

Nacional e cosmopolita, arcaico e moderno: o Brasil pelas lentes dos cineastas “paulistas do entre-lugar”

CAROLINE GOMES LEME²²

RESUMO

Intentamos lançar um olhar sociológico sobre a filmografia de um conjunto de cineastas “paulistas” (leia-se estabelecidos em São Paulo) que ao longo das décadas de 1960 e 1970 estiveram situados numa espécie de “entre-lugar”, tendo, de um lado, o Cinema Novo como principal referência estética e cultural e, de outro, as condições de produção cinematográfica que se apresentavam em São Paulo, as quais passavam em larga medida pela chamada Boca do Lixo paulistana, lócus de produção eminentemente comercial. Ingressados na vida adulta antes do golpe de 1964, oriundos dos meios universitários e com tendências políticas de esquerda, os cineastas Roberto Santos, Luiz Sérgio Person, Maurice Capovilla, Sérgio Muniz, João Batista de Andrade, Francisco Ramalho Jr. e Renato Tapajós compartilhavam com os cinemanovistas um “caldo de cultura” comum e não se identificavam organicamente a núcleos de cineastas que produziam em São Paulo, como os “universalistas” Rubem Biáfora, Walter Khouri e Flávio Tambellini ou os jovens do Cinema Marginal. No entanto, situados na metrópole paulistana e sem desfrutar do mesmo prestígio e influência dos cineastas que compunham o núcleo duro do Cinema Novo, esses “paulistas do entre-lugar” realizaram seus filmes sob condições de produção diferenciadas, legando um conjunto de obras temática e estilisticamente heterogêneo. Nosso intuito é lançar luz sobre essa filmografia, analisando as interpretações do Brasil que daí emergem, seja quando se coloca em tela o Brasil “profundo”, rural, com elementos tradicionais e arcaicos – como em *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965) e *Um anjo mau* (1971), de Roberto Santos; *Terra dos Brasis* (1971) de Maurice Capovilla e nos filmes de Sérgio Muniz para a Caravana Farkas – seja no agudo retrato da modernidade urbana capitalista, com destaque para a abordagem crítica da questão do trabalho e da indústria cultural, como em *São Paulo S.A.* (Luiz Sérgio Person, 1965); *Bebel, garota propaganda* (Maurice Capovilla, 1967); *Anuska, manequim e mulher* (Francisco Ramalho Jr., 1968); *O filho da televisão* (João Batista de Andrade, 1969); *Fim de semana* (Renato Tapajós, 1976) e *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1979).

Palavras-chave: Cinema brasileiro, Tradição e modernidade, São Paulo - anos 1960 e 70

²² Doutoranda em Sociologia pela UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas). O trabalho ora apresentado deriva de pesquisa de doutorado, em andamento, apoiada pela CAPES (jun./2011-jun./2012) e pela FAPESP (a partir de jun./2012).

OS “PAULISTAS” DO “ENTRE-LUGAR”: CINEMA EM SÃO PAULO ENTRE O CINEMA NOVO E A BOCA DO LIXO

Falar do cinema brasileiro dos anos 1960 é falar do Cinema Novo, cujo impacto continuou reverberando nas décadas seguintes. O movimento trouxe para as telas de cinema a reflexão sobre a realidade brasileira e o fez incorporando não apenas novas temáticas, mas também novas formas de produção – cinema independente dos grandes estúdios, filmado em locações e com equipamentos leves – e nova linguagem que, na própria tessitura formal, buscava problematizar os dilemas do país.

Responsáveis por filmes antológicos, os cinemanovistas se consagraram e conquistaram lugar proeminente no meio cinematográfico. Alguns fatores, embora insuficientes para determinar o êxito artístico e mesmo irrelevantes para se avaliar a importância do movimento para o cinema brasileiro, ajudam a compreender como o grupo se viabilizou e conseguiu conquistar posição dominante no “campo” cinematográfico. Fernandes (2008), em sua análise do itinerário dos integrantes do núcleo duro²³ do Cinema Novo sob uma perspectiva inspirada em Bourdieu²⁴ e com foco nas relações entre elites intelectuais e Estado, assinala que foram fundamentais para o sucesso das carreiras dos cinemanovistas: a elevada posse de capital cultural, a retaguarda material de suas famílias e a “multiposicionalidade” em redes sociais no Brasil e no exterior, que lhes permitiram mobilizar recursos materiais e simbólicos em prol do grupo e conquistar ascendência sobre o Estado.²⁵

²³ Fernandes (2008) indica nove cineastas na composição do que chamou de “núcleo-duro” do Cinema Novo: Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Gustavo Dahl, David Neves, Glauber Rocha, Carlos Diegues e Roberto Farias. Reconhece que essa definição tem algo de arbitrário e que especialmente a inclusão de Roberto Farias é questionável. Ressalta, porém, que mais do que as afinidades estéticas – ele não inclui, por exemplo, Ruy Guerra – ele busca delinear o núcleo de indivíduos cujas relações estiveram no cerne da constituição e viabilidade do grupo.

²⁴ Bourdieu (1996, 1998, entre outros). Não obstante a centralidade de conceitos bourdieusianos em sua tese, Fernandes (2008) considera que o termo “campo” só pode ser utilizado entre aspas para se referir ao cinema brasileiro uma vez que a “relativa autonomia” a que se refere o conceito original é nesse caso questionada pela condição periférica do Brasil, pelo domínio de companhias cinematográficas estrangeiras, pela dependência do Estado e pela influência de instâncias e critérios externos para a consagração de seus agentes.

²⁵ Segundo Fernandes (2008), as redes de relações dos cinemanovistas foram importantes tanto no impulso inicial às suas carreiras dado, por exemplo, pelo SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e pelo Itamaraty – para o que lhes valeu o fato do pai de Joaquim Pedro, Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade, ser dirigente do SPHAN

Ainda que alguns de seus membros fossem provenientes de outros estados do país, foi na capital do então estado da Guanabara que o grupo do Cinema Novo se constituiu na virada dos anos 1950 para 1960, reunindo-se em espaços como cineclubs, cinemateca do MAM (Museu de Arte Moderna) e bares, como o “bar da Líder”, próximo ao laboratório da Líder Cinematográfica, e o Alcazar, em Copacabana. Alguns cinemanovistas, notadamente Leon Hirszman e Cacá Diegues, tinham ainda como espaço de sociabilidade o *CENTRO POPULAR DE CULTURA* (CPC) carioca. Foi também no Rio de Janeiro que ficou sediada a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A), empresa de capital misto, majoritariamente estatal, fundada em 1969 e que sucedeu iniciativas governamentais anteriores como a CAIC (Comissão de Apoio à Indústria Cinematográfica), no âmbito estadual e o INC (Instituto Nacional de Cinema), de caráter federal. Pode-se, então, afirmar que o Rio de Janeiro tornou-se a capital do cinema brasileiro ou ao menos o polo mais rico em prestígio cultural e mais forte em termos de influência na política cinematográfica. Era o lugar onde se congregavam cineastas bem formados e talentosos, onde se concentravam as principais discussões estéticas e político-culturais e, ao mesmo tempo, lugar de proximidade “geográfica” com o Estado.

Ante a efervescência carioca, a metrópole paulistana, marcada pelo fracasso do cinema industrial dos anos 1950, era percebida como um lugar de “solidão da cultura cinematográfica”, para utilizarmos a expressão do cineasta Maurice Capovilla em depoimento a Mattos (2006, p.101). Francisco Ramalho Jr. segue na mesma direção: “na medida em que o cinema que estava começando a nascer se encontrava no Rio de Janeiro, e não fazíamos parte do grupo, do Cinema Novo, não estávamos na Embrafilme, nada. Éramos, digamos assim, apenas paulistas” (RAMALHO apud SABADIN, 2009, p.51).

Ramos (1983), Johnson (1987), Amâncio (2000) e Jorge (2002) confirmam que houve, especialmente na gestão Roberto Farias (1974-1979) um predomínio de produções cariocas a receber recursos da Embrafilme. Para Ramos (1983), os números

e a proximidade com vários diplomatas, entre os quais Paulo Carneiro e Lauro Escorel – como também quando, já consagrados, lograram influência sobre a Embrafilme, contando com a colaboração do pai de Cacá Diegues, Manuel Diegues Jr., dirigente do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, que teria indicado, em 1974, diretamente ao ministro Ney Braga, de quem era amigo, o nome de Roberto Farias para a direção da Embrafilme, o qual, por sua vez, convidou como assessores Zelito Viana e Gustavo Dahl. Este ocuparia a direção da Embrafilme Distribuidora a partir de 1975.

“demonstram bem a existência deste crivo que assume a aparência de regional, na realidade mais uma forma de seleção política, onde tem peso significativo a influência dos cinemanovistas, em sua maioria atuando no Rio, e são privilegiados apenas setores bem determinados do cinema paulista” (RAMOS, J. 1983, p.137-138). Nesses “setores bem determinados do cinema paulista” que disputam com os cinemanovistas a influência sobre o Estado desde antes da criação da Embrafilme, estão, a princípio, nomes vinculados ao chamado cinema “universalista”²⁶, como Rubem Biáfora, Walter Khouri e Flávio Tambellini – este, posteriormente estabelecido no Rio de Janeiro, foi o primeiro presidente do INC –, com presença forte até 1970 quando Ricardo Cravo Albin, próximo aos cinemanovistas, assume a direção do INC. Já nos anos 1970, enquanto o grupo dos “universalistas” vai perdendo força, passam a se notabilizar dentre os setores beneficiados do cinema paulista aqueles dedicados a um certo nacionalismo com “verniz cultural oficial”²⁷, responsável por obras como *Lucíola, o anjo pecador* (Alfredo Sternheim, 1975); *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (Carlos Coimbra, 1977) e *O guarani* (Fauzi Mansur, 1979).

Nesse quadro, percebe-se pouco espaço para um conjunto de cineastas “paulistas” (leia-se estabelecidos em São Paulo) que, conforme observa Ridenti (2010, p.98), embora tomassem como referência as propostas cinemanovistas não eram reconhecidos como parte do grupo, como declara Renato Tapajós:

[...] embora a gente estivesse aqui em São Paulo sob o total impacto do Cinema Novo – e todo mundo via o Cinema Novo como a redenção do cinema brasileiro –, na verdade São Paulo nunca esteve envolvida no Cinema Novo, quer dizer, depois comentava-se que o Cinema Novo era composto por aqueles que Glauber achava que faziam parte do Cinema Novo. E como ele nunca achou que os paulistas fizessem parte do Cinema Novo, a gente corria um pouco à margem disso daí, embora fizesse todas as discussões e tentasse acompanhar todas as propostas. (TAPAJÓS, 1997 apud RIDENTI, 2010, p.98).

João Batista de Andrade chega a denominar as reverberações paulistas do movimento carioca como “Cinema Novo Tardio de São Paulo” (ANDRADE, 2002, p.50). Mais do que um grupo ou movimento, o Cinema Novo apresenta-se como um “momento histórico que se impõe para uma geração”, nas palavras de Capovilla (apud

²⁶ A vertente “universalista” ou “cosmopolita” é entendida por Ramos como aquela que não vê problemas em o cinema brasileiro “absorver, sem críticas, formas de produção e moldes artísticos estrangeiros” (RAMOS, J., 1981, p.23). A dicotomia “nacionalistas” versus “universalistas” na prática se apresenta mais matizada, mas o esquema é importante para compreender os polos do conflito que permeava o meio cinematográfico.

²⁷ A expressão é de Ramos (1983, p.138).

SACRAMENTO, 2008, p.43). Trata-se, em verdade, de um processo amplo que ultrapassa o âmbito do cinema. Conforme argumenta Ridenti (2000, 2010), o final da década de 1950 e os anos 1960 foram marcados por manifestações político-culturais imbuídas por uma “estrutura de sentimento da brasiliade (romântico) revolucionária”, a qual “implicava o paradoxo de buscar no passado (nas raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo” (RIDENTI, 2010, p.88 e 89). Após o golpe civil-militar de 1964 e especialmente após o decreto do Ato Institucional n.5, a revolução social foi se afastando cada vez mais do horizonte de perspectivas enquanto o regime militar foi encampando, à sua maneira, o debate acerca da cultura nacional-popular e criando órgãos estatais de fomento à produção cultural, o que, no caso específico do cinema, resultou na aliança entre (ex)cinemanovistas e Embrafilme.

No que diz respeito aos “paulistas”, podemos delinear um pequeno conjunto em torno dos seguintes nomes: Roberto Santos (1928-1987), Luiz Sérgio Person (1936-1976), Maurice Capovilla (1936-), Sérgio Muniz (1935-), João Batista de Andrade (1939-), Francisco Ramalho Jr.(1940-) e Renato Tapajós (1943-). Esses cineastas estabeleceram diversas relações e parcerias entre si²⁸, mas não chegaram a constituir-se como grupo, conforme relata João Batista de Andrade:

Muitas vezes nós tentamos reunir todo o pessoal de cinema – e nós éramos tão poucos – procurando incentivar um movimento, um projeto cinematográfico que pudesse nos unir e fortalecer. Eram discussões terríveis que nunca chegavam a nada. Eu não me entendia, politicamente, nem com o Capovilla e muito menos

²⁸ No início dos anos 1960 João Batista de Andrade e Francisco Ramalho Jr. fundaram (junto com Clóvis Bueno e José Américo Viana, que não seguiram carreira como cineastas) o Grupo Kuatro *DE CINEMA*, ao qual se ligou Renato Tapajós. O primeiro curta-metragem de Tapajós, *Vila da barca* (1964), foi montado por João Batista num equipamento emprestado por Sérgio Muniz. Roberto Santos opinou sobre *Universidade em crise* (1965) – também de Tapajós com montagem de Batista – quando o filme estava em fase de “copiação pré-montado”. Roberto Santos colaborou na montagem de *Subterrâneos do futebol* (1965) de Capovilla, filme que integrou o longa *Brasil Verdade*, produzido por Thomas Farkas, produtor junto ao qual Sérgio Muniz realizou diversos filmes, sendo que Batista e Ramalho Jr. foram assistentes em outros filmes produzidos por Farkas. Capovilla fez assistência de dublagem em *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965) de Roberto Santos enquanto este participou da produção e colaborou no roteiro de seu *Bebel, garota propaganda* (1967), além de fazer uma participação especial como ator; sendo Batista gerente de produção nesse filme. Batista e Ramalho Jr. fundaram em 1968 a produtora Tecla que realizou *Anuska, manequim e mulher* (Ramalho Jr., 1968) no qual Person atuou como ator. Em parceria com a Tecla, a produtora Lauper Filmes de Person coproduziu *Em cada coração um punhal* (1969), filme de episódios, um dos quais de Batista. Capovilla realizou o episódio *Loucura* para o longa *Vozes do medo* coordenado por Roberto Santos (1970). Ramalho Jr. fez trabalho de câmera e som no filme *Você também pode dar um presunto legal* (1971) de Muniz e foi o produtor de *Os Amantes da chuva* (1979) de Roberto Santos. Person, Ramalho Jr. e Batista fundaram a distribuidora de filmes RPI (Reunião de Produtores Independentes). Capovilla e Roberto Santos foram colegas integrando o primeiro corpo docente do curso de cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde também lecionou Batista.

com o Roberto Santos, apesar de minha admiração por ambos, como cineastas [...] em São Paulo, o nosso mestre maior, Roberto Santos, nos impunha sua força, sua ira santa e anárquica. Talvez tenha sido esse o recado do Roberto, uma coisa do tipo “Cineastas, desuni-vos!”, uma ojeriza à organização política. (ANDRADE apud CAETANO, 2004, p.103 e 105).

Efetivamente, o que nos permite aproximá-los é menos a convergência de propósitos e mais o fato de compartilharem uma espécie de “entre-lugar”, tendo, de um lado, o Cinema Novo²⁹ – principal referência estética e cultural e grupo dominante da época – e, de outro, as condições de produção cinematográfica que se apresentavam em São Paulo, as quais passavam em larga medida pelo esquema de produção da chamada Boca do Lixo paulistana.

A expressão “Cinema da Boca do Lixo” designa antes a origem geográfica de parte da produção cinematográfica brasileira do que propriamente um estilo, embora seja vinculada mais diretamente ao cinema erótico, que predominou nos anos 1970 e desembocou nos filmes de sexo explícito nos anos 1980. A região em torno das estações da Luz e Júlio Prestes, conhecida como Boca do Lixo, abrigava distribuidoras cinematográficas brasileiras e estrangeiras desde os anos 1920 em virtude da facilidade de escoamento, via rede ferroviária, das fitas de cinema para o interior do estado. E, notadamente a partir dos anos 1960, passou a ser também um centro de produção cinematográfica, impulsionada pela reserva de mercado para filmes brasileiros, conhecida como cota de tela, que aumentou progressivamente ao longo daquela década e da seguinte. Aos filmes de maior rigor estético e temático que nem sempre eram boas promessas de bilheteria, os exibidores preferiam filmes de apelo comercial mais evidente, como os produzidos pela Cinedistri, de Oswaldo Massaini, e logo passaram eles mesmos a investir na produção de filmes associando-se a produtoras como a Servicine, de Alfredo Palácios e Antonio Polo Galante. Pequenos e médios comerciantes também começaram a investir em cinema e, assim, consolidou-se naquela região um polo produtor de filmes, de diversos gêneros, geralmente de baixo custo, com maior ou menor apuro técnico, com o objetivo comum de atingir o mercado.³⁰

²⁹ Embora consideremos que o Cinema Novo enquanto movimento estético-cultural tenha se esvaziado no início dos anos 70, entendemos que seus remanescentes continuaram carregando consigo a marca de sua “filiação” e sendo fortalecidos por suas redes de relações. Compreendendo as mudanças históricas e estéticas, para efeitos práticos utilizamos a expressão “Cinema Novo” para identificar o grupo que esteve à frente do movimento dos anos 60 e continuou produzindo na década seguinte.

³⁰Cf. Abreu (2006) e Simões (1981).

O Cinema da Boca era um “cinema utilitário”, como classificou Capovilla (apud Tosi, 2006), mas comportou algumas “brechas” e foi entre elas que na virada dos anos 1960 para os 1970 surgiram filmes que foram posteriormente abrigados sob o rótulo de Cinema Marginal. Marcados pelo “binômio lixo-deboche” – expressão de Ortiz Ramos (1983, p.68) – tais filmes, desprovidos de utopia, colocavam-se como respostas agressivas, cruéis e sarcásticas à conjuntura brasileira de modernização acelerada e de desenvolvimento da indústria cultural sob intensa repressão do regime militar. O cineasta João Callegaro, um dos nomes do Cinema Marginal, explica como esse cinema com traços rebeldes pôde emergir num esquema de produção voltada ao mercado: “Se a sua ideia fosse minimamente comercial, você conseguia um apoio de produção. Os custos eram baixos e os produtores, picaretas e ingênuos. Se vislumbrassem uma pequena possibilidade de lucro investiam. Pouco, mas investiam. Mesmo que entrassem com equipe, equipamento ou custos de laboratório.”(CALLEGARO apud STERNHEIM, 2005, p.29).³¹ O aumento dos custos de produção e a censura, entretanto, puseram fim ao “surto” Marginal dando lugar à produção erótica estritamente comercial que passaria a caracterizar o Cinema da Boca.

Os cineastas que compõem o conjunto focalizado por esta pesquisa não são diretamente identificados ao Cinema Marginal que, de modo geral, está representado por cineastas mais jovens – em idade e/ou em termos de inserção no meio cinematográfico – próximos à contracultura, num quadro ideológico bastante distinto daquele do Cinema Novo, conforme aponta Fernão Ramos (1987)³². No entanto, a maioria deles tem alguma ligação com a Boca do Lixo, e, por isso, encabeçam verbetes no *Cinema da Boca: dicionário de diretores*, organizado por Sternheim (2005).³³

Cabe, então, compreender melhor o espaço em que se moviam esses cineastas. Ingressados na vida adulta antes do golpe de 1964, oriundos dos meios universitários e

³¹ Ramos corrobora a declaração de Callegaro. Segundo ele: “A própria forma de produção, ao invés de circundar a burguesia nacional como o Cinema Novo, tinha suas origens em pequenos capitalistas, numa espécie de ‘marginalidade econômica’, e assim a sustentação da proposta cultural permitia – aliás, nem devia se interessar por este aspecto – os exercícios estéticos dos cineastas” (RAMOS, J., 1983, p.69).

³² Conforme assinala Fernão Ramos (1987), no Cinema Marginal, ligado a um quadro ideológico pós-AI-5, as preocupações com os dilemas da nação e do povo deram lugar ao deboche e ao niilismo, tematizando-se questões como “as drogas, o sexo livre, o não-trabalho, a falta de um objetivo ‘válido’ na ação”. (RAMOS, F., 1987, p.35).

³³ João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Luiz Sérgio Person, Francisco Ramalho Jr. e Roberto Santos receberam verbetes no *Cinema da Boca: dicionário de diretores*. Segundo Sternheim (2005), o critério para a inclusão dos verbetes foi: “diretores que, de uma maneira ou de outra, fizeram filmes ligados aos produtores e distribuidores da Boca do Lixo” e que “tiveram uma vivência física e constante com aquele ambiente” (STERNHEIM, 2005, p.45).

com tendências políticas de esquerda, compartilhavam com os cinemanovistas um “caldo de cultura” comum.³⁴ No entanto, por não ocuparem a mesma posição daqueles no meio cinematográfico, produziam conforme as possibilidades disponíveis, por vezes recorrendo à estrutura de produção da Boca do Lixo.

Uma filmografia que não segue um modelo uniforme de produção e financiamento é um traço significativo na trajetória dos cineastas em foco: alguns filmes foram produzidos contando com o esquema de produção da Boca do Lixo; outros por sistemas de cotas oferecidas a investidores, como São Paulo S.A.; outros estão ligados à chamada Caravana Farkas³⁵, como *Subterrâneos do futebol* (Capovilla, 1965) e a maioria dos filmes de Sérgio Muniz³⁶; alguns contaram com recursos da ECA/USP como *As três mortes de Solano* (Roberto Santos, 1976); há filmes realizados sob encomenda como *Noites de Iemanjá* (Capovilla, 1971) e filmes financiados por movimentos políticos, como *Universidade em crise* (Tapajós, 1966) e *Liberdade de Imprensa* (Batista de Andrade, 1967), subvencionados pelo movimento estudantil e *Linha de montagem* (Tapajós, 1981), produzido com recursos do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Tais variações são percebidas não só na filmografia de um em relação a do outro mas também na filmografia de um mesmo cineasta, particularmente na de Roberto Santos em que encontramos o marco do chamado “cinema independente”, *O grande momento* (1958); *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), realizado num esquema característico do Cinema Novo (produção de Luiz Carlos Barreto, financiamento do CAIC

³⁴ O intervalo de datas de nascimento dos membros do “núcleo duro” do Cinema Novo vai de 1928 (nascimento do veterano Nelson Pereira dos Santos) a 1940 (nascimento de Cacá Diegues). No caso dos sete “paulistas” vai de 1928 (nascimento de Roberto Santos – que está para os “paulistas” assim como Nelson está para os cinemanovistas) a 1943 (nascimento de Renato Tapajós). Assim como os cinemanovistas, todos os nossos “paulistas” cursaram, parcial ou integralmente, ensino superior: Roberto Santos ingressou nas Faculdades de Arquitetura e Filosofia, que abandonou; Person abandonou no último ano o curso de direito da Faculdade de Direito do Largo São Francisco-USP; Capovilla formou-se em filosofia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP; Muniz cursou por algum tempo Ciências Sociais na USP e por um ano a Escola Superior de Propaganda (ESP, hoje ESPM); Batista, Ramalho Jr. e Tapajós cursaram, sem concluir, engenharia na Escola Politécnica da USP – Tapajós concluiu depois o curso de Ciências Sociais também na USP. Politicamente, Roberto Santos, Capovilla, Muniz e Batista tiveram breves ou longas passagens pelo PCB e Tapajós foi militante da organização de esquerda armada Ala Vermelha do PC do B. Ramalho Jr. e Person são os únicos que nunca foram vinculados a partidos ou organizações de esquerda mas Ramalho Jr. chegou a ser preso por “dar cobertura” ao amigo militante Antônio Benetazzo, estudante de arquitetura e artista plástico assassinado pela ditadura em 1972, a quem dedica seu filme *Paula – a história de uma subversiva* (1979).

³⁵ Designação a posteriori para agrupar os documentários produzidos por Thomaz Farkas (produtor húngaro estabelecido em São Paulo, proprietário da empresa de materiais fotográficos Fotoptica). Cf. Gilberto Sobrinho (2008).

³⁶ Mesmo sendo um nome estreitamente vinculado à Caravana Farkas, que constitui um núcleo de produção à parte, decidimos incluir Sérgio Muniz no conjunto dos “paulistas do entre-lugar” pois nossas pesquisas sugerem que ele esteve mais próximo dos “paulistas” do que os demais cineastas do grupo Farkas, mais próximos dos cinemanovistas.

e do Banco Nacional de Minas Gerais, distribuição da Difilm); *As cariocas* (3º episódio, 1966) e *O homem nu* (1967), com produção do “universalista” Fernando de Barros e *Um anjo mau* (1971), produzido pelo também “universalista” Walter Khouri; *Vozes do medo* (1970) e *Contos eróticos* (episódio *Arroz e feijão*, 1977), que contaram com recursos da empresa de filmes publicitários Lynxfilm, de César Mêmolo, ex-cineasta paulista; e seus três últimos filmes, *Os amantes da chuva* (1979); *Nasce uma mulher* (1983) e *Quincas Borba* (1988), que contaram com investimento da Embrafilme. Cabe assinalar que no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, vários dos “paulistas” em pauta conseguiram obter recursos da Embrafilme após se organizar em torno da APACI (Associação Paulista de Cineastas), fundada em 1975, e pressionar publicamente a estatal. Contaram com recursos da Embrafilme – alguns por meio do Polo Cinematográfico Paulista que previa a conjunção de aportes da Embrafilme e do governo de São Paulo – os seguintes filmes: *O jogo da vida* (Capovilla, 1977); *Doramundo* (Batista de Andrade, 1977); *O Cortiço* (Ramalho Jr., 1978); *Paula – a história de uma subversiva* (Ramalho Jr., 1979); *O homem que virou suco* (Batista de Andrade, 1980); *A próxima vítima* (Batista de Andrade, 1983). A Embrafilme contemplou ainda os episódios-piloto do que seriam séries para televisão³⁷: *Os imigrantes - Andiamo in 'Merica* (Sérgio Muniz, 1978); *Alice* (Batista de Andrade, 1978) e *Caramuru* (Ramalho Jr., 1978).

Outro traço saliente na trajetória dos cineastas de nossa pauta são os vínculos, de maior ou menor duração, que estabeleceram com a televisão nos anos 1970 e início dos anos 1980 – TV Cultura (João Batista e Roberto Santos); TV Globo (João Batista, Capovilla, Muniz, Tapajós e Roberto Santos); TV Bandeirantes (Capovilla)³⁸. Em verdade, ao longo de suas trajetórias, os sete “paulistas” dedicaram-se a várias outras atividades que não propriamente a direção cinematográfica: publicidade, jornalismo, docência, militância político-partidária, atividades administrativas, produção para televisão, entre outras.

Pode-se supor que o fato de não terem se constituído como grupo e não apresentarem coesão de propósitos tenha sido um dos fatores responsáveis pela posição secundária desses cineastas “paulistas” no meio cinematográfico, dificultando a

³⁷ A Embrafilme lançou o concurso para propostas de séries televisivas, os cineastas selecionados realizaram os episódios-piloto, mas a empresa não levou o projeto adiante. Cf. Johnson (1987) e Amâncio (2000).

³⁸ Person passou pela televisão antes de se estabelecer como cineasta entre 1955 e 1958, sendo ator e diretor de teleteatro.

construção de trajetórias com maior regularidade e unidade: dedicaram-se a atividades fora do âmbito do cinema e suas filmografias, com intervalos relativamente grandes entre a realização de um filme e outro, contêm obras “destoantes” e que compõem um conjunto heterogêneo, temática e estilisticamente.³⁹ Oscilando entre o Cinema Novo e a Boca do Lixo, entre o cinema de autor e o cinema comercial, entre o cinema moderno e o cinema clássico, tiveram dificuldades em conquistar um lugar na história do cinema brasileiro.

Algumas das obras desses cineastas foram abrigadas sob a chancela de Cinema Novo ou de Cinema Marginal, mas, efetivamente, nenhum deles fez parte do núcleo duro de um ou outro desses movimentos. Não cabe, no entanto, forçosamente propor que eles constituiriam outro movimento cinematográfico, uma vez que são heterogêneos tanto o conjunto da filmografia como a trajetória de cada cineasta. Por que, então, apreendê-los em conjunto? Justamente para se compreender por que, a despeito das parcerias e relações que estabeleceram entre si, construíram trajetórias atomizadas, e para lançar luz às peculiaridades dessa filmografia. A análise das trajetórias dos cineastas e dos filmes por eles realizados nos permitirá identificar proximidades e distanciamentos e observar as possibilidades e os limites do “entre-lugar”.

O BRASIL PELAS LENTES PAULISTAS

Temos como hipótese que as condições do “entre-lugar” e o fato de estarem situados na metrópole paulistana renderam a esses cineastas perspectivas diferentes daquelas dos cinemanovistas. Como se sabe, o ícone do Cinema Novo, Glauber Rocha, nutria um forte antipaulistanismo, considerando que o cinema em São Paulo estava inclinado ao fracasso pela ausência naquela cidade de autênticos elementos nacionais-populares: “São Paulo, no Brasil, é um país estranho como cultura. Está além de nossa estrutura geral no que se refere a progresso e muito diferente do resto do Brasil na formação de sua gente. Sua cultura é mais importada e mais desligada de nossa realidade” (ROCHA apud YUTA, 2004, p.102).

³⁹ O caso mais evidente é o de Person, que realizou obras tão díspares como *São Paulo S.A* (1965) e *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor* (1972), passando pelos também bastante distintos *O caso dos irmãos Naves* (1967); *Panca de Valente* (1968) e *A procissão dos mortos* (1968), episódio de *Trilogia do terror*.

É possível que algumas das obras dos nossos “paulistas” sejam mesmo a contraface da “estrutura de sentimento de brasiliidade (romântico) revolucionária” que marcou o Cinema Novo: menos românticas, mais cosmopolitas e, talvez, menos revolucionárias, embora contenham críticas à modernidade capitalista. Os cinemanovistas – e particularmente os cineastas “marginais”, que produziram posteriormente ao AI-5 – também se afastaram daquela estrutura de sentimento ao longo dos anos, mas cabe analisar a maneira como os cineastas do “entre-lugar” lidaram com a questão do “nacional-popular”⁴⁰ ao longo de suas trajetórias, a começar por *O grande momento* que para Bernardet (1967) constitui um “marco na filmografia brasileira”:

Isso porque, enquanto nascia o surto do cangaço e do Nordeste, *O grande momento* preocupava-se com a vida urbana, não com a intenção apenas de retratá-la, mas sim de analisá-la; porque, na cidade, não escolhia marginais, mas pessoas que representam a maioria absoluta na cidade; porque fazia do dinheiro o motor do enredo [...] era um filme adiantado para sua época. Ficou isolado. Era um ponto de partida magnífico para um cinema urbano; lançava temas, personagens, ambientes que poderiam ter-se desenvolvido, mas os cineastas não estavam aptos ainda a afrontar a cidade (BERNARDET, 1967, p.86).

União (Capovilla, 1962 – inconcluso), aquele que seria o primeiro (e único) filme do CPC paulista, era também urbano e, além disso, trazia a temática do trabalho, tendo como atores operários da construção civil que encenavam os próprios papéis.⁴¹ Mais do que a abordagem do urbano – presente em vários filmes do Cinema Novo, particularmente em sua segunda fase – a análise preliminar sugere-nos que aquilo que há de peculiar na produção de nossos “paulistas” é o tratamento do binômio trabalho-indústria cultural. Em separado ou conjugados, esses elementos são significativamente recorrentes na filmografia desses cineastas, desde o antológico *São Paulo S.A.* (Person, 1965), no qual o universo do trabalho ocupa dimensão central e mais do que isso, conforme analisa Xavier (2006), a relação homem-máquina é paradigma para a representação da vivência na metrópole paulistana, “cidade-máquina” onde os “homens-série”, multidão de anônimos, não passam de peças da engrenagem. Sem a mesma centralidade, a questão da indústria cultural – e de seu “elixir da vida”, a publicidade,⁴² – também se faz presente nesse filme por meio da personagem Ana, que se torna garota-propaganda da empresa de autopeças de Arturo e busca conseguir, por intermédio desse

⁴⁰ Sobre a questão do nacional-popular no cinema brasileiro ver Bernardet e Galvão (1983)

⁴¹ Cf. Capovilla apud Mattos, 2006, p.46-48.

⁴² Remetemos a Adorno e Horkheimer (1985, p.151).

empresário que se diz bem relacionado com altos escalões da TV Tupi, um emprego para uma amiga na televisão, sendo que o televisor aparece no filme como elemento a caracterizar a alienação da família pequeno-burguesa. Em os *Sete pecados capitalistas*, filme de episódios nunca filmado, Person previa reviver os personagens Arturo e Ana e voltar ao tema da indústria cultural.

A percepção do trabalho alienado e da indústria cultural complementando-se sob o capitalismo, como duas faces de um mesmo processo, de certa forma já se esboçava também em *Subterrâneos do futebol* de Capovilla (1965), no qual esse esporte de massa é apresentado como, de um lado, exploração do trabalho de jovens atletas – “operários de vida curta”, nas palavras da narração – e, do outro, “válvula de escape” para outros tantos trabalhadores, ou seja, diversão “procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.128). É, entretanto, na profissão de modelo publicitário que fica mais evidente o processo de fetichismo/reificação sob o capitalismo, pois, conforme assinala Ridenti (2000, p.235):

[...] pela propaganda, o modelo empresta aos bens anunciados seus atributos humanos [...], de modo que as coisas se personificam e as pessoas se coisificam, ao se tornarem meios para a realização do valor de troca. Valorizam-se as mercadorias, que aparecem ganhar vida própria, e em função das quais devem girar as relações humanas, num processo típico do fetichismo da mercadoria.

E, depois de Ana, a figura da garota-propaganda volta muitas vezes aos filmes de nossos “paulistas”: no episódio não titulado de Roberto Santos para o longa *As cariocas* (1966)⁴³; em *Bebel, garota propaganda*, de Capovilla (1967); *Anuska, manequim e mulher*, de Ramalho Jr. (1968) – neste caso uma modelo de passarela mas a relação fetichismo/reificação é análoga; *O filho da televisão*, de João Batista (1969) – aqui um garoto-propaganda –; em *Joãozinho*, episódio de Ramalho Jr. para o longa *Sabendo usar não vai faltar* (1976), no qual a garota-propaganda é objeto de fetiche erótico para o personagem-título, office-boy em uma agência de publicidade; e *Os amantes da chuva* de Roberto Santos (1979), no qual a exploração midiática e publicitária traz consequências deletérias para um casal simples do povo a cujos encontros são atribuídas as chuvas na

⁴³ Inspirado em *A Desinibida do Grajaú*, de Sérgio Porto, o episódio trata de uma “Rainha das Praias” que se torna garota-propaganda e faz pontas como atriz no cinema e na televisão até ser publicamente desmoralizada num programa televisivo que explora de maneira sensacionalista sua expulsão da Zona Norte carioca por usar trajes que só seriam compatíveis com a liberalidade dos costumes da Zona Sul.

cidade.

Vozes do medo (longa coletivo sob coordenação de Roberto Santos, 1970), ao tratar da questão do medo de forma ampla e multifacetada, aborda a questão da indústria cultural em alguns de seus episódios, além de incorporar em sua própria tessitura elementos da cultura de massa, ao constituir-se como uma colagem de diversos fragmentos heterogêneos, realizados por diretores diferentes, “como se fosse a edição especial de uma revista, incluindo editorial, manchetes, crônica, história em quadrinhos” (SIMÕES, 1997, p.132). E *Você também pode dar um presunto legal* (Sérgio Muniz, 1971) desconstrói o discurso da propaganda do regime militar, cotejando-o com a realidade por trás do “milagre econômico”: a concentração de renda e a miséria; a cultura de consumo e os grupos de extermínio – “Compre, olhe/Vire e mexa/Não custa nada/ só lhe custa a vida”, como canta Gal Costa na canção *Mini-mistério* (Gilberto Gil, 1970) que acompanha imagens de vitrines e *outdoors* na metrópole paulistana.

Capovilla ainda volta a essa problemática em dois especiais para a TV Globo, *A indústria da moda e Revolução do consumo*, de 1971/1972, que segundo ele “traziam insights dos bastidores do capitalismo florescente”. No entanto, “não eram filmes críticos do ponto de vista político, mas apenas crônicas atentas à realidade” (CAPOVILLA apud MATTOS, 2006, p169).

Quanto à questão do trabalho, que também perpassa de alguma forma os filmes que retratam os profissionais da indústria cultural, ela se faz presente em outros filmes além do já citado *São Paulo S.A* e do inconcluso *União. O profeta da fome* (Capovilla, 1970) não trata propriamente de relações capitalistas de trabalho, mas de um homem que faz da própria fome seu ganha-pão, tornando o miserabilismo espetáculo, numa sugestiva construção que dá margem a interpretações pela via da alegoria e remete-nos novamente à questão da indústria cultural. Há os operários da construção civil do segmento *Aquele dia 10* de *Vozes do medo* que, em dia de pagamento, requisitam o trabalho das prostitutas e há os trabalhadores do documentário *Fim de semana* (Renato Tapajós, 1976) que, em seus dias de folga, não descansam, trabalhando na (auto)construção de suas casas. Algumas categorias de trabalhadores são abordadas em documentários curtos de João Batista de Andrade para a televisão: *Pedreira* (1973); *Bóias Frias* (1975) e *Vidreiros* (1975), sendo os trabalhadores ferroviários personagens do seu longa de ficção *Doramundo* (1977). Já em *O homem que virou suco* (Batista de Andrade, 1979) a rebeldia

contra a exploração do trabalho é o destaque. O trabalho industrial é tema dos curtas e médiulas-metragens realizados por Renato Tapajós em parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema: *Acidente de Trabalho* (1977); *Trabalhadoras metalúrgicas* (codireção de Olga Futemma, 1978); *Teatro Operário* (1979); *Greve de março* (1979). E o documentário longo *Linha de montagem* (Tapajós, 1981) traz reflexões a posteriori sobre as greves metalúrgicas da virada da década de 1970 para 1980, tema que também seria retratado no longa de ficção *O silêncio das máquinas*, que Tapajós não conseguiu realizar. João Batista filmou também aqueles movimentos grevistas em *Greve!* (1979) e *Trabalhadores, presente!* (1979), este abordando ainda uma greve dos motoristas e cobradores de ônibus de São Paulo.

No ensaio *Operário, personagem emergente*, Bernardet (1980) esboça a hipótese de que o desenvolvimento do capitalismo no Brasil e seu avanço sobre a área cultural, incluindo o cinema, foram fatores determinantes para que o personagem operário surgisse com centralidade nos filmes brasileiros dos anos 1970.⁴⁴ Os cineastas proletarizados – “cada dia mais despossuídos de sua aura de prestígio cultural e cada vez mais assalariados” (BERNARDET, 1980, p. 33) – tornar-se-iam mais aptos a “considerar a sociedade brasileira sob o ângulo da evolução do capitalismo” (BERNARDET, 1980, p.34), o que os levaria a colocar em tela o operário.

Ainda que seja necessário considerar outras mediações, essa hipótese nos parece sugestiva para pensar o caso de nossos cineastas “paulistas”. No contexto de consolidação da indústria cultural no Brasil⁴⁵, nos anos 1960 e 1970, esses cineastas estiveram no meio do processo, como mão de obra. Não só como cineastas – aqui se insere a dicotomia cinema comercial/cinema de autor e é possível supor que os cinemanovistas, mesmo em sua relação com a Embrafilme, se viam como artistas-autores e não como trabalhadores da indústria cultural – mas principalmente ao trabalharem nos âmbitos de menor prestígio cultural dessa indústria: a publicidade e a televisão. Estas, sabiam eles, eram constituídas por garotas-propaganda e vedetes, mas também por intelectuais, como o jornalista que se converte em publicitário em *Anuska* para aumentar seus ganhos e atender aos desejos de consumo de sua amada ou o dramaturgo que

⁴⁴ Remanescentes do Cinema Novo também retrataram o operário no final dos anos 1970, como Ruy Guerra, em *A queda* (1978); Leon Hirszman em *ABC da greve* (1979/1991) e *Eles não usam black-tie* (1981) e Arnaldo Jabor em *Tudo bem* (1978).

⁴⁵ Cf. Ortiz (1988).

complementa seu salário de professor escrevendo, em ritmo industrial, trabalhos medíocres para a televisão em *À flor da pele* (Ramalho Jr., 1976). Ademais, São Paulo parece ser lugar privilegiado para se apreender as questões trabalho/indústria cultural no Brasil. A condição do operário industrial e do trabalhador da construção civil são particularmente evidentes nessa cidade que, com suas indústrias a pleno vapor e seu incessante reconstruir movidos pela dinâmica do capital, é o “retrato em cimento e fumaça da modernidade capitalista”, para utilizarmos a expressão de Ridenti (2000, p.307). Cimento e fumaça logo imbricados ao brilho falso da publicidade. Lá surgiram, em 1957, as primeiras grandes produtoras de filmes publicitários que absorveram mão de obra da falida Vera Cruz e se proliferaram nas décadas seguintes, chegando a cerca de 70/80% das 150 empresas do ramo nos anos 1980.⁴⁶

Não obstante, outros filmes paulistas, notadamente *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965) e *Um anjo mau* (1971), de Roberto Santos; *Terra dos Brasis* (1971) e *O último dia de Lampião* (1975), de Maurice Capovilla e a maioria dos filmes de Sérgio Muniz, entre os quais *Roda & outras histórias* (1965); *O povo do Velho Pedro, anotações* (1967); *Beste* (1969); *Rastejador, s.m.*(1969); *De raízes e rezas, entre outros* (1972), colocam em tela justamente o Brasil “profundo”, rural, com elementos tradicionais e arcaicos, aproximando-se daquela “estrutura de sentimento da brasiliade (romântico) revolucionária” que marcou a cultura brasileira dos anos 1960 e os primeiros anos do Cinema Novo.⁴⁷ Outros filmes desses paulistas, por sua vez, nos parecem colocar em questão justamente os imbricamentos entre o atraso e o progresso na formação social brasileira, em especial, *O profeta da fome* (1970) e *O jogo da vida* (1977) de Maurice Capovilla; *Viola contra guitarra* (1976); *Migrantes* (1973) e *Wilsinho Galiléia* (1978) de João batista de Andrade. Nestes filmes, o rural e o urbano, o atraso e progresso, o “primitivo” e o “civilizado” colocam-se como faces complementares da modernidade periférica brasileira, contraditória em seu cerne.

Interessa-nos, nesta pesquisa em andamento, aprofundar a análise das interpretações do Brasil que emergem dessa filmografia, bem como relacioná-las às

⁴⁶ Dados de Ramos (2004, p.64).

⁴⁷ Há, de fato, que se relativizar o possível contraponto entre o cinema paulista e o cinema realizado pelos cinemanovistas radicados no Rio de Janeiro; há entre eles diversos pontos de contato. Nossa intuito aqui é apenas lançar luz a uma filmografia pouco conhecida e estudada e analisar o que ela pode ter de peculiar e significativo.

condições de produção em que foram realizadas, considerando a trajetória de seus realizadores e o “lugar” de onde “falam”. Pautando-se essencialmente nas formulações de Raymond Williams (1977, 2000), este trabalho insere-se num esforço de contribuição para uma sociologia da cultura que não pressupõe dicotomia entre análises “externalistas” e “internalistas”, entendendo que o social está tanto fora dos filmes – na configuração do meio cinematográfico, nas redes de relações entre cineastas, na relação entre cinema-Estado – como dentro deles, nas problemáticas que apresentam por meio de sua tessitura formal.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno C.P. **Boca do lixo**: cinema e classes populares. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2006.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 113-156.
- AMÂNCIO, Tunico. **Artes e Manhas da Embrafilme**: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EDUFF, 2000.
- ANDRADE, João Batista. **O povo fala**: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira. São Paulo: Editora SENAC, 2002.
- BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. Operário, personagem emergente. In: AVELLAR, José Carlos; BERNARDET, Jean-Claude; MONTEIRO, Ronald. **Anos 70: Cinema**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- BERNARDET, Jean Claude; GALVÃO, Maria Rita E. **Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica**: as ideias de ‘nacional’ e ‘popular’ no pensamento cinematográfico brasileiro. São Paulo; Rio de Janeiro: Brasiliense; Embrafilme, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FERNANDES, Luciano M.S.M. **O Estado aos cinemanovistas**: inserções em redes sociais e multiposicionalidade. 2008. 475 p. Tese (Doutorado em Ciência Política),

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

JOHNSON, Randal. **The Film Industry in Brazil: Culture and the State**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

JORGE, Marina S. **Cinema Novo e Embrafilme**: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira. 2002. 185 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

MATTOS, Carlos A.M. **Maurice Capovilla**: a imagem crítica. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. (Coleção Aplauso Cinema Brasil).

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973)**: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade**: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980. 2^a ed. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. **Cinema, Estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SABADIN, Celso. **Francisco Ramalho Jr.**: éramos apenas paulistas. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. (Coleção Aplauso - Cinema Brasil).

SACRAMENTO, Igor P. **Depois da revolução, a televisão**: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SIMÕES, Inimá. **O imaginário da Boca**. São Paulo: Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

_____. **Roberto Santos**: a hora e vez de um cineasta. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SOBRINHO, Gilberto A. A CARAVANA FARKAS e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e aos conceitos dos filmes. In: HAMBURGER et al. **Estudos de Cinema – Socine IX**. São Paulo: Annablume; FAPESP; Socine, 2008.

STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da boca**: dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura, Fundação Padre Anchieta, 2005. (Coleção Aplauso).

TOSI, Juliano. Entrevista com Maurice Capovilla In: Dossiê Maurice Capovilla. **Contracampo**, n.21, jul. 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/21/capovilla.htm>>. Acesso em: ago. 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and literature**. New York: Oxford University Press, 1977.

_____. **Cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

XAVIER, Ismail. SÃO PAULO NO CINEMA: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade-arquipélago. **REVISTA SINOPSE**, v. 8, n. 11, p. 18-25, set. 2006.

YUTA, Edmar T. **Glauber Rocha e a formação do cinema novo**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.