

## ARTEMÍDIA: CAPOVILLA E OS HERÓIS DE PÉS DE BARRO

Rogério CORRÊA, (UNESP)<sup>1</sup>

Pelópidas Cypriano PEL, (UNESP)<sup>2</sup>

**Resumo:** Maurice Capovilla, nascido em 1936, é um dos realizadores do Cinema Novo, movimento que vigorou no Brasil na década de 1960, rompendo com os padrões clássicos do cinema brasileiro. O movimento pode ser caracterizado como uma radicalização do cinema autoral, que o distingue do mero entretenimento e no qual o cineasta exprime sua visão de mundo, assinando o filme. Capovilla começou sua vida cinematográfica como cineclubista em São Paulo, e realizou seus primeiros filmes como autodidata. A convite de Paulo Emilio Salles Gomes vai trabalhar na Cinemateca Brasileira, abandonando a carreira de jornalista, e tem a oportunidade de estagiar na Escola de Documentários de Santa Fé (Argentina), criada por Fernando Birri, que tinha estudado no Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma). A partir daí constrói uma longa trajetória como roteirista e diretor de filmes para cinema e TV, cujo tema preferencial são os “heróis de pés de barro”, nome dado por ele mesmo às pessoas das camadas populares que lutam pelos sonhos, mas que sempre acabam como perdedores. O artigo vai analisar parte da obra de Capovilla, aquela ligada à produção independente (3) (mesmo se feita para ser exibida na TV), procurando identificar o diálogo entre documentário e ficção e tentará demonstrar que ela se filia a uma corrente criada por Fernando Birri, que pode ser caracterizada como “realismo latino-americano”.

**Palavras-chave:** Maurice Capovilla; Cinema novo; Cinema brasileiro

**Resumen:** Maurice Capovilla, nacido en 1936, es uno de los realizadores del Cinema Novo, movimiento que vigoró en Brasil en la década de 1960, rompiendo con los patrones clásicos del cine brasileño. El movimiento puede ser caracterizado como una radicalización del cine autoral, que lo distingue del mero entretenimiento y en el que el cineasta expresa su visión del mundo, firmando la película. Capovilla comenzó su vida cinematográfica como cineclubista en São Paulo, y realizó sus primeras películas como autodidacta. A invitación de Paulo Emilio Salles Gomes va a trabajar en la Cinemateca Brasileña, abandonando la carrera de periodista, y tiene la oportunidad de cursar la Escuela de Documentales de Santa Fe (Argentina), creada por Fernando Birri, que había estudiado en el Centro Sperimentale di Cinematografía Roma). A partir de ahí construye una larga trayectoria como guionista y director de películas para cine y TV, cuyo tema preferencial son los "héroes de pies de barro", nombre dado por él mismo a las personas de las capas populares que luchan por los sueños, pero que siempre acaban como perdedores. El artículo va a analizar parte de la obra de Capovilla, aquella vinculada a la producción independiente (incluso si se hace para ser exhibida en la TV), buscando identificar el diálogo entre documental y ficción e intentará demostrar que ella se afilia a una corriente creada por Fernando Birri, que puede ser caracterizada como "realismo latinoamericano".

**Palabras clave:** Maurice Capovilla; Cinema novo; Cinema brasileño

<sup>1</sup> Cineasta, graduado em cinema pela USP (1980), mestre (2016) e doutorando em Artes Visuais pela UNESP, realizou os longas metragens: No olho da rua (2011) e KRENAK (2017). (rogercor54@gmail.com)

<sup>2</sup> Professor Doutor (Livre-Docente) no Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNESP. Bacharel em Cinema, Mestre e Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes USP. Líder do Grupo de Pesquisa ARTEMÍDIA E VIDEOCLÍPE. (pelopidas.cypriano@unesp.br)

<sup>3</sup> Produção independente se refere a filmes produzidos por empresas não ligadas aos grandes estúdios americanos, nem aos canais de televisão, e que não são fruto de encomenda.

## INTRODUÇÃO

Maurice Capovilla, nascido em 1936 em Valinhos (SP), estudou filosofia na USP e se tornou jornalista, tendo trabalhado em vários órgãos da imprensa escrita como repórter e crítico de cinema. Seu contato com a atividade cinematográfica começou com o cineclubismo, quando conheceu o professor e teórico de cinema Paulo Emilio Salles Gomes e o cineasta Rudá de Andrade, que o convidou para trabalhar na Fundação Cinemateca Brasileira, onde atuou ao lado de Jean Claude Bernardet.

Sobre este período, Capovilla declara em entrevista ao CPDOC da Fundação Getúlio Vargas (2013):

[...] Se formos entrar no processo chamado de formação, é preciso dizer que a Cinemateca – no caso, a Cinemateca, no meu caso, e a informação mais profunda da área das artes em geral –, a Cinemateca é a escola virtual do Cinema Novo, porque ela começa a trabalhar sobre a difusão propriamente dita em 1958 (1959 - nota do autor), 1961 e 1963. Essas três bienais – são as três bienais –, elas trazem consigo a maior exibição, a maior mostra de cinema mundial que o Brasil já teve. Isso tem uma informação que talvez vocês... Não sei se já têm. Mas o festival italiano, do cinema mudo até o neorealismo; o cinema francês até a Nouvelle Vague; e o cinema russo e soviético até o Khrushchev. Tivemos a visão completa desse tripé. Esse é o tripé da informação audiovisual que nós recebemos nesse período de três anos. Foi um impacto impressionante. Mais de 600 filmes, 700 filmes, foram trazidos para o Brasil, traduzidos ao vivo.

E prossegue:

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 (Aruanda).

Ele iniciou sua atividade como diretor cinematográfico em 1962 quando vigorava o Cinema Novo, movimento que agregou jovens realizadores que assumiram uma clara postura de reflexão sobre a realidade brasileira. Mas não traziam apenas a crítica política e social a uma sociedade que precisava se reinventar. Na verdade, representavam uma nova forma de realizar cinema, privilegiando uma narrativa calcada

em valores brasileiros, ousadia estética e a consciência de que o baixo custo de produção era o caminho que tornava viável sua expressão.

Alexandro Dantas Trindade, em *A circulação do pensamento sociológico das décadas de 1950 e 1960 no cinema brasileiro*, afirma:

No pensamento cinematográfico no Brasil, particularmente entre a recepção do neo-realismo italiano e a emergência e reflexão posterior sobre a experiência do cinema novo (período este situado entre as décadas de 1950 e 1970), tampouco houve convergência, mesmo entre cineastas e críticos agrupados em torno das mesmas revistas, círculos intelectuais e suas respectivas coterias. Entretanto, e aqui arriscamos algumas hipóteses de trabalho bastante provisórias, é possível identificar ao menos duas grandes orientações acerca do sentido que deveria ter a representação da sociedade brasileira nas telas. De um lado, a perspectiva quanto ao desvendamento e a “reapresentação” da sociedade, estabelecendo os parâmetros para um “cinema-verdade”; de outro, a aposta numa “representação” social que fizesse jus aos clamores de mudança e se empenhasse enquanto vanguarda da revolução social. (2011, p. 4).

E cita Alex Vianny, para definir o Cinema Novo:

Para Vianny o “movimento” tivera como ponto de partida, no plano teórico, a atividade crítica de Paulo Emílio Salles Gomes em São Paulo, Walter da Silveira e Glauber Rocha, na Bahia, Ely Azeredo e ele próprio no Rio de Janeiro, além de jovens críticos e cineclubistas em vários estados. Do ponto de vista prático, teria encontrado guarida no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, contando com a participação de jovens cineastas como Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Carlos Diegues, Marcos Farias, Leon Hirszman; de cineastas já em processo de consagração, como Roberto Pires, Glauber Rocha, Roberto Santos, Paulo César Saraceni e Lúcio Cardoso e, por fim, de cineastas mais “velhos”, como Nelson Pereira dos Santos, que com seu Rio, 40 graus, havia suscitado enormes esperanças para as futuras gerações. (VIANNY, 1999 apud TRINDADE, 2011, p. 19-20).

Mais adiante, Alexandro cita Nelson Pereira dos Santos, através de Alex Vianny:

Para Nelson Pereira, contudo, a grande contribuição do Cinema Novo foi ter afirmado culturalmente o cinema brasileiro, transformando-o numa categoria de expressão da nossa cultura: “hoje, o diretor de cinema está no mesmo pé de qualquer outro intelectual ativo, integrado no processo cultural brasileiro, o que não acontecia antigamente, ou mesmo dez anos atrás”. (Nelson Pereira, in: VIANNY, 1999, p. 90 apud TRINDADE, 2011, p. 20).

Esta nova postura que colocava por terra os princípios do cinema norte-americano e europeu, imitados pelas comédias musicais conhecidas como chanchadas e os filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, encontrou eco principalmente no público universitário, que se identificou com a ficção e a não ficção criadas a partir da dura realidade vivida pelo povo e colocou a produção brasileira na pauta da crítica

internacional, que a via como uma revolução estética, assim como a Nouvelle Vague e o Free Cinema.

Filiado ao Partido Comunista Brasileiro de 1961 a 1963, Capovilla participou do CPC - Centro Popular de Cultura de São Paulo, ligado à União Estadual dos Estudantes, e sua primeira experiência como realizador, o curta *União*, versava sobre o trabalho na construção civil, mas ficou inacabado devido ao racha na diretoria do Sindicato dos Trabalhadores, patrocinador do projeto, conforme relatou a Carlos Alberto Mattos (2006).

Sobre sua saída do Partido, ele conta ao CPDOC:

Ora! Havia uma tentativa de ingerência do Partido sobre as ações que nós fazíamos: cinema, teatro, música e artes plásticas. Aí houve uma reunião, dentro do espaço – esqueço o nome – que o Partido tinha. E fomos, antes dessa reunião, o Juca de Oliveira, o Guarnieri, eu, o Rudá... Éramos sete ou oito. Fizemos uma reunião – na minha casa, inclusive – e fizemos um texto para apresentar à comissão. Era a comissão do Partido em São Paulo. E aí lemos esse texto justificando a nossa forma de trabalhar dentro do CPC, e a outra posição, que era a posição, infelizmente, reacionária, vamos chamar assim, do Partido, tomou outra posição, e ali nós saímos. Nesse momento, quando a mesa da comissão deu a favor do outro lado, nós nos retiramos e saímos oficialmente. A partir de 1963, todo esse grupo já não fazia mais parte. Isso foi o que aconteceu.

*União* (P&B, 16mm, 12', 1962) era uma ficção mesclada com documentário onde era discutido o papel do sindicato na defesa dos operários. Produzido com apoio econômico e político do Sindicato dos Trabalhadores da Construção Civil de São Paulo, tinha a finalidade de conscientizar a classe de seus direitos. A história era baseada na própria experiência dos peões, que também eram os atores. Narrava a rotina de um que sofria um acidente e era demitido. Seus colegas o apoiavam e eram dispensados. Aí surgia o representante do sindicato para defender os trabalhadores. Foi rodado em fins de semana e editado, mas nunca foi sonorizado.

Esta experiência inacabada é definida por Capovilla ao CPDOC, assim:

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 quietinha lá, inclusive o filme, que nunca mais se viu.

Sua estreia como cineasta foi com *Meninos do Tietê* (P&B, 35mm, 15', 1962), roteirizado e dirigido por ele, com argumento e produção de um colega jornalista,

Victor Cunha Rego. Este curta, que o autor deste trabalho não teve oportunidade de ver, apresentou como tema as crianças que viviam às margens do rio Tietê, que corta a cidade de São Paulo, e combinava a linguagem do documentário com a ficção.

Sobre ele, Capovilla declara ao CPDOC:

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.

Segundo Bill Nichols (2005, p. 26), em *Introdução ao Documentário*:

Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes.

Os documentários de satisfação de desejos são o que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. [...]

Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos.

Nesse trabalho adotaremos a nomenclatura de Nichols, chamando "de 'ficção' os documentários de satisfação de desejos e usaremos simplesmente 'documentário' como simplificação da não ficção de representação social". (NICHOLS, 2005, p. 27).

## A ESCOLA DOCUMENTAL DE SANTA FÉ

O cineasta Fernando Birri, que havia estudado no Centro Sperimentale di Cinematografia na mesma turma de Rudá de Andrade, tinha criado em 1956 o Instituto de Cinematografia de Santa Fé, na Universidade do Litoral (Argentina), também conhecida por Escola Documental de Santa Fé.

Em 1963, Capovilla parte para um estágio na instituição, junto com seu amigo jornalista Vladimir Herzog, e permanece lá por cerca de dois meses, tendo oportunidade

de experimentar o processo criativo que Birri havia utilizado para realizar documentário Tíre Díe e a ficção Los Inundados, que, segundo Capovilla, "traduziam à perfeição nossos ideais de um cinema realista, crítico e popular". (MATTOS, 2006, p. 55)



Foto 1 - Maurice Capovilla (segundo, da esq. para dir.) e Vlado Herzog (quarto) na Escola de Santa Fé

Para o CPDOC da FGV, o cineasta comenta:

Agora, em 1963, basicamente, segundo semestre de 1963, acontece então aquilo que eu queria contar aqui: como eu fui chegar a uma fonte de formação que não existia no Brasil e não existia na América Latina, que é, basicamente, a escola do Fernando Birri. Este é o ponto de partida do documentário brasileiro, mas, fundamentalmente, para esse grupo de São Paulo.

Tíre Díe (P&B, 33', 16mm, 1960) retrata a vida de uma comunidade miserável nos arredores de Santa Fé, Argentina, onde crianças costumam correr acompanhando um trem para pedir dinheiro aos passageiros com o grito: Tíre díe.

Na dissertação de mestrado, O cineasta solitário e o coletivo solidário: lutas e emancipações do trabalhador no documentário social argentino e brasileiro, Bruno Braga Rangel Villela (2013) comenta o papel de Tíre Díe:

A obra, considerada precursora do documentário social argentino, carrega forte influência da ideologia desenvolvimentista, retratando as relações e desigualdades centro-periferia na cidade de Santa Fé, impulsionados pela modernização recente. (p.32)

Sobre o filme, Birri diz (apud AIMARETTI; BORDIGONI; CAMPO, 2009):

Nesse sentido, nosso filme é o herdeiro do neorealismo italiano. Tentamos identificar nossa câmera com os olhos de um homem ou uma mulher de estatura padrão (1,70 m.), que olhava a cena com certa objetividade. (BIRRI, 2007, p. 24, tradução nossa)

Mas José Carlos Avellar, em A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina, ressalta o sentido do Neo-realismo para Birri:

Quer dizer, não se tratava de repetir, copiar sem mais nem mais uma experiência italiana certa, mas de saber, de provarmos a nós mesmos, na medida do possível, uma assimilação de toda aquela experiência vital com a qual tonificou a arte cinematográfica a atitude neo-realista (que, não me cansarei de repetir, antes que um estilo cinematográfico é uma atitude moral). Em outras palavras, não se tratava de fazer cinema neo-realista na Argentina, mas de fazer as pessoas entenderem - e sobretudo sentirem - que é necessário para a arte cinematográfica, em virtude de seus próprios meios expressivos, tomar conta da realidade das imagens que caem sob nossos olhos, sob nossos objetivos, e em que medida esse realismo, a realidade dessas imagens NÃO PODE DEIXAR DE SER a realidade de nossa mesma região, de nossa própria nação, das questões e problemas que por serem regionais são também nacionais e, em todos os casos, urgentemente humanos. (AVELLAR, 1996, p.43, tradução nossa)

Segundo o artigo La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina, a Escola tinha como característica o seguinte:

O conceito de trabalho que guiou o início do Instituto não foi separar a teoria da prática. "Cada filme é uma escola de cinema", Birri costumava dizer. O ensino estava ligado à experiência processual de fazer filmes, com a teoria como um esclarecimento-guia-intérprete daquela. O importante era ensinar a trabalhar mais do que teorizar; ensinar a preparar as ferramentas com responsabilidade, com consciência profissional e "artesanal", com rigor obstinado: a partir daí a improvisação, a inspiração de cada um poderia surgir de forma produtiva e não viciada. Por essa razão, no modo de ensino de Birri, enunciações abstratas quase não existem: ele usa constantemente referências concretas, exemplos, abrindo o diálogo e questionando sempre sobre um assunto específico, visto ou experimentado (um filme, um curta, um texto ou um foto-documentário). As classes tinham menos com exposições teóricas, verticais, do que com diálogos e discussões conduzidas pelos professores que acompanhavam, compartilhavam seus conhecimentos e facilitavam certos espaços de pesquisa crítica e criativa. (AIMARETTI; BORDIGONI; CAMPO, 2009, p.367-368, tradução nossa)

No depoimento para o CPDOC, Capovilla descreve o método de Birri:

O Birri inventa a maneira nova de você chegar ao filme. E, para isso, ele precisava, vamos chamar assim, de um instrumento, um instrumento didático. O instrumento didático é o que ele chamou de fotodocumentário. O fotodocumentário é o ponto inicial de um processo de produção e de formação. O que é o fotodocumentário? Era uma coisa que o Zavattini tinha inventado na Itália de uma maneira ainda inocente, ou de uma maneira não programática: era um conjunto de fotografias e um texto, que ligava a foto a

um significado e se estruturava, ali, uma estrutura dramática e visual, audiovisual. Essas fotos que o Zavattini, vamos dizer, trabalhou, o Birri levou esse processo para Santa Fé, e lá, então...

E completa:

O documentário não tem manual de regras pré-estabelecidas. É isso que o Birri disse. Não existe regra. Você encontra a regra no processo de organizar o mundo que você vê.

Edgardo Pallero, um dos primeiros alunos da Escola Documental de Santa Fé, definiria o tipo de cinema que almejavam:

Eu acho que um dos graves problemas que os países da América Latina têm em termos de cultura é a penetração cultural imperialista. O cinema deve ser um instrumento para mostrar, analisar, investigar e dar a conhecer o que é a nossa verdadeira realidade, quais são os seus reais problemas; nesse sentido, acredito na legitimidade de um novo cinema latino-americano. (AIMARETTI; BORDIGONI; CAMPO, 2009, p. 370, tradução nossa)

Mas para Capovilla a importância de Tere Dié vai muito além, conforme afirma para o CPDOC:

E esse filme, então, se transforma no ponto de partida, no símbolo de um processo totalmente novo. Bom, de que maneira ele monta essa escola? Dessa forma. Então, todos os filmes que são feitos, os documentários feitos nesse período, eles partem sempre de uma pesquisa de uma realidade, de um mundo desconhecido, de algo... ou de um conflito, ou do que está por trás, ou o que... Ele não retrata mais apenas a realidade tal como é. E, finalmente, ele ingressa dentro de uma análise social, então, os documentários já têm um viés político, de captação não só da realidade como um todo, mas como um conflito vivido pela situação social da época. Então, escolhe a favela porque a favela é o ponto de referência de toda a estrutura social política da época. Então, a politização do documentário parte daí. E isso se desenvolve em toda a América Latina, depois.

E Bruno Braga Rangel Villela conclui:

Na toada de Birri, começa a cristalizar, a partir dos anos 60, na América Latina, um cinema que se pretende de emancipação. Com o advento das ditaduras, enterrou-se parte das esperanças de democracia e desenvolvimento, fazendo surgir um novo cinema com uma postura ainda mais militante e centrada na transformação social. (VILLELA, 2013, p. 34)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Maurice Capovilla realizou inúmeros trabalhos para cinema e TV e a maioria deles tem a marca muito forte do realismo latinoamericano, esta vertente do realismo desenvolvida por Fernando Birri e que impregnou grande parte da cinematografia realizada na América do Sul e Central (principalmente Cuba).

Ela pode ser caracterizada como um olhar reflexivo e profundamente crítico

sobre a vida do ser humano latinoamericano. Dentro desse estilo, inúmeros flancos se originaram e dialogaram, num constante movimento de conflito, deglutição, absorção e rejeição.

Esse realismo é fruto também do diálogo do documentário e da ficção. Capovilla começou na linguagem documental e nunca a abandonou, pois trouxe esse vocabulário quando fez ficção. Ao mesmo tempo, nunca teve cerimônia de lançar mão do ficcional em muitas obras com o DNA documental.

É nesse hibridismo que ele construiu sua trajetória autoral e que define o traço mais intenso de toda sua produção.

Como personagens preferenciais, escolheu as figuras vindas dos estratos sociais mais modestos: os suburbanos, os periféricos, os malandros, os operários, os artistas, os esportistas. São heróis, mas ao mesmo tempo, perdedores. Diante de uma realidade capitaneada pela elite econômica, suas fragilidades ficam expostas, e é como se seus pés fossem feitos de barro, que não resistem aos golpes sucessivos e viram pó.

## REFERÊNCIAS

AIMARETTI, María; BORDIGONI, Lorena; CAMPO, Javier. La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. In: Lusnisch, A. L. ; Piedras, P. (ED.). **Una historia del cine político y social em Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)**. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina**. São Paulo: Editora 34, 1996.

CAPOVILLA, Maurice. **Contracampo**: revista eletrônica de cinema. Disponível em: <[www.contracampo.com.br/21/frames.htm](http://www.contracampo.com.br/21/frames.htm)> Acesso em: 06 dez. 2018.

CAPOVILLA, Maurice, entrevista concedida a Alex Viany em 1983. In: VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Organização de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 343-350.

CAPOVILLA, Maurice. **Maurice Capovilla** (Depoimento, 2013). Rio de Janeiro: CPDOC, 2013. 32 p.

MATTOS, Carlos Alberto. **Maurice Capovilla: A imagem crítica**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Editora Papyrus, 2005.

TRINDADE, Alexandro Dantas. A circulação do pensamento sociológico das décadas de 1950 e 1960 no cinema brasileiro. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 35., 2011, Caxambu. **Anais...** Caxambu: ANPOCS, 2012. p. 1-25.

Disponível em: < <http://anpocs.com/index.php/encontros/papers/35-encontro-anual-da-anpocs/gt-29/gt27-14/1136-a-circulacao-do-pensamento-sociologico-das-decadas-de-1950-e-1960-no-cinema-brasileiro>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

VILLELA, Bruno Braga Rangel. **O cineasta solitário e o coletivo solidário: lutas e emancipações do trabalhador no documentário social argentino e brasileiro.** 2013. 231 p. Dissertação (Mestrado em Programa em Integração da América Latina) - Universidade de São Paulo, 2013.