



JOÃO BATISTA DE ANDRADE E O JORNALISMO TELEVISIVO DURANTE A DITADURA MILITAR

Alcides Freire Ramos*

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

alcides.ramos@pesquisador.cnpq.br

RESUMO: Este artigo apresenta uma reflexão sobre a trajetória artística de João Batista de Andrade no cinema, na televisão e no jornalismo, bem como os contornos de seu engajamento durante o período conturbado da ditadura militar brasileira (1964-1985). Seus filmes são analisados de modo a salientar os seus contornos estéticos e políticos e os problemas enfrentados pelas propostas desse artista.

PALAVRAS-CHAVE: História e Cinema – História do Cinema Brasileiro – João Batista de Andrade

ABSTRACT: This paper presents a reflection about João Batista de Andrade's artistic trajectory on the Cinema, Television and Journalism, as well as the contours of his engagement during the disturbed period of Brazilian military dictatorship (1964-1985). Andrade's films are analyzed in order to point the impact and troubles confronted by aesthetics and politics proposals of this artist.

KEYWORDS: History and Cinema – Brazilian Cinema History – João Batista de Andrade

Enfrentar uma reflexão acerca do jornalismo televisivo, descortinando a trajetória do cineasta João Batista de Andrade¹ é, sem dúvida alguma, colocar-se diante de uma empreitada bastante difícil, mas, ao mesmo tempo, muito estimulante, isto é, lidar com as complexas transformações ocorridas no bojo do processo de modernização dos meios de comunicação, durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Neste

* Doutor em História Social pela USP. Professor (Associado 2) dos cursos de Graduação e Pós-Graduação do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia-MG. Dentre suas publicações, destacam-se os livros **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil** (Bauru/SP: Edusc, 2002. 362 p.) e **Cinema e História do Brasil** (3ª edição, São Paulo: Contexto, 1994, 94p), este último publicado em parceria com Jean-Claude Bernardet. É editor do periódico eletrônico **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais** (www.revistafenix.pro.br).

¹ Para mais detalhes a respeito da trajetória do cineasta João Batista de Andrade, sugerimos consultar o seguinte artigo: “História e Cinema: Reflexões em Torno da Trajetória do Cineasta João Batista de Andrade durante a Ditadura Militar Brasileira (1964-1985)”. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, Ano 5, v. 5, n. 1, Jan./Fev./Mar. de 2008, p. 1-20. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>

artigo, procuraremos mostrar como espaços abertos por esse processo de modernização foram ocupados por artistas comprometidos politicamente, em particular por João Batista de Andrade.

Com efeito, inicialmente, cabe destacar que, a partir da segunda metade da década de 1960, foram associados dois projetos distintos: de um lado, os artistas brasileiros, comprometidos politicamente, buscaram atingir um público cada vez maior, de outro, houve um dos maiores investimentos na área de telecomunicações, por parte dos governos militares, com o objetivo de integrar o país, visto que (no início dos anos 1960) as telecomunicações

[...] enfrentavam grave crise. O setor era controlado basicamente por empresas privadas estrangeiras que não demonstravam interesse em investir na ampliação de seus sistemas. Por outro lado, o desenvolvimento econômico e social exigia a implantação de uma infra-estrutura mais eficiente e capaz de ajudar no aprofundamento das transformações em curso. O primeiro passo foi dado com a aprovação, em 27/8/1962, da Lei nº 4.117, que instituiu o Código Brasileiro de Telecomunicações. [...] . Outro passo para a modernização do setor veio com a Constituição de 1967, que transferiu dos estados para a União o poder concedente dos serviços de telecomunicações. [...]. Entre 1969 e 1972, a Embratel instalou a rede básica de telecomunicações no país com um sistema de microondas em visibilidade, que interligou as regiões Sudeste, Sul e Nordeste, e um sistema de microondas em tropodifusão na Amazônia. Com exceção dos sinais de TV, o sistema de tropodifusão possibilitou o tráfego de todos os serviços de telecomunicações entre a região amazônica e as principais cidades do país.²

Em face dessa inegável transformação no setor de infra-estrutura e consequentemente na base produtiva, muitos críticos fizeram referência a um sentimento de perda de referenciais na passagem dos anos 1960/1970 por parte de artistas envolvidos com a produção cinematográfica. Segundo Ismail Xavier,

Era o momento em que se configurava melhor a questão da ameaça interna representada pela televisão, num sistema de mídia que veio se complicar aos olhos dos cineastas mais claramente depois de 1969, pois antes estavam totalmente voltados para o pesadelo maior da dominação do mercado por Hollywood. Tal ‘ameaça’ era efetiva não somente por força da hipertrofia peculiar da TV na sociedade brasileira, mas também pelo seu divórcio, favorecido pelas leis do país, com o cinema local que muito perdeu comercialmente em função disso. Compôs-se um quadro de desconfiança mútua que, apesar de algumas iniciativas pontuais, ainda persiste, e o cineasta enfrenta uma difícil equação: de um lado, é a pressão vinda da retração do mercado

² ABREU, A. A. de. As telecomunicações no Brasil sob a ótica do governo Geisel. In: CASTRO, CELSO & D’ ARAUJO, Maria Celina. (Orgs.). **Dossiê Geisel**. Rio de Janeiro: FGV, p. 150-151.

cinematográfico, correlata ao consumo doméstico da TV; de outro, é a força renovada do cinema americano após sua revolução **high tech** feita a partir de **Guerra nas Estrelas**.³

Diante do exposto acima, é preciso enfatizar: empreender um estudo da trajetória de João Batista de Andrade é jogar luz sobre esse processo que, para diversos estudiosos, foi descrito – como vimos acima – como de “desconfiança” da TV em relação ao cinema brasileiro, numa conjuntura em que a questão do audiovisual, no Brasil, é obrigada a lidar com uma nova (e mais elevada) etapa nas formas de comunicação de massa: o cinema de Hollywood, após a introdução das novas tecnologias.

Além disso, não devemos esquecer: o Brasil da década de 1970 apresentou um novo cenário político e cultural:

Do AI-5 ao início da abertura (1969-1974): esses foram os anos lacerantes da ditadura, com o fechamento temporário do Congresso, a segunda onda de cassação de mandatos e suspensão de direitos políticos, o estabelecimento da censura à imprensa e às produções culturais, as demissões nas universidades, a exacerbação da violência repressiva contra os grupos oposicionistas, armados ou desarmados. É, por excelência, o tempo da tortura, dos alegados desaparecimentos e das supostas mortes acidentais em tentativas de fuga. E também, para a classe média, o tempo de melhorar de vida. O aprofundamento do autoritarismo coincidiu com, e foi amparado por, um surto de expansão da economia – o festejado “milagre econômico” – que multiplicou as oportunidades de trabalho, permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo, e concentrou a renda a ponto de ampliar, em escala inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social. A combinação de autoritarismo e crescimento econômico deixou a oposição de classe média ao mesmo tempo sob o chicote e o afago.⁴

Diante desse quadro, é preciso perguntar: em relação aos artistas e intelectuais, os governos militares fizeram uso apenas da repressão e da censura? Não foram utilizados outras estratégias no combate aos inimigos do regime? Na verdade, segundo Randal Johnson,

[...] esse período de censura e repressão exacerbou a crise de legitimidade dos militares, especialmente com relação ao campo intelectual/cultural, e a maior atividade na arena cultural pode ser

³ XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 48.

⁴ ALMEIDA, Maria Herminia Tavares; WEISS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 332-333. v. 4.

interpretada como uma resposta a essa crise. Em agosto de 1973, Jarbas Passarinho, ministro da Educação e Cultura do general Médici, iniciou um Programa de Ação Cultural que, segundo Sérgio Miceli, foi planejado para proporcionar crédito financeiro (e político) a algumas áreas da produção cultural que haviam sido previamente ignoradas pelo governo e constituía assim uma tentativa oficial de melhorar o relacionamento com os círculos intelectuais. [...]

A atenção do Estado com relação à cultura se intensificou sob o governo Geisel com a criação da Funarte (Fundação Nacional de Arte), a revitalização do Serviço Nacional de Teatro, a reorganização da Embrafilme, a criação do Concine e a publicação do documento “Política Nacional de Cultura”, que formalizou a política cultural do governo (Ministério da Educação e Cultura). A ofensiva cultural em meados da década de 70 concentrou-se principalmente naquelas áreas – artes plásticas, música, teatro e cinema – com um reduzido potencial de mercado e um modo de produção mais personalizado ou até mesmo artesanal.⁵

Como se vê, a atuação estatal não ficou restrita apenas à repressão e à censura. Foram utilizadas outras formas de luta por parte dos militares. Dentre elas, uma inequívoca tendência à modernização dos meios de produção artísticos, ao lado da construção de mecanismos de pressão e/ou cooptação. Como nos adverte R. Johnson:



O ministro da Educação e Cultura de Geisel, Nei Braga, conseguiu recrutar administradores culturais que ou se identificavam com a esquerda do campo cultural ou tinham a confiança da esquerda (Roberto Farias e Gustavo Dahl na Embrafilme, Orlando Miranda no SNT, Manuel Diegues Jr. – pai do cineasta Carlos Diegues – no Departamento de Assuntos Culturais, que funcionava como órgão guarda-chuva dentro do MEC com a responsabilidade de supervisionar todas as atividades culturais do governo). O otimismo que reinava na área cultural nessa época, apesar da repressão, devia-se em parte ao sentimento partilhado por diferentes setores culturais de que eles não só contavam com o apoio do governo, mas de que eram afinal capazes de influenciar o perfil da política estatal com relação às suas respectivas áreas.⁶

Esse otimismo pode ser percebido claramente, sobretudo, entre os cinemanovistas (Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, entre outros). Trata-se de um assunto muito polêmico. Por isso, acima de tudo, é preciso não generalizar, ou seja, é um equívoco afirmar que TODOS os cineastas brasileiros de esquerda, atuantes nesse período histórico, tenham sido simplesmente cooptados pelos governos militares. Entretanto, a proximidade com os esquemas de financiamento e produção, erigidos a

⁵ JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro. **Revista da USP, DOSSIÊ CINEMA BRASILEIRO**, n. 19, p. 37, Set./Out./Nov. de 1993.

⁶ Ibid.

partir do Estado, facilitam o processo de controle. Sobre esse assunto, Bernardet fez algumas ponderações úteis e que precisam ser levadas em conta:

Uma das primeiras atitudes do governo Geisel consistiu em desarticular a oposição que os cineastas faziam ao governo Médici: promessas de cunho liberal, de solucionar o problema da censura, convite feito a um produtor significativo para a direção da Embrafilme. De modo geral, cooptação de quadros. Por exemplo, na área dos cineclubes, quadros que levaram alguns anos para se formar e obtiveram repercussão nacional são convidados a integrar a Embrafilme. A ideologia do “entrismo” facilita a cooptação. Esse panorama sugere que, com intenção deliberada ou não, a atuação do governo sobre o cinema foi no sentido de usá-lo, devido ao conjunto de condições favoráveis que oferecia, como balão de ensaio para a constituição de uma produção cultural semi-oficial. Sem assumir totalmente a produção, mas através de um complexo sistema de medidas legislativas e de incentivos, o Estado passa a ter um imenso poder de controle sobre a evolução da produção cinematográfica, não só em termos industriais e comerciais, como ideológicos.⁷

Com efeito, acreditamos que a modernização intensa da sociedade brasileira, como adverte José Mário Ortiz Ramos, “particulariza-se então no cinema, através de uma articulação entre expansão da produção, mercado e propostas culturais estatais”. Por outro lado, ainda concordando com Ortiz Ramos, consideramos que “[...] é preciso muito cuidado ao adentrar o período, pois manifestações poéticas, posturas autorais e tratamentos de linguagem elaborados vão despontar aqui e ali no interior de uma crescente diversificação das atividades cinematográficas”.⁸

Deste ponto de vista, nossa proposta é investigar a trajetória de João Batista de Andrade em projetos cinematográficos nesse momento histórico de modo a perceber como a ocupação dos espaços existentes na Televisão permitiu (ou não) a produção de obras artísticas instigantes do ponto de vista estético-ideológico, ou se essa participação pode ser interpretada como fazendo parte do mecanismo de cooptação mencionado, anteriormente, por Randal Johnson e Jean-Claude Bernardet.

Antes de mais nada, cabe lembrar que os documentários feitos por João Batista de Andrade para a TV Cultura e para o Globo Repórter, ao lado da sua proximidade

⁷ BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 65-66. A respeito dessas questões, que ainda nos parecem fundamentais, foram publicados, nos últimos anos, alguns livros que merecem ser consultados pelo leitor interessado em ampliar seus conhecimentos. Dentre eles, cabe destacar: SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996; e AMANCIO, Tunico. **Artes e Manhas da Embrafilme**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

⁸ RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987), In: RAMOS, Fernão. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1997, p. 419.

com cineastas vinculados ao cinema novo e ao cinema marginal, parecem ser exemplos férteis dessa busca de novos espaços de trabalho. Ao lado disso, é preciso dizer que abordar de forma integrada esses espaços (Televisão e Cinema) é bastante útil, já que essas dimensões são, muitas vezes, abordadas em separado, isto é, os estudiosos de cinema e televisão raramente interligam suas reflexões e objetos de investigação, ou, quando o fazem, é quase sempre para reafirmar a perda da criatividade do Cinema em decorrência da influência (negativa) da Televisão.

Na realidade, o conjunto da obra de João Batista de Andrade, graças às suas características, exigem dos historiadores de ofício a proposição de perguntas que articulem essas diversas frentes, pois o debate e os caminhos abertos no período foram intensos e bastante matizados seja no cinema, seja na televisão, seja ainda no diálogo mantido por esses diferentes espaços.

Com efeito, João Batista de Andrade, a convite de Fernando Pacheco Jordão e Vladimir Herzog, trabalhou no setor de jornalismo da TV Cultura (Fundação Padre Anchieta/SP), desenvolvendo trabalhos cinematográficos investigativos (documentários) para o programa **Hora da Notícia**. Além disso, com Paulo Gil, na mesma década, trabalharia no **Globo Repórter** (Rede Globo).

Em relação a essas atividades televisivas é possível afirmar que elas foram fundamentais não só porque lhe garantiram a sobrevivência, mas, sobretudo, porque deram sustentação e segurança em seu período de formação e aprendizagem, bem como serviram como espaço, ainda que sujeito às mais diversificadas restrições, para sua militância política.

De acordo com os depoimentos do próprio diretor, tal como se pode verificar nos trechos transcritos abaixo, a sua experiência na TV Cultura se deve fundamentalmente a duas pessoas:

Fernando Pacheco Jordão e Vladimir Herzog (Vlado), jornalista de grande prestígio profissional, que voltaram, no final dos anos 1960 (Fernando) e início de 1970 (Vlado), ao Brasil, depois de anos de trabalho, juntos, na BBC de Londres, para onde teriam ido logo depois de 1964, na esperança de maiores espaços de liberdade e aprendizado. [...] Tendo voltado antes, Fernando inicia um interessante trabalho na TV Cultura e alimenta pouco a pouco a idéia de criar ali um verdadeiro telejornal, com a ajuda do amigo que logo viria de Londres. [...]. Em 1972 foi criado o telejornal **Hora da Notícia**, em plena era Médici. [...]. Num dia qualquer de 1972, entre as pautas possíveis feitas pelo chefe de reportagem (Anthony de Christo) e pelo Fernando, lá estava uma bem interessante: Operação Tira da Cama.

Era uma operação militar de rotina, a invasão aparatosa de uma favela, à noite, por soldados superarmados, cães e cavalos, onde as pessoas eram tiradas das camas para se identificar. [...]. Os cinegrafistas (repórteres cinematográficos, como são chamados profissionalmente) faziam a coisa como lhes parecia natural: eles estavam do lado da polícia porque estavam, e pronto, não havia motivos para dúvidas nem questionamentos. Também na vida eles estavam do lado do invasor e viam os favelados com a mesma desconfiança que os policiais. [...] Rememorando as imagens da chamada Operação Tira da Cama, que eu já conhecia, pedi que o cinegrafista Adão Macieira fosse, à noite, cobrir a operação. Que ele filmasse tal como já estava acostumado. Ele filmou e eu voltei ao local, no dia seguinte, para fazer um dos meus primeiros trabalhos na TV. Filmei tudo de novo, agora sob o ponto de vista dos favelados e gravei seus depoimentos. Os depoimentos narravam, agora sob o ponto de vista dos invadidos, a própria invasão, as luzes cegando os olhos, os pontapés nas portas, os gritos, os barracos marcados de giz com um X. Outros depoimentos expunham suas vidas: por que viviam ali, em que trabalhavam, revelando a incrível carga social de seus dramas. A reportagem foi montada a partir desses depoimentos, usando, na montagem, as imagens captadas na noite anterior, invertendo-se, pois, a visão tradicional exposta nas TVs. As imagens, antes de plena adesão à violência, se tornavam denúncias tristes, chocantes. Nessa reportagem já se podia perceber, claramente, a visão que nós tínhamos daquele momento e de como minha maneira de fazer cinema coincidia com as principais idéias de Fernando e Vlado sobre jornalismo. [...]. O fato é que, durante quase um ano, e cinco ou seis vezes por semana, eu chegava à redação, discutia um assunto que eu mesmo escolhia, saía com minha equipe documentária (de reportagem), filmava de manhã ou até mesmo até o meio da tarde e voltava para a redação com um autêntico documentário sobre um assunto, sistematicamente ligado à questão social. [...] Um programa como o **Hora da Notícia**, montado pelas pessoas que o fizeram e com os propósitos que nos dirigiam, não decolaria sem uma estratégia clara e táticas de sobrevivência. Pois, evidentemente, havia uma politização do interesse pelo programa, uma pretensão de avanço na área da informação pública e de inserir o programa no processo de redemocratização do país. Isso exigia um equilíbrio imenso e uma análise permanente dos panoramas políticos nacional e local, análise que ajudava a orientar permanentemente o direcionamento do programa, os avanços e os recuos, dentro de nossa estrita e, muitas vezes, restrita capacidade de pensar corretamente e de agir. [...]. Significativamente, um dos diretores da TV Cultura se queixou um dia dizendo que “a gente assiste aos outros telejornais, o mundo é cor-de-rosa. Assiste ao da TV Cultura, o mundo é negro”. Com relação ao meu trabalho, que evidentemente aparecia muito, dado pelo menos à frequência e tamanho das reportagens, para não dizer dos conteúdos críticos e conflituados, as reações começaram bem cedo, em resposta às minhas primeiras reportagens. [...] O Hora da Notícia, apesar da boa aceitação e reconhecida importância, acumulava problemas em um nível quase insuportável. A cada dia novas acusações e cerceamentos, pressões exercidas pela própria direção da TV, eventualmente atendendo a reclamos seguidos de escalões superiores sobre a linha da programação, tanto com relação



ao noticiário internacional quanto pela exposição crítica da questão social brasileira nas diversas reportagens, incluindo aqui, evidentemente, as especiais. Nossas táticas de sobrevivência funcionavam a cada dia menos e parecia impossível inventar novas táticas. [...] Em menos de um ano, tendo atravessado um inferno de acusações e censuras, com matérias proibidas e seguidas ameaças e censuras, com matérias proibidas e seguidas ameaças de demissão, eu mesmo fui proibido de filmar. Tornei-me “orientador” de repórteres, uma espécie de auxiliar do chefe de reportagem para matérias especiais que eu já não podia fazer. [...]. O fato é que o desgaste do programa indicava seu final. O primeiro passo, que eu chamo de primeira intervenção, foi tirar o poder de Fernando Pacheco Jordão da chefia do programa. [...] A segunda intervenção foi tirar definitivamente o Fernando, demitindo-o.⁹

Os trechos transcritos acima expõem alguns aspectos do trabalho de João Batista de Andrade no programa **Hora da Notícia** da TV Cultura, na primeira metade da década de 1970. Como vimos, trata-se de um período da História brasileira marcado, de um lado, pela censura, por perseguições e fortes pressões sobre os produtores culturais, incluindo intervenções e demissões. De outro, pelo chamado processo de modernização da produção cultural brasileira que atingiu o cinema brasileiro de modo particular, sobretudo com a criação da Embrafilme.

Por outro lado, como vimos pelo depoimento acima transcrito, essas experiências ligadas às reportagens-documentários foram fundamentais para a sua formação como cineasta profissional. Por outro lado, o debate acerca da capacidade do Estado em cooptar os cineastas brasileiros de esquerda ganha, sem dúvida, contornos mais matizados com o estudo da participação de Batista de Andrade na TV estatal paulista. Portanto, nada autoriza dizer que o processo de cooptação foi generalizado, ou que tenha levado à perda da capacidade de criação e/ou invenção artística.

Da mesma forma, pela sua importância política e estética, cabe transcrever alguns trechos de seu depoimento a respeito do trabalho desenvolvido junto ao **Globo Repórter** (Rede Globo):

Depois do traumático fim de nosso trabalho no **Hora da Notícia**, ainda em 1974, eu e Fernando Pacheco Jordão fomos contratados pela TV Globo de São Paulo. Fernando como editor do Jornal Nacional e eu como editor de especiais, chefiando um setor criado para me encaixar, o setor de reportagens especiais de São Paulo. [...] Era divertido, no ambiente de jornalismo da Globo/SP, ver como Fernando e eu levávamos idéias diferentes, novas, para o noticiário e

⁹ ANDRADE, João Batista de. **O Povo Fala**: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira. São Paulo: Editora do SENAC, 2002, p. 45-6, 57-9, 63, 73, 85; 90-91.

para as reportagens e como essas novidades eram recebidas. Uma dessas mudanças era a questão do povo na TV. O povo, isto é, a população majoritária brasileira, mergulhada em suas dificuldades, renda miserável, terríveis problemas de habitação, saúde, educação, transporte, etc., esse povo estava ausente dos noticiários. E nós queríamos recoloca-lo lá. [...] Tivemos imensa dificuldade para implantar os primeiros traços de mudança, que acabaram se tornando mais claros só em nosso trabalho no **Globo Repórter**, para onde foi o Fernando também, depois de esgotada sua capacidade de negociação no **Jornal Nacional**. Pois bem. Diante de nossas idéias, de nosso passado na TV Cultura e instruídos pelo chefe de reportagem (Laerte Mangini), profissional supereficiente, mas alheio às nossas preocupações, os repórteres tratavam de enfiar, em qualquer reportagem, imagens de povo e mesmo entrevistas com populares. Com isso esperavam cumprir seus papéis nas mudanças propostas. O povo entrava assim, de coadjuvante, muitas vezes em situações ridículas, como enxertos que serviam apenas como álibi e, muitas vezes, como temperos, conservando-se intactos os velhos conceitos de autoridade e de hierarquia dos assuntos. [...]. A TV, particularmente o **Globo Repórter**, me parecia, agora, com a Globo, um desafio maior e que, além de tudo, poderia divulgar nacionalmente meu trabalho e minhas propostas, o que de fato se deu. [...]. Tal como o Fernando, tratei de realizar na TV Globo tudo o que eu sabia e havia aprendido, com a idéia de aprofundar meu trabalho na TV Cultura, agora, quem sabe, contando com melhores recursos técnicos e uma audiência violentamente mais alta. Meu primeiro filme foi **A batalha dos transportes**, um documentário feito em 16 mm, em branco e preto, som direto (ainda a velha e boa câmera CP), agora montado em moviola. Bastante violento, retratando a miséria do transporte urbano em São Paulo, o filme, com cerca de 15 minutos, deveria ser exibido num programa do **Globo Repórter Atualidade** (uma vez por mês o **Globo Repórter** apresentava-se com três ou quatro assuntos). Enviamos o filme para o Rio, para o diretor nacional do **Globo Repórter**, o cineasta Paulo Gil Soares, que o remeteu, como era o costume, à direção geral do jornalismo. E o filme foi vetado. Por quê? Porque as eleições estavam próximas e era preciso atentar para os perigos do momento, não inflar os meios de comunicação com visões críticas da vida brasileira. Passadas as eleições, nada, o filme continuava vetado. Eu havia começado mal, marcado pela censura interna, da mesma maneira como sairia depois, mas, atingido com violência pela censura do próprio governo federal, em 1978 (proibição do longa-metragem **Wilsinho Galiléia**, também para o **Globo Repórter**). Meu segundo filme para o **Globo Repórter** foi **A escola de quarenta mil ruas**, sobre menores marginalizados e linquentes (filmado agora com positivo cor, 16 mm), para o qual eu consegui, pela primeira vez, abrir o tenebroso RPM, o Recolhimento Provisório de Menores, para que eu e toda a imprensa pudéssemos filmar. **A escola...** depois foi selecionado e convidado para o Festival de Oberhausen, mas também teve problemas: o tempo passava e ele não era programado. Tive uma longa conversa com Armando Nogueira, diretor do jornalismo da Rede Globo e ele me prometeu uma solução que veio logo: o **Globo Repórter Atualidade** abriria um espaço para São Paulo, isto é, meus filmes só seriam exibidos em São Paulo. Para



o resto do país, um outro filme. Assim foram exibidos A batalha dos transportes (meses de atraso) e A escola de quarenta mil ruas. [...] De qualquer maneira, essa solução absurda teve o condão de me tirar do poço, abrir caminho para a continuidade de meu trabalho. Para o Globo Repórter, depois, realizei inúmeros programas. [...] No final da década de 1970, o **Globo Repórter**, já sobejamente vigiado, passou a um controle mais rígido ainda, a ponto de, em perspectiva, inviabilizá-lo. Em pouco tempo, o programa sairia dos cineastas para cair nas mãos dos repórteres de vídeo, encerrando mais uma rica experiência de casamento entre TV e cinema brasileiros (eu me demiti no final de 1978).¹⁰

A partir desses trechos de depoimento, é possível perceber, acima de tudo, a tentativa muitas vezes dolorosa de se construir um trabalho de resistência cotidiana ao arbítrio e à censura, numa conjuntura particularmente adversa, isto é,

para aqueles que não partiram ‘num rabo de foguete’, como diria a canção, rumo à fantasia suicida da insurreição armada, a realidade era uma sucessão de conflitos morais, impulsos, sentimentos e pensamentos contraditórios. De um lado, a rejeição da ordem ditatorial; o horror (e o pavor) da tortura; o desconforto bilioso e persistente com o cotidiano contaminado pela prepotência que descia do Planalto e se derramava pelas planícies; o distanciamento psicológico diante da maioria integrada à normalidade, cantando: ‘Eu te amo, meu Brasil, eu te amo’; o sufocamento duro e estúpido das artes e da cultura em um de seus momentos mais fecundos; a inconformidade com o caráter iníquo do modelo econômico, que já adensava nas esquinas a população de crianças pedintes. De outro lado, a proliferação de novas profissões e atividades bem remuneradas para quem tivesse um mínimo de formação, abrindo as portas à efetiva possibilidade de acesso a posições confortáveis na sociedade aquisitiva em formação. De um lado, não perder um número de jornais alternativos. De outro, para os novos aquinhoados, investir na bolsa. De um lado, comprar um televisor em cores, deixando o preto-e-branco para a empregada. De outro, torcer contra o Brasil no final da Copa. De um lado, ter dinheiro para fazer turismo na Europa. De outro, ter medo de não receber o visto de saída.¹¹

Novos tempos, constituídos de um cotidiano e de práticas políticas e culturais que não vislumbravam mais uma perspectiva de transformação radical, a curto ou a médio prazos. As posturas compreendidas como revolucionárias estavam derrotadas. E aqueles artistas e/ou militantes, que no decorrer da década anterior foram

¹⁰ ANDRADE, João Batista de. **O Povo Fala**: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira. São Paulo: Editora do SENAC, 2002, p. 93, 95-6, 98, 102; 107-100.

¹¹ ALMEIDA, Maria Herminia Tavares. & WEISS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 333. v. 4.

constantemente desqualificados como “reformistas”, assumiram no período de 1970 a árdua tarefa de construir e consolidar a **frente de resistência democrática**.

Assim, se é permitido destacar a presença de uma Arte de Resistência no Cinema, na Televisão, no Teatro, na Literatura, na Música, nas Artes Plásticas, sem sombra de dúvidas, não se deve esquecer que esse período foi extremamente frutífero para a organização de movimentos populares que assumiram papel fundamental no processo de redemocratização, tais como: Movimento contra Carestia, Clube de Mães, Pastorais Operárias, entre outros, como bem observou o sociólogo Eder Sader:

Os movimentos sociais não substituem os partidos nem podem cancelar as formas de representação política. Mas estes já não cobrem todo o espaço da política e perdem sua substância na medida em que não dão conta dessa nova realidade. Os movimentos sociais foram um dos elementos da transição política ocorrida entre 1978 e 1985. Eles expressaram tendências profundas na sociedade que assinalavam a perda de sustentação do sistema político instituído. Expressavam a enorme distância existente entre os mecanismos políticos instituídos e as formas da vida social. Mas foram mais do que isso: foram fatores que aceleraram essa crise e que apontaram um sentido para a transformação social. Havia neles a promessa de uma radical renovação da vida política. Apontaram no sentido de uma política constituída a partir das questões da vida cotidiana. Apontaram para uma nova concepção da política, a partir da intervenção direta dos interessados. Colocaram a reivindicação da democracia referida às esferas da vida social, em que a população trabalhadora está diretamente implicada: nas fábricas, nos sindicatos, nos serviços públicos e nas administrações dos bairros. Eles mostravam que havia recantos da realidade não recobertos pelos discursos instituídos e não iluminados nos cenários estabelecidos da vida pública. Constituíram um espaço público além do sistema da representação política.¹²

Essa nova realidade redimensionou também as manifestações simbólicas da sociedade brasileira. E é nesse contexto, passagem da década de 1970 para os anos 1980, que João Batista de Andrade, depois de sua experiência na televisão brasileira (TV Cultura e Rede Globo), retornou em definitivo como diretor de longa-metragem lançando respectivamente os filmes **Doramundo** (1977) e **O Homem que Virou Suco** (1980).

Pela sua importância estética e política, daremos maior ênfase, neste artigo, à análise do filme **O Homem que Virou Suco**. Em rápidas pinceladas, é possível dizer que seu enredo trata da trajetória de Deraldo, um poeta popular recém-chegado do

¹² SADER, Eder. **Quando Novos Personagens Entraram em Cena**: Experiências e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paulo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 312-314.

Nordeste à cidade de São Paulo. Sobrevivendo de suas poesias e folhetos, é confundido com um operário de uma multinacional que tinha matado o patrão na festa em que recebe o título de operário-símbolo. O poeta passa a ser perseguido pela polícia, é obrigado a trabalhar e perfaz, então, a trajetória de um migrante na grande metrópole: o trabalho na construção civil, nos serviços domésticos, na construção do metrô, bem como experimenta situações de humilhação e violência. Arrasado, o poeta só vê uma saída: encontrar o verdadeiro assassino, e dessa forma procura escrever a história do operário que matou o patrão. Essa busca revela um outro lado da operação. O poeta completa sua visão crítica, irônica e demolidora sobre o esmagamento do homem na sociedade industrial.

Além disso, é preciso acrescentar que, apesar de toda a carga ficcional, contando com a extraordinária interpretação do ator José Dumont, o filme foi concebido como um “documento”, isto é, foi filmado segundo técnicas utilizadas em documentários, retomando claramente a experiência profissional adquirida pelo diretor na televisão brasileira. A filmagem em 16 mm é apenas um dos indicadores disso.

Há um momento do filme que, neste contexto, merece ser destacado. Trata-se de uma cena muito característica dessa fusão entre documentário e ficção. Referimo-nos à seqüência atinente à festa do Operário Símbolo. Ela foi filmada na própria festa do “Operário Padrão” da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) como resultado de um acerto entre o cineasta e os organizadores do evento. O dado interessante é que, depois de esvaziada a sala e após verificar que não havia mais ninguém nas imediações, ocorre a filmagem da cena em que o operário mata o patrão com um punhal. Outro momento significativo dessa fusão entre ficção e documentário refere-se ao audiovisual que faz parte do filme e que é apresentado aos migrantes nordestinos que trabalham nas obras do metrô paulista. O conteúdo do audiovisual, claramente, tem como objetivo contribuir para a quebra da cultura desses migrantes, ridicularizando seus hábitos e costumes. Ocorre, porém, que o audiovisual presente no filme é uma recriação do próprio diretor, tendo em vista as dificuldades em obter a obra original. João Batista teve contato com esse audiovisual de treinamento quando fazia uma reportagem para a Rede Globo. Essa estratégia, em nossa avaliação preliminar, sintetiza o gesto criativo do diretor que procura fundir ficção e documentário.

Em seguida, cabe mencionar duas obras dos anos 1980 que configuram uma espécie de desilusão do diretor em relação aos caminhos que a vida política brasileira

tomava no chamado período de transição para a Democracia. Trata-se dos filmes **A Próxima Vítima** (1982) e **Céu Aberto** (1985). Novamente, comparecem em ambos as propostas de fusão entre o esforço “documental” e a liberdade de criação ficcional, bem como o constante engajamento do diretor.

Neste artigo, enfatizaremos o filme **Céu Aberto** tendo em vista a força e contundência em sua representação crítica das forças políticas de oposição, bem como em razão do seu forte diálogo com a linguagem televisiva.

Trata-se de um documentário sobre o rico e emocionante momento da história brasileira, marcado pela campanha das **Diretas-Já**, a campanha e eleição de Tancredo Neves e sua doença, até sua morte. E o filme **Céu Aberto**, de diversas maneiras, capta essa distinção de projetos, com o intuito de despertar a consciência crítica do espectador. De acordo com depoimento de João Batista de Andrade, os momentos mais importantes são os seguintes:

1) a seqüência do Palácio da Liberdade, em Belo Horizonte. Uma multidão imensa se amontoa diante do palácio cercado de grades altas e pontegudas, como lanças. Pessoas passam mal, policiais e populares tentam retirar as do amontoado humano. Os corpos são conduzidos sobre as cabeças e depois passados sobre as grades, para atendimento dentro do palácio. As pessoas assim se feriam nas lanças, uma coisa extremamente dramática, entre choros históricos e o som da fala trágica da viúva de Tancredo, dona Risoleta.

Nós filmávamos essa tragédia quando reparei, na sacada do palácio, um certo número de pessoas, políticos, gente da elite, observando friamente o que se passava a seus pés, o drama de seu povo.

Pedi ao Chico Botelho (câmera) que girasse a câmera para lá, destoando do que faziam as demais, que, com certa razão, filmavam o que acontecia nas grades. O resultado, no filme, é a montagem alternada do que acontecia lá em baixo e a postura distante da elite, devidamente protegida pela distância e altura, comentando entre elas, apontando, sem qualquer gesto de solidariedade ou espanto.

2) Um outro momento marcante aconteceu na estrada, quando seguimos para São João Del Rey. Eu vi, no caminho, um andarilho com uma bandeira às costas. Bateu momentaneamente aquele “feeling” dos tempos de TV. Mande parar o carro e pedi ao Chico Botelho que já descesse filmando. Acho uma das seqüências mais bonitas do filme e que revelam a emocionada expectativa popular com relação ao futuro. O andarilho ia também para São João Del Rey, tomado pelo dever de orar, se sacrificar, em prol do bem e do futuro de seu país. Em seu depoimento emocionado, o andarilho cobra dos políticos que façam o que deveriam fazer, em prol da grandeza desse país.

3) A porta da igreja de São João Del Rey rendeu outra seqüência que merece destaque. Eu sentia, nas conversas entre políticos, uma tensão



muito grande, uma dificuldade em ter respostas para a imensa responsabilidade que deveriam assumir a partir daquele momento, sob o olhar exigente e cobrador do povo brasileiro, como revelava nosso andarilho.

Combinei então com o Geraldo Ribeiro (som) e com o Chico Botelho (câmera), que eu chegaria nos políticos com o microfone e perguntaria a eles como é que ficava o país agora. E quando eles comessem a responder, a câmera deveria sair, deixando-os falar sozinhos. Era um desrespeito calculado, só possível numa democracia... Era, ao mesmo tempo, a revelação de que nada do que eles falassem importava naquele momento, nada teria pelo algum, solução nenhuma. Só perplexidade.¹³

As filmagens prosseguiram em Brasília.

De acordo com Batista de Andrade, ainda era preciso colher alguns depoimentos e tentar filmar, do modo como fosse possível, a primeira subida na rampa do presidente Sarney. O primeiro presidente civil, depois da ditadura militar. Segundo o cineasta, a cena deveria ser editada e colocada logo em seguida ao enterro de Tancredo.

Pelo exposto acima, percebe-se que esse filme, tendo em vista sua significação histórica, sobretudo pelo fato de trazer uma perspectiva crítica do curso dos acontecimentos, isto é, ele antevê o processo por meio do qual, de fato, mudou-se o regime para que o poder fosse conservado.

De acordo com a representação proposta pelo diretor, o movimento das “Diretas-Já” tinha uma característica básica: a separação entre dois pólos distintos.

De um lado, temos a esfera da política institucional, confundida com a corporação dos políticos profissionais. Para eles, interessava apenas o retorno das chamadas liberdades democráticas, das eleições, da liberdade de expressão e de opinião.

De outro, os movimentos populares, as multidões, interessadas não só nas liberdades formais, mas também na mudança do modelo econômico excludente. Obviamente, embora essa película exija de nossa parte um aprofundamento na análise, nesse estágio de nossa reflexão, é possível apontar um caminho para a sua interpretação, tomando como base a seguinte avaliação histórica:

O que há, portanto, é um prolongamento do Estado nascido da ‘Revolução de 1964’, essencialmente plutocrático, primeiro autoritário, depois liberal, porém sempre plutocrático. Os verdadeiros donos do poder – a grande empresa multinacional, os megaproprietários dos meios de comunicação, a banca, o grande

¹³ CAETANO, Maria do Rosário. **João Batista de Andrade: alguma solidão e muitas histórias** – a trajetória de um cineasta brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 332-335.

empreiteiro, agora transformado em cabeça de grupos econômicos, o capitão da indústria, o grande empresário – não só conservaram como ampliaram o poder econômico e político de que dispunham. Nos meados da década de 1980, o movimento das “Diretas-Já” trouxe à luz essa verdade. Quase todos os que saíram às ruas bradavam por muito mais do que eleições diretas para presidente: desejavam um outro modelo econômico e social, que supunha um Estado verdadeiramente democratizado. O fracasso das “Diretas-Já”, seguido da continuação da abertura lenta, gradual e segura, garantiu a manutenção da rota e, ao mesmo tempo, criou a ilusão de que os problemas se deviam exclusivamente à ditadura militar. A estratégia dos ricos e poderosos, que Carlos Estevam Martins chamou de “mudar o regime para conservar o poder”, acabaria desembocando no neoliberalismo [...] A grande empresa, os bancos e os ricos em geral saíram da década de 1980 muito mais enriquecidos do que entraram, apesar do medíocre desempenho da economia e das notórias dificuldades sociais.¹⁴

E, como os anos posteriores mostrariam claramente, essa separação de projetos políticos não foi isenta de conseqüências terríveis para a sociedade brasileira.

Finalmente, no momento de concluir este artigo, devemos afirmar que os filmes rapidamente analisados acima demonstram o forte e positivo impacto da linguagem televisiva na obra de João Batista de Andrade. E isso nos autoriza a dizer: é preciso repensar a dicotomia, tantas vezes reafirmada, entre a Televisão e o Cinema, durante a ditadura militar. Com efeito, encarar a Televisão **apenas** como um espaço alienado e conservador ocupado por profissionais que foram cooptados pelo regime militar, bem como ver o cinema como o único espaço voltado para a invenção estética e para o enfrentamento político, tendo à sua frente profissionais conscientes e críticos em relação ao regime militar, é uma enorme simplificação. A trajetória de João Batista de Andrade mostra não só como esse artista manteve seus princípios (políticos e estéticos), seja na Televisão, seja no Cinema, mas, sobretudo, como a linguagem cinematográfica ganhou muito graças ao contato deste cineasta com a linguagem da Televisão.

¹⁴ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 651; 650. v. 4.