

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC)

Proibida a publicação no todo ou em parte; permitida a citação. A citação deve ser textual, com indicação de fonte conforme abaixo.

CAPOVILLA, Maurice. *Maurice Capovilla (depoimento, 2013)*. Rio de Janeiro; CPDOC, 2013. 35 pp.

MAURICE CAPOVILLA

(depoimento, 2013)

Rio de Janeiro

2013

Nome do entrevistado: Maurice Capovilla

Local da entrevista: Rio de Janeiro – RJ

Data da entrevista: 11/03/2013

Nome do projeto: Memória do Cinema Documentário Brasileiro: Histórias de Vida

Entrevistadores: Adelina Maria Alves Novaes e Cruz; Arbel Griner

Transcrição: Maria Izabel Cruz Bitar

Data da transcrição: 26/04/2013

Conferência de fidelidade: Lucas Andrade Sá Corrêa

****** O texto abaixo reproduz na íntegra a entrevista concedida por Maurice Capovilla em 11/03/2013. As partes destacadas em vermelho correspondem aos trechos excluídos da edição disponibilizada no portal CPDOC. A consulta à gravação integral da entrevista pode ser feita na sala de consulta do CPDOC.

A.G. – Então, Maurice, antes de mais nada, muito obrigada por receber a gente. Como eu expliquei um pouquinho no início, o Cpdoc tem um grande banco de depoimentos de história oral, e nesse projeto, especificamente, a gente quer combinar... a gente quer descobrir um pouco sobre o cinema documentário no Brasil – o seu estabelecimento, as suas influências, os seus altos e baixos – através da trajetória de vida de pessoas que dele participam ou participaram, e seu nome compõe a nossa lista de primeiros entrevistados, então, a gente agradece por você nos receber. E a gente queria começar falando das suas origens e da sua infância. Sabemos que você é do interior de São Paulo, então, queremos saber um pouquinho como foi a sua chegada ao mundo, a chegada da sua família a esse contexto e como era o contexto familiar.

M.C. – Bem, eu sou neto de um casal de italianos que veio para o Brasil no início do século passado. Meu pai já nasceu em Valinhos, que é uma cidade próxima a Campinas e na época era quase um bairro da cidade de Campinas. Eles se estabeleceram na região de Campinas vindos, os meus avós, vindos da Itália pós-unificação, e eles foram atraídos para o Brasil através de uma publicidade que o Brasil fez na Europa, e principalmente na Itália, dizendo que era uma terra aberta a todos, e a frase, vamos dizer, chamada básica era: *fare l'America*, fazer a América, viver na América etc. Então, essa migração veio parar em Campinas porque esses imigrantes vieram... desembarcaram em Santos e foram conduzidos a Campinas por um trem de carga, um trem de transporte de bois, e foram surpreendidos com a oportunidade e, ao mesmo tempo, a obrigação de trabalharem nas terras paulistas de café. Eles foram substituir o trabalho escravo que tinha terminado. E fizeram esse processo muito lentamente e foram se... e ficaram

independentes, em função da queda do café, da mudança da agricultura da época. E eles tinham trazido da Europa – eram do Vêneto – uma muda de figo, que é, na Itália, uma árvore frondosa, imensa. Trouxeram uma muda para plantarem na terra do Brasil, para, de certa forma, reviverem um pouco o passado. No entanto, eles, para esconder dos funcionários das... Porque eram vigiados, de certa maneira, porque eram trabalhadores. Então, eles queriam esconder dos patrões essa planta, com medo de que ela fosse criar um problema qualquer de poder em relação a essa árvore etc, então, eles começaram a podar essa muda que cresceu... que crescia e que, na Itália, chega até 30 metros ou 20 metros etc. Mas, ali, eles foram podando essa árvore e ela foi se transformando numa coisa que não existia, que é uma flor – no caso, o figo é uma flor –, mas que, na Itália, essa flor fica... vai até o final. Enfim, o processo é totalmente diferente. Então eles, de repente, viram nessa árvore uma fonte de subsistência, porque começaram a vender essas frutas na cidade de Campinas e, posteriormente, em São Paulo. E, aos poucos, eles foram adquirindo dinheiro. Eles traziam libras esterlinas da Itália, porque tinham vendido as suas propriedades lá, e com isso eles compraram as terras paulistas. E dessa forma, o que houve foi uma espécie de... vamos chamar de mudança agrária, uma reforma agrária *sui generis*, porque foi feita a partir da implantação de uma cultura nova. Nunca, no Brasil, tinha-se visto figo, então, o figo passou a ser uma mercadoria importante, e eles compraram pequenos espaços, três ou quatro, no máximo...[silêncio]

A.G. – Lotes?

A.C. – Glebas?

M.C. – Três ou quatro... Eram dimensões pequenas, médias.

A.G. – Hectares?

M.C. – Hectares, mais ou menos. Isso mesmo. Bom, com isso ficaram independentes. E meu pai, então, já moço, recebe então do meu avô uma possibilidade de sobrevivência, através de uma loja – um empório de secos e molhados – e, ao mesmo tempo, um pedaço de terra, no qual eles plantavam figo e uva. Também tinham trazido... Já desenvolviam também a cultura da uva. Então, essa foi a minha infância. Em Valinhos, eu praticamente fiz o ginásio... Aliás, o primeiro ano... o primeiro... Como é que se chama?

A.C. – O primário?

M.C. – [Fiz] o primário em Valinhos. Depois eu comecei a viajar para Campinas, fiz o secundário lá e, aos 19 ou 20 anos mais ou menos, eu fiz o primeiro clássico, que seria a parte já de pré-universidade, e fiz o primeiro e o segundo clássico em Campinas e depois fui fazer o terceiro clássico em São Paulo. Eu me mudei mais ou menos aos 22... 21 anos. Fui para São Paulo, comecei a trabalhar e entrei na universidade, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.

A.G. – Sua mãe também era filha de italianos ou era italiana?

M.C. – Era, também, filha de italianos, uma outra família, quer dizer, que não era camponesa. Era uma família que já trabalhava na... Eles trabalhavam nas estradas de ferro da Itália e vieram e encontraram emprego na estrada de ferro que fazia o trecho São Paulo-Campinas e interior de São Paulo. Toda a família da minha mãe era constituída de funcionários dessa estrada de ferro, enquanto que os do meu pai eram camponeses.

A.C. – Então, vocês tinham a produção e o escoamento da produção. [riso]

M.C. – Exato.

A.G. – E em casa... Você tinha irmãos? Como era esse ambiente...?

M.C. – Eu sou filho único.

A.C. – **Que** herança! E a escolha do seu nome? Porque eu sei que tem uma... Porque Capovilla é uma família italiana e o teu nome é francês.

M.C. – É Maurice. O Maurice é o seguinte: havia, na época, um ator, Maurice Chevalier, que era muito interessante e muito importante. Eu tenho a impressão que minha mãe tenha colocado esse nome... Eu nunca contestei. [Minha mãe talvez] tenha colocado esse nome em função desse ator famoso e maravilhoso. Mas também é possível – e isso eu nunca consegui explicar direito – que tenha sido um erro do...

A.G. – Do escrivão, do tabelião.

M.C. – ...do tabelião lá, com certeza.

A.G. – Mas os teus pais te chamavam assim. Eu acho que eles...

M.C. – Não. Minha mãe me chamava de Maurício.

A.G. – Ah, é?

M.C. – Ela nunca conseguiu botar na cabeça que tinha tido aí um nome francês.

A.G. – E o pai?

M.C. – Meu pai, também, a mesma coisa. Porque Maurício é o nome mesmo oficial, italiano.

A.G. – Pode ser que tenha tido...

M.C. – Um erro.

A.G. – ...um erro de registro.

A.C. – Por conta do sotaque, do som.

M.C. – De sotaques. Esses erros de sobrenomes, no caso, aconteceram muito.

A.C. – Então, vamos voltar ainda um pouquinho, antes de você chegar a São Paulo.

A.G. – Eu tenho perguntas, ainda, antes de chegar a São Paulo.

M.C. – O quê?

A.C. – Da infância para a adolescência, essa coisa do futebol, que a gente viu que é uma coisa importante, como as peladinhos, o time lá de Valinhos e, depois, o time do Guarani.

M.C. – Vocês estão sabendo disso? Claro! Fantástico!

A.G. – Isso é o que todo mundo sabe. Do futebol, muita gente sabe.

M.C. – É, sem dúvida. Bom, jogar futebol, eu jogo desde... Com sete ou anos de idade, nós tínhamos um grupo pequeno, de amigos meus... Eram companheiros... Eram sete ou oito, então, dava para fazer dois times. E quando não dava para fazer, a gente sempre tinha o outro grupo, mas sempre eram maiores do que nós. E a gente jogava na várzea, num pequeno campo que ficava em frente à estação da estrada de ferro, onde paravam os trens etc. Bom, essa memória dessa época... Eu tinha um primo da mesma idade minha – eu era um mês mais velho do que ele –, Écio [Capovilla], que era meu primo porque era filho de um tio meu, e nós dois jogávamos juntos, nesse timinho pequenininho. E uma imagem que eu tenho dessa época, mais forte, é que, no final do ano de 1948, o Palmeiras foi treinar numa estância em Valinhos que chamava Fonte Sônia. Era um espaço onde as pessoas iam passar o fim de semana etc., e tinha o rio e tinha um campo de futebol. E nesse campo, nós soubemos que iria treinar o time do Palmeiras. Eles tinham chegado lá na manhã... na sexta-feira... Eles iam jogar no domingo e eles chegaram na sexta-feira de manhã e iam treinar à tarde. Então, eu, o Écio e o grupo do timinho nosso saiu a pé – a sete quilômetros de Valinhos, era essa estância –, e nós pegamos um caminho por trás, porque não era permitido entrar, nesse caso, porque o time estava treinando etc. Então, nós entramos por trás da estância e fomos nos encaminhando para o campo e chegamos no momento... pela folhagem, no meio das folhagens, entramos e paramos atrás do gol, onde estavam sendo treinados os tiros e os chutes do gol, para a defesa do Oberdan Cattani, que era o goleiro do Palmeiras, maravilhoso, dessa época. Era um mito. Esse goleiro era imenso, tinha umas mãos enormes, uns braços parecem fantásticos. E quando nós chegamos e nos acocoramos para ver o jogo, para ver o que estava acontecendo, um dos jogadores do Palmeiras, chamado Waldemar Fiúme, que tinha um tiro, um chute violento, colocou a bola lá no meio do campo, mais ou menos, e nós vimos o goleiro, o Oberdan, com as mãos assim, esperando o chute, e o Waldemar Fiúme chutou e a bola veio com uma violência enorme, e o Oberdan fez apenas isso, *toc*, e a bola parou na mão dele. Bom, foi um banho de água fria em cima de nós. Nós ficamos absolutamente impressionados com aquilo, abaixamos a cabeça e viemos embora para Valinhos. E, no caminho, eu imaginei que nunca seria jogador de futebol, e comentamos que... “Olha, isso não é jogo para criança, isso é jogo para gente grande, vamos tratar de outra coisa na vida”. Mas nunca conseguimos nos libertar do futebol. Aí começamos a jogar no juvenil do Valinhense.

Começamos no juvenil do Valinhense mais ou menos com 14 ou 15 anos, por aí; fomos para um outro time, que era um time da fábrica de papelão, chamado Rigesa, que era um time mais profissional, entramos no juvenil do Rigesa; e depois fomos parar no Guarani, no Guarani de Campinas, e integramos lá o juvenil do Guarani, que era um time já desenvolvido, para jogar num campeonato de juvenis da região. Então, era Ribeirão Preto, Araraquara, todas essas cidades em torno de Campinas. Eram vários times. E nós entramos nesse campeonato com o time do Guarani e ganhamos o campeonato, nessa época.

A.G. – Sempre vocês dois? O primo junto?

M.C. – Sempre eu e o Écio, jogando no meio do campo e sempre juntos. Vivíamos juntos, sempre. Morávamos próximos. E ao mesmo tempo, sempre brincando e jogando. Bom, o resultado disso é que... Nessa época, o Fluminense tinha uns olheiros, os chamados olheiros, que iam pelo Brasil todo – pelo menos, na época, em São Paulo –, buscar jovens para treinarem no juvenil do Fluminense, que era... Que era a primeira escola, praticamente, que eu conheci, de futebol. Escolinha de futebol no sentido de trazerem os meninos, selecionarem, e havia um técnico que tomava conta de nós. Meu pai, no início, não gostou da ideia, mas depois, como o meu tio, **há muitos anos mais** com o futebol, liberou o meu primo, aí o meu pai achou que não teria problema e nós viemos os dois para o Rio de Janeiro.

A.G. – Quantos anos vocês tinham?

M.C. – Dezesete, eu acho. É, por aí. Eu preciso... Eu nunca pensei nisso, mas é por aí, 17 ou 18 anos.

A.G. – Mas eram férias? Ou teve que interromper a escola?

M.C. – Era... Pegamos o final do mês de outubro... de novembro... Fiquei dois meses, até meados de dezembro, aí voltei. Mas o Écio ficou, ficou e fez uma carreira excepcional dentro do Vasco – foi tricampeão pelo Vasco – e foi um profissional fantástico, foi muito conhecido. E eu enveredei para um outro caminho: vim para São Paulo e comecei a estudar.

A.G. – A minha pergunta, que remete ainda à infância e início da adolescência, é em relação ao ambiente político na sua casa, se as pessoas falavam sobre política, e se você tem alguma

lembrança da época da Segunda Guerra, se a sua família tinha alguma comunicação com a família na Itália, se houve alguma interrupção ou alguma mudança nessa comunicação por conta da guerra, se você tem alguma lembrança desse tipo.

M.C. – Olha, eu tenho o seguinte: um dos parentes nossos – era primo da minha mãe –, ele era um dos...

A.G. – Pracinhas?

M.C. – [Ele era um dos] pracinhas. E a lembrança que eu tenho desse... Foi em 1947 ou 1946. A guerra termina em 1945, mas ele chega em Campinas em 1946 ou 1947, por aí. Acho que em 1946. Eu me lembro que houve uma manifestação grande na chegada dele. Porque ele era o único reservista da cidade de Campinas, e foram avisados, não sei de que maneira, o povo, de que ele iria chegar de trem na estação de Campinas. E eu me lembro que meu pai me levou, e minha mãe, para ver, para chegar e conversar... para recebê-lo etc., e foi uma coisa incrível, porque eu nunca tinha visto manifestação com fogos e bandeiras e coisas do Brasil. Foi uma coisa um pouco exagerada. Ele ficou mais tempo lá, pelo que eu me lembro, porque ele foi ferido, então, ele teve um tempo de recuperação para voltar para o Brasil. Essa é a recordação que eu tenho dele, basicamente. Mas nunca mais... Depois a gente perdeu o contato.

A.C. – E que ele trouxe o chocolate.

M.C. – Ah! Tinha o chocolate. Era um tablete de chocolate. Você sabe dessa história? Era um tablete, que eu nunca tinha... Nós nunca tínhamos experimentado. Era um tablete de chocolate. Então, vocês já sabem tudo, é melhor vocês mesmas... [riso]

A.C. – Vai bancar o Bernardet: “Então, vocês já sabem tudo!”. É a primeira vez que você está falando nisso. É a primeira vez.

M.C. – Mas isso é para ficar gravado, não é?

A.C. – Exatamente.

M.C. – Para ser verdade, não é?

A.C. – É verdade. Para ser uma fonte de consulta, não é?

M.C. – Também.

A.C. – Nós estamos produzindo conteúdo. Então, além do futebol, lá na sua infância e adolescência, como é que era o cinema...? Tinha sessões de cinema em escolas, ou em cinema, mesmo? Quando é que você teve esse contato com o cinema? Cinema, assim, como lazer. Não é o cinema...

M.C. – O primeiro contato foi no... Era um centro cultural em Campinas que tinha um cineclube que funcionava não regularmente, mas era... Era um centro cultural, era mais a parte de literatura, tinha uma grande biblioteca, e tinha uma sala onde se projetava de vez em quando os filmes. Eu comecei a ver realmente cinema muito tempo antes. Aos cinco anos ou seis anos, eu via cinema, porque, em Valinhos, o muro da minha casa dava para os fundos do cinema, o cinema de Valinhos, o único que tinha, e eu pulava o muro e entrava por trás, atrás, pela tela, por trás, e ficava sentado lá vendo os filmes, à noite. Porque esses filmes começavam mais cedo: às seis horas mais ou menos tinha as sessões, seis ou sete horas. Até as oito ou nove horas eu ficava lá, e depois voltava. E minha mãe deixava, porque achava que não tinha nenhum problema. Eu estava ali do lado, de certa forma. Então, eu via aquele cinema do início dos anos 1940, de 1936 a 1945, dentro desse período.

A.G. – O que passava, nessa época?

M.C. – Passavam aquelas... *Fu Manchu* e filmes que eu não me lembro de títulos, mas, basicamente, filmes da década de 40, americanos em geral, e alguns franceses. Havia uma produção e uma programação de cinema francês, que era, de certa forma, proibido para menores. Porque o cinema francês, teve um período que tinha uma... Não era uma sexualidade fora do comum, mas era mais... vamos dizer assim, mais forte, entendeu? Em conflitos amorosos. Tinha muito filmes de amor, de conflitos, de triângulos amorosos, de traições etc., e isso não era bem-visto, também, pela sociedade, de certa forma. Criança não deveria entrar. Mas eu entrava porque entrava já depois de o filme ter começado e aí ninguém via. Quer dizer, pelo menos, ninguém nunca me tirou do cinema.

A.G. – E você gostava, achava...?

M.C. – E depois, esse cineclube de Campinas. Ali já era algo mais sério. Mas eu não fiquei muito tempo, porque eu já viajei logo em seguida. Esse cineclube era praticamente quando eu estava no segundo clássico.

A.G. – Já estava prestes a ir para São Paulo.

M.C. – É, estava prestes a ir para São Paulo.

A.G. – A gente pode sair daqui a pouco da infância, mas eu achei curioso, lendo sobre sua trajetória, você teve uma infância de muita independência. Talvez por morar... Pelo menos foi a sensação que eu tive. [Talvez] por morar no interior. Mas de ir a sessões de cinema sozinho; com filmes que talvez fossem postos como inadequados para menores, mas seus pais deixavam você frequentar; você dirigiu logo cedo; você galopava pela cidade logo cedo... Como você acha que isso repercutiu...

A.C. – Era um anarquista.

A.G. – ...repercutiu na sua vida?

M.C. – Realmente, a minha mãe era uma pessoa liberal, de certa forma, e não me... Só o negócio do cavalo... da égua é que foi problemático, porque aí o meu pai vendeu... Porque ele tinha... Ali era complicado, porque a cidade começou a implicar com as minhas idas, porque achavam que eu ia cair, um dia ou outro. Então foram poucas viagens que eu fiz a Valinhos em cima do cavalo... em cima da égua. Mas, no caso da certa liberdade, realmente, nós tivemos... eu tive uma liberdade muito grande, primeiro porque, no primeiro clássico, eu encontro dois amigos importantes... três amigos: o Charles **Hogenboom**, que era holandês, que veio para o Brasil para implantar uma grande cultura de flores em Campinas, holandesa, a Holambra; depois eu tinha o Baby, que era... o Baby era... Eugenio Alati, que era um jovem muito interessante, e mantemos contato até hoje, e o Manoel Joffily, que é dessa família do Joffily, parente inclusive do José Joffily daqui, o cineasta carioca. E nós três nos encontramos no primeiro clássico e já foi um contato... vamos chamar assim, amor à primeira vista, quer dizer, já nos reuníamos. E o Manoel tinha perdido o pai naquele período, e ele tinha um Dodge Dart,

um Dodge azul maravilhoso. E com esse Dodge nós saíamos tranquilamente, sem carta de... Éramos todos jovens com menos de 19... entre 17, 18 e 19 [anos]. Eu preciso acertar essa data. Mas, de qualquer maneira, namorávamos – pelo menos à distância –, através desse Dodge. Na saída das meninas das escolas, nós passávamos com esse carro, era um alvoroço tremendo! Mas nunca houve contatos mais profundos. Nós não tínhamos, ainda, paciência para namorar. Era muito cedo. E aí, com esse carro, fizemos um... Isso já no segundo clássico, ou segundo ano. Fizemos uma viagem a Santos, de carro. Vocês imaginaram?! Nós quatro pegamos esse carro, sem carteira de habilitação, sem nada, e saímos pela Dutra... Pela Dutra não. Como é que se chama a estrada que sai de Campinas a São Paulo? É Via Dutra? Não. Esqueço. Desculpe. Bom, enfim, pegamos a estrada e fomos parar em Santos. Fomos para São Paulo e de São Paulo fomos para Santos. Porque, lá, o Manoel Joffily, o **Maneco**, ele tinha um primo que estava fazendo advocacia e já era... Ele já trabalhava na parte de... num escritório de advocacia. E fomos encontrá-lo lá. Ele tinha... O pai tinha morrido, também, e foi em função também da morte do pai do Manoel com a morte do pai desse primo que nós fomos para Santos. E o que fizemos? Nós passamos uma noite no cais do porto de Santos, que era um ponto exclusivo... de prostituição, era o ponto dos bandidos...

A.C. – E estivadores.

M.C. – E estivadores. Era uma mistura. E tinha umas boates. As boates mais importantes, mais interessantes, até mesmo da cidade de Santos, estavam nesse porto. Parte do porto era onde ficavam essas boates, que eram proibidas até para maiores de 50 anos. E nós entrávamos lá. E fizemos uma aventura... Foi uma aventura impressionante, e que só criou em nós autoestima e uma certa segurança de que era possível enfrentar todos esses perigos e viver sem problema.

A.C. – E vocês foram fugidos? Os pais não sabiam? Ninguém sabia?

M.C. – Não. Avisei minha família que eu ia fazer um passeio a São Paulo com... Mas não passar dois dias. Quando voltamos, explicamos: “Olha, ficamos lá...”. Quer dizer, até isso eu... Eu entendo que minha família me deu tanta liberdade que foi até demais, de certa forma. E minha mãe acreditava exatamente nas minhas explicações. Quer dizer, eu não disse que nós tínhamos ido a Santos; disse que nós tínhamos ido a São Paulo visitar um parente do Manoel. O Manoel, sim, tinha a autossuficiência total, porque a mãe era uma senhora, também, que não... Não sei. Não é que eles não gostassem de nós; eles tinham confiança, graças a Deus.

A.C. – E eles dois seguiram seus amigos ao longo da vida de vocês ou vocês se dispersaram?

M.C. – Ah, nós... Dispersou-se. Porque é o seguinte: o Manoel foi fazer advocacia em São Paulo, na São Francisco; eu fui para a Filosofia; e o Charles veio para o Rio de Janeiro, fez um curso aqui na PUC e era funcionário do...

A.C. – A formação dele, qual era?

M.C. – Ele também veio fazer advocacia, aqui, na PUC, e foi funcionário do setor de... de dar passaporte.

A.C. – Polícia Federal?

M.C. – Não da polícia. Ele era holandês; não era brasileiro.

A.G. – Ah, ele foi do consulado, da embaixada?

M.C. – [Foi] do consulado holandês aqui no Rio. Ele entrou como assistente etc. e tal e depois virou funcionário. E ele morreu muito tempo antes de... depois.

A.G. – E como foi, então, essa decisão de ir a São Paulo, no terceiro ano clássico?

M.C. – Eu já tinha a ideia de ir a São Paulo, porque eu estava já com vontade de fazer o curso de filosofia.

A.G. – Ah, já tinha essa vontade?

M.C. – Já. Porque nós tivemos curso de filosofia, no segundo ano.

A.G. – Com um professor muito especial.

M.C. – Stênio Pupo Nogueira. O Stênio foi o que abriu a minha cabeça. Me abriu a cabeça no sentido de achar um caminho. Porque eu não tinha, nesse período... A não ser futebol, porque eu

ainda jogava no juvenil na época. Mas nada mais do que isso. Eu não tinha abertura. E o Stênio abriu a cabeça nossa – porque abriu inclusive do grupo todo –, porque terminamos com um caminho aberto de futuro. Eu, basicamente, cheguei a São Paulo e a primeira coisa foi... Fiz o terceiro [ano do] curso clássico e já no ano seguinte entrei na faculdade.

A.G. – E a família apoiou? Não tinha problema?

M.C. – Apoiou.

A.G. – Quando você chegou em São Paulo, onde você foi morar?

M.C. – Eu fui morar com um amigo que era... um conhecido desse centro cultural. E ele tinha, um ano antes... Ele já era mais velho do que eu e ele estava fazendo publicidade, um curso de publicidade em São Paulo. Como é que ele se chama? Agora eu não me lembro, de cara. Ele tinha já um apartamento, já morava lá, e o primeiro ano – não chega a ser total –, eu fiquei morando com ele, e depois meu pai falou: “É melhor você pegar um apartamento próprio e tal”, e aí eu aluguei um apartamento. Meu pai me mandava um dinheiro e eu fui trabalhar na Beneficência Portuguesa. A Beneficência Portuguesa me abriu um espaço, porque meus pais tinham uma amizade, que eu não entendo muito bem, com duas moças, senhoras já, e uma delas era funcionária da Beneficência. E eu então fiz um período, na parte da manhã, cuidando dos remédios proibidos. [riso]

A.G. – Os remédios de tarja preta.

M.C. – Todos de [tarja] preta. Eu ficava no *bureau* dos remédios e o médico mandava a receita e eu especificava... Ele especificava os remédios e eu cruzava, para autorizar. A saída dos remédios passava por mim, na parte da manhã. Então, eu fiz esse trabalho praticamente para ajudar a minha subsistência. Porque meu pai pagava basicamente o aluguel, mas eu queria ter um dinheiro próprio.

A.G. – Mas ele podia...? Foi uma exigência dele?

M.C. – Não.

A.G. – Ele podia mandar mais e quis mandar só isso?

M.C. – Não, ele não podia mandar, mas eu também queria ficar independente.

A.G. – Queria.

M.C. – E essa era a ideia. E depois fui... entrei, basicamente... Já em 1961... Aí eu vou para o *Estadão*, vou fazer... Fizemos um... Não sei se vocês sabem dessa história.

A.G. – Da sua ida para o *Estadão*?

M.C. – Não. Então, em... Aliás, em 1960, desculpe... Eu entrei em 1958... 1958, 1959, 1960 e 1961. No ano de 1960, o *Estadão* abriu, pela primeira vez, um concurso público para repórteres no estado, e eu e o Vlado, o Vladimir Herzog, juntos, porque já estávamos no primeiro ano da filosofia... Depois ele sai da filosofia e vai para as ciências sociais, mas esse primeiro ano, nós fizemos juntos. E ele, comigo, disse: “Vamos entrar nesse concurso”. Nós nunca tínhamos tido nenhum tipo de informação do formato de jornalismo, não tínhamos nenhuma ideia de o que era o jornalismo. Não havia escola de jornalismo na época. Então, entramos no concurso para ver no que dava, e fomos aprovados. Fomos quatro aprovados. E aí fomos para o jornal. O Vlado ficou com a página de arte, no segundo caderno, e eu fui colocado para fazer, primeiro, substituições de jornalistas que trabalhavam em alguns setores fora do jornal, principalmente a polícia, e eu fui, para substituir um dos jornalistas que tinha tirado férias, trabalhar nessa área. Fiquei durante dois meses, porque esse jornalista ficou doente etc. e tal, e eu, louco da vida para sair desse espaço, desse lugar, porque era ruim. Um dos casos, vamos dizer, um dos casos ocorridos nessa delegacia... Às vezes, eu ficava lá sentado na delegacia sem fazer nada. Todos os repórteres ficavam lá tomando umas cachaças lá embaixo, bebendo cerveja, porque nada estava acontecendo. Quando acontecia, todo mundo recebia uma informação, subia lá para a delegacia e saía, quando era o caso, saía com a polícia para seguir algum evento, algum acontecimento. Bom, eu, nos primeiros dias, eu não sabia o que fazer, porque ficava sem fazer nada, numa sala enorme, e todo mundo... Era um clima muito pesado. E uma tarde, houve um reboliço lá, subiram todos os que estavam bebendo lá embaixo. E cada um tinha o seu fotógrafo, tinha à sua disposição, e tinha a condução. Então, era a primeira vez que eu ia fazer alguma coisa fora daquela delegacia. Tinha um fotógrafo que conhecia todo o processo, ele me pegou e disse: “Olha, vamos sair, está acontecendo uma coisa interessante”. Eu disse: “O que é?”. A

polícia estava perseguindo, nesse período, um grupo chamado Gangue da... daquela carabina americana chamada... Vocês lembram?

A.C. – Winchester?

M.C. – Winchester. Era o Bando da Winchester, imagina! Eles andavam pela periferia da cidade atacando as pequenas propriedades, os pequenos agricultores. Eles eram mixos, eram de segundo time. Mas houve um crime – eles mataram uma mulher e um homem, dentro desse período –, e eram então perseguidos violentamente. Era uma grande caça. E, de repente, foram detectados num determinado lugar lá, próximo de São Paulo. Aí, atrás dos policiais, saiu uma fileira de carros da imprensa. A imprensa saiu atrás e nós fomos. Eu fui, de repente, totalmente virgem nesse processo. Bom, caiu a noite, chegamos onde estava a polícia, já entrando em conflito com... Eram três ou quatro. Eu nunca soube exatamente quantos foram. Eram quatro, mas um sumiu. Então, esses quatro estavam atirando, havia um tiroteio, e nós chegamos no meio desse tiroteio. Isso foi... Passou-se bastante tempo. Parece que a polícia veio por outro lado... Enfim, houve a morte de três deles e um sumiu, conseguiu fugir. Bom, eu fiz a matéria. Cheguei no jornal e fiz a matéria. Fiz depoimentos com os policiais etc., e eu tinha uma espécie de informação básica desse grupo, então, fiz três páginas, eu acho, duas ou três páginas de reportagem. Cheguei no *Estadão* já eram umas duas horas da manhã, uma e meia ou duas horas, entreguei a matéria e fui para casa. Aí, na primeira hora da manhã, eu levanto, digo: “Vou ver a minha matéria”. Fui para a banca de jornal, abri o *Estadão* e disse: “Cadê a minha matéria?” Não está. Onde está? Era um trequinho desse tamanho no fim de uma página lá no fundo do jornal, só... “Gangue da Winchester...”.

A.C. – Uma nota.

M.C. – Era uma nota. Aí eu fiquei tão decepcionado... “Poxa, fiz um esforço tremendo, fiz uma capacitação para ser um jornalista e não consigo imprimir...”

A.G. – Entrou na linha de tiro...

A.C. – E foi completamente inútil, o seu trabalho.

A.G. – Mas, então, você conciliava esse trabalho no *Estadão* e a Faculdade de Filosofia?

M.C. – E a Faculdade de Filosofia. Nesse ano de 1960... Aí, nesse período, eu voltei para a redação. No meio do ano, começou a campanha política e o jornal apoiou o Jânio Quadros, então, eu fui escalado para fazer o Jânio Quadros, as aparições do Jânio Quadros em São Paulo. Porque ele viajava o Brasil todo, então, quando ele chegava a São Paulo, ele ia fazer comícios em alguns desses bairros que estavam em torno de São Paulo, e eu então fui encarregado de seguir esses comícios. E vi coisas absurdas, fantásticas. Nós íamos para a casa... Para chegar no local, a gente saía um pouco mais cedo, às cinco horas mais ou menos... O comício era às nove ou oito, mas, lá pelas cinco, saíam todos os repórteres e iam para a casa de um cidadão que ficou sendo o braço direito do Jânio, ele já como presidente. Esqueci o nome dele. Era um milionário e vivia ali no bairro... lá no final da... em São Paulo, perto do... Não sei se era o Pacaembu. Era por ali. Enfim, era uma casa imensa. Então, toda a imprensa ia para essa casa, que era a base de onde saía todo mundo para o comício, e o Jânio chegava já um pouco antes para ir embora. Mas nessa casa, para dar um toque na imprensa, o dono da casa comprava um uísque que era um uísque de alta qualidade, chamado Old Parr. Até hoje, quando eu pego um Old Parr, eu me lembro dessa época, em 1960. Eles serviam Old Parr para todos. Era um negócio incrível! Todo mundo saía meio baixo... louquíssimos. E aí, em uma dessas caminhadas para os comícios, nós seguíamos em frente, sempre atrás da limusine, que ia na frente com o Jânio, e nesse dia, nessa noite, o Jânio para o carro... para a limusine do Jânio, e a informação do pessoal que cuidava do processo do Jânio dizia: “Caminhe! Caminhe!”. Então, todos os carros da imprensa seguiram em frente, para chegar no local do comício, e o Jânio ficou no carro, parado, deixando todo mundo passar. E nós, que estávamos no fim dessa fila... Eu disse: “Vamos parar para ver o que o Jânio vai fazer”. Bom, não é que o Jânio, ao invés de entrar por trás, como todo mundo... Toda a imprensa entrava por trás do comício, para ficar mais próximo do palanque, em torno do palanque. O Jânio, nesse dia, ele parou ao contrário. Ele fez um processo ao contrário e parou um pouco antes do início do comício – e todo o povo na frente, o palanque lá no fundo. Ele parou, saiu do carro, atrás dele veio um Ford 1938, um Fordzinho aberto, uma espécie de Ford aberto, ele botou um capote preto, e veio um assessor, um...

A.C. – Um segurança?

M.C. – ...um segurança não... Um assessor dele com uma lata de talco e jogou talco aqui em cima e aqui na frente etc. e tal. Quer dizer, o negócio da caspa nada mais era do que talco. E aí

ele entra no comício pela frente, no meio do povo e, carregado por quatro marmanjos grandes, ele é levado... Abre uma rua no meio do povo...

A.C. – Uma picada.

M.C. – E ele é aclamado e ele é levado assim até o palanque. Ele sobe no palanque, vira, e aí o comício continua, porque ele sempre começa... Ele entra no meio do comício, quando o povo já está reunido, e faz assim... E eu descrevi basicamente isso e contei do pó de arroz. Bom, não passou pela diretoria, pela... O secretário de reportagem disse: “Pô! Você não pode entregar o Jânio. O Jânio é nosso”. Então, cortou aquilo lá, eu já comecei a ficar meio chateado, e nesse período coincidiu que o... Bom, nesse período, eu já estava de certa forma integrado ao cinema, através da participação, já direta, no cineclube da Cinemateca [Brasileira], e frequentava a Cinemateca e o Dom Vital, os dois cineclubes, que funcionavam juntos. Na Sete de Setembro tinha dois cineclubes: um em um prédio que era... era fora, e o outro, dentro do edifício do jornal... Como é que chama? Enfim, era onde ficava o espaço da Cinemateca. E, lá, o nosso grupo era o Vladimir, era o Gustavo Dahl, era o Jean-Claude, era eu e mais alguns. Esse era o grupo que frequentava mais o cineclube. O Gustavo, no início já de... no segundo semestre quase, ele vai para o Centro Sperimentale [di Cinematografia]. Consegue uma bolsa e vai para o Centro. E fica aberto o Departamento de Difusão, que se estava montando dentro da Cinemateca e que o Gustavo começou a armar o esquema.

A.G. – Nos Diários Associados, não é?

M.C. – É. Nos Diários Associados, era o local da...

A.G. – Da Cinemateca.

M.C. – No sétimo andar lá era o local da Cinemateca. E aí o que acontece? O Rudá de Andrade, que fazia parte da Cinemateca, era o diretor administrativo, ele chega para mim e diz: “O Gustavo está viajando, nós queremos que você assuma a direção do Departamento de Divulgação... de Difusão Cinematográfica da Cinemateca”, que, na verdade, era a montagem de um acervo de filmes e a criação de cineclubes. Então, essa era a minha função.

A.G. – A criação de cineclubes por São Paulo? Qual era a ambição?

M.C. – Em todo o Brasil. Nós fomos desde o Rio Grande do Sul até o Nordeste, porque botamos cineclubes em todo lugar. Mas, basicamente, em São Paulo, em todas as... Quer dizer, botamos cineclube dentro da Faculdade de Direito, na São Francisco; a de Filosofia já estava funcionando... Enfim, eram sete... seis ou sete. Na... que funcionava muito bem... Bom, me esqueço, de repente. Mas todas... quatro ou cinco... Acho que eram cinco que funcionavam permanentemente. Esses cineclubes foram o ponto de partida, e depois, em vários estados, em vários locais que a gente foi. E aí eu fui para a Cinemateca. Saí do *Estadão*. Nessa altura, eu já estava com a primeira filha já nascendo. E saí d’*O Estado* para ganhar a metade do que ganhava em *O Estado*, dentro da Cinemateca. Em 1961... No final de 1960, eu já estava na Cinemateca, e em 1961, eu já assumi lá.

A.G. – Já tinha se formado?

M.C. – Não.

[FINAL DO ARQUIVO I]

A.G. – Vamos voltar um pouquinho, de novo. Eu queria saber um pouquinho do ambiente na USP, **onde você fazia** o curso de filosofia. Nessa época, quais foram as pessoas que você conheceu? Como era o ambiente lá? Eu sei que você teve dois professores especiais que talvez tenham te estimulado, particularmente, que era um casal, o Antonio Candido e a Gilda de Mello e Souza.

M.C. – E a Gilda. Sem dúvida.

A.G. – Como foi?

M.C. – Bom, eu fazia o curso de filosofia, e esse curso de teoria geral da literatura era um curso que era possível você acessar, fazendo mesmo parte da... Por exemplo, o curso de filosofia aceitava que a gente cursasse mais dois ou três cursos independentes...

A.G. – Em outro departamento.

M.C. – É. Ou de língua, uma língua... Por exemplo, grego, que era uma das opções, porque nós trabalhávamos com história da filosofia, então, Platão. Aristóteles etc. Então, eu escolhi justamente o casal: a Gilda, fazendo um curso de estética, e o Candido, o de teoria geral da literatura. Isso foi uma abertura... Mais do que o curso de filosofia, o curso do Candido e o da Gilda foram abertura, vamos dizer, de um mundo absolutamente novo, em termos de tentar entender, basicamente, como é que se estrutura a linguagem. O Candido era... é – ainda está, graças a Deus, ainda vivo –, é um didático, é um homem capaz de abrir a sua cabeça num abrir e fechar de olhos. Então, eu aprendi muito nesse ano. Um ano só, mas um ano excepcional. Do lado da Gilda, por exemplo... Eu tinha um amigo que era o Victor Knoll, que agora é professor, já aposentado, da USP. O Victor e eu fazíamos uma... E o Vlado sempre presente. Mas, nesse período, que já era o segundo ano, o Vlado já não estava mais na filosofia. E a gente... No caso da Gilda, o Victor também entrou nessa junto comigo, e a Gilda nos encarregou de fazer o último levantamento da obra do Mário de Andrade, porque ela era sobrinha do Mário e ficou encarregada de organizar esse acervo que tinha ficado na casa onde ele morou. Então, durante dois meses, dois meses e pouco, nós selecionamos... não, nós catamos dentro da casa, organizamos e entregamos para a Gilda esse material, que foi para um acervo de material que estava fora da primeira leva. Foi isso. E o encontro desses dois, dois maravilhosos professores, é uma dádiva, porque não era tão simples você encontrar esse conjunto, que, de certa maneira, estava... Esses dois cursos se interligavam naturalmente. Aí entramos dentro de Mário, entramos dentro de Oswald, entramos dentro de toda essa área que a gente não estava percebendo, ainda. No caso do Mário foi importante porque ele, de repente, te abre para tudo: não é apenas a literatura; é todo um mundo da filosofia de vida e, basicamente, a música, a cultura popular. Ele foi o homem que abriu caminhos para todas essas áreas que estavam ocultas. Para mim foi ótimo.

A.G. – É uma pessoa cuja obra, a gente não ouve poucas vezes, está muito relacionada, no sentido de que influenciou muito, aparentemente, a geração de vocês, o interesse por determinados temas, dessa época do Cinema Novo.

M.C. – O que houve foi... Se formos entrar no processo chamado de formação, é preciso dizer que a Cinemateca – no caso, a Cinemateca, no meu caso, e a informação mais profunda da área das artes em geral –, a Cinemateca é a escola virtual do Cinema Novo, porque ela começa a trabalhar sobre a difusão propriamente dita em 1958, 1961 e 1963. Essas três bienais – são as três bienais –, elas trazem consigo a maior exibição, a maior mostra de cinema mundial que o

Brasil já teve. Isso tem uma informação que talvez vocês... Não sei se já têm. Mas o festival italiano, do cinema mudo até o neorrealismo; o cinema francês até a Nouvelle Vague; e o cinema russo e soviético até o Khrushchev¹. Tivemos a visão completa desse tripé. Esse é o tripé da informação audiovisual que nós recebemos nesse período de três anos. Foi um impacto impressionante. Mais de 600 filmes, 700 filmes, foram trazidos para o Brasil, traduzidos ao vivo. Cada filme foi traduzido, porque a maioria não tinha . Os filmes russos e soviéticos não tinham. Nós tínhamos tradutores nas sessões fazendo...

A.G. – Oralmente?

M.C. – Quando não tinha a possibilidade de fazer com letras, com...

A.G. – Legenda.

M.C. – ...com legendas, se fazia pelo microfone: o tradutor ia traduzindo os textos na hora. Então essa... vamos dizer, esse impacto trifásico de cultura cinematográfica aliado a... Nas entressafras, entre bienal e bienal, entrou também o expressionismo alemão; o cinema polonês do Wajda² e... estava iniciando, vamos chamar, o cinema polonês, que depois se destruiu; toda a comédia americana, que nunca tinha chegado ao Brasil, ou, se tivesse chegado, nós não tínhamos ideia; e no final, o cinema japonês em São Paulo. Tínhamos três cinemas japoneses que, através da nossa participação... Porque as primeiras vezes que nós fomos ver o cinema japonês, não tinha legenda, e aí a Cinemateca fez um pedido para a distribuidora japonesa que cuidava desses filmes, que trazia esses filmes para o Brasil para se colocar legenda, porque já estava se acumulando um público brasileiro totalmente ávido de entender o cinema japonês. Então, vocês imaginam que essas cinco ou seis fontes foram impressionantemente importantes para a nossa formação. Nós fomos formados pela pluralidade de linguagens, pela múltipla linguagem. Nunca seremos capazes de entrar dentro de um processo de linguagem única, de linguagem associada a uma linha. Estamos sempre procurando uma coisa nova para fazer, e isso é o resultado dessa experiência vivida. Eu era funcionário da Cinemateca em 1961 e 1963 e eu tive que ver todos os filmes, mesmo que não gostasse. Mas eu praticamente vi todo o cinema que passou nesse período. Então, para a gente, foi uma abertura impressionante.

¹ Nikita Khrushchev.

² Andrzej Wajda.

A.G. – E como foi a chegada à Cinemateca? Você já tinha tido algum interesse pelo cineclubes lá na época de Campinas, mas chegando a São Paulo, com trabalho, faculdade, através de quem ou como você chegou à Cinemateca?

M.C. – Logo que eu cheguei a São Paulo, eu já fui encontrar... Primeiro, pelo conhecimento que a gente tinha já da Cinemateca, a primeira coisa a fazer foi frequentar o cineclubes da Cinemateca, e ali conheci o Rudá, o Gustavo etc. O Gustavo foi meu colega no terceiro clássico. Então, a gente tinha já um grupo. Esse grupo já estava formado. Então, a transferência para a Cinemateca foi como eu contei: era uma forma de substituir o Gustavo, que estava encarregado de montar o departamento. E a partir daí... Eu, basicamente, fazia o curso à noite e trabalhava à tarde na Cinemateca, tranquilamente. Isso foi já em 1961. Agora, em 1963, basicamente, segundo semestre de 1963, acontece então aquilo que eu queria contar aqui: como eu fui chegar a uma fonte de formação que não existia no Brasil e não existia na América Latina, que é, basicamente, a escola do Fernando Birri. Este é o ponto de partida do documentário brasileiro, mas, fundamentalmente, para esse grupo de São Paulo.

A.G. – No ano anterior, já tinha tido um curso, aqui no Rio, do Arne...

M.C. – Não. Em São Paulo.

A.G. – Em 1962, tinha tido um curso, aqui no Rio, do Arne Sucksdorff, não é?

M.C. – Não, eu não fiz o curso do Arne Sucksdorff.

A.G. – Não fez.

M.C. – Esse é um momento importante. Exatamente. Em 1962, o Arne chega ao Rio de Janeiro, convocado pelo Itamaraty, e ele monta esse curso de som. Esse vai ser o ponto de partida, também, da linguagem nova que vai surgir. É o Nagra e a Arriflex 16 milímetros que vão dar o *start* da produção audiovisual desse período, São Paulo e Rio. O que acontece? Eu estava trabalhando na Cinemateca e eu não podia fazer esse curso no Rio.

A.G. – Mas chegou ao seu conhecimento?

M.C. – Mas claro.

A.G. – Existia um intercâmbio de...?

M.C. – Havia um intercâmbio. A tal ponto que nós escolhemos o Vlado – o Vlado foi encarregado de nos trazer essa informação do Nagra –, porque nós não podíamos ir. O João Batista, também... Não lembro, mas eles não tinham condição. E como o Vlado estava muito mais próximo da Cinemateca, o Paulo Emílio conseguiu então uma bolsa para que o Vlado fosse fazer esse curso lá. Da mesma forma como, em 1963, eu e o Vlado vamos ganhar uma bolsa para ir à escola do Birri. Então, em 1962 há a implantação do som direto, mas que só vai funcionar operativamente em 1963, 1964. O *Marimbás* é o único filme resultado desse curso. Todos, vamos chamar assim, os diretores da minha geração, fora Mário Carneiro, fora... sei lá, três ou quatro que não fizeram o curso, mas se você pegar... Jabor, Cacá, David Neves etc., todos fizeram o curso do Arne.

A.G. – E o próprio Escorel fez, também.

M.C. – O Eduardo, claro; o Coutinho... Todos eles. Mesmo os que não seriam operadores. Mas o que foi importante para todos é: de que forma esse som direto vai influir, futuramente, vamos dizer, na construção da linguagem nova cinematográfica do documentário. Esse é o ponto de partida. Agora, na verdade, no meu caso, em 1963 que é o ponto referencial. Por quê? Nós sabíamos da existência da escola através do contato que o Birri tinha com a Cinemateca, porque o Rudá de Andrade, o filho do Oswald, para você ter uma ideia, o Rudá tinha feito o Centro Sperimentale junto com o Fernando Birri, na Itália, então, os contatos entre o Birri e o Rudá eram frequentes, a troca de cartas etc., e nós já sabíamos dessa escola, como ela estava instalada desde 1968*. Ela nasce em 1968. Então, o que acontece? Até 1968, na verdade, não havia o que se poderia chamar ou o que se chama hoje documentário. O que havia, experimentalmente, regularmente, de certa forma, eram registros cinematográficos. O documentário nasce em 1968. A partir de 1968. Antes disso não havia, no Brasil e na América Latina, uma fonte qualquer que estabelecesse que estávamos fazendo documentário. Tínhamos algumas influências? Mais ou menos. No caso, Humberto Mauro. Humberto Mauro registrou uma realidade, mas ele não perfurou essa realidade, ele não... Não há uma estrutura, dentro do

* Mais adiante, na mesma entrevista, corrige para o ano de 1958, quando é finalizado o documentário *Tire dié*, de Fernando Birri, considerado pelo entrevistado como o ponto de partida do cinema documentário brasileiro.

cinema documentário do Ince (Instituto Nacional de Cinema Educativo). Por quê? Porque eram flagrantes que eram... Na verdade, era uma espécie de mapeamento do modo de viver do povo brasileiro. O que o Ince propôs para o Humberto Mauro era documentar, mas entre aspas, a realidade. Então, a vida social do interior do Brasil, principalmente Minas, Bahia... Basicamente Minas. O conhecimento dele de Minas era muito maior. Então, a partir daí é que se faz uma cobertura de informações do modo de viver desse povo que estava na sombra, que não existia etc. Isso era muito importante, mas não dava a nós a visão de que era o formato, era a linguagem. Não era. A influência que pode ter tido não é do Jean Rouch, que a gente não tinha visto nesse período; a influência nossa era Vertov³, era *O homem e a câmera*. Por quê? Porque *O homem e a câmera*, vamos dizer, é a chamada... Como é que podemos chamar? Está no útero. É a criança que não nasce. Não nasceu para todos, mas nasceu para todo mundo, para quem conseguiu ver. Ali estava o ponto de partida do cinema que nós iríamos fazer em 1963 e 1964, em 1964 e 1965, nos anos 1960. Até aquele momento tinha Rouch, que tinha feito algumas experiências, mas nós não tínhamos tido contato direto, nesse momento. Agora, o que acontece com 1968? Aliás, com 1958 – 1956, 1958 – é o momento em que sai *Tire dié*. Começa assim. Aí é o ponto de partida. A história do Birri, vocês conhecem, não é? Ele vem para a Argentina, já diplomado pelo Centro Sperimentale, e ali ele é convidado, na Universidade de Santa Fé, para dar oficinas, para dar palestras, inicialmente. Então, ele faz um conjunto de palestras, após ele é convidado para organizar um curso permanente e, ao invés de ele montar um curso permanente, ele monta um processo que inverte a dinâmica daquilo que se considera a produção: ao invés de você dar a aula teoricamente, vamos fazer a prática, para saber o que nós precisamos de teoria para desenvolver a prática. Então, esse é o sistema, esse é, vamos dizer, é o ponto nevrálgico. Porque todos os cursos que estavam se instalando, de uma maneira ou outra, nesse período, eram cursos teóricos, onde você vê o filme – o caso do cineclube –, você vê o filme, analisa e vai embora. O Birri inventa a maneira nova de você chegar ao filme. E, para isso, ele precisava, vamos chamar assim, de um instrumento, um instrumento didático. O instrumento didático é o que ele chamou de fotodocumentário. O fotodocumentário é o ponto inicial de um processo de produção e de formação. O que é o fotodocumentário? Era uma coisa que o Zavattini tinha⁴ inventado na Itália de uma maneira ainda inocente, ou de uma maneira não programática: era um conjunto de fotografias e um texto, que ligava a foto a um significado e se estruturava, ali, uma estrutura dramática e visual, audiovisual. Essas fotos que o Zavattini, vamos dizer, trabalhou, o Birri levou esse processo para Santa Fé, e lá, então...

³ Dziga Vertov.

⁴ Cesare Zavattini

A.G. – Não era uma mera legendagem, então; era uma narrativa.

A.C. – **Era quase** um *storyboard*.

M.C. – Era uma legendagem que tinha um significado de uma estrutura dramática: juntar peças de uma realidade, fotografada de maneira aleatória, numa estrutura. Este é o problema. Porque o documentário, como dizia... Eu estou lendo aqui que... O documentário não tem manual de regras pré-estabelecidas. É isso que o Birri disse. Não existe regra. Você encontra a regra no processo de organizar o mundo que você vê. Então, toda a estrutura montada pelo Birri foi assim. Então, ele dividiu o grupo de alunos em cinco grupos, se não me engano, e esses cinco grupos saíram com uma câmera fotográfica e um gravador, que utilizava... com uma bateria de carro. Não tinha Nagra, ainda, pelo menos nesse período de 1956. E aí começa um processo de pesquisa numa área determinada, que era uma favela que ficava ao lado da ponte onde passava o trem que vinha de Buenos Aires, no rio Salado. Era um rio, e a *villa miseria*, como eles diziam, estava nessa área do rio, próximo. Então, um dos grupos foi parar nessa favela, fotografaram a favela, e o resultado dos cinco grupos... De cinco experiências de captação, foi decidido então que o melhor tema, o mais interessante, o mais possível e virtualmente realizável era esse... e atraente era esse, o da favela. Por quê? Porque eles fotografaram um momento dessa favela que sempre acontecia, inevitavelmente, em toda passagem do trem, era os garotos, os meninos, os *pibes*, como eles chamavam, os filhos dos habitantes dessa favela, que corriam... A ponte tinha uma passarela e eles corriam na passarela, junto com... A velocidade do trem era muito lenta, porque era uma curva, então, eles corriam ao lado das janelas e pediam: “*Tire dié*, atire dez centavos, dez *pibes*, dez pesos, atire dez pesos”. Na forma que eles usavam era: “*Tire diez*, atire *diez*, tire dez”. E aí a moeda caía no rio e eles mergulhavam lá no rio para pegar a moeda. Então, essa cena, repetitivamente, vamos dizer, desenvolvida durante esse processo, era uma espécie de... era um símbolo do conjunto dessa sociedade, dessa comunidade. O que diferenciava essa comunidade das outras é que ela era basicamente sustentada pelo exemplo e pelo conteúdo dessas moedas que caíam no rio. Quer dizer, aí estava o nervo fundamental dessa... E o Birri exatamente descobre... Aí está o ponto. Por quê? Porque a realidade não está à vista, nunca estará à vista para o documentarista; ela sempre está por trás, como se fosse uma árvore que... O repórter vê a árvore de frente, fotografa, capta e transforma numa matéria, numa informação. O documentarista vê a árvore, mas precisa encontrar o que está por trás dela. Não interessa, para o documentarista, apenas a árvore; interessa o que ela esconde, o que ela oculta.

E ali é que está a diferença, ali é que está a descoberta, porque você não vai buscar a realidade já conhecendo a realidade. A realidade é algo que você tem que descobrir, abrir, como se fosse uma faca: você abre e entra dentro desse mundo que está oculto. O documentário é a descoberta; não é a constatação pura e simples. Então, o que está nesse elemento, nesse momento histórico, onde uma moeda que o... Além de tudo, o gesto que é importante. Quer dizer, o viajante não se dá, vamos chamar, à leveza ou à educação de entregar ou pelo menos tentar aproximar essa moeda da mão do garoto, não. Ele joga no rio. Porque é o esforço que ele está pedindo da criança. Quer dizer: “Vá trabalhar, vagabundo. Vai buscar essa moeda lá no fundo, **na água**”. Esta que é a grande diferença entre os documentários que estavam sendo feitos até aquele momento.

A.C. – Agora, só para a gente... Isso é lá em Santa Fé, não é isso? Você está lá, você vai. Mas o Birri chegou a dar um curso em São Paulo, no mesmo momento que...?

M.C. – Não.

A.C. – Isso é só uma dúvida, porque...

M.C. – Não. Ele veio fazer uma...

A.C. – Ele não chega a... Ele vai a São Paulo...

M.C. – Ele veio a São Paulo em 1963, já no final, para fazer uma mostra do *Tire dié*, que era a primeira vez que nós víamos, e do longa-metragem⁵, que também é baseado no mesmo processo do documentário, que vai descobrir uma maneira de... Deixa ver se eu tenho aqui. Isso foi em 1964... em 1963. Eu escrevo, mas não acho. Mas isso...

A.G. – Eu também estou procurando aqui e não estou...

M.C. – Eu tenho esse título, esse... Mas tudo bem.

⁵ *Los inundados*.

A.G. – Então, não existe um curso que ele dá em São Paulo? Como é que ele chega a São Paulo?

M.C. – Ele chega justamente fugindo da ditadura, porque fechou a escola. Agora, só para fechar, o que acontece então? Ele filma *Tire dié* em 1966 e 1967 e finaliza em 1968*. Ele leva dois anos. E esse filme, então, se transforma no ponto de partida, no símbolo de um processo totalmente novo. Bom, de que maneira ele monta essa escola? Dessa forma. Então, todos os filmes que são feitos, os documentários feitos nesse período, eles partem sempre de uma pesquisa de uma realidade, de um mundo desconhecido, de algo... ou de um conflito, ou do que está por trás, ou o que... Ele não retrata mais apenas a realidade tal como é. E, finalmente, ele ingressa dentro de uma análise social, então, os documentários já têm um viés político, de captação não só da realidade como um todo, mas como um conflito vivido pela situação social da época. Então, escolhe a favela porque a favela é o ponto de referência de toda a estrutura social política da época. Então, a politização do documentário parte daí. E isso se desenvolve em toda a América Latina, depois. Birri em São Paulo é em 1963. Ele vem com o Edgardo Pallero; com a Carmem, a mulher; com a Dolly Pussi, que é a mulher do [Edgardo Pallero]; e o assistente dele, o assistente direto dele, que é... que é... e que termina ficando no Brasil e está até hoje no Brasil. Eu esqueço, de repente, o nome de gente, não é?

A.C. – Não, mas a gente vai...

A.G. – A gente também.

M.C. – É o Manuel Horácio Gimenez. A chegada do Birri em São Paulo monta, de certa maneira, o movimento documentarista paulista. A partir do Birri se engloba, dentro desse grupo: o Sérgio Muniz; o Vlado⁶; depois vem o Geraldo Sarno; depois vem o Paulo Gil Soares; o João Batista chega depois um pouco, mas coisa de um ano. Isso já é o ponto de partida para o Farkas⁷, já em 1964, nos pedir para fazer quatro filmes. Isso, aliás, foi uma decisão nossa: “Nós vamos fazer, cada um, 30 minutos”. Aliás, em três que nós estávamos, no início. Depois o Paulo Gil chega com o *Memória do cangaço*.

* *Tire dié* é realizado em 1956 e 1957 e finalizado em 1958.

⁶ Vladimir Herzog.

⁷ Thomas Jorge Farkas.

A.C. – Então, só para fechar Santa Fé, você ficou lá quanto tempo?

M.C. – Na escola?

A.C. – Na escola.

M.C. – Dois meses. Dois e pouco. Tanto que nós chegamos ao Brasil e dois meses depois o Birri já estava chegando em São Paulo, fugindo.

A.G. – Fugindo. Aí, sim, fugindo. E quais eram as atividades da Cinemateca nessa época e o que vocês estavam conseguindo implementar de fato, em termos de cineclubes? E você também se filiou ao Partido Comunista nessa época.

M.C. – Exato. Nós participamos do Partido, até que houve um racha, um racha grande. Eu saí do Partido em 1963. Nem cheguei a 1964. Nós éramos do CPC⁸ de São Paulo. Só se fala do CPC da UNE⁹, mas, em São Paulo, nós estávamos ligados a um outro esquema. A ligação era... A Brasiliense era o ponto de... A Livraria Brasiliense era um epicentro do Partido, a parte cultural e política, mas não era oficialmente. Publicava-se a *Revista Brasiliense*, onde nós nos expressávamos – eu tenho vários artigos feitos para a revista –, e ali era o ponto central do CPC, e o CPC, aliado à União Estadual dos Estudantes, cujo presidente era...

A.G. – José Dirceu.

M.C. – José Dirceu. Como é que você sabe? José Dirceu.

A.G. – Nós sabemos.

M.C. – Sabem?

A.G. – Era José Dirceu, você disse.

⁸ Centro Popular de Cultura.

⁹ União Nacional dos Estudantes.

M.C. – Era o José Dirceu. Então, nós tivemos alguns encontros com o José Dirceu. Mas... E por incrível que pareça, o José Dirceu não tinha nada a ver com o Partido; era outra história. E nós estávamos ligados ao Partido, e dentro da estrutura seguinte: o teatro do CPC foi para o Sindicato do... Era o mais importante sindicato.

A.C. – Dos operários?

M.C. – Não. Era o Sindicato... Porque eu...

A.G. – Da Construção Civil?

M.C. – Da Construção Civil Fomos nós, eu e o Rudá. Era da indústria. São operários das empresas... Sindicato...

A.G. – Ah! Dos metalúrgicos?

M.C. – [Dos Metalúrgicos, que era o maior sindicato do estado, na época. E eu e o Rudá ficamos dentro do Sindicato da Construção Civil. E é ali que nasce, em 1963, o *União*. O *União* era um filme... publicitário não, mas, basicamente, feito para atrair os operários para o sindicato, para informá-los: o que o sindicato oferece, de que maneira ele pode assegurar mais segurança para o operário etc. E nós fizemos esse filme, que depois foi pego, foi destruído. E isso foi, vamos chamar assim... O ponto mais interessante foi esse. Depois, o que houve foi o seguinte: nós tínhamos uma posição, a parte de artes, o teatro, o cinema, o pessoal de música, o pessoal das artes visuais. Eram vários grupos que se reuniam, e mais o Partido, representado por um jornalista, o Luís... Depois eu passo para vocês. Esse representante do Partido criticou a postura da nossa área. Eles queriam que nós participássemos de encontros dentro do local onde o Partido se reunia, e nós não tínhamos esse interesse de discutir partes, vamos chamar, que só nós entenderíamos: “Por que vocês querem passar o filme XY nos sindicatos?” Ora! Havia uma tentativa de ingerência do Partido sobre as ações que nós fazíamos: cinema, teatro, música e artes plásticas. Aí houve uma reunião, dentro do espaço – esqueço o nome – que o Partido tinha. E fomos, antes dessa reunião, o Juca de Oliveira, o Guarnieri¹⁰, eu, o Rudá... Éramos sete ou oito. Fizemos uma reunião – na minha casa, inclusive – e fizemos um texto para apresentar à

¹⁰ Gianfrancesco Guarnieri.

comissão. Era a comissão do Partido em São Paulo. E aí lemos esse texto justificando a nossa forma de trabalhar dentro do CPC, e a outra posição, que era a posição, infelizmente, reacionária, vamos chamar assim, do Partido, tomou outra posição, e ali nós saímos. Nesse momento, quando a mesa da comissão deu a favor do outro lado, nós nos retiramos e saímos oficialmente. A partir de 1963, todo esse grupo já não fazia mais parte. Isso foi o que aconteceu.

A.G. – Sua mulher à época também era envolvida com o Partido?

M.C. – Não. Era católica apostólica romana.

A.G. – Como vocês se conheceram?

M.C. – Desde Campinas.

A.G. – Ah, ela...

M.C. – E eu comecei a namorar ela em São Paulo, já na faculdade, porque ela fez línguas. E até hoje ela traduz... Ela é tradutora do *Estadão*. Quando você vê, lá no texto, lá embaixo, Anna Capovilla... Mas ela sofreu, sofreu parte... Em 1970 e 1971, teve uns problemas aí que nós tivemos que nos... ficar longe, porque eu estava sendo perseguido, de certa maneira. Saímos, ficamos um período... para preservar. Mas ela... tudo bem, cada um sabia de si mesmo.

A.G. – A essa altura, vocês tinham mais de um filho, já?

M.C. – Já. Dois. Ao final, foram três filhos, desse período, do período até 1971 ou 1972. Eu me separei em 1971.

A.G. – Vocês se casaram em que ano? Lembra?

M.C. – Em 1961.

A.G. – Ah, dez anos?

M.C. – É. Naquele período de 1961, já...

A.G. – Eu queria voltar um pouquinho, se puder...

M.C. – Sim.

A.G. – Para tentar entender em que medida e grau havia intercâmbio entre vocês, ligados à Cinemateca e ao cinema em São Paulo, e o pessoal do Rio.

A.C. – Se havia esse intercâmbio.

M.C. – Intercâmbio?

A.G. – É. E que tipo de intercâmbio, se havia diálogo, se havia... sei lá, uma mera influência, ações, reações. Como se dava essa troca entre vocês?

M.C. – Bom, nós tínhamos um contato através do Paulo Emílio. Eu ia uma vez por mês, mais ou menos, para o Rio... vinha para o Rio e ia para a casa do Joaquim, onde se faziam os encontros. Eu participei em umas quatro ou cinco dessas reuniões, onde se captava mais ou menos o que estava ocorrendo no Rio de Janeiro, e levava essas informações para o Paulo e o Paulo fazia então os textos do *Estadão*. Essa comunicação também se dava quando eles vinham para São Paulo. Então, o Paulo Cezar, o Glauber, o David Neves vinham muito a São Paulo, justamente para ter esses encontros com o Paulo e conosco.

A.G. – Para saber o que vocês exibiam lá, o que vocês produziam?

M.C. – Não. Era um ponto mais... Estava nascendo. Então, vamos para um momento... Porque eu, de certa forma, selecionei os momentos mais importantes. O momento mais importante foi a sessão, em 1961, Que nós fizemos, dentro da [VI] Bienal: a primeira Mostra do Cinema Novo. Quais os filmes? *Couro de gato*; *O poeta do Castelo*; *Arraial do Cabo*... Eu tenho memória de elefante: ela é grande, mas não conserva nada dentro.

A.C. – E *Aruanda*?

M.C. – *Aruanda*... Olha, do Joaquim...

A.G. – Acho que o Joaquim, por exemplo, já tinha *Garrincha*, também, não?

M.C. – *Garrincha* vem depois.

A.G. – Depois? Eu acho que tinha mais um filme do Joaquim.

M.C. – Do Joaquim, tinha *Couro de gato*, *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*; o *Arraial do Cabo*, que é Paulo e Mário; *Aruanda*, do Linduarte; *Apelo*, do Trigueirinho Neto, um filme absolutamente fora do quadrado aqui, fora do esquema, mas entrou porque nós gostávamos muito do Trigueirinho¹¹ e o Trigueirinho tinha acabado de fazer o *Bahia de Todos os Santos*; e o *Um dia na rampa*, do Luiz Paulino dos Santos. O Luiz Paulino tinha sido deposto pelo Glauber, no primeiro filme do Glauber. Bom, esse foi um momento histórico, porque, pela primeira vez, o público de São Paulo e alguns cineastas paulistas viram aquela mostra. Essa mostra foi o ponto, vamos dizer... Algo novo aconteceu, está acontecendo, começa a acontecer. E esse encontro, de certa forma, foi antecipado pela mostra do filme do Linduarte, o *Aruanda*. A história do *Aruanda* é a seguinte... Vocês devem saber. Pelas pesquisas que vocês fazem, que são muito profundas...

A.G. – A gente não sabe nada.

M.C. – O Linduarte tinha acabado de pegar... fechar o filme aqui no Rio de Janeiro...

A.G. – Na Líder, no laboratório?

M.C. – Na Líder, aqui do Rio. Ele pegou a primeira cópia que saiu e levou para São Paulo. Ele fez uma exibição antes, para o pessoal, mas dentro da própria Líder, e depois pegou debaixo do braço esse filme e levou para São Paulo. Por quê? Porque estava acontecendo, em São Paulo, o Encontro da Crítica Cinematográfica, o primeiro Encontro da Crítica Cinematográfica, onde estavam todos os chamados... os críticos de cinema do Brasil, a maioria – todos os de São Paulo, todos os do Rio, todos que vinham da Bahia, Walter da Silveira, os grandes nomes todos. E eu e o Jean-Claude ficávamos...

¹¹ José Hipólito Trigueirinho Neto.

A.G. – Recebendo os filmes?

M.C. – Recebendo.

A.G. – Eram recepcionistas.

M.C. – Recepcionistas, os dois. E cada um chegava e a gente dava... Aquela coisa normal de...

A.G. – Fazia a inscrição.

M.C. – Inscrição etc. Tinha um texto que o Paulo Emílio escreveu sobre esse encontro, a importância e não sei o quê. E chega um baixinho, meio gordinho, com esse filme debaixo do braço, e diz: “Eu sou Linduarte Noronha, eu queria mostrar esse filme para vocês”. Isso era ao meio-dia ou uma hora. Eu me lembro muito bem, eu e o Jean-Claude... Ao meio-dia ou uma hora, ele chega e diz: “Queremos mostrar esse filme”. E nesse dia ia ter... Vê se isso é coisa que... Porque, no Cine Coral, lá em São Paulo, que era da Cinemateca, era programado pela Cinemateca, a gente fazia lançamentos, pré-estreias de filmes estrangeiros que chegavam, e nesse dia nós estávamos... À noite era a pré-estreia do filme do Fellini, aquele que...

A.G. – *A doce vida*.

M.C. – Não. É *A doce vida*, aonde entra no chafariz?

A.C. – *La dolce vita*.

M.C. – É *A doce vida*. Bom, à noite era essa exibição, toda a intelectualidade de São Paulo e mais os críticos estão convidados para essa noite, e ao meio-dia chega um cara com um filme debaixo do braço, “quero mostrar”. Aí pegamos o Rudá... “Rudá, aqui é o Linduarte...”. Sabíamos da existência dele, mas nunca tínhamos visto. Sabíamos que ele estava fazendo o filme, a gente sabia dessas informações, mas não sabíamos o que era. Aí o Rudá disse: “Então vamos ver agora. Vamos para o...”. Foi só atravessar a rua, porque era na Sete de Setembro, também, esse espaço onde a gente estava fazendo esse encontro. Aí fomos para o cinema, pegamos o operador, botamos o filme na tela, e nós três, lá, e mais o Linduarte, vendo o filme...

Eu digo: “Isso é uma loucura! Esse filme é uma loucura! O que nós vamos fazer? Vamos botar antes do *La dolce vita*, vamos botar como um complemento”. E chegamos para o Paulo Emílio... “Paulo Emílio, nós vamos fazer isso, porque eu acho que vale a pena, é uma coisa importante, estão os críticos aqui, o diabo e tal...”. Não deu outra. Passou o filme, um alvoroço fantástico! Foi o grande momento do Linduarte, em toda a vida Ele sempre fala comigo que... “Capô, você e o Jean-Claude foram os meus guias, vocês conseguiram com que eu ficasse universalmente conhecido, num momento só”. Porque isso foi impressionante: em um dia só, esse cara virou o grande cineasta do Cinema Novo e a abertura do... E inspirou, nesse dia, nessa noite... “Vamos fazer uma mostra. Porque têm outros filmes feitos.” O *Couro de gato* já estava pronto – ele tinha finalizado na França – e os dois anteriores, que é *O poeta do Castelo* e...

A.G. – E *O mestre de Apipucos*.

M.C. – E *O mestre* Já estavam prontos; *Arraial do Cabo*... mas nunca tinha sido visto. Era o momento de fazer isso. Aí juntou tudo.

A.C. – E a crítica aí foi favorável? Teve...?

M.C. – A crítica, na época, não tomou muito... Quer dizer, é engraçado: alguns, sim; os outros, não. Porque ali tinha 80% de, vamos dizer, tradicionalistas, críticos de jornais do interior, lá da Paraíba, e esses caras não... E tinham três ou quatro que foram já unânimes, dizendo: “Esse é o ponto de partida”. E o Paulo Emílio e... E a Cinemateca foi responsável, basicamente, por esse encontro, do filme no cinema e a mostra.

A.G. – Eu tenho duas perguntas, que eu não sei se vão caber ainda nessa fita, mas uma... O Paulo Emílio é um personagem que aparece muito nessas entrevistas que a gente tem feito e nas leituras que a gente faz para se preparar para elas. Queria que você falasse um pouquinho de como ele era, a sua percepção de quem era o Paulo Emílio.

M.C. – Ele era um mestre. Ele foi a fonte de tudo. Ele foi responsável... Primeiro, veja bem, ele faz, no Cine... Vocês sabem que a primeira grande mostra, vamos dizer, de um cinema que ninguém tinha visto no Brasil foi em 1954. Houve uma mostra dos maiores filmes da época, anteriores inclusive, no aniversário da cidade de São Paulo, em 1954, e ali se passou, basicamente, os grandes filmes do mundo num momento só, em uma semana de exhibições, e

vieram para o Brasil... O problema é que a minha cabeça não foi direcionada, nesse momento, para te dar essa informação. Mas ali começa, basicamente, a mudança do cinema, porque... Eu não... O Paulo Emilio é que traz esse festival em homenagem à cidade de São Paulo, que foi visto por muito poucas pessoas, mas ele é uma marca. A partir de 1954, muda-se a percepção de o que é o cinema. Porque o que nós víamos continuava sendo, até 1955 e 1954, aquele cinema que vinha dos Estados Unidos. Sempre foi assim. E os filmes italianos e franceses etc. eram programados, mas não estavam, ainda, vamos dizer, consolidados como movimento, como mudança. Só vamos entender o neorrealismo italiano vendo os filmes e comparando com os outros. Quer dizer, isso não havia. Então, o Paulo, com a sua importância e os seus conhecimentos junto à Cinemateca Francesa, a Cinemateca Italiana... Através da Cinemateca Francesa se abriu tudo para o Brasil. Então, esses 600 ou 700 filmes que chegaram para serem exibidos no Brasil, se deve ao Paulo. E o Paulo, também, ele vai se transformando, porque ele tem uma cultura cinematográfica construída na Europa. Ele chega ao Brasil, depois que ele... foge, durante os anos 1930, ele teve um problema sério, então, ele viajou. E a parte cinematográfica do Paulo era uma cultura, vamos dizer, francesa. Ele vai conhecer o cinema brasileiro depois de tempos, mais à frente, porque começa com a transformação da Cinemateca em um acervo de preservação. Quando começa a preservação, ele começa a ver os filmes brasileiros que existiam. Porque a chanchada não dava espaço para você analisar um país culturalmente. Era um flagrante da realidade, mas não era a realidade. A realidade era o cinema que, basicamente, o... que estava sendo feito pela Cinédia. O cinema da Cinédia era mais importante e começa a ser preservado, pesquisado. Então, nós tínhamos um especialista de preservação ligado a buscar esses filmes que estavam fora de circulação e, às vezes, nas prateleiras. E essa recuperação é que dá ao Paulo uma noção, uma ideia de que um cinema brasileiro existia por trás desse cinema de musical etc. e tal que existia nas telas. Quer dizer, ele mudou de capacitação, dentro desse processo de levantamento dos filmes antigos. E depois, o movimento que começa a surgir em São Paulo e no Rio – principalmente no Rio, ele se interessa pelo que os jovens desse período estavam conversando, qual era a perspectiva. Eles já tinham... Já tínhamos uma ideia da Nouvelle Vague, que estava chegando aqui, porque chegaram os filmes. E os anos 1960 são de ebulição em todas as áreas: música, o teatro. Isso tudo estava num bolo só. E o Paulo percebeu que estava havendo uma mudança radical na cultura brasileira através disso: a arquitetura, Brasília... Ele chega, é um país novo para ele. Ele encontra tudo já em movimento, muitas coisas sendo articuladas. Então, em São Paulo tinha o Arena. O Arena é importantíssimo para essa... Apesar de não ser um homem de teatro, ele foi ao Arena, ele viu uma peça do teatro. O Paulo era uma figura impressionante, na capacidade de

articulação e de conhecimento, mesmo. Quando ele enfocou o momento de transformação, que já estava armado, ele fez quatro ou cinco artigos que fecharam... E deu inclusive um gás para o Glauber também trabalhar no *Jornal do Brasil* e fazer uma espécie de complementação, já do ponto de vista do cineasta, e houve uma unidade nesse sentido.

A.G. – A gente vai ter que interromper de novo.

[FINAL DO DEPOIMENTO]