

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. 32 pp.

MAURICE CAPOVILLA

(depoimento, 2013)

Rio de Janeiro

2013

Nome do entrevistado: Maurice Capovilla

Local da entrevista: Rio de Janeiro – RJ

Data da entrevista: 12/04/2013

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

Entrevistadores: Adelina Maria Alves Novaes e Cruz; Mila Lo Bianco

Transcrição: Maria Izabel Cruz Bitar

Data da transcrição: 03/05/2013

Conferência de fidelidade: Lucas Andrade Sá Corrêa

** O texto abaixo reproduz na íntegra a entrevista concedida por Maurice Capovilla em 12/04/2013. 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.C. – Te agradecer mais uma vez, Maurice, a sua preciosa paciência por hoje.

M.C. – É um prazer.

A.C. – Não temos como... Não temos palavras. Nós fizemos aquela primeira entrevista abordando vários temas, principalmente uma coisa mais de sua trajetória privada, de vida, e hoje a gente queria centrar mais na sua obra, que é vastíssima e que a gente precisa conversar um pouquinho sobre ela. Mas antes de a gente... Nós finalizamos a primeira entrevista com aquela questão da rivalidade – vamos fechar isso um pouco – entre Rio e São Paulo, Cinema Novo e Cinema Marginal. A seu ver, se existia realmente essa rivalidade ou se isso é uma história que foi pensada depois, por historiadores e pessoas que pensaram o cinema. Como é que você viveu aquele momento lá, entre paulistas e cariocas?

M.C. – Bom, rivalidade, na verdade, não houve, porque a presença, vamos dizer, do cinema no Rio de Janeiro era muito mais forte, porque a geração toda da época estava localizada no Rio, fora Glauber, que vinha da Bahia. Então, o que houve foi umas rugas entre, por exemplo, Rogério [Sganzerla] e Julio Bressane com o Glauber e com o pessoal do Cinema Novo. Então, daí nasce uma espécie de... certo conflito não, mas ciúmes de uma coisa, vamos dizer, muito provinciana...

A.C. – De regionalismo.

M.C. – Além de tudo, eram publicadas as diferenças, vamos chamar assim. Que existiam, é evidente. Porque o cinema de São Paulo era muito mais... era menor em quantidade, éramos três, quatro, cinco, dez jovens que estavam fazendo esse cinema da Boca do Lixo, contra todo um grupo já organizado e, de certa forma, unido, com propostas etc., que estava acontecendo no Rio. Então, essa diferença existe, em termos de... Depois, um pouco de geração – também está envolvida a geração –, porque tanto o Rogério quanto o Julio vêm um pouco depois do surgimento realmente do movimento do Cinema Novo. Eles já são de final dos anos 1970 e início de 1980, enquanto que esse pessoal do Rio de Janeiro já estava... vamos chamar assim, tinha começado nos anos 1960 e já estavam organizados, com distribuidora própria, todo esse processo, vamos chamar assim... já comercializados, os filmes – tinha a Difilm que estava montada... Enfim, o cinema, no Rio de Janeiro, estava estruturado. Em São Paulo, era um grupo de jovens com uma nova linguagem, diferente, mais ligada à própria cultura de São Paulo: nasce na Boca do Lixo... Enfim, está em contato com outro universo. E, também, eles vinham com uma posição de contrapor-se à linguagem que estava existindo no Cinema Novo. Creio que é isso.

M.B. – Agora, com relação à produção do Thomaz Farkas, você acha que essas produções, da qual você realizou o *Subterrâneos do futebol*, esse tipo de produção de documentários se alinhava um pouco mais à linha do Cinema Novo?

M.C. – Na verdade, o documentário está dentro do quadro de um Cinema Novo, sem dúvida, com... vamos chamar assim, com origens diferentes e com linguagens, evidentemente, diferentes etc. No caso do cinema documentário, é preciso dizer que o ponto de partida dele realmente foi São Paulo, em relação ao Rio, apesar de que o Rio já tinha produzido filmes importantes: *Maioria absoluta*, *Couro de gato*, enfim, filmes já considerados importantes e que foram pontos de partida. Na verdade, o lançamento do Cinema Novo se dá com esses filmes cariocas em São Paulo. É uma mostra que acontece em 1961 e é, na verdade, o lançamento do Cinema Novo, com documentários – praticamente só documentários – cariocas, sendo que o único filme fora desse padrão era o do Linduarte Noronha.

M.B. – *Aruanda*.

M.C. – *Aruanda*. Então, no caso do documentário, em São Paulo, ele se implanta justamente com a vinda, com o surgimento do Nagra. O Nagra chega ao Brasil, em 1963, e chega ao Rio de Janeiro, através do Arne Sucksdorff, que veio contratado pelo Itamaraty para dar uma série de oficinas sobre som, a partir do som direto, que no Brasil não existia. Até 1963, até meados de 1963, nós não tínhamos o som direto. O som direto vem através de um gravador chamado Nagra e de uma câmera 16 milímetros, que faz com que se... Toda a captura, toda a produção de um curta-metragem muda radicalmente. Há uma mudança radical. Mas, por coincidência... Como poderia acontecer normalmente no Rio de Janeiro, aconteceu em São Paulo. Quer dizer, o Nagra é apresentado ao Rio de Janeiro, todos os jovens realizadores da época fazem esse curso do Arne Sucksdorff, aprendem, de certa maneira, como se utiliza então esse som direto através do Nagra, mas os filmes realmente feitos em som direto, em todos os sentidos, acontecem em São Paulo, porque aí o Thomaz Farkas compra um Nagra, que era esse Nagra que tinha vindo ao Rio de Janeiro, tinha vindo pelas mãos do Arne Sucksdorff, compra o Nagra e uma câmera de 16 milímetros, uma Arriflex 16 milímetros, que nós não tínhamos ainda no Brasil, também. E com esses dois equipamentos se implanta esse novo... a nova maneira de encarar a realidade, através do documentário. Aí surgem os quatro filmes que você citou, do Thomaz Farkas, que foi o ponto de partida da Caravana.

M.B. – E você trabalhou também no *Viramundo*.

A.C. – Do Geraldo Sarno.

M.C. – No *Viramundo*, eu fiz o som. Aprendi a fazer sem querer, usando um pouco de informações do pessoal de som de São Paulo. Mas nem eles mesmos... Todos os técnicos de som de São Paulo nunca tinham visto um Nagra. O Nagra era uma coisa nova para todos. Eu aprendi a operar porque não era uma coisa fora do comum. Ele era muito simples. Muito superior, tecnicamente, a todos os equipamentos da época, mas a operação era muito simples: dependia apenas de você regular o áudio e praticamente gravar, como se fosse um gravador comum. A diferença dele era a sua estrutura técnica. Então, fiz o *Viramundo* e fiz o som também do *Subterrâneos*.

A.C. – Então, aí você quer falar um pouco mais...? Agora, centrando mais, mesmo, na sua produção, [poderíamos] falar um pouco sobre essa experiência do *Subterrâneos do futebol*, com o Thomaz Farkas. O que você pode nos contar, nos revelar sobre essa sua experiência?

M.C. – Bom, por incrível que pareça, de certa maneira, esses filmes – quatro – , três rodados em São Paulo... aliás, dois rodados em São Paulo, um no Rio de Janeiro e outro na Bahia, esses filmes surgem... Porque nós, a partir de 1964, nós estávamos fugindo da polícia, todos. Então, o Geraldo Sarno chegou da Bahia, fugindo da Bahia, porque estava perseguido lá, e veio para São Paulo; eu já estava também numa lista; o Vlado estava... Não estava, na época, ainda numa lista de procura, mas eu, por exemplo, saí da *Última Hora* no final de 1964... Eu peguei o golpe de 1964 como jornalista da *Última Hora*. Então, todos nós saímos da cidade e fomos para a casa do Thomaz Farkas, em Guarujá. O Thomaz tinha uma casa em Guarujá. Na verdade, nós fomos primeiro para a casa do Vlado, do pai do Vlado e da família do Vlado Herzog, que tinha uma casa também em Guarujá, e depois passamos para a casa do Thomaz, que era maior e mais ampla, porque começou a chegar gente de São Paulo, como o Sérgio Muniz, e chegou o Geraldo Sarno; o Vlado etc. Nós éramos uns cinco. E, casualmente, o Edgardo Pallero, que era o diretor de produção do Fernando Birri, e a mulher, a Dolly Pussi; e o assistente de direção, que foi um dos realizadores de um dos quatro filmes¹. Esqueço agora. Bem, todo esse grupo se reuniu na casa do Thomaz por um motivo político: nós estávamos saindo fora da zona, vamos chamar, perigosa de captação, de captura. E nesses encontros, e nesses dias que passamos lá, o Thomaz, em um fim de semana, ele vai para lá e a gente começa a conversar sobre o que fazer, e aí é nada mais... útil... o mais interessante para decidir era o que fazer: “Nós queremos fazer filme”. Então, o Thomaz tem uma câmera já comprada, que é essa câmera 16, já tem o Nagra, que ele já estava testando, então resolvemos cada um de nós bolar, naquele espaço e durante aquele tempo, bolar os filmes que queríamos fazer. Eu já tinha, de certa forma, há algum tempo, a ideia de fazer um filme sobre futebol, mas não tinha nada escrito, não tinha nada, vamos dizer, estruturado na cabeça. Eu queria fazer justamente uma investigação cinematográfica de como era o... vamos chamar assim, o bastidor do futebol em São Paulo, a corrupção do futebol em São Paulo, através dos que nós chamávamos... os diretores das equipes, os chefões do futebol, o presidente da Associação de Futebol de São Paulo... Enfim, eu queria analisar esse aspecto, que nunca tinha sido analisado: de que maneira o futebol, que expõe toda a riqueza do brasileiro no esporte etc., por trás do pano, ele é... o jogador é um escravo, o dinheiro do futebol se escoa no bolso desses diretores de clubes. Enfim, eu queria analisar esse aspecto. Mas, aos poucos – eu tinha uma estrutura mais ou menos montada –, o projeto foi se desenvolvendo para ser também uma análise do jogador de futebol – o que é que ele sofre; de que maneira; como é esse

¹ Refere-se a Manuel Horácio Gimenez, que dirige o documentário *Nossa escola de samba*.

personagem. Então eu escolhi três personagens: o Zózimo Calazans, que era bicampeão mundial, jogou na seleção brasileira de 1958 e de 1962; e depois eu queria o Pelé, naturalmente; e encontrei, por acaso, para fazer o terceiro personagem, um garoto que tinha sido contratado para fazer um filme sobre o Pelé. Ele foi então contratado para ser o Pelé criança, e esse menino já estava na Liga... numa escola de futebol, no Palmeiras. Resultado: eu peguei o menino, que imagina-se que ele seria o novo Pelé, porque ele era muito bom como jogador, jovem, menino, uma espécie de um novo Pelé surgindo; o próprio Pelé; e o Zózimo, que estava sendo acusado pelo Bangu como uma pessoa que tinha roubado... E ele foi maltratado pelo Bangu, no Rio de Janeiro, e foi vendido para um time do interior de São Paulo. Então, eu quis fazer uma espécie de trilogia, mostrando a infância, que é todo o desejo, o futuro, o menino que acha que vai ser um grande craque; o grande craque; e o grande craque que está no ostracismo. Então, essa ideia de que o futebol tem muito pouco tempo e o jogador era sempre uma vítima desses processos, tanto o processo político quanto econômico, dos clubes. Enfim, ele é, na verdade, uma espécie de objeto útil para determinadas pessoas, mas ele mesmo, ele é uma vítima da sua profissão.

A.C. – E essa questão, esse tema do futebol, ele é recorrente na sua filmografia. [Interrompe] Não sei se isso tem a ver com a sua origem lá de campeão pelo... da turma de Valinhos e depois...

M.C. – O Guarani de Campinas...

A.C. – ...de Campinas. Porque aí você tem o *Subterrâneos*; em 1979, você tem o *Copa 1978*...

M.C. – Como é?

A.C. – *Copa 1978*.

M.C. – Ah! Tem a Copa de 1978.

A.C. – E, também, ainda está no período de ditadura.

M.C. – É isso. Estava

A.C. – Então, você fala um pouquinho. Depois você tem *No país do futebol*, em 2005, não é isso?

M.C. – É isso.

A.C. – E tem uma relação muito íntima com o Zico, que eu também queria ouvir um pouco. Então, queria que você falasse um pouco sobre o *Copa 1978* e essa relação, ainda, com a ditadura, com esse período...

M.C. – O futebol, eu começo a jogar desde garoto. Porque, na verdade, a cidade em que eu nasci, Valinhos, é uma cidade pequena – tinha carroça, inclusive, nas ruas –, enfim, não era uma cidade muito perigosa para jogar futebol. Então, a gente escolheu um espaço próximo à estação da estrada de ferro e, ali, a gente brincava. Nesse grupo estava um que ficou meu amigo e [era] meu parente, era meu primo, e nós nascemos no mesmo ano – eu era um mês mais velho do que ele –, e nós jogávamos juntos, sempre, nesses campinhos de várzea. A evolução foi um time que existia em Valinhos, chamado Valinhense, que montou, pela primeira vez, um time de juvenil. Não existia, lá em Valinhos, nessa época, um time de jovens e meninos. Então nós fomos, eu e o Écio – chama-se Écio Capovilla –, fomos integrar esse time de juvenil do Valinhense. Depois, fomos para o Rigesa. Rigesa era uma fábrica de papel e papelão, era muito forte, tipo a Gessy. Tinham duas grandes fábricas em Valinhos: a Gessy, que depois virou Gessy Lever, e essa fábrica de papelão, que também montou um time de futebol e tinha mais condições técnicas e mais dinheiro etc. e tal e nós tínhamos aí uniforme e tudo bem. E fomos para o Rigesa, eu e meu primo, e de lá fomos escolhidos por um técnico do Guarani para jogar no Guarani, no juvenil do Guarani. E foi no juvenil do Guarani que, de certa forma, a gente começou a entender o que é futebol. Eu tenho até uma história que eu não sei se vocês sabem, mas a ideia que eu tinha de futebol era uma brincadeira de criança, mas, com essa evolução, até chegar ao juvenil e, depois... E principalmente no Guarani, que já era dentro do estádio, que estava já... Nós inauguramos o estádio do Guarani, o novo. E com isso você tinha uma arquibancada com... sei lá, 200 mil pessoas vendo o jogo do... Porque nós fazíamos sempre a preliminar do jogo principal, então, o estádio já começava a se encher quando a gente começava. E aí foi se dando a ideia de que o futebol é uma profissão absolutamente de gente madura, de pessoas que tenham uma faculdade de exercer aquela profissão etc. Não pode ser uma criança. E essa impressão surgiu quando nós tínhamos justamente a idade da criança. Nós éramos de sete ou oito anos e tivemos uma informação de que o time do Palmeiras viria a Valinhos, num local chamado Fonte

Sônia, que era uma estância mineral onde iam as pessoas para passar as férias etc. E tinha um campo de futebol lá, e o Palmeiras, sempre, nos finais de campeonato, eles iam treinar, fazer os treinos finais nessa estância chamada Fonte Sônia. Bom, quando soubemos que o Palmeiras ia estacionar ali na estância, nós fomos, eu e o grupo, o timinho de garotos, nós fomos, para ver esse time jogar, um time fantástico. E nós éramos torcedores... Meu pai era torcedor do Palestra Itália e, depois, do Guarani etc. Bom, entramos... Como não podíamos entrar pela frente – porque, quando havia esses treinos, eles fechavam, para ninguém ver –, nós entramos por trás desse local, que é todo cheio de árvores e lagozinhas e tal, um negócio muito bonito. Fomos por trás e, de repente, nós chegamos por trás de uma trave do gol, por trás do gol. E nesse gol existia um homem de mais ou menos dois metros de altura, com as mãos maiores do que o Cristo Redentor, assim, de costas. Demos com essa figura – sabíamos quem era, era o Oberdan Cattani, um grande goleiro da época, um mito. Ele, assim. E o Waldemar Fiúme, que era um dos jogadores, um argentino que o Palmeiras tinha trazido, estava colocando a bola bem na grande área... antes da grande área. Ele colocou a bola e nós ficamos olhando. De repente, ele viu, chutou, a bola veio com uma violência incrível e o Oberdan fez apenas assim, *toc*, e a bola parou na mão dele. Aí ele pegou a bola aqui e jogou de novo, novamente, para ser chutada. Aí, quando vimos aquilo, ficamos absolutamente embasbacados, totalmente, e aí baixamos a cabeça e fomos embora, totalmente destruídos na nossa imaginação de sermos jogadores, porque chegamos à conclusão de que aquilo era coisa de homem, não era coisa de criança. Mas, enfim, passou, porque com o tempo a gente voltou a achar que era possível a gente brincar, pelo menos, de jogar futebol e fomos parar no Guarani. Do Guarani, o Écio e eu viemos para o Rio de Janeiro, para treinar no juvenil do Fluminense. Passamos aqui... eu, dois meses ou um mês e meio. Meus pais tinham amigos aqui, da época que ele fazia transporte de figos e uvas aqui para o Rio de Janeiro, ele tinha amigos italianos aqui, então, eu ficava na casa desses italianos, e o Écio ficou numa casa que o Fluminense tinha. Bem, eu voltei para São Paulo, porque meu pai disse: “Não vai continuar mais fora, você vai ter que estudar”. E meu primo ficou, virou um grande jogador, foi de seleção, jogou muito tempo no Vasco, foi bicampeão etc. E eu fui para outra linha. Mas sempre o futebol, para mim, foi uma fonte de... inclusive de reflexão. Eu via o futebol, vejo o futebol como uma ação coletiva e uma representatividade da sociedade. O futebol, no fundo, ele é uma espécie de expressão... mitológica não, mas é uma expressão de como a sociedade funciona. São dois times. Sempre há conflitos na sociedade, ou de família, ou de país, de Estado contra Estado etc. Há um juiz. Todos, dentro desse campo de futebol, um jogando contra o outro, sabem das regras, mas estão lá para ferir as regras, para subverter as regras, porque fazem a falta, pegam a bola com a mão, quer dizer, eles não obedecem. As regras

são feitas para serem destruídas, de certa maneira. Esse juiz tem autoridade. Então, você veja o que ocorre na sociedade. É a mesma situação, porque nós, de vez em quando, ferimos as regras. Tem um juiz, sabemos que esse juiz pode nos punir, no entanto, há crimes, há subversão geral de... econômica, há ladroeira em todos os sentidos. No entanto, essa sociedade se sustenta justamente dentro dessa estrutura de regras. É preciso vencer. Uma das partes... Joga-se para vencer. Joga-se, na sociedade, para se enriquecer, para melhorar a sua vida, mas também... Enfim, o que acontece no campo é um pouco aquilo que a gente vive na vida real.

A.C. – E aí você entra em campo com a sua câmera, em vez de entrar com a bola, como diretor, o dono do tema, passa pelo *Subterrâneos* e faz o *Copa 1978* em plena ditadura também na Argentina.

M.C. – Bom, essa ida para a Copa foi uma coisa circunstancial: eu estava em São Paulo... Eu estava no Rio já... Eu morava aqui e morava em São Paulo, ao mesmo tempo, e um produtor carioca que era justamente irmão do... Esse produtor era um produtor de cinema aqui do Rio de Janeiro e ele foi contratado por uma empresa de um deputado mineiro, que não me lembro o nome agora, para fazer o filme da Copa, em 1978, na Argentina. Bom, o Havelange, que era o presidente da Fifa, ele contratou, através do poder que ele tinha, essa empresa para produzir o filme, e essa empresa contratou então esse... Uma empresa foi criada por esse deputado justamente para fazer esse evento, porque ele não tinha nada a ver com cinema. Essa empresa nunca existiu. Ela foi feita exatamente para monitorar a grana que rolou, durante esse tempo, na produção desse filme. E nós, eu e Paulo Cezar Saraceni, fomos contratados para realizar o filme da Copa. Por quê? Porque ambos estávamos ligados profundamente ao futebol. Dos cineastas que tinham, nenhum deles tinha a nossa experiência. No caso do Paulo Cezar, o Paulo Cezar jogou no Fluminense, também, e era assíduo frequentador do futebol. E eu também. Então, eles nos contrataram, disseram: “Vocês dois vão fazer o filme da Copa”. “Ok” Contratamos 70 pessoas, entre equipe técnica, diretores de produção e uma série de... E esse grupo foi direto para Buenos Aires, dentro da maior... no momento mais violento da ditadura argentina, em 1978. Já na primeira noite que passamos no hotel, tivemos que descer e ficar na rua durante umas três horas, de madrugada, porque havia uma ameaça de uma bomba dentro do prédio, dentro do hotel, para você ter uma ideia. Nós não podíamos chegar perto da Praça de Maio, porque as mulheres, as avós, elas estavam num conflito tremendo com... e elas se colocavam na praça e a praça era cercada de policial. Para ter uma ideia, nem o povo argentino chegava próximo. Isso foi um estado de terrível confusão. E fizemos o filme. O filme foi bolado, entre

eu e o Paulo, o seguinte: “Eu faço a derrota e você faz a vitória”. Nós tínhamos duas câmeras... Foram as primeiras Arriflex de última... A primeira Arriflex do... que foi criada no mundo... vieram para cá. Eram câmeras maravilhosas, blimpadas e o diabo, lentes de todas as distâncias, inclusive uma lente de mais ou menos... sei lá, do tamanho... desse tamanho, essa lente. Precisava de dois tripés para segurar. Todo o equipamento mais requintado e de última geração da época chegou em um carregamento de equipamento no porto de Santos. De lá, nós transportamos ele para... Foi verificado aqui e depois foi para Buenos Aires. Bom, essa estrutura toda era comandada por mim e pelo... por esse diretor de produção, eu e Paulo. Então, eu fazia o jogo – dentro do campo, fora do campo e nos treinos – começando a entrevistar o time que perdeu, e o Paulo Cezar fazia o time que ganhou. Dividimos essas... Enquanto foi rolando o campeonato, nós já fomos definindo quais eram esses personagens. E com isso iríamos montar um filme dramático, onde a vitória e a derrota iam sendo analisadas e confrontadas no correr do campeonato. E entramos pela população, conversamos com... fizemos depoimentos, entramos nas *villas miserias*, no interior mesmo das... na periferia de Buenos Aires. Filmamos um jogo, inclusive, que era... um jogo num campo de terra batida, e os moradores da favela vestidos com a camisa da Argentina, contra a camisa... não sei se era da Holanda, que era um jogo que estava tendo naquele momento. Quer dizer, no momento em que... Talvez, um pouco mais adiante. Eles jogavam à tarde e nós fomos durante a hora do almoço. O time da várzea estava jogando com a camisa da Argentina, contra a camisa do time que iria jogar de tarde contra o time argentino. E ao lado, um barril de vinho. Então, nós fomos filmando o jogo, e à medida que o jogo ia correndo, evidentemente, os elencos, os jogadores iam cada vez bambeando mais, porque a cada momento eles paravam do lado, tomavam um gole de vinho e voltavam, o goleiro etc. Já no final, realmente, a bola não existia; só existia encontrão. Então, vamos dizer, esta imagem de um país que monta uma Copa do Mundo e deixa relegado a esse estado o povo, que não podia ver televisão porque não... Era aberto só para quem tinha... Isso eu não me lembro agora, mas era restrito, o uso da televisão. Então, essa é um pouco a imagem que nós queríamos passar dentro desse filme, de que maneira a ditadura se expressa: através de um esporte onde o povo não pode ver o jogo. Bom, isso aí foi o ponto de partida. Mas o problema ficou muito complicado, porque essa empresa implicou comigo e com o Paulo, por motivos de que deixaram de pagar semanalmente. O trato era pagar semanalmente a equipe. A equipe ficou três semanas sem receber e com isso entrou numa crise e nós abrimos um momento para dizer: “Olha, não vamos trabalhar mais, enquanto não se pagar”. Eles, no final, pagaram, e quando nós chegamos ao Brasil, eles nos dispensaram. Então, nós não pudemos montar o filme. Eu fui mandado embora, e o Paulo Cezar também, e o produtor também, que era nosso amigo. E com

isso o filme foi montado por pessoas que nunca tinham ido ver, nem sabiam do material. Nós rodamos mais ou menos umas 1.000 horas, no mínimo, de 1.000 a 1.500 horas.

A.C. – E esse material bruto ficou com a...?

M.C. – Grande parte daquilo que nós filmamos não foi utilizado. Porque o diretor de som, os dois diretores de som... Eram duas equipes. Tinham dois técnicos de som. Os dois diretores de som não entregaram o material gravado. O som...

A.C. – O áudio.

M.C. – O áudio não foi entregue. E mesmo que fosse entregue, para achar... Enfim, não se consumou. Então, o que eles fizeram? Usaram material de arquivo, usaram o material que as outras equipes filmaram... Porque nós tínhamos cinco equipes... seis equipes, em torno do campo, filmando o jogo, e a nossa função era fazer a estrutura dramática do filme: falar com as pessoas etc. Então, essa parte fundamental, que era recheiar o filme, vamos chamar assim, com personagens, não foi possível, porque eles também não tinham nem o som e não quiseram fazer a nossa parte. E aí usaram o material que era o material normal de jogo de futebol, botaram um narrador... E com isso o filme ficou sem finalizar.

A.C. – Mas esse material bruto, você não sabe se está na CBF, ou se isso se encontra, ainda?

M.C. – É provável que tenha ido... Esse material pode ter ido para a Cinemateca Brasileira. Agora eu não estou sabendo direito. Mas, de qualquer maneira, ele é inútil, porque sem o som... Até fazer novamente o som...

A.C. – Então, aí nós podemos avançar para *No país do futebol*, em 2005, que já era um outro momento, a ditadura já tinha acabado há 20 anos.

M.C. – Bom, *No país do futebol*... Você está dizendo esses três que eu fiz para o Canal Brasil, não é?

A.C. – Para o Canal Brasil. Porque a gente está dentro da temática futebol.

M.C. – *No país do futebol* é o seguinte... Ah! Tem duas coisas. Um é uma série de oito curtas de 30 minutos que eu fiz ao final de 2004... Não, em 2007. Eu não me lembro bem a data. E eram personagens. Então, eu entrevistei Sócrates, Zico, Gerson, Leonardo, Tostão... Essa série, eu exibi no Canal Brasil e foi uma espécie de visão da história do futebol através desses craques: Sócrates... Eram oito. Até o Chico... o humorista Chico...

A.C. – Caruso?

M.C. – Não. Antes.

A.C. – Chico Anysio?

M.C. – Chico Anysio. Chico Anysio foi repórter esportivo, repórter e crítico de futebol. Ele começou assim. Bom, e com isso se fez um panorama. Agora, o outro filme que a gente... Ah, não, esse aí não interessa porque é um filme que eu fiz para a Antenne 2². Isso eu acho que não está... Chama-se...

A.C. – É claro que interessa!

M.C. – Esse filme, eu peguei os dois jovens, os mais jovens craques da época: o Zico, a formação do Zico... Ele nem tinha sido, ainda, profissional. Ele começou sendo levado para o Vasco³ para primeiro melhorar a estatura física dele, porque ele tinha problemas de dentes, de infecções dentárias, era frágil... Era um garoto que você não dava nada para ele, porque nunca imaginaria que ele fosse jogador de futebol. E o outro foi um jogador muito importante do Atlético Mineiro. Porque eu trabalhei sobre as escolas... É um filme sobre as escolas de futebol. Cada time, hoje, até hoje, mas desde aquela época, eles tinham uma escolinha de formação. A do Flamengo tinha o Junior, tinha o Zico... O Junior já estava mais um pouco desenvolvido, mas toda aquela geração de 1968... não, de 1978 e de 1980... aliás, de 1980, por aí, Zico, por aí. Isso tudo estava nessa escolinha. E em Belo Horizonte, também. Esse personagem também era um grande jogador, depois ele se machucou e nunca mais se reconstituiu, nunca mais voltou a jogar. Esqueço o nome dele agora.

² Refere-se ao média-metragem *Raízes populares do futebol*, de 1977, feito para o canal Antenne 2, da televisão francesa.

³ Talvez quisesse referir-se ao Flamengo.

A.C. – Reinaldo?

M.C. – Reinaldo. Reinaldo e Zico eram os dois personagens. Então eu fui a Belo Horizonte, fiz esse levantamento de como estava sendo feito o trabalho de formação e de... física e técnica, e no Flamengo. E esse filme foi encomendado para mim. Então, eu filmei em 16 milímetros, fiz uma pré-edição e o filme foi para a TV francesa, para ser finalizado lá. Eu nem vi o filme. Nunca mais vi.

M.B. – Qual é o nome?

M.C. – Deve ter aí.

A.C. – *O jogo da vida?*

M.C. – Não. Esse é de 1970 e poucos.

A.C. – Mil novecentos e setenta e seis? Nós não temos esse.

M.C. – Não tem aí?

A.C. – Não tem?

M.C. – Em geral eu coloco, quando eu faço a...

A.C. – Não tem. Mas, enfim... Quer dizer, você não viu.

M.C. – Esse é incrível. Eu só vi na edição. Os depoimentos, têm dos técnicos, têm... Começa em várzea. Peguei toda a várzea, vários momentos das várzeas em São Paulo, e depois, também lá em Belo Horizonte. Os médicos, os médicos que faziam a análise do físico desses jovens etc. Mas esse é um filme que o mais interessante são os personagens, depois, como é que eles se tornaram craques.

A.C. – E atletas.

M.C. – Mas não tem muita importância.

A.C. – É claro que tem!

M.B. – E você vê alguma mudança na abordagem do futebol, assim, marcante, na sua trajetória? Em relação ao *Subterrâneos* e, posteriormente, as suas questões em relação ao futebol foram se modificando?

M.C. – Há uma evolução, é claro, da época, em termos técnicos etc. O que me chama a atenção é que sendo o futebol, vamos chamar assim, um dos eventos mais importantes do Brasil... Tem o carnaval, o futebol, e mais do que isso não tem, em termos de mobilização popular, social etc. O que me surpreende é que não haja filmes sobre o esporte. Se você pegar os americanos têm 200 filmes sobre beisebol, 200 sobre basquete... Tudo gira em torno do... O esporte é um dos temas mais interessantes e mais importantes do cinema americano. Por quê? Porque o futebol, no caso... o esporte, nos Estados Unidos, é o ponto de entrada do pobre e do negro, em relação a status social. O status social dos americanos pobres é irem, dentro de uma faculdade, jogar dentro de um time de faculdade, um time de universidade, seja um time de hóquei, seja de basquete, seja de beisebol etc. Ele entra na universidade através do jogo, através do esporte. Daí ele se torna algo na vida. Porque, para pagar uma universidade nos Estados Unidos, é muito difícil. No entanto, no Brasil, que é o país do futebol, que se fala... Eu acho que esse título é *O país do futebol*, se não me engano. [No Brasil], o que chama a atenção? Não há um filme dramático... Não documentário. Porque o documentário é fácil. Aí tem uma série de documentários muito interessantes feitos durante esse período. Não é muito, também. Não é muito. Mas o documentário tem um problema: ele não passa daquilo. Quer dizer, o jogo é aquilo. Não há dramatização. Quando há dramatização, o jogo passa a ser uma espécie de ponto de partida para você desenvolver dramaticamente uma situação. Então, para isso, o jogador tem que ser um personagem criado especialmente, em um roteiro dramático. Não tem ficção em cima desse jogo que mobiliza milhões, milhões em dinheiro e milhões de pessoas. Essa é a diferença que eu vejo em relação ao passado. Teve três ou quatro filmes, mas sempre biográficos: têm dois filmes de Pelé...

A.C. – *Heleno...*

M.C. – *Heleno...*

A.C. – O Eduardo Scorel tem o filme *Isto é Pelé*. Não sei se você conhece.

M.C. – Não me lembro.

M.B. – Da época do *Globo Repórter*.

A.C. – Do *Globo Repórter*.

M.C. – Mas é isso.

M.B. – A gente podia voltar um pouco, porque a gente acabou falando diretamente do *Subterrâneos*, voltar um pouco às suas duas primeiras produções, que foi o curta *União* e, depois, *Meninos do Tietê*. Eu li em alguns lugares, em algumas entrevistas que você deu, que você, de certa forma, rejeitou um pouco essas obras em algum momento da sua carreira. Qual é a razão?

M.C. – Não. Rejeitar, não. Mas não dei muita importância. Porque era a primeira... No caso do *União*, o *União* foi uma experiência política. Porque eu fui um dos fundadores do CPC⁴ em São Paulo. O CPC de São Paulo é diferente do CPC do Rio: não estávamos ligados à UNE; nós estamos ligados à associação de estudantes paulistas. Tem um nome específico. Equivalia, no caso, em São Paulo, à UNE.

M.B. – É a UEE.

M.C. – A UEE – União Estadual dos Estudantes. E estávamos ligados à *Revista Brasiliense*, ao Caio Graco. O Caio Graco era filho do Caio [Prado Jr.], o famoso sociólogo. Enfim, era nosso amigo, meu amigo etc., e ele era o presidente da... do CPC da... Nós chamávamos o CPC da Brasiliense, porque era ali que a gente se reunia. E nos dividimos em partes. Então, o Arena ficou com o teatro e foi para o Sindicato dos... da indústria, um sindicato da indústria, ligados à produção automobilística etc., etc. E nós fomos, eu e Rudá de Andrade, que trabalhávamos na

⁴ Centro Popular de Cultura

Cinemateca, fomos para o Sindicato da Construção Civil, que ficava ali no bairro dos japoneses etc. Para quê? Para fazer cineclube. Porque o CPC, lá em São Paulo, ele não tinha, ainda, condição de produção. Não havia, ainda, uma estrutura para fazer produção, como houve aqui, com o *Cinco vezes favela*. Então, nós fomos montar cineclube dentro do Sindicato de Construção Civil. Mas nunca conseguimos, no primeiro momento, fazer com que os operários fossem ver os filmes, porque esses filmes eram filmes antigos, alguns não tinham [legenda]... Porque na época a Cinemateca não tinha um acervo. Então, nós levamos lá Eisenstein, Pudovkin, enfim, filmes que nós tínhamos em 16 milímetros. Exibimos e não aconteceu absolutamente nada. Até que... Nós tínhamos um filme de 30 minutos, de 25 ou 30 minutos, que se chamava... É um filme holandês que mostra como a Holanda conseguiu se salvar da invasão alemã criando... Porque a Holanda está abaixo do nível do mar. Então, para manter as terras livres para a agricultura, eles constroem umas barreiras e então a água fica acima do nível da terra, e esse sistema de previsão da altura do mar fez com que os alemães não entrassem na Holanda. Esse filme tem um título que é o título dessa estrutura que se monta: *Zuiderzee*. Bom, o *Zuiderzee* era uma coisa que nunca ninguém tinha experimentado exibir porque ninguém entendia como é que aquela coisa funcionava etc. Nós fizemos uma exibição do *Zuiderzee* no sindicato e meia dúzia de operários foram ver, e aí perguntaram como é que era, o que era, e nós começamos a explicar que o *Zuiderzee* era uma proteção ao povo e à cidade, em função desse elemento que se criou para defender o país das águas, e o exemplo disso seria... “A maneira de se prevenir, em todas as circunstâncias, é criar barreiras, e uma das barreiras é o sindicato. Se vocês imaginarem o que acontece na Holanda e fizerem uma transposição para o que pode... de que maneira vocês vão se defender do patrão, das horas extras não pagas e o diabo a quatro, é vocês entrarem no sindicato”. Bom, aí o cineclube começou a funcionar, porque o papo de ver esse filme gerou um grupo maior de operários e os operários foram se... Aí começamos a...

A.C. – Se mobilizaram.

M.C. – Sim, se politizaram, assim, de cara. E aí é que nasce a ideia de que era preciso fazer um filme para mostrar como é que o sindicato funciona, de prevenção etc., etc.

A.C. – E aí nasceu o *União*.

M.C. – E nasce então esse *União*, que foi um filme que nós fizemos dentro de um edifício que estava em obras, de um arquiteto amigo nosso, e que era um prédio imenso que aos fins de

semana não se trabalhava, então, a gente pôde utilizar esse prédio para fazer, com eles mesmos, essa história. É um filme que foi filmado com som direto, tudo direitinho. Mas logo depois a repressão chegou, limpou tudo, prendeu o presidente do sindicato e levou tudo que tinha lá, inclusive o filme, que nunca mais se viu. Nunca mais se viu.

[FINAL DO ARQUIVO I]

M.B. – Se você pudesse falar um pouquinho do *Meninos do Tietê* também, como foi.

M.C. – Como?

M.B. – Falar um pouco...

A.C. – Para fechar esses dois iniciais.

M.B. – Esses dois primeiros. Falar um pouco sobre o *Meninos do Tietê*.

M.C. – Ah! O *Meninos de Tietê*, tá... [silêncio] Pode? O *Meninos do Tietê* foi feito em 35 milímetros. Isso é coisa rara. Na época não se fazia filme em 35 desse jeito. E eu consegui, porque eu tinha um amigo que eu tinha trabalhado com ele... Na época que eu trabalhei no *Estadão*, eu fiz amizade com o Victor da Cunha [Rego]. Ele era um português que migrou para o Brasil na época da repressão lá em Portugal e veio trabalhar no *Estadão*. E um dia, assim, sem mais nem menos, falando sobre cinema, eu disse: “Eu gostaria de fazer um curta e tal”. E ele disse: “Eu te produzo, eu te apoio”. E ele me deu dinheiro para eu fazer. Eu comprei o negativo e filmei. Esse filme, de certa forma, ele tem uma relação com o *Tire dié*, do Fernando Birri. Ele é um filme feito... Não é numa tentativa de imitação porque nem seria possível, mas ele é uma tentativa de mudar o enfoque do documentário. Está muito ligado com o que se estava tentando fazer na época, fazendo o mundo que não vivíamos. Até certo tempo, os documentaristas faziam aquilo que eles sabiam, que eles conheciam, e a mudança foi: é preciso filmar aquilo que eu não conheço. Quer dizer, não adianta eu filmar a minha casa, a minha família etc. Isso já não tem mais sentido. Nós temos que procurar o mundo, o mundo oculto que está por trás das favelas, está por trás das grandes cidades, está lá no interior. Essa romaria que se fez, em função da mudança de espaço... É por isso que o Nelson Pereira vai para o Nordeste, todo mundo vai para o Nordeste, e eu fui para a beira do rio. O rio Tietê era uma espécie de rio maldito, porque

ninguém tomava conta dele e havia, então, gangues de crianças que viviam naquela margem. Então, o filme, na verdade, é um documento simples, sem muita... nada de muito interessante. A única coisa que chamou a atenção é que eu filmei as crianças brincando, um garoto se afogando e a cavalaria, que era a segurança e já era a repressão que estava se fazendo, ou pelo menos se... Isso é antes da ditadura. Durante o dia, dois ou três cavaleiros, militares a cavalo, faziam a segurança daquela área. Então, o filme é um pouco isso, os garotos fugindo dessa... vamos dizer, dessa presença militar. Eles pegam um barco, o barco vira e o menino... Então, essa é um pouco a história. Mas ele é muito simples. Não é que eu não... [Não é] que eu tenha jogado fora, não. Eu gosto. Mas não era aquilo que era preciso fazer, era outra coisa. E comparado inclusive com o *Tire dié*, então, ele fica realmente à margem – à margem não só do Tietê; à margem da história.

M.B. – Em 1967... Agora a gente falou do *União*, do *Meninos do Tietê*, do *Subterrâneos*. Em 1967, você faz seu primeiro longa, o *Bebel*, com base no livro do Ignácio de Loyola Brandão, que, na verdade, foi lançado só após o filme. Como foi fazer o primeiro longa?

A.C. – E também tem essa coisa de ele participar do festival na Itália. Como foi a recepção? Foi em 1968, eu acho.

M.C. – Foi em 1968. O que acontece? Como eu te disse, eu trabalhei na *Última Hora*, eu era um repórter especial, porque fazia matérias fora da cidade, mais no interior, ia para o Nordeste, na época, e fiquei também muito amigo do Ignácio. O Ignácio era muito amigo e já estava começando a... Ele fazia muitos contos. Tinha uma série de contos. Parece que já tinha publicado um livro de contos. Ele tinha um espaço, tinha uma crônica na *Última Hora*. Ele fazia essa crônica sobre a vida noturna de São Paulo. Então, a gente sempre estava junto, ia à noite para beber umas coisas e outras, ver as personalidades e essas coisas, e ficamos amigos. E aí, nesse processo, eu estou sabendo que ele está escrevendo um livro chamado *Bebel que a cidade comeu*. Esse era o título do livro. E aí ele terminou o manuscrito e eu fui a primeira pessoa que ele pediu para ler. Ele disse: “Olha, eu queria que você lesse”. Escrito à mão, para vocês terem uma ideia, ou uma máquina mal... Depois, teve momentos que eles escrevia à mão. Aí eu li o manuscrito e falei: “Olha, esse [livro] é um roteiro de filme, dá roteiro de filme”. E aí eu comecei então... Tirei uma cópia e comecei a fazer o roteiro do *Bebel*. Eu tinha, também, já nessa época, uma ligação muito direta, muito afetuosa com o Roberto Santos, que... Trabalhamos juntos, também. E aí, em cima disso, nós fizemos uma empresa, para fazer o

filme. E essa empresa durou apenas um filme e depois... Como sempre, a gente fazia o filme, a empresa não tinha mais trabalho, aí fechava. E esse filme foi, para mim, por ser um primeiro filme, uma coisa louca, porque eu consegui, de certa forma, uma maneira de filmar a noite de São Paulo, a parte mais violenta do filme. Eu achei que eu fiz um filme interessante. Não um filme nos moldes do Cinema Novo. Ele não tinha, vamos dizer, a linguagem dos novos filmes que estavam sendo feitos; ele era um pouco um filme urbano, já mais requintado um pouco, mais instigante. Eu botei, por exemplo, um personagem que não estava no livro, que é o Fernando Peixoto, que é o repórter. Esse repórter não está no romance, mas ele serve para mim, para eu ficar de certa forma cutucando cada um dos personagens, mostrando... revelando esses personagens, os conflitos. É quase uma presença crítica. É uma presença crítica da situação, feita por esse repórter. Então, o filme passou muito bem. Ele foi pago, uma coisa difícil. Nós emprestamos dinheiro para fazer o filme, porque na época não havia nenhum tipo de apoio, não havia esse tipo de dinheiro incentivado, nada disso. Então, um dos nossos sócios tinha uma... o pai fazia parte de um banco em Minas Gerais, emprestamos dinheiro em Minas Gerais. E o filme foi muito bem, foi pago... Não é que a gente ganhou dinheiro, mas ele foi, de certa forma, um certo sucesso. Só pelo fato de passar já é sucesso, naquela época.

A.C. – Você lembra o nome da produtora?

M.C. – A minha?

A.C. – É. A que você falou que foi extinta.

M.C. – Eu acho que era... CPS (Capovilla, Pires e Santos). Éramos três sócios: eu, o Roberto e esse moço que tinha o pai lá em Minas. CPS. Mas aí fechou. Esse filme, para mim... Eu superei depois. Porque que queria realmente fazer uma coisa mais contundente, que tivesse uma visão fora do esquema urbano etc., e aí saiu *O profeta*.

A.C. – E ele participa de dois festivais, ainda o *Bebel*, do festival de Brasília e o da Itália. Como é essa...?

M.C. – O da Itália foi o seguinte: em 1968, houve uma grande reunião de cinema latino-americano e europeu em Pesaro. Pesaro é um festival dentro de uma cidade de direita, fascista. E existia esse festival chamado Festival de Pesaro, que reunia sempre, vamos dizer assim, os

filmes off-Broadway, os filmes de latino-americanos principalmente, etc. E nesse ano, em 1968, se resolveu, em função... não sei, do tempo, mesmo, porque 1968 foi um ano incrível: teve toda a revolta de Paris; teve o Ato 5, aqui... Quer dizer, houve uma... Eu não sei porque, mas de repente se marcou, em 1968, esse encontro geral de todos os grandes cineastas da América Latina etc., e fizemos uma reunião em Pesaro. Bom, no primeiro dia, na abertura, antes de começar propriamente o festival, todo mundo dentro desse cinema, que ficava embaixo, em um porão, como se fosse um porão, embaixo do nível da... **tinha-se que** subir e descer... Na manhã desse dia... Nós tínhamos chegado dois dias antes e tínhamos feito reuniões com o pessoal do Peru, de Cuba, da Argentina etc. Ali nasceu a associação do cinema latino-americano, o grupo, que de repente virou uma entidade. Ali é o início de tudo, praticamente, o grande encontro dos latino-americanos, visando um cinema novo latino-americano e o diabo. Aí, o que acontece? De manhã, três alunos... Outra: quando o pessoal de Paris e da Itália... da França e de vários países souberam que ia haver, em Pesaro, um grande encontro de cinema e o festival, claramente, todo mundo... houve uma migração para Pesaro. Os caras da revolta de Paris se mandaram, e chegaram querendo saber o que estava acontecendo, o que nós íamos fazer, o que íamos mostrar. E a programação já abria com *La hora de los hornos*, que é, realmente, o filme mais explosivo, mais violento que já se fez. Hoje, a gente não vê, mas ele é um dos filmes clássicos importantíssimos. É um dos maiores documentários que já foram feitos na América Latina. E era o lançamento desse filme. Bom, e o que acontece? De manhã, saem três ou quatro desses alunos que tinham vindo não sei de onde, não me lembro, porque não cheguei a conhecê-los, e foram presos, foram presos e levados para uma masmorra. Porque, lá, a cadeia é como se estivesse na Idade Média. Eu sei porque eu fui para lá depois. Então, o que aconteceu? Esses três meninos foram presos e, no início da tarde, no início da abertura, toda a plateia e os estudantes pediram que o festival e o diretor do festival solicitassem à polícia que soltasse esses três estudantes porque eles estavam brincando, gritando ou fazendo qualquer coisa na rua, nada demais, não estavam fazendo nenhum tipo de crime. Então, foi uma comitiva do festival para conversar com a polícia. Passou-se uma meia hora ou uma hora, eles voltaram, disseram: “Olha, eles não vão soltar os garotos”. Resultado, decisão do coletivo: “Vamos sair para a rua, para uma manifestação”. O que se deu. Então, todo o pessoal, umas 300 ou 400... ou mais, 500 pessoas que estavam ali, todo o pessoal do festival, os estudantes, tudo misturado, saímos pela rua. E a cidade é uma cidade pequena: quando você sai, tem uma praça, o cinema e você encontra, do lado de lá, a central de polícia. Aí, começou-se então uma manifestação, dizendo: “*Poliziotti fascisti!* Ho! Ho! Ho Chi Minh! Che! Che! Che! Che!”. Aí não deu outra, eles botaram os soldados em linha e começaram a avançar, pedindo para que a gente se afastasse, e

ninguém se afastou. Aí começou bomba de gás lacrimogêneo, tiro de borracha e dispersou, evidentemente. Voltamos para trás e entramos dentro do cinema e ficamos lá dentro do cinema. E o cinema, cercado pela polícia. Todos não poderiam ser presos, evidentemente. Então, o que acontecia? Eles, nesse processo, já tinham prendido alguns dos estudantes que de certa forma não estavam dentro de um grupo mais ou menos fechado, soubemos que estavam sendo presos também os estudantes e aí se decidiu, dentro do cinema, da sala, de sairmos do cinema. Passou-se mais duas ou três horas sufocados, inclusive com bombas lacrimogêneas que eles jogavam no *hall*, e do *hall* descia aquela fumaça lá para baixo. Então, o negócio estava ficando feio. Aí a ideia era de sair por partes, em grupos de três ou quatro, andando normalmente. Isso foi feito com acordo com a polícia e é o que nós começamos a fazer. E na minha saída... Eu estava junto com um documentarista colombiano e mais dois meninos ou três meninos. Eu sei que nós saímos tranquilamente e, de repente, vieram dois, três soldados, sei lá, e nos prenderam, a mim e ao documentarista – esqueço o nome dele – meu amigo. E fomos para aquela prisão em meados da tarde e viramos a tarde, a noite, o dia seguinte inteiro e só fomos sair no final do segundo dia, passando a... de certa forma, presos lá, junto com os estudantes. Aí houve uma solidariedade, vamos chamar assim... Na miséria, você troca tudo, então... E a gente começou a trocar informações etc., levantar a moral das crianças, das meninas, porque eram meninas e meninos, que estavam apavorados, porque o negócio era de uma altura de três ou quatro metros, tudo fechado, as grades lá em cima, você não via nada, só um pedaço do céu, e serviam... A privada era um buraco, assim, à esquerda. E começaram a servir leite podre misturado com café. Então, às primeiras goladas dessa mistura, começou a dar disenteria. Quer dizer, o negócio ficou feio, num certo momento. Aí o que houve? Passamos a noite lá, e no dia seguinte de manhã a Cinecittà entra em greve. Parou a Cinecittà e os diretores, três ou quatro diretores do cinema italiano, foram para Pesaro, e a imprensa entrou já fazendo a notícia do fato, que estavam presos lá estrangeiros, estudantes e não sei o quê e cineastas. Então, nós dois fomos... abrimos um certo abrigo, para se segurar a barra e não continuar a coisa. E aí fomos soltos no final da noite, bem tarde inclusive, para ninguém ver que já estávamos sendo liberados etc. Então, essa foi... E o filme passou despercebido, porque quem... Era uma das primeiras exibições do *Bebel*. Na verdade, ninguém estava interessado em *Bebel*; estava interessado em tentar sair daquela situação. E depois vêm os filmes... Eu não tive nenhum tipo de informação a respeito da repercussão. E, depois, não era um filme para aquele lugar e nem naquele momento.

A.C. – Quer dizer, no Brasil, então, você não... Você não chegou a ser preso no Brasil, por conta da época da ditadura, dos militares.

M.C. – Não.

A.C. – Foi preso na Itália, que também...

M.C. – Graças a Deus!

M.B. – Agora, no festival de Brasília, *Bebel* teve uma repercussão de até censura, por falar mal de um deputado. Como foi essa história?

M.C. – Bom, essa história... Tem uma sequência, se vocês... Há uma sequência onde o Maurício, que faz o papel do violento, meio bandido mesmo, é um personagem... ele pega... A circunstância, aqui, eu não me lembro. Ele tem um conflito com um cidadão que é um deputado, e ele se apresenta como deputado federal. Enfim, há um confronto com o Maurício e o Maurício pega o cara e diz: “Agora eu vou te dar uma lição”, e bota ele dentro do carro. E nós saímos com ele dentro do carro. É a Rossana, o Maurício do Valle e mais o... Não me lembro mais. E esse carro viaja pela cidade, e o Maurício cada vez mais chateado e puto com esse cidadão. Até que nós vamos parar em uma praça e ele tira o deputado do carro e começa a bater nesse cara, a bater, dizendo: “Então, você é deputado?!”. Enfim, o que resultou? Quando passou em Brasília, havia deputados nordestinos... Porque ele dizia: “Você é um deputado não sei da onde...”. Ele tem uma palavra que coloca o nordestino num sentido meio pejorativo. E aí tinha um ou dois deputados na sessão de exibição do filme e eles levam para a Assembleia Legislativa um filme que denigre, vamos dizer, a função de deputado federal e incitam a proibir o filme. Bom, aí entra uma possibilidade de um processo de censura. Isso iria então, depois, para ser analisado e tal, o filme. Mas aí fomos convocados lá para a Presidência da República e ficamos lá na frente do... que era o presidente da época, o velho, o que morreu... Morreram todos, mas... Costa e Silva.

A.C. – Ah, o presidente da República?

M.C. – O presidente da República. Levaram os cineastas, eu inclusive, lá no salão, e fomos apresentados ao Costa e Silva. Tem até foto minha segurando a mão. E ele sabendo que o filme tinha sido... E ele até estava... Acho que estava gostando. Porque todo mundo achou que eu ia ser preso etc., mas então me levaram lá, para justamente fechar um pouco a brecha de uma

prisão possível. Iam me prender, por causa da ofensa que eu fiz a um congressista. São aventuras.

M.B. – Nesse período, você também vai para Brasília, para fazer uma reformulação do Instituto Central de Artes (ICA).

M.C. – Como é que foi? Bom, em junho, eu cheguei... Voltamos de Pesaro mais ou menos em final de junho, e em julho... Eu já tinha sido convocado em fevereiro, no início da greve dos estudantes. Os estudantes... Foi a primeira greve... O ICA, o Instituto Central de Artes, foi a primeira estrutura, vamos dizer, estudantil do Brasil que fez uma greve, principalmente dentro de Brasília. Mas essa greve começa em março ou abril. Agora não me lembro. Eles tinham me chamado porque eles estavam pedindo a demissão dos professores...

M.B. – Quem fez o convite?

M.C. – Foi montado um comitê de... A maioria, arquitetos. É a chamada Comissão de Reestruturação do ICA. Essa comissão começou antes da demissão. Começa com isso. E a liderança era dos alunos do ICA, pedindo... A primeira coisa que eles pediram foi a demissão incontínenti dos 50 e poucos professores que tinham sido contratados após a demissão dos verdadeiros professores, que começaram o Instituto Central de Artes em 1961. Então, eles demitiram, foram demitidos em 1965 e em 1965 foram contratados esses caras que não eram porcaria nenhuma, não eram professores especializados em nada. Então, o ICA entrou numa decadência, num total desentrosamento, virou uma bagunça geral, até o momento em que foi... em que os alunos tiveram... não tinham mais como suportar essa situação e eles pararam literalmente o ICA. Nisso ficou uma confusão enorme. Por sorte, o reitor na época era um mineiro, era um médico mineiro muito simpático, uma pessoa que... era apaziguador, diplomático. Ele poderia dar uma porrada em todos esse meninos, chamar a polícia e tal. Ele fez ao contrário: impediu que entrassem policiais etc., etc., reuniu os alunos, reuniu os professores e demitiu os professores. Os 50 professores foram botados no lixo. E aí, a partir de junho, abriu-se essa comissão, que eram sete ou oito professores de Brasília. Abriu-se essa Comissão de Reestruturação. Ela foi ampliada. Então, começou-se a trazer professores do Brasil inteiro, nas áreas das artes, para montar uma nova grade, uma grade curricular, para dar reinício ao que era o antigo ICA, reestruturar aquilo que tinha sido abandonado, tinha sido jogado fora. E foi a isso que me convocaram. Eu estava dando aula na...

M.B. – Na ECA.

M.C. – ...na ECA, a ECA me liberou e eu fui para lá, fui para lá e comecei a organizar então... reorganizar o Departamento de Audiovisual, de Cinema. Esse departamento não existia mais, então, não tinha câmeras, não tinha equipamento, não tinha porcaria nenhuma. Então, passei um mês ou um mês e pouco tentando reestruturar. Encontrei uma câmera, uma Arriflex 16 milímetros intacta, dentro de uma caixa, dentro do hospital... É o hospital mais interessante que tem, oficial, de Brasília. É o hospital onde todo mundo... Fui lá e encontro essa caixa. Eles disseram: “Aqui, nós temos uma câmera que veio para cá, mas não sabemos para que, o que vai fazer”, porque era para filmar operações e essas coisas. Ela tinha uma baita de uma teleobjetiva. Eu fui lá, abri a câmera etc., disse: “Empréstimo. O ICA está precisando de uma câmera, nós faremos um trato com vocês, a gente vem filmar as operações, mas empresta para a gente fazer o nosso trabalho”. Não deu outra, eles emprestaram a câmera. E faltava o Nagra. Bom, os americanos tinham, na Universidade de Brasília, um departamento de línguas, de captação de línguas – eles tinham o Nagra para gravar linguagens indígenas, linguagens locais e tal. Era um setor de pesquisa antropológica, sociológica e antropológica, de certa maneira, de trabalhar sobre a linguagem brasileira. Era um negócio muito interessante. Eram uns especialistas. E eles tinham três Nagras, para fazer esse trabalho. Então, nós chegamos para o reitor e dissemos: “Nós precisamos de um Nagra etc., e a gente pode trabalhar com eles”, porque nós tínhamos alguns meninos que já operavam, “podemos fazer uma troca, o que vocês precisarem, a gente filma para vocês”. Sempre aquele negócio de fazer... equilibrar: não levar sem dar uma contrapartida. Sempre fazíamos isso. Aí, não deu outra, eles emprestaram um Nagra. E nós estávamos, então, com dois equipamentos de alta qualidade. Eles só não tinham cabos. Não tinha o cristal, porque ainda era ligado a cabo. Você estava ligado a cabo, então, não tinha muita possibilidade de você ampliar o espaço. Mas aí começou. Bom, para fechar: quando eu organizei então o departamento, o que fazer? Primeiro, ainda não estava aberta a parte de inscrições, então, não tinha alunos. Tinha ex-alunos que frequentavam, mas não era ainda, vamos chamar assim, legal, então, não podia fazer nenhum tipo de trabalho didático. Não podia dar aula, porque a aula ainda não existia. Tinha que abrir as inscrições. O que aconteceu? De posse desse equipamento, eu soube que o Congresso tinha aprovado uma CPI, a CPI do Índio, para justamente... analisar não, para levantar os crimes do Serviço de Proteção ao Índio (SPI). O SPI praticou as maiores barbaridades no Brasil, na área indígena, matou índio de tudo quanto é jeito, fez o diabo, e isto estava sempre correndo na... Mas nunca se tinha comprovado nada sobre isso. Tinha fotos, mas não... Então, a CPI foi criada muito... Para driblar as verdadeiras

CPIs que eram necessárias, então a ditadura deixou. “Ah, para índio, não tem problema. Vamos deixar essa CPI. Pelo menos, pode-se dizer que é democrática, a situação, tem até CPI.” Mas eles não imaginavam o que era. Bom, eu tinha um amigo chamado Olympio Serra, um antropólogo ligado à Funai, e ele foi encarregado de organizar a comissão, como levar essa comissão até os pontos essenciais, que eram as tribos indígenas do Brasil. Bom, eu conhecia ele porque eu tinha amizade com o Ordep [Serra]. O Ordep era um dos caras mais ilustres, um dos estudantes mais ilustres e mais incríveis da universidade, porque ele trabalhava sobre línguas que não existiam mais. Ele era especialista em aramaico, em... em variadas línguas. É um cara extremamente brilhante e uma coisa fantástica. Então, esse Ordep me apresentou ao irmão Olympio e o Olympio, maravilhoso... “O que vocês querem?” Eu disse: “Eu quero que você abra um espaço para a gente filmar essa CPI. É o nosso grande projeto para esse ano, porque aí vai dar um impulso tremendo, e nós queremos fazer esse trabalho”. Não deu outra, porque ele liberou para três pessoas. Mas nós tínhamos que... Nós íamos no avião deles, um DC-3 da FAB, junto com a comitiva. Porque a comitiva era mais ou menos seis pessoas, cinco mais ele, seis, e mais três. Eram dez pessoas, um avião enorme, não tinha problema nenhum. Então, entramos nessa aventura. Levei um aluno, fazendo o som, **para ele já treinar para** o som, e o Hermano Penna, que você conhece, ele trabalhava... E botamos ele para fazer... na área da fotografia... Ele era fotógrafo de... fixa. E aí ele, ali, se adaptou à câmera. Ele fazia fotos para a universidade. Então, nós tiramos ele e botamos ele dentro do grupo. Ele ficou operando a câmera; esse menino fazendo o som; e eu ia, de certa forma, brincando de fazer o filme. E aí saímos com esses deputados – eram três deputados e mais um assessor, que fazia os relatórios, um relatório de cada... Aí fomos... Percorremos praticamente a Amazônia quase inteira. Fiz três viagens, depois eles foram sozinhos: uma foi o Xingu; depois nós fomos até o rio Negro, lá em cima do rio Negro; fizemos Goiás, duas ou três tribos de Goiás... E em Goiás tem uma aventura fantástica, mas que está muito tempo para vocês. Depois eu conto, com mais tranquilidade.

M.B. – Ah, agora vai ter que contar.

A.C. – Resumidamente.

M.C. – Bom, rapidamente. Quando nós chegamos em Marabá, a comitiva toda, fomos a um jantar – o jantar era numa mesa do tamanho dessa sala –, com todos presentes, o prefeito, todo mundo, e a informação que chega para essa mesa é a de que um teco-teco que tinha sido alugado pelo padre da cidade, que tinha já feito uma... tinha feito contato com os... Bom, esse

que é o problema, de vez em quando somem da minha cabeça os nomes. Bom, eram os índios que estavam situados justamente em cima do que é a maior mina de ferro do mundo, em cima da Vale. Eles eram os habitantes e donos, praticamente, dessa mina de ferro que é explorada até hoje. Em cima do que hoje a Vale pesquisa e trabalha. E ela nunca tinha sido contatada. Depois eu lembro esse nome. E esse padre entrou em contato. Pegou o rio etc. e tal, a pé, entrou em contato com essa tribo, ficou lá durante uma semana e voltou, e fez com que os índios fizessem uma trilha, uma pequena pista, porque ele queria voltar mais tarde. Bom, eles fizeram uma pista, ele voltou lá para Marabá, e é aí que nós estávamos na mesa e chega o dono dos táxis aéreos, ou de um dos táxis aéreos, chega e fala com o prefeito, na nossa frente, diz: “Olha, o padre foi de avião...” No dia anterior... Ele saía de madrugada, de manhã. Nós estávamos, à noite, exatamente onde ele tinha saído de manhã. “Não chegou até agora. O aviãozinho com o padre não chegou”. E falou com o prefeito: “O que a gente faz?”. E ele: “Tem contato?” “Não tem contato.” E a ideia é esperar até o dia seguinte. E, normalmente, obrigatoriamente, esses aviões, às cinco da tarde, eles têm que voltar, onde estiverem. Então, se o piloto não fez isso, era porque ou os índios tinham prendido todo mundo e era preciso averiguar e localizar o que está acontecendo... Então, combinou-se que, no dia seguinte de manhã, ia sair um teco-teco com o deputado, que era o mais ágil e o mais interessado, que era de Minas Gerais; o aviador; e mais o escriturário, o cara que ia fazer... E mais o Olympio Serra, claro! Então, o que acontece? Não tinha lugar para nós. Nós tínhamos uma grana que tinha sido dada pela universidade para a gente cobrir despesas naturais: comida etc. Mas para teco-teco... E aí conversei com o cara do... e disse: “Eu preciso de um teco-teco, e vocês têm que pagar isso para nós”. Então, a comissão pagou um teco-teco, para a gente documentar... Eu falei: “É fundamental! Nós temos que documentar, para poder mostrar lá no Congresso que existe essa situação toda aqui”. Bom, saímos, os dois aviõezinhos. E eles não tinham como chegar direto porque é um mundo absolutamente sem milimetragem, sem contatos. Então, eles sabiam onde estavam, mas não diretamente. Então nós ficamos, durante uma meia hora, fazendo voltas e voltas e voltas, até que localizamos a porcaria da aldeia, que é uma coisa mínima, de certa forma, e coberta por árvores etc. E vimos então... Fomos descendo, e quando chegamos bem próximos, para ver a aldeia e o campinho que estava feito, que estava feito pelos índios, vimos então, pregado na árvore, o avião, assim, girando em torno... “O avião está imprensado lá! Ele não conseguiu subir. Ele não conseguiu passar o nível da...” Ele ficou imprensado dentro do arvoredo ali. “E como é que faz?”, entre eles, falando pelo rádio. O piloto do Olympio e o nosso piloto ficaram em dúvida: “Desce ou não desce?”. E o deputado disse assim: “Vamos descer”. E aí ele disse: “Nós vamos descer aqui na frente”. Eu disse: “E nós vamos atrás. Nós não vamos ficar olhando

vocês lá de cima”. *Aí, pimba!* Descemos com os dois aviõezinhos e ficamos dentro do avião. *Aí chega toda a indiarada e vai cercando o avião – nus, alguns, a maioria... Todos nus, de certa forma. E o Olympio abre a janelinha do avião e começa a dar aqueles presentinhos tradicionais que dão para os índios. Estava dando, acaba, e os índios... E ele descobre que, primeiro, não tem o domínio... não tem o conhecimento total da língua. Mas, por partes, eles se comunicam. *Aí ele fala: “Podemos descer”. Descemos. Descemos e fomos para a aldeia. Quando nós chegamos na aldeia, as mulheres começaram a se movimentar, e a gente via que tinha um batalhão de mulher fazendo coisa e crianças... *Aí eu pergunto para o Olympio: “O que é que vai acontecer? Tem alguma coisa errada?” Ele disse: “Não. Estão preparando um almoço para vocês. Quer dizer, nós estamos sendo acolhidos. Não tem problema. Começa a filmar”. *Aí começamos a filmar tudo que acontecia. Não era muita coisa, porque os índios, na verdade, não estavam fazendo nenhum... pararam de fazer qualquer tipo de coisa que deveriam estar fazendo. Na verdade, os índios, na aldeia, não trabalham – quem trabalha são as mulheres –, os índios só fazem as caças etc. Então, começamos a mostrar como é a infiltração e gravar essas conversas que tinham, essa comunicação do Olympio. Passou-se o tempo e tal, botaram a comida na mesa, tinha peixe, tinha... uma coisa louca! Nós começamos a comer, comemos, continuamos filmando, e quando chegou mais ou menos quatro horas ou três e meia – passamos bastante tempo lá –, fomos ver o avião. Eles enterraram, realmente, os dois que morreram, o piloto e o... Mas ninguém mostrou onde ficava e nem nós queríamos chegar perto, por causa de problemas quaisquer de mal-entendimento. O Olympio dizia: “Não toca no assunto. Eles sabem o que fazem. Já acabou, os caras morreram, então, tanto faz onde esteja enterrado ou não. E hoje não é um dia para isso. Pode ser mais tarde, quando se entrar com contato direto”. Não tinha contato direto com eles. E para sair foi um negócio violento, entre aspas, porque eles começaram a nos dar presentes e tirar presentes de nós. Quais os presentes que eles tiram? Camisa, calça, sapato. Então, ficamos só de cueca, todos. Entregamos em troca... Tem que trocar, não tem jeito. Só a máquina, na mão, assim...****

M.B. – A câmera.

M.C. – A máquina, eles não se interessaram, porque é uma coisa absolutamente, para eles, diferente. Mas a gente ficou com medo disso. Mas subimos no aviõezinho e fomos embora e voltamos para Marabá.

M.B. – De cueca.

M.C. – [**Inaudível**] história.

A.C. – De cueca. Que delícia!

M.B. – Agora, voltando um pouco para Brasília, nesse período de Brasília, você já estava escrevendo o roteiro para *O profeta*.

M.C. – Estava.

A.C. – *O profeta da fome*.

M.B. – *O profeta da fome*.

M.C. – Estava escrevendo, já tinha uma parte... Quando eu cheguei, já tinha uma parte estruturada, que eu fiz com o Fernando Peixoto. Depois, eu adiantei lá, com o músico que fez a trilha sonora, que era muito meu amigo, nós trabalhamos um pouco... A música foi escrita praticamente em Brasília, e por causa de que eu sempre tratei a trilha sonora musical como a coisa principal. Então, praticamente, o roteiro termina na minha volta. Você vê que eu comecei a filmar em 1970, mas, até 1970, eu desenvolvi mais. Agora, o final da... Se vocês quiserem fechar a aventura no ICA, na universidade, foi o seguinte... Qual o resultado dessa filmagem, que foi até o Rio Grande do Sul? Nós filmamos, eu acho que umas 20 latas de negativo 16, um material muito amplo. Só que chega o Ato 5, em novembro, nós fomos perseguidos... O ICA, o instituto propriamente dito, não. Mas o Departamento de Cinema... Estava em foco, o Departamento de Cinema. Por quê? Porque já tinha havido duas invasões, e na primeira invasão, nós fotografamos. Porque era a nossa função. Tem uma câmera, tem uma câmera fotográfica, “vamos filmar”, e mais ou menos isso foi notícia. Nós filmamos praticamente toda a primeira invasão da repressão. E quando chegou na segunda, eles já sabiam que nós tínhamos filmado eles chegando lá, na primeira, e já sabiam que nós tínhamos um equipamento assim, assim, assim. Por quê? Porque os bedéis da universidade, contratados por esse novo... Nesse processo, já quando bate 1968, eles já trocam, eles já botam... E já tinham lá. Os bedéis eram todos espiões da repressão. Então, nós todos estávamos fichados por esses bedéis que faziam parte da estrutura do Estado, já funcionando. Então, a primeira pessoa que vai procurar quem é? Sou eu, porque eu sou o cara que... sou o chefe do pessoal de cinema. “Onde é que está o

pessoal de cinema?” *Pá!* “Onde é que está o Capovilla?” “Está lá.” E eu, por sorte, me mandei, já sabendo... De manhã, eu já estava sabendo que estava estourando tudo. Quer dizer, o Ato 5 começa no dia anterior, basicamente. E no dia seguinte já entraram cedinho. E o que acontece? Levam tudo: levam a câmera, levam o Nagra, levam o material já revelado e copiado, que era a primeira fase. E por sorte, o que sobrou foi o que estava no laboratório, em São Paulo, porque aí ficou preso lá. Aí, depois veio o Vladimir Carvalho, já em 1970, e pega esse material e... Isso aí sobrou. Mas não deu para montar um filme. O Hermano montou uma pincelada daquilo que foi realmente feito.

M.B. – Você voltou para São Paulo fugindo, então.

M.C. – Fugindo. Eu perdi tudo lá: perdi... Perdi não. Levaram documentos, meu contrato etc., etc. Ao ponto que acabei ganhando uma esmola, a respeito disso, porque eu fui... agora, no final de novembro, ganhei a anistia. Estou anistiado.

A.C. – Mas, quando você fugiu, você assumiu uma outra identidade, tinha documentos falsos, tudo isso?

M.C. – Não. Eu comprei uma nova passagem, e não sei como, que tipo de identidade, porque levaram tudo. Eu peguei um avião e voltei, mas umas três semanas depois.

M.B. – E voltando para São Paulo...

M.C. – Para São Paulo.

M.B. – ...você volta para a ECA, continua dando aula?

M.C. – Volto para a ECA, mas muito tempo depois. Não rapidamente. Só no ano seguinte, em fevereiro ou março do ano seguinte. Eu fiquei de... *off*: sem perder a função, mas...

A.C. – Sem perder o vínculo.

M.C. – Sem perder o vínculo, mas, de certa forma... Como é que se chama isso? Isso tem um nome, porque é como se estivesse doente.

M.B. – De licença?

M.C. – Licença psicológica.

A.C. – Mas, nesse momento, você atua também, você participa de alguma... como ator? Você desenvolve algum trabalho como ator?

M.C. – Não.

A.C. – Uma ponta? Nada?

M.C. – Ponta, pode ser. Mas nada...

A.C. – Como figurante, em *O bandido da luz vermelha*.

M.C. – Mas depois cortou isso. Só está no título. Porque era um carro... Eu ficava no carro. Eu não falei... Eu não tenho texto em lugar nenhum.

A.C. – É figurante, mesmo.

M.C. – É figurante, mesmo, mas nem... Mas é isso, 1968 fecha dessa forma.

M.B. – Capovilla, você pode falar um pouco sobre a produção de *O profeta da fome*? Teve um pouco um envolvimento da própria ECA, não teve?

M.C. – Da ECA?

M.B. – É.

M.C. – Teve. É um filme-escola. Fiz com o equipamento que nós tínhamos comprado. Na ECA, foi o seguinte: nós passamos dois anos, 1968 e 1969, praticamente sem poder fazer nada, quer dizer, de produção prática, porque não tínhamos equipamento. Então, fizemos uma lista e compramos então essa Arriflex e um conjunto de lentes que no Brasil nunca teve – na época,

nós compramos uma grande-angular que é nove ponto nove, quer dizer, é uma lente que faz essa captação –, e mais alguns requisitos, o Nagra e... Enfim, equipamos a escola e começamos a fazer dois... fizemos dois curtas com os alunos, juntos, eu e Rudá. Porque a escola se montou dessa forma: eu; Rudá; Roberto; Jean-Claude; a mulher do Jean-Claude, a ex-mulher do Jean-Claude⁵... Esqueci. Eram, no máximo, cinco pessoas na parte técnica e mais o Paulo Emílio Salles Gomes. Então, esse foi o primeiro grupo de professores da escola. E aí a parte teórica estava sendo dada muito bem, pelo Paulo Emílio e pelo Jean-Claude, mas a parte prática, técnica e prática... Edição, por exemplo, nós não tínhamos. Só temos em 1970. Então, não se fazia praticamente nada. Começamos nesses dois curtas-metragens que foram feitos com os alunos. E daí, a partir daí, eu queria fazer o filme, e inventei... Não inventei, copiei o Fernando Birri, que fez exatamente isso com o longa-metragem que foi feito na Escola de Documentário de Santa Fé⁶, um longa-metragem feito com os alunos, que ele chamou de filme-escola. Eu disse: “Vou fazer um filme-escola. Tenho alunos, aqui, prontos para trabalhar. Prontos e tecnicamente, de certa forma, testados”, porque, com esses dois curtas-metragens, eles operaram câmera, puseram som... Enfim, houve uma preparação muito simples e rápida, mas eficiente, porque quando eles... Eles iam ser assistentes. Eu ia levar uma equipe técnica profissional, mas eu precisava de assistentes bem preparados – assistente de câmera, assistente de som, de produção etc. E aí eu propus à direção da escola, disse: “Nós vamos fazer um filme fora do campus, um longa-metragem, e eu preciso testar esses alunos, fazer com que eles aprendam o uso da câmera. Eu vou aproveitar e faço o filme”. E não houve problema, eles cederam as câmeras, autorizaram e nós saímos, fomos para São Sebastião, fazer uma parte do filme lá, e outra parte em São Paulo, na periferia de São Paulo. Então o filme foi, de certa forma, produzido com os alunos. Tinha apenas essa parte técnica do... do diretor de fotografia... Poxa! Para lembrar a equipe, vou te contar! De repente, dá um branco. Mas a produção foi assim. Éramos cinco profissionais e mais sete estudantes. Praticamente, essa equipe. E eu não tinha dinheiro. Isso é a coisa mais interessante. Difícil de não ter dinheiro nessa altura. Então, o que fiz? Eu vendi o carro. Eu tinha um Fusquinha, vendi o carro. E o dinheiro do carro era apenas para... De certa forma, dava para manter, e olhe lá, a equipe comendo. Mas eu não tinha o dinheiro para o resto, como fazer etc. Aí eu fui até o Oswaldo Massaini, que era muito meu amigo. Porque na época que eu fui crítico de cinema do *Jornal da Tarde*, que era editor, eu procurei muito trabalhar com o Massaini, em relação aos filmes que ele produzia – eu dava muita ênfase nos filmes produzidos, fiz várias entrevistas com o Massaini etc. –, então, ele ficou

⁵ Refere-se a Lucila Bernardet.

⁶ Refere-se ao filme *Los Inundados*

muito meu amigo. E aí eu disse: “Olha, eu tenho aqui um filme para fazer, mas não tenho dinheiro. Eu quero distribuir o filme com você, então, eu preciso ter uma parte para trabalhar. Porque eu não tenho nem dinheiro para produzir, quanto mais para finalizar!”. Aí, então, ele me deu 30 mil reais, o que significaria, hoje, num filme de média-metragem... num filme de baixo orçamento, pelo menos 400 mil reais. Valeria, hoje, um quarto... Em um filme de um milhão, eu receberia, por exemplo, 400 ou 500 mil. No caso, 30 mil reais. Eu levei uma parte desse dinheiro para manter a equipe lá em São José*... São José do Piratininga, não é isso? São José do Piratininga, uma cidade lá no alto do morro, em direção ao Rio... a São Paulo. Aliás, ao Rio. E finalizei, montei etc. Com esse dinheiro, eu fechei o filme e entreguei o filme pronto para distribuir com o Massaini. Essa foi a história da produção.

[FINAL DO DEPOIMENTO]

* *O profeta da fome* foi filmado em São Paulo (SP) e em São Luís do Paraitinga (SP).