UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

NIKOLE FERREIRA DOS SANTOS

Conexão Argentina - Brasil

A Escola Documental de Santa Fé em diálogo com a Caravana Farkas

PELOTAS
2026

NIKOLE FERREIRA DOS SANTOS

Conexão Argentina - Brasil

A Escola Documental de Santa Fé em diálogo com a Caravana Farkas

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientadora: Drª Ivonete Pinto

Pelotas

2026

NIKOLE FERREIRA DOS SANTOS

Conexão Argentina - Brasil
A Escola Documental de Santa Fé em diálogo com a Caravana Farkas

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em 25 de fevereiro de 2026.

Banca Examinadora:

_____

Profª Drª Ivonete Pinto

_____

Profª Drª Cíntia Langie

_____

Prof. Dr. Maurício Vassali

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compreender o diálogo entre as produções documentais da Escola Documental de Santa Fé e da Caravana Farkas. Para isso, será realizada uma análise comparativa dos filmes *Tire Dié* (1960), dirigido pelo argentino Fernando Birri, *Subterrâneos do Futebol* (1965), de Maurice Capovilla, e *Nossa Escola de Samba* (1965), de Manuel Horácio Gimenez. O eixo central da análise será a construção narrativa, de acordo com os conceitos de Marconi e Lakatos (2003) e Penafria (2009) e terá como base teórica as contribuições críticas de Bernardet (2003), além de relatos e entrevistas dos realizadores.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema argentino; cinema brasileiro; documentário; Caravana Farkas; Fernando Birri.

ABSTRACT

This study aims to understand the dialogue between the documentary productions of the Escola Documental de Santa Fé and the Caravana Farkas. For this purpose, a comparative analysis will be conducted of the films *Tire Dié* (1960), directed by the Argentine filmmaker Fernando Birri, *Subterrâneos do Futebol* (1965), by Maurice Capovilla, and *Nossa Escola de Samba* (1965), by Manuel Horácio Gimenez. The central axis of the analysis will be narrative construction, drawing on the concepts of Marconi; Lakatos (2003) and Penafria (2009), and theoretical based on the critical contributions of Jean-Claude Bernardet (2003), as well as by statements and interviews with the filmmakers.

KEYWORDS: Argentinian cinema; brazilian cinema; documentary; Caravana Farkas; Fernando Birri.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Maurice Capovilla, Vladimir Herzog e Fernando Birri (respectivamente, segundo, quarto e quinto da esquerda para a direita) em Santa Fé, 1963.....17

Figura 2 - Vladimir Herzog conversa com Fernando Birri, 1963.....17

Figura 3 - Poster Brasil Verdade.....18

Figura 4 - Divulgação do longa Brasil Verdade (s/d).....19

Figura 5 - Crianças na prática do “Tire Dié”.....21

Figura 6 - Thomaz Farkas e Vladimir Herzog em filmagem de Subterrâneos do Futebol, 1964.....28

Figura 7 - Ensaios da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel (1965).....29

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 9

1. BIRRI E A ESCOLA DOCUMENTAL DE SANTA FÉ..... 12

1.1. Breve contextualização histórica.....12

1.2. O “pai do novo cinema latinoamericano” e sua relação com o instituto argentino.....13

2. PANORAMA CINEMA BRASILEIRO E CARAVANA FARKAS.....16

3. HISTÓRIA, NARRATIVA E CONEXÃO..... 20

3.1 *Tire Dié* (1960)..... 20

3.2 *Subterrâneos do Futebol* (1965)..... 24

3.3 *Nossa Escola de Samba* (1965).....28

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 30

BIBLIOGRAFIA.....33

De que cinema necessita a Argentina? De que cinema necessitam os povos subdesenvolvidos da América Latina?
De um cinema que os desenvolva. Um cinema que lhes dê consciência, tomada de consciência. Que os esclareça. Que fortaleça a consciência revolucionária daqueles que a tem. Que lhes dê fervor. Que inquiete, preocupe, assuste, debilite aos que tem "má consciência", consciência reacionária. Que defina perfis nacionais, latino-americanos. Que seja autêntico.
(BIRRI, 1988, p.17)

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como objetivo analisar as cinematografias do Brasil e da Argentina da década de 1960, relacionando-as ao contexto sociopolítico e cultural de ambos os países neste período. Para estruturar a pesquisa, serão utilizados como objetos principais a criação da Escola Documental de Santa Fé e o pensamento do "pai do novo cinema latino-americano", Fernando Birri, elementos essenciais para o desenvolvimento de um cinema inclinado à transformação social.

A ideia de escrever o projeto com essa temática veio a partir do intercâmbio que realizei no segundo semestre de 2024 na *Universidad Nacional de Las Artes*, em Buenos Aires. Naquele ano, fui selecionada pelo *Programa de Intercambio Académico Latinoamericano* (PILA) para participar de uma mobilidade acadêmica na Argentina, onde cursei algumas disciplinas que agregaram bastante à minha formação enquanto cineasta e me permitiram conhecer mais de perto a cinematografia deste país.

Uma dessas disciplinas foi História do Cinema Argentino, que propunha um recorte político-social desde a produção dos primeiros filmes sonoros. Semanalmente, tínhamos a tarefa de assistir ao menos dois filmes e ler alguns textos em casa, que serviam de base para as discussões ao vivo durante as aulas, além de nos darem insumos para conseguir realizar as provas escritas — que eram chamadas de *parciales* — com embasamento teórico e análise crítica. Esses encontros e atividades motivam os alunos a refletir coletivamente sobre o cinema argentino, e isto ampliou o meu interesse pelo tema que desenvolvo neste trabalho.

Através do intercâmbio, conheci as obras e a trajetória de Birri ao estudar o cinema da geração de 1960 da Argentina e a relação do diretor com o Brasil. Fernando Birri (1925-2017) foi um cineasta e teórico argentino, que provocou transformações em cada lugar que passou. Birri acreditava que o cinema tinha um papel político dentro da sociedade, e podia ser utilizado como ferramenta de denúncia da realidade e de desenvolvimento social.

Nesse contexto, surge a Escola Documental de Santa Fé, fundada em 1956 na *Universidad Nacional del Litoral*, na cidade de Santa Fé. Idealizada por Birri, a escola tinha como propósito funcionar como um espaço universitário experimental, com uma formação teórico-prática voltada para a criação de uma cinematografia "realista, crítica e popular", conforme menciona Birri em seu relato para o *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano (1988)*.

Diversos artistas latino-americanos tiveram a oportunidade de buscar a escola para aprofundar seus conhecimentos e revolucionar as produções cinematográficas em seus países, incluindo dois brasileiros que serão mencionados durante o desenvolvimento desse artigo: Vladimir Herzog (1937-1975), nascido na Croácia, naturalizado brasileiro, e Maurice Capovilla (1936-2021), que chegaram em Santa Fé e foram ao Instituto em 1963 com a intenção de "aprender a fazer cinema". Um tempo depois, esses dois cineastas viriam a participar de um coletivo de realizadores nomeado posteriormente como "Caravana Farkas" pelo montador, cineasta e crítico de cinema Eduardo Escorel, onde produziram filmes documentais que retratavam os aspectos da realidade brasileira.

Ao longo da graduação em Cinema na UFPEL, nós alunos somos incentivados a experimentar diferentes cargos dentro da equipe técnica de uma produção audiovisual, até nos encontrarmos na área que faz mais sentido para nós. No início da faculdade, eu acreditava que a minha inclinação profissional estava nas áreas de roteiro e direção de arte, visto que sou formada como técnica em Design de Interiores no IFSul, e pensava que essa formação me direcionaria a trabalhar com criação de cenários e outros elementos pertencentes à este campo. Entretanto, conforme fomos sendo expostos à diferentes tipos de produtos audiovisuais (curta-metragens de ficção, documentários, videoclipes…), fui criando uma grande afinidade pela direção, e um dos projetos que mais gostei de executar durante esses últimos anos foi o documentário que dirigi em 2023 chamado "Gurias do Rugby". Na mesma época, também estávamos produzindo o videoclipe da música *Lemongrass* do Martin Tejera, um músico, designer e atualmente professor pelotense, em que também trabalhei na direção.

Cito essas duas obras com muito carinho, pois foram fundamentais na construção da profissional que estou me tornando. No documentário, fizemos uma investigação, acompanhamos a equipe juvenil feminina de rugby do projeto Vem Ser Pelotas em alguns treinos e tínhamos o objetivo de adentrar a realidade das atletas e treinadoras para mostrar o impacto do projeto na vida delas. O contato que tive com esse tipo de produção, fez com que eu tivesse ainda mais interesse e curiosidade em relação ao documentário, e junto da experiência como intercambista na Argentina, quis trazer no meu Trabalho Teórico de Conclusão de Curso (TCCT) essa relação entre dois países vizinhos que apesar da diferença linguística, se conecta de diversas formas.

Com isso, para investigarmos o diálogo entre a Escola Documental de Santa Fé e a Caravana Farkas, iremos adotar como metodologia neste estudo a análise comparativa a partir de Marconi e Lakatos (2003) e do conceito de análise fílmica descrito por Penafria (2009). A

autora afirma que “a análise é uma atividade que perscruta[1] um filme ao detalhe e tem como função maior aproximar ou distanciar os filmes uns dos outros”. A partir desse pensamento, iremos “decompor”[2] três filmes — um argentino e dois brasileiros — no decorrer deste artigo, onde o enfoque da análise comparativa se dará através da narrativa das obras, que se sustenta grandemente a partir de elementos sonoros. Será utilizado como aporte teórico para o desenvolvimento do trabalho o livro *Cineastas e imagens do povo* (2003) de Jean-Claude Bernardet, onde as contribuições críticas do autor irão auxiliar na compreensão do cinema brasileiro documental.

O primeiro filme analisado será *Tire Dié* (1960), considerada a primeira obra audiovisual realizada pelos estudantes da Escola Documental de Santa Fé, e reconhecido por Birri, que assina a direção da obra, como o primeiro exemplar de *encuesta social*[3] (pesquisa/caráter social) do novo cinema latino-americano. Já os dois filmes brasileiros que serão analisados são documentários produzidos pela Caravana Farkas, sendo o primeiro deles *Subterrâneos do futebo*l (1965), dirigido por Maurice Capovilla e *Nossa escola de samba* (1965), dirigido pelo argentino Manuel Horácio Gimenez.

Em suma, o presente estudo buscará identificar através da análise fílmica e da pesquisa bibliográfica, as semelhanças e diferenças entre os filmes escolhidos, tentando compreender a influência da relação entre Birri, Capovilla e Herzog para as produções documentais dos anos 1960.

[1] Examinar minuciosamente, investigar, buscar conhecer.
[2] Para Penafria, analisar um filme é sinônimo de decompor esse mesmo filme. "Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos." (PENAFRIA, 2009, p. 1)
[3] Todas as expressões e citações em espanhol são traduções nossas.

1. BIRRI E A ESCOLA DOCUMENTAL DE SANTA FÉ

1.1. Breve contextualização histórica

Antes de avançarmos para as análises fílmicas, é fundamental compreender o contexto sociopolítico e cultural em que estão inseridas as obras argentinas e brasileiras da década de 1960 que serão analisadas neste trabalho. Em um cenário de transformações e reviravoltas sociais que sucederam na América Latina nesse período, o cinema começou a ser visto não apenas como uma ferramenta de entretenimento, mas como uma peça essencial para a reflexão e conscientização social.

Após a Segunda Guerra Mundial, surgiram movimentos cinematográficos ao redor do mundo que revolucionaram a linguagem e as formas de produção, com o objetivo de romper com os modelos hegemônicos e industriais dominantes na época. A Itália, com o neorrealismo nos anos 1940, a França com a Nouvelle Vague no final dos anos 1950, e o Cinema Novo no Brasil, que teve início na década de 1960 e foi uma proposta estética inspirada nas vanguardas europeias. A frase dita pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha — "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça" — tornou-se o lema desse movimento.

O cinema argentino, que desde o surgimento do sonoro tinha grande força industrial com os filmes produzidos pela Lumiton e Argentina Sono Film, em sua maioria desenvolvidos a partir de letras de tango que refletiam a cultura popular do país, havia recém passado pela sua Era de Ouro[4] (1930 - 1950). Com produções massivas voltadas para o consumo das elites socioeconômicas, nas salas de cinema exibiam majoritariamente filmes estrangeiros ou nacionais que mantinham uma linguagem e narrativa clássica, composto em sua maioria por melodramas e comédias musicais. Portanto, viu-se necessário a criação de um cinema que olhasse para a "margem"[5] e se afastasse dessa produção comercial, dando espaço para evidenciar a verdadeira realidade do povo argentino. Nesse contexto, surge o documentário, que de acordo com Aumont e Marie no Dicionário teórico e crítico do cinema (2003):

> Chama-se, portanto, documentário, uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático e informativo, que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são. (AUMONT; MARIE, 2003. p.87)

[4] Período de ascensão do cinema argentino onde foi adotado um sistema de produção de filmes em massa, similar ao de Hollywood.

[5] Aqui, o termo "margem" faz referência ao conceito de cinema de margem discutido por Prysthon (2009) a partir de reflexões sobre o Terceiro Cinema. A autora utiliza essa expressão para designar produções que se afastam dos centros hegemônicos e das estruturas comerciais tradicionais, voltando-se para as realidades periféricas, populares e frequentemente invisibilizadas.

Sob essa perspectiva de uma produção fílmica comprometida em mostrar o real, surge uma figura que revoluciona as práticas cinematográficas da Argentina, e é considerado por muitos o "pai do novo cinema latinoamericano": Fernando Birri.

1.2. O "pai do novo cinema latinoamericano" e sua relação com o instituto argentino

Natural da cidade de Santa Fé, na Argentina, Fernando Birri (1925 - 2017) nasceu em uma família de artistas, onde desde pequeno teve contato com a arte em suas diversas formas. Birri foi pintor, escritor e poeta antes de se tornar cineasta. Após a tentativa enquanto jovem adulto de aprender a fazer cinema em Buenos Aires — onde as portas se encontravam fechadas para adentrar a indústria argentina — Birri decide buscar novos caminhos. Viaja para Roma no início dos anos 1950 para estudar no Centro Experimental, com o objetivo de explorar a cinematografia local, que na época vivia o movimento revolucionário do neorrealismo italiano. O cineasta se graduou e iniciou sua trajetória nas produções audiovisuais europeias, onde teve a oportunidade de fazer conexões que foram determinantes para formar seu pensamento libertário e voltar à Argentina com mais convicção acerca dos planejamentos que tinha para o cinema nacional.

Após cinco anos na Europa, Birri retorna à Argentina em 1955, período político pós golpe militar que derrubou Juan Domingo Perón da presidência, visando utilizar os conhecimentos adquiridos em Roma para colocar em prática as ideias que estruturou a partir da sua vivência com o neorrealismo italiano. Nesta época, acreditando que "já sabia fazer um filme", o cineasta tinha o projeto do longa *Los Inundados* (1961) e já havia feito o primeiro tratamento escrito dessa obra. Entretanto, não encontrou oportunidade para realizá-lo nas produtoras da capital portenha, e por isso, retornou à sua cidade natal: Santa Fé.

Ao chegar em Santa Fé, Birri é convidado pela Universidade do Litoral, instituição em que já havia dirigido um grupo de teatro antes de ir estudar na Itália, para ministrar um seminário de cinema. Nesse contexto, surge a ideia de criar um instituto com um método de ensino um pouco diferente do usual: uma formação teórico-prática voltada para uma cinematografia realista. Birri, em seu manifesto de *Tire Dié* afirma que o objetivo do instituto era "utilizar o cinema a serviço da Universidade e a Universidade a serviço da educação popular, já entendida como uma tomada de consciência cada vez mais responsável frente aos grandes temas e problemas nacionais" (BIRRI, 1988. p. 16).

Dessa forma, nasce em 1956 o Instituto de Cinematografia da Universidade do Litoral, que ficou conhecido posteriormente como Escola Documental de Santa Fé. Com a intenção de inovar nas construções cinematográficas da época e desvincular-se do sistema comercial que dominava o cinema argentino, a escola abriu espaço para reflexões acerca da representação da realidade nacional nas produções.

Além disso, Birri e outros responsáveis pela Universidade organizaram inicialmente um seminário de *fotodocumentales*[6]*,* atividade que foi o ponto de partida das práticas artísticas do instituto. O evento, que durou cerca de quatro dias, contou com a participação de aproximadamente 130 pessoas, entre elas escritores, músicos da cidade, sócios de cineclubes, estudantes, assistentes sociais e professores. O grupo se deslocou para as ruas de Santa Fé para registrar a realidade urbana da região e após uma semana do início do seminário, pode projetar seus *fotodocumentales "*aproximados, desfocados, incompletos, mas todos com idêntica carga de sinceridade", segundo Birri (1988, p.21).

Essas primeiras experiências com o registro da realidade santafesina auxiliaram a consolidar a base pedagógica e os pensamentos estruturais da Escola Documental de Santa Fé: aprender a fazer cinema por meio da experiência prática, observando e criticando a realidade a partir do ato de documentar. Logo, a proposta fomenta o entendimento de que o cinema deve ser construído para e com o povo, e não deve se distanciar das problemáticas sociais que atravessam a realidade cotidiana, conforme esta reflexão:

> Como o cinema documental oferece essa imagem? Ele a mostra tal como a realidade é — e não pode mostrá-la de outra maneira. Essa é a função revolucionária do documentário social e do cinema realista, crítico e popular na América Latina. E ao testemunhar — de forma crítica — como é essa realidade — essa sub-realidade, essa infelicidade —, ele a nega. Renega-a. Denuncia-a, julga-a, critica-a, desmonta-a. Porque mostra as coisas como são, de maneira irrefutável, e não como gostaríamos que fossem (ou como querem nos fazer acreditar — de boa ou má fé — que são). (BIRRI, idem, p.22)

Sob a perspectiva do cinema documental funcionar como um "espelho", refletindo a realidade através de sua verdadeira forma, a Escola Documental de Santa Fé inicia um novo capítulo. O média-metragem *Tire Dié*, dirigido por Fernando Birri, foi o primeiro filme realizado pelo instituto. Resultado de três anos de pesquisa e registros em Santa Fé (que inicia em 1955 e tem a primeira cópia pronta em 1958), a obra é considerada pelo diretor um "filme-escola", por colocar em prática a proposta do cinema como uma experiência coletiva.

[6] Método que consiste em registrar a realidade de um ambiente através de fotografias e filmagens, documentando lugares, pessoas, animais e paisagens, além de realizar entrevistas com os envolvidos.

Lançado alguns anos depois, *Los Inundados* (1961) dá continuidade à proposta estética e social de *Tire Dié*, sendo o primeiro longa-metragem produzido pela Escola Documental de Santa Fé. Após anos amadurecendo a ideia, Birri conseguiu concretizar o projeto, construindo uma obra argumental que, embora ficcional, conserva a força documental de suas produções anteriores. O filme denuncia com um toque de humor as injustiças sociais e o abandono das populações periféricas, reafirmando o compromisso do cineasta com um cinema popular e crítico.

Nos próximos capítulos, iremos compreender de forma mais precisa como a proposta de um cinema voltado à transformação social dialoga com outros contextos latino-americanos (neste trabalho, mais especificamente, o do Brasil), onde o primeiro filme da Escola, *Tire Dié*, será descrito e analisado com maior profundidade. Por isso, antes de avançarmos para a parte da análise e investigação, iremos fazer uma contextualização do panorama em que se encontrava o cinema brasileiro e a representação da realidade nas produções da Caravana Farkas, coletivo fundamental que, na década de 1960, realizou documentários comprometidos com a valorização da cultura e da identidade brasileira. Dessa forma, será possível estabelecer uma relação entre a renovação estética e política promovida por Birri nos filmes argentinos e brasileiros.

2. PANORAMA CINEMA BRASILEIRO E CARAVANA FARKAS

Em meados da década de 1960, surge no Brasil um coletivo de realizadores com o propósito de "mostrar o Brasil aos brasileiros": a Caravana Farkas. O grupo tinha como objetivo documentar a realidade popular da época e as particularidades culturais de cada região do país. O projeto nasceu logo após o surgimento do Cinema Novo, movimento que defendia um cinema autoral, político e comprometido com as questões sociais do Brasil.

A figura central da Caravana é Thomaz Farkas (1924-2011), nascido na Hungria, naturalizado brasileiro, e um dos nomes referenciais na fotografia documental brasileira. Farkas produziu, com recursos próprios, documentários de curta e média-metragem que retratavam os aspectos da realidade brasileira, e é a pessoa cujo sobrenome batiza o grupo. Foi ele quem idealizou o projeto e convidou diversos cineastas a participarem dessa jornada para registrar o Brasil profundo.

Dentre os convidados estavam duas figuras importantes para o cenário cinematográfico brasileiro dos anos 1960 e 1970: Vladimir Herzog (que ao longo deste estudo também será referido como Vlado), jornalista assassinado pela ditadura militar brasileira em 1975, considerado um grande colaborador da Cinemateca Brasileira, apaixonado pelo cinema e preocupado com as temáticas sociais; e Maurice Capovilla, roteirista, produtor e diretor paulista que iniciou sua trajetória audiovisual no documentário e que, ao longo de sua carreira, transitou pela ficção, pela área acadêmica e pela televisão.

Estes dois realizadores antes de fazerem parte do projeto da Caravana foram à Argentina em 1963 por um período de estudos na Escola Documental de Santa Fé, onde tiveram a oportunidade de estagiar com Birri, conforme observamos na Figura 1. Capovilla, sobre sua experiência na cidade argentina, compartilha:

> Em Santa Fé, o que mais chamou nossa atenção foi a maneira como a prática extrapolava o mero currículo e o processo de trabalho prevalecia sobre a teoria. Essa inversão me parecia fundamental, uma maneira inteiramente nova de organizar o pensamento. Não se partia da história do cinema para chegar à análise do filme e daí ao filme propriamente dito, como ocorre na academia. Ao contrário, o ponto de partida era a ideia do filme. Para desenvolvê-la, buscavam-se as informações necessárias. Todo o currículo era montado em função de um projeto de realização. A teoria estava ali para subsidiar a ação prática. (Capovilla in MATTOS, 2006. p. 58)

Essa vivência contribuiu para que Capovilla entendesse o conhecimento como algo que se forma a partir de uma necessidade concreta, e no caso do cinema, isso significava se aproximar da realidade para compreendê-la. O contato com o "campo" e com as situações

vividas se tornava parte do próprio processo de pensar e construir o filme, fazendo com que a teoria funcionasse como uma ferramenta para a realização, e não o ponto de partida.

Figura 1 - Maurice Capovilla, Vladimir Herzog e Fernando Birri (respectivamente, segundo, quarto e quinto da esquerda para a direita) em Santa Fé, 1963.



Fonte: Acervo Vladimir Herzog

A relação dos cineastas brasileiros com Birri e seus ensinamentos perdurou mesmo após a finalização de seus estágios na Escola. Na Figura 2, podemos perceber a proximidade de Herzog e Birri, em que ainda em 1963, o diretor argentino foi gentilmente recebido por Vlado, que abriu as portas de sua própria casa para Birri, após fugir de seu país e se exilar no Brasil junto de sua esposa Carmen Papio Birri e outros realizadores argentinos: Edgardo Pallero, Dolly Pussi e Manuel Horácio Gimenez[7].

Figura 2 - Vladimir Herzog conversa com Fernando Birri, 1963.



Fonte: Acervo Vladimir Herzog

[7] Apesar dos esforços, não foram encontradas informações bibliográficas acerca deste cineasta. Grande parte dos materiais consultados retrata apenas a sua participação em *Tire Dié* e *Los Inundados*, além de sua vinda para o Brasil e participação em produções documentais.

Em 1964, já no Brasil, logo após o golpe que deu início à ditadura civil-militar, Capovilla, Herzog e Farkas se reuníram com outros cineastas: Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz, além dos argentinos Manuel Horácio Gimenez e Edgardo Pallero, para debater sobre seus trabalhos futuros, dentro da situação política em que o país se encontrava. A partir disso, com a intenção de registrar o cotidiano popular brasileiro e revelar as contradições de um país em transformação, a Caravana iniciou suas produções. Foram realizados pelo coletivo quatro documentários de média-metragem, onde dois deles serão analisados neste artigo: *Subterrâneos do Futebol* (1965) dirigido por Capovilla e *Nossa Escola de Samba* (1965) dirigido pelo argentino Manuel Horácio Gimenez, que veio com Birri ao Brasil. Esses dois filmes, junto de *Memórias do Cangaço* (1964) e *Viramundo* (1965), formam a pioneira série do coletivo exibida como um longa em 1966, com o título *Brasil Verdade*, conforme observamos o pôster presente na Figura 3 e a divulgação do longa-metragem na figura 4.

Figura 3 - Pôster Brasil Verdade



Fonte: TMDB

Figura 4 - Divulgação do longa *Brasil Verdade* (s/d).



Fonte: Canal Thomaz Farkas

Entre 1964 e 1980, o grupo produziu aproximadamente 24 filmes[8], todos voltados para a valorização da identidade nacional e da cultura popular brasileira. Em uma entrevista para a Revista FAPESP, Farkas comentou sobre o espírito coletivo dos cineastas: "De certa forma, penso que a nossa visão política era uma só: era uma visão de transformar as coisas, melhorar as coisas" (2007, p.15). As produções feitas pelo coletivo documentaram elementos da cultura brasileira que, sem esse registro, poderiam ter se perdido com o tempo: tradições, manifestações populares e aspectos do cotidiano que revelavam a diversidade e a força do país.

[8] Quantidade aproximada de filmes de curta, média e longa metragem realizados pela Caravana, relacionados ao *Brasil Verdade* (compilado que conta com os quatro primeiros média-metragens do coletivo) e *A Condição Brasileira* (que conta com 19 filmes sobre o nordeste).

3. HISTÓRIA, NARRATIVA E CONEXÃO

De acordo com Penafria (2009), existem diferentes possibilidades na realização de uma análise fílmica, sendo elas a análise textual, a de conteúdo, a poética e a de imagem e som. Embora cada uma dessas abordagens possua metodologias próprias, a autora sugere que toda análise seja iniciada a partir de dois movimentos complementares: a análise interna e a análise externa do filme.

A análise interna considera o filme como uma obra singular com suas particularidades, onde ao analisar um único filme, é possível levar em consideração a filmografia do diretor, por exemplo. Já a análise externa compreende a obra a partir de um conjunto de referenciais que influenciaram na sua realização, como o contexto social, político e econômico no qual o filme foi produzido.

Em seu texto, Penafria também elenca alguns aspectos fundamentais para a análise interna, sendo um deles o ponto de vista, pela qual é possível compreender a partir da construção visual e sonora, como a narrativa é organizada e como a história é apresentada ao espectador. Embora a autora apresente outros elementos relevantes para esse tipo de análise, optamos por não nos aprofundar individualmente em cada um deles. Dessa forma, a seguir daremos início à análise comparativa dos filmes escolhidos: *Tire Dié, Subterrâneos do Futebol* e *Nossa Escola de Samba*, tomando como base as narrativas das obras, buscando identificar semelhanças e diferenças entre elas.

Para essa comparação, iniciaremos contextualizando a temática e as condições de realização de cada filme. Em seguida, identificaremos os aspectos que compõem a narrativa e que influenciam a forma como a história é contada, utilizando a construção sonora como eixo central da análise. Nos três filmes, é possível perceber a presença de um narrador que conduz a leitura do espectador, que é construída junto aos depoimentos dos entrevistados. Ao longo das análises, discutiremos de que maneira esses recursos impactam na compreensão da realidade apresentada nas obras. Por fim, sobre a importância do trabalho do analista, Penafria reforça: “a análise de filmes não é apenas uma atividade a partir da qual é possível ver mais e melhor o cinema, pela análise também se pode aprender a fazer cinema” (2009, p.09).

3.1 *Tire Dié* (1960)

Na primeira produção da Escola Documental de Santa Fé observamos moradores do bairro santafesino conhecido como *Tire Dié*, que vivem em condições precárias e precisam inovar para garantir sua sobrevivência. Enquanto as pessoas mais velhas ganhavam dinheiro

lavando roupa, criando animais, vendendo legumes, entre outras atividades, as crianças mais novas corriam acompanhando os trens em movimento enquanto pediam moedas para os passageiros gritando *tire diez*[9]. Na figura 5, vemos as crianças argentinas nas estruturas da ferrovia, e os passageiros do trem entregando dinheiro à elas.

Figura 5 - Crianças na prática do "Tire Dié".



Fonte: Site da Cinemateca Brasileira

A forma de registrar e de dar visibilidade às pessoas que viviam em situações de vulnerabilidade e marginalização no filme dirigido por Birri, foi um marco para o cinema argentino e latino-americano, moldando o início de uma abordagem crítica e social realizada por meio do documentário. Nos anos anteriores, a partir da década de 1950, iniciou na Argentina o movimento de um cinema de denúncia, onde os diretores passaram a se afirmar como autores de suas obras, desligando-se do sistema de produção em massa.

Nesse período, a grande parte dos filmes exibidos nas salas de cinema argentinas era composta por produções estrangeiras ou por filmes nacionais inspirados no modelo hollywoodiano, realizados pelas grandes produtoras do país. Para Birri (1988. p.18), o cinema realizado por essa indústria, quando se dizia "popular" significava "comercial", e quando se dizia cinema "culto", era na verdade um cinema voltado às elites. A inquietude do diretor, para além da problematização sobre que era produzido e exibido como uma suposta

[9] Jogue dez centavos!

“realidade argentina” para o público nacional, também era fomentada por acreditar que o público latinoamericano podia se bastar por si só.

Essa crença envolvia uma crítica às estruturas de exibição e distribuição cinematográfica nos países da América Latina, uma vez que, para o diretor, o problema não era a falta de interesse do público, e sim o “boicote sistemático dos exibidores e distribuidores nacionais e internacionais, vinculados aos interesses antinacionais, coloniais, da indústria estrangeira” (BIRRI, 1988. p.14). Desta maneira, o público tinha pouco ou nenhum contato com produções locais, o que contribuía no processo de alienação dos espectadores, afastando-os das temáticas e realidades sociais de seus países.

Diante desse cenário, Birri viu o cinema independente como uma alternativa às estruturas de produção dominantes. Este tipo de produção não seria somente uma solução econômica para as problemáticas vigentes, mas um ato de tomada de consciência política que permitiria aos realizadores um distanciamento dos modelos narrativos importados e impostos pela indústria. Portanto, filmes realizados com baixo custo abririam portas para a experimentação e novas linguagens, onde a falta de recursos e as limitações técnicas começariam a integrar o processo criativo e identitário do filme. Além disso, tornaria possível a aproximação de vivências e condições de vida historicamente invisibilizadas pelo cinema hegemônico e deslocaria o espectador da posição de público passivo para a de observador crítico, o que para Birri seria um fator importante para a tomada de consciência acerca do subdesenvolvimento latino-americano.

Dando início à análise narrativa de *Tire Dié*, percebemos que o início do média-metragem conta com a presença de um narrador que traz informações históricas, geográficas e econômicas sobre Santa Fé, enquanto as imagens mostram vistas aéreas da cidade argentina. A enumeração de dados como o número de habitantes, a quantidade de igrejas, escolas e quartéis, bem como os valores gastos pela casa de governo com tintas e papéis, constrói um retrato institucional da cidade, apoiado em informações objetivas e oficiais (uma característica já recorrente na época em documentários e noticiários produzidos pela BBC de Londres, por exemplo). Entretanto, esse retrato inicial é confrontado a partir do momento em que o narrador também afirma que existe outra realidade que não a elucidada pelas informações: *trata-se de uma “barriada”*[10] *bastante precária, estendida em ambos os lados da linha férrea que liga Santa Fé a Rosário e Buenos Aires, atravessando as áreas baixas do rio Salado*.

[10] Bairro localizado em uma região periférica da cidade.

A forma como essas informações chegam ao espectador aproxima *Tire Dié* do que Bill Nichols (2005) define como documentário expositivo, um tipo de representação na qual a narrativa é conduzida essencialmente a partir do *voice over* (também conhecido como "a voz de Deus"). Nesse tipo de construção, o narrador assume uma posição central na organização do discurso do filme, explicando as imagens e levando o foco não apenas para o visual, mas principalmente para a informação verbal que orienta a compreensão da obra. Assim, já neste início, o filme expõe criticamente o contraste entre a cidade apresentada pelas estatísticas e as condições de vida dos moradores daquela região periférica, onde o arriscado costume das crianças pedirem dinheiro aos passageiros dos trens compõe a renda da maioria das famílias que ali vivem.

Antes de adentrarmos aos depoimentos dos moradores (outro elemento que compõe a construção sonora e narrativa do filme), há uma informação que também é trazida pelo narrador no início de *Tire Dié*, que seria o período de acompanhamento e gravação das imagens, que decorreu durante três anos. Durante esse tempo, Birri e os alunos da Escola Documental de Santa Fé registraram a vida cotidiana e os relatos da marginalização dos moradores do bairro. A equipe técnica da obra era formada por pessoas que se interessavam em fazer cinema, mas que não eram necessariamente profissionais do audiovisual, e estavam iniciando sua trajetória com o cinema. Essa característica fortifica o objetivo da Escola, onde os alunos aprenderiam a fazer cinema enquanto estivessem de fato, fazendo. Por conta disso e por ser uma produção experimental, sem financiamento de grandes produtoras, as condições de gravação em relação à equipamentos e técnicas eram limitadas. Entretanto, essa limitação se torna um marcador importante para a obra, visto que algumas questões relacionadas à qualidade técnica do filme se desdobram a partir dessas condições, o que corrobora para o propósito de Birri de desenvolver uma nova linguagem a partir dessa experimentação.

Então, recapitulando, ao longo do filme o fio narrativo vai sendo construído grandemente pela voz externa, em que no início as informações introduzem e ambientam o espectador ao que será mostrado. Depois, é apresentado os breves relatos dos moradores, onde a maioria deles, de frente à câmera, contam sua história. Eles compartilham seus nomes, suas idades e que atividades desempenham como forma de sustento, no entanto, suas vozes são quase inaudíveis. Por cima do depoimento dos protagonistas existe uma narração que em alguns momentos intervém em terceira pessoa, antecipando ou resumindo a história que está por vir, mas majoritariamente dubla exatamente o que está sendo contado.

Com isso, a proposta de um documentário de caráter realista se torna ainda mais complexa, uma vez que a obra que busca dar visibilidade à marginalização de uma parcela do

povo santafesino recorre a vozes externas para mediar essa experiência. Ao utilizar vozes portenhas para "traduzir" os depoimentos dos moradores, o filme revela um conflito entre a intenção de dar destaque aos personagens filmados e o gesto de falar por eles, ainda que com o objetivo de tornar seus relatos mais claros ao espectador (KRIGER, 2003). Essas vozes sobrepostas, uma masculina e uma feminina, pertencem aos atores argentinos Francisco Petrone (1902–1967) e María Rosa Gallo (1925–2004), e foram incorporadas apenas na versão definitiva do filme, lançada em 1960.

Na primeira versão de *Tire Dié*, exibida em 1958 e com duração de 59 minutos, grande parte do público teve dificuldade em compreender os depoimentos em razão das limitações técnicas da gravação sonora. As entrevistas foram registradas em som direto (um recurso ainda pouco explorado no contexto latino-americano) e a inexperiência técnica da equipe, formada pelos estudantes da Escola, contribuiu para que as falas dos moradores se tornassem pouco audíveis. Nesse sentido, a posterior inserção das vozes dubladas não aparece apenas como uma solução prática, mas como uma escolha que adiciona uma camada de mediação ao relato documental, trazendo um determinado distanciamento ao espectador em relação à vivência dos moradores daquela região.

Mesmo com esse distanciamento, *Tire Dié* se compromete com uma nova forma de linguagem documental. Herzog, ao assistir ao filme pela primeira vez em 1962, o apresenta como "insólito"[11], capaz de se diferenciar dos documentários da época ao romper com a noção de neutralidade e ao formar uma consciência da realidade subdesenvolvida do povo latino-americano. Como produto de um esforço coletivo, o média-metragem assume suas mediações narrativas e seu posicionamento político como parte de uma proposta documental voltada à intervenção e à transformação social.

3.2 *Subterrâneos do Futebol* (1965)

As produções documentais dos anos 1960 no Brasil são marcadas pela reviravolta do surgimento de equipamentos que captam o som síncrono com a imagem, o que representa uma mudança significativa para a linguagem desse gênero. Este feito possibilitou a inserção de entrevistas nessas realizações, visto que "até os anos 50, os documentaristas só dispunham de som de estúdio: a voz do locutor e a musiquinha de fundo" (BERNARDET, 2003. p. 281).

[11] Em uma matéria de 1963 para o Estadão, chamada "Birri de Santa Fé", Herzog escreve sobre a experiência de assistir *Tire Dié* pela primeira vez. Insólito, nesse contexto, significa algo que foge dos padrões habituais, algo raro e/ou incomum, inesperado.

Os jovens cineastas reunidos por Farkas ainda estavam se familiarizando com o uso dessa nova ferramenta nas primeiras produções da Caravana, em que foram os pioneiros no uso do som direto para a construção sonora e narrativa dos documentários brasileiros. Na Figura 6 observamos Farkas, que assina a produção e direção de fotografia do filme, e Herzog, o chefe de produção, nas filmagens de *Subterrâneos*. As obras do coletivo possuem uma linguagem sonora "híbrida", marcada então pela presença do som direto e voz *over*. Capovilla, sobre o uso do Nagra[12] nas gravações, comenta:

> Não estávamos completamente seguros de que a imagem e o som direto pudessem revelar tudo. Até hoje recorro à narração, se julgo imprescindível. Mas, de qualquer maneira, ali começávamos a descobrir que a realidade falava por si, sem a necessidade, imperiosa até então, de um narrador constante para conduzir o pensamento. (Capovilla in MATTOS, 2006. p. 84)

A ideia da temática do filme, que girava em torno dos bastidores do futebol e suas contradições, nasceu da paixão de Capovilla pelo esporte desde sua infância. O diretor iniciou sua trajetória como jogador em um time de Valinhos, sua cidade natal. Durante sua adolescência, jogou em clubes de São Paulo e em 1953 foi descoberto por um olheiro do Fluminense, onde treinou por alguns meses até seu pai convocá-lo para retornar à casa e aos estudos. A partir de sua experiência no esporte, Capovilla associa o futebol ao cinema e em como "o jogo reflete um pouco o funcionamento da sociedade e – por que não? – da criação cinematográfica" (MATTOS, idem. p. 65). Os ensinamentos do trabalho em equipe dentro de campo, auxiliaram o diretor na construção de sua percepção crítica colocada em prática ao realizar *Subterrâneos do Futebol*.

Na época, já existiam documentários que retratavam o futebol brasileiro, como *Garrincha, a alegria do povo* (1962) de Joaquim Pedro de Andrade, mas que não contavam com a captação do som direto propriamente dito. A obra de Joaquim Pedro influenciou artisticamente Maurice, que em *Subterrâneos* conciliou a direção do filme com a operação do Nagra (função que já havia exercido em *Viramundo*, outro filme da Caravana). Entretanto, a proposta de abordagem era bem distinta de *Garrincha*, pois Capovilla buscava em seu filme expor as problemáticas da vida do jogador de futebol e refletir sobre como o esporte pode ser pensado como uma promessa de ascensão social para muitos jovens, embora poucos (como Pelé) de fato cheguem lá.

O esporte, que chega ao Brasil no fim do século XIX através dos ingleses, inicialmente era considerado uma prática da elite branca. No entanto, por sua praticidade (ao

[12] Gravador de som portátil trazido ao Brasil no curso que o cineasta sueco Arne Suchsdorff (1917 - 2001) ministrou em 1962, que contou com a participação de Vladimir Herzog e outros importantes cineastas brasileiros.

exigir somente uma bola e um espaço para jogar) difundiu-se rapidamente entre as classes populares. Esse processo contribuiu para enfraquecer algumas das barreiras sociais existentes entre elites e classes populares, entre brancos e negros, entre dirigentes e operários, ao mesmo tempo consolidou a figura do "torcedor", que une os brasileiros em prol de uma única paixão: o futebol.

No início de *Subterrâneos do Futebol*, o narrador afirma: *O futebol é uma paixão estranha que toma conta do brasileiro*, enquanto as primeiras imagens mostram torcedores histéricos[13] a caminho do estádio, para assistir uma partida de futebol. A trajetória narrativa deste documentário é construída a partir de um locutor que conduz o espectador pelas facetas que Capovilla escolhe aprofundar por meio do realismo crítico. Diferentemente de *Tire Dié*, onde a narração externa distancia o espectador da realidade abordada no filme ao "falar pelos personagens" e dublar o relato que está sendo contado, em *Subterrâneos* a narração externa atua ao longo do filme como uma instância de validação e organização do discurso presente na obra.

O documentário evidencia duas camadas fundamentais desse universo: 1) a figura do jogador, o protagonista deste "espetáculo" e 2) os torcedores, o público cuja devoção dá palco para que o show possa acontecer. No filme, o jogador é representado por 3 figuras do futebol: Pelé, o auge do sucesso; Luis Carlos Freitas, que interpretou Pelé adolescente no filme ficcional argentino *O Rei Pelé* (1962); *e* Zózimo, ex-jogador aposentado. Sobre o documentário de Capovilla, em seu livro *Cineastas e imagens do povo*, Bernardet observa:

> O que interessa em Subterrâneos do futebol é o geral, não este ou aquele jogador, mesmo que se chame Pelé, mas o jogador. O filme traça uma curva que começa com um menino chutando a bola, depois o futebol de várzea, o juvenil de um grande clube, o craque no apogeu da fama e a decadência. (BERNARDET, 2003. p.48)

No documentário, Pelé, o "rei do futebol" é apresentado como o ápice da ascensão do jogador: um nome que até uma criança de três anos aprendeu a gritar com entusiasmo, como afirma o locutor. Pelé representa assim o ideal de sucesso e se torna inspiração para jovens pobres que veem no futebol a possibilidade de alcançar fama, reconhecimento e um futuro melhor. No entanto, o próprio filme evidencia que essa realização não se estende a todos. O deslocamento desse ideal se dá por meio das figuras de Luiz Carlos Freitas e Zózimo, que expõem as dificuldades e limitações enfrentadas pela maioria dos jogadores que buscam ascensão social por meio do esporte, mas que dificilmente alcançarão o mesmo lugar ocupado por Pelé. Como o próprio narrador reforça, *Pelé é Pelé, e nem todos podem ser Pelé*.

[13] Capovilla comenta que no início de *Subterrâneos do futebol* foram utilizadas imagens de "euforia futebolística" do *Canal 100*, um cinejornal brasileiro (MATTOS, 2006. p. 77).

Essa ideia se confirma tanto pelas falas de figuras de autoridade do futebol, como o treinador Vicente Feola, quanto pela própria narração, que permite identificar uma hierarquia de autoridade na construção narrativa do documentário: o jogador aparece como a voz da experiência que é a menos confiável, os dirigentes surgem como uma instância intermediária, que relativiza ou reinterpreta a fala do atleta, e o narrador ocupa o lugar daquele que tudo sabe, explicando, reforçando e conduzindo a leitura do espectador.

A estrutura presente no filme de Capovilla dialoga com a crítica de Bernardet (2003) em como o documentário brasileiro dos anos 1960 representava o povo, ao propor uma obra que pretende dar visibilidade às camadas populares, mas o faz a partir de um ponto de vista distanciado, organizado pelo olhar do cineasta "intelectual". Além disso, o teórico também aponta nessas produções, uma elaboração da imagem do povo como histérico e alienado, discurso presente em outros filmes da Caravana como em *Viramundo* é representada a religião, e em *Subterrâneos* é o futebol. No filme, a prática de ir assistir a uma partida é retratada como uma válvula de escape do povo, que entretém e tira do torcedor o peso de sua dura realidade. Naqueles 90 minutos de jogo *ele nem lembra que deve uma prestação na lá na casa do fulano de tal*, como compartilha um dos admiradores do esporte. Nessa perspectiva, o antropólogo Roberto Damatta escreve:

> Uma segunda dimensão do futebol como força integrativa é a sua capacidade de proporcionar ao povo, sobretudo ao povo pobre e destituído, a experiência da vitória e do êxito. Essa vitória que o mundo moderno traduz com a palavra mágica "sucesso" e que o sistema social hierarquizado e concentrador de riqueza do Brasil faz com que poucos possam experimentar. Mas através do "jogo de futebol", as massas brasileiras podem experimentar vencer com os seus times favoritos. Sentem, então, que o seu desempenho no estádio como torcida – como platéia sofredora que se dá sem reservas ao seu clube e heróis – produz resultados palpáveis e vitórias completas. (DAMATTA, 1994. p.17)

Essa reflexão abre espaço para uma das contradições centrais retratadas no documentário: ao mesmo tempo em que o futebol surge como espaço de alívio, integração e expectativa, ele também atua como uma compensação simbólica, que é capaz de amenizar, ainda que momentaneamente, as desigualdades estruturais que permanecem inalteradas fora do estádio.

Figura 6 - Thomaz Farkas e Vladimir Herzog em filmagem de *Subterrâneos do Futebol,* 1964.



Fonte: Acervo Vladimir Herzog

3.3 Nossa Escola de Samba (1965)

Samba, futebol e cerveja. Três elementos frequentemente associados ao Brasil, ainda que nenhum deles represente de fato toda a diversidade que o país possui. Nem todo brasileiro gosta de samba, ou assiste futebol, ou sequer bebe cerveja. Mesmo assim, essas referências fazem parte do imaginário nacional (e principalmente, internacional) e ajudam a construir, mesmo que inconscientemente, uma noção do que é "ser brasileiro". Se em *Subterrâneos do Futebol* a experiência coletiva do esporte é abordada como um espetáculo capaz de revelar contradições, o olhar da Caravana se desloca, em *Nossa Escola de Samba*, para outra manifestação central da cultura popular brasileira: o samba. Neste filme, acompanhamos o trabalho coletivo, a organização e o sentimento de pertencimento da comunidade.

Em 1964, a equipe de Farkas acompanhou no Rio de Janeiro a preparação de uma escola de samba para o carnaval do ano seguinte. Localizada no "berço do samba", conforme canta Martinho da Vila em "Renascer das Cinzas"[14] (1974), a Unidos de Vila Isabel tem sua estreia audiovisual através das lentes da Caravana, que registra os aspectos do cotidiano dos moradores do morro do Pau da Bandeira e as mobilizações da comunidade para a organização do desfile, com o enredo "Rio Epopeia do Teatro Municipal".

[14] Na música, Martinho canta: "*Sambar na avenida, de azul e branco, é o nosso papel. Mostrando pro povo, que o berço do samba, é em Vila Isabel…*". Disponível em: https://www.letras.mus.br/martinho-da-vila/287466

O filme é dirigido pelo argentino aprendiz de Birri, Manuel Horácio Gimenez (apelidado também como “Manucho”), que coloca em prática os ensinamentos adquiridos em Santa Fé, alinhados à um cinema realista e popular. A obra conta com a narração de Arlindo Maximiano dos Santos, que conduz a história em primeira pessoa, como se fosse um dos participantes. Entretanto, foi contratado um narrador profissional para interpretar o texto construído a partir das declarações de Antônio Fernandes da Silveira, um dos membros fundadores da escola e conhecido como “Seu China”.

Nesta obra, são exibidos de forma expositiva os processos preparatórios para o desfile de carnaval, desde a escolha da temática e elaboração da ideia, até a construção das alegorias e figurinos dos participantes. A posição do espectador difere daquela encontrada em *Tire Dié* e *Subterrâneos do Futebol.* Em *Nossa Escola de Samba*, o foco está na observação cultural e no registro de um período em que as gravações e transmissões televisivas dos desfiles ainda estavam em seus primórdios. Mesmo assim, há momentos que evidenciam a dura realidade dos moradores do morro (em sua maioria, pessoas negras), como nas imagens das mulheres subindo e descendo o morro carregando latas de água na cabeça para abastecer suas casas.

Diferentemente de outros filmes do projeto *Brasil Verdade*, nos quais as entrevistas em som direto estruturam a narrativa, na obra de Manuel Horácio Gimenez a grande parte do material sonoro captado é composta por músicas e ensaios da escola de samba. Os moradores, em alguns momentos do filme, interagem entre si, mas sem interferir diretamente nas camadas narrativas, priorizando a construção da imagem de um povo trabalhador, comprometido coletivamente com a realização do desfile. Essa coletividade é reforçada na Figura 7, onde o ensaio da passista é observado por diversas pessoas da comunidade.

Figura 7 - Ensaios da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel (1965).



Fonte: Canal Thomaz Farkas

Ao final, após a longa preparação, acompanhamos as imagens do desfile oficial, em que a Unidos de Vila Isabel conquista o segundo lugar no Grupo 2 e garante a ascensão ao Grupo 1 no ano seguinte, desfilando na Avenida Presidente Vargas ao lado das grandes agremiações. Antes dos créditos finais, escuta-se em voz *off* a canção "Opinião", enquanto os moradores retornam às suas rotinas de trabalho após o término do carnaval.

> Podem me prender, podem me bater
> Podem até deixar-me sem comer
> Que eu não mudo de opinião.
> Daqui do morro eu não saio não, daqui do morro eu não saio não.
>
> Se não tem água, eu furo um poço
> Se não tem carne, eu compro um osso e ponho na sopa
> E deixo andar, deixo andar
>
> Fale de mim quem quiser falar
> Aqui eu não pago aluguel
> Se eu morrer amanhã, seu doutor
> Estou pertinho do céu
>
> (KETI; VALE; LEÃO, 1964)

Esse item narrativo no fim do filme destaca ainda mais o sentimento de pertencimento e resistência da população, que mesmo em cenários de vulnerabilidade, encontra na comunidade forças para enfrentar as adversidades da vida.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo compreender as conexões e influências entre a Escola Documental de Santa Fé e a Caravana Farkas, investigando de que forma os filmes realizados nessas duas esferas dialogam na construção de um documentário latino-americano voltado à representação das classes populares e à transformação social. A análise das obras evidenciou não apenas a proximidade temática entre as produções, marcada pela atenção às desigualdades sociais, à cultura popular e às formas de sobrevivência das camadas vulneráveis da população argentina e brasileira, mas também diferentes modos de narrar e interpretar a realidade a partir de escolhas estéticas e políticas específicas de cada contexto.

Ademais, ao longo da pesquisa percebeu-se também que a formação dos cineastas envolvidos é um elemento central para compreender as relações entre as duas cinematografias. A experiência argentina esteve essencialmente vinculada à atuação pedagógica de Fernando Birri e ao projeto de um cinema crítico, realista e socialmente comprometido, desenvolvido junto a estudantes que ainda estavam em processo de

aprendizagem e experimentação no audiovisual. Já no Brasil, a Caravana reuniu jovens cineastas com trajetórias diversas (como Capovilla e Vlado, que já haviam estudado cinema em Santa Fé, e o próprio Gimenez, que participou das primeiras produções argentinas da Escola), que encontraram no documentário um espaço de experimentação estética e política contando com investimentos de Farkas para a realização das produções e com o objetivo de registrar costumes e cotidianos de diversas regiões, em um período de repressão no país. Paralelamente, esta pesquisa encontrou relatos dos próprios cineastas brasileiros indicando que a proposta realista de Birri foi a maior influência para os filmes da Caravana[15], o que fortalece a relação entre os dois países e evidencia a circulação de ideias no contexto latino-americano.

A pesquisa também permitiu perceber que, ao longo da formação em Cinema e da construção de repertório dos realizadores, muitas vezes se valoriza primordialmente aquilo que vem de fora, geralmente norte-americano, enquanto cenários latino-americanos permanecem em segundo plano. Nesse sentido, investigações como esta contribuem para reconhecer a força de um cinema produzido a partir da existência latino-americana, e para compreender essas obras como parte de um patrimônio cultural que nos ajuda a refletir sobre a nossa identidade. Algumas problemáticas retratadas nesses filmes, como a precariedade das condições de vida, as desigualdades estruturais e as estratégias de resistência popular, permanecem presentes mais de sessenta anos depois, atribuindo a essas produções um caráter que ultrapassa o registro histórico e se projeta como reflexão crítica sobre o presente.

Por fim, compreende-se que as limitações de extensão deste trabalho impediram o aprofundamento de algumas questões, especialmente no que se refere à circulação dessas produções, às trocas entre os realizadores e à importância política dos filmes e das contribuições dos cineastas no contexto ditatorial, momento em que muitos deles enfrentaram censura e perseguição, reafirmando o documentário como espaço de resistência e intervenção crítica. Dessa forma, a presente pesquisa reforça a importância de valorizar as produções audiovisuais mencionadas e de revisitar esses filmes não apenas como documentos de uma época, considerando-os como representação do espírito do tempo, mas também como obras que continuam instigando o espectador. Ao aproximar *Tire Dié, Subterrâneos do Futebol* e *Nossa Escola de Samb*a, evidencia-se que esses filmes não apenas registram o cotidiano popular, mas constroem uma forma de olhar e de escutar o povo, transformando o

[15] Capovilla, ao contar sobre *Subterrâneos do Futebol* compartilha que por mais que seu filme seja associado à corrente do cinema-verdade, a "inspiração de origem eram os filmes de Birri" (Capovilla in MATTOS, 2006. p.69).

documentário em um espaço de reflexão crítica e intervenção política. Assim, compreende-se que se trata de um cinema capaz de criticar, inquietar e afirmar identidades próprias, contribuindo para a formação de um público crítico e politicamente consciente, em diálogo com a ideia de autenticidade defendida por Birri.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo, Companhias das Letras. PDF, online, 2003.

BIRRI, Fernando. "Cine y Subdesarrollo"; "El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe". In HOJAS DE CINE: **Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano**. Centro y sudamerica. México: Fundación Mexicana de Cineastas, Vol I, PDF, online, 1988.

CANAL THOMAZ FARKAS. **Site Thomaz Farkas**. Disponível em: https://www.thomazfarkas.com

Acesso a partir de: 13 nov. 2025

DAMATTA, Roberto. Antropologia do óbvio - Notas em torno do significado social do futebol brasileiro. **Revista USP**, São Paulo, Brasil. PDF, online, n. 22, 1994.

FRÍAS, Isaac Leon. **Los trances de los cines de América Latina y el Caribe**. **De los años setenta al fin de siglo**. Fondo Editorial de la Universidad de Lima. Vol I, PDF, online, 2024.

HERZOG, Vladimir. "Birri de Santa Fé". **O Estado de S. Paulo**. 16, mar de 1963, p.5. Disponível em: https://www.acervovladimirherzog.org.br/share.php?cod=60591&a=0&p=2&_=1738027178496

Acesso a partir de 13, nov, 2025.:

KOHEN, Héctor. "Fernando Birri: *'El film-manifiesto', realidad y ficción"*. In ESPAÑA, Claudio, **Cine argentino, Modernidad y Vanguardias.** Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes. PDF, online, 2005.

INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. **Acervo Vladimir Herzog**. Disponível em: https://www.acervovladimirherzog.org.br

Acesso a partir de: 13 nov. 2025

KRIGER, Clara. "Tire Dié". In PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **Cine Documental en América Latina**. Cátedra, Vol. I, n°I, PDF, online, 2003.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica**. São Paulo. Editora Atlas, 2003.

MATTOS, Carlos Alberto. "Maurice Capovilla: a imagem crítica". **Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**. Coleção Aplauso, São Paulo, 2006.

MOURA, Mariluce. “Fernando Birri: Um construtor de utopias”. **Revista Pesquisa FAPESP,** n° 127, 2006. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/um-construtor-de-utopias. Acesso a partir de: 01 nov. 2025.

MOURA, Mariluce; MARCOLIN, Neldson. “Thomaz Farkas: Otimista e delirante, mas nem tanto”. **Revista Pesquisa FAPESP,** n° 131, 2007. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/otimista-e-delirante-mas-nem-tanto Acesso a partir de: 13 nov. 2025.

MUSEU DO FUTEBOL. **Site Museu do Futebol**. O jogo e o povo: as origens do futebol no Brasil. Disponível em: https://museudofutebol.org.br/exposicoes/o-jogo-e-o-povo-as-origens-do-futebol-no-brasil

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, Papirus. PDF, online, 2005.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, PDF. 2009.

PRYSTHON, Ângela. “Do Terceiro Cinema ao cinema periférico - Estéticas contemporâneas e cultura mundial”. **Periferia – Educação, Cultura e Comunicação**, Vol. I, nº I. PDF, online, 2009.