidade argumentativa do texto repousa sobre a Legislação cinematográfica que vigorava no estado de São Paulo. A Comissão Municipal de Cinema estava por revogar e discutir a emenda de uma lei que era considerada uma das mais importantes para o tema: a lei do adicional. Assinada em 30 de dezembro de 1955 sob a numeração 4.854, a lei adicionava uma porcentagem nos ingressos de cinema para reverter em posterior premiação aos produtores, técnicos e artistas que ficavam em primeiro lugar nas bilheterias. Após oito anos de criação, no entanto, nenhum resultado positivo a nível nacional surgira em função de sua criação.

Capovilla explica que o adicional proposto pela lei era de Cr\$ 0,50 para ingressos que custavam entre Cr\$ 8,00 e 11,00 e de Cr\$ 1,00 para ingressos acima desta importância. O problema, para o autor, era que esses valores faziam sentido quando a lei havia sido estabelecida e os ingressos de cinema variavam entre as cifras apresentadas. Em contrapartida, no ano de escrita do texto os ingressos custavam entre Cr\$ 100,00 e Cr\$ 200,00 e o mesmo Cr\$ 1,00 cruzeiro era

arrecadado em conformidade com a lei. O resultado era que a porcentagem havia saltado de 5% de arrecadação por venda de ingresso em 1955, para 1% ou 0,5% em 1963.

Outro imbróglio que a revisão da lei buscava resolver era o da distribuição da premiação, que destinava 10% para as obras consideradas de valor artístico e técnico, 15% para o filme considerado normal, de 25% para o de valor acima da média. Apesar da intenção louvável da legislação em incentivar e elevar o nível da produção local, na prática acontecia o contrário do que se objetivava. Ao invés da premiação se estender mais regularmente ao filme de maior valor, era o filme considerado normal que abocanhava a maior fatia. As “chanchadas” com seus 15% deduzidos de uma renda expressiva, geralmente ficava com o maior prêmio. A alteração da lei, portanto, restringiria as chanchadas em 5% da arrecadação, manteria os 25% para os filmes acima da média e premiaria em 35% os filmes considerados excepcionais.

Ao longo de todo o texto Capovilla demonstra apoio à Comissão Municipal de Cinema e parece satisfeito com as propostas de alteração sobre a lei do adicional. Para o autor, mais que esses ajustes, a legislação deveria encontrar um mecanismo que financiasse a produção além de somente premiar em dinheiro as obras a posteriori. Neste aspecto se poderia regular racionalmente as produções surgidas desse advento, de modo a elevá-la técnica e artisticamente. Capovilla finaliza informando que brincara quanto à cibernética, os homens ainda sabiam fazer leis.

VIII. “O PROCESSO” DE WELLES (12 DE MARÇO DE 1966)

Das séries do suplemento literário este é o texto mais inflamado de Capovilla. Em sua última contribuição ao suplemento, o autor inicia com duras críticas a adaptação cinematográfica de “O processo”, de Franz Kafka. Para ele, tal obra seria um mal-entendido na história do cinema, uma vez que Orson Welles, já consagrado por *Cidadão Kane* (1941), havia escolhido ignorar a obra literária original para imperar o que chamou de “maníaco egocentrismo”³⁵⁹.

³⁵⁹ CAPOVILLA, Maurice. O processo de Welles. **O Estado de São Paulo**, 12 de março de 1966. Suplemento Literário, p. 4.

Apesar de reconhecer que a transposição de uma obra clássica para o cinema não deveria ser mecânica e sim possibilitar liberdade de criação, Capovilla entende que a visão do “mundo latente” inerente à obra, deveria ser transposta para o filme. Isso contribuiria para evitar o grave erro de expor em imagens somente a aparência de uma realidade mais complexa, que poderia conter, sem que se percebesse, uma mensagem. O autor afirma que quanto mais distante do senso comum, mais difícil seria de se captar tal mensagem. Conclui, portanto, que Welles não estaria a essa altura.

O texto é repleto de termos e insinuações pejorativas. Capovilla define a obra como “estranha sociedade de Kafka e Welles”³⁶⁰ e vê problema, inclusive, no que chamou de “profunda contradição de personalidade”. Para o autor, enquanto Kafka era recluso e exigente a ponto de pedir a Max Brod³⁶¹ para incinerar todos os textos que considerava “menores”, Welles seria extrovertido, vaidoso, egocêntrico e megalomaníaco. Neste sentido, a ausência de sensibilidade literária de Welles teria impedido a aproximação necessária para com a obra de Kafka.

Em flagrante devoção ao escritor de “O processo”, Capovilla acredita que a obra kafkiana havia sido construída de tal forma, que os fatos pareciam ter sido relatados, ao invés de imaginados pelo autor. Essa realidade se manifestava, segundo Capovilla, pela “objetividade quase jornalística”³⁶² que Kafka impunha em sua obra. Neste aspecto, Kafka construía seus personagens envoltos de coisas reconhecíveis e objetos do cotidiano. A narrativa se passava em ambientes reais, raramente fantasiosos e com personagens humanos (a exceção da Barata de “O processo”). Capovilla considerava que apesar da atmosfera absurda da literatura de Kafka, as obras eram críveis e detinham uma profunda visão de mundo responsável por deixar os leitores chocados e com sentimento de culpa inato.

Para Capovilla, Welles contrapõem-se ao estilo descritivo-realista de Kafka ao criar um mundo bizarro repleto de objetos estranhos em que os personagens vivem como num sonho distópico. O autor aprofunda a argumentação afirmando que o enquadramento e os movimentos de câmera típicos de Welles estragara o filme por completo e que o mesmo se preocupou mais em criar um questionável mundo kafkiano que transmitir a essência da obra.

³⁶⁰ *Ibidem.*

³⁶¹ Escritor e compositor Tcheco. Foi amigo e biógrafo de Franz Kafka

³⁶² CAPOVILLA, ‘O processo’, *Op. Cit.*

O artigo avança com outras críticas. Capovilla considera que o filme é “vazio e destituído de inspiração”³⁶³, pois não havia profundidade nos personagens e em seus dilemas, resultando numa superficial construção expressionista na qual Welles se separa de Kafka para caminhar sozinho, confiando apenas, segundo Capovilla, em sua questionável genialidade.

Embora Capovilla evidenciasse constantemente sua opinião em seus textos, como é possível verificar nas análises anteriores, neste em especial, o autor não parece buscar diálogo ou ponderação. Capovilla inicia o primeiro parágrafo tecendo críticas ao filme de Welles e assim permanece por todo o artigo.

IX. O LITERÁRIO CAPOVILLA

Conforme se pretendeu arguir, as exposições e opiniões pessoais de Capovilla em suas publicações no Suplemento Literário são abertamente transparentes. Embora tais textos não sejam de caráter exclusivamente cinematográfico, a predileção por escolhas com temáticas artísticas e de manifestações políticas sociais é evidente.

Mantendo o olhar no cinema polonês, o que evidencia seu interesse político, ainda em setembro de 1962, Capovilla publica nova contribuição ao *Suplemento Literário*, no qual discorreu sobre o filme *Samson* (1961), do diretor polonês Andrzej Wajda, lançado um ano antes da escrita do artigo. Enquanto o primeiro artigo traçou uma discussão leve, o segundo perpetrava universo denso, político e dolorido: antissemitismo e o racismo germânico. As duas primeiras contribuições de Capovilla ao *Suplemento Literário* não abordaram o cinema polonês por acaso. Conforme demonstra Rosane Kaminski, em novembro daquele ano o diretor esteve em Curitiba “[...] para acertar os últimos detalhes de um festival de cinema polonês que aconteceria na BPP em dezembro de 1962, num convênio com a Cinemateca Brasileira”³⁶⁴. O assunto, portanto, era objeto de estudo do diretor à época.

Ao refletir sobre Teatro no terceiro artigo, Capovilla é didático ao fornecer ao leitor explicação sobre o sentido da peça. É pertinente recordar que Capovilla

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ KAMINSKI, 2008, *Op. Cit.*, p. 98.

assistiu a criação do Teatro Oficina e, na pensão do Cotrim, imergiu no universo teatral a partir do contato com outros moradores.

Sua militância cinematográfica é evidenciada, por exemplo, ao sagrar a cidade do Rio de Janeiro como modelo a ser seguido no que tangia a produção de filmes. É como se Capovilla estivesse convocando os cineastas paulistanos à ação. O mesmo acontece ao tratar dos cineclubes, como fosse uma puxada de orelha dum irmão mais velho; ou quando trata dos preços dos ingressos e da lei que destinava parte da arrecadação para premiar a equipe técnica.

O método de Capovilla parece ser sempre didático: primeiro o autor contextualizar o leitor para depois aprofundar a reflexão. Por vezes, inclusive, Capovilla recorre a contextualização bibliográfica. Pode-se interpretar, nesse sentido, que para além do apoio para a escrita, os autores citados servem, também, para comprovar sua intelectualidade.

Por fim, compreende-se uma perspectiva vanguardista em seu olhar, mas que também tomava por base muito da cultura popular, o que seria posteriormente evidenciado em sua obra cinematográfica.