

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VINCENZO DALICANI PIZZEGHELLO

O FUTEBOL E A VILA TASSI

Das origens do Ferroviário e da escola de samba Colorado ao presente: um documentário sobre o futebol como lazer, cultura e moradia para a população da Vila Tassi

Curitiba
2025

VINCENZO DALICANI PIZZEGHELLO

O FUTEBOL E A VILA TASSI

Das origens do Ferroviário e da escola de samba Colorado ao presente: um documentário sobre o futebol como lazer, cultura e moradia para a população da Vila Tassi

Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao curso de Jornalismo, Setor de Artes, Comunicação e Design, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Elson Faxina

Curitiba
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
Rua Bom Jesus, 650, - - Bairro Juvevê, Curitiba/PR, CEP 80035-010
Telefone: 3360-5000 - <https://ufpr.br/>

ATA DE REUNIÃO

ATA DA BANCA DE APRESENTAÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE JORNALISMO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

No dia 02/07/2025, às 18:30 horas, os membros da banca de avaliação reuniram-se no Departamento de Comunicação Social da UFPR, com a finalidade de avaliar o aluno VINCENZO DALICANI PIZZEGHELLO que apresentou o trabalho de conclusão de curso em jornalismo intitulado: **FERROVIA, FUTEBOL E SAMBA NA VILA TASSI - Websérie sobre o futebol como lazer, cultura e moradia em Curitiba**. Após informar as normas do exame de avaliação, o orientador passou a palavra para que o aluno realizasse a apresentação. Finalizada a exposição, o aluno foi arguido pelos membros da banca que atribuíram as seguintes notas:

Professora	Nota
ELSON FAXINA	80
MÁRIO MESSAGI JÚNIOR	80
VINICIUS MARTINS CARRASCO DE OLIVEIRA	80

Sendo assim, a média aritmética atribuída ao aluno na defesa de seu Trabalho de Conclusão de Curso, foi 80, nota que será lançada no SIGA pelo Professor Orientador somente após realizadas as considerações sugeridas pela banca. O aluno foi considerado aprovado na disciplina e deverá entregar o trabalho com alterações sugeridas pela banca em até 10 dias.

ELSON FAXINA
Professor Orientador



Documento assinado eletronicamente por **MÁRIO MESSAGI JÚNIOR, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 03/07/2025, às 17:53, conforme art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **ELSON FAXINA, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 04/07/2025, às 11:57, conforme art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Vinicius Martins Carrasco de Oliveira, Usuário Externo**, em 04/07/2025, às 15:42, conforme art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



A autenticidade do documento pode ser conferida [aqui](https://seu) informando o código verificador **7918197** e o código CRC **7A3100DA**.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso busca utilizar do futebol e do Clube Atlético Ferroviário como pano de fundo para o processo de lazer, união, moradia e resistência da população da Vila Tassi, ocupação de meados do século XX em região adjacente aos muros do Estádio Durival Britto e Silva, a Vila Capanema. A investigação inicia pelas casas de ferroviários que ainda restam em pé na região, que abrigavam funcionários da Rede Ferroviária Federal (ou Rede Viação Paraná Santa Catarina, inicialmente) e, por consequência, jogadores do Clube Atlético Ferroviário. Depois, a série “O Futebol e a Vila Tassi” passa pela história de Ismael Cordeiro, o Maé da Cuíca, jogador de futebol, ferroviário desde a adolescência, morador de uma das casas e - principalmente - o maior nome do samba curitibano. Fundador da Escola de Samba Colorado, Cordeiro não só estimulou a região culturalmente, como traçou caminhos que não eram permitidos à comunidade negra à época e criou espaço de diálogo e reivindicação por melhores condições.

Palavras-chave: websérie documental; ferroviário; futebol; samba.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO/JUSTIFICATIVA	5
2 CASAS DE FERROVIÁRIOS, REDE E FUTEBOL	8
2.1 IDENTIFICAÇÃO DA REDE.....	9
2.2 ONDE HÁ FERROVIA, HÁ FUTEBOL	12
2.3 NECESSIDADE DE PROTEÇÃO CULTURAL.....	14
3 ESCOLA DE SAMBA COLORADO COMO RESISTÊNCIA	17
4 DOCUMENTÁRIO DIGITAL E WEBSÉRIE	23
4.1 MODOS DE DOCUMENTÁRIO	24
4.2 DOCUMENTÁRIO DIGITAL X WEBDOCUMENTÁRIO	27
4.3. A WEBSÉRIE DOCUMENTAL COMO MODO DE CONTAR HISTÓRIAS	29
5 PROCEDIMENTOS/MÉTODOS	31
5.1 PRÉ-PRODUÇÃO.....	31
5.2 GRAVAÇÕES	34
5.3 PÓS-PRODUÇÃO.....	35
5.4 MATERIAIS QUE INSPIRAM O TCC.....	35
5.5 OS DOIS EPISÓDIOS.....	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42
APÊNDICE 1 - EXEMPLO DE ROTEIRO DE GRAVAÇÃO.....	44
APÊNDICE 2 - EXEMPLO DE ROTEIRO DE MONTAGEM.....	47

1 INTRODUÇÃO/JUSTIFICATIVA

A Vila Torres, comunidade mais central de Curitiba, tem - e sempre teve - ligação forte com o futebol paranaense. Desde a Copa do Mundo de 1950, por exemplo, o estádio Durival Britto e Silva, a Vila Capanema, representa, no papel de gigante de concreto, essa relação. Estádio sediou duas partidas naquele torneio. Apelido do estádio tão utilizado pelos clubes de futebol da capital paranaense, inclusive, leva o nome de região que à época era a favela do Capanema, varrida do mapa em processos de desfavelização em meados dos anos 70 em Curitiba - chegou a abrigar mais de 700 famílias, como registrado por José Carlos Fernandes, na reportagem “Vida e morte no Capanema”, à Gazeta do Povo (5 de fevereiro de 2011).

O Capanema teve a maior ocupação irregular da cidade por muito tempo e se localizava toda a área que hoje é o bairro do Jardim Botânico, cartão postal de Curitiba. A única parte que sobreviveu dessa luta histórica por moradia foi a Vila das Torres, anteriormente Vila Pinto, que reuniu os moradores que se recusaram a entrar nos caminhões de polícia que simbolizam a desocupação histórica.

Dentro do que foi a Vila Capanema, destacava-se a Vila Tassi. Ficava ao lado dos muros do Estádio Durival Britto e Silva, próxima ao viaduto do Capanema e em terreno que pertencia a Ângelo Tassi, dono do antigo hotel Tassi. Era composta por casas de madeira, improvisadas e que se confundiam com o grupo de casas construídas e mantidas pela Rede Ferroviária, para abrigar seus funcionários. Hoje, um moinho. A Anaconda comprou o terreno de Tassi e começou a desocupação da região ao lado da Rodoferroviária curitibana no final dos anos 50 e, como cita o samba Vila Tassi (1949), da Escola de Samba Colorado: “quem diria que a Vila Tassi iria se acabar, quem diria que somente três casas iriam ficar...”

Ocupação foi local e símbolo da criação da Colorado, primeira escola de samba a surgir em Curitiba, em 1947. Embaixo de três árvores, como destacam os fundadores da escola ao livro “Colorado: a primeira escola de samba de Curitiba”, de João Carlos de Freitas, começaram os sambas de domingo que atraíam não só membros da região, mas curiosos que estacionavam seus carros do lado contrário à rua de terra que passava pelo terreno para apreciar as músicas. Freitas (2009, p. 70) relata, inclusive, o cenário de preconceito que a população negra vivia: “tudo era confundido com briga, cachaça, samba e pobreza. No entanto, nos relatos apresentados, observa-

se que isso não era realmente verdade, vez que os componentes da Escola ou estavam ligados à Rede, ou a outras profissões não reconhecidas socialmente”.

Com regras de conduta estabelecidas, estudo e educação popular na composição dos sambas e união de parcelas marginalizadas, a Colorado se tornou polo de resistência negra na cidade, com lutas não só pela abertura de espaços urbanos como por melhorias na região da Vila, garante Freitas, em entrevista para esta pesquisa. Depois, por exemplo, se posicionou pelo fim da ditadura em 1985, com o samba “Salve a Liberdade”.

Segundo dados de 2016 da Prefeitura de Curitiba, a Vila das Torres é formada por população estimada em 6 a 8 mil pessoas, divididas quase em sua metade entre homens e mulheres. A proximidade à Vila Capanema, que ao longo dos anos passou a abrigar o Paraná Clube - dos mais relevantes times da história do futebol paranaense - se manteve. Poucas quadras separam o estádio das primeiras casas que integram a vila, ou da praça em que acontecem as tradicionais reuniões dos carrinheiros que moram na região.

Ainda muito próximas do estádio, quatro casas de alvenaria se enfileiram na quadra que percorre a rua Engenheiro Rebouças entre as ruas Pedro de Araújo Franco - que dá acesso ao estádio - e Walter Marquardt. Cedidas pela Rede Ferroviária Federal aos funcionários, para que estivessem sempre próximos ao local onde trabalhavam, formavam conjunto que reuniu mais de 70 casas nos anos 1970.

Dado o histórico, a intenção no presente trabalho consiste em explorar e entender a relação histórica social, econômica e educacional da população da região do Capanema com o futebol como um meio cultural. A influência da presença dos clubes, da junção entre o trabalho na Rede e no time do Ferroviário e como isso terminou em samba também é tópico abordado. Para além, também é explorada a dificuldade que a falta de jogos traz ao sustento da população e o papel educacional que o futebol tem nas faixas etárias mais jovens, como com Mãe da Cuíca na Escola de Samba Colorado.

O futebol, como esporte mais popular no Brasil, tem poder de mudança de realidades. Não da maneira clichê das histórias de inspiração de jogadores de futebol que conseguiram, em raríssima felicidade, uma mudança, mas em ações de caráter mais simples. O esporte, como lazer, traz diversão, estimula a interação social e tem poder transformador na ocupação principalmente da população mais jovem.

Este trabalho também tem a intenção de servir como método de registro histórico para que relatos apagados pela mídia hegemônica sejam potencializados e para que a comunidade ganhe espaço de expressão. Por meio do gênero da websérie documental, a proposta é de englobar tanto o registro histórico da relação da população da Vila com o esporte e o samba, quanto a prática do futebol como lazer cotidiano, temas que podem ganhar em especificidade com a divisão por episódios e a diferente metodologia narrativa, além dos artifícios que aproximam o espectador e dão ao gênero o status de praticamente natividade digital.

Nota-se a falta do conhecimento histórico e conjuntural do futebol não apenas na Vila das Torres ou em comunidades, no geral, mas em cenário de pouquíssima cobertura da relação da cidade de Curitiba com o futebol praticado no próprio município, muito influenciado pela presença de cobertura hegemônica do futebol paulista.

O objeto geral desta pesquisa é registrar fatores históricos da interação social, econômica, cultural ou educacional, da população da região do antigo Capanema com o futebol, como conteúdos que serão utilizados para a produção de uma websérie. Para isso, serão cumpridos os seguintes objetivos específicos:

- a) Realizar uma pesquisa histórica para a reconstrução do contexto que envolvia o Ferroviário, a Vila Tássi e a Escola de Samba Colorado.
- b) Promover a discussão sobre a relação do estádio da Vila Capanema com a população da Vila das Torres ou com antigos habitantes da favela do Capanema.
- c) Direcionar espaço midiático a relatos históricos sobre a relação entre futebol e cidade.
- d) Mostrar a influência do futebol como meio de interação social que resulta na criação do senso de comunidade

2 CASAS DE FERROVIÁRIOS, REDE E FUTEBOL

“A Rede era uma mãe”, interpreta Lucio Amo Filho (2025), ex-ferroviário e morador até hoje de uma casa que pertence à União, herança da antiga Rede Ferroviária Federal (RFFSA), extinta mediante a Medida Provisória nº 353, de 22 de janeiro de 2007, estabelecida pelo Decreto Nº 6.018 de 22/01/2007, sancionado pela Lei Nº 11.483. Em Curitiba, na Rua Engenheiros Rebouças, cinco casas de alvenaria que estampam a logomarca da Rede Viação Paraná Santa Catarina (RVPSC) ainda resistem ao tempo, enquanto uma delas, sem a logo e de madeira, corre perigo de desabar nos fundos do terreno em que Amo Filho reside ao lado de sua família. Estas seis casas foram cedidas a trabalhadores ferroviários, em região que se aproxima dos trilhos que levam à Rodoferroviária Curitiba em contrapartida aos seus serviços, não por prêmio ou recompensa, mas para tê-los sempre muito próximos do trabalho.

Lucio Amo Filho relata, ainda, que tinha dentro de sua casa um telefone conectado diretamente à Estação Ferroviária, para que o contato fosse eficaz e imediato, mesmo fora de seu horário de trabalho. Desde os anos 1990 na mesma casa, o ex-ferroviário garante que a vizinhança, nas poucas casas que restaram com este propósito, sempre foi recheada de ex-trabalhadores da função, mesmo após a extinção da Rede. Sempre “superiores”, diz. “De movimento de trem, por exemplo, eram dois. Outro chefiava a via permanente”, diz Amo Filho, que era chefe de estação. O relato revela que a depender do cargo executado pelo ferroviário, mudava-se o material com que a casa era construída, ou a área que ela ocupava. Fato é confirmado por Fábio Domingos, arquiteto que se debruçou nos projetos arquitetônicos das casas da Rede, em entrevista à Gazeta do Povo (8 de julho de 2015, p. 4): “O tamanho das casas dependia do cargo ocupado pelo trabalhador. Operários costumavam morar em pequenas casas de madeira enquanto engenheiros, por sua vez, em casas de alvenaria, que são bem maiores” (Domingos, 2015, p. 4).

Estima-se que nos anos 1970, mais de 70 casas da Rede ocuparam território de apenas duas quadras. Registros históricos dão conta de que esta junção de pessoas e famílias que, em sua totalidade, estavam a serviço das linhas férreas, gerou interação o suficiente para que comunidades aparecessem, por mais que não exatamente no caso do Capanema. Vila Oficinas, por exemplo, juntava 96 casas distribuídas ao longo de seis quadras e veio a se tornar o bairro do Cajuru, hoje em dia, em processo de urbanização conduzido como algo popular - uma vila de ferroviários que englobou outras necessidades (comércio, por exemplo) e se fixou no mapa de Curitiba mesmo após

a extinção da Rede. “As paisagens ferroviárias importam enquanto patrimônio histórico e cultural porque suas linhas ajudaram a delinear os contornos das identidades urbanas e sociais da cidade que crescia à sua volta” (Cordova et al, 2010, p. 137).

É incerta, porém, a motivação do caso Vila Oficinas não ter ocorrido também no Capanema. É possível levantar a possibilidade de que os constantes processos de desocupação e desfavelização na região ao longo do século XX tenham retirado casas anteriormente construídas e mantidas pela Rede que haviam perdido este status. Mas, ainda assim, é importante frisar que o convívio nas casas que restam tem lógica quase familiar entre vizinhos. Em três destas, por exemplo, não há muro contínuo que divide terrenos, fato cada vez mais raro e que era comum nesta lógica pois uma vez que todos trabalhavam na mesma empresa, todos se conheciam e, desta maneira, se envolviam. Apesar de restarem casas contadas, não significa que a comunidade desapareceu. A paisagem urbana do Capanema, a população que ali mora e frequenta e os movimentos populacionais que ocorreram ao longo da história devem muito ao desenho férreo e ao que significou a Rede. A Escola de Samba Colorado, primeira da história do samba curitibano, foi criada por operários ferroviários e moradores de casas da Rede. A cultura tem dívida com as linhas férreas e as comunidades operárias, que tinham personalidade própria (Cordova et al, 2010).

2.1 IDENTIFICAÇÃO DA REDE

As linhas férreas eram, e ainda são, facilmente identificáveis. Cortam Curitiba com sua aparência conhecida de dois pedaços contínuos de ferro maciço lado a lado. Os trens, as estações que se tornaram turísticas, tudo isso compõe com clareza e imponência a paisagem férrea em meio à urbanização. As casas dos ferroviários, porém, pouco são vistas, mas são identificáveis com certa facilidade.

O maior símbolo está no brasão da Rede Viação Paraná Santa Catarina na parte superior dos imóveis, acima das portas. Desenho tem ornamento com cor que remete ao bronze com a marca da RVPSC arredondada, em cinza, por dentro. A logo ainda aparece na numeração antiga da casa - hoje todas foram atualizadas, mas números antigos foram preservados em algumas unidades pela conservação histórica. Neste caso, ficam ao lado direito das portas, alinhados com o número que

identificava a casa como patrimônio da Rede Ferroviária Federal (RFFSA) mais à frente na história e que fica ao lado esquerdo das portas.

O Brasão também aparece em placa que registra a fundação do Estádio Durival Britto e Silva, conhecido como Vila Capanema, em 1948, para a disputa da Copa do Mundo de 1950, no que configura outra edificação que representava simbolicamente a Rede. Registro pode ser encontrado onde ficam as placas históricas elencadas pelo Paraná Clube, abaixo da tribuna de honra do estádio, no nível do campo.

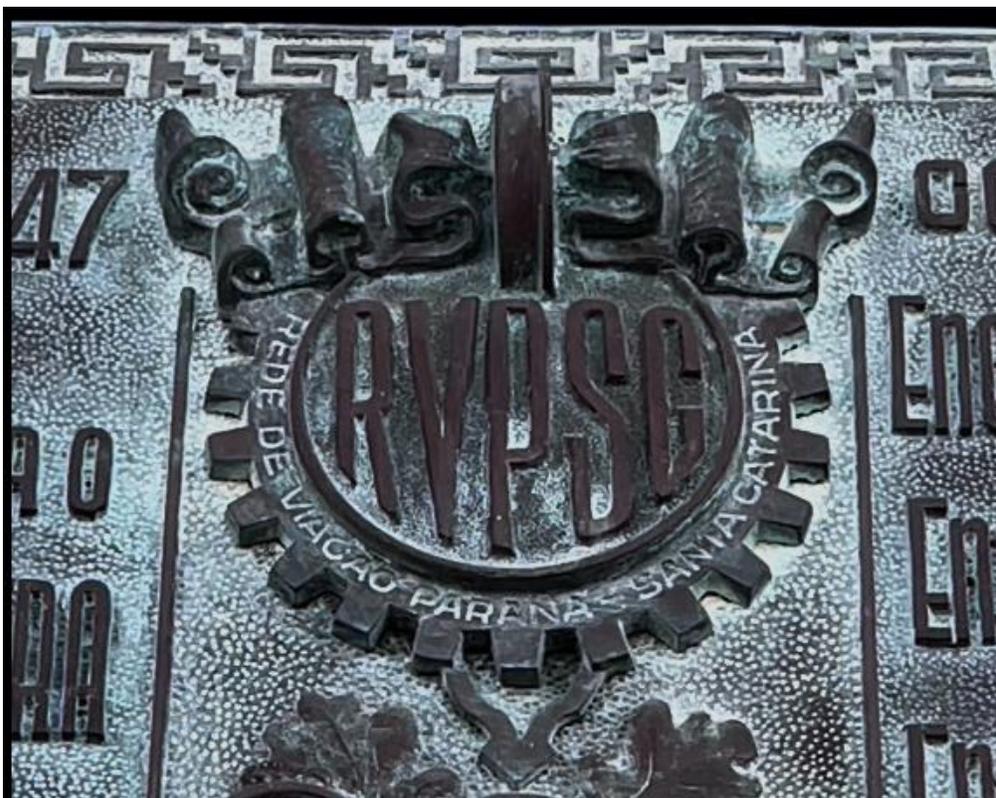
Durival Britto e Silva era superintendente da RVPSC no momento da construção do estádio, que tinha propósito de abrigar a torcida do Clube Atlético Ferroviário, time formado por funcionários da Rede e que passou a ser patrocinado por ela ao longo de sua história. O terreno utilizado para a construção do estádio pertencia à RVPSC e, mesmo antes disso, já recebia jogos de futebol, mas em condições amadoras, sem a possibilidade de receber público - relatam jornais da época como o “campo do Ferroviário” antes mesmo de que houvesse a ideia de se construir um estádio para a torcida “Boca Negra”.

A Vila Capanema, em sua essência, grita pela conservação férrea. Não apenas por seu nome, nem pela história construída pelo Ferroviário, mas até por como foi construída sua estrutura. Parte de seus muros ao lado de fora, no estacionamento, e das torres de iluminação são compostas até hoje por trilhos de trem. A herança de como a Rede influenciou a comunidade da região não

fica apenas onde está seu brasão, mas em como os hábitos se formaram ao redor do fazer operário. O estádio, até hoje, mostra para os mais atentos sua ligação inata com os trilhos.



Brasão da Rede Viação Paraná Santa Catarina disposta em uma casa de ferroviários que sobreviveu ao tempo



Brasão da Rede Viação Paraná Santa Catarina em placa no estádio Durival Britto e Silva



Trilho de trem que sustenta muro da parte externa da Vila Capanema

2.2 ONDE HÁ FERROVIA, HÁ FUTEBOL

É impossível não ligar a história do Clube Atlético Ferroviário à RVPSC. A começar pelo nome, por onde jogava, mas principalmente por como foi formado. Inicialmente, apenas por trabalhadores da Rede, que liberou a criação do time em atitude que não era absolutamente comum, à época, pelo medo que se havia da perda de produtividade. A Rede entendeu o contrário, utilizou do futebol como meio de popularização e passou a custear as atividades do clube. As cores utilizadas nas camisas (vermelho, preto e - mais à frente na história - branco) estavam presentes nos trens da empresa. O emblema do Ferroviário foi feito com base no brasão da Rede. O emprego era utilizado, em momentos, como fator de convencimento para a contratação de jogadores em uma época em que o futebol não era econômica e midiaticamente tão forte como nos dias de hoje, como dão conta relatos.

Criado em 1930, o Ferroviário fez parte do movimento que mais criou times de futebol no Brasil. As linhas férreas e os trens demandavam a junção de um grupo heterogêneo de pessoas, em sua maioria homens e que praticavam o esporte nos momentos em que não estavam trabalhando na Rede. Segundo Buchmann, centenas de clubes foram criados a partir deste contexto no futebol brasileiro: “Nenhum outro segmento da sociedade brasileira criou tantos clubes, em tantos lugares. Nem o comércio, a indústria, os operários. Mais que os ferroviários, não houve” (2002, p. 189). Se pode levantar a hipótese de que não fosse a expansão férrea em território brasileiro, talvez o esporte não tivesse tamanha força.

No Paraná, com base nas estradas de ferro da Rede Viação Paraná Santa Catarina, não se limitou ao Clube Atlético Ferroviário o privilégio de criação por ferroviários. De 1934 a 1950 foram criados o Ferroviário Esporte Clube de Wenceslau Braz, o Ferroviário Esporte Clube de União da Vitória e o Ferroviário Atlético Clube, de Morretes (Buchmann, 2002, p. 190). Não se pode deixar de citar, também, o Operário Ferroviário de Ponta Grossa, fundado em 1912. Nomes parecidos (até iguais em determinada medida), mas contextos diferentes, mesmo que sempre ligados pelas estradas de ferro geridas pela RVPSC. O Ferroviário de Morretes, por exemplo, foi criado com base na parte da ferrovia que ligava Curitiba, capital paranaense, aos portos do Estado - Antonina e Paranaguá. O Ofec, de Ponta Grossa, único dos Ferroviários em atividade até hoje no estado, esteve no contexto da exportação da erva mate e da madeira, fortes estímulos comerciais à

época e por muito tempo, além de nutrirem forte ligação com as exportações inglesas e, por isso, receberem engenheiros ingleses intercambiados de onde o esporte já tinha se estabelecido.

A América Latina tem outros exemplos icônicos de como o transporte férreo deixou marcas profundas nas raízes do desenvolvimento do futebol. Na Argentina, por exemplo, o hoje chamado Rosario Central iniciou sua trajetória com o nome de *Central Argentine Railway Athletic Club* (Ferrovia Argentina Central Atlético Clube, em tradução livre). Outro marcante membro dos clubes que se formaram às margens das estradas de ferro é o Club Atlético Peñarol, do Uruguai, que tem seu nome de fundação como *Central Uruguay Railway Cricket Club*.

A partir da combinação destes fatores passa-se a questionar o posicionamento mais veiculado academicamente que trata Charles Miller, membro da elite paulista e que retornou de estudos na Inglaterra com o material necessário para a disputa do futebol, como o “pai” do esporte no Brasil. Para Guterman (2009), as classes trabalhadoras têm protagonismo na expansão do futebol em território nacional, no que garante que a popularização do esporte se deu simultaneamente em lugares diferentes. Dentro desta lógica pode se destacar ainda mais o papel das ferrovias e dos trabalhadores da Rede.

Indícios ainda dão conta de que mesmo antes do retorno de Miller ao Brasil, a prática do futebol já ocorria, mesmo que de forma rudimentar, às margens das ferrovias (Buchmann, 2002). Ainda se trata sobre esta reflexão a questão de que o pai de Charles Miller foi um engenheiro intercambiado ao Brasil para trabalhar na São Paulo *Railway*, no que liga, de um jeito ou de outro, a história da expansão e popularização do futebol no Brasil com as estradas de ferro.

2.3 NECESSIDADE DE PROTEÇÃO CULTURAL

Mesmo que com provada importância para o desenho das paisagens urbanas, para a composição populacional da cidade, para o sustento de gerações e para criação de uma identidade cultural única (Cordova et al, 2010), as linhas férreas e tudo que elas envolvem em Curitiba corre perigo de deixar de ocupar espaço que as foi cedido desde o início do último século. Desde o plano diretor de 1965 recomendava-se a desativação dos ramais Curitiba-Araucária e Curitiba-Rio Branco do Sul, para que fossem trocados por contornos que passariam por fora do perímetro urbano, não em meio.

A construção do viaduto do Capanema inicia um processo de inversão de preferências que vai atingir ápice em 1990, com a retirada dos trilhos do ramal Curitiba-Araucária (De Oliveira e

Suzuki, 2013, p. 5). A sociedade passou a preferir os trens, grandes e barulhentos para privilegiar a locomoção sob veículos com rodas, a qual os trilhos atrapalham muito e, por isso, se tornaram enfraquecidos. O debate, aqui, tende a ficar centrado na conveniência, por mais que, assim, se esqueça do lado sociocultural. A retirada dos trilhos, da estrutura férrea, não só resultaria na facilitação do asfalto nas ruas, mas também no apagamento histórico de uma classe que chegou a ter cerca de oito mil funcionários e suas famílias na cidade (Córdova et al, 2010).

Com o desenvolvimento trazido inicialmente pela estrada de ferro e num segundo momento pela construção das grandes estradas federais, Curitiba se consolidou como um importante entroncamento rodoferroviário no estado, especialmente pela interligação do interior agrícola com o porto de Paranaguá. Este desenvolvimento, particularmente aquele motivado pelo transporte ferroviário, propiciou o surgimento de um rico sistema de paisagens que estabeleceu-se em dois momentos distintos. Inicialmente, a ferrovia era considerada um símbolo de progresso e desenvolvimento. Durante esse período, o aumento do número de trens que transitavam pela cidade tornou necessária a construção de novos desvios e ramais para manobra das composições. Para atender a essa demanda, neste período construiu-se a maior parte das edificações ferroviárias, como as oficinas, casas de turma e vilas para funcionários. Em um segundo momento, porém, o transporte ferroviário perde importância e os trilhos passam a ser considerados como obstáculo para o tráfego de veículos sobre rodas. Por isso, uma equipe de engenheiros da RFFSA elaborou um relatório sobre adequações necessárias às ferrovias diante das diretrizes objetivadas pelo Plano Diretor de Curitiba de 1965. (De Oliveira, Suzuki, 2013, p. 5).

Ainda assim, podem ser entendidas propostas que pedem pela retirada da paisagem fundiária pelo aspecto prático da urbanização, para que se reorganizem territórios, para que sejam construídas moradias, habitação, como no caso da Ferrovila, terreno em ramal desativado entre os bairros do Parolin e da Cidade Industrial que mostrava potencial de abrigar apartamentos para dez mil famílias (Dittmar, 2006). A Prefeitura vendia os terrenos a um preço menor para empresas que construíssem moradias para seus trabalhadores de classes mais baixas e teve como primeiro exemplo o banco Bamerindus, que entregou 400 unidades na região em prédios de quatro andares, para abrigar seus colaboradores.

Contudo, é importante salientar que mesmo que exista alta gama de estudos que recomendam a retirada dos trilhos e da paisagem urbana proveniente das linhas férreas, em poucas ocasiões pode se notar uma proposta consistente para o que fazer com as regiões depois (De Oliveira e Suzuki, 2013). O ponto principal, sugerem os autores, é de que seja revista a descrença aparente nas vias de transporte fundiárias, para que se encontrem soluções de como aproveitá-las para a locomoção, ao invés de apenas retirar todos os componentes de movimento que tem

protagonismo e relevância na formação da paisagem urbana de Curitiba. As casas de ferroviários que restam em pé são exemplos ainda maiores disso.

3 ESCOLA DE SAMBA COLORADO COMO RESISTÊNCIA

Debaixo dos pinheiros da Vila Tassi, normalmente nos domingos, mas às vezes também nos sábados, os sambas e batucadas do grupo de Ferroviários - no futebol e na profissão, deram início à primeira escola da história do samba curitibano. Ismael e Nelsinho, meio-campistas, juntos do atacante Isauldo (ao menos como os escalava o jornal Paraná Esportivo na conquista do Campeonato do Centenário, em 1953) foram os fundadores da Colorado, um conjunto de jogadores de futebol e trabalhadores da Rede Ferroviária que passou a englobar pessoas de distintas profissões mal vistas pela sociedade da época e se tornou um centro de resistência negra em uma sociedade marcada pelo racismo (Freitas, 2009).

Naquele tempo, atrás do campo do Ferroviário, situava-se a Vila Tassi. A vida da Vila era tipicamente de “maloca”. De dia as mulheres lavavam roupa, os malandros jogavam carteadado e, à tardinha, se reuniam, à sombra das árvores que havia num campo próximo, para fazer uma batucada. Isto acontecia todos os dias e se estendia até a noite. (DIÁRIO DO PARANÁ, 7 de fevereiro de 1970).

Definição pra lá de preconceituosa do jornal Diário do Paraná dá mínima noção de como a população da Vila Tassi era enxergada quando ultrapassava os limites impostos pelos trilhos do trem. Nem por isso o samba das batucadas deixava de chamar atenção. Em relato a Freitas (2009, p. 67) Nelson Cordeiro, um dos fundadores da Escola, comenta que era comum que as pessoas estacionassem seus carros do lado oposto da rua para manter distanciamento, mas com curiosidade de curtir o samba. Ismael Cordeiro, o Maé da Cuíca, relata em mesmo trabalho que quando pela primeira vez a Colorado se arriscou a tentar desfilar, em 1945, houve temor: “o povo pobre, o povo meio crioulo, era discriminado em Curitiba. Então a gente veio meio receoso de que pudesse acontecer alguma reação contrária, mas agradou tanto que no ano seguinte nós registramos a escola” (Freitas, 2009, p. 67).

João Carlos de Freitas, em entrevista para este trabalho, garante que o que agradava, o que mais chamava a atenção na Colorado era sua batida, carinhosamente apelidada de “trenzinho”. Rápida, constante, animava toda a passarela nos dias de desfile e raramente não tirou nota 10 dos juízes.

É a Colorado! É a Colorado! Todos gritavam, mesmo aqueles postados na avenida Mal. Deodoro, longe da concentração onde a Escola fazia o aquecimento para pisar na

passarela. Sabiam, sem enxergá-la ainda, que se tratava da agremiação da Vila Capanema só pelo som magnífico de sua avassaladora bateria.” (Freitas, 2009, p. 141)

A melhor bateria da história do samba curitibano (Freitas, 2009) tem origens ainda mais profundas e ligadas à história de formação da Colorado e da população que habitava a Vila Tassi, depois Capanema. Algumas teorias dão conta de explicar. Para Binho Cordeiro, filho de Maé da Cuíca, as raízes negras dos músicos da escola garantiam “molho” - nas palavras dele - à batida, mesmo que saíssem com surdos a menos para o desfile. Outra cadeia de pensamento é muito clara em relacionar a batida do trenzinho aos ensaios, que ocorriam embaixo do viaduto do Capanema, constantemente expostos à passagem do trem. O barulho do veículo percorrendo os trilhos de ferro cada vez mais rápido entrava no inconsciente coletivo e se transformava em samba. A relação dos fundadores e de grande parte dos integrantes da Colorado com a Rede Ferroviária também soma a essa ideia. Embora os sambas da Escola fossem comparados nos jornais com os das escolas de samba cariocas, havia uma diferença fundamental: se no timbre a comparação era válida, no ritmo as músicas se diferenciavam muito (Freitas, 2009).

Maé da Cuíca, porém, explica de outra maneira. Cita Valdomiro, apelidado de Miro, que num surdo improvisado com uma lata de solda criou o ritmo que ficou marcado como o característico da Colorado e que, segundo Maé, tem relação com a negritude:

E ele tinha um braço forte, que naquela época ele pegava, quando "nóis" começava o samba lá, ele pegava e "sctum, sctum, sctum, sctum" e o pessoal ia atrás dele. Aí aquele samba ligeiro ficou como identidade da Escola de Samba, onde tava, o camarada apegava o surdo e tinha que bater mais ou menos como ele batia, e o pessoal que batia tamborim, pandeiro, tinha que ir tudo atrás. Então acostumou, tanto que na Vila você chegava na hora do ensaio lá, pegava, podia ser moleque que tava chegando, novo ou antigo, e a batida era a mesma, entende, e mesmo quando às vezes a gente vinha pra cidade aí, nós vinha de lá, saía do Capanema até chegar na Marechal Deodoro, nós vinha aquecendo. E eu vinha pedindo pro pessoal: "olha, devagar, vão devagar, aquece aí, não força muito, nos temos uma hora pra passar na Mal. Deodoro".

E naquele tempo não tinha, não havia aquela necessidade de sair e chegar batendo. Você saía até a Rua Barão era pra aquecer, depois você não podia aumentar, nem diminuir o ritmo. Mas nós saía do Correio, lá, porque não adiantava querer segurar os negão porque o pau comia, e atravessava aquela Mal Deodoro, se fosse preciso, voltava outra vez e o ritmo era o mesmo ali, não caía. O ritmo criado pelo Miro, ele era nascido na Vila lassi mesmo né, então hoje os caras falam: pô na Escola de Samba Colorado é assim. Toda a vida a bateria era nota 10. Era diferente das outras.. As outras tentavam imitar mas não dava. Porque aquela batida só os negão tem no sangue. O Miro era moreno, meio

bugre, né, tanto que o apelido do irmão dele que tocava violão era Bugre. (Freitas, 2009, p. 151)

Em entrevista para esta pesquisa, João Carlos de Freitas cita a Colorado como um espaço de resistência negra em meio a uma sociedade curitibana racista. A população da Vila Tassi não se reunia apenas para o samba, mas também para discutir trabalho, moradia e melhores condições para a Vila. A falta de poderio financeiro na comunidade afetava, inclusive, a Escola, que tinha que concorrer contra adversários abastados mesmo sem ter dinheiro para comprar figurinos, montar cenários elaborados e, em determinada ocasião, precisar pintar faixas brancas nos corpos dos passistas para tentar improvisar algo que se assemelhasse a uma fantasia.

E isso se explica a partir da análise de uma sociedade que marginalizava a população negra com a absoluta dificuldade da entrada no mercado de trabalho (Tramonte, 2001, p. 20). Cenário de início e auge da Colorado mostrava população que, além disso, ainda passava por marginalização cultural que não permitia práticas de religião e comportamento - impedia a arte e até a característica física racial. A luta de Maé era incluir parcelas marginalizadas da população em ambiente que permitia a expressão, de maneira controlada. A Colorado englobava, sim, o branco, mas não tolerava nenhum preconceito de raça ou social, pautando-se em uma série de definições e regras morais, no que é comum no funcionamento de uma escola de samba: “há nesse espaço de ação popular a vigência de um código de honra que regula as relações, estabelece limites e elabora normas coletivas” (Freitas, 2009, p. 69).

A prática era levada a sério o suficiente para causar a exclusão de membros da Escola. Freitas, anota: “aos que se submetiam às regras morais da entidade, esta oferecia convívio social, respeitabilidade e todo um mundo alternativo onde se reinventava valores e invertia-se a lógica da sociedade atual” (Freitas, 2009, o.70). A partir disso, por exemplo, era confortável à Colorado a inserção de prostitutas em seu meio, também. A inclusão promovida pela iniciativa de Ismael Cordeiro envolvia muitas das profissões, à época, não reconhecidas socialmente como os operários da Rede, costureiras, passadeiras, trabalhadores de restaurante e jogadores de futebol, no que tornava a Escola num legítimo espaço popular (Freitas, 2009, p. 71).

Neste sentido, destacam-se os sambas “Vila Tassi” (1949), “A Vila está de luto” (1953) e “Salve a liberdade” (1985). Os três foram compostos por Ismael Cordeiro. O primeiro fala sobre a desapropriação dos terrenos onde ficava a Vila Tassi, que daria lugar ao moinho da Anaconda em 1957. Apesar de lamentar que apenas três casas permanecessem em pé naquele momento, Cordeiro

exalta o fato de que nem isso faria com que o samba da Vila parasse. Ato de resistência, de luta para manter vivo o movimento de inclusão cultural.

Quem diria que a Vila Tassi ia se acabar
 Quem diria que somente três casas
 Iriam ficar
 Elas ficaram pra mostrar no carnaval
 Que o samba lá da Vila
 Sempre tem o seu lugar
 A gente gostava
 Quando a tardinha chegava
 Embaixo das três árvores
 O batuque começava
 E a cuíca começava a roncar
 Pra mostrar à vizinhança
 O que era um samba ao luar
 Quem diria? (Vila Tassi, 1949)

Em “A vila está de luto”, Ismael Cordeiro homenageia todos os integrantes da Escola de Samba Colorado que se foram, em geral. A primeira parte surgiu como brincadeira durante os ensaios e a segunda foi composta anos depois por Maé para que pudesse ser utilizada nos desfiles. Era a música de aquecimento da Colorado, cantada e tocada desde a saída da Escola da Vila Tassi até os Correios da avenida Mal. Deodoro, onde ocorriam os desfiles. Aqui há o exemplo de como os sambas se tornavam parte do saber cultural de todos na Vila Tassi - em relato a Freitas (2009), Cordeiro cita que a música foi composta por ele na Colorado e que apareceu no Rio de Janeiro, anos depois, cantada por Martinho da Vila. O sambista levanta a hipótese de que os jogadores do Clube Atlético Ferroviário que acompanhavam aos ensaios e que deixavam o clube e iriam jogar em outros lugares do Brasil levaram consigo este samba, popularizando, assim, a letra.

A Vila está de luto
 Só por causa de um rapaz Que depois de beber muito
 Foi lá pra cidade
 E não voltou mais
 Ele foi e não voltou
 Porque lá se acostumou
 E diz que foi na Vila
 Que seu coração ficou
 Ficou, ficou
 E na Vila nunca mais voltou (A VILA ESTÁ DE LUTO, 1950)

Outros dois sambas exemplificam a relação da Escola com o futebol. Criada por jogadores do Ferroviário, a Colorado dividia com o clube a alcunha de seus integrantes e torcedores: os “Bocas Negra”.

Ao contrário do que se foi veiculado ao longo da história de que o apelido fosse originado em homenagem a uma etnia indígena que ocupava o sudeste do Amazonas e o nordeste de Rondônia que pintava ao redor de suas bocas, Maé da Cuíca conta outra história.

Em relato a Freitas (2009), diz que, na verdade, o apelido surgiu baseado no racismo dos adversários do Ferroviário. A Colorado acompanhava o time em todas as partidas e a comemoração era a mais barulhenta, todos os presentes no momento do gol abriam a boca e gritavam, para comemorar. Pelos traços raciais, identificados anteriormente como em determinada medida até proibidos na sociedade curitibana em momentos da história, ficou o apelido de Boca Negra. Em samba, intitulado dessa maneira, Cordeiro exalta a conquista do Centenário do Ferroviário - campeonato disputado como o Paranaense, mas em comemoração aos 100 anos de emancipação política do Paraná - e contrapõe preconceitos ao falar, novamente, sobre disciplina:

Sou Boca de fato
Não admito confusão
E comigo não tem papo
Sou Boca de todo o coração
Campeão do Ano Santo
E também do Centenário
Nosso time sempre joga
Respeitando o adversário
Campeão da disciplina
Já é nossa tradição
É por isso que eu sou Boca
Boca negra de todo o coração. (Boca Negra, sem data)

Mesmo depois do fim do Ferroviário, que se fundiu com o Britânia e com o Palestra Itália para, juntos, gerarem o Colorado e este, por sua vez, se juntar ao Pinheiros para se tornarem Paraná Clube, a torcida e as homenagens de Maé não deixaram de acontecer. Em “E foi assim”, lançado após 1992,

Cordeiro exalta a figura de Saulo de Fé de Freitas, centroavante conhecido como o “Tigre da Vila”, que marcou gol decisivo na final, como “Um negão montado num tigre”.

E foi assim no Durival de Brito
Um negão montado num tigre
Trazendo no ombro um periquito
Nessa amizade apareceu um leão
E assim nasceu o Paraná
Para alegria do nosso coração
E hoje...
O passado é saudade
O sonho é realidade
A Vila está em festa
Vermelho e branco
Azul cor de anil
São as cores do meu time
Campeão do meu Brasil (E foi assim, após 1989)

4 DOCUMENTÁRIO DIGITAL E WEBSÉRIE

Nichols (2005) compara a definição do documentário como o amor. Não se pode colocar em uma frase, em um verbete, em uma fórmula e é sempre comparativo, em relação a algo. Talvez, quando se toca nas voláteis mudanças tecnológicas que adicionaram o prefixo “*web*” ao documentário, essa lógica fique ainda menos definitiva, clara e em contrapartida à sua facilidade de elucidação. Nichols (2005) é contrário, por exemplo, à ideia de que o documentário é uma reprodução da realidade e posiciona ainda que, caso fosse, os problemas para defini-lo seriam muito menos graves. Ainda assim, o coloca como uma representação da realidade.

Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original - sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das idéias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução. (Nichols, 2005, p. 47)

Apesar disso, a ideia de “conceito vago” surge quando se fala na produção. Um documentário pode ser muito diferente do outro, com características completamente distintas e ainda assim ambos serem considerados documentários. A ideia persiste enquanto a forma, o modo, tende a variar.

Para Nichols (2005), são seis os modos que englobam documentários: o *expositivo*, mais difundido e com muitos elementos utilizados no telejornalismo e que pode ser chamado de documentário clássico; o *observativo*, que provoca o telespectador a observar e entender, sem a presença de um narrador; o *participativo*, que estimula a participação do cineasta no contexto da gravação do filme; o *reflexivo*, em que há negociação entre cineasta e espectador e engloba-se ao produto o processo de produção; o *poético*, que representa a realidade a partir da fragmentação e aposta no empático, no *intuitivo*; e o *performático*, que destaca a expressão do cineasta com o tema escolhido e ainda mostra a receptividade do público a isso.

Ainda que esses modos sejam definidos por Nichols, o autor registra que não é por isso que os produtos precisam ter amarras e se encaixarem em regras definidas para que funcionem, numa concepção de que “a prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam” (Nichols, 2005, p. 48). Existe liberdade para que abordagens alternativas ocorram, práticas experimentais ganham espaço e são tentadas

e bem-sucedidas em vezes, como também são jogadas fora. Muitas vezes o cineasta consegue desafiar e expandir o limite imaginário imposto na definição dos modos.

Pode-se exemplificar o fato com o filme “Nanook, o esquimó”, que mesmo estabelecido e referenciado nos estudos sobre o documentário, ainda se trata de um filme prototípico (Nichols, 2005), mesmo que muitas obras tenham se proposto a explorar o mesmo cerne narrativo.

(Filmes) fundamentados na simples narrativa de aventuras para organizar os acontecimentos, no indivíduo exemplar ou representativo e na suposição de que podemos entender características culturais maiores entendendo o comportamento individual - também rejeitem o romantismo, a ênfase num meio ambiente natural desafiador e os elementos às vezes condescendentes de Nanook. (Nichols, 2005, p. 49)

4.1 MODOS DE DOCUMENTÁRIO

“Afiliação frouxa” é um termo utilizado por Nichols (2005) para sinalizar a maneira com que devem ser entendidos os modos de documentários. Funcionam como sub-gêneros do gênero documentário e reúnem princípios e padrões com os quais o espectador normalmente espera se encontrar. O autor ainda aponta que a identificação com determinado modo não precisa ser total, mas os fatores que sustentam o modo tendem a se tornar dominantes quando se fala na estrutura do vídeo, o que significa que uma produção pode ser, ao mesmo tempo, expositiva e observativa, em determinada medida, e reforça o ponto de que a definição do documentário é volátil e acaba por não preencher lacunas esperadas no imaginário coletivo.

As amarras temporais dos modos também não necessariamente têm influência na escolha do estilo pelo cineasta. Não é porque um filme será produzido agora que precisa seguir o modelo performático, o mais recente citado por Nichols, mas também não é porque um filme é demasiado antigo que ele com certeza seguirá o modelo expositivo.

O primeiro modo a ser mencionado por Nichols é o pórico, alinhado ao modernismo e que aposta contra a lógica definida de tempo, espaço e continuidade. Abruptas mudanças de espaço e de planos além da justaposição temporal são características marcantes que potencializam a impressão do tom, do afeto, do ânimo, acima da necessidade de demonstrar conhecimento ou convencer o telespectador sobre uma temática. As pessoas e personagens são igualadas em momentos à matéria prima, a aspectos como o enquadramento dos planos e o jogo de luzes, que ganham em protagonismo e salientam questões indiretamente, mas que constroem um “tom de estado de espírito” mais do que descrevem diretamente um fato, ou contam uma história. “O modo poético começou alinhado com o modernismo, como uma forma de

representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas” (Nichols, 2005, p. 139).

O que se diferencia muito do modo expositivo, praticamente no lado oposto do espectro. Se a ideia no modo poético é de, indiretamente e com outros gatilhos que não o relato, construir a sensação que define o fato, na exposição, o fato é protagonista e o vídeo serve para esmiuçá-lo. Ganha espaço nestas produções a voz em *off*, “a voz de Deus”, em que o narrador é dono da verdade e é ouvido, mas nunca visto. Com isso, criou-se uma cultura do treinamento para que uma voz masculina impostada, moldada e no timbre certo era o perfeito para contar a história nesse cenário. Fato é que, para Nichols (2005), essas produções passaram a ganhar em credibilidade quando apostaram em escolhas mais naturais para a narração.

É importante destacar também a perda de protagonismo das imagens neste tipo de filme, o que inverte a lógica do cinema, uma vez que o relato, a narração, o comentário, o que vem do verbal é soberano, enquanto as imagens completam, adicionam ou contrapõem o que é dito. Na montagem, o necessário não é a construção do ritmo por meio de técnica, mas a manutenção de um sentido narrativo e argumentativo claro. O que importa é passar a mensagem verbalmente e com clareza. Há o risco, ainda, de que, por ser pouco interpretativo e mais persuasivo, as produções neste estilo fiquem datadas mais rápido, a depender de mudanças no senso comum sobre o tema.

O senso comum é um conjunto de valores e perspectivas menos permanente do que historicamente condicionado. Por essa razão, alguns filmes expositivos, que parecem exemplos clássicos de persuasão oratória em um momento, parecerão bastante datados em outro. O argumento básico pode continuar sendo louvável, mas o que se considera senso comum pode mudar significativamente. (Nichols, 2005, p. 145).

Quando relacionado aos dois últimos mencionados, o modo observativo encontra uma maneira diferente de relacionar o cineasta ao tema. A ideia é de que o documentarista apenas observe e registre o fato, sem intervenção explícita. O avanço tecnológico das câmeras móveis 16mm a partir dos anos 1960 e as melhorias dos gravadores foram as condições que permitiram que este novo estilo fosse criado e difundido. O *voice-over* (voz de Deus) é deixado de lado, assim como as trilhas sonoras, as legendas e a reconstrução histórica. Retratar uma “realidade” nua se tornou objetivo primário.

A impressão de que o cineasta não está impondo um comportamento aos outros também suscita a questão da intromissão não admitida ou indireta. As pessoas comportam-se de maneira que se matize nossa percepção a respeito delas, para melhor ou para pior, a fim de satisfazer um cineasta que não diz o que quer? O cineasta procura outras pessoas para

representar porque elas possuem qualidades que podem fascinar os espectadores pelas razões erradas? Essa pergunta geralmente vem à tona no filme etnográfico, que observa, em outras culturas, comportamentos que podem, sem a contextualização adequada, parecer exóticos ou bizarros, como se fossem parte de um "cinema de atrases" e não científico. O cineasta procura o consentimento informado dos participantes e possibilita que esse consentimento informado seja entendido e concedido? Até que ponto pode um cineasta explicar as possíveis consequências de permitir que o comportamento seja observado por outros e representado para outros? (Nichols, 2005, p. 148)

A partir da barreira quebrada pela utilização do modo observativo quando se passou a buscar o registro do real sem a presença do cineasta - por mais que, como visto anteriormente, a busca pelo que registrar e como montar traz, em determinada medida, juízo de valor, o modo participativo chega para inserir também o cineasta nessa realidade.. O engajamento ativo traz outro tipo de expectativa em quem assiste, de maneira a tornar o documentarista em um ator social presente no contexto. É o maior exemplo de associação e aproximação do jornalista com o que quer retratar - enfatiza o “encontro real entre cineasta e tema, no espírito de “O homem da câmera”, de Dziga Vertov” (Nichols, 2005, p. 154).

O ensaio de Nichols data o surgimento de cada modo tratado. Modos poético e expositivo surgem nos anos 20, enquanto o observativo e o participativo nos anos 60. Se pudesse definir um deles para que se enquadrem os dois episódios produzidos na web-série documental do presente trabalho, seria o participativo, pautado no que Rouch e Morin chamaram de *cinéma vérité*. O “cinema verdade”, como é conhecido, representa a verdade do encontro entre documentarista e tema e como as partes negociam essa verdade em uma interação que só é possível pela presença da câmera e se torna o oposto do modo observativo, uma vez que retrata a verdade que somente aparece quando câmera deixa de ser um objeto externo e começa a fazer parte da cena).

Nichols cita, ainda, que as entrevistas entram nesta lógica como uma colcha de retalhos que vai se tornar quando junta, na voz do documentarista, na maneira com que se expressa.

Os cineastas que buscam representar seu próprio encontro direto com o mundo que os cerca e os cineastas que buscam representar questões sociais abrangentes e perspectivas históricas com entrevistas e imagens de arquivo constituem dois componentes importantes do modo participativo. Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. (Nichols, 2005, p. 159)

Se pode também notar, a partir dos pontos dispostos, que este modo de documentarismo ganha um apelo maior do que o normal, mais amplo, uma vez que mostra polivalência para filmar desde temas mais pessoais a temáticas mais gerais, sejam elas atuais ou já passadas. Esse modo também é visto por Nichols

como uma associação, intersecção, dos dois mundos - pessoal e histórico - para que sejam produzidas representações que parte do pessoal e abordem o histórico por exemplo.

4.2 DOCUMENTÁRIO DIGITAL X WEBDOCUMENTÁRIO

O produto que sustenta este trabalho tem, sim, lógica de produção documental. No cerne da ideia, na estruturação de roteiro e pré-produção, nas gravações e na montagem, mas não na difusão, na circulação. O resultado não será exibido em um cinema, ou em telas convencionais, mas foi feito para ser veiculado na verticalidade das telas dos telefones celulares, tão utilizadas na atualidade. Com isso, a lógica do documentário que foi esmiuçada anteriormente tem parte faltante no que justifica a conceituação, reflexão e o debate sobre o que constitui um webdocumentário, o que o diferencia de um documentário digital e o que motiva que o trabalho aqui exposto seja um e não se enquadre na definição de outro.

O ponto de partida desta discussão está centrado na ideia de que apesar de produtos que se diferenciam em alguns aspectos, o documentário, o documentário digital e o webdocumentário ainda seguem a mesma lógica. Para Gifreu (2013), pode-se traçar o paralelo entre os tipos de filme com a tríade que também aparece no trabalho de Nichols - autor, texto e receptor. Partes têm protagonismo próprio e convivem igualmente para que haja a interpretação da narrativa. Mas o que diferencia o webdocumentário dos dois outros tipos está na interação. O espectador precisa acessar a obra no sentido de fazer parte dela, mexer com seus elementos, alterar, ou não, o conteúdo com suas escolhas e colocá-lo em circulação em redes a que pertence.

O autor, nestes casos, abdica do controle do fluxo e do ritmo de sua produção em favor de possibilitar com que o receptor faça estes tipos de escolha, baseando-se num texto hipermidiático que condiciona o espectador a caminhos lógicos para a revelação da trama seja por meio de interfaces ou com o compartilhamento de mensagens online. O espectador toma papel absolutamente ativo em como quer consumir a obra e pode ter entendimentos diferentes a depender da sequência a qual decide trilhar. É lógica, no webdocumentário, que muda a maneira com que as pessoas consomem os filmes.

O webdocumentário, com a sua variedade de formas e estilos, apresenta-se como uma narrativa que também constrói traduções da realidade capazes de comunicar experiências. Com estrutura que pode conter diferentes pontos de entrada e múltiplas extensões, o formato requer uma recepção guiada por processos operacionais, já que seus elementos podem ser tocados, manipulados, modificados, compartilhados e expandidos. Às vezes, assume o caráter de praça pública, onde várias vozes emergem para sustentar conceitos e posicionamentos de determinado autor. Seja como for, tem a vocação de criar

representações do real a partir do emprego de processos produtivos multidisciplinares, ligados à lógica de sua identidade digital. (Oliveira, 2017, p. 89).

Mudança no paradigma do consumo documental também torna a experiência em algo mais individual do que coletivo. Os webdocumentários surgem a partir do advento dos computadores e não precisam ser exibidos numa sala de cinema, numa televisão para várias pessoas ao mesmo tempo, mas em uma tela de computador ou de celular, para uma pessoa de cada vez. Isso também pode ser identificado nos documentários digitais que não precisam se limitar ao individual, mas em vezes acabam por serem consumidos desta maneira, ainda mais quando nas telas dos celulares. Sobre essa diferenciação, Gaudenzi (2013) registra que um documentário meramente publicado na web pode ser chamado de um documentário digital, mas que isso não o torna um webdocumentário, quase que intrinsecamente interativo.

O que está implícito em sua terminologia é que um documentário interativo precisa usar um suporte digital e ser interativo. Um documentário linear, filmado com tecnologia digital e distribuído na web, é um documentário digital, mas não um interativo. Em outras palavras, em um documentário interativo o usuário precisa ter uma agência, [...] ser capaz de fisicamente “fazer algo” com/no o artefato. (Gaudenzi, 2013, p. 26)

Gaudenzi trata os webdocumentários como quase que um “ser vivo”, volátil em relação às interações que tem com o público com o qual está envolvido. Maleável, adaptável e que estimula relação de interação e conjunto com o usuário que escolhe entender a trama pelo caminho que acha mais razoável. Dentro da interface que compõe o webdocumentário, o clique em uma das opções de avanço dentro da história faz com que o espectador sintam-se inserido, parte da trama. Não há narrativa linear, pronta que apenas aguarda para que se revele, em seu ritmo e ideal, ao telespectador, mas apenas há narrativa com a condição de participação e interação do usuário (Oliveira, 2017). “Cabe ao webdocumentário garantir que o seu público experimente o real, ao invés de simplesmente representá-lo, algo que o documentário já faz de maneira única.”, completa o autor. “O webdocumentário é um documentário hipermídia, combina conteúdos como fotografias, vídeos, sons, textos, mapas, gráficos com inovações técnicas e características da web 2.0 – redes sociais, conteúdo participativo, geolocalização, gamificação etc.” (Oliveira, 2017, p. 94).

Para Gaudenzi (2013), a exemplo do que faz Nichols (2008), existem três modos diferentes de como fazer um webdocumentário - mesmo que possa, sim, haver intersecções entre eles e que não sejam caixas fechadas que não permitam nenhum tipo de escape. O primeiro deles é chamado de *conversacional*, que considera a interação com o mundo virtual como uma conversa. Isso pela resposta

imediate que o sistema construído no webdocumentário dá a seu usuário e que envolve a utilização de desenhos em três dimensões para que haja, de fato, a imersão do espectador na realidade simulada a ser retratada. Gaudenzi (2013) relaciona diretamente este modo ao 3D.

No modo *hipertextual*, há menos liberdade, menos espaço para o alternativo, o inesperado. Cada clique no link disposto leva a uma parte específica da trama, com base em um algoritmo pré-definido. Mesmo que mais previsível, se houver forte desejo do usuário a trama tende a ser consumida por completo, ao menos em seus pontos chave, uma vez que existem menos opções. Sobre o modo participativo, Oliveira (2017) define, com base em Gaudenzi (2013):

A função do usuário inclui tanto o ato de explorar quanto o de construir a narrativa em conjunto com o autor, que estabelece regras e meios para essa criação partilhada. Ao abrir o banco de dados para influências externas, o formato se torna mais dinâmico e se transforma constantemente. (Oliveira, 2017, p. 109)

Em suma, pode-se caracterizar a produção aqui exposta como um documentário digital, pelo local em que será publicado. Não há interação o suficiente com o espectador para que se enquadre como um webdocumentário, apesar de beber da fonte do gênero quando individualiza seu consumo para as telas dos telefones celulares. A escolha pelo que consumir primeiro, pela ordem dos fatos, pode aparecer neste caso dentro da lógica da websérie documental - episódios, apesar de numerados, não dependem um do outro para o entendimento de suas narrativas, o que não prejudicaria a experiência caso o usuário desejasse pela liberdade de inverter a ordem pensada.

4.3. A WEBSÉRIE DOCUMENTAL COMO MODO DE CONTAR HISTÓRIAS

O gênero das webséries documentais pode ser definido como uma inovação jornalística praticamente nativa digital, mas que ainda mostra ligações e traços do audiovisual televisivo, tão difundido ao longo da história na imprensa. Além da diferente maneira com que é colocada à disposição da audiência, as webséries têm fator importante em características de intertextualidade que não só aprofundam a experiência, como ressignificam o ato de assistir:

Apresenta-se um suporte para a caracterização deste produto e da narrativa audiovisual jornalística, que perpassa a narrativa hipertextual, interativa e multimidiática inserindo a websérie num processo de reconfiguração da tradicional lógica linear do “assistir” a estes tipos de séries.” (Souza, 2022, p. 10)

“Praticamente” nativa digital, por ainda não apresentar formatos que lhe sejam próprios e que representem uma ruptura efetiva com a linguagem televisiva (Teixeira, 2019, p. 15), mas diferente o bastante para que note-se ruptura com o que se estabeleceu como o modo de fazer o documentarismo

seriado. A busca da audiovisualidade nativa digital (Souza, 2022, p. 5) é constante no meio, e é potencializada por uma série de características que o mesmo autor cita como essenciais para a caracterização e conceitualização das webséries. São elas a narrativa hipertextual, interativa e multimidiática, a mediação de artefatos tecnológicos, a autonomia cedida ao espectador/usuário, a fragmentação narrativa, a mobilidade, o curto tempo, a diminuição de elementos textuais e a cultura participativa (frase e um pouco confusa). Fatores, em mesma escala de protagonismo, criam nova linguagem que, mais uma vez, ainda tem raízes no tradicional fazer televisivo, mas que se aproxima - com o passar do tempo - com algo que poderia ser considerado nativo das tecnologias digitais.

Souza (2022) destaca a montagem narrativa das webséries como principal potencial de mudança para um “novo momento” do jornalismo audiovisual, que aposta, agora, na aproximação entre audiência e produto jornalístico:

Uma reapropriação dos modelos anteriores de produção audiovisual jornalística da internet advinda do modelo documentário cinematográfico e televisivo, reconfigurada pela mídia digital que ao adicionar características próprias deste novo meio de comunicação como a hipertextualidade, interatividade e multimedialidade, estabelece a visualização de um produto nativo digital em caráter de inovação. (Souza, 2022, p. 10)

Mesmo que se aproxime de uma inovação, na maior parte dos momentos, a websérie documental também mantém base nas fundamentações do documentarismo tradicional. A não ficcionalização, por exemplo, está sempre presente neste gênero que tem o caráter jornalístico como essência, e que tem como principal ponto de mudança a imersão no cenário da convergência tecnológica, que possibilita - além da aproximação entre audiência e produto - um dinamismo maior (Silva; Teixeira, 2017, p. 30).

Outras características expressivas no desenvolvimento das webséries, segundo Hergesel (2016), estão na utilização de enquadramentos mais fechados e na disponibilização de produtos em ambiente digital, enquanto deve-se ter a preocupação com um orçamento mais limitado e um público incerto, o que conversa com a ideia de que as webséries são mais próximas às intenções das produções independentes.

Estas produções são possibilitadas, antes de qualquer outra coisa, pelo avanço digital e pela democratização de certos tipos de tecnologia:

Os dispositivos digitais como computadores pessoais, máquinas fotográficas, notebooks, tablets e, principalmente, smartphones colocaram à disposição de muitas pessoas a capacidade de gravar, editar e distribuir conteúdos audiovisuais, em uma variedade de formatos e linguagens (Oliveira; Silva; Figueira Filho, 2022, p. 9)

5 PROCEDIMENTOS/MÉTODOS

A ideia inicial deste trabalho não era, exatamente, de tratar sobre o Clube Atlético Ferroviário. E nem após seu desenvolvimento se tornou. O Ferroviário, o futebol, a Escola de Samba Colorado e as casas dos trabalhadores da Rede, principais personagens tratados nos episódios produzidos foram apenas exemplos e panos de fundo para tratar de temática mais complexa que envolvia a luta por moradia e o sentimento de comunidade e aproximação que o esporte pode, e tende, a causar. Dentro disso, buscou-se histórias que exemplificassem esta temática definida.

A partir deste momento foram conduzidas conversas com jornalistas esportivos que tiveram contato com a cobertura do Ferroviário e que frequentaram a região do Capanema enquanto atores da crônica esportiva para partidas, também, do Paraná Clube. É importante destacar a participação de Daniel Piva, repórter, produtor e apresentador no Globo Esporte Paraná, James Skroch, historiador e especialista no Tricolor da Vila e nos clubes que o precederam e Carneiro Neto, histórico jornalista paranaense que em seu livro “O vôo certo - a história do Paraná Clube (1996)” registra a história do Clube Atlético Ferroviário, nesta etapa do processo. Dentro destes relatos o Campeonato do Centenário de 1953, vencido pelo Ferroviário, teve maior destaque, no que provocou curiosidade de entender detalhes de como era o contexto vivido pelo clube e pela comunidade que o rondava naquele ano.

Para isso, foi escolhido o jornal Paraná Esportivo, que tem boa parte de suas edições documentadas na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Todas as edições que mencionavam o Ferroviário foram analisadas para que houvesse a construção do cenário da época em parte trabalhosa, mas que serviu para dar contexto e segurança nos pontos a serem explorados ao longo das narrativas, além de confirmar pontos como a presença de Ismael Cordeiro, Isauldo e Nelsinho, fundadores da Colorado, como de fato jogadores - e dos bons - do Ferroviário.

Este momento, somado ao de conhecimento da região e identificação das casas construídas pela Rede possibilitou com que as entrevistas fossem direcionadas e com que os episódios tivessem temáticas bem delimitadas.

5.1 PRÉ-PRODUÇÃO

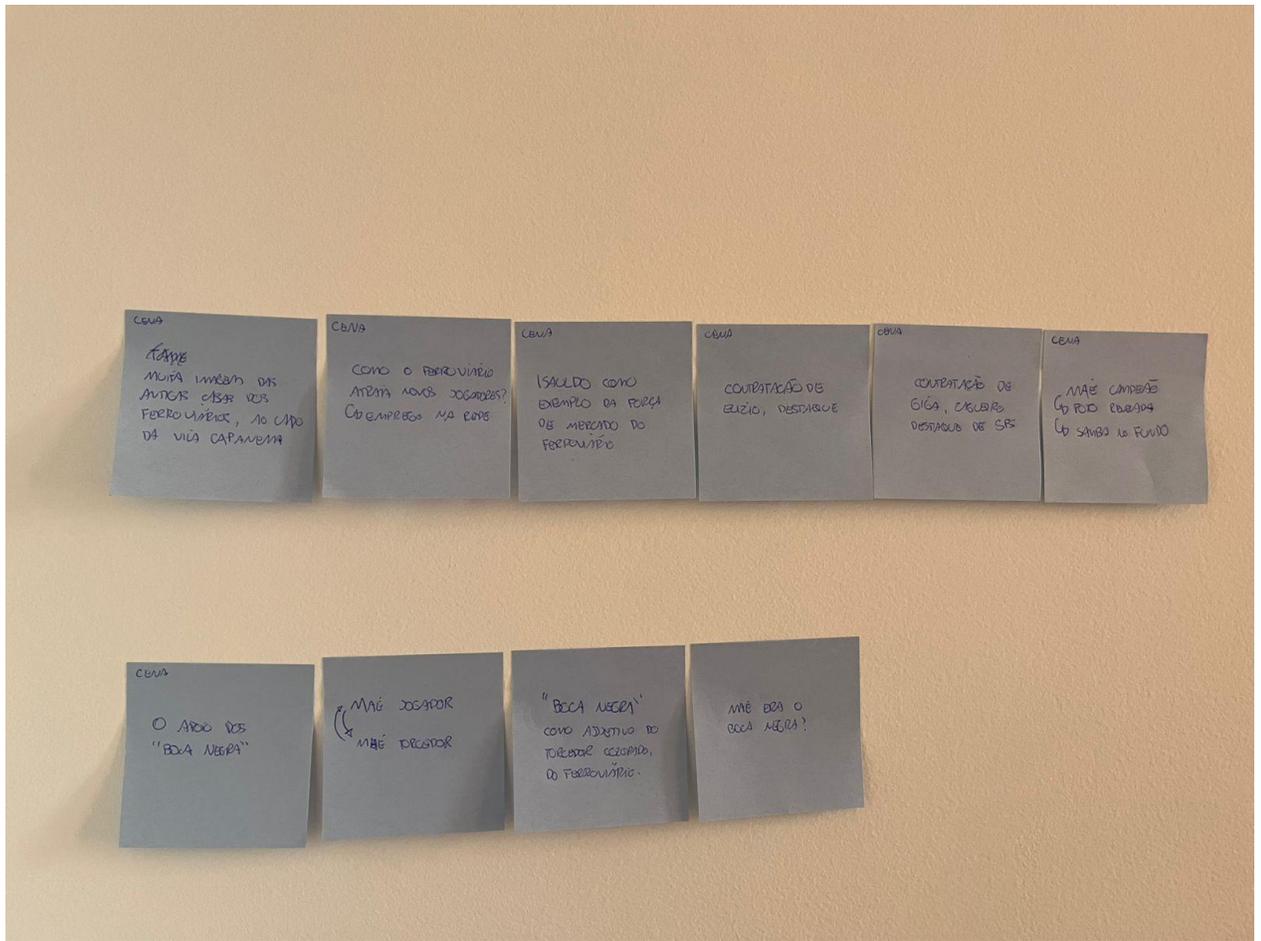
Antes do início das gravações, pré-entrevistas ocorreram com todos os personagens envolvidos nos episódios. A primeira ocorreu online com Kazu Maoski, arquiteto e urbanista que

tem iniciativa de registro histórico chamada “Mapa Paranista”, onde estuda e especifica os lugares de mais importância na história do Paraná Clube e das fusões que o formaram. Cerca de uma hora de conversa contou com o compartilhamento do estudo dos registros antigos de jornais que davam conta de embasar o relato de que os jogadores do Ferroviário não só trabalhavam na Rede como também moravam nas casas construídas pela empresa, no Capanema. Outro encontro com Maoski ocorreu em campo, desta vez - nas casas dos Ferroviários. A intenção, aqui, era de bater nas portas das quatro casas que restavam para ver se ainda havia famílias que residiam nos locais e a agradável surpresa foi que sim. E que gostariam de conversar.

O primeiro contato foi com a família de Lúcio Amo Filho, que estava em horário de trabalho naquele momento. Ainda assim, relatos de como passaram a morar naquela casa, das histórias que ouviam da vizinhança, das adaptações que precisaram fazer ao longo dos anos nas antigas estruturas, tudo que somava e construía ainda mais contexto foi anotado e utilizado posteriormente para a estruturação dos episódios. Soma-se a isso, ainda, o reconhecimento do espaço interno e externo das casas que vieram a assumir protagonismo na trama do primeiro episódio intitulado “Mãe”.

A última pré-entrevista ocorreria com João Carlos de Freitas, autor do livro “Colorado, a primeira Escola de Samba de Curitiba” (2009). Antes disso, porém, foram estudados conteúdos que traçavam panorama sobre a Escola, como o CD de 54 minutos que acompanha o livro, a edição 160 do podcast “PodParaná”, do G1 e o documentário “Maé da Cuíca, Vila Tássí e Bateria a Boca Negra” (ano?), de Nivaldo Lopes e Eduardo Prante. Desta maneira, as informações colhidas na pesquisa sustentaram conversa de mais de duas horas sobre histórias antigas, caminhos que poderiam ser abordados e a conexão de Freitas com o tema.

Tudo isso, devidamente anotado e registrado, gerou roteiro de gravação para ambos os episódios que tiveram, antes, técnica da utilização de *post its* para a organização das ideias e blocos de informação que compõem as narrativas.



Post it's colocados na parede como método para a organização narrativa no roteiro de montagem.

Por último, foi estabelecido contato com Marcus Benedetti, assessor de comunicação do Paraná Clube, para que fosse avaliada a possibilidade de que pudesse haver a gravação dentro do gramado da Vila Capanema. Uma vez aprovada, foi marcada a data de gravação.

É importante salientar o papel que o mapeamento de fontes e a conversa com os personagens mesmo antes das gravações tiveram. Não só para o objetivo básico de uma pré-entrevista, que se manifesta como algo que possibilita guiar a conversa jornalística da melhor maneira possível para que não sejam perdidos detalhes, mas também para costurar o caminho que saiu do roteiro de gravações para o roteiro de montagem. Processo enriqueceu o conteúdo pois trouxe além de informações essenciais para que fosse montado o contexto vivido nos temas abordados, adicionou também a vivência dos personagens que estiveram sempre próximos, como regra dos temas abordados.

A decisão destes, inclusive, passou também por essas conversas. O principal norte do episódio Maé, por exemplo, só foi descoberto a partir da pré-entrevista com Kazu Maoski, que mencionou a espécie de “vantagem” que o Clube Atlético Ferroviário tinha por ser ligado à Rede na contratação dos jogadores, algo que não é mencionado com clareza, por exemplo, nos jornais que estiveram envolvidos na cobertura do dia a dia do clube, nos anos 1950.

Esta parte prática e de reconhecimento da região também foi ponto fundamental da descoberta de Lúcio Amo Filho como fonte. Foi em uma das visitas às casas de Ferroviários, também mencionadas por Maoski em pré-entrevista e pouco lembradas nos artigos que tratam sobre a preservação do patrimônio histórico e cultural deixado pelas estradas de ferro, com o qual o trabalho teve primeiro contato com a família de Amo e, por consequência, com Lúcio.

A estruturação da narrativa e o norte tomado pelos episódios não teria funcionado não fosse a investigação e as visitas aos locais que trazem realidade à história. Há, também, que se destacar a importância da visita prévia à casa de João Carlos de Freitas e da leitura do livro “Colorado, a primeira Escola de Samba de Curitiba” para que se tomasse ciência do contexto histórico que rondava o samba em Curitiba, a Vila Tassi, Mãe da Cuíca e outros tópicos que aparecem no segundo episódio.

5.2 GRAVAÇÕES

A primeira entrevista registrada foi com Kazu Maoski, à frente de uma das casas de Ferroviários na rua Engenheiros Rebouças. Com a câmera do iPhone 13 e a captação de áudio de um microfone de lapela Boya, enquadramento aberto visava colocar em tela não só a expressão de Maoski, como também o Brasão da Rede Viação Paraná Santa Catarina. Um dos desafios foi manter uma linha de diálogo clara pelo constante barulho do trânsito movimentado ao lado da cerca reforçada que separa as casas da calçada e também pela necessidade de monitorar a gravação, ao mesmo tempo. Perguntas permaneceram em lado técnico para que fossem preenchidas lacunas que necessitariam da visão de um especialista e pesquisador da área.

Com Lúcio Amo Filho, em ambiente mais controlado (do lado de dentro da casa), pode-se criar mais relação e especificar as perguntas para o lado mais subjetivo da coisa. A relação umbilical dele com a Rede foi explorada de maneira quase que informal, como se a câmera não fizesse parte. Ainda mais quando mostra o lampião da época (fora de quadro em momentos, é verdade, pela falta de possibilidade de movimentação de câmera ao mesmo tempo em que a

conversa acontecia, no que é dificuldade aparente na produção de um documentário de forma individual, por imposição das Diretrizes Curriculares de Jornalismo) de seu pai, também ex-ferroviário. Além da gravação do momento da entrevista propriamente dito, imagens de cobertura de Amo Filho em outros locais da casa, mostrando fotos antigas das estações ferroviárias e curiosidades sobre o terreno em que criou seus filhos também apareceram. A partir do momento em que a conversa se estabeleceu e pontos menos carregados foram tocados, o relato ganhou em sinceridade, leveza. Fato que também ocorreu com João Carlos de Freitas, último entrevistado.

Neste caso, a captação do áudio se deu também pelo microfone nativo do telefone celular utilizado como câmera, para dar liberdade ao entrevistado. Como o ambiente era silencioso e sem eco, diferença não seria gritante e possibilitaria com que Freitas se sentisse mais confortável no espaço em que tem seu escritório, em casa. Tanto é que em meio à gravação se levanta, mexe nos instrumentos de samba que tinha no canto do cômodo e mostra como se toca um pandeiro.

As imagens de cobertura da antiga casa de Ismael Cordeiro, do gramado e das áreas de arquibancada e estacionamento da Vila Capanema e das casas construídas pela Rede ocorreram em meio às gravações de entrevistas e também foram filmadas com o celular.

5.3 PÓS-PRODUÇÃO

O processo de montagem contou com a utilização dos roteiros de gravação como base para que se incluíssem os relatos de maneira a fazer sentido com a narrativa. As aberturas dos episódios, já planejadas previamente, tiveram mudanças com base no que foi possível gravar e nos caminhos que apareceram ao longo das entrevistas. Como tratam-se de episódios de uma série, as temáticas abordadas precisavam ser direcionadas, mais diretas. Dessa maneira as aberturas serviram para dar indícios do que seria tratado ao longo das produções, de forma subjetiva e em momentos não verbal, é verdade.

O restante dos episódios consistiu na combinação dos relatos colhidos com as imagens produzidas em conjunto. Imagens não serviram apenas como um apoio da narrativa textual, mas como soma a isso. Os vídeos finais estão à disposição através do link: [O FUTEBOL E A VILA TASSI](#)

5.4 MATERIAIS QUE INSPIRAM O TCC

O documentário “Maé da Cuíca, Vila Tássí e Bateria a Boca Negra”, de Nivaldo Lopes e Eduardo Prante, é a forma de registro audiovisual mais completa e específica sobre a Vila Tassi e a Escola de Samba Colorado. A produção não só foi a motivação de tentar entender mais sobre o contexto, dessa vez ligado ao futebol, como também o ponto de partida para investigação presente neste trabalho. Nesse sentido, a série de reportagens do Globo Esporte chamada “Olha o futebol aí, gente!”, também sobre a criação, ascensão e influência da Colorado, produzida por Thiago Ribeiro e Camile Mourão também é exemplo. Sobre a Colorado ainda se pode citar o livro “Colorado: a primeira Escola de Samba de Curitiba”(2009), de João Carlos de Freitas, e o CD que o acompanha e conta com relatos de personalidades importantes da história da Escola e sambas deliciosos compostos por Maé da Cuíca e seus companheiros. A edição 160 do podcast PodParaná, do G1, também foi material que ajudou a traçar paralelos importantes sobre a história da Colorado.

No âmbito do Ferroviário, o livro “O vôo certo”, de Carneiro Neto, traz relato ímpar sobre a história do clube, que também tem parte importante registrada no livro de João Carlos de Freitas. Os vídeos do Mapa Paranista, de Kazu Maoski, tiveram importância também para ganhar a noção espacial de como era a região em meados do século XX.

A série Peleja Docs, do canal Peleja, é excelente exemplo de webséries documentais sobre futebol nativas da internet.

5.5 OS DOIS EPISÓDIOS

O primeiro episódio, “Mãe” (7’30”), é nomeado desta maneira para fazer menção à Rede Ferroviária que, para Lúcio Amo Filho, pode ser considerada como uma mãe. Personagem discorre sobre como a empresa supria suas necessidades dentro das casas de ferroviários em que morou ao longo da vida. Amo ainda destaca a importância da casa para a criação de sua família e de seus filhos, que o emocionam pelos estudos. Relato está posicionado logo após à abertura do episódio para dar a noção de como era a relação dos funcionários da Rede com a empresa e, desta maneira, aproveitar de sua força para exemplificar o contexto.

A abertura se propõe a relacionar de maneira imagética as casas de ferroviários com a Vila Capanema, para jogar luz ao movimento comum no meio do século XX em que o Clube Atlético Ferroviário utilizava do emprego na Rede para atrair novos jogadores. A primeira imagem da casa em plano geral é seguida por imagem do gramado do Durival Britto e Silva, também em plano geral. Após isso, recorte de jornal mostra o gol marcado na final do Campeonato do Centenário,

para o Ferroviário, mesmo sem indicar isso - a intenção não é identificar o gol, mas relacionar as imagens anteriores ao esporte. Uma imagem da rede do gol do estádio, em plano detalhe, é seguida por outro plano detalhe no brasão da Rede Viação Paraná Santa Catarina, presente dentro do estádio como marco de sua fundação. Mesmo brasão é marca das casas de ferroviários e aparece na sequência.

Depois, o vídeo mostra, novamente, o time do Ferroviário posado para foto em 1953. Desta vez, com legenda que indicava isso, para dar noção de época. Imagem volta para o brasão da Rede dentro do estádio, com *travelling* que passa pelo nome destacado de Durival Britto e Silva, com a intenção de deixar claro que o ambiente é a Vila Capanema. A imagem que fecha a abertura é plano detalhe que conta com desfoque de um trilho de trem, que está presente na estrutura dos muros externos da Vila Capanema, para o escudo do Paraná Clube, formado a partir de fusões que envolveram o Clube Atlético Ferroviário. Ao longo desse momento há o efeito sonoro de um trem que se aproxima, no que dá noção de clímax ao momento. Para atrair ainda mais a atenção do espectador, o silêncio volta à cena em imagem que sai da antiga casa habitada por Ismael Cordeiro em movimento de câmera que vai parar na fachada na Vila Capanema.

A decisão da mistura de praticamente todos os elementos que compõem a narrativa foi tomada com o objetivo de introduzir a quem assiste tudo o que seria abordado no episódio, mesmo que de maneira indireta. Foi escolhida linguagem não verbal para que o produto provocasse, inicialmente, reflexão sobre o que passa na tela e a relação entre os elementos.



Imagem que fecha a abertura sai de trilho de trem (parte de cima) para o escudo do Paraná Clube.

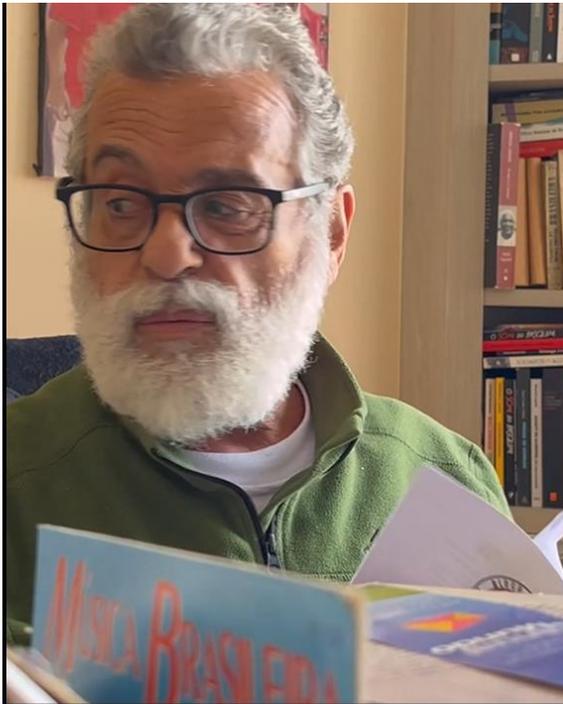
Kazu Maoski é o segundo personagem a se envolver na trama. Sua entrevista ocorre em ambiente marcado pela fachada de uma casa de ferroviários, com o brasão da Rede à vista, logo atrás de Maoski. Personagem entra apenas depois do relato de Lúcio Amo Filho para ser representante da ligação entre a casa de ferroviários com o contexto histórico do Clube Atlético Ferroviário. A fala de Amo sobre o antigo ferroviário Aguiar, marcante torcedor do Paraná Clube e que construiu portão para ter acesso mais fácil e quase particular à Vila Capanema, destaca a relação das casas com o estádio. Aos 5 minutos e 18 segundos, imagem que sai da torre de iluminação da Vila Capanema para a fechada de uma casa de ferroviários é utilizada para destacar

pouca distância entre as localizações e para introduzir a temática do futebol na narrativa. Ao fundo, nesta parte, inicia a trilha do samba “A vila está de luto”, da Escola de Samba Colorado.

Imagem da casa em que Maé da Cuíca morou fecha o primeiro episódio com um gancho a ser aproveitado pelo segundo: Maé, ex-jogador do Ferroviário e ex-funcionário da Rede, morava numa casa mantida pela empresa. Qual é a sua história?

Em “Maé (7’53’’)”, imagens da casa em que Ismael Cordeiro morou são as primeiras utilizadas, para dar ainda mais ênfase no gancho encontrado. Episódio inicia com um relato do sambista, sobre o samba “A vila está de luto”, que encerra o episódio anterior. Aos 14 segundos, Maé menciona que o aquecimento da Escola de Samba Colorado para os desfiles ia da vila aos Correios, na rua Mal. Deodoro a partir da apuração presente neste trabalho. As imagens que compõem primeiro momento do vídeo, então, traçam o caminho entre um ponto e outro em Curitiba. Momento só é interrompido por um registro, em vídeo, de Martinho da Vila, que, segundo Maé, apareceu cantando a primeira parte da música. Relato inicia a trama pela relação explicada por Cordeiro entre os jogadores de futebol do Clube Atlético Ferroviário e a popularização dos sambas da Escola de Samba Colorado, em fala que chama a atenção por envolver Martinho da Vila e pelo bom humor de Maé quando à introduz..

Maé canta o refrão do samba mencionado para delimitar a abertura. Narrativa do episódio começa com João Carlos de Freitas relembrando os sambas que mais gosta da Colorado e cantando “A vila está de luto”, no que garante coesão e estabelece conexão para os momentos. O enquadramento dá entrevista com Freitas, inclusive, tem em primeiro plano, desfocada, a capa de uma revista com os dizeres “música brasileira”.



Revista “Música Brasileira”, na parte de baixo da imagem,

Freitas, em meio ao relato, faz uma pausa para mostrar como se toca um pandeiro. Reflexão sobre como a batida é produzida serve como gatilho para que seja abordado o tema da batida marcante da Escola de Samba Colorado. Para marcar ainda mais esse momento, relato de Cláudio Ribeiro menciona bateria nota 10, com batida ao fundo que continua o ritmo tocado por Freitas na cena anterior. Enquanto Freitas explica sobre a origem desta batida, imagens na parte de baixo do vídeo passam para detalhar visualmente a instituição. Ao fundo, trilha da bateria da Colorado segue tocando e aumenta gradativamente até a metade do minuto seis, quando ganha volume pleno e encerra o relato com uma batida forte.

O samba “Bateu Saudade” (2009) introduz momento em que Freitas conta sobre a criação da Escola de Samba e roda *background* até o final do vídeo. O final aposta no realce ao relato que colocava o grupo de fundação da Colorado como centro negro de resistência com os dizeres “bateu saudade” na tela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O samba, o futebol e os trilhos de trem têm ligação inata com a história de Curitiba. Este trabalho relaciona estas três instituições de maneira a ressaltar sua importância para a formação da comunidade que habitou e ainda habita o território uma vez chamado de Capanema. Depois de sua execução fica ainda mais aparente a necessidade de manutenção histórica da identidade dessa comunidade, muito conectada com a Colorado - que deixou de desfilar, mas que segue viva com o bloco de samba Boca Negra -, com o Paraná Clube como representante da história do Ferroviário, e que vive pior momento de sua história, e com as casas construídas e mantidas pela Rede, as quais restam apenas cinco.

O trabalho nunca se propôs a contar toda a história desses representantes culturais, mas registrar de maneira comedida pontos específicos e importantes no que os caracterizava. A intenção é de que funcione como recordação histórica, não só para que entidades sejam lembradas, mas para que também ocupem espaço e direcionamento midiático que merecem ter.

Este TCC não se coloca como dono absoluto de uma verdade sobre uma realidade que conviveu com mudanças constantes em sua história, mas como colaborador para que cada vez mais pessoas possam entender sobre a necessidade de conservação de valores históricos sobre a comunidade mais central da cidade de Curitiba.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUCHMANN, E. **Quando o futebol andava de trem: memórias dos times ferroviários brasileiros**. 20. ed. Curitiba: dioe, 2002. 200p.

DAMO, Arlei Sander. **Futebol e identidade social: Uma leitura antropológica das rivalidades entre torcedores e clubes**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

DAOLIO, J. **As contradições do futebol brasileiro**. In: CARRANO, P. C. (Org.). **Futebol: paixão e política**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

DE OLIVEIRA, Gabriel Ruiz; Suzuki, Juliana Harumi. **Memória Ferroviária em Curitiba, PR: Análise da Retirada dos Trilhos da RFFSA no Perímetro Urbano**. Curitiba, 2013.

DITTMAR, Adriana Cristina Corsico. **Paisagem e morfologia de vazios urbanos: análise da transformação dos espaços residuais e remanescentes urbanos ferroviários em Curitiba**. 2006. 230 p. Dissertação (Mestrado em Gestão urbana). – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2006.

GAUDENZI, Sandra. **The Living Documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary**. 2013. 280 f. Tese (Doutorado) - Curso de Philosophy, Centre For Cultural Studies, University Of London, Londres, 2013.

GIFREU, Arnau. **El documental multimedia: Por una propuesta de definición y categorización del nuevo género emergente**. In: ORTEGA, Félix; CARDEÑOSA, Laura (Orgs.). **Nuevos Médios, Nueva Comunicación**. Salamanca: II Congreso Internacional Comunicación 3.0, 2011. p. 192-205.

GOMES, Christianne Luce. **Lazer – Concepções**. In: GOMES, Christianne Luce (Org). **Dicionário crítico do lazer**. Belo Horizonte: Autêntica. 2004.

GUTERMAN, Marcos. **O futebol explica o Brasil: uma história da maior expressão popular do país**. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

LAGES, Carlos Eduardo Dias Munaier; SILVA, Silvio Ricardo. **Futebol e Lazer: diálogos e aproximações**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, SP: Papirus. 2005.

OLIVEIRA, Gabriel Ruiz De. **Patrimônio Ferroviário De Curitiba Como Itinerário Cultural: Uma proposta metodológica**. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Rua Maranhão, 88 Higienópolis - CEP 01240-000 – São Paulo - SP, 2014.

OLIVEIRA, Jakeline Bandeira de; SILVA, Bruno Santana da; FIGUEIRA FILHO, Fernando Marques. **A produção de conteúdo audiovisual para mídias sociais por não especialistas**. *Temática*, João Pessoa, v. 18, n. 3, p. 98-114, mar. 2022.

OLIVEIRA, Luiz Fernando De. **Webdocumentário: uma proposta para situar o jornalismo em narrativas interativas de caráter documental**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, Florianópolis, 2017.

SILVA, Isabel Flávia da; TEIXEIRA, Naiara Aparecida Alves. **Websérie documental “Você me vê SP”: a experiência estética do ativismo e suas mediações culturais na ocupação do espaço urbano paulistano**. 2017. Monografia (Graduação) - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Curso de Comunicação Social – Jornalismo, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2017.

SOUZA, José Julian. **Websérie documental: um conceito em discussão**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2022.

TEIXEIRA, Juliana Fernandes. **Jornalismo audiovisual com e para dispositivos móveis: um estudo das aplicações no smartphones nos processos e produtos jornalísticos das emissoras de televisão no Piauí**. Covilhã, Portugal: UBI/ LabCom, Livros LabCom, 2019.

TRAMONTE, Cristina. **O Samba conquista passagem**. Petrópolis, Ed. Vozes, 2001.

APÊNDICE 1 - EXEMPLO DE ROTEIRO DE GRAVAÇÃO

VÍDEO	ÁUDIO
<p>IMAGEM FERROVIA: ABERTO, PARADO</p> <p>IMAGEM DAS CASAS DOS FERROVIÁRIOS: ABERTO, PARADO</p> <p>IMAGEM DO GOL DA VILA CAPANEMA: ABERTO, PARADO</p> <p>IMAGEM VARAL DE CAMISAS FERROVIÁRIO: ABERTO, PARADO</p> <p>DETALHE CAMISA FERROVIARIO LISTRAS HORIZONTAIS</p> <p>FOTO JORNAL TIME POSADO LISTRAS HORIZONTAIS (DESTACA 53)</p> <p>FOTO GOL DE CHINA, ATRÁS DO GOL</p> <p>ANGULO PARECIDO, VILA CAPANEMA</p> <p>ANGULO PARECIDO COM O GOL DE ISAULDO NO JOGO DO TÍTULO</p> <p>FOTO GOL ISAULDO</p> <p>MANCHETE: FERROVIÁRIO CONTRATA ISAULDO</p> <p>DETALHE LOGO DA REDE NAS CASAS</p> <p>FOTO ISAULDO SORRIDENTE</p> <p>MANCHETE: ISAULDO PROPENSO A VOLTAR AO FERROVIÁRIO</p> <p>MANCHETE: OUTRO REFORÇO PARA O</p>	<p>ÁUDIO AMBIENTE DE TREM ARRANCANDO</p> <p>TREM AUMENTA VELOCIDADE</p> <p>NARRAÇÃO: "É DO FERROVIÁRIO"</p> <p>TREM SEGUE NO FUNDO</p> <p>NARRAÇÃO: GOL DE ISAULDO, "PRO COLORADO, PROS BOCAS NEGRAS NARRAÇÃO: FERROVIÁRIO CAMPEÃO DO CENTENÁRIO</p> <p>EFEITO SINO REVERSE (QUANDO ACABAR, TÍTULO NA TELA)</p> <p>RELATO JAMES SKROCH (HISTORIADOR):</p> <ul style="list-style-type: none"> - O TAMANHO DO RETORNO DE ISAULDO: COMO COMPARAR AOS DIAS DE HOJE?

<p>COLORADO: ISAULDO</p> <p>MANCHETE: ISAULDO PERMANECERÁ NO FERROVIÁRIO</p> <p>MANCHETE: ISAULDO RETORNOU AO FERROVIÁRIO</p> <p>MANCHETE: ATILO RAMON VAI A CAMPINAS</p> <p>MANCHETE: RESOLVIDA A SITUAÇÃO DE ISAULDO</p> <p>IMAGEM FERROVIA</p> <p>MANCHETE CONTRATAÇÃO DE GIGA</p> <p>IMAGEM VILA CAPANEMA</p> <p>MANCHETE CONTRATAÇÃO DE ELIZIO</p> <p>IMAGEM FERROVIA</p> <p>MANCHETE CONTRATAÇÃO DE MAURO</p> <p>IMAGEM CASA DOS FERROVIÁRIOS</p> <p>MANCHETE SONDAÇÃO POR FELIX</p> <p>IMAGEM VILA CAPANEMA</p> <p>MANCHETE BUSCA POR CAJU</p> <p>IMAGEM CASA DOS FERROVIÁRIOS</p> <p>MANCHETES NOVELA SILAS</p> <p>IMAGEM MOVIMENTA DA CASA E PARA EM KAZU, QUE OBSERVA</p> <p>IMAGEM CASA MAÉ DA CUÍCA.</p> <p>FOTO MAÉ CAMPEÃO DE 53.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - COMO EXPLICAR A DIMINUIÇÃO DO VALOR DO PASSE - RELAÇÃO DA REDE COM A FORMAÇÃO DO ELENCO - HÁ SAUDADE DO FERROVIÁRIO? <p>RELATO CARNEIRO NETO (JORNALISTA):</p> <ul style="list-style-type: none"> - O TAMANHO DO RETORNO DE ISAULDO: COMO COMPARAR AOS DIAS DE HOJE? - COMO EXPLICAR A DIMINUIÇÃO DO VALOR DO PASSE - RELAÇÃO DA REDE COM A FORMAÇÃO DO ELENCO - HÁ SAUDADE DO FERROVIÁRIO? <p>RELATO KAZU MAOSKI:</p> <ul style="list-style-type: none"> - DIFERENÇA DAS CASAS A DEPENDER DO CARGO - FORAM SENDO DESTRUÍDAS - TODOS OS JOGADORES MORAVAM NESSAS CASAS? ONDE MORAVA MAÉ?
---	---

	SOBE BATIDA DE SAMBA
--	----------------------

APÊNDICE 2 - EXEMPLO DE ROTEIRO DE MONTAGEM

VÍDEO	TÉC	AUDIO
<p>IMAGEM FERROVIA: ABERTO, PARADO</p> <p>IMAGEM DAS CASAS DOS FERROVIÁRIOS: ABERTO, PARADO</p> <p>IMAGEM DO GOL DA VILA CAPANEMA: ABERTO, PARADO</p> <p>FOTO JORNAL TIME POSADO LISTRAS HORIZONTAIS (DESTACA 53)</p> <p>FOTO GOL DE CHINA, ATRÁS DO GOL</p> <p>ANGULO PARECIDO, VILA CAPANEMA</p> <p>ANGULO PARECIDO COM O GOL DE ISAULDO NO JOGO DO TÍTULO</p> <p>FOTO GOL ISAULDO</p> <p>MANCHETE: FERROVIÁRIO CONTRATA ISAULDO</p> <p>DETALHE LOGO DA REDE NAS CASAS</p>		<p>ÁUDIO AMBIENTE DE TREM ARRANCANDO</p> <p>TREM AUMENTA VELOCIDADE</p> <p>NARRAÇÃO: “É DO FERROVIÁRIO”</p> <p>TREM SEGUE NO FUNDO</p> <p>NARRAÇÃO: GOL DE ISAULDO, “PRO COLORADO, PROS BOCAS NEGRAS NARRAÇÃO: FERROVIÁRIO CAMPEÃO DO CENTENÁRIO</p> <p>EFEITO SINO REVERSE (QUANDO ACABAR, TÍTULO NA TELA)</p>

<p>IMG LUCIO MOSTRANDO FOTO FERROVIA</p>		<p>Tenho o sangue ferroviario em minhas veias, nasci em uma estação Ferroviária. Meu pai era da antiga mogiana estrada de ferro, no interior de São Paulo. Nasci em uma estação ferroviaria. Até meus 15 anos, morei em uma estação ferroviária.</p>
<p>IMG LUCIO MOSTRANDO LAMPEÃO</p>		<p>SOBE SOM</p>
<p>IMG LOGO REDE</p>		<p>Tenho saudade da Rede, com certeza. A Rede é uma mãe. A Rede Ferroviária era uma mãe.</p>
<p>IMG RELÓGIO</p>		<p>Porque falo que a Rede foi uma mãe: energia eletrica, a Rede tinha uma usina. A energia vinha de graça. água a mesma coisa. Eu não pagava nada de aluguel, pra mim a rede sempre foi uma mãe</p>
<p>IMG JORNAL LUCIO MAIS NOVO</p>		<p>Essa casa marca a nossa... Eu to aqui desde 98. Eles eram todos pequenos, hoje um já se forma, um ja esta no segundo ano, tudo proveniente daqui. Parte da vida deles foi aqui (1'51)</p> <p>É uma vida. A gente tem um amor por isso aqui. Temos os grupos de ferroviários, de parceiros que trabalhavam, muita gente já se foi, marcou bastante. Sofri no começo, sofri muito na rede.</p> <p>Nosso único problema era a questão de enchente. Temos o rio Belenzinho que quando chove muito sobrecarrega la em cima no centro civico vem pra ca e entra. Chegou a entrar agua aqui em casa umas três vezes.</p>

<p>IMG JORNAL "CONDOMINIO"</p>		<p><i>As casas foram construídas para abrigar os funcionários da Rede. E aqui na parte de trás tinham mais de 70 casas, construídas nos anos 40, 45, depois tiveram aumento na década de 50/60.</i></p>
<p>IMG CASA MAÉ FECHADO</p>		<p><i>Na parte de trás das casas, as outras residências eram de madeira. Isso variava de acordo com o seu cargo. Os cargos de engenharia, dos mecânicos, conforme era o status dentro da empresa você tinha acesso a construções melhores. 2'15</i></p>
<p>IMG CASAS ALINHADAS</p>		<p>Até hoje tem um ex-ferroviario que era supervisor de segurança. Do meu outro lado, era supervisor de movimetno de trem. O outro lado ali trabalhava na via permanente, a estrada de ferro. Do outro lado tem uma casa sozinha, que não tá na mesma casa, que também era supervisor de movimento de trem. Eram dois. Na época tínhamos uma vizinhança de todos os ferroviários. Foram se aposentando, se mudaram.</p>
<p>IMG TRILHO ESCUDO</p>		<p>Existia o superviso de segurança, o Aguiar.</p> <p>A gente via, tinha o Aguiar, tinha um amor pelo Paraná. Ele chegava: chefe, vamos ver lá, pra você conhecer o campo. Eu vinha com ele, me empolgava. É o único contato que tenho com quem fazia parte do jogo. No muro ele mandou fazer um portão para ele ter acesso, para nao ter que dar muita volta. Ele tinha algum cargo no Paraná, isso foi em 91.</p>
<p>IMG ESTÁDIO - CASA</p>		
<p>IMAGEM LOGO REDE VILA</p>		<p>SOBE SOM</p> <p><i>O vínculo do Ferroviário com os funcionários da Rede foi bastante simbólico. A origem do</i></p>

<p>IMAGEM CASA MAÉ DA CUÍCA.</p> <p>FOTO MAÉ CAMPEÃO DE</p>	<p><i>time parte de um grupo de pessoas que pertenciam ao Britânia e decidiram criar um time genuinamente ferroviário, vinculado à estrada de ferro. Há um desenvolvimento desse time que congrega funcionários da rede. A Rede entende isso como um aspecto importante da cultura, de entretenimento dos funcionários e passa a patrocinar esse time de futebol. 5'10</i></p> <p><i>Alguns dos jogadores do Ferroviário eram funcionários da Rede. Esse vínculo era muito importante. E talvez esse seja um dos aspectos pelo qual o Ferroviário teve bastante sucesso. Foi oito vezes campeão, até hoje é o terceiro maior, mas porque tinha esse vínculo, esse apoio da rede, que dava emprego para os jogadores. 5'45</i></p> <p><i>Surgia como um certo poder que o Ferroviário tinha em negociação com jogadores. Quando via jogadores bons: "você joga no meu time e eu te garanto um emprego na rede ferroviária". Nos tempos em que o futebol não tinha todo esse profissionalismo, esse dinheiro envolvido. Muitos dos jogadores também estavam preocupados em ter a sua renda, podendo jogar futebol seria ponto interessante. 6'29</i></p> <p><i>Depois você encontra relatos de que o Ferroviário também tentava manter esses jogadores por mais tempo, evitando ir para times concorrentes, isso foi bastante importante para o time ter sua continuidade. 6'41</i></p> <p>Morou nos fundos aqui o Mael. Foi o, vamos dizer assim, até soube hoje que foi jogador de futebol, não sabia, sei muito que era sambista, compositor. Isso eu sabia. Conhecia pessoalmente, pessoa</p>
---	--

53.		amavel, conversadora. Até cheguei a compartilhar a dor da família quando compareceu, fomos no velório dele (8'34) SOBE BATIDA DE SAMBA
-----	--	--