

RODRIGO FRANCISCO DIAS

**DOCUMENTARISTA-HISTORIADOR:
A “ESCRITURA FÍLMICA DA HISTÓRIA” NO FILME *CÉU ABERTO*
(1985), DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE**

UBERLÂNDIA – MG
2014

RODRIGO FRANCISCO DIAS

DOCUMENTARISTA-HISTORIADOR:

**A “ESCRITURA FÍLMICA DA HISTÓRIA” NO FILME *CÉU ABERTO*
(1985), DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE**

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História Social.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

UBERLÂNDIA – MG
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

D541d Dias, Rodrigo Francisco, 1988-
2014 Documentarista-historiador: a “escritura filmica da história” no filme
Céu aberto (1985), de João Batista de Andrade / Rodrigo Francisco Dias. --
2014.
233 f. : il.

Orientador: Alcides Freire Ramos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. História social - Teses. 3 Documentário
(Cinema) - Brasil - História - Teses. 4. Andrade, João Batista de, 1939- -
Céu aberto – Crítica e interpretação - Teses. I. Ramos, Alcides Freire. II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
História. III. Título.

CDU: 930

RODRIGO FRANCISCO DIAS

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
(Orientador)

Prof.ª Dr.ª Rosangela Patriota Ramos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa
Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)

*Aos familiares, amigos e colegas de ofício dedico
este trabalho.*

AGRADECIMENTOS

QUE O LEITOR NÃO SE ENGANE, apesar de meu nome aparecer solitário e em letras garrafais na parte superior da capa deste trabalho, não cheguei até aqui sozinho. De fato, muitas foram as pessoas que de alguma maneira colaboraram para que eu chegassem onde cheguei, e este é o momento para lembrar de todos aqueles que me apoiaram neste longo e difícil caminho.

Primeiramente, agradeço a Deus pela força, pela saúde e por toda a proteção que me deu até este momento. Sem a ajuda divina eu certamente não teria conseguido. Nestes últimos anos minha fé em Deus só fez aumentar. Obrigado por tudo, Senhor! Como sempre gosto de dizer: Deus é Pai!

Agradeço a minha mãe, Marta, meu grande exemplo de fibra, coragem, honestidade e amor incondicional. Ela, que sempre foi ao mesmo tempo mãe e pai, nunca deixou de me apoiar e acreditar em mim. Aqueles que trabalham com pesquisa acadêmica sabem bem o quanto a vida do pesquisador é difícil, com tantas leituras e tarefas a fazer. Muitas vezes, nós, os pesquisadores, fechamo-nos em nosso mundo particular, trancafiados em nossos quartos em meio a livros, computador, cadernos e muito estresse, de modo que nem sempre somos uma companhia muito agradável. Neste sentido, agradeço muito à minha mãe, que soube compreender a minha situação e lidar comigo de maneira sábia e tranquila. O seu senso de humor foi importantíssimo para aliviar o peso da minha rotina nestes últimos anos, e as boas gargalhadas proporcionadas por sua presença possuem sempre um valor inestimável. Mais que mãe, ela é minha melhor amiga e um dos motivos para que eu siga meus objetivos.

Agradeço ao meu pai, Roberto, o qual eu infelizmente não pude conhecer, uma vez que nos deixou muito cedo. Contudo, constantemente sinto sua presença junto a mim, protegendo-me e guiando-me. Obrigado, pai, onde estiver, sei que com você eu tenho, no mínimo, dois anjos da guarda!

Agradeço aos meus avós, Francisco, Sebastiana e Brasilina, pelo carinho, pela doçura, pelo amor e pelo apoio. Meu avô “Chico” é, sem sombra de dúvidas, a melhor referência masculina que eu poderia ter. Exemplo raríssimo de bondade, humildade, honestidade, alegria e pureza. Seus causos e piadas ficarão para sempre na minha

memória. Ademais, devo muito do homem que sou aos seus conselhos e lições. À minha avó “Tana” eu agradeço por sua presença firme e forte em minha vida, pela preocupação que nunca deixou de ter comigo, por ter me ensinado a ter a minha própria opinião e a não me sujeitar aos mandos e desmandos dos outros. E antes que eu me esqueça, agradeço também pelo prazer oferecido pelos pratos feitos por suas habilidosas mãos – o bolo de fubá feito por ela tem o poder de me fazer esquecer todos os problemas! Agradeço à minha avó “Nega” pela lição de vida e pelo exemplo de força, bondade e honestidade. Essa senhora tem um senso de humor raro para a sua idade, e as gargalhadas proporcionadas pela sua companhia sempre tiveram um ótimo efeito em mim. À minha avó “Nega” eu agradeço também por ter me ensinado que o mal que os outros nos causam deve sempre ser respondido com o bem, e que “Quem não vive para servir, não serve para viver”.

Aos demais familiares deixo aqui os meus agradecimentos, especialmente ao meu irmão Roberto – o Juninho –, aos primos Douglas, Evelyn, Deyse (a esta eu agradeço pela competente revisão ortográfica no texto desta dissertação), Rafael, Mariana, Júlia e Luiza, e também aos tios Verenice, Edson, Marlena, Maria Emília, Eunice, Paulo, Ronaldo e Lúcia. É certo que nos últimos anos tenho me mantido mais afastado do convívio de muitos, especialmente por conta da pesquisa acadêmica e, nos últimos meses, também por conta do trabalho docente, mas os momentos passados com os familiares, mesmo que breves, sempre são importantes, uma vez que proporcionam a troca de ideias, o diálogo e também boas gargalhadas. Agradeço à minha família pela compreensão e pela torcida para que eu tenha sucesso!

Insuficientes são as palavras que encontro para agradecer ao meu orientador, o professor Alcides Freire Ramos. Primeiramente, agradeço pela confiança depositada em mim e por ter apostado na minha pessoa em um momento em que, sinceramente, nem eu seria capaz de colocar algumas fichas na mesa por mim mesmo. Os caminhos que me levaram ao Curso de Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia foram tortuosos, e sei que a minha escolha profissional incomodou – e também decepcionou – a muitas pessoas possuidoras da opinião segundo a qual eu deveria seguir um caminho que me desse mais dinheiro em menos tempo. Posto isso, os anos passados sob a orientação do professor Alcides têm me mostrado que devemos fazer aquilo que gostamos, e que temos que investir nas nossas habilidades, naquilo que fazemos bem. Ao meu orientador Alcides também agradeço por seu grande exemplo de

homem e intelectual, pela orientação consistente, pela liberdade de pensamento e pelos conselhos não só historiográficos, mas também de ordem pessoal. E ainda acrescento o seu senso de humor inteligente, que sempre proporciona momentos de alívio em meio a todo o estresse da vida acadêmica.

Agradeço à professora Rosangela Patriota por sua presença sempre inspiradora, pelo seu exemplo de boa conduta profissional e intelectual e também pelo carinho. Historiadora de uma erudição raríssima, a professora Rosangela tem sido uma das responsáveis para que eu não desista diante das dificuldades que surgem no caminho. O bom exemplo de sua trajetória acadêmica me ensinou que, em um meio nem sempre muito harmônico e amigável como o ambiente universitário, devemos optar pelo caminho do esforço pessoal e da boa conduta ética, evitando perder tempo com pessoas e situações que, definitivamente, não valem à pena. Mais que isso, agradeço à professora Rosangela por um importante ensinamento: o sucesso conquistado de maneira honesta, a partir do próprio esforço, é sempre mais valioso que aquele obtido por meio de caminhos mais “fáceis”. Ademais, não há como não mencionar aqui a importância da disciplina Seminário de Pesquisa em Linguagens, Estética e Hermenêutica, cursada no primeiro ano do meu mestrado, na qual a professora Rosangela me ajudou a pensar a estrutura da presente dissertação. Preciosas também foram as suas considerações no meu Exame de Qualificação, considerações essas que me alertaram para os pontos a serem melhorados no meu trabalho.

Agradeço aos meus amigos do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (Nehac), que tanto me ajudaram com o seu apoio e afeto: Rodrigo de Freitas Costa, Anderson, Julierme, Hélton, André, Kássius, Renan, Christian e Leandro Longui. Também agradeço às amigas do Núcleo, sempre carinhosas e presentes em minha vida: Carol Araújo, Grace, Maria Abadia, Leilane, Nádia, Carol Neves, Talitta, Lays e Juliane. Meu avô Chico gosta de dizer que “A gente deve sempre andar com pessoas melhores que nós, pois assim podemos melhorar como pessoas”, e o Nehac tem me proporcionado o convívio com pessoas que são melhores que eu, o que me estimula a me tornar alguém melhor, tanto do ponto de vista pessoal quanto acadêmico.

Rodrigo de Freitas Costa é um historiador e professor competente, a quem eu agradeço pelos conselhos, pelo bom exemplo e pelos apontamentos em meu Exame de Qualificação. Anderson, André, Hélton, Kássius, Renan e Leandro Longui são homens por quem guardo profunda admiração e respeito, colegas que sempre me proporcionam

momentos de boas conversas e aprendizado. Christian é um dos grandes exemplos que tenho dentro do Nehac, não apenas do ponto de vista profissional, mas da conduta na vida pessoal. Ao Julierme, por sua vez, agradeço pelas sugestões sempre úteis e pela interlocução possibilitada na nossa produção historiográfica conjunta.

Carol Araújo é uma presença sempre agradável e simpática, pessoa a quem desejo tudo o que há de bom no mundo. Já Grace e Lays são duas amigas a quem agradeço muito pelo carinho e respeito, e também por me ajudarem tanto na coordenação da Coluna do Nehac do Jornal Correio de Uberlândia. Sem essas duas, minha vida seria consideravelmente mais difícil! Maria Abadia é um raro exemplo de integridade e dedicação, colega que me ensinou que não importa o quão atarefada esteja a vida, sempre devemos honrar os compromissos assumidos. Nádia é só afeto e presença agradabilíssima no cotidiano de qualquer um, não há como permanecer triste ao ouvir suas gargalhadas. Leilane, por sua vez, é uma pessoa muito dedicada e ótimo exemplo de que é possível estudar e trabalhar ao mesmo tempo, sem abrir mão da qualidade na pesquisa, nossas conversas foram importantíssimas para que eu não me desesperasse nem me sentisse o único a sofrer com a escrita da dissertação. Carol Neves e Juliane são pessoas as quais admiro muito pela conduta e pela personalidade. Já Talitta, a Tatá, é o apoio de muitos no Núcleo, sempre disposta a ajudar os outros mesmo que isso certamente atrapalhe os seus próprios afazeres. Pessoa carinhosa, à Tatá eu agradeço pelos conselhos e pela formatação da presente dissertação.

Agradeço a todos os meus amigos historiadores, tão importantes em minha vida: Cid Carlos, Kerley, Sálua, Munís, João Gabriel e Rafael. Esses são amigos que sempre levarei comigo, aonde eu for. Pessoas honradas e dignas, merecem todos os agradecimentos do mundo, uma vez que me presentearam com sua amizade sólida e seu apoio nos momentos difíceis. Por serem pessoas tão especiais, às vezes chego a me perguntar se sou merecedor de tanto carinho, mas agradeço a Deus por ter colocado tanta gente bacana em minha vida. Assim como acontece comigo, eles também possuem muitas atividades a fazer e, infelizmente, nem sempre temos a oportunidade de nos encontrarmos, mas, quando isso acontece, é sempre um momento muito agradável de diálogo e afeto, o que sempre me faz muito bem.

Agradeço à minha grande amiga Fabrícia, uma das melhores pessoas que Deus já colocou no meu caminho. Fafá sempre se fez muito presente em minha vida e o seu carinho e apoio, especialmente nesses últimos anos, foi fundamental para que eu não

desanimasse da jornada. A essa querida amiga eu agradeço por tudo o que fez por mim, especialmente pelas conversas e pela lealdade.

Agradeço à minha amiga Larissa Mundim pelo carinho, pelas idas ao cinema, pelos almoços e pelas conversas sempre ricas e interessantes. Pessoa de personalidade forte e muita inteligência, a sua presença é sempre algo estimulante e é bom poder contar com uma amiga assim.

Agradeço também a todos os meus professores, do ensino básico à pós-graduação. Muitos são os nomes e não farei uma grande lista aqui – sempre há o risco de ser injusto com uns e não lembrar os nomes de todos –, mas deixo registrado todo o meu respeito e gratidão por tudo o que me ensinaram.

Aos amigos do Curso de Espanhol na CELIN da UFU deixo aqui meus agradecimentos pelos bons momentos proporcionados às quintas-feiras, sempre importantes para que eu aliviasse as tensões da pesquisa e da escrita.

Agradeço também a todos os funcionários da UFU, desde os da secretaria do PPGHIS até os da Biblioteca. O trabalho dessas pessoas é fundamental para qualquer pesquisador.

Agradeço também ao apoio da FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais –, que financiou a maior parte da pesquisa por meio de uma bolsa de mestrado. Por conta de minha aprovação em um Concurso Público da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, tive que abandonar a referida bolsa para iniciar o meu trabalho como professor da rede estadual de ensino básico, mas mesmo assim é preciso destacar a importância do apoio financeiro da FAPEMIG durante a maior parte do mestrado, uma vez que me possibilitou dedicar-me integralmente à pesquisa por um bom tempo.

Agradeço, enfim, aos meus colegas de trabalho da Escola Estadual Messias Pedreiro pelo aprendizado que têm me proporcionado. Também agradeço aos meus alunos de ensino médio na mesma escola pelo carinho e pelos bons momentos em meu trabalho como docente.

No Evangelho segundo São Lucas, em seu Capítulo 12, versículo 48, lê-se que “A quem muito foi dado, muito será pedido; a quem muito foi confiado, muito mais será exigido”. A confiança, o amor, o carinho, o apoio e o respeito que recebo das pessoas que me cercam são muito grandes e valiosos. E sei que, como a vida tem sido generosa

comigo em vários aspectos, muitos esperam muito de mim. Nesse sentido, não apenas com esta dissertação, espero poder sempre atender às expectativas em relação a mim por parte das pessoas citadas acima. Afinal de contas, são essas pessoas que me inspiram, e que botam fé em mim, inclusive nos momentos em que eu mesmo não sou capaz de tal ato. Obrigado a todos, vocês são os meus maiores MESTRES!

RESUMO

DIAS, Rodrigo Francisco. **DOCUMENTARISTA-HISTORIADOR**: a “escritura fílmica da história” no filme *Céu Aberto* (1985), de João Batista de Andrade. 2014. 233 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

O PRESENTE TRABALHO se ocupa das relações entre Cinema Documentário e História do Brasil. O nosso objeto de estudo é a obra **Céu Aberto** (1985), do cineasta brasileiro João Batista de Andrade, documentário sobre a redemocratização do país ocorrida nos anos 1980, um filme centrado no processo de eleição, doença e morte de Tancredo Neves, bem como na comoção e mobilização populares daí decorrentes. Sob esse prisma, o nosso estudo do filme **Céu Aberto** procura desvelar a complexidade da obra, tanto no que diz respeito aos seus aspectos formais e de conteúdo, assim como ao seu diálogo com o jornalismo televisivo. A historicidade do referido documentário é explorada não apenas a partir das questões colocadas naquela conjuntura, mas também a partir da trajetória pessoal de João Batista de Andrade. Posto isso, o presente trabalho parte de um conjunto de preocupações de ordem teórica e metodológica, sobretudo a partir da questão em torno da *escritura fílmica da história*. A partir de um diálogo entre Cinema Documentário, História do Brasil e Televisão, procuramos explorar a interpretação histórica feita em **Céu Aberto**, ou seja, o modo como João Batista de Andrade aborda a complexidade da transição da ditadura militar para o estado democrático de direito.

Palavras-chaves: Cinema Documentário e História do Brasil – Escritura fílmica da História – João Batista de Andrade – Redemocratização brasileira – Cinema e Televisão.

ABSTRACT

DIAS, Rodrigo Francisco. **DOCUMENTARISTA-HISTORIADOR:** a “escritura filmica da história” no filme *Céu Aberto* (1985), de João Batista de Andrade. 2014. 233 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

THE PRESENT WORK deals with the relations between Documentary Cinema and History of Brazil. Our object of study is the film **Céu Aberto** (1985), from the Brazilian filmmaker João Batista de Andrade; it is a documentary about the redemocratization of the country occurred in the 1980s, focused on the election process, the illness and death of Tancredo Neves, as well as the commotion and popular mobilization resulting therefrom. From this point of view, our study of the film **Céu Aberto** seeks to reveal the complexity of the documentary, regarding the formal aspects and content, as well as their dialogue with the broadcast journalism. The historicity of this documentary is explored not only from the questions presented in that context, but also from the personal trajectory of João Batista de Andrade. Thus, this work begins with a series of concerns of theoretical and methodological order, especially from the issue around the *filmic writing of history*. From the dialogue between Documentary Cinema, History of Brazil and Television, we try to explore the historical interpretation present in **Céu Aberto**, that is, how João Batista de Andrade discusses the complexity of military dictatorship transition to the democratic state of law.

Keywords: Documentary cinema and history of Brazil - Filmic writing of history - João Batista de Andrade – Brazilian redemocratization – Cinema and television.

CAPÍTULO I
UM OLHAR SOBRE A TELEVISÃO BRASILEIRA
[24]

- | | |
|---|------|
| 1.1) A televisão brasileira e sua “marca de nascença” | [26] |
| 1.2) Repensando a televisão | [35] |
| 1.3) A resistência de esquerda no meio televisivo durante a Ditadura Militar (1964-1985) | [45] |

CAPÍTULO II
A TRAJETÓRIA DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE
[70]

- | | |
|---|-------|
| 2.1) Breve histórico da vida e da obra de João Batista de Andrade | [72] |
| 2.2) João Batista de Andrade por ele mesmo: algumas falas do cineasta | [88] |
| 2.3) O tempo de João Batista de Andrade: momentos da história recente do Brasil | [102] |

CAPÍTULO III

REFLEXÕES EM TORNO DO FILME *CÉU ABERTO*

[129]

- | | |
|---|-------|
| 3.1) A produção de <i>Céu Aberto</i> nos anos 1980 | [131] |
| 3.2) Aspectos estéticos do filme <i>Céu Aberto</i> | [137] |
| 3.3) O povo e a religião em <i>Céu Aberto</i> | [152] |
| 3.4) Tancredo Neves e a transição democrática em <i>Céu Aberto</i> | [181] |

- | | |
|----------------------------|-------|
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | [212] |
| DOCUMENTAÇÃO E | |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | [218] |

A velha tríade *lugar, tempo e pessoa* também está presente na obra do historiador. Caso se altere um desses três elementos, trata-se já de uma outra obra, ainda que se debruce ou pareça debruçar-se sobre o mesmo objeto.

Reinhart Koselleck

INTRODUÇÃO

A PRESENTE DISSERTAÇÃO de mestrado é resultado de um longo trajeto de pesquisas e reflexões que foi iniciado ainda nos tempos em que eu fazia o Curso de Graduação em História – Bacharelado e Licenciatura –, na Universidade Federal de Uberlândia. Naquele período de minha vida acadêmica, tive a oportunidade de participar como bolsista do projeto de pesquisa de Iniciação Científica (CNPq) intitulado “Cultura de Oposição à Ditadura Militar Brasileira (1964-1985): A atuação intelectual, política e artística do cineasta João Batista de Andrade”, que fora desenvolvido pelo professor Alcides Freire Ramos. A partir da aprovação do meu plano de trabalho intitulado “Cinema e Ensino de História: um estudo do período de transição da ditadura militar brasileira para o regime democrático a partir do filme **Céu Aberto** de João Batista de Andrade”, tornei-me bolsista de IC e desenvolvi uma pesquisa cujos resultados foram apresentados na minha monografia ao fim da graduação em História pela UFU.¹

Foram anos de muito aprendizado e amadurecimento pessoal e intelectual. Desenvolver aquela pesquisa me possibilitou entender as relações entre Cinema e História, a complexidade em torno do gênero cinematográfico do documentário e a história recente do meu país. Mais que isso, naquele período de minha formação fui instigado a pensar também acerca do meu próprio trabalho de historiador. Como bem disse o teórico alemão Jörn Rüsen,

Auto-reflexão, como retorno ao processo cognitivo de um sujeito cognoscente que se reconhece reflexivamente nos objetos de seu conhecimento, é por certo um assunto que pertence ao trabalho quotidiano de qualquer historiador. Basta olhar para a própria práxis para se ver onde e como se pode alçar acima dela, tomando-a como base, refletir sobre ela, lidar com ela – para constatar que a auto-reflexão é, com efeito, um elemento vital no dia-a-dia da ciência.²

Em meio a tantas leituras, o contato com os livros, os documentos de pesquisa, o filme, a necessidade de escrever trabalhos, artigos e a própria monografia de fim de curso, deparei-me pensando sobre o meu próprio ofício, sobre a minha escrita. Era mesmo um exercício de “auto-reflexão”, no qual todo o conteúdo teórico visto nas disciplinas e nas reuniões do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura

¹ DIAS, Rodrigo Francisco. **Cinema e História**: um estudo da redemocratização brasileira a partir do filme *Céu Aberto* (1985), de João Batista de Andrade. 2011. 121 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

² RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica** – Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica. 1. reimpr. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010, p. 25.

(Nehac) passava a dialogar com a minha prática de pesquisa. Aos poucos, eu ia entendendo uma série de questões relativas ao meu trabalho como pesquisador em História. Contudo, tão logo eu chegava a alguma certeza, já tinha a oportunidade de encontrar algum texto que me colocava novas e instigantes questões, e que acabava me trazendo, constantemente, mais dúvidas quanto aos aspectos teóricos e práticos do ofício de historiador. E lá ia eu até à biblioteca da UFU, ao Google Acadêmico e ao diálogo com o meu orientador, o professor Alcides, sempre com a intenção de saber mais, aprender mais. Foi, de fato, um tempo muito bom.

Naquele período, uma leitura que colocou uma “pulga atrás da minha orelha” a respeito do meu ofício foi o livro **A história nos filmes, os filmes na história**, do historiador norte-americano Robert A. Rosenstone.³ Ao falar que os cineastas também podiam ser historiadores, Rosenstone me instigou a pensar a respeito do estatuto do meu trabalho. Afinal de contas, “como escrever a história?”, “há uma única e mais correta forma de fazê-lo?”, “qualquer um pode escrever a história?”, “os filmes também são uma forma de escrita da história?”. Essas e tantas outras questões me vieram à cabeça a partir do impacto da leitura do referido livro. Lembro-me até que cheguei a publicar uma resenha da obra na Revista Fênix, aliás um texto escrito em parceria com uma amiga.⁴

Terminada a graduação e ainda com o desejo de aprender e entender mais sobre os temas tratados por Rosenstone, coloquei-me o desafio de desenvolver um projeto para uma possível pesquisa de Mestrado. O projeto intitulado “Documentarista-Historiador: a *escritura fílmica da história* no filme **Céu Aberto** (1985), de João Batista de Andrade”, ao tratar o documentário com o qual eu já vinha trabalhando desde a Iniciação Científica como uma obra que poderia ser comparada a um trabalho de historiador, tinha como pano de fundo a proposta de entender o estatuto da disciplina histórica.

Conseguindo a aprovação no processo seletivo para o curso de Mestrado em História Social do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de

³ ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

⁴ Cf. COSTA, Grace Campos; DIAS, Rodrigo Francisco. O Cinema como Narrativa Histórica: Robert A. Rosenstone e a linguagem histórica fílmica. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 7, ano 7, n. 2, p. 1-10, Maio/Jun./Jul./Ago. 2010. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF23/RESENHA_2_RODRIGO_DIAS_GRACE_CAMPOS_FENIX_MAIO_AGOSTO_2010.pdf>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

Uberlândia (PPGHIS/UFU), dei início à minha pesquisa, que teria o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG –, agência de fomento que me concedera uma bolsa de estudos. A partir disso muita coisa aconteceu nestes últimos dois anos, muitas foram as leituras, as discussões, as reflexões, as dúvidas. Ao longo do percurso fui percebendo que minhas ambições eram muitas e os desafios a serem enfrentados eram muito grandes, o que me fez rever algumas de minhas opiniões e perceber que a humildade e o respeito às próprias limitações da pesquisa são importantíssimos para o historiador.

Fundamentais nesse processo foram as disciplinas Historiografia (ministrada pela professora Josianne Francia Cerasoli), História e Ficção (ministrada pelo professor Leandro José Nunes), Seminário de Pesquisa em Linguagens, Estética e Hermenêutica (ministrada pela professora Rosangela Patriota) e Estudos Alternativos em Linguagens, Estética e Hermenêutica (ministrada pelo meu orientador, o professor Alcides Freire Ramos). As duas primeiras me proporcionaram a leitura de textos teóricos que se revelaram importantíssimos para o desenvolvimento de minhas reflexões. As duas últimas, por sua vez, foram fundamentais no processo de escrita deste trabalho, visto que na disciplina da professora Rosangela tive a possibilidade de definir a estrutura de capítulos desta dissertação, enquanto que na do professor Alcides fui estimulado a pensar sobre novas questões relativas ao filme **Céu Aberto**, meu objeto de pesquisa.

Assim foi o percurso da pesquisa feito até o presente momento. As reflexões que estão apresentadas nas próximas páginas são fruto de um longo caminho que foi iniciado ainda na graduação e que me trouxe até aqui. O presente trabalho, portanto, tem uma história, e os resultados que apresento a seguir certamente são fruto do caminho percorrido. Neste sentido, as relações entre Cinema Documentário e História do Brasil exploradas neste texto foram pensadas a partir do meu ponto de vista. Como bem disse Reinhart Koselleck no trecho apresentado como epígrafe desta dissertação, se outros tivessem sido o *lugar, o tempo e a pessoa*, este trabalho seria diferente, com outras preocupações e questões.

Disse anteriormente que muito desta pesquisa deve-se ao impacto da leitura do livro **A história nos filmes, os filmes na história**, de Robert A. Rosenstone. Na obra, o autor defende uma tese bastante polêmica e que visa romper com a tradicional noção segundo a qual a História só pode ser escrita por meio de palavras impressas em papel (textos) e por historiadores de ofício. Ao voltar-se para o campo dos chamados “filmes

históricos”, o autor defende que o cinema pode sim ser uma forma de escrita da história. Mais que isso, os cineastas

[...] já são (ou podem ser) historiadores, se, com essa palavra, nos referirmos a pessoas que confrontam os vestígios do passado (rumores, documentos, edifícios, lugares, lendas, histórias orais e escritas) e os usam para contar enredos que fazem sentido para nós no presente.⁵

Ao pensar os cineastas como historiadores, Rosenstone defende que a história não é escrita apenas pelos acadêmicos especializados no estudo do passado. A linguagem cinematográfica – imagem em movimento e som – também pode ser usada, segundo o autor, para *escrever* a história. Para defender tal ideia, Rosenstone argumenta que os filmes contam histórias ambientadas no tempo passado, fazendo circular a cultura histórica por toda a sociedade, produzindo conhecimento sobre o passado e participando da formação da própria consciência histórica das pessoas: “os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado”, ele diz.⁶

O autor ainda argumenta que tanto os livros escritos pelos historiadores profissionais quanto os filmes dirigidos pelos cineastas são *representações* do passado incapazes de tratar desse tempo histórico anterior de maneira direta, literal, “tal como ele realmente aconteceu”. Partindo da ideia de que livros e filmes “compartilham do irreal e do ficcional”⁷ na tentativa de tratar do passado, o autor defende a inexistência de uma verdade única e absoluta a respeito de qualquer tópico histórico. O que há, conforme Rosenstone procura demonstrar ao longo de seu livro, são formas distintas de se narrar o passado.

O trabalho de Rosenstone é, sem sombra de dúvidas, instigante, e aponta para uma mudança nos rumos dos estudos acerca das relações entre Cinema e História. De fato, o referido binômio tem sido objeto de estudo de vários historiadores ao redor do mundo há algumas décadas, sobretudo a partir da publicação de **Cinema e História**, de Marc Ferro, nos anos 1970⁸ e, desde então, muito se produziu a respeito desse campo de

⁵ ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 54.

⁶ Ibid., p. 18.

⁷ Ibid., p. 14.

⁸ FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2. ed. revista e ampliada. Tradução e notas de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

análise, tanto no Brasil como no exterior.⁹ Feita essa observação, é preciso dizer que muitos dos historiadores que se dedicam ao tema trabalham como que em uma espécie de “piloto automático”, em uma metodologia de trabalho na qual o pesquisador se debruça sobre o filme, faz dele documento, analisa suas características formais e pensa-o dentro do contexto histórico de sua produção.¹⁰ Não que tal metodologia esteja errada, mesmo a presente dissertação se valerá dela quando da análise do filme **Céu Aberto**, de João Batista de Andrade. Contudo, como o historiador brasileiro Alcides Freire Ramos fez questão de salientar há alguns anos, o uso do “cinema apenas como documento” limita as possibilidades de trabalho do historiador. O filme não pode ser usado apenas para desvelar o contexto no qual foi produzido, mas também pode ser usado para analisar as formas como uma dada sociedade pensa sobre a sua história.¹¹

Desse ponto de vista, o trabalho do historiador norte-americano Robert A. Rosenstone cumpre um pouco esse papel de estimular os historiadores para uma nova forma de olhar os filmes. Rosenstone está certamente ocupado em seu livro com as formas por meio das quais os filmes produzem e fazem circular conhecimento histórico, com a sua relação com a cultura histórica mais ampla e com a consciência histórica das pessoas, bem como com o modo de tais películas construírem interpretações a respeito da história.

Todavia, apesar do lugar de destaque a ser ocupado por **A história nos filmes, os filmes na história** na bibliografia sobre a interlocução entre Cinema e História, o referido livro certamente deixa a desejar em alguns aspectos. Em primeiro lugar, merece atenção o tom ambíguo e hesitante expresso pelo autor ao defender os filmes como uma forma de escrita da história: “precisamos de uma outra palavra”, que não “história”,

⁹ Para um balanço mais detalhado dos usos do cinema como objeto de estudo na historiografia brasileira e internacional, ver: SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia**, Ouro Preto, n. 8, p. 151-173, Abr. 2012.

¹⁰ Exemplo deste tipo de diálogo entre cinema e história pode ser visto na obra **História e Documentário**, organizada por Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Mônica Almeida Kornis, ver: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida. (Orgs.). **História e Documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. Os textos que compõem a referida obra se ocupam dos filmes como “documentos” que auxiliam no entendimento dos momentos históricos nos quais foram produzidos. A questão em torno da escritura filmica da história, portanto, não tem muito espaço no livro, o que nos leva a pensar que, mesmo após o lançamento no Brasil de um livro como o de Robert A. Rosenstone, leva-se tempo para a prática dos historiadores se modificar e rever seus focos de interesse e reflexão.

¹¹ Cf. RAMOS, Alcides Freire. Cinema e História: Do Filme como Documento à Escritura Fílmica da História. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. 2001, p. 7-26.

para designar o que os filmes históricos fazem, mas, observa o norte-americano, “parece que só temos esta”.¹² No fundo, mesmo tentando aproximar o trabalho dos cineastas do trabalho dos historiadores profissionais, procurando ver semelhanças, Rosenstone não deixa de lembrar também as diferenças entre palavras escritas e imagens em movimento.

Podemos dizer também que Rosenstone inicia suas reflexões a partir de uma concepção de história bastante específica. Ao definir os “filmes históricos” como aqueles “ambientados no passado”,¹³ o autor pensa a história como o estudo do passado, em uma perspectiva de trabalho que, como bem demonstra a lista de filmes analisados por ele em seu livro, não enxerga filmes que narram histórias ambientadas no seu próprio tempo presente como “filmes históricos”. Ademais, os temas dos “filmes históricos” estudados por Rosenstone estão sempre relacionados a alguma temática já consagrada nos manuais como pertencente à História, como o Holocausto ou a Guerra Civil na Espanha.¹⁴

Vale dizer também que há em **A história nos filmes, os filmes na história** uma confusa hierarquização das obras cinematográficas. Apesar de defender que não há uma forma única de se escrever a história, o autor fala em diversas passagens de seu livro a respeito dos “melhores” filmes históricos, além de demonstrar uma preferência pelo que ele chama de filmes “sérios”. Contudo, o norte-americano não deixa, em nossa avaliação, suficientemente claros os critérios usados para falar em “melhores” e “sérios” filmes. Isso sem falar no fato de que o autor não trata consistentemente das questões relativas exatamente ao campo da Teoria da História, apesar das implicações teóricas de seu livro. Sobre esse ponto, aliás, o próprio Rosenstone admite que em sua obra “certas ideias da teoria histórica permanecem em segundo plano”,¹⁵ sendo dado um maior espaço para as análises filmicas.

Pensar os filmes não apenas como documentos históricos, mas também como uma forma de escrita da história é uma atividade intelectual que, a nosso ver, não pode

¹² ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 15.

¹³ Ibid., p. 27.

¹⁴ Desse ponto de vista, a postura de Rosenstone parece seguir a de Pierre Sorlin em **La storia nei film**, onde é afirmado que o *filme histórico* “[...] deve trazer detalhes, não necessariamente numerosos, para colocar a ação em uma época que o público ponha sem hesitação no passado – não um passado vago, mas considerado como histórico”: SORLIN, Pierre apud RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002, p. 33.

¹⁵ ROSENSTONE, 2010, op. cit., p. 24.

abrir mão de um diálogo mais amplo com alguns teóricos da história que pensaram o estatuto da disciplina histórica e do texto produzido pelo historiador, sobretudo a partir das relações entre História e Ficção.¹⁶ As discussões no âmbito da historiografia têm apontado para o fato de que o historiador, quando se interessa pelo estudo de algo ocorrido no passado, não tem acesso a esse tempo histórico anterior por via direta, mas sim por meio de vestígios, os documentos. Esse profissional não alcança tudo o que restou do passado, apenas resquícios que são fragmentários – muita coisa foi perdida no processo. Mesmo que todos os documentos a respeito de um evento ocorrido no passado chegassem até o historiador, ainda assim, ele lançaria sobre esse material o seu olhar particular, falaria do seu lugar específico. Os historiadores são diferentes, não possuem todos as mesmas preocupações e nem os mesmos interesses.

Há, portanto, uma dose de relatividade no conhecimento histórico, as perspectivas de análise são diferentes, e não há uma “verdade absoluta” e “eterna”. Dois historiadores que se voltam para os mesmos materiais de pesquisa muitas vezes chegam a conclusões diferentes. Tal fato, contudo, não deve nos arrastar até o “relativismo absoluto”, certamente existem regras que os historiadores de ofício seguem, regras que são ensinadas na sua formação profissional. O rigor da pesquisa e a necessidade de atender às expectativas dos leitores não fazem com que o historiador produza uma “verdade única”, mas uma forma de conhecimento que tem sim a sua validade.

Por outro lado, é preciso reconhecer que a escrita da história não é monopólio do historiador de ofício. Desse ponto de vista, as narrativas ficcionais, obras de arte em geral, também participam de tal processo de produção do conhecimento histórico. O teórico alemão Jörn Rüsen gosta de lembrar que os homens possuem uma necessidade de se orientarem no tempo, e que essa mesma necessidade está na base das diversas formas de pensamento histórico, tanto aquela dos historiadores profissionais quanto aquela das outras pessoas. Segundo Rüsen,

O trabalho da consciência histórica é feito em atividades culturais específicas. Eu gostaria de chamá-las *práticas de narração histórica*. Por meio dessas práticas, a “historiografia” torna-se parte da cultura e um elemento necessário da vida humana. Qualquer comparação intercultural tem de sistematicamente levar em conta essas práticas e

¹⁶ Mencionemos, como exemplos, alguns autores: Aristóteles, Marc Bloch, Michel de Certeau, Roger Chartier, Peter Gay, Charles V. Langlois & Charles Seignobos, Paul Ricoeur, Jörn Rüsen, Paul Veyne e Hayden White. Para uma indicação de leituras, ver as obras desses autores na lista de Referências Bibliográficas ao fim deste trabalho.

interpretar formas específicas da atividade cultural universal de dar sentido ao passado por meio da narração.¹⁷

Rüsen trabalha com um conceito mais amplo de “historiografia”, que não se limita apenas à escrita da história por parte dos historiadores profissionais, inseridos no ambiente universitário. Sob esse prisma, há toda uma pluralidade de “práticas de narração histórica” que vão além do texto acadêmico escrito, todas elas ocupadas em “dar sentido ao passado”, ou seja, atribuir-lhe um significado de modo a atender a necessidade de orientação temporal, própria da consciência histórica. A linguagem acadêmica escrita é apenas uma forma, dentre várias outras, de pensamento histórico. Mais que isso, e é importante destacar, a consciência histórica, segundo Rüsen, articula passado, presente e também o futuro.

Muitas vezes, a narração histórica disponível em obras de arte nos ensina a respeito dos desejos, dos sonhos e das expectativas dos homens, sendo tomadas como objetos de pesquisa – documentos – por parte do historiador.¹⁸ Muitas das narrativas ditas ficcionais – com destaque para a literatura, o teatro e o cinema – oferecem relatos de eventos que a sociedade já classificou como “história” e, ao alcançarem o grande público (geralmente com mais força que os textos produzidos pelos historiadores profissionais, que muitas vezes circulam apenas entre os *pares*), ajudam a fixar certas imagens e interpretações do passado nas pessoas. Não só os historiadores escrevem a história, outros atores sociais também podem fazê-lo, ainda que com outras preocupações e sob outras circunstâncias de produção.

Desse ponto de vista, o uso da sétima arte como objeto de pesquisa pode servir de estímulo para o historiador pensar não apenas a forma como os filmes tratam da história, mas também na sua forma acadêmica de escrita. Talvez fosse o caso de trazer para este espaço uma palavra “da moda”: alteridade. Conhecemos a nós mesmos e construímos a nossa identidade, muitas vezes, por meio de nossa relação com o outro. Sob esse prisma, por exemplo, ao olhar para as formas como os filmes representam a História, podemos refletir sobre a nossa própria forma de escrita. Neste exercício, podemos certamente nos identificar com algumas coisas que os cineastas fazem, e

¹⁷ RÜSEN, Jörn. Historiografia comparativa intercultural. In: MALERBA, Jurandir. (Org.). **A história escrita:** teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006, p. 122-123.

¹⁸ Sobre esse ponto, aliás, é recomendável a leitura das reflexões de Sandra Jatahy Pesavento a respeito das relações entre História e Pintura: PESAVENTO, Sandra Jatahy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 30, p. 56-75, 2002.

também estranhar outras. Posto isso, a reflexão acerca da *escritura fílmica da história* nos faz pensar nos aspectos teóricos e práticos da nossa forma de escrever a história, normalmente feita por meio de palavras impressas no papel.

Tendo em vista as considerações feitas acima, é preciso dizer que, apesar de a obra de Robert A. Rosenstone ter nos inspirado na elaboração do projeto de pesquisa de mestrado a partir do qual foi iniciada a pesquisa, as contribuições deste autor norte-americano não balizaram toda as discussões apresentadas nesta dissertação. Apesar de inspirador, o livro **A história nos filmes, os filmes na história** se mostrou insuficiente para um estudo do filme **Céu Aberto**. As lacunas da obra de Rosenstone, portanto, tiveram que ser preenchidas com outras leituras, tanto na já mencionada área de Teoria da História, como na área de História/Cinema,¹⁹ na área de Teoria do Cinema²⁰ e naquela que também reúne reflexões acerca do problema específico da *escritura fílmica da história*.²¹

¹⁹ Nesta seara historiográfica, aliás, o livro **Canibalismo dos Fracos**, de autoria de Alcides Freire Ramos, foi uma referência importante e uma grande fonte de inspiração. No referido livro, o autor faz um interessante estudo do filme **Os Inconfidentes** (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, que é visto por Ramos tanto como um documento quanto como uma forma de representação da História do Brasil. Nas páginas da obra, o filme de Joaquim Pedro de Andrade tem a sua historicidade desvelada por meio da análise da recepção da película no seu contexto histórico, do estudo dos procedimentos de linguagem utilizados pelo cineasta e do diálogo do filme com obras historiográficas e documentos históricos a respeito da Inconfidência Mineira. O trabalho de Alcides Freire Ramos nos oferece uma rica contribuição metodológica a respeito da análise fílmica por parte do historiador, além de nos auxiliar a pensar sobre a forma como um cineasta realiza um *filme histórico*. Ao tratar do modo como o roteiro do filme foi escrito, Ramos nos mostra que na produção de **Os Inconfidentes** foi feito um intenso trabalho de pesquisa documental, utilizando, por exemplo, poemas do **Romanceiro da Inconfidência**, de Cecília Meireles, e os Autos da Devassa da Inconfidência Mineira. O historiador nos mostra como o cineasta, a partir dessas pesquisas, construiu em **Os Inconfidentes** uma “escritura fílmica da história”. Merece destaque a investigação feita pelo autor sobre como o personagem de Tiradentes foi construído no filme, comparando os traços dessa construção com o modo como Tiradentes aparece na historiografia e nos documentos históricos em diferentes momentos. Ao realizar tal análise, Alcides Freire Ramos conclui que há aproximações e distanciamentos entre o que aparece na produção historiográfica e o que é mostrado no filme, sendo que o cineasta e os roteiristas tiveram que fazer escolhas quando da produção da película. É sob esse prisma que **Os Inconfidentes** é tomado tanto como documento como uma forma de representação da História. Ver: RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.

²⁰ Dentro deste campo, recomendamos a leitura de obras como: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009; RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. 2 v. Livros como esses são importantes pois proporcionam ao historiador um contato mais íntimo com a área teórica de cinema, o que nem sempre é feito pelos historiadores que usam a sétima arte como objeto de pesquisa.

²¹ Duas leituras são indispesáveis: DAVIS, Natalie Zemon. **Slaves on Screen: film and historical vision**. Cambridge: Harvard University Press, 2000; WHITE, Hayden. **Historiography and Historiophoty. The American Historical Review**, Bloomington, v. 93, n. 5, p. 1193-1199, Dec. 1988. O livro de Davis é objeto de críticas por parte de Rosenstone, servindo como um interessante contraponto ao livro **A história nos filmes, os filmes na história**, sobretudo porque Davis se recusa a igualar cineastas e historiadores. Por sua vez, o artigo de Hayden White é citado por Rosenstone em

No que diz respeito ao caso específico do Cinema Documentário, um diálogo mais profícuo com a Teoria do Cinema Documentário também se mostrou importante. Neste sentido, o trabalho do teórico Bill Nichols nos ofereceu uma série de apontamentos úteis. Na sua obra **Introdução ao Documentário**, o autor tece algumas reflexões sobre a imagem proporcionada pelos filmes, problematizando o que ele chama de “A fidelidade da imagem”, ou seja, a capacidade do cinema produzir um “efeito de verdade” por meio das imagens em movimento e do som, ou seja, a imagem fílmica tem o poder de convencer o espectador de que o que é mostrado na tela corresponde fielmente àquilo que foi filmado.²² Mesmo sendo um filme com baixa nitidez ou em preto e branco, a imagem cinematográfica nos faz acreditar naquilo que vemos na tela graças, sobretudo, ao fato de estar em movimento.²³

Bill Nichols procura defender a ideia de que, apesar do poder de tal “fidelidade da imagem”, deve-se estar atento para o fato de que o documentário, apesar de sua aparência, não registra os acontecimentos de maneira neutra, imparcial, totalmente fiel a uma suposta “verdade”. Se os eventos filmados aconteceriam mesmo com a ausência da câmera, a própria presença desta traz consigo toda uma gama de questões que tornam tudo ainda mais complexo. O poder da imagem fílmica de nos convencer tem limites, uma vez que, em primeiro lugar, “uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu” e, em segundo lugar, “[...] as imagens podem ser alteradas tanto durante como após o fato, por meios convencionais e digitais”.²⁴

Nenhum documentário é, portanto, inocente, neutro. Ainda de acordo com Nichols, o documentário “engaja-se no mundo”, apresentando um determinado “ponto de vista” a respeito de algum tema, ou seja, ele defende os “interesses” tanto do cineasta

seu livro, e merece destaque pelo conceito de “Historiofotia” – a história contada por meio de imagens em movimento –, o qual é recebido com bons olhos por Rosenstone.

²² Cf. NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 4. ed. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2009, p. 18-20.

²³ A noção de “imagem em movimento” no cinema, aliás, deve ser problematizada. De fato, tal “movimento” é apenas “aparente”, pois o que vemos na tela é uma sucessão de quadros, muitas vezes 24 por segundo, que acontece em uma velocidade que “engana” toda a nossa estrutura fisiológica ligada ao sentido da visão – olhos e cérebro –, proporcionando-nos a impressão de que os objetos filmados realmente estão em movimento. Na verdade, o filme nos mostra uma sucessão rápida de “imagens fixas”. Ver: MOVIMENTO APARENTE. In: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 3. ed. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Revisão técnica de Rolf de Luna Fonseca. Campinas: Papirus, 2007, p. 201.

²⁴ NICHOLS, 2009, op. cit., p. 28.

quanto de outras pessoas.²⁵ É a partir desta observação que o teórico afirma que os documentários possuem uma “voz”, que fala do mundo que é mostrado na tela. Tal termo não deve ser entendido aqui de maneira literal, pois o documentário não fala apenas por meio de sons – como a narração em *off*, por exemplo²⁶ –, mas também por meio das imagens, da forma da montagem e das opções estéticas do documentarista e de sua equipe.

De qualquer forma, o que Nichols salienta é que essa “voz do documentário” elabora uma “*representação* do mundo” que é dotada de um “ponto de vista” específico, ou seja, de uma “perspectiva singular” que “pode defender uma causa”, no intuito de tentar “persuadir” e “convencer” o espectador.²⁷ Tal “voz” não é emitida de uma perspectiva neutra: “Mesmo que a voz do filme adote a aparência de testemunha acrítica, imparcial, desinteressada ou objetiva, ela dá uma opinião sobre o mundo”.²⁸

O historiador que usa um documentário como objeto de pesquisa deve sempre desconfiar do que é visto na tela, deve perceber que a filmagem feita pelo documentarista partiu de um ponto de vista específico, dotado de intenções. Tais apontamentos de Bill Nichols sobre o documentário interessam ao historiador porque chamam a atenção para a questão em torno da linguagem utilizada por esses filmes para contar uma determinada história.

E aprender a lidar com tal linguagem é essencial para aquele se dedica ao estudo do documentário. Mas como é a linguagem de tal gênero cinematográfico? Afinal de contas, o que estamos chamando de “documentário”? Aqui temos o problema da definição, e definir sempre é algo difícil. O teórico brasileiro do cinema Fernão Pessoa Ramos dedicou um livro inteiro a este assunto, cujo título é justamente uma pergunta: **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. Na referida obra o autor inicia suas reflexões tratando do tema em torno das dificuldades de se definir o que é “documentário”, pois, se há características que são recorrentes nos vários filmes

²⁵ NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 4. ed. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2009, p. 28-30.

²⁶ Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, o termo *off*, em cinema, significa a “abreviação de ‘off screen’ (literalmente, ‘fora da tela’, ou fora de campo) [...] Um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo”. “Narração em *off*”, portanto, é aquela presente nos filmes – ficcionais e documentários – que apenas podemos ouvir, mas não podemos ver quem emite (o narrador, locutor). Ver: *OFF*. In: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 3. ed. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Revisão técnica de Rolf de Luna Fonseca. Campinas: Papirus, 2007, p. 214-215.

²⁷ NICHOLS, 2009, op. cit., p. 73.

²⁸ Ibid., p. 79.

documentários existentes, cada filme também possui sua individualidade, havendo diferentes documentários. Tal observação do autor nos remete ao problema de definir os limites de um determinado “gênero”²⁹ cinematográfico.

De qualquer forma, ele não foge do desafio e procura definir este campo por meio da articulação entre os aspectos da linguagem documentária que procura estabelecer “*asserções* sobre o mundo” e as expectativas do público que assiste a esse tipo de filme.³⁰ Segundo Ramos, portanto, o documentário possui aspectos formais e uma relação com o espectador que são específicos. A partir disso, o teórico compara documentário e ficção quando diz que “Ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico”,³¹ ou seja, aquele mundo cuja existência não depende da imaginação dos cineastas. Apesar de tal esclarecimento, novos problemas surgem.

Quando procura esclarecer o que é o documentário por meio de comparações com o chamado “filme ficcional”, Fernão Pessoa Ramos acaba mostrando o quanto é difícil definir, delimitar um gênero. O autor afirma que os dois campos cinematográficos são distintos, mas também podem se misturar. O autor admite ainda que o filme ficcional também pode estabelecer asserções sobre o mundo, mas volta a lembrar as diferenças em comparação ao documentário quando salienta que, se a ficção também estabelece tais afirmações, ela não o faz “da mesma forma” que o documentário, e nem para “o mesmo espectador”.³² A partir disso, o autor se debruça sobre os aspectos formais do filme documentário:

Em sua forma de estabelecer asserções sobre o mundo, o documentário caracteriza-se pela presença de procedimentos que o singularizam com relação ao campo ficcional. O documentário, antes de tudo, é definido pela *intenção* de seu autor de fazer um

²⁹ Tal dificuldade não é exclusiva do cinema. No campo da literatura a delimitação de “gêneros” também coloca desafios aos estudiosos. A questão com a qual é preciso lidar diz respeito ao fato de que, se por um lado, um determinado gênero é caracterizado por um conjunto de convenções que o definem e agrupam um número de obras individuais, por outro lado, cada obra possui a sua singularidade. Mikhail Bakhtin tratou desta questão na obra **Problemas da Poética de Dostoiévski**, onde disse as seguintes palavras que, a nosso ver, mesmo tratando da literatura nos ajudam a entender o problema no campo do cinema: “O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero”: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 2. ed. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 106.

³⁰ Cf. RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac São Paulo, 2008, p. 22.

³¹ Ibid.

³² Cf. Ibid., p. 24.

documentário (*intenção* social, manifesta na *indexação* da obra, conforme percebida pelo espectador). Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (voz *over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do *documentário*, embora não exclusivamente.³³

Mesmo quando elenca esta lista de características, Fernão Ramos não consegue deixar de observar que tais aspectos não são exclusivos do documentário, ou seja, também podem ser vistos em filmes ficcionais. De qualquer forma, o que o autor procura defender aqui é que tais procedimentos estilísticos, quando combinados a uma *intenção* específica por parte do autor e à *indexação* (em outras palavras, a classificação feita por meios diversos tais como cartazes, propagandas, anúncios, *trailers*, reportagens, etc.) social que coloca a etiqueta de “documentário” em um determinado filme, definem o gênero:

Ao entramos no cinema, na locadora ou quando sintonizamos o canal a cabo, sabemos de antemão se o que vemos é uma *ficção* ou um *documentário*. A intenção documentária do autor/cineasta, ou da produção do filme, é indexada através de mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção.³⁴

Não se trata, portanto, de colocar um ponto final e definitivo no debate acerca da definição de “documentário”. Ao afirmar que todos já sabemos o que é um filme ficcional e um filme documentário, o autor destaca a importância de se levar em conta a recepção (o espectador) quando se pensa em tal gênero. Quando assistimos a esse tipo de filme, temos sempre uma determinada expectativa em relação à obra, expectativa essa que surge da intenção manifesta pelo cineasta de nos oferecer um “documentário”. Não esperamos desse tipo de filme o mesmo que esperamos da ficção.

Posto isso, cabe salientar que a proposta de Fernão Ramos no livro **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** é a de mostrar que não se deve ficar preso ao debate em torno dos conceitos de “verdade”, “objetividade” e “realidade” – normalmente usados quando se fala de documentários –, mas sim buscar conhecer as

³³ RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Senac São Paulo, 2008, p. 25.

³⁴ Ibid., p. 27.

características e a história do gênero: esses filmes podem mentir, assumir diferentes posturas éticas em relação ao que é filmado, apresentar ou não encenações, explorar as fronteiras com a reportagem, a propaganda e a publicidade, adotar técnicas experimentais que dialogam, por exemplo, com a ficção e as artes plásticas, usar recursos de animação, apresentar diferentes tipos de montagem, apelar para as emoções e/ou para a razão do espectador, etc.

O campo do cinema documentário deve ser encarado em toda a sua heterogeneidade. O teórico Bill Nichols chega a estabelecer uma classificação de seis grandes grupos de documentários, os quais ele chama de “modos”, sendo eles o “poético”, o “expositivo”, o “observativo”, o “participativo”, o “reflexivo” e o “performático”. Cada um desses modos funciona como se fosse um pequeno gênero dentro do grande gênero do documentário. Contudo, como Nichols mostra em sua exposição, tais modos dialogam entre si, não havendo fronteiras rígidas entre eles. Um filme pode, por exemplo, misturar as características de dois ou mais modos.³⁵

Como se vê, o campo do documentário suscita ricas e complexas reflexões e discussões. No que diz respeito ao livro de Robert A. Rosenstone, temos que o autor também dedica algumas páginas a esse gênero cinematográfico, mais especificamente ao que ele chama de “documentário histórico”:

Todas as formas de documentário contêm montes de informação a respeito do passado, embora algumas tenham propensão para dados macro-históricos e outras, para dados micro-históricos. [...] A despeito da forma assumida, o documentário histórico se insere inevitavelmente no discurso histórico mais amplo, aquele campo de dados e debates que circunda o seu tema.³⁶

O conceito de “documentário histórico” utilizado por Rosenstone, portanto, limita-se a filmes que abordam algum tópico ligado ao passado, preferencialmente filmes que tratam de temas já consagrados, tópicos que já receberam a atenção de historiadores, que estão inseridos dentro da memória coletiva. Filmes que abordam o próprio tempo presente, sob esse prisma, estão fora do grupo dos chamados documentários históricos.

³⁵ Cf. NICHOLS, Bill. Que tipos de documentário existem? In: _____. **Introdução ao Documentário**. 4. ed. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2009, p. 135-177.

³⁶ ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 114-115.

Nesta perspectiva, um filme como o documentário **Céu Aberto** (1985), do cineasta brasileiro João Batista de Andrade, não pode ser visto por Rosenstone como um “documentário histórico”. Feito no calor dos acontecimentos, em meio ao processo de eleição, doença e morte do político mineiro Tancredo Neves, o primeiro civil eleito para o cargo de presidente da república após mais de duas décadas de Ditadura Militar, o referido documentário aborda o seu próprio tempo presente.

Aqui é preciso esclarecermos algo acerca de nossa leitura do livro de Rosenstone. Como dissemos, a obra **A história nos filmes, os filmes na história** nos inspirou quando da elaboração do nosso projeto de pesquisa de mestrado. Contudo, como argumentamos anteriormente, uma leitura mais atenta da obra revelou algumas limitações da mesma, como o estreito conceito de “filme histórico” trabalhado por Rosenstone. Neste sentido, exploramos o caminho apontado pelo autor no que concerne à análise da interpretação histórica presente em um filme, no nosso caso a obra **Céu Aberto**. Por outro lado, as ideias presentes em **A história nos filmes, os filmes na história** não funcionam como uma camisa de força, ou uma precisa ferramenta teórica, pois exploramos a *escritura filmica da história* em um filme que não é do tipo trabalhado por Rosenstone em seu livro.

Leo Spitzer escreveu certa vez que “Quando repetimos em nossa fala um fragmento da enunciação do nosso interlocutor, verificamos que da própria substituição dos emissores já decorre inevitavelmente uma mudança de tom”.³⁷ Dito de outro modo, quando nos apropriamos da fala do outro atribuímos novos significados a tais palavras a partir do nosso próprio repertório cultural, do conjunto de nossas vivências. Repetir trechos da fala do outro não necessariamente nos obriga a repetir ou a concordar totalmente com o que o outro quis dizer e/ou defender, mas muitas vezes tal apropriação pode servir também para problematizar a fala do outro. Dito isso, quando nos apropriamos da fala de Rosenstone, segundo a qual os cineastas também podem escrever a história, ser historiadores, mas ao mesmo tempo pensamos o tema da *escritura filmica da história* em um tipo de filme que não foi trabalhado pelo autor em **A história nos filmes, os filmes na história**, o que tentamos fazer é problematizar a proposta de Rosenstone a partir de nosso próprio repertório cultural.

³⁷ SPITZER, Leo apud BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 2. ed. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 195.

Sob esse prisma, pensar a obra **Céu Aberto** como uma forma de *escritura* *filmica da história* é contribuir para um longo e antigo debate acerca do que é a história, qual o objeto do historiador, quais as formas de escrever tal história. Neste sentido, um estudo do documentário de João Batista de Andrade nos estimula a pensar a história para além dos limites trabalhados por Rosenstone (limites certamente relacionados ao próprio repertório cultural do autor), ou seja, a história não apenas como o estudo do passado. Um filme como **Céu Aberto**, desse ponto de vista, talvez esteja mais próximo da noção de “história imediata” de Jean Lacouture, segundo a qual “Fazer a história imediata é ser Georges-Jacques Danton levado ao cadafalso, falando ao povo de sua relação com a revolução e explicando-lhe o significado da sua morte”.³⁸ A história imediata é aquela que trata, pois, de acontecimentos de um passado muito recente ou mesmo do tempo presente. Campo de difícil delimitação, a história imediata encontra o seu lugar entre o jornalismo e a enquete sócio-histórica, exatamente no âmbito dos meios de comunicação de massa, onde certamente poderíamos incluir também o cinema.

A noção de “história imediata” é objeto de polêmica, sobretudo no que diz respeito a temas como o da subjetividade do historiador que pratica tal tipo de história, visto que esse pesquisador não fica imune aos interesses em jogo no seu tempo, bem como o da complexidade que envolve o processo de escrever a história do tempo presente, quando se ignora as consequências dos acontecimentos em andamento.³⁹ Seja qual for a opinião de cada um acerca dessa modalidade de história, o fato é que, segundo nos parece, o filme **Céu Aberto** está bem próximo da noção de “história imediata” trabalhada por Lacouture, uma vez que a câmera de João Batista de Andrade observa, participa, é ao mesmo tempo testemunha e agente do processo. O próprio diretor esforça-se para construir uma interpretação histórica dos fatos em curso, ao

³⁸ LACOUTURE, Jean. A história imediata. In: LE GOFF, Jacques. (Org.). **A História Nova**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 215.

³⁹ Sobre esse segundo ponto, aliás, a filósofa Hannah Arendt adotou uma postura que certamente vai de encontro à noção de “história imediata” no seu livro **A Condição Humana**, ao defender a ideia de que “A ação só se revela plenamente para o contador da estória [storyteller], ou seja, para o olhar retrospectivo do historiador, que realmente sempre sabe melhor o que aconteceu do que os próprios participantes”: ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. 11. ed. Tradução de Roberto Raposo. Revisão técnica e apresentação de Adriano Correia. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 240. Talvez fosse o caso de indagarmos a Arendt se o historiador que pesquisa e escreve *a posteriori* está totalmente livre da subjetividade e realmente se encontra em um lugar privilegiado de observação, afinal de contas, a narrativa feita *a posteriori* muitas vezes estabelece relações que não necessariamente estavam colocadas para os participantes de determinado processo.

mesmo tempo em que expõe uma sensação de dúvida, o que nos remete aos limites e às potencialidades da história imediata.

A partir disso, trazer um filme como **Céu Aberto** para o seio do debate em torno da *escritura fílmica da história* possibilita-nos pensar temas que não são tratados profundamente por Rosenstone, como o antigo debate – que ecoa na discussão acerca da “história imediata” – em torno do tempo histórico a ser tomado como objeto por parte do historiador, o presente ou o passado,⁴⁰ temática aliás que recebeu um notável tratamento por parte de Marc Bloch na sua **Apologia da História**. De fato, Bloch lidou com o tema por meio de uma reflexão sobre a relação passado-presente no ofício do historiador quando afirmou que a história não é a ciência do “passado”, mas sim a ciência dos homens no tempo, argumentando que “A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas talvez não seja menos vão esgotar-se em compreender o passado se nada se sabe do presente”.⁴¹

O estudo do documentário de João Batista de Andrade também tem a contribuir para a análise do papel desempenhado pelo “lugar” de onde uma determinada escrita da história é feita. Nas conhecidas palavras de Michel de Certeau tem-se que,

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função desse lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam.⁴²

⁴⁰ O debate em torno de qual tempo histórico deve ser o objeto da história remonta à historiografia clássica. Heródoto, “o pai da História”, dedicou-se a uma narrativa do passado. Tucídides, por sua vez, narrou fatos do seu próprio tempo presente. Sobre esses dois autores, consultar: HERÓDOTO. **História**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da UnB, 1985; TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. 2. ed. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da UnB, 1986; HARTOG, François. **O Espelho de Heródoto**: ensaio sobre a representação do outro. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999; MOMIGLIANO, Arnaldo. A Tradição Herodoteana e Tucídideana. In: _____. **As Raízes Clássicas da Historiografia Moderna**. Tradução de Maria Beatriz Borba Florenzano. Bauru: EDUSC, 2004. p. 53-83; GAGNEBIN, Jeanne Marie. O Início da História e as Lágrimas de Tucídides. In: _____. **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 15-37.

⁴¹ Cf. BLOCH, Marc. **Apologia da História**, ou, O ofício de historiador. Prefácio de Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lilia Moritz Schwarcz. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. p. 51-68.

⁴² CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 3. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 47.

É certo que Certeau refere-se, nesse famoso trecho de sua obra **A Escrita da História**, ao lugar do historiador de ofício, o meio acadêmico, formado pelos *pares*, ou seja, pelos demais historiadores, e repleto de imposições, privilégios, interesses e regras de pesquisa e de escrita que interagem significativamente com a produção intelectual do historiador. O que Certeau problematiza aqui são noções como a de “objetividade” e “verdade absoluta” na narrativa histórica produzida pelo historiador de ofício. Por mais que pareçam lidar objetivamente com o seu tema de estudo, o trabalho dos historiadores sempre responde às perguntas e interesses do seu próprio tempo.

Contudo, mesmo não sendo **Céu Aberto** um filme feito por um “historiador de ofício”, tais questões também vem à tona quando se analisa a obra, pois, apesar da aparência de objetividade da imagem documentária de Batista de Andrade – a câmera estava lá –, o filme é feito a partir do olhar específico do diretor sobre os acontecimentos em andamento, do “lugar” de onde ele filma. É o tema do “efeito de verdade” – presente tanto na Teoria do Documentário, como se viu em Bill Nichols, como na Teoria da História, como se pode ver em Carlo Ginzburg. Ao tratar de tal efeito nos textos históricos, Ginzburg observa que, na antiguidade clássica, tal efeito era obtido pela “enargeia”, ou seja, pela clareza, nitidez e “vivacidade” do texto histórico, sendo que a “ekphrasis”, a descrição de um objeto, cidade, paisagem etc., era fundamental para que o conteúdo do texto fosse tido como verdadeiro.⁴³ Assim, com o passar dos séculos, tal situação foi se modificando e o “efeito de verdade” dos textos dos historiadores passou a ser obtido por meio das “citações”:

Nós continuamos a acreditar que os historiadores devem estar aptos a fundamentar as suas asserções com algum tipo de prova. Ou, se se preferir, uma formulação descritiva a uma formulação normativa: nós (incluindo, suponho eu, os neocépticos) ainda acreditamos que os historiadores (incluindo os historiadores neocépticos) só conseguem produzir um *effet de vérité* referindo as suas asserções a algum tipo de prova. A citação (directa ou indireta) superou a *enargeia* – uma vitória fatal, que poderia ser descrita, em termos bachtinianos, como a vitória de uma atitude dialógica sobre uma atitude monológica.⁴⁴

Dessa forma, a partir disso, podemos dizer que o documentário, ao trazer entrevistas e depoimentos, faz a prática da “citação”, assim como o historiador. O argumento do documentarista é desenvolvido pela montagem que ele faz dessas

⁴³ Cf. GINZBURG, Carlo. Ekphrasis e citação. In: GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. **A Micro-História e outros ensaios**. Tradução de António Narino. Lisboa / Rio de Janeiro: DIFEL / Bertrand Brasil, 1991. p. 218-223.

⁴⁴ Ibid., p. 230.

diferentes falas que aparecem no filme. A “citação” também é feita, no documentário, com o uso de imagens de arquivos, sejam imagens em movimento ou fotografias, que funcionam como “provas” da veracidade do ponto de vista do cineasta. Essa característica está presente em vários tipos de documentários, incluindo **Céu Aberto**.

Mesmo não sendo o filme de João Batista de Andrade uma obra sobre temas consagrados do passado – o tipo de filme constantemente trabalhado por Rosenstone –, temos, portanto, que o estudo de **Céu Aberto** tem muito a contribuir para os temas da *escritura fílmica da história* e da própria *escrita da história* – esse último de um ponto de vista mais amplo –, como bem demonstra a questão do “efeito de verdade”. Mesmo sendo um sujeito presente durante o desenrolar dos acontecimentos, a câmera de João Batista de Andrade não filmou aquele momento objetivamente, de forma neutra. Também a montagem do filme não foi feita de maneira aleatória. Desse ponto de vista, a linguagem usada em **Céu Aberto** deverá ser analisada de modo a desvelar os embates em andamento naquele momento, bem como o lugar de onde João Batista de Andrade fala. Assim como o historiador que desafia as próprias limitações da observação histórica no intuito de produzir conhecimento, Andrade procurou em **Céu Aberto** tentar construir uma interpretação dos acontecimentos atinentes ao processo da redemocratização brasileira, inclusive refletindo sobre o papel da própria linguagem.

Explorar os detalhes de tal processo é o objetivo do presente trabalho. Posto isso, as reflexões que aparecerão nos três capítulos desta dissertação visam a entender o pensamento histórico de João Batista de Andrade expresso no filme **Céu Aberto**, como o cineasta articula passado, presente e futuro, numa perspectiva de orientação temporal dentro daquele contexto histórico complexo e repleto de dúvidas, incertezas e probabilidades que foi a década de 1980. Como se verá, o cineasta também fez em seu trabalho uma reflexão capaz de dialogar com temas abordados pela historiografia acadêmica, tais como a política de conciliação, a relação entre povo e líderes políticos, aspectos de nossa cultura política popular etc. Os diversos depoimentos apresentados no filme se assemelham às citações feitas pelos historiadores em seus textos: pontos de vista distintos são apresentados, mas o autor (o cineasta) tem também a sua perspectiva, é ele quem seleciona e interpreta os fatos. Em suma, o que abordaremos é a *escritura fílmica da história* em **Céu Aberto**.

Muitos são os caminhos possíveis para o desenvolvimento e a exposição de um trabalho como esse, e muitas seriam as possibilidades de organização em capítulos da

presente dissertação. Contudo, o historiador deve fazer escolhas em seu trabalho, deixar certas ideias na redação final de seu texto e descartar – muitas vezes apenas de maneira provisória – tantas outras. Sob esse prisma, a organização dos capítulos desta dissertação foi definida tendo em vista os caminhos da pesquisa e o conjunto de indagações que adquiriram importância nos últimos anos. Fazemos questão de salientar esse ponto para esclarecer ao leitor o porquê de o primeiro capítulo de uma dissertação sobre Cinema Documentário e História do Brasil ter como objeto de estudo a televisão brasileira.

Como o leitor verá ao longo de todo o trabalho, o tema da televisão ganhou grande importância na nossa análise, uma vez que o cineasta João Batista de Andrade trabalhou no meio televisivo brasileiro – na área de telejornalismo – e também fez questão de deixar registradas as suas opiniões sobre a TV em depoimentos e até mesmo em sua tese de doutorado pela USP. Ainda há o fato de que, do ponto de vista da linguagem fílmica, o documentário **Céu Aberto** dialoga com a linguagem do jornalismo televisivo, tendo esse diálogo sido objeto de reflexão por parte tanto de críticos da época que analisaram o filme quanto do próprio Andrade, que em mais de um momento fez questão de marcar uma diferença entre o que é mostrado em **Céu Aberto** e o que foi exibido na TV quando da morte de Tancredo Neves.

É tendo em vista esses apontamentos que apresentamos o Capítulo 1, intitulado **Um olhar sobre a televisão brasileira**. Certamente a TV feita no Brasil é um tema que daria – e já deu – vários livros. Nesse sentido, o Capítulo 1 procura delimitar um conjunto de questões que são mais úteis ao desenvolvimento da dissertação como um todo, ou seja, que dialoguem com os demais capítulos de nosso trabalho. Pensando nisso, no primeiro capítulo deste texto procuramos refletir acerca do modo como segmentos intelectualizados da sociedade brasileira pensam o meio televisivo. Sem sombra de dúvidas não são poucas as vozes a fazerem afirmações contrárias à televisão, denunciando o seu poder alienador e, no intuito de tentarmos problematizar a imagem da TV, procuramos não ficar presos ao que dizem tais vozes. Destarte, o Capítulo 1 apresenta algumas considerações do ponto de vista metodológico no que concerne ao trabalho de pesquisa acadêmica com a televisão. A TV não é vista, no aspecto por nós adotado, como um meio com vontades próprias, mas como um meio no qual atuam homens que tomam decisões dentro de contextos específicos e que escolhem o que vão fazer com ela. Nessa perspectiva, trazemos experiências de alguns cineastas de esquerda que trabalharam na TV brasileira durante a ditadura militar e que construíram nesse

meio espaços de resistência ao regime. Em suma, o Capítulo 1 tenta ver a TV brasileira para além do discurso que a define como alienadora.

Um Capítulo com tal proposta tem a finalidade, em um trabalho como esse, de dar subsídios ao leitor para que ele desconfie de algumas afirmações feitas pelo próprio João Batista de Andrade acerca da televisão de modo mais amplo e sobre a relação de **Céu Aberto** com o jornalismo televisivo de modo mais particular. Andrade é um dos personagens da história contada no Capítulo 1 e sua trajetória pessoal e profissional é abordada de maneira mais detalhada no Capítulo 2, intitulado **A Trajetória de João Batista de Andrade**. O segundo capítulo desta dissertação não tem como objetivo elaborar uma tradicional biografia do cineasta brasileiro João Batista de Andrade, ainda que o recurso à cronologia, como se verá, esteja presente em alguns momentos. O Capítulo 2 procura explorar os caminhos trilhados pelo cineasta ao longo de sua vida, com destaque para a observação de importantes momentos da história recente do Brasil que foram o pano de fundo de sua formação política no âmbito das esquerdas, com destaque para o papel desempenhado pelo ideário marxista-leninista. Mais que isso, também dedicamos algumas páginas ao modo como o próprio cineasta fala de sua vida e de sua obra no intuito de elaborar e fixar determinada memória acerca do papel desempenhado por ele mesmo na história do cinema brasileiro. O Capítulo 2 tem como objetivo proporcionar ao leitor alguns elementos que permitam um entendimento da formação de João Batista de Andrade – o que nos remete ao lugar de sua fala – e das escolhas feitas por ele na produção do documentário **Céu Aberto**.

O referido documentário, que é o objeto de estudo desta pesquisa, é analisado no Capítulo 3, intitulado **Reflexões em torno do filme Céu Aberto**. No último capítulo desta dissertação procuramos abordar o contexto da produção do filme, as falas do diretor acerca da obra, a recepção do documentário por parte da crítica especializada, bem como temas atinentes à História e a Cultura Política do Brasil que podem ser pensados a partir do filme. Certamente, **Céu Aberto** é uma obra complexa e que suscita múltiplas e ricas reflexões, sendo que nem todas couberam na redação final desta dissertação, algumas delas, aliás, devem ficar para estudos posteriores. De qualquer modo, o Capítulo 3 se ocupa do filme de João Batista de Andrade no intuito de tentar entender qual a interpretação histórica feita pelo documentarista acerca da redemocratização do Brasil, processo esse que deu fim a mais de duas décadas de uma sombria ditadura militar. Pensando o seu passado recente, olhando o seu tempo presente e demonstrando uma preocupação com relação ao futuro do país, Batista de Andrade

escreveu filmicamente a história da transição da ditadura para o estado democrático de direito. Sob esse prisma, é importante que perguntemos: quais são as características desse filme? Mais que isso, quais as ideias defendidas pelo autor no filme? A perguntas como essas o Capítulo 3 tenta dar respostas por meio de uma análise do filme que leve em conta os aspectos formais da obra, o conteúdo e a historicidade da mesma.

Em suma, esperamos que este trabalho possa contribuir para os estudos relacionados às relações entre Cinema Documentário e História, em uma perspectiva que articule a preocupação metodológica no que diz respeito ao uso de filmes pelo historiador à necessidade de reflexão teórica a respeito de nosso ofício. Afinal de contas, ao olharmos para a forma da *escritura filmica da história* presente em **Céu Aberto**, somos estimulados a pensar nas várias formas de escrita da história, incluindo a nossa, a acadêmica.

Feitas essas considerações, passemos então ao nosso trabalho.

CAPÍTULO I

UM OLHAR SOBRE A TELEVISÃO BRASILEIRA

Produzida por homens, a televisão existe em função do que os homens pensam. E da postura que assumem diante do trabalho que realizam. Depende, portanto, do nível de astúcia de alguns, capazes de encontrar brechas numa parede aparentemente intransponível...

Fernando Peixoto

A TELEVISÃO POSSUI junto a setores intelectualizados da sociedade uma imagem que é muitas vezes bastante negativa. Nesses espaços é comum ouvirmos que a TV é um instrumento de manipulação, alienação, controle e, também, “emburrecimento” das pessoas. Muitas vezes, quando o assunto é o meio televisivo, é comum ouvirmos ecos de “Televisão”, uma canção da banda brasileira Titãs, gravada há quase trinta anos: “A televisão me deixou burro, muito burro demais”.⁴⁵

Assim como nesse exemplo de nosso rock nacional, também o cinema brasileiro já deu à televisão um tratamento negativo, como no filme **Eles não usam Black-Tie** (1981), dirigido por Leon Hirszman e adaptado da peça teatral homônima de Gianfrancesco Guarnieri. No filme, o personagem Jurandir (interpretado por Rafael de Carvalho), que tem problemas com álcool, é mostrado bêbado em frente à televisão ligada, que aqui representa um veículo de alienação. Em outro momento da película, porém, quando está sóbrio, a televisão está desligada. Já na casa de Otávio (interpretado por Gianfrancesco Guarnieri), espaço de constantes discussões e debates, a TV está ausente.⁴⁶

Mas não só no campo das linguagens artísticas a TV foi (e ainda é) vista com maus olhos. Certa vez, ao refletir sobre a relação entre o telespectador e o aparelho televisivo, a psicanalista brasileira Maria Rita Kehl afirmou:

Diante da TV ligada, isto é, diante de um fluxo contínuo de imagens que nos oferecem o puro gozo, não é necessário pensar. O pensamento é um trabalho, e ninguém aguenta pensar (trabalhar) o tempo todo. Ele só é convocado a operar quando falha a realização de desejos. Então, essa é a primeira premissa: o funcionamento imaginário dispensa o pensamento. Isso não quer dizer que as pessoas parem de pensar para sempre por efeito desse gozo imaginário, mas que, *diante do fluxo de imagens*, paramos de pensar. E, quanto mais o fluxo de imagens ocupa espaço na nossa vida real e na nossa vida psíquica, menos é convocado o pensamento.⁴⁷

⁴⁵ ANTUNES, Arnaldo; FROMER, Marcelo; BELLOTO, Tony. *Televisão*. TITÃS. **Televisão**. São Paulo: WEA, 1985. 1 disco sonoro. Lado 1, faixa 1 (3min40s).

⁴⁶ **Eles Não Usam Black-Tie**. Direção: Leon Hirszman. Roteiro: Gianfrancesco Guarnieri e Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman Produções e Embrafilme. Fotografia e Câmera: Lauro Escorel Filho. Som direto: Juarez Dagoberto. Desenho de Produção: Jefferson Albuquerque Júnior e Marcos Weinstock. Figurino: Yurika Yamasaki. Montagem: Eduardo Escorel. Brasil: Leon Hirszman Produções, 1981. DVD (134 min), NTSC, son., color.

⁴⁷ KEHL, Maria Rita. *Televisão e violência do imaginário*. In: BUCCI, Eugênio. (Org.). **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinqüientenário**. 1. reimpr. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003, p. 136-137.

Segundo a autora, portanto, televisão e pensamento não combinam muito. O telespectador, diante das imagens exibidas pelo aparelho, não é estimulado a pensar. Na sequência de suas reflexões, Maria Rita Kehl vai explorar as relações entre televisão e violência: em uma sociedade dominada pelas imagens em movimento as pessoas cada vez mais agem sem pensar, daí a violência e a sua banalização na nossa sociedade contemporânea.

Poderíamos aqui, neste início, multiplicar os exemplos de imagens, músicas, filmes e reflexões acadêmicas nos quais a TV é apresentada de maneira bastante negativa. Todavia, acreditamos que os exemplos dados acima já ilustram o que queremos dizer: a televisão não é vista com bons olhos por muitas pessoas. Essa imagem negativa da TV vai aparecer, como se verá ao longo de toda esta dissertação, até mesmo nas declarações do próprio João Batista de Andrade, cineasta de quem o filme **Céu Aberto** é o nosso objeto de pesquisa. Mas afinal de contas, por que a TV tem essa imagem negativa para certos segmentos da sociedade brasileira?

Este capítulo se iniciará com algumas possibilidades de resposta a essa questão. Na sequência, daremos algumas indicações metodológicas para os estudos acerca da televisão no sentido de não ficarmos presos a esse preconceito em relação ao meio televisivo. A partir disso, tentaremos problematizar a imagem negativa da TV, no intuito de demonstrar a sua importância na vida cultural brasileira e o papel desempenhado por ela na luta contra a Ditadura Militar. Acreditamos que tal empreitada nos fornecerá alguns elementos que nos possibilitarão apreender a complexidade da trajetória pessoal do cineasta brasileiro João Batista de Andrade, trajetória essa a ser explorada de maneira mais detalhada no segundo capítulo desta dissertação. Feitas essas considerações, passemos então à nossa reflexão sobre a TV brasileira.

1.1) A TELEVISÃO BRASILEIRA E SUA “MARCA DE NASCENÇA”

O modelo de televisão que é praticado no nosso país hoje não surgiu pronto e acabado, e muito menos foi implantado por acaso, de maneira aleatória. De fato, se quisermos elaborar uma reflexão a respeito da televisão no Brasil, temos que nos voltar para a história desse meio de comunicação de massa em terras brasileiras, uma história que certamente é um capítulo dentro de uma outra história, maior e mais complexa, que diz respeito aos caminhos percorridos pela sociedade brasileira nas últimas décadas. Segundo Laurindo Lalo Leal Filho:

A televisão brasileira é herdeira do rádio em todos os sentidos. Dele vieram a mão-de-obra pioneira, as fórmulas dos programas e o modelo institucional adotado. Diferentemente dos Estados Unidos, onde a inspiração estava no cinema, ou da Europa, onde o teatro era referência importante, aqui o rádio foi a matriz da televisão.⁴⁸

Tendo o rádio como matriz, a televisão brasileira adotou um modelo comercial de organização institucional desde o seu início, dependendo financeiramente, portanto, das empresas anunciantes, o que exige dela estratégias para atrair o maior público possível. Ao pensar o modelo de televisão pública,⁴⁹ o mesmo adotado pela BBC de Londres, como o ideal e “melhor”, Laurindo Lalo Leal Filho faz duras críticas ao modelo de TV praticado no Brasil, no qual os interesses comerciais acabam, segundo ele, prejudicando a qualidade da programação das nossas emissoras.

A adoção do modelo privado/comercial pela televisão brasileira se deu em um contexto bastante específico da história do Brasil: a consolidação da indústria cultural no nosso país, ocorrida no bojo do processo de desenvolvimento do capitalismo em nossa sociedade. A respeito dessa conjuntura mais ampla, Renato Ortiz fez importantes considerações nas obras **Cultura Brasileira e Identidade Nacional** e **A Moderna Tradição Brasileira**.⁵⁰

Renato Ortiz argumenta que a consolidação dos meios de comunicação de massa no Brasil, com destaque para a televisão, foi um processo que se intensificou a partir do golpe civil-militar de 1964. Naquela nova conjuntura, o Estado autoritário assumiu um papel importante no setor cultural do país, não apenas censurando e reprimindo, mas também estimulando produções culturais/artísticas. Por meio da convergência dos interesses do Estado e de empresas privadas ligadas à área de telecomunicações, houve a criação da Embratel e a associação do Brasil ao sistema internacional de satélites em 1965, a criação do Ministério de Comunicações em 1967 e

⁴⁸ LEAL FILHO, Laurindo Lalo. A TV pública. In: BUCCI, Eugênio (Org.). **A TV aos 50:** criticando a televisão brasileira no seu cinqüentenário. 1. reimpr. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003, p. 153.

⁴⁹ Na referida análise de Laurindo Lalo Leal Filho podemos identificar três modelos de televisão. Há o modelo privado/comercial, onde a emissora depende financeiramente do dinheiro oriundo das propagandas dos produtos anunciantes, e a emissora visa o lucro. Há também o modelo estatal, no qual a emissora é sustentada pelo Estado, que orienta política e ideologicamente a programação. Por fim, há o modelo público, onde os próprios espectadores pagam uma taxa para sustentar a emissora de televisão. No modelo público, a televisão é vista como um serviço público, onde não há preocupação com fins exclusivamente comerciais.

⁵⁰ ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** 5. ed. 4. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2003; _____. **A Moderna Tradição Brasileira:** cultura brasileira e indústria cultural. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

a interligação de todo o território nacional por meio de um sistema de microondas. O que estava colocado ali era a combinação das ideias de “integração” e “segurança nacional”, por meio da expansão dos meios de comunicação de massa no país.⁵¹

Os apontamentos feitos por Ortiz a respeito do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no Brasil nos dão algumas pistas para entendermos o fato de a televisão ser mal vista por determinados segmentos da nossa sociedade, tal como apontamos no início deste capítulo. A TV brasileira possui, para muitos, uma horrorosa “marca de nascença”⁵²: a participação do governo da Ditadura Militar Brasileira no processo de consolidação/expansão da televisão por todo o território nacional, adotando um modelo privado/comercial orientado para os interesses do mercado.

Tais aspectos da história do meio televisivo no Brasil foram abordados pelo professor Sérgio Mattos na sua obra **História da Televisão Brasileira**, publicada originalmente no ano de 2000. No referido trabalho, o autor procura articular a história do seu objeto de estudo a fatores internos e externos que dizem respeito à conjuntura política, econômica e cultural vivida pelo Brasil ao longo de várias décadas. O balanço que Mattos faz é o de que, no decorrer de toda a sua história, a televisão foi usada constantemente como “ferramenta política” para a “mobilização social” e a “formação de opinião pública”.⁵³

Sérgio Mattos elabora também um panorama da história econômica do Brasil, destacando a passagem do modelo agroexportador para o industrial, a urbanização, a modernização e o desenvolvimento do país. No contexto da Ditadura Militar (1964-1985) o Estado tomou as rédeas do processo do desenvolvimento nacional, no intuito de controlar possíveis influências estrangeiras. Nesta perspectiva, segundo Mattos, a ideologia da Escola Superior de Guerra (ESG) teve grande importância, ao defender os ideais de “integração nacional”, “prosperidade nacional”, “democracia”, “preservação

⁵¹ Cf. ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira:** cultura brasileira e indústria cultural. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 114-148.

⁵² Sabemos bem que a TV surgiu no Brasil alguns anos antes do golpe civil-militar de 1964, todavia, foi a partir do golpe que a TV brasileira assumiu, de maneira mais bem acabada, um caráter alinhado com a lógica de mercado, com um grau de profissionalização maior, melhorias tecnológicas e efetiva expansão pelo território brasileiro, com o aumento do número de televisores e espectadores. Com a expressão “marca de nascença” estamos nos referindo, precisamente, a esse “segundo nascimento” da TV brasileira, ocorrido a partir do golpe de 1964.

⁵³ MATTOS, Sérgio. **História da Televisão Brasileira:** uma visão econômica, social e política. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 16.

dos valores morais e espirituais da Nação”, “paz social”, “independência”, “soberania”, “integridade territorial” e “prestígio internacional”.⁵⁴

Nesse quadro, grande importância tiveram os meios de comunicação de massa, especialmente a televisão, dentro do processo iniciado a partir do golpe civil-militar de 1964:

Entre outras coisas, segundo os próprios revolucionários de 1964, o movimento ocorreu a fim de construir um programa de desenvolvimento nacional através de nova ordem social e econômica. Inicialmente, o regime militar assumiu uma política de descentralização de incentivos a fim de reduzir as desigualdades de condições de vida e de desenvolvimento entre regiões e cidades. Essa política também exigiu a construção de um espírito nacional baseado na preservação das crenças, cultura e valores brasileiros. A fim de alcançar esses objetivos, o regime precisou de um meio de disseminação das idéias da nova ordem, ou seja, das aspirações e conceitos de desenvolvimento, paz e integridade do movimento revolucionário. Os meios de comunicação de massa se transformaram no veículo através do qual o regime poderia persuadir, impor e difundir seus posicionamentos, além de ser a forma de manter o *status quo* após o golpe. A televisão, pelo seu potencial de mobilização, foi mais utilizada pelo regime, tendo também se beneficiado de toda a infra-estrutura criada para as telecomunicações.⁵⁵

Sérgio Mattos aponta, portanto, tanto para o papel que a TV exerceu na Ditadura quanto para o papel que o regime teve na história da televisão brasileira. A partir disso, o autor destaca a propaganda política do regime militar no meio televisivo,⁵⁶ a preocupação dos militares com o conteúdo dos programas e o papel da publicidade na televisão do Brasil (garantindo o dinheiro necessário para as emissoras). Inaugurada em 18 de setembro de 1950, com a TV Tupi Difusora, de Assis Chateaubriand, em São Paulo, a televisão brasileira surgiu sob a influência do rádio (estrutura, formato de programação e quadros de profissionais) e, historicamente, de

⁵⁴ MATTOS, Sérgio. **História da Televisão Brasileira:** uma visão econômica, social e política. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 32.

⁵⁵ Ibid., p. 34-35.

⁵⁶ A respeito da propaganda política promovida pelo governo da Ditadura Militar na televisão há um interessante estudo do historiador Carlos Fico intitulado **Reinventando o Otimismo**. Neste trabalho, Fico argumenta que o governo militar, por meio de uma agência de propaganda, a Aerp/ARP, produziu pequenos filmes para exibição na televisão. Segundo Fico, esses “filmetes” apresentavam um forte otimismo em relação ao futuro do país, sob a imagem do “Brasil potência”, onde o povo brasileiro era representado como pacífico, ordeiro, trabalhador etc. Observação importante feita pelo autor é a de que esses pequenos filmes eram exibidos em todos os canais de TV. Ver: FICO, Carlos. **Reinventando o Otimismo:** ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

acordo com Mattos, possui algumas características. Segundo o autor, as emissoras brasileiras

[...] estão sediadas em áreas urbanas. Suas programações são dirigidas às populações urbanas, são orientadas para o lucro (com exceção das estações estatais), seu controle acionário está concentrado nas mãos de uns poucos grupos familiares e funcionam sob o controle da legislação existente para o setor. Além disso, a televisão brasileira é fortemente dependente das verbas publicitárias, alocadas principalmente pelas agências de publicidade. O modelo de radiodifusão brasileiro, tradicionalmente privado, evoluiu para o que se pode chamar de um sistema misto, onde o Estado ocupa os vazios deixados pela livre iniciativa, operando canais destinados a programas educativos.⁵⁷

A TV brasileira, portanto, está associada ao processo de urbanização do país, intensificado a partir da década de 1950, é marcada pelo controle de certos grupos familiares, é objeto de constante intervenção do Estado, por meio de leis, e segue um modelo privado, no qual a publicidade tem grande importância. Na necessidade de atrair anunciantes, as emissoras disputam ferozmente a audiência do público. Em suma, para Sérgio Mattos, a TV está inserida em um jogo de poder e interesses políticos e comerciais. Mais que isso, a análise empreendida por Mattos nas páginas de seu livro salienta o estabelecimento, a partir da conjuntura da Ditadura Militar e de seu projeto de integração nacional, das grandes redes nacionais de televisão que, por levarem a várias partes do país a mesma programação, diminuíram os espaços disponíveis para produções locais, espaços esses que eram maiores antes do estabelecimento das grandes redes e que possibilitavam uma heterogeneidade maior na produção televisiva brasileira em seus primeiros anos.

O papel desempenhado pela Ditadura Militar na história da TV brasileira e os interesses comerciais fortemente presentes nesse meio são elementos que também aparecem quando o tema em discussão é a história da maior rede de TV do país, a Rede Globo. A esse respeito, tomemos como exemplo o livro **A História Secreta da Rede Globo**, do jornalista Daniel Herz. No livro, Herz afirma que, desde a sua fundação, a Globo esteve ligada aos interesses de grupos dominantes.

Mesmo salientando a existência de brechas na grade horária do canal, o texto de Herz afirma que, na maior parte do tempo, a Globo veicula basicamente “a ideologia

⁵⁷ MATTOS, Sérgio. **História da Televisão Brasileira:** uma visão econômica, social e política. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 50-51.

das classes dominantes”.⁵⁸ A partir desta afirmação, o autor passa à narração do processo de implantação da Rede Globo, destacando as “forças sociais que controlam os meios eletrônicos de comunicação de massa no Brasil” e as “diretrizes da política oficial de radiodifusão” que permitem “o predomínio das empresas privado-comerciais”.⁵⁹

A preocupação de Herz com o seu próprio tempo presente está intimamente relacionada ao seu desejo de revelar a história “secreta” da Globo, como nos diz o título do livro. De fato, Herz viu, naquele momento (anos 1980), não só o envolvimento da cúpula da Globo nas fraudes das eleições de 1982, mas também o grande fortalecimento da emissora com o advento da “Nova República”, em uma expansão concretizada graças às relações de Roberto Marinho com vários políticos, dentre os quais Antônio Carlos Magalhães.⁶⁰ Aliás, segundo Herz, as relações entre Roberto Marinho e Antônio Carlos Magalhães estavam por trás de muitos dos mandos e desmandos na distribuição de concessões de rádio e TV, nas quais a Globo era privilegiada e outras emissoras prejudicadas. Ao refletir sobre a história da Globo, Herz afirma:

Há muito o que aprender nas cenas de gangsterismo que marcaram a implantação da Globo. Essa história, que se tenta dissimular, que se procura manter secreta, precisa ser descrita em todos os seus detalhes. Não há como tratar um assunto desses com assepsia acadêmica. A história da Globo exige um relato que popularize a sua compreensão. Na descrição do gangsterismo, por exemplo, estamos fixando um aspecto da trama que levou a Globo ao poder – o das ações ilegais planejadas – e com isso procuramos aproximar do senso comum o absurdo da existência e da ilegitimidade de um monopólio dessa natureza numa área de enorme interesse público. Entender que a implantação foi criminosa, ilegal, é o primeiro passo para uma crítica mais profunda do seu papel político na dominação e opressão das maiorias.⁶¹

Segundo Herz, portanto, a história da Globo não deve em nada para as histórias de gângsteres. A sua implantação foi criminosa e ilegal, seus interesses estão orientados pra a dominação das maiorias por uma minoria. Se a Globo exerce um monopólio no ramo de televisão no Brasil, como observa o autor, esse é um monopólio absurdo e ilegítimo. E por quê? Ora, Herz argumenta que a TV Globo foi implantada por meio de uma aliança entre as organizações Globo e o grupo norte-americano Time-Life. Inconstitucional, tal aliança garantiu à empresa de Roberto Marinho uma considerável

⁵⁸ HERZ, Daniel. **A História Secreta da Rede Globo**. 13. ed. Porto Alegre: Tchê!, 1989, p. 16.

⁵⁹ Ibid., p. 16-17.

⁶⁰ Cf. Ibid., p. 21-50.

⁶¹ Ibid., p. 71-72.

soma de dinheiro que acabaria sendo utilizada para a compra de modernos equipamentos e contratação de profissionais qualificados.

Desfrutando de tais condições, bem como contando com a atuação de Roberto Marinho que, segundo Daniel Herz, não mediou esforços e nem teve escrúpulos para alcançar seus objetivos,⁶² a Rede Globo acabou se expandindo por todo o país, fortalecendo o seu poder, aumentando os seus lucros e abocanhando a maior fatia do mercado de televisão do Brasil. Mesmo quando sua aliança com o grupo estrangeiro Time-Life veio a público, fato que deu origem a um grande escândalo, visto a inconstitucionalidade de uma aliança de tal tipo, a cúpula da Globo soube lidar com a situação e conseguiu a legalização da empresa, embora essa tenha sido condenada por uma CPI.⁶³

No fundo, Daniel Herz está preocupado não apenas com a questão a respeito de “A quem serve a Globo”, mas também com a questão a respeito de “a quem a existência da Globo prejudica”.⁶⁴ Veículo de alienação, dominação e manipulação das amplas camadas da sociedade brasileira, implantada e fortalecida por meio de alianças, acordos e estratégias condenáveis, a Rede Globo e sua história não são vistas com bons olhos por Daniel Herz, pelo menos é o que se apreende da leitura de **A História Secreta da Rede Globo**.

A preocupação com o papel da TV Globo na sociedade brasileira, especialmente no que diz respeito às relações entre a emissora de Roberto Marinho e certos setores da sociedade, também se faz presente nas reflexões de Giovanni Codeça da Silva, na dissertação de mestrado intitulada **Espaço Público e Videopolítica no Brasil, de 1983 a 1989**. O objeto de estudo do autor é a eleição de Fernando Collor como Presidente da República no fim dos anos 1980. Giovanni Codeça da Silva procura verificar o papel desempenhado pela TV Globo na vitória eleitoral de Collor, sobretudo quando aponta, assim como Daniel Herz, para o fato de a Globo ter saído fortalecida do processo de redemocratização no Brasil.

⁶² Ao longo de **A História Secreta da Rede Globo**, Daniel Herz conta que Roberto Marinho fez de tudo para colocar a Globo no topo da lista das emissoras de TV do Brasil: tráfico de influências, uso de poder econômico, rede de relações, uso do jornal **O Globo** para elogiar e criticar figuras públicas conforme os interesses em jogo etc.

⁶³ Cf. HERZ, Daniel. **A História Secreta da Rede Globo**. 13. ed. Porto Alegre: Tchê!, 1989. p. 121-190.

⁶⁴ Ibid., p. 213.

O autor também aborda as íntimas relações entre a Globo e a Ditadura Militar, destacando o fato de a emissora de Roberto Marinho ter se expandido ao longo do período ditatorial, contando com investimentos e apoio do regime. Codeça da Silva cita, como “prova” dessas relações, o comportamento da emissora na abertura política. Quando da campanha das Diretas Já: a TV Globo inicialmente se recusou a mostrar imagens dos comícios em favor das eleições diretas (aos quais compareciam grande quantidade de pessoas), por conta do seu alinhamento a favor do regime militar.

Já no que diz respeito especificamente à participação ativa da Globo na eleição de Collor, o autor destaca os noticiários, as telenovelas **Vale Tudo, O Salvador da Pátria e Que Rei Sou Eu?** e, também, a edição no debate entre Lula e Collor. Sob esse viés, o autor conclui:

Ao adotar a candidatura de Collor, as elites e a Rede Globo assumiram todo complexo *marketológico* criado por Collor e seus assessores. Toda a construção da imagem do candidato já havia sido realizada. Collor já possuía um nome forte, que simbolizava sua própria marca, *Collor*. O discurso estava adequado ao eleitorado. O ataque às mazelas do país e a seus inimigos estava preparado. Ainda assim, a *Globo* transformou a produção caseira de Collor em superprodução. Neste aspecto a novela da Rede Globo *Que Rei Sou Eu?* teve grande importância ratificando a tríade beleza, justiça e capacidade, como ideais essenciais no perfil do líder político. Os noticiários da emissora, seus editoriais e debates complementaram a campanha da Rede Globo em favor de Collor.⁶⁵

Na avaliação de Codeça da Silva, a Globo não poupou esforços e recursos, naquela conjuntura, para apoiar a candidatura de Collor. Se a vitória do mesmo naquele pleito eleitoral teve como principal causa o apoio da Globo, é algo a respeito do qual devemos pensar de maneira bastante crítica. De qualquer forma, o que merece destaque em **Espaço Público e Videopolítica no Brasil, de 1983 a 1989** é o esforço do autor em mostrar o poder que pode ter um canal de televisão como a Globo no país, especialmente no que diz respeito à propaganda política. As análises empreendidas por Giovanni Codeça da Silva sobre a TV Globo, portanto, se aproximam das que foram feitas por Daniel Herz e destacam as relações da emissora com a Ditadura Militar e com as camadas mais abastadas da sociedade, bem como a capacidade da emissora de manipular e alienar amplos setores da sociedade brasileira.

⁶⁵ SILVA, Giovanni Codeça da. **Espaço Público e Videopolítica no Brasil, de 1983 a 1989**. 2003. 93 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003, f. 85.

Como o leitor já deve ter percebido, nas obras até aqui analisadas, e poderíamos citar muitas outras, a televisão brasileira de modo geral (com destaque para a TV Globo de modo mais particular) é vista como um veículo que se expandiu no Brasil graças ao apoio do regime militar. Mais que isso, uma emissora de TV como a Globo, por exemplo, veicula elementos da ideologia das classes dominantes, manipula o espectador, está a serviço de certos grupos que visam a dominação e o poder. Nessas obras, portanto, a TV aparece com uma imagem bastante ruim, voltada para interesses comerciais e políticos específicos.

Elaborar uma imagem negativa da televisão no Brasil, é preciso dizer, não é a única atitude presente no meio acadêmico que discute o tema. De fato, quando o assunto é TV, muitos preferem o silêncio, ou seja, optam por não gastar tempo e tinta com pesquisas sobre a televisão. Ao tratar de como muitos intelectuais lidam com a telinha, Roberto Moreira fez a seguinte consideração:

[...] a televisão, para o intelectual, é um meio de massas, pouco nobre, ignorante, bastardo e a serviço do poder. O prestígio da TV é muito menor que o do cinema. Enquanto este é feito para a elite e pela elite, a TV é o pão e o circo dos 90% da população sem acesso à cultura. Esta cisão entre o espaço social ocupado pelo intelectual e aquele ocupado pela TV é determinante na produção teórica, na historiografia e na formulação de políticas para o setor.⁶⁶

A partir dessa observação, Roberto Moreira se volta para a produção bibliográfica sobre a TV e o cinema brasileiros e aponta para um dado: a produção historiográfica a respeito do cinema brasileiro possui um volume muito maior de obras disponíveis do que aquela sobre a TV brasileira. Moreira chega a afirmar que “A TV brasileira não existe como objeto de pesquisa”,⁶⁷ e acaba dando algumas orientações para a realização de pesquisas futuras sobre a televisão no Brasil.

A pouca atenção dada por muitos intelectuais em relação à televisão brasileira pode ser exemplificada, para além da comparação com a bibliografia sobre o cinema brasileiro, por meio de uma análise da historiografia sobre Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha. Acerca dessa historiografia, Amanda Maíra Steinbach observou que, a

⁶⁶ MOREIRA, Roberto. Vendo a televisão a partir do cinema. In: BUCCI, Eugênio. (Org.). **A TV aos 50:** criticando a televisão brasileira no seu cinqüentenário. 1. reimpr. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003, p. 50.

⁶⁷ Ibid., p. 51. Talvez tal observação seja mais exata no que diz respeito aos historiadores de ofício. De fato, na área de Comunicação, por exemplo, há sim considerável produção bibliográfica a respeito da TV.

despeito do fato de Oduvaldo Vianna Filho não ter trabalhado apenas no teatro, mas também na televisão, boa parte da produção acadêmica sobre sua obra, contudo, privilegiou a sua dramaturgia, dedicando poucas páginas à sua teledramaturgia:

[...] o foco principal [da bibliografia sobre Vianinha] está na dramaturgia desenvolvida pelo autor, restando aos trabalhos feitos para a televisão, quando muito, um pequeno espaço dentro de um capítulo. Ressaltamos, ainda, que nenhum trabalho fez referência aos críticos de televisão e à análise que eles fizeram da obra de Vianinha para esse meio.⁶⁸

Como se vê, o meio acadêmico, muitas vezes, ou critica o meio televisivo ou faz silêncio em relação a ele. As relações com a Ditadura na sua origem e o padrão comercial adotado, pelo exposto acima, estão certamente relacionados a tais posturas. Todavia, sentimos a necessidade de perguntar: será que devemos nos deixar levar pela imagem negativa que muitos elaboraram a respeito da televisão? Tal pergunta não é feita por acaso. O fato de a TV não ser bem vista por certos intelectuais provoca uma preocupante situação: os historiadores, por exemplo, falam pouco a respeito da TV e, quando falam, é para criticá-la e/ou ver nela um mal. Posto isso, tentaremos agora alargar o horizonte de perspectivas em relação à TV, por meio de uma atitude que busque se distanciar desse preconceito comum a muitos em relação a esse veículo de comunicação.

O nosso caminho de investigação terá como ponto de partida a seguinte questão: será que a televisão, historicamente, foi apenas um veículo de controle das massas por uma minoria dominante? Dito de outra forma: será que esse veículo nunca produziu nada que merecesse a atenção (e também a admiração e o respeito) da academia? Será que a sua “marca de nascença” determinou tudo o que se produziu nela? Será que tudo nela está voltado para fins exclusivamente comerciais?

1.2) REPENSANDO A TELEVISÃO

Colocar essas questões significa apontar para a necessidade de se repensar a televisão brasileira como objeto de pesquisa. Mais que isso, significa examinar a produção bibliográfica a respeito dela de maneira bastante cuidadosa, identificando não

⁶⁸ STEINBACH, Amanda Maíra. “**Olhar nos Olhos da Tragédia**” – A Ressignificação de *Medeia* por Oduvaldo Vianna Filho (Diálogos entre História e Teledramaturgia). 2012. 192 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012, f. 51.

apenas as análises preconceituosas, mas também dialogando com os autores que já tentaram uma problematização da TV e de sua imagem.

Sob esse prisma, consideramos que a obra **A Televisão Levada a Sério**, de Arlindo Machado,⁶⁹ é um trabalho que procura romper com alguns estereótipos em relação à televisão. Profissional da área de Comunicação, Arlindo Machado dá início às suas reflexões por meio da observação de que há um preconceito em relação à TV, que é vista por muitos como uma coisa para pessoas ignorantes. Contra esse preconceito, o autor argumenta que não se deve pensar o conjunto de programas de uma emissora como algo homogêneo, como pensaram Theodor W. Adorno (para quem a TV era algo ruim) e Marshall McLuhan (para quem a TV era algo bom).⁷⁰

Machado afirma que a grade das TVs é heterogênea, e que é preciso considerar cada programa em sua singularidade.⁷¹ O objeto de estudo do autor, nesta perspectiva, é o conjunto de obras de “alta qualidade” produzidas dentro da televisão e/ou dialogando com a linguagem televisiva. De fato, segundo o autor, é preciso levar em conta que indivíduos como Jean-Luc Godard, Robert Altman, Rainer Werner Fassbinder, Roberto Rossellini, Alfred Hitchcock, Ingmar Bergman, Orson Welles, Glauber Rocha, Guel Arraes e tantos outros artistas de notável talento já fizeram trabalhos para a televisão. Em outras palavras, “existe também vida inteligente na televisão”,⁷² como é afirmado pelo autor. A partir disso, Machado se dedica ao longo de seu livro a uma análise acerca da questão da qualidade na TV. Dessa maneira, temos que o autor se debruça sobre diferentes tipos de produções para a TV, tais como programas de entrevistas e debates, seriados, novelas, telejornais, transmissões ao vivo, videoclipes musicais, o grafismo televisual (vinhetas e logomarcas para programas e emissoras) e produções artísticas que unem a linguagem poética e as imagens da TV.

⁶⁹ MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. 5. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

⁷⁰ Para uma introdução a toda essa discussão, consultar: ORTIZ, Renato. A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n. 1, [não paginado], 1986. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_01/rbcs01_05.htm>. Acesso em: 28 Dez. 2013; LEITE, Laurence Bittencourt. Escola de Frankfurt: Indústria Cultural ou Medo da Democracia. **Observatório da Imprensa**, São Paulo, n. 347, [não paginado], 19 Set. 2005. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/industria-cultural-ou-medo-da-democracia>>. Acesso em: 28 Dez. 2013; TREMBLAY, Gaëtan. De Marshall McLuhan a Harold Innis ou da Aldeia Global ao Império Mundial. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 22, p. 13-22, Dez. 2003. Disponível em: <<http://www.revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3228/2492>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

⁷¹ Cf. MACHADO, 2009, op. cit., p. 17-19.

⁷² Ibid., p. 10.

O esforço do autor é contribuir para a formação de um repertório mais vasto a respeito do que a TV já produziu. Nas palavras de Machado, tal esforço é justificado por uma razão:

Há, no âmbito dos estudos de televisão, um problema sério de *repertório*. Conhecemos muito pouco o que a televisão produziu efetivamente nos seus mais de cinqüenta anos de história, ou conhecemos apenas o pior, como se só o pior fosse efetivamente televisão.⁷³

Tendo em vista essas palavras do autor, bem como os exemplos de produções televisivas interessantes que ele nos apresenta ao longo de **A Televisão Levada a Sério**, podemos pensar que a TV não produz apenas produtos de “baixa” qualidade estética e “medíocre” nível intelectual. A contribuição do autor para a historiografia da televisão é exatamente apontar para a existência de produções de alta qualidade na telinha ao longo de sua história. Cabe aqui uma observação a respeito de como o autor trata da “qualidade” em televisão: apesar de dizer que não há, na contemporaneidade, como separar de maneira clara uma “cultura elevada” de uma “subcultura dita ‘de massa’”,⁷⁴ é certo que há no livro uma hierarquização entre realizações de “alta” e “baixa” qualidade que, no fundo, diz respeito ao repertório e ao gosto pessoal do próprio autor.

Contudo, não há como negar que Arlindo Machado abre caminhos para que pensemos duas questões muito importantes a serem levadas em conta quando de estudos sobre televisão. A primeira delas diz respeito ao fato de que a TV não deve ser pensada como uma tecnologia com vontade própria, que limita a liberdade e a criatividade daqueles que nela trabalham. A televisão é feita *por pessoas*. Se ela produzirá programas interessantes ou não, depende muito de quem lá está, de suas condições de trabalho etc.

A segunda é praticamente um desdobramento da primeira. Se a TV, ou, melhor dizendo, a programação televisiva é feita *por pessoas*, ela também é feita *para pessoas*. Dizendo de maneira mais clara: há que se pensar na recepção das produções televisivas por parte do público espectador. Arlindo Machado aponta para essa direção especialmente quando reflete sobre os telejornais: “um mesmo telejornal pode ser ‘lido’

⁷³ MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. 5. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2009, p. 20.

⁷⁴ Ibid., p. 207.

diferentemente por diversas comunidades de telespectadores, em função de seus valores, ideologias e estratégias perceptivas ou cognitivas”.⁷⁵

Levar em consideração tanto quem faz televisão quanto quem assiste televisão parece-nos um interessante caminho a ser seguido no sentido de se repensar a imagem negativa que a TV possui. De fato, essa indicação metodológica permite uma problematização da relação, para muitos automática e direta, entre televisão e alienação das amplas camadas da sociedade. Neste ponto, podem ser muito úteis as indicações de autores ligados à chamada teoria do efeito estético (estética da recepção), tais como Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.⁷⁶ Ao comentarem tal teoria, Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota salientaram:

O ato da leitura deve ser entendido como um processo apropriação. Ler e apropriar-se de um texto significa algo como trabalhar subjetivamente a partir de “falhas” ou “lacunas” presentes nele. Percebe-se que, para a chamada estética da recepção, há dois níveis distintos: (1) o nível inicial que se materializa nas “pistas” oferecidas pelo próprio texto, já que o texto, de acordo com Iser, conteria um “leitor implícito”, uma espécie de “leitor ideal” que pode ser encontrado na estrutura mesma do texto. O nível seguinte (2) se constitui pela “viagem” que o leitor faz a partir do texto, orientando-se, nesse caso, menos pela estrutura textual e mais pelos seus próprios repertórios, ou pelo horizonte de expectativas no qual ele está inserido.⁷⁷

Sob a perspectiva da estética da recepção, portanto, o leitor de um texto não é passivo no processo mesmo da leitura, mas sim ativo. O vocabulário de tal teoria é, visivelmente, ligado ao campo dos estudos literários, contudo, podemos usar tais indicações para lidarmos com a recepção de outras produções culturais, tais como filmes, peças de teatro, músicas e, também, programas de televisão. Posto isso, se quisermos desvelar de maneira satisfatória o significado dos programas de televisão, não devemos nos limitar ao mero exercício de análise estrutural e de identificação das

⁷⁵ MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. 5. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2009, p. 100.

⁷⁶ Sobre a teoria do efeito estético, consultar: COSTA LIMA, Luis. (Org.). **A literatura e o leitor – textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994; ROCHA, João Cezar de Castro. **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996; ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

⁷⁷ RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela. “Terra em transe” e “O Rei da Vela”: estética da recepção e historicidade. **CONFLUENZE – Rivista di Studi Iberoamericani** –, Bologna, v. 4, n. 2, p. 129, 2012. Disponível em: <<http://confluenze.unibo.it/article/view/3436/2793>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

intenções do autor. É preciso levar em consideração como tais obras foram vistas dentro de contextos históricos específicos.⁷⁸

A estética da recepção é útil no exercício de problematização da televisão porque chama-nos a atenção para o fato de que a TV não deve ser avaliada apenas em si, como se fosse uma entidade autônoma com vontades próprias. Se ela vai ser ou não um veículo de alienação, ou vai impedir o pensamento, tal como afirmou Maria Rita Kehl no trecho citado no início deste capítulo, dependerá muito das formas como ela será vista pelos diferentes espectadores. O público aqui não é uma massa homogênea, há diferenças entre os telespectadores, os quais assistem à TV de diferentes maneiras. Considerando esses apontamentos, temos que aqueles que criticam a televisão deveriam estar atentos a essas questões mais amplas.

O “poder” que, para muitos, a televisão tem, deve ser, portanto, repensado. As pessoas endossam ou não o que é apresentado na tela a partir não apenas das características estruturais dos programas televisivos, mas também dos seus “repertórios” e dos seus “horizontes de expectativas”. Carlos Fico, na obra **Reinventando o Otimismo**, ao dedicar um capítulo inteiro ao processo de criação da agência de propaganda (a Aerp/ARP)⁷⁹ do regime militar, observa que entre os próprios militares havia a desconfiança, da parte de uns, em relação à eficácia da propaganda governamental televisiva junto ao público.⁸⁰

Também no filme **Céu Aberto**,⁸¹ de João Batista de Andrade, obra que é o objeto da nossa pesquisa e que será analisada no último capítulo desta dissertação, quando o cineasta sai pelas ruas questionando populares sobre o que acham a respeito do que teria acontecido com o presidente eleito (e naquele momento da gravação do

⁷⁸ RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela. “Terra em transe” e “O Rei da Vela”: estética da recepção e historicidade. **CONFLUENZE – Rivista di Studi Iberoamericani** –, Bologna, v. 4, n. 2, p. 129, 2012. Disponível em: <<http://confluenze.unibo.it/article/view/3436/2793>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

⁷⁹ AERP, sigla de Assessoria Especial de Relações Públicas. ARP, sigla de Assessoria de Relações Públicas. Em **Reinventando o Otimismo**, Carlos Fico afirma que o termo “Relações Públicas”, e não “Propaganda”, foi escolhido por membros do regime militar para camuflar os reais objetivos de tal agência.

⁸⁰ Sobre o processo de criação da Aerp/ARP, ver: FICO, Carlos. A criação de uma agência de propaganda. In: _____. **Reinventando o Otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997. p. 89-119.

⁸¹ **Céu Aberto**. Direção e Roteiro: João Batista de Andrade. Produção Executiva: Assunção Hernandes. Fotografia: Chico Botelho. Edição: Walter Rogério. Som: Geraldo Ribeiro, Walter Rogério, Tide Guimarães e Marien Van De Ven. Direção Produção: Armando Lacerda. Montagem: Walter Rogério e Danilo Tadeu. Brasil: RAIZ, 1985. DVD (78 min), NTSC, son., color.

filme, também enfermo, entre a vida e a morte) Tancredo Neves, podemos ouvir de um dos entrevistados: “Noticiário não quer dizer nada, tá tudo escondido!”. Mais uma vez, o público espectador da televisão nunca é passivo, e aqueles que criticam a televisão por sempre manipular o público, talvez estejam exagerando o poder da TV.⁸²

Um breve esclarecimento: não se trata aqui de pura e simplesmente negar que o meio televisivo pode manipular, alienar, mentir, enganar etc., mas sim de deixar claro que a recepção por parte do público deve ser levada em conta quando se quer afirmar ou negar isso, exercício que nem sempre é feito pelos estudiosos. Tomemos como exemplo desse fato o livro **Telenovela: história e produção**, de Renato Ortiz, Silvia Helena Simões Borelli e José Mário Ortiz Ramos.⁸³ Logo nas páginas iniciais da obra é esclarecido ao leitor que fazia parte das intenções iniciais dos autores a abordagem não apenas das condições de produção das telenovelas brasileiras, mas também da recepção desses produtos por parte do público. Contudo, a análise de tal recepção acabou ficando de fora do livro. O fato de alguns estudiosos não se voltarem para a questão em torno da recepção dos produtos televisivos por parte do público espectador certamente está relacionado ao próprio desafio metodológico colocado pela estética da recepção. Afinal de contas, como estudar tal temática? Por meio das críticas de jornal? Por meio de entrevistas com os espectadores, nas suas casas? Fato é que há muitos caminhos possíveis para a realização de pesquisas de tal tipo, contudo, os desafios existentes muitas vezes acabam desestimulando e impedindo que os pesquisadores analisem o momento da recepção dos programas televisivos.

Outro ponto a ser esclarecido: se a TV está a serviço das camadas mais abastadas da sociedade, isso não limita as possibilidades de uso dela. Como dissemos anteriormente, é preciso verificar quem faz televisão, ou seja, quem escreve, dirige, produz e atua nos programas de TV. A respeito de “quem faz televisão” no Brasil, é importante dizer que se trata de uma questão bastante ampla. Afinal de contas, a história

⁸² Aliás, mesmo tendo filmado tal cena, o cineasta Batista de Andrade, como se verá nos capítulos 2 e 3 desta dissertação, em vários momentos procurou fazer críticas ao meio televisivo brasileiro. Tal fato é, no mínimo, instigante, afinal de contas, o cineasta brasileiro João Batista de Andrade trabalhou no meio televisivo durante os anos 1970 e, como procuraremos demonstrar no último capítulo desta dissertação, há em **Céu Aberto** um diálogo com o jornalismo televisivo. Apesar disso, porém, o cineasta não perde uma oportunidade de alfinetar o meio televisivo brasileiro, como no texto “o cérebro”, publicado no blog que Andrade possui na internet, no qual lê-se: “Talvez eu não devesse colocar meu cérebro na geladeira. Sem ele eu posso até voltar a fazer televisão”. ANDRADE, João Batista de. O Cérebro. **Blog do João Batista de Andrade**, 28 Dez. 2011. Disponível em: <<http://joabatistadeandrade.blogspot.com.br/2013/03/o-cerebro.html>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

⁸³ ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

da TV brasileira já soma mais de seis décadas, nas quais participaram uma quantidade enorme de empresários, artistas, técnicos, executivos etc. Também as emissoras foram muitas, umas abriram e fecharam as portas, outras ainda continuam existindo desde a sua inauguração.

Sob esse prisma, é preciso destacar que a história da televisão brasileira vai muito além da história de uma única emissora, como a Rede Globo, por exemplo. Nas palavras de Jorge da Cunha Lima,

[...] a ascensão da TV Globo não se dá pela inovação da programação. A programação “global” contenta-se em repetir o que de melhor havia nas emissoras mais antigas, inclusive a ênfase nas telenovelas, que já haviam sido renovadas pela TV Tupi em 1968, com *Beto Rockfeller*. A grande inovação da emissora carioca foi na gestão das suas operações. Enquanto Tupi, Excelsior e mesmo Record estavam sempre às voltas com graves crises financeiras, fruto de uma administração caótica, a Globo introduziu métodos modernos de gestão, incluindo o uso das pesquisas sociológica e de mercado como meio de direcionar a programação. Aliando a captação dos melhores atores e diretores do mercado, mais a aposta em uma rede nacional, com a programação gerada a partir da matriz, no Rio de Janeiro, a TV Globo acabou por dominar o cenário televisivo brasileiro.⁸⁴

Tal análise é interessante porque nos faz pensar que a Globo não surgiu pronta e acabada, mas foi bebendo do legado e das lições deixadas por emissoras anteriores a ela. É fundamental afirmar, contudo, que tal perspectiva acerca do esquema profissional de produção televisiva (os métodos modernos de gestão) não é a única. Sérgio Mattos adota um olhar diferente sobre tal questão quando diz:

É verdadeiro o fato de que as primeiras emissoras de televisão do país começaram de maneira precária e cheias de improvisações. Muitos anos foram necessários para que um esquema empresarial como o da Globo fosse implantado, facilitando o desenvolvimento da indústria televisiva como hoje a conhecemos. Entretanto, a TV Excelsior, fundada em 1959 e cassada em 1970, foi considerada como a primeira emissora a ser administrada dentro dos padrões empresariais de hoje. A Excelsior foi responsável pela produção da primeira telenovela em capítulos diários e também da telenovela mais longa da história – “Redenção” –, com um total de 596 capítulos. Investindo na contratação dos mais talentosos profissionais da época, a Excelsior foi a emissora que primeiro criou vinhetas de passagem nos intervalos comerciais.⁸⁵

⁸⁴ LIMA, Jorge da Cunha. **Uma história da TV Cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura / Fundação Padre Anchieta, 2008, p. 86-88.

⁸⁵ MATTOS, Sérgio. **História da Televisão Brasileira**: uma visão econômica, social e política. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 85-86.

Como se vê, ainda que a Globo seja hoje a maior rede de televisão do país, a história desse veículo de comunicação em massa no Brasil não começou com ela. Houve todo um conjunto de experiências anteriores que, somadas à capacidade de investimento financeiro, fizeram da Globo o que ela é hoje. Neste sentido, a história de uma emissora como a Excelsior deve ser levada em conta quando se procura pensar a TV de maneira mais ampla. Diferentemente de Jorge da Cunha Lima, a análise de Sérgio Mattos não coloca a Excelsior no mesmo patamar de precariedade de gestão de outras emissoras. Talvez seja interessante passarmos a um breve exame da história dessa emissora.

Fundada em 1960, a TV Excelsior surgiu no cenário televisivo nacional com uma proposta baseada em um esquema profissional de produção e exibição de programas. O seu proprietário, Mário Wallace Simonsen, era dono de um grande grupo empresarial. A grade do canal era repleta de cultura brasileira, com musicais, teleteatros e telenovelas nacionais. Álvaro de Moya, que fora diretor artístico da emissora, relata no livro intitulado **Glória in Excelsior** o processo de implantação, ascensão e declínio do referido canal ao longo dos anos 1960. Moya destaca o alto nível de qualidade da programação da emissora, os avanços técnicos, a presença de profissionais oriundos do teatro, a contratação de artistas de outras emissoras por meio da oferta de altíssimos salários, a adoção de uma grade horizontal (durante a semana) e vertical (ao longo do dia) com os programas indo ao ar sempre no horário certo. Por sua vez, a decadência da Excelsior é relatada por meio de uma narrativa que enfatiza os altos custos de produção, a baixa arrecadação com a publicidade, o início da Ditadura Militar, os problemas enfrentados pelo grupo Simonsen na justiça, a venda da emissora a outros donos que exerceram uma má gestão que acabaria levando à falência da emissora em 1970. O autor também afirma em várias passagens que o modelo da Excelsior foi copiado e aperfeiçoado pela TV Globo.⁸⁶

A narrativa de Álvaro de Moya certamente é feita a partir de uma perspectiva muito particular, afinal de contas, ele trabalhou na Excelsior e seu livro tem claramente um objetivo de celebrar a história da emissora e sua importância para os caminhos que seriam seguidos pelo meio televisivo brasileiro nas décadas que se seguiram. De qualquer forma, **Glória in Excelsior** é um livro que permite a ampliação dos horizontes de reflexão acerca da televisão brasileira.

⁸⁶ Cf. MOYA, Álvaro de. **Glória in Excelsior**: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

Tal ampliação nesses horizontes se faz necessária porque a historiografia sobre a televisão brasileira privilegia em grande medida a história desse meio de comunicação a partir dos anos 1970, quando a TV se expandiu no país e a Globo chegou ao topo da lista de emissoras por meio de seu “padrão de qualidade” e a sua moderna e eficiente forma de gestão. Todavia, conforme observou Maria Luiza Gonçalves Baracho no seu texto “Televisão brasileira: uma (re)visão”, é preciso ter em mente que a história da TV brasileira começou anos antes de a Globo alcançar o seu sucesso e de a televisão alcançar um número maior de espectadores: “não se pode negar a televisão brasileira das décadas de 1950 e 60”, recomenda-nos a autora.⁸⁷ Afinal de contas, os pioneiros da TV brasileira é que foram, pouco a pouco, construindo todo um *know-how* acerca do trabalho naquele meio de comunicação.

É certo que, como aponta Maria Luiza Gonçalves Baracho no seu texto, existem dificuldades para a escrita da história dos primeiros vinte anos da TV brasileira, pois há uma escassez de depoimentos e escritos a respeito daquela época, havendo portanto “uma grande lacuna na história das antigas emissoras”⁸⁸ anteriores à Globo. Nesta perspectiva, um “livro de memória”, para usarmos uma expressão de Baracho, como o de Álvaro de Moya tem a sua importância:

Assim, no livro de memórias, é a experiência pessoal que dirige a narrativa, circunscrita à percepção do autor. Sem dúvida, como testemunho ilustrado por fotos em geral inéditas, esses livros têm seu valor. E, ao contar o que presenciou e o que observou, o autor não deixa de elaborar a memória do que ele gostaria que fosse lembrado, a história *verdadeira*, passada a limpo, na qual ele também está inserido, a memória pela qual também será lembrado. De qualquer forma, esses textos fragmentados, assim como entrevistas, publicadas ou não, fornecem indicações para análises mais abrangentes, que escapam aos interesses e objetivos do narrador.⁸⁹

Do ponto de vista metodológico do trabalho do historiador, portanto, a relevância de tais livros de memória depende também das perguntas que o pesquisador faz a tais materiais. Só assim eles serão de fato úteis para uma perspectiva mais abrangente da história da televisão brasileira.

⁸⁷ BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. Televisão brasileira: uma (re)visão. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 4, ano 4, n. 2, p. 6, Abr./Maio/Jun. 2007. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br/PDF11/ARTIGO.4.SECAO.LIVRE-MARIA.LUIZA.BARACHO.pdf>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

⁸⁸ Ibid., p. 10.

⁸⁹ Ibid., p. 11.

Uma perspectiva mais ampla acerca da TV em nosso país também deve ser buscada a partir da reflexão acerca de emissoras que se orientam por um modelo distinto do de emissoras comerciais como a Excelsior e a Globo. Desse ponto de vista, a história da TV Cultura de São Paulo, por exemplo, é instigante, visto que a emissora, ao longo de sua trajetória, produziu programas interessantes do ponto de vista estético e político, voltados para a formação crítica do espectador, sob o prisma da cidadania. A TV Cultura foi criada a partir da ideia de Roberto de Abreu Sodré em 1967. Sodré era governador do estado de São Paulo à época e buscou os meios necessários para realizar o seu projeto de uma televisão pública. Jorge da Cunha Lima, com a ajuda de Renato Ganhito, dos historiadores Rosana Miziara e Arnaldo Ferreira Marques Jr. e de uma equipe de apoio, relata a trajetória da emissora na obra **Uma história da TV Cultura**. Segundo Jorge da Cunha Lima,

[...] a Fundação Padre Anchieta é, desde o início, uma fundação de direito privado, criada por lei estadual, que lhe garante o custeio e a manutenção por parte do poder público, mas goza de autonomia administrativa, financeira e intelectual, pois é dirigida por um Conselho Curador independente e por uma diretoria executiva nomeada por esse mesmo Conselho, altamente representativo da sociedade civil.⁹⁰

Por definição de seu estatuto, a Fundação Padre Anchieta (TV Cultura), criada pelo governo estadual, deve ser mantida financeiramente por esse mesmo governo, contudo, deve se manter independente dele, não servindo como uma ferramenta de propaganda política. As transmissões da TV Cultura começaram no dia 15 de junho de 1969 e, desde então, a sua programação é voltada, a princípio, para a produção local de programas de qualidade, com característica educativa. Contudo, a história da referida emissora foi marcada por tensões, dificuldades e contradições.

Temos relatos de tais momentos na própria obra assinada por Jorge da Cunha Lima. É preciso dizer que o autor já atuou como presidente da Fundação Padre Anchieta (de 1995 a 2004) e também do Conselho Curador da fundação. Neste sentido, o relato de Lima também deve ser lido com cuidado e atenção – é também um “livro de memória” –, visto que foi sujeito da história da TV Cultura, procurando fixar uma determinada memória da emissora. De qualquer forma, o relato de Lima salienta, em alguns momentos, a complexidade da trajetória da emissora ao longo das últimas

⁹⁰ LIMA, Jorge da Cunha. **Uma história da TV Cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura / Fundação Padre Anchieta, 2008, p. 47.

décadas. Seja no âmbito da Ditadura Militar (1964-1985) seja no contexto do estado democrático de direito instaurado a partir dos anos 1980, os profissionais da emissora tiveram que lidar com as investidas do estado, as dificuldades financeiras e as mudanças no meio televisivo brasileiro ao longo do tempo. Sob esse prisma, a TV Cultura se manteve mais ou menos fiel ao projeto inicial de Sodré dependendo de cada contexto e de quem estava na Fundação e no governo de São Paulo.

Como se vê, a história da televisão brasileira é bastante complexa, e uma reflexão mais ampla sobre o meio televisivo instiga-nos a não ficarmos presos àquela imagem negativa da TV em nosso país. Durante a sua história, a televisão brasileira abrigou diversos profissionais que produziram um conjunto bastante heterogêneo de programas. Será que todos eles estavam alinhados aos interesses dos segmentos dominantes de nossa sociedade? No intuito de tentar responder a tal pergunta, faremos na próxima seção um recorte: a presença de intelectuais de esquerda na TV brasileira durante os anos da própria Ditadura Militar (1964-1985).

Como o leitor verá, destacaremos a participação de comunistas na TV com destaque para o campo do telejornalismo, uma vez que João Batista de Andrade, diretor do documentário **Céu Aberto** (1985), nosso objeto de pesquisa a ser analisado no capítulo 3 deste trabalho, foi um dos personagens desta história. Acreditamos que uma reflexão acerca da presença de comunistas no meio televisivo nos ajudará não só a problematizar a imagem da TV, mas também a própria trajetória do cineasta João Batista de Andrade.

1.3) A RESISTÊNCIA DE ESQUERDA NO MEIO TELEVISIVO DURANTE A DITADURA MILITAR (1964-1985)

Os que identificam na televisão apenas a “ideologia das classes dominantes”, a presença hegemônica de programas de baixa qualidade que exigem muito pouco do intelecto do espectador, bem como uma grade de programação voltada para a alienação, o controle e a manutenção do poder nas mãos de poucos, deveriam voltar os olhos para a complexa história desse meio de comunicação de massa no Brasil. Quando o fizerem, vão descobrir, entre tantas outras coisas, que nos anos de chumbo da Ditadura Militar intelectuais de esquerda, com destaque para aqueles ligados ao PCB – o Partido

Comunista Brasileiro⁹¹ –, trabalharam na televisão, inclusive na própria TV Globo de Roberto Marinho.

Muniz Gonçalves Ferreira observa que, ao longo do século XX, houve intensa participação dos comunistas (e do PCB) no debate cultural brasileiro, especialmente por meio de jornais e revistas pertencentes ao Partido. O uso desses veículos, historicamente, sempre esteve vinculado a uma necessidade de divulgação das ideias comunistas, tendo em vista não só a tradição marxista-leninista,⁹² mas também a condição de clandestinidade que marcou a maior parte da história do PCB. No período que se seguiu ao golpe civil-militar de 1964, por exemplo, houve a

[...] determinação do partido em ocupar todos os espaços nos quais fosse possível aglutinar a consciência democrática e progressista para o desenvolvimento da luta antititatorial. Desse procedimento decorreu uma significativa participação de artistas, intelectuais e homens de imprensa do partido nos processos de formação e consolidação das novas “mídias” em surgimento na sociedade brasileira nas décadas de 1960 e 1970.⁹³

No contexto da ditadura militar brasileira, portanto, as “novas mídias”, com destaque para a televisão, foram espaços usados por artistas e intelectuais ligados ao PCB para a circulação de suas ideias, em especial de uma cultura de oposição ao regime militar. De fato, na televisão brasileira da década de 1970 não houve apenas a “ideologia da classe dominante” e propagandas do governo militar orientadas à “alienação” do povo. Houve também programas que se voltaram para a crítica da situação vivenciada pela sociedade brasileira no período, muitos deles escritos, dirigidos e protagonizados por artistas e intelectuais ligados ao Partido Comunista Brasileiro.

⁹¹ Fundado em 1922 com o nome Partido Comunista do Brasil, o PCB passou a se denominar Partido Comunista Brasileiro a partir de 1960, na tentativa de sair da sua condição de ilegalidade. A sigla PCB, contudo, foi mantida.

⁹² Em **Marx, Engels et le journalisme révolutionnaire**, Trinh Van Thao faz um estudo da produção jornalística de Marx e Engels. Naquela sociedade de massas que se formava no século XIX, os dois pensadores viram na imprensa uma interessante forma de divulgação de suas ideias, por meio da publicação de artigos, ver: VAN THAO, Trinh. **Marx, Engels et le journalisme révolutionnaire**. Paris: Anthropos, 1978. No que diz respeito a Vladimir Ilich Lenin, temos que o marxista russo também destacou o papel da atividade jornalística na circulação das ideias comunistas junto ao operariado, aos camponeses e aos setores mais “intelectualizados” da sociedade, ver: LENIN, Vladimir Ilich. **Que Fazer?** a organização como sujeito político. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Estudo introdutório de Atilio A. Boron. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

⁹³ FERREIRA, Muniz Gonçalves. O PCB e a organização do campo intelectual brasileiro. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. (Orgs.). **Intelectuais Partidos:** os comunistas e as mídias no Brasil. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012, p. 39.

Ora, para um melhor entendimento desta conjuntura é preciso destacar a complexidade que envolveu a participação política dos diversos atores sociais durante o período histórico da ditadura. A esse respeito, os apontamentos de Marcos Napolitano nos ajudam em alguma medida:

Dito de maneira sintética, poderíamos dizer que havia quatro grandes grupos de atores nesta arena político-cultural: (i) os liberais; (ii) os comunistas; (iii) os grupos contraculturais; e (iv) a nova esquerda surgida nos anos 1970, agrupando um conjunto heterogêneo de grupos sociais e valores ideológicos como os católicos, trotskistas e socialistas, todos eles críticos do liberalismo, do “populismo” e do nacionalismo de esquerda. Na dança das cadeiras do baile cultural da resistência, as posições ora convergiam, ora divergiam, ora se complementavam, ora se anulavam. O dilema entre se agrupar em frentes de oposição heterogêneas ou manter-se isolado, mas fiel aos princípios éticos e políticos no combate ao regime perpassou essa dinâmica. Se os liberais eram os donos das corporações e empresas culturais, os comunistas e outros setores de esquerda forneciam quadros importantes para a produção de conteúdo dessas empresas. Os militares no poder, por sua vez, careciam de intelectuais orgânicos na área artístico-cultural, necessitando construir algum diálogo com intelectuais de oposição, sejam liberais ou mesmo comunistas. Os intelectuais e produtores culturais ligados à contracultura e à nova esquerda, por sua vez, desconfiavam do nacional-popular como eixo simbólico da resistência cultural, mas tendiam a dar peso diferenciado para o lugar da “cultura jovem” e da “cultura popular” na construção de formas e valores críticos ao regime. As alianças entre esses grupos também eram tensas, precárias e fluidas. Os empresários liberais da cultura aceitavam a arte de esquerda, mas impunham certos limites para não perder as benesses do Estado. O Estado precisava de artistas de esquerda com trânsito na classe média, mas não podia aceitar a radicalização de suas posições (daí a contraditória política cultural do regime). A esquerda se debatia para afirmar qual o melhor caminho da crítica: pela palavra e pela razão ou pela crítica comportamental e pela quebra da linguagem ou, ainda, pela rejeição do elitismo cultural e pela aproximação com a cultura das classes populares.⁹⁴

A partir desta avaliação histórica, temos que o contexto da Ditadura foi marcado por uma variedade de possibilidades de atuação política, tanto à direita quanto à esquerda. A complexidade do momento precisa ser levada em conta quando do estudo do papel desempenhado por artistas e intelectuais do PCB durante aquele período. Houve repressão e censura por parte do regime? Sim, mas o Estado também atuou como incentivador de produções culturais. Empresas do ramo dos meios de comunicação de massa receberam as benesses do Estado? Sim, mas elas também contrataram artistas

⁹⁴ NAPOLITANO, Marcos. O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968). In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. (Orgs.). **Intelectuais Partidos: os comunistas e as mídias no Brasil**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012, p. 110-111.

ligados à esquerda política. Artistas comunistas tinham consciência das íntimas relações entre as empresas culturais e o Estado autoritário? Sim, mas essas mesmas empresas ofereceram possibilidades de trabalho, o que era algo interessante em um contexto marcado por dificuldades para os trabalhadores do campo da cultura.

De fato, ter consciência da complexidade que marcou um período como o da Ditadura é útil para que não julguemos de maneira simplista a forma como certos atores atuaram politicamente naquele tempo. Nós, estudiosos do passado, precisamos ter em mente que

O estudo das relações entre a intelectualidade, a cultura e a política no Brasil implica examinar tensões entre três quadros cíclicos, que, não raro, se entrelaçam: a) cooptação de segmentos da elite pensante pelas esferas de poder e os problemas daí decorrentes; b) contestações de escritores e artistas às estruturas hegemônicas, com diferentes estratégias e táticas de ação; c) interferências ideológicas sobre a criação cultural e limites à liberdade de expressão. Em qualquer dos cenários, os intelectuais equilibram-se em uma corda bamba entre os ideários estéticos, as convicções filosóficas e as dificuldades de sobrevivência em um País onde suas atividades prosperam em torno da vida acadêmica, da mídia, do serviço público e de apoios governamentais.⁹⁵

Refletir sobre a presença de comunistas no meio televisivo durante a Ditadura Militar Brasileira, portanto, exige que levemos em conta o fato de que esses intelectuais estiveram em uma “corda bamba”, entre a pura e simples cooptação, pelo sistema, e a resistência feita com coerência em relação às suas convicções ideológicas. Mais que isso, não nos esqueçamos de que o golpe de 1964 foi um marco na história econômica do Brasil, no sentido do processo de consolidação do modelo capitalista de desenvolvimento, marcado pela concentração de renda, pela industrialização, pela urbanização, pelo crescimento do mercado consumidor interno etc. Sob esse prisma, é preciso salientar que

Essas transformações mais amplas, por que passa toda a sociedade brasileira, têm consequências imediatas no domínio cultural. Pode-se afirmar que, no período em que a economia brasileira cria um mercado de bens materiais, tem-se que, de forma correlata, se desenvolve um mercado de bens simbólicos que diz respeito à área da cultura.⁹⁶

⁹⁵ MORAES, Dênis de. Graciliano no fio da navalha: cooptação, engajamento e resistência. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. (Orgs.). **Intelectuais Partidos**: os comunistas e as mídias no Brasil. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012, p. 73.

⁹⁶ ORTIZ, Renato. Estado autoritário e cultura. In: _____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5. ed. 4. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 81.

Os bens culturais são, dentro da lógica de mercado do sistema capitalista, objetos de consumo no seio do “mercado de bens simbólicos”. Literatura, cinema, música, teatro, artes plásticas, televisão etc. são comprados e vendidos nesse mercado. A atividade cultural é, nesta perspectiva, atividade profissional, meio de vida e subsistência para aqueles que se dedicam a “viver de arte”. Ter essa dimensão em vista é importante quando se estuda a presença de intelectuais e artistas de esquerda na televisão durante a Ditadura. Naquele meio, esses indivíduos buscaram espaços de trabalho para a sobrevivência e também para a atuação política na sociedade brasileira, que vivia sob o autoritarismo do regime militar. Como disse Célia Regina Ferreira Santos, profissional da TV Cultura durante os anos da Ditadura,

[...] os intelectuais se engajavam na televisão porque existia uma coisa chamada ditadura. Diversos intelectuais se refugiaram na televisão. Dias Gomes é um caso de autor de teatro que vai fazer novela porque precisa sobreviver, trabalhar. Muda a linguagem da TV brasileira qualquer forma de se manifestar, então onde houvesse espaço os intelectuais se colocavam.⁹⁷

Tal depoimento é interessante porque aponta para o fato de que, se por um lado, o regime de fato fechou espaços, perseguiu, censurou, vigiou, torturou e matou muitos de seus opositores, por outro lado, o poder da ditadura não era total, havia brechas pelas quais era possível atuar politicamente e sobreviver. Voltando às contribuições historiográficas de Marcos Napolitano, temos que

[...] os comunistas defendiam a ocupação de todos os espaços possíveis dentro do sistema, negociando até certo ponto o próprio conteúdo de suas ideias, materializadas em peças de teatro, filmes, canções e novelas. Ao longo dos anos 1960 e 1970, os agentes culturais ligados ao Partidão foram fundamentais na consagração de um conteúdo peculiar da indústria cultural brasileira, sobretudo no cinema, na TV e na música popular, de ampla aceitação junto ao público consumidor de classe média. Esses conteúdos híbridos mesclavam elementos do nacionalismo, populismo, folclorismo, realismo socialista, temperados por uma estética narrativa e realista, herdada, sobretudo, da cultura europeia do século XIX. Por outro lado, não descartavam elementos herdados do “projeto moderno brasileiro”.⁹⁸

⁹⁷ SANTOS, Célia Regina Ferreira apud LIMA, Jorge da Cunha. **Uma história da TV Cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura / Fundação Padre Anchieta, 2008, p. 64.

⁹⁸ NAPOLITANO, Marcos. O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968). In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. (Orgs.). **Intelectuais Partidos: os comunistas e as mídias no Brasil**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012, p. 112.

Como se vê, o trabalho dos comunistas no campo cultural agradava determinadas fatias do mercado consumidor de bens simbólicos do período, o que certamente abriu as portas do meio televisivo para esses intelectuais. Trabalhar na TV, portanto, significava também ocupar um determinado espaço na luta contra a Ditadura, além de procurar atender a demandas mais individuais, de ordem mais material (trabalho, salário etc.). O trabalho dos comunistas na televisão brasileira foi marcado por intensas negociações com os chefes das emissoras e também com as instâncias governamentais responsáveis pela censura. Era mesmo uma “corda bamba”.

A trajetória do dramaturgo Dias Gomes é um interessante exemplo de como os comunistas atuaram na televisão. Dramaturgo com experiência no campo das radionovelas, Dias Gomes foi trabalhar na TV Globo nos anos 1970 quando

Para ampliar a sua influência cultural, a TV Globo contratou novos profissionais oriundos de movimentos estéticos como o Teatro Engajado, o Cinema Novo, os Centros Populares de Cultura da UNE, a MPB etc., conectadas, de diferentes modos, ao “realismo crítico” vigente nos anos 1960. Entre os novos funcionários se destacavam artistas comunistas como o próprio Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Vianinha e Paulo Pontes. A emissora vinculou sua marca a esses nomes, garantindo a produção de trabalhos mais qualificados e a adesão de um público culturalmente mais distinto na tentativa de legitimar a TV como um meio artístico de excelência.⁹⁹

Se havia para os comunistas a necessidade de ocupar novos espaços de atuação nos âmbitos da cultura e do trabalho para a sobrevivência, houve, da parte de uma emissora como a Globo, a necessidade de contratar profissionais qualificados para elevar o padrão de seus produtos culturais. Artistas como Dias Gomes, Guarnieri, Vianinha e Paulo Pontes, mesmo sendo comunistas, interessavam à Globo dado o seu talento, as suas habilidades técnicas e artísticas, bem como o sucesso por eles alcançado junto ao público anteriormente, em outros trabalhos (Dias Gomes, por exemplo, fizera radionovelas de sucesso anos antes).

Tal preocupação com a qualidade da programação por parte da Globo deve ser entendida à luz da conjuntura vivenciada pela indústria televisiva daquele momento. Como Igor Pinto Sacramento mostra na sua dissertação de mestrado intitulada **Depois da Revolução, a Televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970**, o período que vai do fim dos anos 1960 ao início dos anos 1970 é marcado pelo

⁹⁹ SACRAMENTO, Igor. Dias Gomes e a intelectualidade comunista nas modernizações midiáticas: rádio e televisão (1944-1979). In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. (Orgs.). **Intelectuais Partidos: os comunistas e as mídias no Brasil**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012, p. 344-345.

aumento do número de aparelhos televisores e de emissoras de TV no Brasil. Neste cenário, há uma crescente disputa pela audiência por parte das empresas. Posto isso, a TV brasileira vê o surgimento de programas televisivos que exploram o “grotesco”, o “popular” e o “baixo nível” (usando e abusando de cenas de pobreza e miséria) para atrair o público espectador, notadamente em programas de auditório.

Ainda segundo Igor Pinto Sacramento, a TV Globo não ficou de fora desse processo, ela também explorou o grotesco para aumentar a sua audiência. Contudo, a partir dos anos 1970, quando a emissora de Roberto Marinho foi, aos poucos, conquistando um lugar confortável no mercado, ela começa a produzir não apenas esse tipo de programa, mas passa a destinar recursos na produção de programas de “qualidade”. Como Sacramento salienta, a inserção de tal programação, de mais “alto” nível, visava a responder as críticas feitas pela imprensa da época à programação grotesca na TV brasileira.¹⁰⁰ Essa nova postura da Globo deve ser entendida, também, como uma forma de marcar uma diferença em relação às outras emissoras. É aqui que temos o chamado “Padrão Globo de Qualidade”, implantado na emissora sobretudo a partir do trabalho de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (profissional oriundo da área de publicidade), o Boni, contratado pela Globo em 1967 como diretor de programação e produção.¹⁰¹

É neste contexto que a Globo tira do ar programas como os de Chacrinha e Dercy Gonçalves, passando a investir pesado na teledramaturgia e no telejornalismo. Ocorrem importantes transformações, como a transmissão a cores, o uso cada vez mais

¹⁰⁰ Cf. SACRAMENTO, Igor Pinto. **Depois da Revolução, a Televisão:** cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. 2008. 329 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, f. 71-75.

¹⁰¹ Sobre a importância de Boni para os rumos que a TV Globo seguiria nos anos 1970 em diante, o projeto **Memória Globo** afirma o seguinte: “Ao lado de Walter Clark, Boni concebeu o formato básico da programação da Globo até hoje, com a grade do horário nobre formada por três novelas, o **Jornal Nacional** entre a segunda e a terceira, e uma atração especial a seguir. Boni promoveu também importantes mudanças na área artística da Globo. Foi ele que concluiu ser imprescindível mudar os rumos da teledramaturgia da emissora, ainda presa ao gênero capa e espada, ao perceber o filão que havia sido aberto com o sucesso da novela **Beto Rockfeller**, exibida em 1968 na TV Tupi, com direção de Walter Avancini e Lima Duarte. Com o aval de Walter Clark, apostou em uma dramaturgia mais realista que retratava o cotidiano brasileiro contemporâneo, tendo sido responsável pela entrada de Daniel Filho, Dias Gomes e Janete Clair na Rede Globo. Boni era responsável por todas as áreas de programação da emissora, inclusive o jornalismo, que esteve sob a sua supervisão até a entrada de Evandro Carlos de Andrade na direção da CGJ (Central Globo de Jornalismo), em 1995. Esteve envolvido na criação de vários programas, como o **Fantástico** (1973), o **Você Decide** (1992) e o seriado **Mulher** (1998). Chegou até a escrever as letras dos temas de abertura de vários programas, como os do **Fantástico** (1973) e das novelas **Que Rei Sou Eu?** (1989) e **Tieta** (1989)”. BONI: TRAJETÓRIA. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/boni/trajetoria.htm>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

comum de efeitos visuais e inovações técnicas. No campo das telenovelas também há mudanças, com o abandono de temáticas exóticas (ambientadas no exterior), passando o foco a ser em temáticas mais realistas (ambientadas no Brasil). Nessa nova programação de “qualidade”, o jornalismo ganha lugar de destaque, com o **Globo Repórter** exibindo filmes marcados por um tom de crítica social, dirigidos por cineastas de esquerda.¹⁰²

Da parte dos artistas, o trabalho na TV interessou a um dramaturgo como Dias Gomes porque o veículo oferecia novas possibilidades para um diálogo junto a um público mais amplo,¹⁰³ numa perspectiva de conscientização. “Do mesmo jeito que o teatro pode ser um elemento conscientizador da sociedade, também a telenovela pode desempenhar esse papel”, disse certa vez.¹⁰⁴ Igor Sacramento assim avalia a postura de Dias Gomes em relação à televisão:

Dias Gomes tomou a televisão como um meio neutro e não “um todo uniforme” com objetivo de provocar no público um único efeito “acomodático, alienatório, anestesiente”. Para ele, tanto o trabalho crítico quanto o alienante não eram intrínsecos aos meios, mas àqueles que tinham os meios no seu controle e aos modos como usavam. Por isso, a telenovela poderia desempenhar um papel conscientizador. [...] Para atingir àquele objetivo político, era necessário harmonizar a autonomia criativa (e política), esperada pelos novos funcionários da televisão, com a disciplina às exigências do meio: acerto dos formatos, adequação aos parâmetros sociais vigentes (o que no momento implicava precauções com a censura federal), atender ao gosto da audiência e manter a regularidade da produção de novelas. Assim, artistas comunistas na televisão como Dias Gomes procuravam alguma forma de sintetizar a contradição entre a “cooptação” e a “infiltração” naquele processo. Por considerar a televisão um instrumento, Dias Gomes se via como um agente infiltrado: “Muitas vezes, o fato de aceitarmos as regras do jogo não importa em abrir mão da liberdade de expressão, mas em um desafio”. Esse desafio

¹⁰² Cf. SACRAMENTO, Igor Pinto. **Depois da Revolução, a Televisão:** cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. 2008. 329 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, f. 86-96.

¹⁰³ O interesse no diálogo com o público mais amplo proporcionado pela televisão pode ser visto na seguinte fala do próprio Dias Gomes: “Sempre sonhara viver só de teatro e por duas vezes conseguira, por dois curtos períodos de alguns anos, e tivera que desistir. Minha vida se repetia em ciclos. Por outro lado, seria uma incoerência. Minha geração de dramaturgos – a dos anos 60 – erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande platéia popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma platéia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos em vez de conscientizar. Agora, ofereciam-me uma platéia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas?”. GOMES, Dias. **Apenas um Subversivo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 255.

¹⁰⁴ GOMES, Dias apud SACRAMENTO, Igor. Dias Gomes e a intelectualidade comunista nas modernizações midiáticas: rádio e televisão (1944-1979). In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. (Orgs.). **Intelectuais Partidos:** os comunistas e as mídias no Brasil. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012, p. 346.

consistia basicamente em construir formas de crítica social e de promoção de interesse pela mudança da realidade brasileira com a linguagem da telenovela.¹⁰⁵

Esse trecho escrito por Igor Sacramento traz ricos apontamentos acerca do desafio enfrentado pelos artistas comunistas na televisão. Era preciso atender às exigências da emissora e do público, não causar problemas com a censura e, também, manter-se fiel ao compromisso de analisar e representar criticamente a realidade social do país por meio de produtos como as novelas. Dias Gomes enfrentou esse desafio ao criar novelas como **Verão Vermelho** (1970), **Assim na Terra Como no Céu** (1970-1971), **Bandeira 2** (1971-1972), **O Bem Amado** (1973), **O Espigão** (1974), **Saramandaia** (1976) e **Sinal de Alerta** (1978). Sobre o folhetim de 1973, Igor Sacramento afirma:

O Bem Amado contava, por sua vez, a história do prefeito Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo), que se elege com a promessa da construção de um cemitério para a cidade de Sucupira, mas que não consegue inaugurar a obra simplesmente porque ninguém morre no lugarejo. O personagem se caracterizou por sua retórica vazia e sua linguagem peculiar, repleta de palavras pomposas e neologismos sem sentido. Na novela de Dias Gomes, não respeitou os códigos do realismo clássico, tendendo também para o alegórico e o burlesco. [...] Entretanto, a orientação estética continuava sendo dentro de uma *proposta realista*: as representações, mesmo as mais grotescas e fantásticas, se faziam num intenso diálogo com a realidade vivida, porque, assim, elas poderiam de [sic] retratar, discutir e criticar a realidade brasileira. Nesse sentido, Sucupira era uma alegoria do Brasil, mostrando a sobrevivência da tradição do autoritarismo e do coronelismo sob uma armadura modernizante.¹⁰⁶

Na novela protagonizada pela personagem Odorico Paraguaçu, portanto, Dias Gomes procurou inovar do ponto de vista da linguagem ao não respeitar “os códigos de um realismo naturalista vigente no projeto de modernização das telenovelas”.¹⁰⁷ Utilizando-se do alegórico e do burlesco para dialogar com a realidade brasileira da época, Dias Gomes procurou, em **O Bem Amado**, não apenas conquistar o gosto do público, mas também fazer uma obra que fosse capaz de analisar criticamente o seu próprio tempo. Ao criticar o *status quo* da sociedade brasileira, uma novela como **O**

¹⁰⁵ SACRAMENTO, Igor. Dias Gomes e a intelectualidade comunista nas modernizações midiáticas: rádio e televisão (1944-1979). In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. (Orgs.). **Intelectuais Partidos: os comunistas e as mídias no Brasil**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012, p. 347.

¹⁰⁶ Ibid., p. 349.

¹⁰⁷ Ibid., p. 352.

Bem Amado, produzida dentro da Rede Globo de Televisão, não flertou totalmente com a “ideologia das classes dominantes”.

Além de Dias Gomes, cabe aqui lembrarmos também a trajetória de um outro dramaturgo comunista na televisão: Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha.¹⁰⁸ Membro do PCB, Vianinha trabalhou na TV Excelsior e na TV Tupi, durante os anos 1960, bem como na TV Globo durante os anos iniciais da década de 1970. Segundo Amanda Maíra Steinbach, tendo vivido em um contexto no qual houve a consolidação da indústria cultural no Brasil, Vianinha produziu ao longo de sua trajetória artística e profissional trabalhos e reflexões a respeito da televisão. Em textos como **Nossa Vida em Família**, **Rasga Coração**, **A Longa Noite de Cristal**, **Corpo a Corpo** e **Allegro Desbum**, o dramaturgo buscou elaborar reflexões não apenas sobre a TV, mas também sobre a indústria cultural em um sentido mais amplo.¹⁰⁹

Nestas obras as personagens construídas pelo dramaturgo, por meio de suas falas, ações, gestos e expressões faciais, revelam aspectos do pensamento do autor sobre a televisão. Mas como Vianinha lidava com este meio de comunicação de massa? Ora, as considerações de Fernando Peixoto nos permitirão elaborar uma resposta:

Produzida por homens, a televisão existe em função do que os homens pensam. E da postura que assumem diante do trabalho que realizam. Depende portanto do nível de astúcia de alguns, capazes de encontrar brechas numa parede aparentemente intransponível... Os “Casos Especiais” de Oduvaldo Vianna Filho, mesmo aqueles acentuadamente marcados por um desenvolvimento irregular ou ingênuo, mesmo aqueles que se perderam na ousadia de apreenderem temas acima do nível de possibilidade fornecidas pelo esquema, mesmo aqueles que se frustram por uma realização insuficientemente criadora, são demonstrações, produzidas pela própria Globo, de um fato incontestável: a abertura, no nível ideológico a favor da cultura nacional, é possível e gradualmente realizável mesmo dentro dos estúdios e do contestável pseudo-hollywoodismo da própria Globo... Sem dúvida esta transformação da televisão em veículo a serviço da libertação cultural nacional-popular não dependerá apenas do esforço individual de alguns. Mas nunca existirá sem este esforço. A opção do escritor, neste caso, penetra com vigor mesmo sem problematizá-lo num nível revelador, o instrumento que possui. Chega a esboçar uma possível nova utilização do mesmo. Sem dúvida Oduvaldo Vianna

¹⁰⁸ Nas últimas décadas foram produzidos vários trabalhos acadêmicos a respeito de Oduvaldo Vianna Filho. Dentro desta bibliografia, destacam-se as contribuições da historiadora Rosangela Patriota: **PATRIOTA, Rosangela. Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999; _____. **A Crítica de um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹⁰⁹ Cf. STEINBACH, Amanda Maíra. “**Olhar nos Olhos da Tragédia**” – A Ressignificação de *Medeia* por Oduvaldo Vianna Filho (Diálogos entre História e Teledramaturgia). 2012. 192 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012, f. 77-91.

Filho não fez o que gostaria de ter feito. Mas realizou o possível, maneira de fazer com que, amanhã, o impossível de hoje venha ser possível.¹¹⁰

Sob esse prisma, podemos pensar que um dramaturgo comunista como Vianinha, ao trabalhar dentro de uma emissora como a TV Globo, encontrou não só limitações e imposições, mas também brechas por meio das quais foi possível realizar um trabalho marcado pela perspectiva crítica diante da realidade social de então, em um diálogo intenso com a cultura nacional. Trabalhando sob condições nas quais teve de lidar com os interesses econômicos da emissora e a possibilidade de intervenção por parte da censura praticada pelo regime militar, Vianinha manteve a sua coerência, fazendo o que era possível dentro daquela complexa situação.

Em sua dissertação de mestrado, Amanda Maíra Steinbach analisa especialmente os textos escritos por Vianinha para o programa **Caso Especial**, da TV Globo. Nas palavras da autora, na teledramaturgia de Vianinha

[...] não há denúncias diretas de fatos presentes nos jornais da época. Seus conteúdos falam de seu tempo, sem dúvida, mas, acima de tudo, falam da necessidade universal de comunhão entre as pessoas. Denunciam a solidão do homem, tanto quanto elucidam a sua enorme capacidade de se reinventar, de recriar a realidade posta ou, na pior das hipóteses, de sobreviver aos dias escuros, na eterna esperança de que dias melhores virão.¹¹¹

Posto isso, temos que o dramaturgo escreveu para a televisão textos que estavam intimamente relacionados àqueles “dias escuros” da ditadura militar. Em uma sociedade marcada pela ganância e pelo individualismo (dois comportamentos certamente presentes na indústria cultural), Vianinha defendeu a solidariedade e a união entre os homens. Nos seus **Casos Especiais**, vale dizer, o autor adaptou para a realidade brasileira obras importantes da literatura universal, tais como **Noites Brancas**, do russo Fiodor Dostoiévski, e **Medeia**, a tragédia grega de Eurípides.¹¹² Nos textos escritos para a televisão, Vianinha procurou dialogar, especialmente, com os espectadores da classe

¹¹⁰ PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha**: teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 158.

¹¹¹ STEINBACH, Amanda Maíra. “**Olhar nos Olhos da Tragédia**” – A Ressignificação de *Medeia* por Oduvaldo Vianna Filho (Diálogos entre História e Teledramaturgia). 2012. 192 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012, f. 114.

¹¹² DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Noites Brancas e Outras Histórias**. Tradução de Isa Silveira Leal. São Paulo: Martin Claret, 2004; EURÍPIDES. **Medeia; Hipólito; As Troianas**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991.

média, tendo como cenário o ambiente da cidade e, até mesmo, fazendo uso da linguagem alegórica para se referir, por exemplo, ao tema da luta armada.

Por meio desses apontamentos a respeito de Dias Gomes e de Oduvaldo Vianna Filho, podemos perceber que a teledramaturgia brasileira já viveu, ao longo de sua história, ricos e instigantes momentos nos quais intelectuais de esquerda atuaram na televisão. Mas não só na teledramaturgia houve a presença desse grupo de artistas. Também no setor de telejornalismo houve, especialmente durante a Ditadura Militar, a atuação marcante de intelectuais de esquerda, notadamente de cineastas. Sobre esse ponto, Igor Pinto Sacramento diz:

Na década de 1970, muitos cineastas, em paralelo à participação na Embrafilme, vislumbraram a televisão, principalmente a *TV Globo*, como um novo mercado de trabalho em tempo de dificuldades, motivados pela censura militar, pela restrição dos investimentos daquela estatal ou até mesmo pela “descoberta” da nova mídia e pelo fascínio de poder atingir um público muito maior do que o imaginado para o cinema.¹¹³

A partir dessas considerações, temos que, assim como os dramaturgos de esquerda, os cineastas se interessaram pela TV porque viram nela uma nova possibilidade de trabalho em um contexto difícil, marcado pela censura e por dificuldades financeiras na produção artística. Aqui, também interessou a esses cineastas a possibilidade de atingir um público maior, por meio da nova mídia. A observação de Igor Pinto Sacramento chama-nos a atenção para o fato de que as opções feitas pelos cineastas brasileiros do período não se deram por acaso, mas sim dentro de uma conjuntura específica.

Naquele momento, cineastas como Eduardo Coutinho, Geraldo Sarno, Gustavo Dahl, Glauber Rocha, João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Gil Soares, Renato Tapajós, Roberto Santos, Sylvio Back, Walter Lima Júnior, Zelito Vianna e outros trabalharam na TV. Ora, se nos lembrarmos dos apontamentos que fizemos, no início deste capítulo, sobre a imagem da televisão brasileira dentro de certos círculos intelectuais temos que surge uma questão: se a TV brasileira “nasce” e se expande graças à atuação da Ditadura Militar, seguindo um

¹¹³ SACRAMENTO, Igor Pinto. **Depois da Revolução, a Televisão**: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. 2008. 329 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, f. 53.

modelo privado/comercial orientado para os interesses do mercado, como podemos pensar a atuação de cineastas de esquerda dentro da televisão?

Não trazemos essa questão por acaso. Muitos dos que tratam da presença de cineastas de esquerda na TV durante a Ditadura Militar afirmam que tais artistas foram *cooptados* pelo sistema.¹¹⁴ Sobre tal questão, é interessante trazermos aqui um trecho do depoimento do cineasta Walter Lima Júnior, em entrevista dada ao já mencionado pesquisador Igor Pinto Sacramento:

As pessoas de cinema me viam fazendo televisão e não gostavam muito, falavam que eu tinha me vendido para *Globo*... Eu levei um filme meu sobre índios para mostrar pro Glauber lá em Roma. E ele retrucou: “Um programa do *Globo Repórter*? O que é isso? Você tem muito mais coisas para fazer no cinema. A sua cabeça é de cinema. Por que você não está fazendo cinema? Isso não tem nada a ver contigo. Trabalhar pro Roberto Marinho?” Mas o próprio Glauber, mais tarde, estava lá batendo na porta do *Globo Repórter*. Tentou emplacar um documentário [sobre Villa Lobos], mas não rolou, não deu muito certo. Depois, ele entrou naquele processo com o Barbosa Lima na *Tupi* e foi fazer televisão [refere-se ao programa *Abertura*, exibido entre 1979 e 1980].¹¹⁵

Pelo depoimento, depreende-se que a ida para a televisão não foi um processo tranquilo e livre de tensões para cineastas de esquerda como Walter Lima Júnior. Aqueles que procuraram oportunidades de trabalho na televisão tiveram que ouvir críticas até mesmo de um cineasta como Glauber Rocha. A referência a Glauber é interessante porque nos instiga a repensar a dicotomia entre cinema e televisão: até mesmo o “grande mestre” do Cinema Novo fez trabalhos para a TV.

¹¹⁴ O historiador Alcides Freire Ramos trata desta questão no seguinte artigo: RAMOS, Alcides Freire. João Batista de Andrade e o Jornalismo Televisivo durante a Ditadura Militar. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, ano 5, n. 4, p. 1-15, Out./Nov./Dez. 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF17/ARTIGO_04_ALCIDES_FREIRE_RAMOS_FENIX%20_O_UT%20NOV_DEZ%202008.pdf>. Acesso em: 28 Dez. 2013. No artigo, Ramos demonstra que na bibliografia sobre o cinema brasileiro, há uma desconfiança em relação à TV, que é vista como algo negativo. Ao voltar-se para a trajetória do cineasta brasileiro João Batista de Andrade, o autor problematiza as relações entre Cinema e Televisão no Brasil, concluindo que houve, na história recente do nosso país, um instigante diálogo entre as duas mídias. Mais que isso, o autor faz considerações importantes para que repensem a questão da *cooptação* de cineastas de esquerda por parte do regime militar. O trabalho na TV não possuía apenas limitações, mas também brechas por meio das quais era possível até mesmo estabelecer críticas ao *status quo* da sociedade brasileira naquele período.

¹¹⁵ LIMA JÚNIOR, Walter apud SACRAMENTO, Igor Pinto. **Depois da Revolução, a Televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970.** 2008. 329 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, f. 153-154. As informações apresentadas entre colchetes são de autoria do próprio Igor Pinto Sacramento.

As críticas a Lima Júnior feitas por Glauber Rocha são exemplos do preconceito que certos setores intelectuais possuem em relação à TV. No intuito de problematizar tal atitude, o próprio Igor Pinto Sacramento afirma:

[...] conceber a televisão como espaço de hegemonia não é tomá-la como homogênea e nem como monolítica, mas como composta por profissionais (jornalistas, atores, apresentadores, cinegrafistas, escritores, cineastas, redatores) que podem, quando lutam, pluralizar, dinamizar, enriquecer e democratizá-la, aproximando-a das classes e grupos sociais subalternos e combatendo, mas também sofisticando, a visão de mundo prevalecente nas estruturas e blocos de poder dominantes.¹¹⁶

Neste sentido, a atuação dos cineastas de esquerda em um programa como o **Globo Repórter**, por exemplo, deve ser analisada a partir da postura assumida por esses profissionais naquele meio. Afinal de contas, como eles trabalharam na TV? Pensamos que esboçar uma resposta a tal questão é jogar luz sobre o discurso segundo o qual tais cineastas se venderam à Globo. Sob esse prisma, o depoimento de Maurice Capovilla dado a Sacramento também merece ser citado:

É preciso ficar claro que a gente não fazia documentários com um cunho político evidente. Nós trabalhávamos de uma maneira mais sutil, mas velada, mais nuançada. São filmes que têm implícitos. Mas é claro que havia uma visão política. E isso eles deixavam passar. Eles eram ignorantes, num certo sentido. Eles não tinham sensibilidade para entender o que estávamos fazendo. Havia um sentido crítico que passava despercebido. Na verdade, a gente não queria passar pela televisão sem modificá-la, sem deixar a nossa marca, sem justificar o porquê da nossa presença.¹¹⁷

No intuito de driblar os mecanismos de censura, seja aquela praticada pela própria direção da Globo seja aquela praticada pelo governo, os cineastas de esquerda tiveram que se valer de uma linguagem mais sutil, metafórica, para exibir filmes de cunho político na emissora. O depoimento de Capovilla permite-nos repensar a questão acerca da *cooptação* dos cineastas. O fato de trabalharem na Globo não impediu o exercício da crítica social por parte daqueles diretores, mas exigiu deles uma criatividade para atuar nas brechas existentes.

¹¹⁶ SACRAMENTO, Igor Pinto. **Depois da Revolução, a Televisão**: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. 2008. 329 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, f. 70.

¹¹⁷ CAPOVILLA, Maurice apud Ibid., f. 156-157.

Todavia, é preciso que repensemos a afirmação de Capovilla segundo a qual os cineastas deixaram sua marca na TV. Como Igor Pinto Sacramento demonstra, não só os cineastas deixaram suas marcas no meio televisivo, mas o inverso também ocorreu. Nesse sentido, vale destacar a trajetória de Eduardo Coutinho no jornalismo televisivo dos anos 1970, notadamente no programa **Globo Repórter**, da TV Globo. Sobre o trabalho de Eduardo Coutinho na TV Globo, Sacramento afirma:

Em 3 de fevereiro de 1976, foi exibido *Seis Dias de Ouricuri*, o primeiro documentário do diretor a ocupar a faixa inteira do horário do programa. O filme sobre a seca na cidade do sertão de Pernambuco não pôde ser exibido às 21 horas, na época, horário do programa, mas às 23 horas. O cineasta lamentou o fato de a alteração no horário ter prejudicado a audiência [...] Quando explicou o porquê de a narração do documentário, por vezes, estar em oposição às imagens e aos depoimentos, Coutinho contou que escreveu um texto “bem leve” para contrabalançar as “imagens pesadas”, para que, assim, o filme pudesse ser aprovado na avaliação interna e não ter problema algum com a censura do governo, que mais se preocupava com o roteiro. Assim, ao mesmo tempo em que o cineasta estava aprendendo como trabalhar de acordo com as exigências do programa e da emissora, ele estava produzindo brechas para poder agir dentro do quadro de referências imposto.¹¹⁸

Esse comentário de Sacramento a respeito do trabalho desenvolvido por Eduardo Coutinho no **Globo Repórter** auxilia-nos no entendimento das relações de força existentes no meio televisivo brasileiro durante a Ditadura Militar. Se, por um lado, havia a pressão por parte da censura do governo e das próprias instâncias superiores da TV Globo, por outro lado havia a iniciativa, da parte de um cineasta de esquerda como Eduardo Coutinho, de trabalhar a linguagem utilizada em seu documentário, de modo a conseguir atuar nas brechas, tal como destacara Capovilla. Se Coutinho fora contratado pela Globo, ele não deixou de lado, certamente, todas as suas convicções artísticas e políticas.

Importante observação de Igor Pinto Sacramento é a de que o período de permanência de Coutinho na Globo possibilitou ao cineasta um rico aprendizado que, posteriormente, seria aproveitado em suas obras cinematográficas:

[...] a participação de Coutinho naquele programa motivou a troca do gênero do filme da ficção para o documentário e condicionou as escolhas de formato. Para mim, o cineasta avaliou: “A televisão tinha

¹¹⁸ SACRAMENTO, Igor Pinto. **Depois da Revolução, a Televisão**: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. 2008. 329 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, f. 201.

uma agilidade que o cinema não tinha. A televisão fazia assim e o cinema não fazia. Eu usei essa experiência para filmar o *Cabra*". A respeito dessa influência, o crítico de cinema da *Folha de S. Paulo* Sérgio Augusto escreveu o artigo "O cineasta repórter da emoção" e considerou a atuação de Coutinho como jornalista, na revista *Visão*, depois na *Realidade*, no *Caderno B* do *Jornal do Brasil* e, principalmente, nos nove anos no *Globo Repórter*, como fundamentais para o êxito de *Cabra Marcado para Morrer*, um documentário que se vale de uma "atualidade jornalística", estando "em cima dos fatos", mas que não perde a ternura e contemplação estética, "próprias do cinema".¹¹⁹

A partir desses apontamentos de Sacramento podemos pensar que a experiência na televisão trouxe contribuições importantes para um cineasta como Eduardo Coutinho. Muito do seu filme **Cabra Marcado para Morrer** (1984), por exemplo, pode ser pensado a partir daquela experiência no jornalismo televisivo.¹²⁰ Se os cineastas deixaram sua marca na TV, como disse Maurice Capovilla, a TV também deixou suas marcas na filmografia desses diretores.

Eduardo Coutinho fez para o programa da Globo o filme **Seis Dias de Ouricuri** (1976), obra sobre a seca na cidade de Ouricuri (Pernambuco). O cineasta

¹¹⁹ SACRAMENTO, Igor Pinto. **Depois da Revolução, a Televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970.** 2008. 329 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, f. 206.

¹²⁰ O papel desempenhado pela experiência com o jornalismo televisivo na filmografia posterior de Eduardo Coutinho instiga-nos a pensar nas complexas relações entre Cinema (documentários) e Televisão (reportagens). Para além da questão do papel da televisão na trajetória do documentário nacional, tal discussão é interessante porque nos permite pensar até mesmo nas definições de "Documentário" e "Reportagem". A esse respeito, o expoente teórico brasileiro do Cinema Fernão Pessoa Ramos afirma: "Esse programa [o *Globo Repórter*] possui interesse para nós não só pelas questões formais que suscita, mas também por sua dimensão histórica para o *documentário* brasileiro. Inicialmente sob o nome *Globo Shell* (1971/1972), o *Globo Repórter* é exibido, a partir de agosto de 1973, pela TV Globo. Entre 1973 e 1982 concentra em três pólos (Núcleo de Reportagens Especiais Rio de Janeiro, sob a direção de Paulo Gil Soares; Divisão de Reportagens Especiais São Paulo, sob a coordenação de João Batista de Andrade; e Blimp Filmes, também em São Paulo) a produção de documentários veiculados semanalmente pela TV Globo. Nos primeiros anos de sua existência, o *Globo Repórter* concentra alguns dos principais nomes da geração que orbita em torno do cinema novo, tanto no Rio como em São Paulo. Eduardo Coutinho, Paulo Gil Soares, Walter Lima Jr., João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Eduardo Escorel, Renato Tapajós, Hermano Penna, Denoy de Oliveira, Sylvio Back estiveram de alguma forma ligados ao programa, seja de modo mais efetivo, trabalhando na emissora, seja através de produções esporádicas, vinculadas, por exemplo, à Blimp Filmes. Eduardo Coutinho é um exemplo de diretor que formou seu estilo no *Globo Repórter*, como ele mesmo frisa em entrevistas. Mas... seriam as narrativas do programa *Globo Repórter* documentários ou reportagens? A questão está deslocada e devemos levá-la para longe da morfologia para obter alguma resposta. [...] a narrativa *filme documentário* pode ser veiculada, e mesmo produzida, por um programa televisivo de *reportagens* como o *Globo Repórter*. Há, no entanto, formas narrativas particulares a programas jornalísticos (os telejornais), às quais chamamos *reportagens*, que possuem vínculos mais tênues com a forma narrativa *documentária*". RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo Documentário?** São Paulo: Senac São Paulo, 2008, p. 60-61.

mostra cenas que revelam a pobreza do local, com as pessoas contando que comem raízes, as duras imagens exibidas contrastam com o texto narrado pelo locutor, que fala dos esforços dos governos federal e estadual para ajudar a população. Coutinho voltou ao tema da seca no interior do nordeste em **Uauá** (1977), filme que abordou os efeitos da falta de chuvas na cidade que dá nome ao filme, no interior da Bahia. Pessoas oriundas de vários extratos sociais aparecem no filme e dão depoimentos sobre a grave situação enfrentada pelo município, que via a morte de muitas crianças por causa da desnutrição.

Já em **Theodorico, o Imperador do Sertão** (1978), Coutinho abriu mão do uso de um narrador externo, preferindo usar o próprio Theodorico, personagem que dá título ao documentário, como narrador e entrevistador de todos os entrevistados do filme. Theodorico era um coronel do interior nordestino e suas falas e presença em cena revelam o seu rígido modo de ver o mundo e seu autoritarismo. O coronelismo ainda existente no meio rural também foi tema de **Exu, uma Tragédia Sertaneja** (1979), filme sobre a rivalidade – e as incontáveis mortes daí decorrentes – entre duas famílias: os Sampaio e os Alencar. Como se vê, em muitos dos trabalhos do cineasta para o **Globo Repórter**, houve um interesse em tratar de temáticas relativas ao meio rural do nordeste brasileiro.

Segundo o cineasta Walter Lima Júnior, tal recorrência do tema naqueles trabalhos de Coutinho estava certamente relacionado ao desejo de concluir o projeto de **Cabra Marcado para Morrer**:

O Coutinho não gosta de falar muito disso, mas não foi só a montagem do *Cabra* que foi feita na *Globo*. O *Cabra* ressurgiu na *Globo*. Quando o Paulo Gil mandava o Coutinho pro sertão, pro Nordeste, não era só por mandar, não era à toa, tinha mais coisa ali. Quando o Coutinho ia pra lá, ele reencontrava as personagens do filme dele, ouvia história, procurava saber das pessoas, filmava... Eu posso falar isso, porque eu testemunhei. Eu fui testemunha.¹²¹

A fala de Lima Júnior, portanto, aumenta ainda mais o peso que teve a experiência no meio televisivo na produção de **Cabra Marcado para Morrer**.¹²² Sob

¹²¹ LIMA JÚNIOR, Walter apud SACRAMENTO, Igor Pinto. **Depois da Revolução, a Televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970**. 2008. 329 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, f. 205.

¹²² O historiador brasileiro Alcides Freire Ramos teceu instigantes considerações a respeito do referido filme no artigo “A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho)”. Neste texto, Ramos se debruça sobre o processo de produção do filme, que foi iniciado nos anos 1960.

esse prisma, essa fala do cineasta nos permite pensar na importância do meio televisivo para a história do documentário brasileiro, sobretudo se pensarmos na importância que esse filme e seu diretor – Coutinho – teriam para o documentário nacional nas décadas seguintes.

Outro cineasta de esquerda que também trabalhou na televisão durante aquele período foi João Batista de Andrade. Artista e intelectual formado politicamente próximo aos quadros do PCB, Batista de Andrade foi convidado por Vladimir Herzog e Fernando Jordão, em 1971, para integrar a equipe do programa **Hora da Notícias**, da TV Cultura, na função de repórter especial. No **Hora da Notícias**, João Batista de Andrade fez reportagens que denunciavam os problemas sociais do país, problemas esses que eram ocultados pelo regime militar. O esforço do diretor era exatamente o de desconstruir a “imagem oficial do país”,¹²³ imagem essa que era propagandeada pelo governo e que tinha como alicerce a ideia do “milagre econômico”.¹²⁴

Dentro daquele complexo contexto histórico, cheio de contradições, João Batista de Andrade tinha o desejo de produzir

[...] um cinema cheio de conflitos e denúncias, inquieto, ligado à vida brasileira, colado às questões sociais e políticas. Pensava muito como se deveria agir para se opor à ilusória imagem de sonho e paz que o

O filme era inspirado no assassinato de João Pedro Teixeira, líder de uma Liga Camponesa na Paraíba. Contudo, as filmagens foram interrompidas por conta do golpe de 1964, e a família de Teixeira se espalhou pelo país. Anos depois, a partir da anistia, Coutinho foi atrás daqueles sujeitos, incluindo a viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira. O cineasta então tomou depoimentos e explorou o conflito entre as várias memórias em torno dos fatos, articulando essas imagens àquelas filmadas no decênio de 1960. A partir de uma análise que leva em conta o debate entre diversas áreas do conhecimento a respeito do filme quando de seu lançamento, bem como uma reflexão acerca dos aspectos estéticos e políticos da obra (aspectos que são diferentes nos dois *Cabras*, o dos anos 1960 e o dos anos 1980), Alcides Freire Ramos salienta o papel do cineasta e dos entrevistados no filme na elaboração de diversas memórias a respeito dos acontecimentos relatados, bem como a historicidade da obra no recente processo histórico brasileiro. Cf. RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho). **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, [não paginado], 28 Jan. 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/1520>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

¹²³ Cf. CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias**: a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 143.

¹²⁴ Para mais detalhes a respeito daquela conjuntura histórica, bem como de outros momentos da recente história do Brasil, ver o item “O tempo de João Batista de Andrade: momentos da história recente do Brasil”, no Capítulo 2 deste trabalho, página 102 e seguintes. Aliás, no Capítulo 2 desta dissertação a trajetória artística, política e intelectual de João Batista de Andrade é examinada de maneira mais detalhada, visto que ele é o diretor de **Céu Aberto**, nosso objeto de pesquisa a ser analisado no Capítulo 3. O que é preciso destacar é que um exame dos caminhos trilhados por Andrade ao longo de sua vida nos auxilia a problematizar as declarações do diretor acerca da televisão brasileira e da relação entre **Céu Aberto** e o jornalismo televisivo de sua época. Apesar de tecer diversas críticas ao meio televisivo e tentar demarcar uma diferença entre o seu documentário de 1985 e os telejornais do período, não há como desconsiderarmos ou diminuirmos o papel desempenhado pela experiência na TV na obra do cineasta.

regime militar impunha à sociedade por meio, principalmente, da TV.¹²⁵

Objetivando a produção de uma arte cheia de conflitos, uma arte que mostrasse os embates que estavam acontecendo durante o chamado “milagre”, o cineasta procurou explorar a complexidade da realidade social brasileira em seus trabalhos no **Hora da Notícias**.¹²⁶ O desejo de Andrade era mostrar, por meio de suas reportagens, a contradição entre a propaganda oficial e a realidade vivenciada pelas pessoas das classes populares. Nesse período, foram realizadas reportagens como **Trabalhadores Rurais** (1972), **Migrantes** (1972), **Ônibus** (1973) e **Pedreira** (1973), reportagens que podem ser tomadas como exemplos do trabalho que o cineasta realizou na televisão.

Em entrevista dada ao pesquisador Igor Pinto Sacramento, Andrade assim comentou sobre sua ida para o meio televisivo:

A televisão era um ente à parte, era algo que nada tinha a ver com o que eu queria. Só com o convite do Vlado e do Fernando Jordão é que passei a avaliar essa possibilidade, pois ela vinha ao encontro do meu intenso desejo de me relacionar com o povo através de meus filmes. E a TV então surgiu como essa possibilidade. O que ficou foi que gostei.¹²⁷

A TV não era vista inicialmente como uma possibilidade de trabalho porque Andrade certamente gostaria de continuar no meio cinematográfico. Contudo, o convite dos amigos aliado à necessidade de trabalhar com uma arte que dialogasse com as camadas mais amplas da sociedade brasileira mudou a perspectiva do cineasta em relação à televisão como campo de trabalho. Ademais, a TV oferecia um amplo público espectador.

¹²⁵ ANDRADE, João Batista de. **O Povo Fala**: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira. São Paulo: Senac São Paulo, 2002, p. 52.

¹²⁶ Segundo Laurindo Leal Filho, as matérias exibidas no **Hora da Notícias** assemelhavam-se à uma “aula de Sociologia”, visto que os repórteres “explicavam por que havia uma greve, davam uma aulinha ali, dizendo o porquê”, por meio de matérias que, ao contrário daquelas oriundas de emissoras comerciais, tinham “começo, meio e fim”, sendo bem contextualizadas. Pelo tom crítico de suas matérias, ainda segundo Leal Filho, havia muita “pressão sobre o jornalismo” da TV Cultura. Cf. LEAL FILHO, Laurindo apud LIMA, Jorge da Cunha. **Uma história da TV Cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura / Fundação Padre Anchieta, 2008, p. 99.

¹²⁷ ANDRADE, João Batista de apud SACRAMENTO, Igor Pinto. **Depois da Revolução, a Televisão**: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. 2008. 329 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, f. 246.

Dessas reportagens, talvez **Migrantes** seja a que mereça maior destaque. A reportagem mostrou a dura realidade dos migrantes nordestinos que, após chegarem a São Paulo, acabavam marginalizados pela sociedade paulistana, sofrendo com problemas como o desemprego. Por meio de um diálogo entre um nordestino que acabara de chegar à capital paulista e um paulistano, o cineasta explora as dificuldades enfrentadas pelos migrantes em meio ao preconceito e à pobreza.

Em tempos de ditadura, um programa como o **Hora da Notícias**, como era de se esperar, acabou sofrendo pressões políticas, inclusive por parte das próprias instâncias superiores da TV Cultura, que criticavam o hábito de João Batista de filmar pessoas desarrumadas e que não falavam a língua portuguesa da forma correta. A pressão política também veio por parte do governo, que chegou a censurar o programa em alguns momentos, sendo que Batista de Andrade foi proibido de filmar para o programa durante um tempo. Toda essa pressão contra o programa, também vinda de setores conservadores da sociedade, diga-se de passagem, chegou a tal ponto que os integrantes do grupo do **Hora da Notícias** foram, um a um, demitidos da TV Cultura.¹²⁸

Após sair da TV Cultura, em 1974, Batista de Andrade foi contratado pela TV Globo de São Paulo. Era o período do fim do “milagre econômico”, do início de uma crise econômica e do aumento da mobilização política por parte de certos setores da sociedade, cada vez mais desejosos de uma abertura política.

O cineasta levou para a TV Globo a concepção de que a televisão precisava mostrar o povo brasileiro com todos os seus problemas sociais e não apenas pessoas famosas e/ou ligadas ao governo. Na Globo, fez especiais para vários programas, como o **Domingo Gente**, o **Esporte Espetacular**, o **Fantástico** e o **Globo Repórter**. Por adotar um tom de crítica, alguns trabalhos de Batista de Andrade na Globo tiveram a exibição restrita apenas para o estado de São Paulo. Dois exemplos foram: o filme **A Batalha dos Transportes** (1974), feito para o **Globo Repórter**, que mostrou as deficiências do transporte urbano em pleno ano de eleições e de mudança na presidência da República, com a posse do general Geisel, e o filme **A Escola de 40 Mil Ruas**

¹²⁸ A versão contada por Jorge da Cunha Lima em **Uma história da TV Cultura** diz que os profissionais do programa foram pedindo demissão. Nas palavras de Lima, “Em julho de 1974, diversos funcionários do jornal *Hora da Notícias* pedem demissão, por se oporem à divulgação de notícias que consideravam estar servindo apenas a interesses, sem caráter jornalístico”. LIMA, Jorge da Cunha. **Uma história da TV Cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura / Fundação Padre Anchieta, 2008, p. 89.

(1975), que retratou a miséria das ruas de São Paulo, sendo o primeiro filme a mostrar o lado interno da Febem.

No ano de 1975 realizou o especial **O Jogo do Poder**, para o programa **Esporte Espetacular**. Esse especial abordou as eleições para a presidência do Sport Club Corinthians Paulista, nas quais os torcedores não tinham direito a voto, o qual era reservado apenas aos sócios. Esse especial funcionou, à época, como uma alegoria da situação política brasileira, na qual o direito ao voto para a Presidência da República era restrito apenas aos membros do Colégio Eleitoral, o qual era dominado pelo governo militar.

Já para o **Fantástico**, Batista de Andrade realizou **O Lenhador de Automóveis**, matéria sobre um homem que desmanchava automóveis e sobre os catadores de lixo do lixão da Raposo Tavares. Também para o **Fantástico** foi realizado o filme **Vidreiros**, cujo tema era a luta dos trabalhadores da indústria de vidros por melhores salários.

Batista de Andrade ainda fez para o **Globo Repórter** os especiais **Guitarra contra Viola, Volantes, Mão de Obra Rural e Desaparecidos**. Destaque nesta época foi o seu **Caso Norte** (1977), também para o **Globo Repórter**, obra sobre um homicídio na periferia de São Paulo, o qual envolvia migrantes nordestinos. Também vale destacar o filme **Wilsinho Galiléia** (1978), mistura de ficção e documentário que retratou a história real do bandido Wilsinho Galiléia, morto pela polícia aos 18 anos de idade. Ao apresentar um retrato ao mesmo tempo cruel e carismático do bandido, o filme foi proibido pela censura, que o acusou de mostrar um bandido como um verdadeiro herói. Os negativos dessa obra somente seriam recuperados depois de muitos anos, quando o filme finalmente começou a ser exibido em festivais em 2002.

É preciso dizer que ao estabelecer várias críticas à realidade social vivenciada naquele momento, a produção televisiva de Batista de Andrade certamente se distanciou do tipo de telejornalismo feito por outros programas, mais dóceis em relação ao regime militar. Tal esforço de Batista de Andrade em desvelar a “realidade” nua e crua, com todas as suas mazelas e problemas sociais não é nenhuma novidade para um intelectual ligado ao Partido Comunista Brasileiro. Esse tipo de exercício, aliás, já havia sido feito, por exemplo, na imprensa comunista ligada ao PCB anos antes. Jayme Lúcio Fernandes Ribeiro, ao analisar a imprensa comunista no Rio de Janeiro entre os anos de 1945 e 1958, salienta que os jornais comunistas abordavam os problemas da cidade seguindo

uma linha editorial bastante diferente daquela praticada por jornais como **O Globo**, por exemplo. A imprensa comunista do período batia de frente com a ideia do Rio de Janeiro como “a cidade maravilhosa”, procurando tratar sempre dos problemas sociais vividos pelos trabalhadores.¹²⁹ Posto isso, o trabalho de Batista de Andrade na TV certamente bebeu de tal legado.¹³⁰

A reflexão acerca da presença de cineastas de esquerda como Eduardo Coutinho e João Batista de Andrade no **Globo Repórter** é interessante porque possibilita uma melhor compreensão sobre a trajetória do programa na grade da Globo durante os anos 1970 até meados da década de 1980. Estes cineastas estiveram, durante o período, intimamente ligados à forma como o referido programa construiu representações do povo brasileiro durante a Ditadura Militar. Cássia R. Louro Palha tratou deste tema na tese de doutorado intitulada **O Povo e a TV: construções do popular na história do Globo Repórter (1973-1985)**. Neste trabalho, a autora assim descreve o projeto do programa:

Diferentemente da centralidade do *Jornal Nacional* e de sua frenética agenda diária, o *Globo Repórter* foi idealizado dentro de uma perspectiva de maior “autonomia” – ainda que de liberdade vigiada – por um grupo de cineastas que vinha de uma declarada militância política de esquerda. Com equipes exclusivas e uma real flexibilidade de tempo na preparação/direcionamento de documentários de cunho autoral, que podiam ser antecipadamente programados com temáticas específicas, o *Globo Repórter* teve, em seus primeiros anos, uma trajetória marcante de busca pela “fala do povo”. Era o homem simples do campo e das ruas o centro da narrativa dos programas que foram levados ao ar na primeira década do programa.¹³¹

O formato do **Globo Repórter** se distanciava daquele do **Jornal Nacional**. Indo ao ar uma vez por semana o programa não tinha o ritmo agitado comum aos telejornais diários. Vale destacar a importância da “fala do povo” nos temas trabalhados pelos cineastas no programa, com destaque para a representação do popular no campo e na cidade. Assim, a autora faz um balanço das construções acerca do que é o “povo

¹²⁹ Cf. RIBEIRO, Jayme Lúcio Fernandes. A imprensa comunista e a experiência democrática: cotidiano carioca e programação cultural nas páginas dos jornais (1945-1958). In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. (Orgs.). **Intelectuais Partidos**: os comunistas e as mídias no Brasil. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012. p. 145-179.

¹³⁰ Mais uma vez, a trajetória intelectual, artística e política de João Batista de Andrade será o tema do Capítulo 2 desta dissertação, onde será tratada de maneira mais detalhada a sua formação política nas veredas do marxismo-leninismo.

¹³¹ PALHA, Cássia R. Louro. **O Povo e a TV: construções do popular na história do Globo Repórter (1973-1985)**. 2007. 263 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007, f. 12-13.

brasileiro” nos séculos XIX e XX, destacando os papéis desempenhados pelas noções de “mestiçagem”, “raça”, “cultura”, “trabalhismo” etc. para a elaboração de uma identidade nacional. É com esse horizonte de diálogo que a autora aborda a história da TV Globo (e suas relações com o capital e com a Ditadura) e do **Globo Repórter**, programa no qual trabalharam, entre a cooptação e o engajamento, diversos cineastas de esquerda ocupados em elaborar imagens do povo brasileiro, em um exercício que demonstrava a relação entre esses intelectuais e as massas.¹³²

Interessante é a análise feita pela autora sobre o trabalho desses cineastas na Globo. Esses profissionais tiveram que atuar entre a autonomia e as pressões da Ditadura e da emissora, entre a produção de documentários “artísticos” e a lógica de mercado (a preocupação com a audiência). A complexa situação vivida por esses diretores de cinema pode ser descrita por meio das palavras do cineasta Washington Novaes: “Se nem sempre se fez o que se gostaria de ter feito, também não se fez na totalidade das vezes, o que não se gostaria de ter feito”.¹³³ Dito de outra forma, havia constantes embates entre os cineastas de um lado e a direção da emissora e a Ditadura de outro, com pressões, negociações e a criatividade daqueles artistas para driblar a censura.

Mas os problemas com a censura vieram. Ao mostrarem representações do povo brasileiro que se distanciavam da imagem divulgada pela ditadura, tendo como foco os problemas sociais no campo e na cidade, os filmes exibidos no **Globo Repórter** incomodavam a Ditadura, que passou a exigir mudanças no horário do programa e também a proibir a exibição de certos documentários. A partir dos anos 1970 o programa entra em crise e passa por reformulações: os cineastas vão perdendo espaço para jornalistas, as opções estéticas anteriormente feitas pelos cineastas são deixadas de lado e o programa passa a seguir os moldes do padrão jornalístico da TV Globo. Cássia R. Louro Palha descreve esse processo como uma passagem da “brasilidade de conflitos” (trabalhada pelos cineastas de esquerda) para a “brasilidade de comunhão” (trabalhada pelos jornalistas durante a redemocratização do país, em meados dos anos 1980).¹³⁴ As construções acerca do povo brasileiro feitas anteriormente pelos cineastas,

¹³² Cf. PALHA, Cássia R. Louro. **O Povo e a TV**: construções do popular na história do Globo Repórter (1973-1985). 2007. 263 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007, f. 13-69.

¹³³ NOVAES, Washington apud Ibid., f. 78.

¹³⁴ Cf. PALHA, 2007, op. cit., f. 235-239.

com foco nas tensões sociais, perdem espaço para aquelas que se voltam para uma ideia de unidade nacional no âmbito da redemocratização brasileira.

Pelo exposto acima fica perceptível o quão é complexo o meio televisivo brasileiro e sua história. Tal complexidade não aparece nas reflexões, a nosso ver simplistas e preconceituosas, acerca do meio televisivo brasileiro que são feitas no seio de setores intelectualizados de nossa sociedade que enxergam na TV brasileira um mal, algo que apenas serve à alienação das massas. Tentamos neste capítulo problematizar tal preconceito. Foi nesse sentido que trouxemos para a nossa reflexão algumas experiências de intelectuais de esquerda na TV brasileira durante o regime militar (1964-1985), pois pensamos que tais experiências jogam luz sobre a imagem da TV como algo alienador e que está a serviço apenas dos detentores do poder político e econômico.

Sem sombra de dúvidas, ainda há muita coisa a ser dita, muitas outras experiências no âmbito da TV que são instigantes e que merecem um estudo mais detalhado. O recorte aqui efetuado e as experiências brevemente analisadas (Dias Gomes, Vianinha, Eduardo Coutinho e João Batista de Andrade) não esgotam o tema. Muito pelo contrário, são apenas pequenas partes da história da televisão brasileira que, com certeza, não devem ser tidas como as mais importantes, mas apenas como algumas em meio a tantas outras que ainda estão esperando os olhares dos estudiosos.

De qualquer forma, esperamos com este capítulo ter preparado o terreno para os seguintes. No próximo capítulo, abordaremos de maneira mais detalhada a trajetória do cineasta brasileiro João Batista de Andrade, personagem que se fez presente no campo cultural brasileiro das últimas décadas, com destaque para a cultura de oposição ao regime militar. Tendo trabalhado no meio televisivo brasileiro durante os anos 1970, o cineasta procurou, nos anos que se seguiram, muitas vezes tecer críticas à televisão. Como se verá ao longo deste trabalho (sobretudo no Capítulo 3), mesmo quando comenta o seu filme **Céu Aberto**, o diretor não deixa de mostrar a sua oposição ao meio televisivo, ainda que, a nosso ver, a TV tenha possibilitado um rico aprendizado ao diretor, aprendizado que não foi descartado durante a própria filmagem do referido documentário de 1985.

Sob esse prisma, tendo em vista a reflexão feita nas páginas anteriores, temos que as falas de João Batista de Andrade acerca de sua trajetória e do seu documentário filmado em 1985 devem ser analisadas de maneira cuidadosa, ou, para retomarmos as

palavras de Jacques Aumont e Michel Marie escritas em **A Análise do Filme**, “as declarações de cineastas, actores, etc., devem usar-se sempre com a maior das cautelas, pois trata-se já de interpretações, quaisquer que possam ser as excelentes intenções de entrevistadores e entrevistados”.¹³⁵ Por serem interpretações, declarações de tal tipo atribuem sentido e significado a um determinado filme, muitas vezes simplificando as coisas, defendendo com unhas e dentes determinado ponto de vista e até mesmo procurando fixar uma memória bastante específica acerca da produção de um filme. No capítulo seguinte, o leitor perceberá o esforço de João Batista de Andrade em elaborar uma certa memória a respeito de sua filmografia, memória essa que em certos momentos deixa de lado a complexidade do meio televisivo brasileiro que procuramos explorar neste primeiro capítulo que aqui se encerra.

Dito isso, passemos então ao capítulo seguinte.

¹³⁵ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009, p. 59.

CAPÍTULO II

A TRAJETÓRIA DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE

O cinema precisa se libertar das correntes dos interesses multinacionais, precisa explodir de criatividade e independência, escapar ao controle, rebelar-se contra os monopólios e as imposições. Eu sonho com esse cinema de produção fácil, ágil, que possa viabilizar uma crescente ligação do que fazemos, como cineastas brasileiros, e nosso povo, nosso público, nossa História. É um pouco do que fiz na TV, mas é o que trago desde o primeiro filme, desde Liberdade de Imprensa: um cinema de mais urgência, que busca um espaço de reflexão sobre temas tratados “a quente”.

João Batista de Andrade

NO CAPÍTULO ANTERIOR abordamos os espaços de resistência à Ditadura Militar existentes no meio televisivo brasileiro, com destaque para o campo do telejornalismo dos anos 1970. O nosso objetivo era, com tal análise, problematizar a imagem que a televisão possui em certos setores da sociedade que a enxergam como apenas um veículo alienador, uma ferramenta na mão de uma minoria privilegiada. Foi nesse sentido que trouxemos para o primeiro plano algumas experiências de trabalho de intelectuais de esquerda neste veículo de informação, de modo a defender a ideia de que a TV não é um meio autônomo, com vontades próprias, mas que nela trabalham pessoas que, dentro de contextos históricos específicos, tomam decisões e orientam a sua atividade profissional e sua produção cultural dentro dela para fins nem sempre ligados aos interesses das camadas mais abastadas da sociedade.

Ora, durante tal empreendimento verificamos que um dos sujeitos que atuaram naquele cenário foi o cineasta brasileiro João Batista de Andrade, diretor de **Céu Aberto**, filme que é o objeto desta pesquisa. Contudo, no capítulo anterior fizemos apenas algumas considerações a respeito de sua vida e de sua obra e, nesse sentido, faz-se necessário neste segundo capítulo uma análise mais detalhada da trajetória desse cineasta, no intuito de explorar mais profundamente os caminhos seguidos por ele ao longo de sua vida.

Certamente, o historiador está aqui diante de uma questão: como narrar uma vida? Não há dúvidas de que existam uma variedade de formas de se colocar em enredo a trajetória pessoal e profissional de uma pessoa, contudo, a proposta deste segundo capítulo não é a de elaborar uma biografia de João Batista de Andrade simplesmente. Alguns fatos de sua vida serão narrados, evidentemente, mas o objetivo da análise que se segue é entender a complexidade dos caminhos trilhados por esse cineasta, complexidade essa que nos ajuda a ver de maneira mais crítica algumas declarações do próprio documentarista a respeito da televisão e da relação do seu filme **Céu Aberto** com o meio televisivo.

Nesse esforço, será importante uma análise do modo como o diretor fala a respeito de si mesmo, de sua militância política e também de suas opções estéticas. Além disso, não poderão ficar de fora algumas considerações a respeito do período da história do Brasil no qual atuou (e tem atuado) João Batista de Andrade, com destaque para a sua formação política. Acreditamos que com uma proposta de tal tipo será possível ver a trajetória de João Batista de Andrade de maneira mais abrangente, com

todas as suas contradições e complexidade, pois quando voltamos para o processo histórico muitas vezes encontramos evidências que nos possibilitam não ficarmos presos a tudo aquilo que os sujeitos dizem acerca de si mesmos e de seus feitos e realizações.

2.1) BREVE HISTÓRICO DA VIDA E DA OBRA DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE

João Batista de Andrade nasceu em Ituiutaba, interior de Minas Gerais, em dezembro de 1939, no seio de uma família de classe média composta por uma mãe professora, um pai lavrador e seis filhos. Aos dezesseis anos de idade Andrade foi fazer o curso científico na cidade de Uberaba, na escola de Mário Palmério,¹³⁶ em 1956, onde morou em uma pensão. Em 1958 transferiu-se para Belo Horizonte, onde residiu em uma república. No ano seguinte foi para a cidade de São Paulo prestar vestibular, sendo aprovado para o curso de Engenharia de Produção da Escola Politécnica da USP.

Nos anos em que estudou na Universidade de São Paulo, Batista de Andrade dedicou-se bastante aos estudos e a uma série de leituras, tendo lido autores como Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Campos de Carvalho, Carlos Drummond de Andrade, Lima Barreto, Thomas Mann, Balzac, Proust, Scott Fitzgerald, Hemingway, Tolstoi, Sthendal e Dostoievski. Sob o impacto de tais leituras, o jovem mineiro passou a escrever poesias, novelas, contos e romances. Andrade foi morar na Casa do Politécnico, uma moradia estudantil, e a partir de 1962 começou a publicar seus textos em um pequeno jornal de circulação entre os universitários. Foi nesse período que ele ingressou no Partido Comunista Brasileiro – o PCB –, a convite de um amigo da Politécnica chamado Mário Grosbaum. Na mesma época, o futuro cineasta participou também de manifestações a favor da posse de João Goulart quando da renúncia do presidente da república Jânio Quadros.

Naquele efervescente início da década de 1960, Andrade participou ativamente do movimento estudantil. Teve uma rápida ascensão dentro dos quadros do PCB, atuando na União Estadual dos Estudantes – UEE – e na área estudantil do órgão de direção estadual do Partidão, tendo que lidar com a multiplicação de vários movimentos

¹³⁶ Nascido em 1916 na cidade de Monte Carmelo, interior de Minas Gerais, Mário Palmério foi educador, político e romancista. É autor das obras **Vila dos Confins** (1956) e **Chapadão do Bugre** (1965).

que não seguiam a cartilha do PCB, tais como a Juventude Universitária Católica – JUC –, a Ação Popular – AP – e a Política Operária – Polop.

Foi nessa época de vivência em meio ao ambiente universitário, com participação no movimento estudantil, o marxismo e a adesão ao comunismo que o cinema apareceu na vida de João Batista de Andrade como possibilidade de expressão artística. Aos poucos, o futuro cineasta foi deixando os estudos de lado, passando então a se dedicar mais intensamente à atividade política. A sua militância encontrou na sétima arte uma forma de expressão quando criou o *Grupo Kuatro de Cinema*, ao lado de Francisco Ramalho Jr. O referido grupo surgiu em meio a diversas influências: os cineastas poloneses Andrzej Wajda e Jerzy Kavalerowicz, a *nouvelle-vague* (especialmente François Truffaut e Godard), o documentarista latino-americano Fernando Birri, o neo-realismo italiano e o cineasta japonês Nagisa Oshima.

O Golpe civil-militar de 1964 veio como uma resposta dos setores conservadores da sociedade brasileira a toda a mobilização social existente naquele período (com destaque para o movimento estudantil e as Ligas Campesinas). Mais que isso, o golpe impôs uma dura realidade a um jovem intelectual com as características de Andrade, ligado às esquerdas. Na segunda metade dos anos 1960, Batista de Andrade casou-se e Fernando, o seu primeiro filho, nasceu. Era preciso garantir a subsistência da família. Montou e trabalhou em um cursinho preparatório para o vestibular, que fecharia as portas no seu segundo ano de existência. Posteriormente, trabalhou na Fundação Cinemateca Brasileira a convite de Rudá de Andrade. Lá, conheceria Paulo Emílio Salles Gomes,¹³⁷ e acabaria indo trabalhar na Sociedade Amigos da Cinemateca, um cineclube.

Nesse período, Andrade estabeleceu contato com alguns cineastas do Cinema Novo como Gustavo Dahl, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto e Zelito Viana. Também conheceu o cineasta Renato Tapajós, com quem trabalhou em alguns projetos. Conviveu ainda com outras personalidades do campo cinematográfico como Roberto Santos, Maurice Capovilla, Thomaz Farkas, Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares. É nessa seara, com o regime militar já instalado e com o diálogo com diversos profissionais da área de cinema que João Batista de Andrade entra de vez na carreira de cineasta. Não sem dificuldades, pois desde o fim da

¹³⁷ Expõente crítico de cinema, Paulo Emílio Salles Gomes é autor de uma obra considerada clássica da historiografia do cinema brasileiro: **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento** (2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986.)

Vera Cruz,¹³⁸ fazer cinema em São Paulo era bastante difícil, por conta das limitações financeiras.

Em 1966, Andrade iniciou as filmagens de seu primeiro filme solo, **Liberdade de Imprensa**, que discutiu a questão apontada pelo título naquela conjuntura específica, com destaque para o debate em relação ao acordo entre o grupo Time-Life e a Rede Globo. Após tal realização, criou a Tecla Produções Cinematográficas ao lado de Francisco Ramalho Jr., João Silvério Trevisan e Sidney Paiva Lopes. O primeiro projeto da Tecla foi o filme **Anuska, Manequim e Mulher**, de Ramalho Jr., que, apesar da proposta “comercial”, contando com Francisco Cuoco no elenco, foi um fracasso de bilheteria. No mesmo período, em parceria com o cineasta Luiz Sérgio Person, Andrade criou a RPI – Filmes Brasileiros em Distribuição –, distribuidora que ambicionava fortalecer o cinema paulista.

Em 1968 nasceu o segundo filho de Andrade, Vinicius. Para sustentar a família, o cineasta fez dois filmes institucionais, um chamado **Erradicação Cafeeira** e outro sobre a Usiminas. Contudo, o que daria uma maior segurança financeira seria o trabalho como professor de cinema na Escola de Comunicações e Artes da USP, emprego obtido por meio de Rudá de Andrade. Em 1969 dirigiu **O Filho da Televisão**, episódio do longa-metragem **Em Cada Coração um Punhal**.¹³⁹ O seu filme seguinte, **Gamal – O Delírio do Sexo** (1969), gerou polêmica. Estrelada por Paulo César Peréio e Joana Fomm, a obra narra a história de um homem que, após um desentendimento com a mulher, vaga pela cidade. Por um lado, o filme recebeu críticas por conta do seu “irracionalismo”.¹⁴⁰ Por outro lado, a produção foi premiada no Air France de 1970 (prêmios de Diretor Revelação e Melhor Atriz, este último para Joana Fomm).

¹³⁸ Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949. Foi uma tentativa de se fazer um cinema industrial no país, contudo, entrou em declínio poucos anos depois de sua fundação.

¹³⁹ O filme **Em Cada Coração um Punhal** (1969) é composto por três episódios, sendo um de Batista de Andrade e os outros dois de Sebastião de Souza (**Transplante de Mãe**, ou, **Coração Materno**) e José Rubens Siqueira (**Clepsuzana**).

¹⁴⁰ O site **Memória da Censura no Cinema Brasileiro** disponibiliza uma crítica ao filme feita por José Carlos Avellar e intitulada “As cadeiras quebradas”, mas, infelizmente, sem informar o local e a data da publicação do texto. Nele, o referido crítico de cinema afirma que João Batista de Andrade realizou um “ritual de impotência” no filme, bem como salienta o tom constante de “fuga” que marca a produção. Na perspectiva de Avellar, todos os personagens da obra são destituídos de sentido: “No comportamento ritualístico de *Gamal* não existe qualquer tentativa de investigação ou afirmação racional. Tudo se passa num terreno sensorial, tudo se passa num terreno individual. [...] o filme foge, em meio a uma abordagem simbólica, de uma discussão às claras da questão”. Avellar ainda diz que o “irracionalismo” da obra é uma forma de se esconder dos problemas, o que, segundo ele, resulta em uma atitude passiva que não é interessante, ver: AVELLAR, José Carlos. As cadeiras quebradas.

No início dos anos 1970, ao lado de Jean-Claude Bernardet,¹⁴¹ foi convidado pela Comissão Estadual de Cinema de São Paulo para realizar uma série de três filmes acerca do cinema paulista intitulada **Panorama do Cinema Paulista**. Nessa ocasião veio o convite de Vladimir Herzog e Fernando Pacheco Jordão para que Andrade integrasse a equipe do programa telejornalístico **Hora da Notícias**, da TV Cultura. Com a forte repressão política por parte do regime militar e com a derrota do projeto da luta armada naquele início da década de 1970, um programa como o **Hora da Notícias** ocupava os espaços possíveis para o exercício da crítica à realidade brasileira, na perspectiva da oposição à Ditadura. De fato, o referido programa se ocupava dos problemas sociais do país. As reportagens eram filmadas e exibidas no mesmo dia, em um ritmo ágil de produção. O tom crítico era alcançado pela problematização do que aparecia nos meios de comunicação, ou seja, Andrade procurou não tratar os problemas sociais como caso de polícia – atitude comum no jornalismo da época e no de hoje –, mas desvelar os dramas humanos que estavam por trás de questões relacionadas à segurança pública, moradia, educação, emprego e renda, saúde, transporte público etc.¹⁴²

No **Hora da Notícias** Andrade fez a reportagem **Migrantes**, a qual trata das dificuldades enfrentadas pelos migrantes nordestinos na cidade de São Paulo, tais como a falta de moradia, o fechado mercado de trabalho e o preconceito dos paulistanos.¹⁴³ Por conta dessa proposta de realizar um telejornalismo crítico, o **Hora da Notícias** acabou sofrendo com a censura por parte da Ditadura Militar, além de receber críticas

Memória DA Censura no Cinema Brasileiro. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100069I004.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

¹⁴¹ Oriundo de uma família francesa, Jean-Claude Bernardet veio bastante jovem para o Brasil e aqui construiu sua carreira no campo do cinema, atuando como cineasta, teórico e crítico. É autor de obras como: BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967; _____. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; _____. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980; _____. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

¹⁴² Alguns apontamentos sobre tal experiência foram feitos no primeiro capítulo desta dissertação, notadamente entre as páginas 62 e 64.

¹⁴³ O site de compartilhamento de vídeos **Youtube** disponibiliza na internet a reportagem **Migrantes**. Por meio de letreiros, o espectador fica sabendo que Batista de Andrade e sua equipe foram para um viaduto entrevistar um grupo de “marginais”, a partir da reclamação de paulistanos da região. Ao chegarem lá, o cineasta e sua equipe descobrem que tais “marginais” são, na verdade, migrantes nordestinos que chegaram a São Paulo e não conseguiram nem emprego nem um lugar digno para ficar. Na reportagem, João Batista de Andrade filma o tenso diálogo entre o nordestino migrante e um paulistano de terno e gravata. O paulistano diz que o homem deveria ficar na zona rural pois a cidade de São Paulo não podia oferecer boas condições de vida e trabalho. Por sua vez, o nordestino responde argumentando que só faz serviços de cidade, e que quer viver na capital paulista. Ver: MIGRANTES (João Batista de Andrade, 1973). **Youtube**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cRu06H45eE4>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

vindas de setores conservadores, tanto da própria TV Cultura quanto da sociedade. Aos poucos, os integrantes do programa foram demitidos e o mesmo saiu do ar. João Batista de Andrade, que trabalhou no referido telejornal por dois anos (1972-1974), foi posteriormente contratado pela TV Globo de São Paulo, juntamente com Fernando Pacheco Jordão.

Na Globo,¹⁴⁴ Andrade produziu reportagens especiais para programas como **Domingo Gente**, **Esporte Espetacular**, **Fantástico** e **Globo Repórter**. Na nova emissora, o cineasta procurou dar continuidade à experiência na TV Cultura, mas aproveitando os maiores recursos e audiência do canal de Roberto Marinho, que permitiam a produção de filmes de maior metragem que os do **Hora da Notícias**. Sob esse prisma, realizou filmes como **A Batalha dos Transportes** e **A Escola de 40 mil Ruas** para o **Globo Repórter**.

Já para o **Esporte Espetacular**, filmou **O Jogo do Poder** (1975), sobre a eleição para a presidência do Sport Club Corinthians Paulista, metáfora da eleição para a Presidência da República. Assim como apenas os sócios do clube de futebol votavam, somente os membros do Colégio Eleitoral elegiam o presidente do país. Para o **Fantástico**, fez **O Lenhador de Automóveis**, sobre um homem que desmanchava carros e que tratou também dos catadores de lixo do lixão da Raposo Tavares, e **Vidreiros**, acerca da luta dos trabalhadores da indústria de vidros por melhores condições de trabalho.

O tom crítico de tais produções seguia o caminho iniciado no **Hora da Notícias**. Aliás, vale destacar que neste momento, meados dos anos 1970, o cenário político brasileiro já via o processo de abertura “lenta, gradual e segura” da Ditadura Militar rumo ao estado democrático de direito. Ainda neste período, mais precisamente em 1975, Vladimir Herzog, jornalista e amigo pessoal de Batista de Andrade, foi morto dentro das dependências do DOI-CODI de São Paulo, fato que abalou Andrade profundamente.

Foi nessa época, quando ainda trabalhava na Globo, que Batista de Andrade demonstrou o desejo de voltar ao cinema, até mesmo criando uma produtora, a Raiz, ao lado de sua esposa Assunção Hernandes. Procurou inovar sua linguagem filmica em programas televisivos na Globo, como em **Guitarra contra Viola**, um especial para o **Globo Repórter** que problematizou a noção de progresso na cidade de Boa Esperança

¹⁴⁴ Rever páginas 64 e 65 do capítulo anterior.

do Sul, em São Paulo. A miséria dos boias-frias foi tratada em **Volantes, Mão de Obra Rural**, já o drama das pessoas desaparecidas na cidade de São Paulo foi tema de **Desaparecidos** (1976), filme feito para o **Globo Repórter**.

Em 1977, Batista de Andrade fez **Caso Norte** para a TV Globo, filme que abordou um homicídio na capital paulista, no qual tanto o assassino quanto a vítima eram migrantes nordestinos. Com a câmera filmando de maneira participativa, em constante movimento, e o uso de atores, Batista de Andrade misturou documentário e ficção, procurando desvelar a complexidade e a carga social que envolviam o crime. O resultado: **Caso Norte** foi um sucesso de crítica, audiência e repercussão.

No mesmo ano o cineasta retornou ao cinema com a obra **Doramundo**, que recebeu financiamento da Embrafilme. O filme era uma adaptação da obra literária homônima de Geraldo Ferraz, e tinha como tema uma série de assassinatos de ferroviários ocorridos em Paranapiacaba. O filme de Andrade foi premiado no Festival de Cinema de Gramado de 1978 em três categorias: melhor filme, melhor diretor e melhor cenografia. O jornalista Orlando L. Fassoni publicou uma crítica acerca do filme na **Folha de São Paulo**, em novembro de 1978. No texto, Fassoni apontou para as várias camadas de leitura possíveis a respeito do filme, que poderia ser encarado como “um bem arrumado argumento policial”, “um cinema de mistério” ou ainda sob o prisma de uma “abordagem política”. E é sob o viés político, que Fassoni comenta o filme de Batista de Andrade:

Batista desenvolve o estudo de uma realidade que, em décadas sucessivas, pouco se alterou. O tempo não transfigurou a complexidade política e social e a leitura é clara: vivemos todos nesse mundo absurdo, repressivo e de fatos singulares em que estão mergulhados os indivíduos de Cordilheira [o nome de Paranapiacaba no filme], somos tão importantes quanto eles para compreender determinadas situações que violentam a nossa rotina, quebram o nosso sossego e nos colocam no jogo do pânico e da suspeita. [...] O que absorve na obra, é a maneira como o diretor, juntando as peças de um complicado quebra-cabeças, construiu um painel sobre o arbítrio a partir do momento em que o delegado Guizot (Armando Bogus) se instala na cidade, debruçado sobre sua fama e determinado a descobrir as raízes dos crimes. Se existem vítimas é porque existem criminosos. A questão é identificar, solucionar através da repressão, da tortura, da intriga, até quando for conveniente o uso desses expedientes. Mas eles, como revela a obra, também podem prejudicar interesses, e então é melhor apelar a novos tipos de ação para afastar os indivíduos da revolta, controla-los pelos prazeres, dominá-los pela diversão, seja um jogo de futebol ou o oferecimento, ao solteiros, de uma proximidade maior com o sexo. [...] Batista não aprofunda seus comentários sobre o clima de arbítrio que o Estado Novo instalou no país. Não precisou dissertar sobre a época nem dissecá-la porque, na verdade, o

amordaçamento das liberdades individuais não teve, ali, o seu clímax. Assim, preferiu usar o romance de Ferraz como um ponto de partida, retirar dele os elementos e as situações mais vigorosas e construir, com sincera liberdade, sem ferir a novela, um filme forte e absorvente acerca do jogo do poder, da autoridade de um sistema que, sob o pretexto de manter a ordem, põem todos sob suspeita, e dos interesses externos que geram a violência e, sobre ela, a repressão.¹⁴⁵

Sob esse prisma, a adaptação de um livro ambientado no Estado Novo, por meio da relação entre passado e presente, fez uma reflexão acerca do seu próprio momento histórico, a saber, a Ditadura Militar instalada a partir de 1964 no país. **Doramundo**, portanto, de maneira alegórica, tratou de temas atinentes ao cerceamento das liberdades individuais, prática recorrente na história de um país no qual o Estado por vezes assume um caráter autoritário. João Batista de Andrade adaptou para o cinema a obra de Ferraz a partir das nuances daquele fim dos anos 1970.¹⁴⁶ Em entrevista ao **Jornal da Tarde** àquela época, Andrade disse que Doramundo é “um filme que procura dar uma visão cerebral da realidade brasileira: o significado da repressão policial e política, em 1939, época do Estado Novo, de arbítrio e intolerância. Uma época como a de hoje, em que a sociedade se encontra inteiramente desmobilizada”.¹⁴⁷

¹⁴⁵ FASSONI, Orlando L. O medo sob a névoa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 Nov. 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100070I015.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

¹⁴⁶ O site **Memória da Censura no Cinema Brasileiro** disponibiliza outras críticas da imprensa da época que analisam o filme. A qualidade dos arquivos em PDF varia, e nem sempre é fácil ler todos os textos disponíveis. De qualquer forma, os materiais disponibilizados pelo site são úteis para a percepção das várias formas por meios das quais o filme **Doramundo** foi objeto de reflexão. Neste quadro, os críticos se voltaram para temas como os aspectos estéticos da obra e a sua relação com o livro de Ferraz, ver: BERNARDET, Jean-Claude. “Doramundo”, as nuances do terror. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 23 Nov. 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100070I013.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013; COELHO, Lauro Machado. Doramundo, cheio de defeitos. Do roteiro à direção. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 25 Nov. 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100070I014.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013; DORAMUNDO: O FILME em questão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 Maio 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100070I001.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013; EWALD FILHO, Rubens. Um filme que não é “Doramundo”. **A Tribuna**, Santos, 09 Abr. 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0100070I00501.html>>. Acesso em: 28 Dez. 2013; EWALD FILHO, Rubens. Metáforas e crimes. **A Tribuna**, Santos, 05 Dez. 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100070I012.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013; FASSONI, Orlando L. “Doramundo”: as sombras da repressão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 Nov. 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0100070I01101.html>>. Acesso em: 28 Dez. 2013; SIQUEIRA, Servulo. Doramundo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 Maio 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100070I006.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013. Além destes materiais, o site também oferece matérias de jornais e outros documentos digitalizados a respeito da produção cinematográfica nacional entre os anos de 1964 e 1988.

¹⁴⁷ BOICOTADO, CONTESTADO, PREMIADO: assim o filme “Doramundo” vai a Paris. (E quando o veremos aqui?). **Jornal da Tarde**, São Paulo, 02 Out. 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100070I008.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

Após a repercussão da obra, Andrade procurou se dedicar exclusivamente à sétima arte, demitindo-se tanto da Globo quanto da ECA (Escola de Comunicações e Artes da USP). Todavia, o cineasta faria mais alguns trabalhos para a TV Globo, notadamente para o **Globo Repórter**, como o filme **Wilsinho Galiléia** (1978).

Wilsinho Galiléia tinha como tema a vida do bandido que dá nome à película, morto pela polícia aos dezoito anos de idade. Mais uma vez, assim como em **Caso Norte**, misturando documentário e ficção, Batista de Andrade elaborou um complexo retrato do criminoso, não focando apenas na crueldade do bandido, mas procurando entender todo o processo de exclusão social que o levou ao mundo do crime e à morte precoce. O filme foi proibido pela censura, mesmo com os esforços da TV Globo para liberá-lo. Os negativos de **Wilsinho Galiléia** só seriam recuperados e exibidos ao público muitos anos depois, no Festival É Tudo Verdade de 2002, quando foi bastante elogiado.

Durante a década de 1970, além do trabalho na TV Cultura e na TV Globo, a morte do amigo Vladimir Herzog e a produção do filme **Doramundo**, Andrade participou do movimento Cinema de Rua, que produzia filmes sobre transporte, habitação, acidentes de trabalho, migração, periferia urbana e outros relacionados à situação social, política e econômica do país. Para tal movimento, o cineasta fez os filmes **Restos** (1975) e **Buraco da Comadre** (1976), o primeiro sobre catadores de lixo¹⁴⁸ e o segundo a respeito de um buraco em uma rua que só fazia aumentar ao passar dos anos.

Perto do final da década, Batista de Andrade dirigiu **Greve!** (1979), sobre o movimento operário na região do ABC paulista. O filme abordou as dificuldades de organização do movimento operário e ganhou o Prêmio Especial do Júri no I Festival do Cinema Latino Americano em Havana. No mesmo ano o cineasta voltou ao tema do movimento operário e de suas dificuldades no filme **Trabalhadores: Presente!** (1979), que rendeu a Andrade o prêmio de melhor diretor em um festival de cinema em Brasília

¹⁴⁸ O site **Curta Doc** disponibiliza o filme **Restos** na internet. Nele, o espectador vê o cenário de extrema pobreza em um lixão, com pessoas de várias idades coletando os mais diversos materiais, incluindo comida. Por meio de letreiros, fica-se sabendo que o lixão será desativado, dando lugar a um aterro sanitário, onde o trabalho dos catadores será proibido. A partir disso, o filme mostra cenas bastante tensas das máquinas removendo o lixo e quase atropelando os catadores, bem como a violência da repressão policial, que quer tirar os catadores dali à força. Ao fim do filme, a tela exibe uma frase dita por um técnico norte-americano: “O lixo de São Paulo é o mais rico do mundo”, ver: RESTOS (Dir. João Batista de Andrade, 1975). **Curta Doc**. Disponível em: <<http://curtadoc.tv/curta/inclusao/restos/>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

ainda no ano de 1979.¹⁴⁹ Sobre a produção de tais filmes, o cineasta declarou ao jornal **Correio Braziliense**, em setembro de 1979:

Ora, se a greve é um fenômeno nacional o cineasta tem o direito, e até o dever, de registrá-la. Até agora, a história do povo brasileiro foi escrita pelas classes dominantes. Canudos, por exemplo, foi escrita segundo a versão de Euclides da Cunha, que estava do lado do Exército. A Guerra do Contestado, em Santa Catarina, foi historiada por aristocratas, que reduziram a revolta camponesa a um fenômeno de patologia social. E isso marcou a vida da população de tal forma que até hoje ela tem vergonha da guerra camponesa que fez. [...] Sempre existiu o Brasil oficial e o real. Se as autoridades preferem o Brasil oficial, eu prefiro o real.¹⁵⁰

Ao defender o direito de filmar os movimentos grevistas, o que Andrade procurava era se colocar contra às investidas da censura sobre o trabalho dos cineastas (a mesma matéria do **Correio Braziliense** aponta para as dificuldades que os filmes do cineasta tinham enfrentado nesse sentido). Quando fala em “dever”, o documentarista mostra a sua forma de ver a sétima arte: ela deve se preocupar com as questões políticas do seu tempo. Interessante nesse depoimento é o trecho no qual Andrade fala de sua perspectiva de história: ela deve ser escrita de baixo para cima, do ponto de vista de setores mais amplos da sociedade brasileira. Há que se ressaltar também a noção segundo a qual o seu registro se ocupa do Brasil “real”, o que certamente traz consigo uma crença na objetividade de sua câmera cinematográfica.

É preciso destacar que naquela época Andrade participou ativamente da criação da APACI – Associação Paulista de Cineastas –, entidade criada para estimular uma melhor partilha dos recursos da Embrafilme, historicamente muito concentrados no Rio de Janeiro. A APACI também tinha como objetivo fortalecer o cinema autoral brasileiro, que sofria com a concorrência de um cinema mais comercial, seja aquele estrangeiro (sobretudo o norte-americano) seja aquele produzido na própria cidade de São Paulo, notadamente na região da “Boca do Lixo”.

¹⁴⁹ O referido movimento operário, aliás, também foi objeto de reflexão em filmes de outros cineastas como Renato Tapajós e Leon Hirszman. Sobre as visões fílmicas da greve metalúrgica de 1979, ver: SILVA, Maria Carolina Granato da. **O Cinema na Greve e a Greve no Cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)**. 2008. 446 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

¹⁵⁰ ARAÚJO, Carlos. Documentaristas: Presentes com greve e o Mangue. **Correio Braziliense**, Brasília, 28 Set. 1979. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/01000721002.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

O primeiro grande trabalho de Andrade na década de 1980 foi o filme **O Homem que Virou Suco** (1980). A obra conta a história do nordestino Deraldo, que é confundido com um outro nordestino que matara o próprio patrão. Na sua fuga pela cidade de São Paulo, Deraldo (interpretado magistralmente por José Dumont) enfrenta corajosamente as mais variadas formas de opressão, preconceito e obstáculos. Em um primeiro momento, o filme teve certa dificuldade em atrair o público espectador, contudo, apesar disso, foi convidado para o Festival Internacional de Moscou de 1981, onde ganharia a Medalha de Ouro de Melhor Filme. Após o sucesso no exterior, o filme voltou com mais força ao mercado exibidor nacional e fez considerável sucesso. A obra também circulou nos cineclubes de todo o país, onde era usado para estimular debates e reflexões.¹⁵¹

No dia 10 de dezembro de 1980, Nelson Hoineff escreveu na revista **Veja** que “João Batista de Andrade, também autor do roteiro, não faz do poeta o estereótipo da vítima nem apresenta o operário criminoso (igualmente interpretado por Dumont) como um símbolo do mau-caráter”.¹⁵² A partir de tal interpretação, podemos pensar que a representação dos dois personagens nordestinos no filme está articulada ao ambiente social em que vivem, com todas as suas dificuldades. Por não se comportar como uma vítima passiva, mas reagir às dificuldades colocadas, Deraldo demonstra ter certa força, pelo menos em determinadas partes do filme, enquanto que o operário não pode ser julgado por sua atitude de matar o patrão, visto que mesmo tendo cometido tal ato, ele não é um mau-caráter. Como disse outro crítico à época, “Ambos são vítimas do mesmo sistema social”,¹⁵³ e suas atitudes devem ser interpretadas sob esse prisma.

Acerca das opções estéticas adotas na obra, o cineasta fez a seguinte afirmação ao jornal **O Globo**, em agosto de 1981:

“O homem que virou suco” vem da minha tradição como documentarista, com uma particularidade. É que eu, como documentarista, sempre fui um ficcionista. Isso acontece desde

¹⁵¹ Sobre os caminhos trilhados pelo filme no mercado exibidor nacional, bem como nos cineclubes, ver as seguintes matérias: FILME PREMIADO EM Moscou está novamente nas telas do Brasil. **O Globo**, Rio de Janeiro, 05 Ago. 1981. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100073I007.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013; O SUCO PREMIADO. **Veja**, São Paulo, 29 Jul. 1981. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100073I006.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

¹⁵² HOINEFF, Nelson. Livre e firme. **Veja**, São Paulo, 10 Dez. 1980. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100073I010.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

¹⁵³ ANDRADE, Valério de. O homem que virou suco. **O Globo**, Rio de Janeiro, 05 Maio 1981. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100073I001.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

“Liberdade de imprensa”, que tem vários personagens. Esse traço a um só tempo ficcional e documental, ao longo da minha carreira, me colocou em permanente aproximação com os movimentos populares.¹⁵⁴

Tal fala de Andrade chama a atenção para o seu esforço de combinar documentário e ficção ao longo de sua carreira. É interessante notar que o cineasta pensa seu filme dentro de um quadro mais amplo de sua filmografia que, segundo ele, teria traços comuns desde o seu primeiro filme. Nas palavras de Valério de Andrade, ao comentar tal opção do cineasta, “Explorada adequadamente pelo diretor-roteirista, João Batista de Andrade, a identificação documental, se por um lado dilui o espetáculo cênico, por outro revigora visualmente o tipo de denúncia proposta pelo filme”.¹⁵⁵

Em 1983 o cineasta lançou o longa-metragem **A Próxima Vítima**, estrelado por Antonio Fagundes. O filme conta a história do jornalista David (Fagundes), que investiga uma série de homicídios no bairro do Brás, em São Paulo, em um ambiente de extremas violência e miséria. O filme explora o drama social por trás das questões policiais, em uma conjuntura de crescente violência urbana em meio à abertura política do país. Batista de Andrade teve que lutar para conseguir lançar o filme sem os cortes propostos pela censura.

Helena Salem, em matéria publicada no jornal **O Globo** de 16 de fevereiro de 1984, assim comentou o filme:

Trata-se de uma reflexão “a quente”, segundo o próprio cineasta, abordando temas recentes e atuais, arriscando intuições, mergulhando na crise social e política brasileira. Paulista, 44 anos, João Batista de Andrade filmou “A próxima vítima” nos meses de outubro e novembro de 1982 (e, depois, em janeiro e fevereiro do ano passado), integrando a realidade dos comícios ao trabalho de ficção.¹⁵⁶

Mais uma vez, o que é destacado é o esforço do cineasta em mesclar um trabalho que de alguma forma documenta a realidade filmada a um trabalho ficcional.

¹⁵⁴ FILME PREMIADO EM Moscou está novamente nas telas do Brasil. **O Globo**, Rio de Janeiro, 05 Ago. 1981. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100073I007.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

¹⁵⁵ ANDRADE, Valério de. O homem que virou suco. **O Globo**, Rio de Janeiro, 05 Maio 1981. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100073I001.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

¹⁵⁶ SALEM, Helena. “A próxima vítima”, visão da crise social brasileira. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 Fev. 1984. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100074I004.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

Assim, por meio de uma narrativa dos caminhos trilhados pelo protagonista no bairro do Brás, o cineasta procura refletir sobre os problemas enfrentados pelo país naquele momento dos anos 1980. Assim como fizera em **Doramundo**, Batista de Andrade usa a história em torno do mistério a respeito de vários assassinatos para pensar questões de ordem mais ampla e urgente.

José Carlos Avellar também teceu alguns comentários a respeito de **A Próxima Vítima** no **Jornal do Brasil**. A sua análise se volta para os aspectos formais da obra, destacando a forma da montagem, o clima de tensão que marca o filme, os movimentos ágeis de câmera e o fato de esta muitas vezes filmar os acontecimentos a partir do ponto de vista do protagonista. Avellar também observou que a obra mistura “Um pouco de aventura policial” e “um pouco de reportagem”, onde “Os crimes parecem um fio capaz de conduzir David ao centro da questão. O fio capaz de explicar a sociedade em que ele vive, o fio capaz de explicar-lhe o seu próprio descrédito nas eleições que se aproximam como um meio eficaz para mudar as coisas”. Segundo Avellar, a obra de Batista de Andrade era “um filme sobre um impasse”, o impasse da abertura política em andamento no país.¹⁵⁷

Ainda nos anos 1980, Batista de Andrade faria dois outros longas. O primeiro deles foi o documentário **Céu Aberto** (1985), sobre o processo da redemocratização brasileira. O filme tem como eixo narrativo a sequência de fatos ligados ao processo de eleição indireta, doença e morte do político mineiro Tancredo Neves. A obra, que é um mergulho nas esperanças e nas desconfianças em relação à nascente Nova República, foi filmada no calor da hora, a partir de uma decisão repentina do cineasta, assim como havia feito em algumas de suas experiências anteriores (casos de **Greve!** e **Trabalhadores: Presente!**, por exemplo). Esse documentário foi premiado no II Festival Internacional do Rio de 1985 (Prêmio Especial do Júri e Prêmio de Melhor Filme OCIC – Office Catholic International du Cinema), no Festival de Aveiro, em Portugal, no qual conquistou o Prêmio Especial do Júri, no ano de 1986, e também em Caxambú, ganhando o Prêmio Especial do Júri em 1986.¹⁵⁸

¹⁵⁷ AVELLAR, José Carlos. “A Próxima Vítima”: O lixo ocidental. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 Fev. 1984. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0100074I00501.html>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

¹⁵⁸ Por ser o objeto de estudo desta dissertação, o filme **Céu Aberto** será mais profundamente analisado no próximo capítulo, onde discutiremos as circunstâncias de sua produção, seus aspectos estéticos, os temas tratados e a forma como Batista de Andrade escreve a história recente do país por meio do documentário.

O filme seguinte, **O País dos Tenentes** (1987), estrelado por Paulo Autran, tinha como tema a perda dos ideais políticos ao contar a história de um militar que, quando jovem, participou do movimento tenentista, mas acabou ao longo de sua vida assumindo uma postura mais conservadora, alinhada aos interesses do capital estrangeiro no país. O filme dividiu a opinião dos críticos à época de seu lançamento, recebendo elogios de um lado e comentários negativos de outro.

Na **Tribuna da Imprensa** de 05 de novembro de 1987, Ronald F. Monteiro elogiou o visual “expressivo” do filme, especialmente no que diz respeito à fotografia e à cenografia. Contudo, teceu críticas em relação ao fato de que, segundo ele, “a carga de informações supera a capacidade de compreensão do espectador do comum”, bem como a existência de “lacunas” que provocam “confusões” em quem assiste ao filme, pois a obra não esclarece uma série de fatos, gerando dúvidas. De qualquer forma, segundo Monteiro, **O País dos Tenentes** era um filme que podia ser visto como “um resultado expressivo daquilo que passa pela cabeça das pessoas no nosso país de hoje: um reflexo do desencanto e desalento que tomou conta de todos”.¹⁵⁹ Por meio do diálogo entre passado e presente nas memórias do personagem de Autran, era o próprio processo histórico brasileiro, que naquele momento já estava na Nova República, que era abordado.

Por sua vez, o crítico Amir Labaki teceu duros comentários a respeito do filme no **Jornal da Tarde**. Descreveu **O País dos Tenentes** como “um completo equívoco”, no qual o passado do país é apresentado como “história pessoal, particular, não social”. O roteiro, de acordo com o crítico, apresentava problemas, todos os personagens eram “unidimensionais”, o protagonista parecia “catatônico o filme inteiro”, não havendo “humor” e “ironia” na película.¹⁶⁰ Já Ely Azeredo até fez elogios aos aspectos visuais e à montagem do filme, mas criticou o fato de o filme ficar no meio do caminho entre “as exigências históricas do tema” e a “decisão do cineasta de concentrar-se na crise existencial que atormenta, no fim da vida, o protagonista”.¹⁶¹ Análise parecida foi a de

¹⁵⁹ MONTEIRO, Ronald F. *O País dos Tenentes*. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 05 Nov. 1987. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100075I012.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

¹⁶⁰ LABAKI, Amir. *O que há de errado no País dos Tenentes*. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 12 Nov. 1987. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100075I006.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

¹⁶¹ AZEREDO, Ely. *Em cima do muro*. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 Out. 1987. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100075I011.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

Sérgio Bazi, que também elogiou a fotografia do longa, mas afirmou que o roteiro era “confuso” e “pretensioso”.¹⁶²

A partir disso, o cineasta procurou defender o seu filme das críticas feitas a ele em matéria publicada no **Jornal da Tarde** de 11 de novembro de 1987:

Não estou tentando enganar as pessoas, fiz um filme de reflexão. **O País dos Tenentes** é uma tentativa de romper com essa inércia do pensamento nacional. É uma maneira de dizer que não vou desistir do meu poder de pensar. Meu filme é um exercício cerebral, da mesma maneira que também é um exercício cerebral uma poesia de Drummond. Não é pra ninguém sair chorando do cinema, ter catarse. É uma tentativa de reflexão no mais alto grau que pude fazer neste momento. Quem me conhece sabe da minha ligação crítica com a crise social brasileira, com a política e com a História. Dediquei toda minha filmografia a essa temática. Logo, não é de se estranhar minha aproximação com a história fabulosa dos tenentes. O que pode surpreender é eu não ter ido ao passado buscar explicações históricas para os fatos nem cedido à tentação do documentário e do didatismo. [...] Falo de um tempo em que jovens falavam e lutavam pelo futuro, enquanto no Brasil de hoje não se decifra nem o presente. Crise de idéias ou de como a História aqui corrompe os ideais. O filme mostra o Brasil vivendo 60 anos de transição. E o pessoal está achando essa de agora longa...¹⁶³

O cineasta tentou assim justificar as opções estéticas feitas durante a produção da obra. **O País dos Tenentes** seria um exercício de reflexão sem a preocupação de ser didático. Interessante notar que o diretor pensa as últimas décadas da história brasileira como uma longa transição, em que a passagem da Ditadura Militar (1964-1985) para o estado democrático de direito seria apenas mais uma etapa de um longo processo marcado pelo desencanto constante, no qual o tempo presente é difícil de ser interpretado.

É importante dizer que houve quem elogiasse o filme, como o crítico Edmar Pereira que, no seu texto publicado no **Jornal da Tarde** do dia 12 de novembro de 1987, disse que o filme “formula as perguntas e estimula – como poucos filmes têm feito – uma reflexão em torno delas. Quanto às respostas, elas são deixadas ao espectador. [...] a dignidade das suas intenções encontra equivalente na sua alta qualidade cinematográfica”. Segundo o crítico, o diálogo entre passado e presente no

¹⁶² BAZI, Sérgio. O confuso País dos Tenentes. **Correio Braziliense**, Brasília, 06 Ago. 1987. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100075I010.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

¹⁶³ PEREIRA, Edmar. O País dos Tenentes, polêmico. E sem concessões. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 11 Nov. 1987. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0100075I00901.html>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

filme não se propunha a reconstituição linear da História, havendo sim “um intrincado jogo de imagens e de metáforas” que não era supérfluo nem destituído de sentido.¹⁶⁴ Como se vê, o mesmo filme foi capaz de gerar diferentes interpretações.

Após toda a polêmica de **O País dos Tenentes**, Andrade começou a trabalhar em um projeto sobre a vida de seu amigo Vladimir Herzog. O cineasta entrou em contato com o ator Klaus Maria Brandauer, batalhou contratos de co-produção na Espanha, em Portugal e na Iugoslávia, e também tentou captar recursos junto à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Contudo, o projeto do filme sobre Vlado não venceu o edital da Secretaria, e a obra não pôde ser realizada. Tal fato gerou em Andrade uma profunda decepção com os descaminhos do cinema brasileiro naquele momento. Depois disso, Andrade saiu da APACI e também do estado de São Paulo. O destino era o interior do país: Doverlândia (Goiás), Barra do Garças (MT) e, posteriormente, Goiânia.

Nessa espécie de exílio voluntário no centro-oeste brasileiro, após um período sem fazer cinema, Andrade acabou voltando à sétima arte com o filme **O Cego que Gritava Luz** (1995), obra centrada em um contador de histórias e na narrativa do assassinato de duas meninas, que envolve acontecimentos mais abrangentes. Esse filme foi premiado no Festival de Brasília (Melhor Filme e Melhor Ator, este último para Tonico Pereira, no Prêmio da Câmara Legislativa do Distrito Federal) e no Festival Sesc dos Melhores Filmes de 1996, no Distrito Federal (Melhor Ator, para Tonico Pereira).

Seu filme seguinte foi **O Tronco** (1999), adaptação do romance de Bernardo Élis. A obra narra a disputa pelo poder por grandes fazendeiros e coronéis do início do século em Goiás.¹⁶⁵ O filme recebeu os prêmios de Melhor Filme (Comissão Brasil 500 Anos) e Melhor Ator Coadjuvante (Rolando Boldrin) no Festival de Brasília de 1999, Melhor Diretor no Festival de Recife de 2000 e Melhor Ator Coadjuvante (Rolando Boldrin) e Melhor Cenografia no Festival de Natal de 1999. O crítico Inácio Araújo publicou um texto sobre o filme no dia 26 de novembro na **Folha de São Paulo**, no qual abordou as aproximações e os distanciamentos entre a obra e os faroestes americanos,

¹⁶⁴ PEREIRA, Edmar. Talentoso jogo de imagens e metáforas. Para provocar reflexão. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 12 Nov. 1987. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100075I005.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

¹⁶⁵ Para uma análise da obra literária de Bernardo Élis e de sua versão cinematográfica feita pelas mãos de João Batista de Andrade, ver: VIEIRA NETO, Henrique José. **O Tronco**: obra literária de Bernardo Élis (1956), filmica de João Batista de Andrade (1999) e as conexões possíveis entre *cinema, literatura e história*. 2010. 197 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

bem como a relevância do filme (a representação da violência e da barbárie) naquele momento da história do país. Já Luiz Zanin Oricchio publicou suas impressões acerca do filme no jornal **O Estado de São Paulo**, no dia 01 de outubro de 1999. Oricchio destacou o “pano de fundo político” do filme, o diálogo entre passado e presente na reflexão acerca da “arquitetura social brasileira existente até hoje” e a atualidade do filme naquele momento (fim dos anos 1990, neoliberalismo): “Na luta entre os grandes, são os pequenos que levam a pior, porque confundem os seus interesses com os deles. Isso tanto hoje quanto na República Velha”.¹⁶⁶

Vivendo no estado de Goiás, Andrade foi convidado pelo governador Marconi Perillo para fazer um festival de cinema, o FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental. Também fundou a produtora Oeste Filmes e dirigiu o filme **Rua Seis, Sem Número** (2002), estrelado por Marco Ricca, que conta a história de um homem que caminha pela periferia de Brasília à procura de uma casa que fica na rua que dá nome ao filme. Na sua busca, ele entra em contato com a miséria e a violência do lugar. Após esse filme, o cineasta resolveu retomar o seu trabalho como documentarista fazendo uso das novas tecnologias, tais como as modernas câmeras que dão mais liberdade e permitem a realização cinematográfica com um menor número de profissionais envolvidos. Esse esforço pode ser visto, por exemplo, no filme **Vida de Artista** (2004), documentário sobre um artista popular, o santeiro José Inácio.

Em 2005 o cineasta retornou a São Paulo, no mesmo ano fez o documentário **Vlado – 30 Anos Depois**, no qual o tema era o seu amigo Vladimir Herzog. Nos anos de 2005 e 2006 foi secretário de Cultura do governo de Geraldo Alckmin, quando mais de quinhentos projetos culturais de diversas áreas (teatro, cinema, música, literatura etc.) foram viabilizados. Dirigiu o longa-metragem **Veias e Vinhos**, adaptação lançada em 2006 do romance de Miguel Jorge. Posteriormente, com co-produção da TV Brasil, dirigiu o documentário **Travessia** em 2008. Candidatou-se pelo PPS – Partido Popular Socialista – a vice-prefeito da capital paulista em chapa que tinha Soninha Francine como candidata ao cargo de prefeita. Contudo, Andrade e Soninha não conseguiram se eleger naquelas eleições do ano de 2008. Em 2010, nas eleições presidenciais, declarou

¹⁶⁶ ORICCHIO, Luiz Zanin. [Crítica sobre o filme **O Tronco**, publicada originalmente O Estado de S. Paulo, 01 Out. 1999]. **Site Oficial de João Batista de Andrade**, Críticas. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/joabatistadeandrade/tronco_critica.htm>. Acesso em: 28 Dez. 2013. Ver também: ARAÚJO, Inácio. [Crítica sobre o filme **O Tronco**, publicada originalmente O Estado de S. Paulo, 26 Nov. 1999]. **Site Oficial de João Batista de Andrade**, Críticas. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/joabatistadeandrade/tronco_critica.htm>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

o seu apoio ao candidato José Serra (do PSDB), contra a candidata do PT, Dilma Rousseff, fato que gerou certo descontentamento entre alguns de seus colegas. No mesmo ano, foi homenageado no 5º Festival Latino-americano de Cinema, em São Paulo. Desligou-se do PPS em 2011, e em 2012 assumiu a presidência do Memorial da América Latina.

Ao longo de toda a sua trajetória, João Batista de Andrade foi cineasta, tendo dirigido filmes de ficção e documentários, escritor¹⁶⁷ e também sujeito de atuação institucional no campo cultural. Foi censurado, premiado, elogiado e criticado. Formado politicamente nas esquerdas dos anos 1960, sua longa trajetória foi marcada, sobretudo, pelo cinema e pela política.

2.2) JOÃO BATISTA DE ANDRADE POR ELE MESMO: ALGUMAS FALAS DO CINEASTA

Pelo exposto no item anterior, fica visível que o cineasta brasileiro João Batista de Andrade teve intensa atuação no campo cultural brasileiro nas últimas décadas, notadamente no cinema e na televisão. Durante todo esse período, o diretor tem concedido uma série de entrevistas e depoimentos a jornalistas e estudiosos nos quais ele fala a respeito de sua própria trajetória, bem como tece comentários sobre política, cultura, cinema e televisão no Brasil. Pode-se dizer que nessas falas ele elabora uma memória a respeito de si mesmo e de sua obra.¹⁶⁸

Entre os depoimentos já dados por Andrade, destaca-se o que foi dado pelo cineasta à jornalista Maria do Rosário Caetano e que foi publicado sob a forma de livro em 2004, pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, dentro da Coleção Aplauso Cinema Brasil.¹⁶⁹ É esse depoimento que analisaremos a seguir no intuito de

¹⁶⁷ João Batista de Andrade é autor dos livros **Perdido no meio da rua** (São Paulo: Global, 1989), **A terra do Deus dará** (São Paulo: Atual, 1991), **Um olé em Deus** (São Paulo: Scipione Cultural, 1997), **Portal dos Sonhos** (São Carlos: EdUFSCar, 2001), **O povo fala** (2002), este último que foi sua tese de doutorado pela USP, e **Sozitos: a lenda da Terra Ronca** (São Paulo: Lazuli, 2012). Recentemente, publicou o romance **Confinados: memórias de um tempo sem saídas** (São Paulo: Prumo, 2013).

¹⁶⁸ Em um trabalho bastante conhecido dos historiadores, Jacques Le Goff observou, em diálogo com psicanalistas e psicólogos, que existem “manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual”. A memória está, sob esse prisma, entre a “recordação” e o “esquecimento”, ou seja, ela é seletiva e destaca certos episódios em detrimento de outros por conta de interesses e das especificidades do momento no qual ela é acionada: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, p. 426.

¹⁶⁹ A referida coleção funciona como um “lugar de memória”, para usarmos a expressão popularizada entre os historiadores por Pierre Nora. Os livros da Coleção Aplauso Cinema Brasil visam registrar as

verificarmos como Andrade elabora uma memória a respeito de sua própria trajetória de vida.¹⁷⁰

O primeiro elemento dessa entrevista que merece destaque é a descrição que Andrade faz da sua vida em São Paulo no meio universitário do início da década de 1960. Segundo o cineasta, toda a efervescência política, social e cultural daquele período foi importante em sua formação política:

Foi um momento importante de minha formação e, na verdade, da formação de toda minha geração. Ali explodia, com grande visibilidade, o conflito básico entre um projeto democrático e popular de governo e sociedade contra o tradicional golpismo militar, golpismo que sempre foi apoiado pelos imensos interesses norte-americanos no Brasil, nessa época de guerra fria.¹⁷¹

Aqui Andrade refere-se aos interesses em jogo quando da crise política instalada no país a partir da renúncia de Jânio Quadros da presidência da república, com toda a discussão a respeito da posse de João Goulart, visto por setores conservadores da sociedade brasileira como um político ligado aos comunistas. Foi um momento de grande agitação no cenário político brasileiro, no qual estavam em pauta temas como o subdesenvolvimento do país, o elitismo, o arcaísmo da nossa estrutura agrária (com os velhos coronéis) etc. Segundo Andrade, é no início dos anos 1960 que “O movimento

trajetórias de diversos personagens da história do cinema brasileiro, tentando evitar, deste modo, o esquecimento delas. A coleção usa muito a forma do depoimento e da narrativa autobiográfica, e tem fornecido a historiadores e demais estudiosos de nosso cinema uma ampla quantidade de material para pesquisa, tendo, pois, efeitos na historiografia produzida a respeito do cinema nacional. Sobre a noção de “lugar de memória” (ou “lugares”, no plural), ver: NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, Dez. 1993.

¹⁷⁰ Fizemos a opção de nos concentrarmos no depoimento do cineasta dado à jornalista Maria do Rosário Caetano tendo em vista a abrangência do mesmo, a sua organização e o fato de que foi publicado dentro de uma coleção bastante lida recentemente, a Aplauso Cinema Brasil, tendo, portanto, um raio de alcance considerável. Outros depoimentos do cineasta também podem ser encontrados, contudo, é preciso observar que muitas vezes Batista de Andrade repete neles várias coisas ditas no seu depoimento publicado em 2004, o que nos estimulou a fazermos uma análise apenas do material tornado público pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, com o intuito de apresentar o conteúdo de tais falas de maneira mais clara ao leitor. Outros dois depoimentos do cineasta podem ser vistos por meio das seguintes referências: ANDRADE, João Batista de. Depoimento. [Entrevistadores: Alexandre Kishimoto, Carla Miucci e Flávio Brito]. **Site Mnemocine**. [S. l.] 01 Abr. 2003. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/jba1.htm>>. Acesso em: 28 Dez. 2013; _____. Transcrição da entrevista com o cineasta. Entrevistadores: Renata Fortes e Heidy Vargas, São Paulo. In: FORTES, Renata Alves de Paiva. **A Obra Documentária de João Batista de Andrade**. 2007. 293 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007, f. 207-293.

¹⁷¹ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 37-38.

estudantil entra de vez na trajetória da revolução brasileira, desenhando, pouco a pouco, o cenário de um país liberto, democrático, moderno e justo e, quem sabe, socialista”.¹⁷²

Na sequência, ele complementa:

[...] os militantes podiam se sentir como “*participantes de um momento revolucionário*”. Era um clima contagiante, no qual o ufanismo invadia todas as barreiras da prudência e do realismo. [...] Eu me lembro, com certa dose de ironia, mas também com emoção, das festas populares, da alegria de tudo aquilo. Das presenças de músicos famosos, de poetas de vanguarda, escritores, pintores, atores, atrizes, nessas manifestações, ajudando a universalizar seus significados, valorizando o esforço popular, conscientizando. Havia então o CPC, com suas peças “conscientizadoras”, polêmica que pouco interessa agora.¹⁷³

O relato emocionado de Andrade rememora o início do decênio de 1960 quando os segmentos ligados às esquerdas acreditavam estar encaminhando a revolução que daria fim à desigualdade social e à exploração dos mais pobres pelos mais ricos no Brasil. O cineasta chama a atenção para a articulação entre arte e política naquele momento, quando muitas produções culturais eram orientadas para a conscientização das camadas populares por parte dos jovens intelectuais, estudantes e artistas. É preciso destacar que nessa fala percebe-se o tom crítico do cineasta em relação àqueles movimentos: faltaram prudência e realismo por parte dos que pensavam estar vivendo uma “revolução”. Lembrando e narrando tais acontecimentos décadas depois, o tom de Andrade só é possível por uma razão: falando *a posteriori*, ele sabe que toda aquela mobilização social seria fortemente reprimida em 1964 pelo Golpe Civil-Militar. A almejada “revolução socialista” não chegaria.

De fato, no depoimento dado à Maria do Rosário Caetano, Batista de Andrade afirma em mais de uma passagem que a crença em uma possível revolução naquele momento foi uma ilusão por parte dos militantes de esquerda. Isso porque toda aquela mobilização popular provocou a reação por parte de setores conservadores, de direita, bem como as velhas oligarquias e camadas mais abastadas da sociedade, isso sem falar na reação dos Estados Unidos, que tinham interesses econômicos e políticos no Brasil. Dessa reação conservadora veio o Golpe em 1964. Sobre tal acontecimento, Andrade diz: “Quando se deu o golpe, anunciado na madrugada do dia primeiro de abril de 1964,

¹⁷² CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 39.

¹⁷³ Ibid., p. 67-68.

pelo líder civil Magalhães Pinto, governador mineiro, o mundo desabou sobre minha ingenuidade”.¹⁷⁴

Com o Golpe, houve uma “terrível sensação de perda, de derrota”.¹⁷⁵ Mais que isso, foi uma experiência que deixou marcas no cineasta: “eu nunca me livrei desse sentimento de perda. É um sentimento que marca, em meus filmes, a dificuldade da política (ou, quem sabe, da consciência) diante dos fatos, diante da brutalidade e da manipulação”.¹⁷⁶ Tendo participado ativamente da efervescência política do início dos anos 1960, o Golpe de 1964 foi uma experiência traumática para Batista de Andrade, que abalou a crença na possibilidade de uma revolução no país. O legado deixado por tal experiência é a noção de “dificuldade da política”, ou seja, o distanciamento entre a tomada de consciência – os ideais – e a ação prática no corpo social no sentido da transformação do *status quo*. O golpe é, nesse ponto de vista, um marco que liga a história política do país à própria trajetória individual de Andrade.

Ademais, 1964 é tratado por Batista de Andrade como um *marco histórico*. Talvez seja útil trazermos para este momento de nossa reflexão as considerações de Carlos Alberto Vesentini acerca da elaboração de uma determinada *memória histórica* em torno de um evento. Na sua obra **A Teia do Fato**, Vesentini nos diz a respeito das memórias em torno da chamada Revolução de 1930:

Um dia, uma manhã – nestes a morte de uma república e o nascimento de uma revolução. A aparente simplicidade do cotidiano, de outras manhãs, foi quebrada por um conjunto de ações que o abalaram. Esta quebra da rotina diária, forte o bastante para impedir o olvido, parece dotada da capacidade singular de unir o eu e o além dele, com a grandeza supostamente associada ao evento histórico.¹⁷⁷

Podemos pensar que, assim como 1930 (a “revolução”), 1964 (o golpe para uns ou a “revolução” para outros) ganhou o *status* de evento histórico exatamente por interferir na vida de toda uma coletividade, sendo algo geral e amplo, não apenas individual. Como bem demonstra Vesentini, um evento de tal tipo tem a capacidade de se tornar um *marco* porque consegue romper fortemente com o cotidiano, ele quebra a

¹⁷⁴ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 79.

¹⁷⁵ Ibid., p. 18.

¹⁷⁶ Ibid., p. 19.

¹⁷⁷ VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato:** uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec / História Social USP, 1997, p. 24.

“rotina diária” a tal ponto de impedir que esse acontecimento seja esquecido. Em decorrência disso, ou seja, dessa “transsubstanciação” de um determinado evento em “fato histórico”, temos a constituição de um *marco* que é capaz de explicar, por si só, toda uma gama de outros eventos.¹⁷⁸

Ora, é exatamente isso que percebemos quando nos deparamos com falas de João Batista de Andrade a respeito do golpe civil-militar de 1964. Tal fato é visto como o elemento que explica as opções estéticas de Andrade ao longo de boa parte de sua carreira artística, notadamente aquela desenvolvida ao longo dos anos da Ditadura. Como 1964 marcou a tomada do poder por setores aos quais o cineasta se opunha, os anos seguintes deveriam ser dedicados à oposição ao regime. Na narrativa de João Batista de Andrade, todo aquele cotidiano de mobilização política vivido no início do decênio de 1960 foi duramente quebrado pelo golpe, visto como um marco não apenas da história de vida do cineasta, mas também da história do Brasil.

Ao rememorar o referido golpe que jogou por terra as ilusões revolucionárias, Batista de Andrade faz um balanço crítico do qual não escapa nem mesmo o que ele chama de “a velha máquina burocrática do ‘Partidão’”.¹⁷⁹ Na narrativa de Andrade é salientado que o PCB foi incapaz de prever e não soube lidar adequadamente com a realidade imposta pelo golpe de 1964, na qual os militantes de esquerda ficaram, a princípio, perdidos, sem saber o que fazer e o que falar. Foi a partir desse momento que Andrade saiu da Casa do Politécnico, com medo de ser pego pelos militares dada a sua militância no PCB.

A postura crítica em relação ao referido partido continua quando Andrade lembra o processo de fragmentação do PCB no fim dos anos 1960. Com a ditadura militar instalada ficaram intensas as discussões em torno da luta armada como forma de resistência política, ocorrendo os famosos “rachas” no partido, com um grupo moderado apoiando Luis Carlos Prestes de um lado e uma ala mais radical apoiando Carlos Marighella, e defendendo a luta armada, do outro. Ao recordar o Congresso Estadual do PCB em 1967, quando ficou muito evidente a divisão interna no Partidão, Andrade destaca a forma como funcionava o partido: “as grandes decisões eram tomadas em

¹⁷⁸ Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato:** uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec / História Social USP, 1997, p. 26-34.

¹⁷⁹ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 85.

salas fechadas, pelos ‘capas-pretas’. Prestes e Marighella, já em clima de guerra, não circulavam perante os simples mortais, como eu”.¹⁸⁰ O PCB tinha, deste ponto de vista, uma estrutura marcada pela hierarquia, na qual a alta burocracia do partido, os chamados “capas-pretas”, é quem tomava as decisões de maior importância. O tom da fala de Andrade a respeito da configuração do partido é, como se vê, bastante crítico.

O cenário político brasileiro viu naquele momento um processo de radicalização, tanto à esquerda, com grupos opositores à Ditadura (movimento estudantil, artistas e adeptos da luta armada, por exemplo), quanto à direita (com o regime decretando o AI-5). Batista de Andrade assim descreve a sua postura naquela conjuntura: “Eu permanecia, por índole, ainda fiel ao projeto de luta democrática do PCB, prevista principalmente pela Resolução de 58, após a crítica ao stalinismo”.¹⁸¹ A partir disso, o cineasta desenvolve:

Com essa posição anti-luta armada – e já sem o balizamento partidário – eu fui entrando num processo de isolamento muito grande. Muitos de meus amigos radicalizaram suas vidas por dois caminhos que eu recusei. Um, o da luta armada. O outro, o das drogas. Assim, com minha carreira cinematográfica inviabilizada, desamparado ideologicamente e isolado de muitos amigos, eu realmente entrei em parafuso. É um período difícil de reproduzir.¹⁸²

A realidade imposta pela ditadura impôs dificuldades ao cineasta, tanto no campo de sua atuação política quanto na sua vida profissional e pessoal. Dificuldades que podem ser exemplificadas com a apreensão de várias cópias do seu filme **Liberdade de Imprensa** durante o Congresso da UNE em Ibiúna, fato que atrapalhou a circulação do filme pelo território nacional. Para além da questão em torno do quanto difícil foi o contexto inaugurado com a ditadura, estes trechos são interessantes porque, se em outras passagens o cineasta rememora as características do PCB de maneira bastante crítica, Andrade revela aqui que, no que diz respeito à questão em torno da luta armada, a sua postura seguiu a orientação oficial do partidão, ou seja, ele se colocou contra essa forma de luta pelo fim da ditadura. Tal questão fica evidente quando o documentarista fala de Jean-Claude Bernardet:

¹⁸⁰ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias**: a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 121.

¹⁸¹ Ibid., p. 123.

¹⁸² Ibid., p. 124.

Jean-Claude, como eu, tinha sido militante do PCB e passava por um momento de rejeição a essa origem, incomodado com a tendência stalinista de controle ainda vigente no Partido. Eu, ao contrário, achava que o Partido, apesar de tudo, apesar de sua burocrática direção, apesar do mandonismo, ainda era importante no processo político brasileiro, representando um projeto de luta ampla e aberta pela democracia, em contraposição à proposta de luta armada, isolacionista e que, a essa altura, início dos anos 1970, já estava tragicamente derrotada.¹⁸³

Apesar de ver algumas características do PCB com reservas, o cineasta procura deixar claro que ainda acreditava no papel a ser desempenhado pelo partidão no cenário político brasileiro. A perspectiva crítica não está necessariamente articulada a um abandono imediato do partido. Ainda sobre o PCB, Andrade tece mais alguns comentários quando rememora o período do início dos anos 1980. Ao relatar o momento político vivido pelo país naquela conjuntura, com a aprovação da Lei de Anistia, o processo de abertura, a reorganização da sociedade civil, Batista de Andrade fala de sua revisão crítica, naquele momento, das posturas historicamente assumidas pelo PCB, revisão feita em um projeto de adaptação cinematográfica da obra **Os Demônios**, do escritor russo Dostoevski. Segundo o cineasta, o filme, que jamais fora concretizado,

Seria uma reflexão crítica a respeito da defasagem ideológica da própria esquerda, incapaz de aceitar as mudanças no país e tentando ainda impor um modelo autoritário de política. O projeto nasceu de uma idéia minha, ainda em 1980, num momento em que eu voltara a militar, desde 77, ajudando na reconstrução do Partido (PCB), participando da direção estadual e do jornal *A Voz da Unidade*, uma proposta renovada de política que retomava o tom de crítica lançado na resolução de 1958, que buscava uma superação do stalinismo e uma visão nacional da Revolução Socialista no Brasil.¹⁸⁴

É preciso tentar entender tal revisão crítica à luz do momento vivenciado por Batista de Andrade. O país vivia o processo de abertura política no qual a luta pela democracia e a crítica ao autoritarismo estavam na ordem do dia. Sob esse prisma, o modelo “autoritário” de fazer política que, segundo Andrade, ainda impregnava setores da esquerda, estava defasado, o que exigia a reconstrução do PCB. Nas palavras de Andrade, nessa reconstrução do Partidão, “Havia, de fato, a possibilidade de inserção de

¹⁸³ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias**: a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 148.

¹⁸⁴ Ibid., p. 306.

um PCB renovado, democrático, no jogo político brasileiro, quando o quadro internacional já mostrava os derradeiros sinais de uma decadência sem limites do movimento comunista em todo o mundo”.¹⁸⁵

Todavia, os caminhos de Andrade dentro do PCB foram tortuosos. Com a anistia, dirigentes nacionais do Comitê Central do PCB, como o próprio Prestes e também Giocondo Dias, que estavam exilados no exterior, voltaram ao país. Tais membros do PCB fizeram diversas críticas aos militantes que operavam, naquele momento, uma revisão nas posturas e estratégias do Partido. Sendo um dos acusados de traição ao PCB, Batista de Andrade deixou a militância dentro do partidão. Seu projeto de filme **Os Demônios**, que contaria a história de um ex-exilado de volta ao Brasil, incapaz de levar adiante uma revisão crítica da ideologia do partido, impedido por membros contrários a tal proposta, deve ser entendido, portanto, dentro deste quadro. Todavia, o referido projeto não foi aprovado pela Embrafilme, como Andrade salienta em seu depoimento.

O que merece ser dito a respeito das falas de Batista de Andrade sobre a sua militância no PCB e sobre a estrutura do partido é que elas nos mostram que as posturas políticas tomadas pelos sujeitos históricos devem ser interpretadas dentro de sua historicidade. A revisão crítica de Batista de Andrade só é possível, nesta perspectiva, pois os momentos históricos vividos por ele foram diferentes, tendo ele passado por um momento “revolucionário”, a ditadura, a repressão, a abertura política e a consolidação do estado democrático de direito. Quando a realidade se impõe sobre a ideologia, “a dificuldade da política” se revela, e a autocrítica se faz necessária.

Além de tecer considerações sobre o golpe de 1964, sobre o PCB e sobre o seu posicionamento durante a ditadura, Batista de Andrade também aborda em suas memórias questões ligadas à produção cinematográfica nacional e à sua própria filmografia em particular. Sobre **O Filho da Televisão**, episódio do longa **Em Cada Coração um Punhal**, ele diz:

[...] o filme revela um tom de crítica ao consumismo, ao domínio da TV e à duvidosa imagem idealizada, usada até mesmo na publicidade, da juventude, resvalando também para uma visão crítica do

¹⁸⁵ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias**: a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 307.

voluntarismo juvenil que, denunciando a “passividade do povo”, resolve fazer as coisas em nome dele.¹⁸⁶

Andrade salienta a perspectiva crítica de seu filme, inclusive em relação ao meio televisivo do país – meio no qual, anos depois de **O Filho da Televisão**, o cineasta trabalharia. A crítica ao “domínio da TV” também deve ser entendida a partir das dificuldades enfrentadas pelo cinema brasileiro na produção e circulação dos filmes. Na perspectiva de Andrade, a televisão ocupa um espaço grande demais na vida cultural brasileira, diminuindo os espaços disponíveis para o cinema nacional.

Já sobre **Gamal – O Delírio do Sexo**, o diretor afirma que o filme mostra a sua “crise pessoal”, a “falta de perspectiva” e o “isolamento”¹⁸⁷ colocados pelo golpe de 1964, a forte repressão política por parte da ditadura e os “rachas” no PCB. Se os primeiros momentos da ditadura, difíceis de serem reproduzidos por conta das dificuldades no campo profissional e pessoal, foram sentidos da forma como é expressa no filme, o início da década de 1970 é lembrado de outra maneira:

[...] eu estava de bem com a vida, cheio de projetos, com uma visão crítica mais aguçada. E com uma disposição muito grande de retomar minha carreira como documentarista, num projeto que representasse uma clara oposição à imagem oficial do país, transmitida sistematicamente pela TV. Meu desejo era mostrar o Brasil real, injusto, silenciado durante a ditadura, uma visão oposta ao mundo ilusório dos filmezinhos institucionais e mesmo dos noticiários de TV, que mostravam um país cordial, sem greves, sem miséria, sem conflitos.¹⁸⁸

Andrade procura aqui salientar a sua postura crítica e de oposição ao regime militar. Se anteriormente ele se afirmou contrário à luta armada como forma de resistência, aqui esclarece que a sua luta contra a ditadura seria feita por meio de sua arte. Naquele início dos anos 1970, com o “milagre econômico” acontecendo, Andrade se dispôs a fazer a crítica do *status quo* da sociedade brasileira. É nesta época que ele vai trabalhar no programa **Hora da Notícia**, da TV Cultura.

Sobre o projeto do programa, Andrade afirma:

¹⁸⁶ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 134-135.

¹⁸⁷ Ibid., p. 143.

¹⁸⁸ Ibid., p. 152-153.

O projeto era muito bem articulado e mesmo antecipatório, já que se baseava na idéia de que era preciso reencontrar e reocupar os espaços perdidos pela “intelligentia” nesses quase dez anos de ditadura, principalmente após o AI-5. Era uma visão não mais somente crítica à luta armada, mas uma proposta de ação política a longo prazo, cotidiana, permanente, buscando arejar a opinião pública com mais, melhores e confiáveis informações, terreno até ali dominado (e manipulado) inteiramente pela ditadura.¹⁸⁹

Com a forte repressão política por parte do regime e com a derrota do projeto da luta armada, um programa como o **Hora da Notícia** visava ocupar os espaços possíveis para o exercício da crítica à realidade brasileira, na perspectiva da oposição à Ditadura. É interessante notar, na fala de Andrade, a ideia de que o referido telejornal da TV Cultura tinha como proposta divulgar informações mais exatas e corretas a respeito do que ocorria no Brasil naquele momento do que aquelas divulgadas pela Ditadura por meio dos veículos de informação (especialmente pela TV, que neste momento estava em franca expansão no país, tanto na área alcançada pelos sinais dos canais televisivos quanto no número de televisores nos lares brasileiros).¹⁹⁰ Sobre o seu trabalho no **Hora da Notícia**, o cineasta diz que era

[...] o cinema feito para a TV. Eram pequenos documentários de 3, 4 e até 7 minutos feitos num só dia por um profissional de cinema que procurava enfrentar as questões da narrativa, da câmera, do significado das palavras e das imagens num filme. [...] Esses dois anos de *Hora da Notícia* talvez tenham sido os melhores anos de minha vida. Pessoalmente eu estava super-realizado. Meus filhos, do casamento com a Assunção, Fernando (com 6 anos) e Vinicius (4 anos), estudavam nas privilegiadas escolas “experimentais”, aliás, juntos com os filhos de meus melhores amigos, os casais Fernando Jordão/Fátima e Vlado/Clarice, o que, além do trabalho na TV, propiciava um relacionamento intenso de amizade entre nossos filhos. A verdade é que eu me realizava integralmente em meu trabalho na TV. Sentia que havia retomado meu projeto de cineasta, abandonado desde o *Liberdade de Imprensa*: um trabalho documental e crítico, voltando minha câmera para a verdadeira face das injustiças e da violência social no Brasil, dentro de um espaço possível, limitado a ele, mas real, cotidiano, vivo. No programa, aliás, eu desenvolvi uma verdadeira batalha contra o que julgo ser uma das maiores mazelas da cultura brasileira e que, desde aquela época, já inundava os meios de

¹⁸⁹ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 156.

¹⁹⁰ Sobre a necessidade dos intelectuais de esquerda ocuparem os espaços possíveis no âmbito da indústria cultural dentro daquela conjuntura, bem como a busca de tais personagens por uma produção artística que de algum modo dialogasse com a realidade vivida, rever o item 1.3, “A resistência de esquerda no meio televisivo durante a Ditadura Militar (1964-1985)”, no primeiro capítulo desta dissertação, página 45 e seguintes.

comunicações: a redução dos fatos sociais a simples questões policiais.¹⁹¹

O relato de Andrade, além de carregado de emoção, articula a realização profissional alcançada no período a um bom momento na vida pessoal. O cineasta também destaca o leque de preocupações das reportagens do **Hora da Notícia**: os problemas sociais do país. Se o cineasta fizera uma crítica ao meio televisivo em **O Filho da Televisão**, agora ele era funcionário de uma emissora de TV. É interessante notar que o diretor tenta marcar uma diferença entre o seu trabalho na TV e o conjunto de outros programas televisivos: suas reportagens eram “o cinema feito para a TV”. E complementa: “Se meus amigos Vlado e Jordão me chamavam de repórter, eu tinha um orgulho imenso de dizer que não, eu era um cineasta na TV”.¹⁹² Tal declaração deixa transparecer certa desconfiança em relação à televisão, bem como uma recusa de ser identificado automaticamente a ela, em uma atitude marcada por aquela visão negativa a respeito do meio televisivo da qual falamos no capítulo anterior.¹⁹³ Como o leitor pode observar, trata-se de uma complexa situação, pois se por um lado tal visão negativa existe, por outro a TV foi um campo de trabalho disponível durante a ditadura. Talvez não seja o caso de censurarmos Batista de Andrade por “incoerência”, haja vista que sua trajetória e suas falas devem ser entendidas à luz da complexidade do processo histórico brasileiro, que coloca muitas vezes as pessoas entre a firmeza ideológica e a necessidade de fazer concessões à realidade imposta.

¹⁹¹ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 165-167.

¹⁹² Ibid., p. 171.

¹⁹³ Rever página 25 e seguintes, no Capítulo 1 desta dissertação. Aliás, é preciso dizer que a postura crítica de João Batista de Andrade em relação à televisão não aparece apenas no depoimento dado à jornalista Maria do Rosário Caetano. Em **O Povo Fala:** um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira, texto que serviu como sua tese de doutorado na USP, Batista de Andrade critica o fato de a TV brasileira – com destaque para a TV Globo –, ter servido à Ditadura Militar (alienando o povo) e ter se servido do regime militar (aproveitando os investimentos estatais na área de telecomunicações). Andrade chega a afirmar que “a TV assumiu a cara do regime militar”, o que nos remete mais uma vez ao problema da “marca de nascença” da TV brasileira, ou seja, suas relações com o regime militar, que muitas vezes levam as pessoas a tecerem comentários negativos a respeito do meio televisivo brasileiro. Em **O Povo Fala**, o cineasta também critica o fato de muitos telejornais da época não terem exibido os problemas sociais do país, mas se deixaram levar pelo discurso oficial do “milagre econômico”. Posto isso, o cineasta rememora o seu trabalho no meio televisivo brasileiro, salientando as diferenças entre o telejornalismo feito por ele próprio e aquele que imperava na TV brasileira de modo geral. Produzidas por um “cineasta”, como Andrade sempre faz questão de lembrar, as suas reportagens para a TV durante os anos 1970 foram praticamente um oásis, de acordo com sua narrativa, em meio ao deserto de alienação proporcionada pela grande maioria da programação televisiva da época. Ver: ANDRADE, João Batista de. **O Povo Fala:** um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira. São Paulo: Senac São Paulo, 2002.

E João Batista de Andrade faz questão de salientar constantemente que essa realidade colocada pelo regime militar foi muito dura, com a perseguição política, a morte de amigos – entre eles Vladimir Herzog –, os problemas sociais, as dificuldades de trabalhar com cultura e ainda o problema da censura. Aliás, sobre este último ponto, merece citação a fala do cineasta acerca da proibição de seu filme **Wilsinho Galiléia**, feito para o **Globo Repórter** quando o cineasta já trabalhava para a emissora de Roberto Marinho:

Eu voltava da Espanha, onde assistira ao verdadeiro desmonte do franquismo, respirando com saudade um clima de liberdade nas ruas, nas conversas. E fiquei indignado com a proibição do filme. Para a Globo, a proibição foi um problema mais sério, criou mais um embaraço, um atrito a mais com o governo militar. E a direção da TV se voltou contra mim e contra o Globo Repórter. O cineasta Paulo Gil Soares (1935-2000), diretor do programa, diz sempre que esse fato marcou o fim de nossa fase no Globo Repórter, a fase dos cineastas. A partir dali o programa passou a ser muito mais vigiado, quase inviável. E os filmes passaram a ser controlados diretamente pela direção da Globo. Com isso abriu-se a brecha definitiva para o já antigo assédio dos repórteres de TV ao programa, assédio que em pouco tempo se tornou definitivo, com o afastamento dos cineastas.¹⁹⁴

No relato de Andrade, a proibição do filme **Wilsinho Galiléia** aparece como um divisor de águas na história do **Globo Repórter**, uma marco que explica as características das produções feitas para o programa a partir dos anos 1980. Se antes o programa exibia produções de cineastas preocupados com os problemas sociais do país, a partir daquele momento, o formato do programa seria mais leve, com a presença de repórteres que não trouxessem tantos problemas para a emissora junto ao Governo Federal. Ainda sobre a proibição, Andrade complementa:

[...] eu me sentia sempre proibido, extirpado do processo criativo do cinema brasileiro, na medida em que os filmes acabavam não existindo. Com o *Liberdade de Imprensa*, por exemplo, filme de 66, o Jean-Claude Bernardet diz lançar idéias que seriam exploradas na década seguinte. Só que, com a apreensão no Congresso de Ibiúna, quase ninguém conhece o filme. Com o *Wilsinho Galiléia* dava-se o mesmo. O filme, proibido, deixava de existir e serviria de prato gratuito a quem dele quisesse se servir.¹⁹⁵

¹⁹⁴ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 236-237.

¹⁹⁵ Ibid., p. 237-238.

Neste trecho do depoimento dado à jornalista Maria do Rosário Caetano, o cineasta demonstra como o regime militar prejudicava a produção e a experiência cinematográfica no país. Filmes são feitos para serem exibidos. Com a censura, os filmes simplesmente não poderiam existir, o que certamente teria implicações na própria história do cinema brasileiro: a teia de influências e referências, bem como o histórico das inovações criativas/estéticas, não ficaria tão clara. É visível aqui a preocupação do cineasta em relação ao lugar a ser ocupado por sua filmografia na história do cinema brasileiro.

Pelo exposto acima, podemos ver que o trabalho de um cineasta como João Batista de Andrade na televisão brasileira era marcado por uma série de dificuldades, seja com a censura federal seja com as próprias instâncias superiores das emissoras pelas quais passou. De qualquer forma, o diretor afirma, em algumas passagens, que essa experiência foi importante para a realização de alguns filmes de sua carreira. A esse respeito, notadamente no que tange à produção do filme **Greve!** (1979), Andrade afirma:

Quando eclodiu o movimento grevista no ABC, eu já estava fora da Globo e já tinha feito o *Doramundo*, premiado em Gramado. Mas **eu vinha de muitos anos de experiência em TV, a prática de fazer filmes rápidos e de ver os filmes circularem logo em seguida, salvo os tropeços da censura.** [...] Um dia me deu um estalo e eu resolvi que filmaria o movimento. **A motivação maior foi a escandalosa ausência das imagens da greve nos noticiários de TV: a censura proibira essas imagens.** Era uma coisa gravíssima, sob o ponto de vista da opinião pública e as próprias TVs sentiram na carne o peso dessa ausência: os carros das TVs foram, várias vezes, apedrejados pelos grevistas.¹⁹⁶ [Destaque Nossa]

Chama a atenção neste trecho a afirmação segundo a qual a experiência obtida no meio televisivo proporcionou um aprendizado sobre uma produção cinematográfica ágil, sobretudo no que diz respeito ao curto espaço de tempo entre filmagem e exibição. Se anteriormente Andrade disse que foi um “cineasta na TV”, destacando o valor de suas reportagens e filmes para exibição na telinha, aqui o cineasta reconhece que o trabalho nos canais de televisão foi importante para a produção de um documentário como **Greve!**, tendo aumentado o seu *know-how* sobre produção cinematográfica.

¹⁹⁶ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 246.

Mas não só o documentário **Greve!** bebeu da experiência na TV. Ainda de acordo com João Batista de Andrade, o filme **O Homem que Virou Suco** também está relacionado aos anos de trabalho na televisão brasileira. Nas palavras do cineasta, “A busca de um cinema mais livre”, com a “câmera na mão”, vista no referido filme, “tem muito a ver, de novo, com minha passagem pela TV e também com minha própria origem, anterior à experiência de TV, com o *Liberdade de Imprensa*”.¹⁹⁷ Aqui, tal como fizera ao tratar da produção do filme **Greve!**, Batista de Andrade reconhece o legado deixado para a sua filmografia pela passagem que fez no meio televisivo brasileiro durante os anos 1970, particularmente no que diz respeito à linguagem. Por outro lado, é interessante perceber que o cineasta salienta que a vontade de praticar um “cinema mais livre” já existia antes mesmo de seu trabalho na TV Cultura e na TV Globo, tal prática já era buscada desde o seu primeiro filme. Esta segunda observação de Andrade parece tentar descrever a sua filmografia como algo homogêneo ao longo do tempo.

Aliás, tal tentativa se repete na parte final do depoimento dado à jornalista Maria do Rosário Caetano, quando o cineasta diz:

O cinema precisa se libertar das correntes dos interesses multinacionais, precisa explodir de criatividade e independência, escapar ao controle, rebelar-se contra os monopólios e as imposições. Eu sonho com esse cinema de produção fácil, ágil, que possa viabilizar uma crescente ligação do que fazemos, como cineastas brasileiros, e nosso povo, nosso público, nossa História. É um pouco do que fiz na TV, mas é o que trago desde o primeiro filme, desde *Liberdade de Imprensa*: um cinema de mais urgência, que busca um espaço de reflexão sobre temas tratados “a quente”.¹⁹⁸

Neste trecho o cineasta se mostra preocupado com as dificuldades historicamente enfrentadas pelo cinema brasileiro, a saber, as limitações financeiras e a concorrência com o cinema norte-americano (os interesses multinacionais, os monopólios). Posto isso, o cineasta defende as características de sua filmografia como uma proposta de trabalho e um modelo a ser seguido pelo cinema nacional (um cinema ágil, que discuta temas “a quente”). Aqui, mais uma vez, o cineasta descreve a sua trajetória no campo cinematográfico como algo homogêneo: a sua filmografia é pensada

¹⁹⁷ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 281.

¹⁹⁸ Ibid., p. 399.

como coesa desde o primeiro filme, em uma perspectiva que, a nosso ver, tenta diminuir a importância do legado deixado pelo seu trabalho na TV.¹⁹⁹

2.3) O TEMPO DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE: MOMENTOS DA HISTÓRIA RECENTE DO BRASIL

Pelo exposto acima, podemos ver que a trajetória intelectual, artística e política de João Batista de Andrade se deu ao longo da recente história do Brasil. De fato, o cineasta vivenciou instigantes momentos do processo histórico brasileiro, passando pelo período da Ditadura Militar (1964-1985), a redemocratização do país realizada entre as décadas de 1970 e 1980, bem como a entrada do país na lógica neoliberal a partir dos anos 1990.

Tendo se transferido de Minas Gerais para a cidade de São Paulo na passagem da década de 1950 para a de 1960, Andrade chegou à capital paulista quando esta vivia um momento de intensa efervescência política, social e cultural. Não só aquela cidade, mas diversas localidades do país viam a organização do movimento operário nos grandes centros urbanos, as Ligas Camponesas nas áreas rurais, a presença marcante da União Nacional dos Estudantes que mobilizava membros oriundos da classe média urbana e intelectuais nos seus Centros Populares de Cultura (os CPCs), bem como a presença das esquerdas políticas, com especial destaque para o PCB que neste momento era muito influente junto aos estudantes, sindicatos e intelectuais. Eram tempos nos quais segmentos da sociedade brasileira idealizavam uma “revolução” democrática e anti-imperialista. O CPCs da UNE, por exemplo, buscavam conscientizar as classes populares por meio de formas “revolucionárias” de arte (peças teatrais, filmes, livros, cursos de teatro, cinema, filosofia etc.), em um contexto de valorização da cultura popular.²⁰⁰

Hoje, tantos anos depois e de posse de uma ampla bibliografia sobre o período, sabemos bem que toda essa mobilização popular provocou a reação conservadora por

¹⁹⁹ Como se verá no Capítulo 3, as relações entre cinema e televisão vão balizar falas do cineasta no que diz respeito à produção do filme **Céu Aberto**, nas quais Andrade tenta marcar uma diferença entre o seu documentário e a programação televisiva do período. Por outro lado, parte da crítica viu muitas semelhanças entre o que é mostrado nas cenas de **Céu Aberto** e o que fora exibido pelos meios de comunicação em meados dos anos 1980, notadamente no que concerne ao processo de eleição, doença e morte de Tancredo Neves. Entender a complexidade do diálogo entre cinema e televisão no filme **Céu Aberto** é um dos objetivos do último capítulo desta dissertação.

²⁰⁰ Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos Anos 60**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 9-11.

parte de certos setores de nossa sociedade, reação essa que levou ao golpe civil-militar de 1964. Grupos militares, elites políticas e econômicas e determinados segmentos médios da sociedade, engajados na luta contra o comunismo, nas suas Marchas da Família com Deus pela Liberdade e na defesa da ordem, dos bons costumes e da tradição se mobilizaram em torno do golpe de estado que tirou João Goulart da presidência da república e instalou um regime militar que duraria mais de vinte anos.

O golpe de 1964 foi mais um momento da história do Brasil no qual se viu a participação das Forças Armadas nos rumos políticos do país. Todavia, se em episódios anteriores como a Proclamação da República, a Revolução de 1930 e a deposição de Vargas em 1945 os militares chegaram a intervir em tempos de crise, mas transferiram em seguida o poder de volta aos civis, o ano de 1964 marcou o início de um período no qual houve a manutenção do poder nas mãos dos militares. Segundo Nilson Borges, tal postura das Forças Armadas está intimamente relacionada à Doutrina de Segurança Nacional elaborada no seio da Escola Superior de Guerra, instituição fundada em 1949. Tal Doutrina, originada nos Estados Unidos durante a Guerra Fria, defendia a noção de um Estado forte em constante guerra total contra o comunismo e empenhado na caça aos inimigos externos e internos. Deste modo, havia a defesa de uma “ditadura soberana”, do exercício autoritário do poder, da contrarrevolução, da estratégia militar, da guerra interna e psicológica (mediante o uso de violência, tortura e repressão) e da luta antissubversiva, realizada com o uso de uma polícia política, da censura e da estratégia nacional, tudo em nome da segurança do país.²⁰¹

O início do regime militar deixou perplexos todos aqueles que acreditaram estar fazendo uma verdadeira “revolução” no país, rumo a uma sociedade mais justa, igualitária e livre das antigas formas de exploração. O próprio depoimento de João Batista de Andrade dado à jornalista Maria do Rosário Caetano descreve a forma como o golpe foi recebido por parte das esquerdas, quando fala que a nova conjuntura política representou uma perda das antigas ilusões revolucionárias.²⁰²

Passado o momento da perplexidade, as esquerdas começaram a fazer todo um conjunto de análises e revisões críticas dos caminhos até ali percorridos:

²⁰¹ Cf. BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano – O tempo da ditadura:** regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 13-42. v. 4.

²⁰² Aliás, o cineasta escreveu um romance no qual fala da experiência traumática do Golpe de 1964, ver: ANDRADE, João Batista de. **Perdido no meio da rua.** São Paulo: Global, 1989.

Aquilo que a esquerda fora incapaz de levar em conta e que a deixava imersa em perplexidade, representava o início de uma nova fase na vida brasileira. A defasagem entre a expectativa da transformação social e a realidade do desmoronamento do governo Goulart haveria de exigir o reconhecimento de que alguma coisa andara mal nos cálculos da revolução. A necessidade de localizar e “corrigir” os possíveis enganos de 64 marcaria fortemente os rumos que a militância política e cultural iria tomar até o final da década.²⁰³

Neste âmbito de revisão e autocrítica por parte das esquerdas, o PCB foi alvo de inúmeras análises negativas. Caio Prado Júnior, por exemplo, no seu livro **A Revolução Brasileira**,²⁰⁴ criticou a ortodoxia do Partidão que teria impedido a apreensão das especificidades da realidade brasileira, o que impossibilitou a concretização de uma revolução comunista no Brasil. Ainda de acordo com esta análise, o PCB foi incapaz de mobilizar mais eficazmente as massas porque valorizava os acordos entre as cúpulas políticas, em uma estrutura “burocrática” de organização. Vale lembrar que este tipo de crítica também aparece nas memórias de João Batista de Andrade, como vimos no tópico anterior.

Mas, afinal de contas, como podemos pensar os caminhos trilhados pelo PCB naquele momento? Aqui fazem-se necessárias algumas considerações sobre a história do PCB. Fundado em 1922 com o nome Partido Comunista do Brasil, naquele início da década de 1960, o “Partidão” passou a se denominar Partido Comunista Brasileiro, pois estava lutando por sua legalidade. A história do PCB é longa e atravessa várias décadas da história do Brasil, tendo passado por momentos hoje considerados importantes no nosso processo histórico, tais como a chamada Revolução de 1930, a Era Vargas, a Ditadura Militar etc. Durante a história do PCB, é instigante perceber o quanto heterogêneo foi o conjunto de membros a ele filiados ou que se simpatizavam com suas causas. O partido também foi marcado por muitas discussões e divisões internas, os famosos “rachas”, a sua condição de ilegalidade (que exigiu dos seus integrantes criatividade e coragem para se organizarem) e a presença de intelectuais dentro dos seus quadros (o que possibilitou a forte presença do PCB no debate cultural brasileiro no decorrer do século XX). Vale dizer que o PCB chegou a ter uma hegemonia no campo das esquerdas brasileiras durante um tempo, mas foi perdendo espaço à medida que o século XX chegava ao seu final.

²⁰³ HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos Anos 60**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 15.

²⁰⁴ PRADO JÚNIOR, Caio. **A Revolução Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1966.

Para um melhor entendimento das posturas assumidas pelo PCB ao longo de sua história, é importante a leitura, dentre a bibliografia disponível, dos documentos do partido arregimentados por Edgard Carone em 1982 na trilogia intitulada **O P.C.B.**. Nos anos iniciais de sua existência, o partido já foi tomado por intensas divisões internas, nas quais as posturas dos militantes oscilavam entre uma perspectiva mais radical no que diz respeito à atuação política e uma atitude nem tanto radical, procurando por sua vez a via eleitoral para a inserção do partido na vida política brasileira. Também teve importância o debate acerca do foco a ser assumido pela organização: o proletariado ou a busca por uma Frente Única (que tivesse a presença da pequena burguesia e de outros segmentos).²⁰⁵

É sob esse prisma que deve ser entendida a constituição do Bloco Operário e Camponês (o BOC) no fim dos anos 1920, quando ele representava a possibilidade da via eleitoral para a ação política de membros do PCB. Em seu III Congresso, realizado entre o fim de 1928 e o início de 1929, o PCB assim avaliou o papel do Bloco:

A obra do B.O.C. pode ser apontada como das melhores coisas que tem feito o partido. O B.O.C. é hoje uma força política nacional, organização autorizada das massas trabalhadoras. [...] Mas, a par disso, o B.O.C. apresenta alguns perigos de desvio oportunista e eleitoralista, que é necessário combater energicamente. [...] Outro perigo está na tendência que se manifesta, mesmo no Partido, de considerar o B.O.C. como “O” partido do proletariado, espécie de substituto legal do P.C. O III Congresso discutiu amplamente tudo isso, esclarecendo que o B.O.C. é a organização política da frente única das massas laboriosas em geral *sob a hegemonia do P.C.* [...] Dentro do B.O.C., dirigindo-o, guiando-o, dando-lhe vida revolucionária, o Partido deve sempre conservar a sua própria fisionomia de Partido Comunista como tal, isto é como único verdadeiro partido do proletariado, como “o” partido específico do proletariado, chefe das massas laboriosas na luta revolucionária. Firmando, assim, as características políticas e orgânicas do B.O.C., o Congresso, para combater aqueles perigos, determinou, como tarefa primordial, que se intensificasse o trabalho ilegal do P.C. como tal, paralelamente ao trabalho legal do B.O.C.²⁰⁶

Em um contexto de clandestinidade, a via eleitoral por meio do BOC era uma possibilidade concreta de atuação política, porém, não sem os perigos de que o desempenho eleitoral se tornasse a prioridade, em detrimento da tarefa revolucionária, e o PCB perdesse o papel de partido do proletariado. Este trecho é esclarecedor sobre a postura do PCB naquele momento, tendo que atuar dentro dos espaços disponibilizados

²⁰⁵ Cf. CARONE, Edgard. **O P.C.B.**: (1922-1943). São Paulo: DIFEL, 1982. p. 1-15. v. 1.

²⁰⁶ Ibid., p. 74-75.

pelo sistema político brasileiro. Este documento tem uma considerável importância porque nos permite ver que a questão – que reapareceria no seio do partido nas décadas seguintes –, em torno da formação de uma frente única, juntamente com a participação em eleições, já era colocada nos anos 1920.

No que diz respeito à constituição ideológica do PCB, é interessante o texto intitulado “Para ser comunista”, de autoria de Pedro Sabarábussú, publicado no jornal **O País**, de 20 de outubro de 1923. Nele, o autor salienta a importância de o comunista se preparar intelectualmente, seja por meio do estudo das várias ciências seja por meio da leitura da “doutrina” comunista, expressa em textos de Marx, Engels e Lenin, no sentido de compreender a essência do capitalismo e realizar a revolução comunista. O comunista também deve ter certo preparo moral, sendo sóbrio, firme, sereno, duro, incorruptível, leal, altivo, viril, dinâmico, solidário etc. O objetivo do comunista deve ser a luta contra o capitalismo, na qual deve demonstrar disciplina e obediência ao partido comunista. Deve ainda apreender objetivamente a complexa “Realidade Histórica”, bem como abrir mão de interesses pessoais em prol dos interesses coletivos do proletariado.²⁰⁷

Partindo do ideário marxista-leninista vindo de fora, os membros do PCB tiveram que lidar com a complexidade do cenário político brasileiro nas décadas que se seguiram à fundação do partido, com a “Revolução de 1930”, a ditadura de Getúlio Vargas, a Segunda Guerra Mundial, a luta contra o fascismo, a breve experiência da legalidade do PCB (entre os anos de 1945 e 1947), a ascensão de Prestes como líder do partidão, a Guerra Fria, a perseguição aos comunistas no segundo governo de Vargas (início da década de 1950), o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, as denúncias dos crimes do stalinismo que levaram à autocrítica do PCB ao fim da década de 1950, a luta pela legalidade durante o governo de João Goulart e o Golpe civil-militar de 1964, que daria início a um período de mais dificuldades para os comunistas.

Nesse amplo quadro, o PCB teve a necessidade de interpretar a realidade nacional para orientar a sua atuação política. Em seu IV Congresso, realizado entre dezembro de 1954 e fevereiro de 1955, o PCB se dedicou a uma “análise da realidade brasileira à luz da ciência marxista-leninista”, destacando “o caráter semifeudal e semi-escravista da sociedade brasileira”, os interesses do imperialismo norte-americano, as

²⁰⁷ Cf. SABARÁBUSSÚ, Pedro. Para ser comunista. In: CARONE, Edgard. **O P.C.B.:** (1922-1943). São Paulo: DIFEL, 1982, p. 250-256. v. 1.

desigualdades e os problemas sociais do nosso país, a carestia de vida, bem como a necessidade do desenvolvimento do capitalismo no Brasil para que se pudesse chegar à revolução brasileira, com a participação de elementos oriundos da burguesia. Dito de outra forma, o balanço da situação nacional naquele momento apontou para o fato de que ainda faltavam etapas do desenvolvimento capitalista a serem alcançadas antes da implantação do socialismo no território brasileiro.²⁰⁸

A definição de caminhos a serem seguidos pelos comunistas também foi feita não só a partir da análise da conjuntura nacional, mas também do processo de autocrítica do PCB realizado sobretudo depois do XX Congresso do PCUS (o Partido Comunista da União Soviética) que, nos anos 1950, denunciou os crimes cometidos por Stalin. Na chamada “autocrítica de 1958”, o PCB criticou o culto à personalidade (do líder comunista, de Stalin) e o autoritarismo dentro do partido, pelo menos no discurso, bem como defendeu a adoção dos meios legais, pacíficos e eleitorais para a ação do PCB.²⁰⁹

Assim, o referido partido não se mantinha alheio ao debate político nacional, mas procurava se posicionar em relação às grandes questões da vida brasileira. O golpe de 1964 acabou exigindo dos comunistas mais reflexões a respeito dos descaminhos da história política do país. Em maio de 1965 o PCB publicou uma Resolução Política sobre a situação colocada pelo golpe:

Assinala-se nesse período como acontecimento marcante, o golpe militar reacionário de 1.º de abril do ano passado, com a consequente deposição do presidente João Goulart e à instauração, no País, de uma ditadura reacionária e entreguista. Interrompeu-se assim o processo democrático em desenvolvimento. As forças patrióticas e democráticas e, em particular, o movimento operário e sua vanguarda – nosso Partido – sofreram sério revés. Modificou-se profundamente a situação política nacional.²¹⁰

O golpe foi interpretado como um revés para o PCB e como um retrocesso no processo democrático brasileiro. É interessante notar neste trecho a ideia de que o partido comunista era a “vanguarda” do movimento operário. Neste cenário, o partido

²⁰⁸ Cf. CARONE, Edgard. **O P.C.B.:** (1943-1964). São Paulo: DIFEL, 1982, p. 126-136. v. 2.

²⁰⁹ Cf. Ibid., p. 143-202.

²¹⁰ COMITÊ CENTRAL DO Partido Comunista Brasileiro. Resolução Política do Comitê Central do Partido Comunista Brasileiro, maio de 1965. In: CARONE, Edgard. **O P.C.B.:** (1964-1982). São Paulo: DIFEL, 1982, p. 15. v. 3.

deveria mobilizar forças contra a ditadura instalada no país. O método deveria ser a via eleitoral:

Os comunistas devem lançar-se com decisão e entusiasmo à campanha eleitoral do Estado e do município em que atuem e cogitar, desde logo, do pleito de 1966, para o qual já se movimentam as várias correntes políticas. Devem ser o elemento unificador por excelência, capaz de encontrar, em cada caso concreto, a melhor maneira de unir as mais amplas forças contrárias à ditadura em torno de plataformas unitárias e de candidatos que mereçam a confiança popular.²¹¹

As noções de estabelecimento de uma frente única e da via eleitoral como formas de organização política dos comunistas, que eram caminhos já apontados nas décadas anteriores da história do PCB, mesmo com o golpe civil-militar, continuavam como possibilidades plausíveis de ação política, pelo menos para os dirigentes do partido. Todavia, estas não seriam as únicas opções de luta. De fato, a via eleitoral não seria um caminho fácil, pois a Ditadura perseguiria políticos próximos do PCB. De qualquer forma, a manutenção das propostas de frente única e da participação em eleições mostram a coerência do partido com posturas historicamente assumidas.

O golpe levou não só a um exame das formas de luta a serem adotadas, mas instigou setores da esquerda à análise das causas de tal revés na política brasileira. A **Revista Civilização Brasileira**, em julho de 1966, publicou um texto de autoria de Assis Tavares que explorava exatamente tais causas. O autor apontou o crescimento lento da economia, a queda na produção agrícola, a inflação, a crise social e política do governo João Goulart, os interesses norte-americanos na América Latina (no contexto da Guerra Fria e do combate ao comunismo pelos Estados Unidos), a questão da reforma agrária, a corrupção e a desorganização administrativa como os motivos que levaram ao golpe de 1964. Havia, segundo essa análise, um descontentamento com o governo, bem como a preocupação de segmentos conservadores da sociedade brasileira em relação à intensa mobilização social que se espalhava pelo país.²¹²

A tais reflexões somaram-se as discussões feitas no VI Congresso do PCB, realizado em dezembro de 1967. A autocrítica deu o tom dos debates. Os comunistas destacaram o “subjetivismo” na direção do PCB durante o período anterior ao golpe e afirmaram que houve um exagero tanto da “força do movimento de massas” quanto da

²¹¹ COMITÊ CENTRAL DO Partido Comunista Brasileiro. Resolução Política do Comitê Central do Partido Comunista Brasileiro, maio de 1965. In: CARONE, Edgard. **O P.C.B.:** (1964-1982). São Paulo: DIFEL, 1982, p. 21. v. 3.

²¹² Cf. TAVARES, Assis. Causas da Derrocada de 1.º de abril de 1964. In: Ibid., p. 27-49.

“influência do movimento anti-imperialista nas Forças Armadas”. E mais, membros do PCB admitiram que haviam adotado “uma perspectiva de vitória fácil e imediata” rumo à superação do capitalismo. Houve, segundo essa autocrítica, portanto, uma “falsa compreensão do quadro real” da vida brasileira, que se originou de uma “posição subjetivista”, da “pressa pequeno-burguesa” e do “golpismo” que gerou a crença em uma “vitória fácil e imediata”.²¹³

A derrota dos comunistas com o golpe civil-militar de 1964 provocou muitas reflexões e intensos debates. Um excelente trabalho a respeito deste tema foi feito por Daniel Aarão Reis Filho no livro **A Revolução Faltou ao Encontro**.²¹⁴ A pergunta da qual parte Reis Filho é a seguinte: afinal de contas, como explicar a derrota dos comunistas brasileiros? Segundo o autor, existem algumas tentativas de explicação correntes: debilidade política, indigência teórica e/ou influência da pequena burguesia são fatores apontados por estudiosos do tema. Em seu livro Reis Filho problematiza e questiona essas hipóteses, dedicando-se a uma análise das características das organizações de esquerda.

Por meio da análise de documentos das organizações comunistas, da leitura de teóricos e de dados da repressão militar e também do IBGE, Reis Filho traça o perfil de tais movimentos. Os comunistas brasileiros tinham como base de seu pensamento os postulados do marxismo-leninismo: inevitabilidade da revolução socialista, missão revolucionária do proletariado e a importância do partido, da vanguarda revolucionária. Outra característica importante era a “estratégia da tensão máxima”, pautada no complexo da dívida do militante em relação ao partido, no amplo leque de qualidades exigidas dos militantes, nas tarefas a serem executadas, no culto ao líder,²¹⁵ na ambivalência das orientações e na síndrome da traição. Por fim, Reis Filho chama a atenção para o perfil social dos membros de tais organizações: muitos comunistas brasileiros eram indivíduos do sexo masculino, estudantes universitários ou profissionais com curso superior completo e moradores de grandes centros urbanos, ou seja, pertenciam a uma minoria intelectualizada da sociedade brasileira daquele momento, apresentando assim um grau de elitização.

²¹³ CARONE, Edgard. **O P.C.B.:** (1964-1982). São Paulo: DIFEL, 1982, p. 52-54. v. 3.

²¹⁴ REIS FILHO, Daniel Aarão. **A Revolução faltou ao encontro:** os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.

²¹⁵ Aqui podemos questionar sobre até que ponto a “autocrítica de 1958” realmente colocou em prática junto aos quadros do PCB a crítica do culto à personalidade do líder.

Segundo a análise de Daniel Aarão Reis Filho, tais características não explicam as derrotas dos comunistas brasileiros, uma vez que elas não são pontos fracos, defeitos, mas sim fatores constituintes de tais movimentos, sendo até semelhantes ao perfil de comunistas “vitoriosos” em outros países, como os cubanos, os russos (soviéticos) e os chineses, por exemplo. O que Reis Filho procura demonstrar em **A Revolução Faltou ao Encontro** é que não há uma explicação perfeita para a derrota dos comunistas brasileiros: o processo histórico não é limitado a determinismos rígidos, capazes de explicar tudo.

Diga-se de passagem, o grande mérito de **A Revolução Faltou ao Encontro** é, a nosso ver, exatamente este: proporcionar não apenas um aprendizado acerca dos movimentos comunistas no Brasil, mas mostrar que a disciplina histórica não é capaz de “explicar” totalmente certos acontecimentos, o que exige uma maior humildade da parte dos historiadores de ofício. Tal característica de nossa disciplina não é um defeito, mas algo que lhe é próprio. Mesmo não apresentando uma causa única e determinante das derrotas dos comunistas brasileiros ao longo do tempo, Reis Filho consegue nos oferecer um vasto conjunto de informações a respeito de tais organizações. O autor não apresenta uma “explicação” para as derrotas dos grupos de esquerda, mas nos possibilita a “compreensão” da atuação desses movimentos no processo histórico brasileiro por meio de uma narrativa que certamente vai ao encontro das propostas de Paul Veyne acerca do estatuto da disciplina histórica expressas em **Como se escreve a história**.²¹⁶

O que é importante destacar do trabalho de Daniel Aarão Reis Filho é a observação de que o campo das esquerdas foi, ao longo dos anos, marcado por divisões e fragmentações, com o surgimento de diversas organizações, tais como o próprio PCB, a ORM-POLOP (Organização Revolucionária Marxista-Política Operária) e o PC do B (Partido Comunista do Brasil), mesmo antes do golpe de 1964: “Os comunistas brasileiros enfrentaram a experiência do golpe já divididos”.²¹⁷ Contudo, com o golpe, a situação de tais grupos passaria por mudanças:

A rápida vitória do golpe militar apanhou desprevenidas as organizações comunistas. A surpresa da derrota, mais a surpresa do que a derrota, foi uma experiência dolorosa e desagregadora. O momento exigia uma reflexão crítica sobre as bases sociais e históricas do desenlace inesperado. Por que um movimento tão amplo,

²¹⁶ Cf. VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história**; Foucault revoluciona a história. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

²¹⁷ REIS FILHO, Daniel Aarão. **A Revolução faltou ao encontro**: os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 39.

inédito na história da república, fora vencido de forma tão melancólica? Como se haviam articulado com tanto êxito as elites dominantes? A nova situação impunha o repensar das fórmulas teóricas, dos programas, da estratégia e da tática. Parecia inevitável um amplo acerto de contas – uma reavaliação dos procedimentos, dos métodos de trabalho, da retórica e, sobretudo, das concepções sobre o Brasil e sobre a revolução brasileira.²¹⁸

Revisão de posturas e aumento na fragmentação dos grupos vieram após o início da nova conjuntura inaugurada com o golpe. Surgiram a Corrente Revolucionária, as Dissidências, a Ação Libertadora Nacional (ALN), o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), o Partido Operário Comunista (POC), os Comandos de Libertação Nacional (COLINA), a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e o Partido Comunista do Brasil – ALA Vermelha (PC do B – AV). O que estava sendo colocado com o surgimento de tais grupos era a opção pela luta armada como forma de resistência e combate à Ditadura Militar.

A questão em torno da luta armada estimulou a realização de alguns interessantes estudos na historiografia brasileira, dos quais, além do livro de Daniel Aarão Reis Filho, destacam-se os escritos por Jacob Gorender²¹⁹ e Marcelo Ridenti,²²⁰ autores que também se debruçaram sobre o tema no intuito de tentar entender a derrota da resistência armada ao regime. Mais recentemente o tema foi tratado na biografia de Carlos Marighella (1911-1969), escrita pelo jornalista Mário Magalhães.²²¹

A historiadora Denise Rolleberg salienta que a memória em torno da luta armada, memória essa produzida por militantes, ex-militantes e estudiosos, normalmente enfatiza a luta armada do pós-1964 como forma de combate à Ditadura. Contudo, Rolleberg afirma que a opção pela luta armada já havia sido feita por certos grupos de esquerda antes mesmo do Golpe de 1964, quando a expectativa era pela revolução rumo à democracia do proletariado (que seria diferente da democracia burguesa). Nesse sentido, movimentos armados surgiram como alternativa ao PCB, pois discordavam da forma do Partidão interpretar a realidade brasileira. Apesar de conseguirem realizar diversas ações como sequestros, roubos a bancos e assassinatos,

²¹⁸ REIS FILHO, Daniel Aarão. **A Revolução faltou ao encontro:** os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 45.

²¹⁹ GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas – A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada.** 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

²²⁰ RIDENTI, Marcelo. **O Fantasma da Revolução Brasileira.** São Paulo: Editora UNESP, 1993.

²²¹ MAGALHÃES, Mário. **Marighella:** o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

tais movimentos foram duramente perseguidos e reprimidos pelo regime, que não economizou na tortura para localizar e eliminar os guerrilheiros. A luta armada foi derrotada no início dos anos 1970 e dela restaram várias memórias.²²²

A opção pela luta armada foi uma questão polêmica no campo das esquerdas. O próprio João Batista de Andrade, em seu depoimento à jornalista Maria do Rosário Caetano, lembrou a sua rejeição a esse caminho, em uma postura que foi ao encontro do posicionamento oficial do PCB. De fato, o Partido Comunista Brasileiro optou por caminhos pacíficos de atuação política quando do início do regime militar. Em seu VI Congresso, o partidão fez críticas à luta armada:

Outra tese a ser combatida é a que vê a revolução, não como a obra das massas de milhões, como afirmava Lenine, mas como o resultado da ação heroica de alguns indivíduos (expressa no lema: o dever dos revolucionários é fazer a revolução), ou de pequenos grupos audaciosos. Essa posição voluntarista, tipicamente blanquista, é a propugnada por todos os que hoje insistem em ver na criação de “focos” guerrilheiros no interior do país o passo inicial da revolução. Afirmam que tais “focos” de luta armada podem desencadear o processo revolucionário no país e arrastar as massas populares à revolução, independentemente das condições objetivas e subjetivas indispensáveis. [...] Os partidários dessa concepção não marxista criticam as teses do Comitê Central, acusando-as de defender uma posição que retrata um Partido “acomodado” e “conservador”, incapaz de transformar a realidade. Ora, se compreendemos que a revolução só pode ser realizada pelas grandes massas, é evidente que deverá ser sempre precedida por um período de acumulação de forças. Isso não significa “acomodação” nem “conservadorismo”, e sim luta enérgica e persistente sempre dura e difícil, a fim de ganhar as massas para a revolução. “O blanquismo”, escreveu Lenine em 1917, “consistiu em tentar a conquista do poder apoiando-se numa minoria. Para nós, o problema é muito diferente. Estamos ainda em minoria e reconhecemos a necessidade de conquistar a maioria”. [...] Justamente por isso, os atuais defensores da criação, a todo custo, de “focos” guerrilheiros não cogitam de conhecer o nível de consciência e organização da classe operária. Na verdade, negam o papel dirigente do proletariado e de sua vanguarda marxista-leninista.²²³

O modo do PCB se colocar em relação à luta armada é bastante claro. A postura do partido está relacionada ao papel desempenhado pelas ideias de Lenine acerca da organização do proletariado no sentido da superação do capitalismo. De fato, algumas ideias desse teórico foram importantes para a orientação das ações do PCB

²²² Cf. ROLLEMBERG, Denise. Esquerdas revolucionárias e luta armada. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Orgs.). **O Brasil Republicano – O tempo da ditadura:** regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 43-91. v. 4.

²²³ CARONE, Edgard. **O P.C.B.:** (1964-1982). São Paulo: DIFEL, 1982, p. 60-61. v. 3.

durante a ditadura militar. No intuito de demonstrar isso, analisemos brevemente uma instigante obra de Lenin: **Que Fazer?: a organização como sujeito político**.

Escrita pelo russo Vladimir Ilich Lenin no início do século XX, a obra procura detalhar ideias que o autor apresentara no jornal **Iskra** em 1901, ideias essas voltadas para a necessidade de “um plano de atividade prática” para a organização das massas.²²⁴ No artigo publicado no **Iskra** Lenin se mostrou preocupado com questões de ordem mais prática para a organização do movimento operário. A questão da qual partia suas reflexões era a que funcionava como título do texto: “Por onde começar” a luta pela tomada do poder por parte do proletariado? Lenin apontou para a necessidade de “um partido forte e organizado”, de “um Estado-maior de dirigentes e organizadores” e também de “um jornal político” responsável por fazer propaganda, agitação, divulgação de ideias, protesto e a organização do proletariado.²²⁵

Ainda naquele artigo, Lenin tratou do uso da violência por parte do movimento revolucionário:

Em princípio, nunca renunciamos nem podemos renunciar ao terror. O terror é uma das formas da ação militar que pode ser perfeitamente aplicável, e até indispensável, em um momento dado da luta, em um determinado estado das forças e em determinadas condições. Mas o problema reside justamente em que agora o terror não é defendido como uma das operações de um exército em ação, como uma operação estreitamente ligada a todo o sistema de luta e coordenada com ele, mas como meio de ataque individual, independente e isolado de todo exército. Por outro lado, carecendo de uma organização revolucionária central e sendo as organizações locais fracas, o terror não pode ser outra coisa. Essa é a razão que nos leva a declarar, com toda energia, que essa medida de luta, nas circunstâncias atuais, não é oportuna nem adequada a seu fim; que só serve para desviar os militantes mais ativos de sua verdadeira tarefa, da tarefa mais importante do ponto de vista dos interesses de todo o movimento; que não contribui a desorganizar as forças governamentais, e sim as revolucionárias.²²⁶

Lenin não se opunha, portanto, ao uso da violência pelos revolucionários, contudo, no trecho citado acima ele fez questão de salientar que tal forma de luta deveria ser feita da maneira correta e no momento adequado. Apontou também que o terror não deveria ser praticado por pequenos grupos isolados, mas em articulação com outras formas de luta e com outros membros do movimento. Podemos dizer, neste

²²⁴ LENIN, Vladimir Ilich. **Que Fazer?** a organização como sujeito político. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Estudo introdutório de Atilio A. Boron. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 95.

²²⁵ Ibid., p. 96; 98; 100.

²²⁶ Ibid., p. 97-98.

modo, que Lenin problematizou a violência como forma de se chegar ao socialismo. Assim, fica visível a importância das ideias de Lenin na postura crítica assumida pelo PCB em relação à luta armada organizada a partir de focos guerrilheiros contra o regime militar no Brasil. Ainda no âmbito do seu VI Congresso, o PCB deu mais detalhes a respeito de sua opinião sobre a luta armada:

Em um país de dimensões continentais como o Brasil, onde é considerável a desigualdade de desenvolvimento, deve-se ter em vista que **a luta popular poderá assumir formas diferentes e níveis distintos nas várias regiões**. O Partido deve preparar-se e preparar as massas para a combinação das formas elementares e legais de luta com outras de níveis mais elevados, como a luta armada, de acordo com as condições de cada região. O essencial é que as formas de luta decorram das exigências da situação concreta, em cada momento e em cada local, sejam adequadas ao nível de consciência e à capacidade de luta das massas.²²⁷

[Destaque Noso]

Da mesma forma que Lenin, o PCB não era totalmente contrário, portanto, à luta armada. O uso da violência era uma forma de luta entre as várias disponíveis. Contudo, seguindo o mesmo viés do teórico russo, o Partido Comunista Brasileiro fez questão de salientar que a luta armada deveria ser feita apenas em circunstâncias adequadas, oportunas. Do contrário, estaria muito provavelmente destinada ao fracasso. Nesse sentido, a postura do PCB deve ser entendida a partir da recepção que foi feita das ideias de Lenin.

Nas páginas da obra **Que Fazer?**, o russo deixou mais algumas considerações a respeito da organização do movimento operário. Lenin se mostrou preocupado em articular a teoria e a prática na execução da luta revolucionária: “Sem teoria revolucionária não pode haver movimento revolucionário”, ele disse.²²⁸ De acordo com Lenin, “só um partido dirigido por uma teoria de vanguarda é capaz de cumprir a missão de combatente de vanguarda”,²²⁹ ou seja, ao partido está destinado um papel importantíssimo na superação do sistema capitalista, cabendo a ele interpretar o desenvolvimento da sociedade e se colocar como liderança dos trabalhadores no processo histórico rumo ao socialismo.

²²⁷ CARONE, Edgard. **O P.C.B.:** (1964-1982). São Paulo: DIFEL, 1982, p. 78. v. 3.

²²⁸ LENIN, Vladimir Ilich. **Que Fazer?** a organização como sujeito político. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Estudo introdutório de Atilio A. Boron. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 128.

²²⁹ Ibid., p. 129.

A noção de que o partido deve assumir um papel de vanguarda do proletariado está relacionada à questão em torno da necessidade da tomada de consciência por parte das massas rumo ao ideário socialista, que é capaz de apreender a complexidade do regime capitalista de exploração. Segundo Lenin, essa consciência deve ser colocada nas massas de fora, pelos intelectuais de vanguarda:

A história de todos os países demonstra que, contando apenas com as próprias forças, a classe operária só está em condições de atingir uma consciência trade-unionista, isto é, a convicção de que é preciso agrupar-se em sindicatos, lutar contra os patrões, reivindicar ao governo a promulgação desta ou daquela lei necessária aos operários etc. A doutrina socialista, ao contrário, nasceu das teorias filosóficas, históricas e econômicas elaboradas pelos representantes instruídos das classes operárias, pelos intelectuais. Por sua origem e posição social, também os fundadores do socialismo científico contemporâneo, Marx e Engels, pertenciam à intelectualidade burguesa.²³⁰

A doutrina socialista, desse ponto de vista, é dotada de uma complexidade que faz com que ela seja, sem a ajuda de “representantes instruídos” do operariado, de difícil assimilação pelos trabalhadores. O proletariado sofre em seu cotidiano com a exploração dos patrões, muitas vezes recebendo baixos salários e trabalhando sob condições bastante adversas. Lenin reconhece que os trabalhadores podem tomar consciência de sua condição de explorados, mas essa consciência, definida por ele como “trade-unionista”, se volta exclusivamente para questões de ordem econômica (salários, condições de trabalho, inflação dos preços de produtos básicos como alimentos etc.) que, por mais que atinjam a todo o proletariado, acabam sendo sentidas, em última instância, na dimensão mais individual e imediata. Por outro lado, a consciência socialista, proporcionada pelo trabalho dos intelectuais, se volta para questões mais amplas, que dizem respeito de fato a uma dimensão mais coletiva, estando voltada para os aspectos mais amplos e complexos do capitalismo, sistema a ser combatido.

Nas palavras do próprio Lenin,

A socialdemocracia [da qual Lenin fazia parte] dirige a luta da classe operária não apenas para obter condições mais vantajosas na venda da força de trabalho, mas também para destruir o regime social que obriga os pobres a venderem sua força de trabalho aos ricos. A socialdemocracia representa a classe operária não apenas em suas relações com um determinado grupo de patrões, mas com todas as classes da sociedade contemporânea, com o Estado como força política organizada. É óbvio, portanto, que os socialdemocratas não só

²³⁰ LENIN, Vladimir Illich. **Que Fazer?** a organização como sujeito político. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Estudo introdutório de Atilio A. Boron. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 135.

não podem se restringir à luta econômica, mas nem sequer podem aceitar a organização das denúncias econômicas como sua principal atividade. Devemos empreender ativamente a tarefa da educação política da classe operária, do desenvolvimento de sua consciência política.²³¹

A proposta de Lenin portanto vai muito além das questões econômicas. A classe operária deve ser educada politicamente pelos intelectuais que compõem a vanguarda revolucionária organizada no partido. Os grupos que exploram a classe operária certamente estão organizados, portanto o teórico russo defende que o movimento do proletariado também se organize para a luta. Aliás, podemos dizer que “organização” talvez seja a ideia central de Lenin em **Que Fazer?**.

De fato, o autor fala constantemente da necessidade da vanguarda revolucionária organizar a luta política por meio de denúncias que mobilizem amplos segmentos da classe trabalhadora. Segundo Lenin, essa “luta política da socialdemocracia é muito mais ampla e mais complexa que a luta econômica dos operários contra os patrões e o governo”, exigindo uma organização “profissional”, sob a liderança de “homens cuja profissão é a ação revolucionária”, ou seja, que se dediquem integralmente à tarefa da revolução.²³² Nessa perspectiva, esses revolucionários profissionais precisam ganhar cada vez mais experiência, dedicarem-se à reflexão teórica e à organização. Por sua vez, o trabalho revolucionário deve ser feito tanto a nível local quanto a nível nacional, em que ganha importância o papel a ser desempenhado por um jornal político de alcance nacional.²³³

Posto isso, podemos pensar que as posições assumidas pelo PCB após o golpe civil-militar estão relacionadas a esse ideário leninista. No que diz respeito à crítica da luta armada e ao valor do trabalho intelectual de vanguarda (baseado na crença do papel a ser desempenhado pelo líder), por exemplo, temos que no caso de João Batista de Andrade, cineasta ligado ao PCB, essas foram posturas que ele certamente pôde tomar. Pensemos, por exemplo, no trabalho desenvolvido pelo cineasta na televisão brasileira: não houve ali uma proposta em denunciar os problemas do país? Quando o cineasta lembra o seu trabalho no programa **Hora da Notícias**, ele salienta que “Os filmes [produzidos para o programa] eram solicitados para *encontros e debates* em clubes,

²³¹ LENIN, Vladimir Illich. **Que Fazer?** a organização como sujeito político. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Estudo introdutório de Atilio A. Boron. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 166.

²³² Ibid., p. 230-231.

²³³ Cf. Ibid., p. 244-311.

associações de bairros, sindicatos, igrejas”,²³⁴ ou seja, eram usados para a realização de discussões acerca da realidade brasileira. Quando pensamos nos temas tratados por Andrade nos seus trabalhos para a TV Cultura e também para a TV Globo, temos que há sim neles uma preocupação com questões econômicas, sobre as condições de vida e trabalho da população, talvez um pouco distantes, portanto, do que propôs Lenin. Contudo, acreditamos que isso não afastou o documentarista do ideário leninista. De fato, a recepção e a apropriação de tais ideias certamente dependeram das especificidades dos momentos vividos pelo cineasta, ou seja, havia uma ditadura que provavelmente dificultava a discussão mais explícita na TV de temas políticos mais amplos e complexos.²³⁵

O trabalho artístico de Andrade na TV, e também no cinema, foi uma possibilidade de atuação política alternativa à luta armada – que acabou massacrada pela Ditadura nos anos 1970 –, em diálogo com o marxismo-leninismo. Não estamos dizendo aqui que há uma oposição entre arte e luta armada como formas de luta, como se a opção por uma significasse a recusa automática da outra. De fato, no meio artístico houve também quem apoiasse os guerrilheiros, caso do cineasta Glauber Rocha que, segundo Mário Magalhães, algumas vezes declarou seu apoio a Carlos Marighella.²³⁶ De fato, Batista de Andrade foi apenas um dos vários artistas que se dedicaram a uma cultura de oposição ao regime militar entre os decênios de 1960 e 1980.

No que concerne a esse campo de produção cultural no país, cabe lembrarmos aqui algumas manifestações artísticas. No esfera musical, por exemplo, tivemos o musical **Opinião** – organizado por pessoas do calibre de Vianinha, Ferreira Gullar, João das Neves, Armando Costa, Paulo Pontes e Denoy de Oliveira –, que contou com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, no qual o protesto foi feito por meio da música popular,

²³⁴ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 198.

²³⁵ O trecho do depoimento de Maurice Capovilla dado a Igor Pinto Sacramento que citamos no primeiro capítulo desta dissertação (ver página 58), no qual ele afirma que os cineastas de esquerda que trabalhavam no meio televisivo filmavam “de uma maneira mais sutil, mas velada, mais nuançada”, talvez sirva bem para exemplificar o que queremos dizer: em um contexto de ditadura, com violentas repressão e censura, o debate político por meio de manifestações artísticas tem que ser feito, muitas vezes, de formas não muito explícitas. É preciso dizer que, se por um lado, falas como a de João Batista de Andrade e de Maurice Capovilla procuram em vários momentos destacar a violência e o poder do regime militar, por outro lado elas também nos mostram que tal poder não era absoluto, uma vez que havia brechas para a atuação política por parte dos cineastas de esquerda.

²³⁶ Cf. MAGALHÃES, Mário. **Marighella:** o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Cia. das Letras, 2012, p. 365-366.

que tinha como público ali estudantes e intelectuais oriundos da classe média. Também ocorreu o surgimento do movimento tropicalista com Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Capinam, Gal Costa, Torquato Neto e outros, que buscaram um diálogo com a contracultura. Importantes na época foram os famosos Festivais de Música, repletos de canções de protesto. Nesse cenário, tornou-se bastante conhecida a música **Pra não dizer que não falei de flores**, também conhecida como “Caminhando”, de autoria de Geraldo Vandré. Com os seus versos “*Vem vamos embora / que esperar não é saber / quem sabe faz a hora / não espera acontecer*”, a referida canção se tornou um verdadeiro hino no âmbito da cultura de oposição ao regime militar. A música ficou em segundo lugar no Festival Internacional da Canção de 1968 e foi proibida, durante anos, pelo governo da Ditadura Militar.

Já o campo das artes plásticas, notadamente com artistas como Antonio Dias, Rubens Gershman, Escostegui, Hélio Oiticica, Pasqualini, Landim e Vergara, passou por uma renovação do ponto de vista formal, buscando uma maior interação com o espectador, notadamente na mostra **Opinião 65**.

Por sua vez, a cena teatral teve a destacada presença do Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, responsável pela montagem do espetáculo **O Rei da Vela**, com texto de Oswald de Andrade. Também é preciso lembrar o papel do Teatro de Arena, com **Arena Conta Tiradentes** e outras tantas peças. O texto **Rasga Coração**, de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, que teve sua encenação proibida, também foi referência importante nas discussões travadas pela esquerda brasileira no período. Vale destacar também a atuação de Chico Buarque na cena teatral brasileira (e também na música), além da adaptação de textos de autores estrangeiros para a cena nacional, nos quais o diálogo com os debates em andamento no país naquela conjuntura foi bastante intenso.²³⁷

²³⁷ A historiografia brasileira tem se dedicado, há anos, a estudos acerca do papel desempenhado pelo teatro na oposição ao regime militar e nos debates das décadas de 1960 e 1970. Na ampla bibliografia disponível, merece especial atenção o trabalho da historiadora Rosangela Patriota acerca do texto **Rasga Coração**, de Oduvaldo Vianna Filho: PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999. Nos últimos anos, a autora vem orientando uma série de trabalhos que aprofundam o diálogo entre Teatro e História, trabalhos esses produzidos no âmbito do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – Nehac –, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Ver especialmente: BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2004; CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos sombrios, ecos de liberdade** – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco, *Mortos sem sepultura* (Brasil, 1977). 2007. 274 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal

O campo cinematográfico brasileiro viu a produção de obras como **Subterrâneos do futebol** (1965), de Maurice Capovilla, **Viramundo** (1965), de Geraldo Sarno, **Fome de Amor** (1967), de Nelson Pereira dos Santos, **Terra em Transe** (1967), de Glauber Rocha,²³⁸ **O Desafio** (1966), de Paulo Cesar Saraceni, **O Bravo Guerreiro** (1968), de Gustavo Dahl, **Os Inconfidentes** (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, além de **A Falecida** (1965), **São Bernardo** (1972) e **Eles não usam Black-tie** (1981), estes três últimos de Leon Hirszman, filmes marcados por um tom de crítica ao *status quo* da sociedade brasileira que buscaram dialogar como o momento histórico e político do país. O campo do cinema também foi marcado pela atividade daquele que é tido por muitos como o movimento cinematográfico mais expressivo e de maior qualidade estética já produzida em terras brasileiras, o Cinema Novo.²³⁹

de Uberlândia, 2007; CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso**: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968). 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2006; COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2006; MARTINS, Christian Alves. **Diálogos entre passado e presente**: *Calabar, o elogio da traição* (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra. 2007. 201 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2007; OLIVEIRA, Sirley Cristina. **A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros**: em cena *Arena Conta Tiradentes* (1967) e *As Confrarias* (1969). 2003. 224 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2003.

²³⁸ **Terra em Transe** é uma obra produzida a partir da experiência do golpe civil-militar de 1964, tendo provocado um forte impacto no meio cultural brasileiro após o seu lançamento. Segundo os historiadores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota, o impacto provocado pela recepção de **Terra em Transe** está relacionado a instigantes produções culturais do período, como é o caso do espetáculo teatral **O Rei da Vela**, encenado em 1967 pelo diretor José Celso Martinez Correa. Ver: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela. “Terra em transe” e “O Rei da Vela”: estética da recepção e historicidade. **CONFLUENZE – Rivista di Studi Iberoamericani**, Bologna, v. 4, n. 2, p. 124-141, 2012. Disponível em: <<http://confluenze.unibo.it/article/view/3436/2793>>. Acesso em 28 Dez. 2013.

²³⁹ O historiador Julierme Sebastião Moraes Souza, na dissertação de mestrado intitulada **Eficácia Política de uma Crítica**, trata da forma como o Cinema Novo alcançou um lugar de destaque na historiografia do cinema brasileiro. Segundo Souza, a grande valorização do movimento cinemanovista em detrimento de outras produções cinematográficas anteriores e posteriores deve-se especialmente ao papel desempenhado pelo crítico Paulo Emílio Salles Gomes, intelectual que participou ativamente dos círculos ligados ao Cinema Novo e que, por seu trabalho em instituições como a USP, esteve presente com suas ideias na formação de diversos estudiosos do cinema brasileiro. Nas palavras de Julierme Sebastião Moraes Souza, “na historiografia do cinema brasileiro houve a ‘cristalização’ e a constante reprodução da perspectiva de história elaborada por Paulo Emílio”. O autor acrescenta ainda que Salles Gomes teceu uma verdadeira “teia interpretativa da História do cinema brasileiro” que valoriza em grande medida o Cinema Novo, ver: SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. **Eficácia Política de uma Crítica**: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. 2010. 286 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

Como se vê, o campo da cultura de oposição à Ditadura Militar no Brasil foi composto por várias manifestações artísticas. Intelectuais e artistas estavam engajados contra o regime que inaugurou no país um período de autoritarismo, com o cerceamento das liberdades individuais, a violência, a censura, mas também com o país se modernizando, o crescimento desordenado das cidades, novas relações de consumo surgindo e a economia brasileira cada vez mais integrada à economia mundial. De fato, o período iniciado com o golpe de 1964 viu a realização de diversas transformações na sociedade brasileira, nas mais variadas esferas:

Ao se instalar no poder, em 9 de abril, os militares obrigaram a história política brasileira a dar uma reviravolta: com efeito, desmoronava a primeira experiência democrática que o país vinha construindo, aos trancos e barrancos, ao longo de dezoito anos. O golpe iria também mudar radicalmente a vida daqueles brasileiros que não viam motivos para comemorar a derrocada de um governo civil eleito, o qual, mal ou bem, tentava implantar reformas em benefício do povo. Eles acabariam se opondo de distintas maneiras a um regime militar apoiado pelos estratos mais conservadores da sociedade.²⁴⁰

Nesta “reviravolta” na história política do país, o governo dos militares teve que enfrentar a oposição por parte de alguns setores da sociedade civil, entre os quais se destacaram aqueles indivíduos oriundos dos setores médios urbanos. Se o país tinha um estado democrático de direito desde 1946, o golpe de 1964 trouxe para a realidade brasileira uma situação de autoritarismo, que seria enfrentada, apesar dos riscos e perigos, por diversas pessoas. Dentro deste quadro de enfrentamento, com a participação política restringida pelo regime, a política foi arrastada “para dentro da órbita privada”.²⁴¹ A esse respeito, segundo Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis:

Apenas uma minoria muito restrita da população de classe média intelectualizada fez da resistência ao regime uma atividade em tempo integral. Nessas circunstâncias, naturalmente, subvertiam-se de alto a baixo os padrões habituais da vida privada, então submetida aos imperativos da luta organizada. Já para a parcela maior dos membros desse mesmo grupo, ser de oposição significava desenvolver formas de participação política compatíveis com a rotina cotidiana: trabalho ou estudo, família, amores amizades, entretenimento. Mas nem quando o exercício da oposição coexistia com a vida privada esta ficava imune à sua presença: o resultado desse inevitável

²⁴⁰ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org. do volume). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 323. v. 4.

²⁴¹ Ibid., p. 327.

entrelaçamento era um equilíbrio frágil, uma tensão sempre pronta a estalar. No universo afetivo e familiar, muitas vezes não havia como saber se uma crise era efeito ou causa da ação política de resistência. Na esfera profissional, a própria natureza do ofício e as condições em que era exercido tendiam a expor seus praticantes, mais ou menos, à tentação do oposicionismo e a determinar o tipo de oposição praticado. Em alguns casos, trabalho e política praticamente coabitavam: na advocacia, na produção artística e cultural, no jornalismo.²⁴²

A situação autoritária colocada pelos militares, portanto, não impossibilitou a existência de brechas para a ação política de oposição ao regime. Nesse sentido, em campos da vida privada como aquele ligado ao território do trabalho, intelectuais da classe média procuravam agir no intuito de se colocar em posição contrária à ditadura, como no caso das manifestações artísticas da cultura de oposição, na qual trabalho e política estavam intimamente ligados. Todo esse processo não se dá, contudo, livre de tensões e contradições, pois a explicitação do posicionamento político por vezes se bate de frente com demandas de ordem pessoal ou profissional.

Ademais, tais tensões e contradições fizeram parte da complexidade que envolvia aquele momento histórico:

Do AI-5 ao início da abertura (1969-74). Esses foram 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 exacerbada violência repressiva contra os grupos oposicionistas, armados ou desarmados. É, por excelência, o tempo da tortura, dos alegados desaparecimentos e das supostas mortes accidentais em tentativas de fuga. É 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 [...] 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;

²⁴² ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org. do volume). **História da Vida Privada no Brasil:** contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 338. v. 4.

[...] o sufocamento duro e estúpido das artes e da cultura em um de seus momentos mais fecundos; [...] De outro lado, a proliferação de novas profissões e atividades bem remuneradas para quem tivesse um mínimo de formação. [...] De um lado, ter dinheiro para fazer turismo na Europa. De outro, ter medo de não receber o visto de saída.²⁴³

O cerceamento das liberdades individuais em um contexto ditatorial veio acompanhado por um processo de desenvolvimento econômico e dinamização da sociedade brasileira. Neste cenário, as camadas médias se viram em uma contraditória situação, pois se de um lado o regime representava a inexistência de democracia no país, com o governo espionando, torturando e censurando seus opositores, além de fazer propaganda de si mesmo,²⁴⁴ por outro lado havia uma gama de possibilidades de ascensão social colocadas pelo estágio de desenvolvimento do país naquele momento. É sob esse prisma que a trajetória de um intelectual como João Batista de Andrade, por exemplo, que pôde ir trabalhar no meio televisivo dos anos 1970, deve ser pensada: um cineasta com suas características, opositor do regime, encontrou lugares de trabalho em um meio de comunicação que fora patrocinado pela Ditadura. Sob o “chicote” e o “afago”, Andrade (e tantos outros) atuou nas brechas abertas pelo sistema, fez parte de um grupo de artistas acusados de serem cooptados pelo regime e fez na televisão críticas à situação do país naqueles anos.

Cabe destacar que o Brasil viveu entre as décadas de 1950 e 1970 um período marcado pelo desenvolvimento do capitalismo, uma fase de modernização. De fato, o país viu o surgimento de novos padrões de consumo, similares aos dos países desenvolvidos. Tivemos a industrialização em setores como o do aço e do petróleo (e derivados), a construção de usinas hidroelétricas, a modernização nas indústrias de alumínio, cimento, vidro, papel, alimentos (agora industrializados, mais práticos às donas de casa), têxteis, confecções, bebidas, calçados, móveis, produtos farmacêuticos e cosméticos etc. Isso sem falar nos avanços de nossa indústria automobilística, de eletrodomésticos, navios, aviões, bem como no aparecimento em terras tupiniquins dos supermercados e dos *shopping centers*. Soma-se a isso a intensa urbanização do país,

²⁴³ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org. do volume). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 332-333. v. 4.

²⁴⁴ O historiador Carlos Fico chega a afirmar que tais práticas foram os “pilares básicos da repressão”, ver: FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Orgs.). **O Brasil Republicano – O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 167-205. v. 4.

alavancada pelo processo de êxodo rural, com as pessoas mudando de lugar, de cidade, de profissão e até mesmo de classe social, havendo de fato um “Movimento de ascensão social, maior ou menor, para quase todos” os cidadãos brasileiros.²⁴⁵

O regime autoritário instaurado em 1964 deve ser analisado à luz desse quadro mais amplo de transformações pelas quais passava a sociedade brasileira. O autoritarismo do regime se deu em um contexto de modernização do país, no qual as contradições entre as oportunidades disponíveis e a falta de democracia se fizeram sentir. Neste sentido, a oposição ao regime veio não apenas por conta da violência praticada pelos militares, mas também por conta do fato de que a própria modernização do Brasil, motivo de otimismo para alguns, não significou a melhoria das condições de vida e trabalho para todos os brasileiros.

Nessa perspectiva, o próprio “milagre econômico” deve ser problematizado, visto que não foi visto com olhares tão otimistas por todos. Luís Carlos Prestes, líder do PCB, publicou um texto em maio de 1972 no qual disse o seguinte:

O crescimento da produção industrial e do produto nacional bruto em um ritmo médio anual de 9% é aproveitado pela ditadura para fins propagandísticos. Ela apresenta-o como favorável a toda a nação e como um grande mérito da chamada “revolução de 64”. Mas para o povo é cada dia mais evidente que esse crescimento se realiza em benefício de uma pequena minoria, principalmente dos monopólios estrangeiros e de seus sócios locais. É um crescimento que se baseia em uma exploração cada vez maior da classe operária e das massas trabalhadoras em geral e que conduz a uma concentração do capital e da produção, ao aumento do desemprego e ao empobrecimento da maioria da população. Ao mesmo tempo acelera o processo de desnacionalização da economia brasileira. O “milagre brasileiro”, tão exaltado pela propaganda oficial, significa para a classe operária redução do salário real. De 1959 a 1968 o número de membros da família de um trabalhador de São Paulo aumentou em média 19%, enquanto que o salário real do cabeça da família diminuiu em quase 49%. Para salvar a situação, as mulheres e os adolescentes [sic] têm de se dedicar a trabalhar.²⁴⁶

De acordo com essa análise, portanto, eram os trabalhadores que pagavam a conta do “milagre econômico” brasileiro, quando de fato a política de arrocho salarial praticada pelos governos militares foi um dos responsáveis pelo notável crescimento

²⁴⁵ Cf. MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org. do volume). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 560-586. v. 4.

²⁴⁶ PRESTES, Luís Carlos. A luta revolucionária dos comunistas brasileiros (maio de 1972). In: CARONE, Edgard. **O P.C.B.: (1964-1982)**. São Paulo: DIFEL, 1982, p. 128. v. 3.

econômico do país, crescimento esse que foi acompanhado do aumento da desigualdade de renda entre ricos e pobres.²⁴⁷ A incapacidade do regime de incorporar setores mais amplos da sociedade brasileira às benesses do desenvolvimento capitalista e o autoritarismo sob o qual se dava o governo do país, fizeram cada vez mais aumentar o desgaste da ditadura diante da sociedade brasileira. A partir de meados dos anos 1970, a oposição ao regime só fez aumentar, sendo emblemática à época o expressivo desempenho do MDB, partido da oposição, nas eleições de 1974. O tempo dos militares no poder caminhava para o seu fim.

Naquele momento, o cenário mais abrangente da América Latina vivenciou as redemocratizações em outros países, acompanhadas pela luta em prol dos direitos humanos por parte do governo norte-americano de Jimmy Carter. No Brasil, a abertura se deu de maneira “lenta, gradual e segura”, como rezava a proposta do “*Projeto Geisel-Golbery*”, e foi marcada pela atuação da oposição e pelas fragmentações no meio militar dentro de uma conjuntura de esgotamento do modelo econômico que possibilitara o “milagre”.²⁴⁸

No meio militar houve o embate entre as chamadas linhas *castelista* e *dura*, que muitas vezes determinou a postura assumida pelo regime, entre a busca pela abertura política, ainda que monitorada, e o aumento da repressão política (contra as mais variadas formas de oposição, fosse armada ou desarmada). Foi no bojo dessa discussão que surgiu o projeto de “*distensão lenta, gradual e segura*”,²⁴⁹ de Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva (com a participação de outros militares como Orlando Geisel e João Figueiredo). Nas palavras do próprio Ernesto Geisel,

[...] essas três condições, acho que se justificam por si mesmas. Por que ela [a abertura] tem que ser lenta? Porque não pode ser uma abertura abrupta. Porque cria um problema maior com a área que é favorável à revolução. Sobretudo a área que havia nas Forças Armadas, que era a tal chamada linha-dura. Ela tinha de ser gradual, progressiva. E tinha que ser segura, porque nós não podíamos admitir uma abertura que depois não funcionasse e voltasse ao regime de

²⁴⁷ Para uma discussão mais ampla acerca do “milagre”, ver: PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Orgs.). **O Brasil Republicano – O tempo da ditadura:** regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 207-241. v. 4.

²⁴⁸ Cf. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: Ibid., p. 245-254.

²⁴⁹ Ibid., p. 262.

exceção. Era preciso que ela fosse montada e organizada de maneira que representasse uma solução definitiva.²⁵⁰

O general presidente, portanto, justificou a sua proposta de distensão com a necessidade de evitar tanto uma reação violenta por parte da *linha dura* quanto os “perigos” representados por aquela oposição mais radical ao regime. Como bem salientou o historiador Francisco Carlos Teixeira da Silva, tal projeto procurava “evitar o retorno de pessoas, instituições e partidos anteriores a 1964”, bem como “proceder-se em um tempo longo”.²⁵¹ Como se vê, tal proposta de abertura procurava manter as rédeas do processo nas mãos dos militares.

Do seu lado, membros da oposição procuraram se valer do espaço político, que, a despeito das limitações, era um local onde a ação contrária à ditadura era possível. Os opositores se articularam em torno do MDB, em “um projeto pacífico, parlamentar e democrático de transição para a democracia”.²⁵² Importante personagem foi Ulysses Guimarães, líder do MDB que enfrentou dura e firmemente o regime, até mesmo fazendo críticas públicas a Geisel. O diálogo com Ulysses acabou se mostrando difícil, o que fez membros do regime voltarem-se para o político mineiro Tancredo Neves, que por seu caráter mais moderado, acabou representando uma possibilidade de negociação entre situação e oposição.

Posto isso, o país acabou tendo uma “*transição acordada ou pactuada*”²⁵³ do regime militar para o estado democrático de direito. Thomas Skidmore assim descreveu tal processo:

No final, a liberalização foi o produto de um relacionamento dialético intenso entre o governo e a oposição. Os militares que eram a favor da abertura precisavam agir cautelosamente, por medo de provocar os “*linha-dura*”. Suas aberturas para a oposição estavam planejadas para tirar de campo os elementos “*responsáveis*”, demonstrando desse modo que havia moderados prontos para cooperar com o governo. Ao mesmo tempo, a oposição pressionava constantemente o governo para acabar com seus excessos arbitrários, e desse modo relembrar os militares de que seu papel não tinha legitimidade. Enquanto isso, os

²⁵⁰ GEISEL, Ernesto apud COSTA COUTO, Ronaldo. **Memória viva do regime militar, 1964-1985**. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 209.

²⁵¹ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Orgs.). **O Brasil Republicano – O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 262. v. 4.

²⁵² Ibid., p. 261.

²⁵³ Ibid., p. 263.

moderados da oposição tinham que recordar aos radicais que eles estariam nas mãos dos “linha-dura” caso se excedessem. Esse relacionamento político intrincado funcionou com sucesso por haver um consenso entre ambos, militares e civis, a favor de um retorno a um sistema político (quase) aberto. O que esse sistema poderia produzir para o brasileiro comum era, naturalmente, outra questão.²⁵⁴

Com base nessa análise de Skidmore, temos que houve um consenso entre alguns setores militares e membros da oposição moderada. Nesse sentido, houve a negociação de interesses divergentes em prol de um objetivo comum, que naquele contexto era o retorno do país à democracia. A análise de Skidmore permite-nos perceber que tais negociações não levaram em conta as demandas do “brasileiro comum”, mas foram, isto sim, uma articulação política feita “por cima”. Como bem disse Maria do Carmo Campello de Souza: “O acordo brasileiro obedeceu à lógica de **um pacto entre elites regionais**, sustentado por frações militares, e não de um pacto estabelecido entre porta-vozes de instituições partidárias responsáveis perante suas bases e eleitores”.²⁵⁵ Ora, nestes acordos feitos entre os participantes da política institucionalizada, os anseios das camadas mais amplas da sociedade não foram levados em conta.

De fato, quando se toma, por exemplo, o movimento das *Diretas Já!* a partir das considerações de João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais, tem-se o seguinte:

Quase todos os que saíram às ruas bradavam por muito mais 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.²⁵⁶

²⁵⁴ SKIDMORE, Thomas E. A lenta via brasileira para a democratização: 1974-1985. In: STEPAN, Alfred. (Org.). **Democratizando o Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 71.

²⁵⁵ SOUZA, Maria do Carmo Campello de. A Nova República brasileira: sob a espada de Dâmocles. In: Ibid., p. 568-569. [Destaque Nossos]

²⁵⁶ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org. do volume). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 651. v. 4.

A transição “pactuada” da ditadura para a democracia se deu em um momento do país no qual os problemas econômicos e sociais cresciam em ritmo acelerado. Não nos esqueçamos, a década de 1980 foi a “década perdida”, com o país em meio a uma grave crise econômica, a grande dívida externa, a inflação, o desemprego e a violência crescente nas cidades. Em tal cenário, os setores mais amplos da sociedade brasileira, as camadas populares, que sempre são os que mais sofrem com tais crises, desejavam não apenas a volta das liberdades individuais, mas um governo que pusesse fim a tantas dificuldades enfrentadas no cotidiano.

Contudo, a redemocratização que deu fim à ditadura militar não mudou o modelo econômico e social brasileiro, historicamente baseado na desigualdade e na concentração de renda. Ainda de acordo com João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais, nos anos que se seguiram à transição houve “um prolongamento do Estado nascido da ‘Revolução de 64’, essencialmente plutocrático, primeiro autoritário, depois liberal, porém sempre plutocrático”.²⁵⁷ Dessa maneira, podemos pensar o recente processo histórico brasileiro como algo marcado por permanências e rupturas, no qual tanto os anos de chumbo quanto os anos de democracia foram (e tem sido) marcados pelo fato de que o poder político sempre esteve nas mãos dos detentores do poder econômico.

As eleições indiretas que deram vitória a Tancredo Neves em 1985 acabaram levando à presidência da república o seu vice, José Sarney, um político que fora membro do partido da ditadura militar nos anos anteriores. Os governos de Sarney e de Fernando Collor de Melo, este sendo o primeiro eleito diretamente após a ditadura, acabariam mostrando que os problemas do país não se deviam exclusivamente ao regime autoritário. Com a globalização, a crise do “socialismo real” – alguns falaram até em “fim da história”²⁵⁸ – e a febre da lógica neoliberal, o Brasil entrou na década de 1990 imerso em uma série de problemas econômicos e sociais.

O Plano Real procurou colocar a economia do país nos eixos, contudo, o enxugamento do Estado, as privatizações e o sempre presente problema da corrupção mantiveram no país o caráter plutocrático de toda a maquinaria estatal, com os ricos

²⁵⁷ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org. do volume). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 651. v. 4.

²⁵⁸ Exemplo bastante conhecido é o livro de Francis Fukuyama: FUKUYAMA, Francis. **O Fim da História e o último homem**. Tradução de Aulyde S. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

cada vez mais ricos e os pobres cada vez mais pobres. O desenvolvimento capitalista do país foi acompanhado por mudanças nos hábitos e costumes, sob o olhar da indústria cultural, na qual o individualismo e o consumismo se impuseram fortemente, em um contexto em que impera a lógica de mercado. Desse ponto de vista, o governo de apelo mais popular eleito em 2002, tendo à frente o Partido dos Trabalhadores, apesar de ter implementado políticas sociais de transferência de renda, não rompeu totalmente com a lógica neoliberal, e ainda não resolveu os diversos problemas do país em áreas como saúde, educação, moradia, transporte público, segurança, etc. Neste início de século XXI, com o desenvolvimento cada vez mais veloz das tecnologias, e o sistema capitalista dando diversos sinais de crise, o país ainda tem grandes desafios pela frente, no sentido da construção de uma sociedade realmente mais justa e igualitária.

É assim que se desenrolou o tempo histórico vivido por João Batista de Andrade. Intelectual formado no campo das esquerdas da década de 1960, tendo sido membro do PCB, o cineasta viu o país sempre marcado por problemas que o incomodavam. É sob esse prisma que seus filmes procuraram estabelecer a crítica ao *status quo* de cada momento vivido, a toda forma de opressão, violência autoritarismo e exploração dos menos poderosos pelos mais poderosos. Não que sua trajetória seja homogênea e livre de contradições. Afinal de contas, a sua atuação como secretário da cultura do estado de São Paulo, no seio da gestão de Geraldo Alckmin, bem como o seu apoio declarado a José Serra nas eleições presidenciais de 2010, para citar apenas uns exemplos, mostram que as posturas assumidas por Andrade ao longo de sua vida dependeram em muito das circunstâncias dadas. Apesar das idas e vindas, o cineasta se expõe nas redes sociais por meio de textos que sempre mostram a sua insatisfação e o seu olhar crítico frente aos acontecimentos mais recentes da história do país.

Feitas essas considerações a respeito da trajetória de Batista de Andrade, é chegado o momento de passarmos à análise do filme **Céu Aberto** (1985), documentário sobre o processo de redemocratização brasileira. Nesse sentido, o próximo capítulo se ocupará de uma série de reflexões em torno da obra, no intuito de demonstrar como o filme dialoga com o seu tempo e constrói uma interpretação dos eventos filmados. Mais que isso, no capítulo seguinte tentaremos elaborar uma reflexão acerca da referida obra que dialogue com tudo o que foi dito até aqui, com destaque para as questões atinentes às relações entre cinema e televisão, ao campo do cinema documentário, à forma como o documentário de Andrade dialoga com o seu tempo e também interpreta a história recente do Brasil.

CAPÍTULO III

REFLEXÕES EM TORNO DO FILME *CÉU ABERTO*

Assim, como cineasta, eu tenho uma posição muito particular no que diz respeito à minha função como intelectual e artista. Para muitos, o cineasta deve se esconder quando realiza um trabalho documental. Para mim é exatamente o contrário. Eu torno a minha presença ostensiva no ato de filmar, porque não sou operário nem faço parte do universo que estou filmando e a minha presença acaba sendo um elemento catalisador que gera situações novas e que refletem, com mais profundidade, os problemas ali revelados.

João Batista de Andrade

O QUADRO TRAÇADO até aqui é bastante amplo e complexo. No primeiro capítulo empreendemos uma reflexão sobre a televisão, na qual esperamos ter evidenciado a existência de um preconceito em relação a esse veículo de comunicação. Foi a partir de tal observação que procuramos investigar algumas possíveis razões de tal preconceito – a TV como algo alienador, a serviço de uma minoria –, bem como problematizar a imagem que o meio televisivo possui em certos segmentos da sociedade brasileira. Para a realização de tal proposta, foi importantíssimo trazer para o debate algumas experiências de intelectuais de esquerda dentro do universo da televisão, com destaque para cineastas que lá trabalharam durante o regime militar. Esperamos com tal esforço ter contribuído para a elaboração de um campo reflexivo que problematize o meio televisivo brasileiro.

Ora, um dos personagens das experiências trabalhadas no primeiro capítulo desta dissertação é o cineasta brasileiro João Batista de Andrade, sujeito com uma complexa e longa trajetória artística, intelectual e política na recente história do Brasil. No capítulo anterior procuramos abordar essa trajetória destacando as falas do próprio Andrade em relação ao seu trabalho e os momentos da história recente do país, nos quais o referido intelectual se formou politicamente e atuou no campo cultural brasileiro de maneira bastante ativa. Esperamos ter demonstrado no capítulo anterior a complexidade dos caminhos trilhados por Andrade, o seu esforço em construir e tentar fixar uma determinada memória acerca da sua própria história de vida, bem como que essa história está inserida dentro de uma outra, mais ampla, a do próprio país. Foi neste sentido que tentamos compreender que muitas das atitudes tomadas por Andrade ao longo de sua vida precisam ser pensadas de maneira articulada a um entendimento dos desafios apresentados pelo seu próprio tempo. É nesta perspectiva que devem ser pensadas, por exemplo, a ida de Andrade para o meio televisivo brasileiro nos anos 1970 e os comentários do próprio cineasta a respeito de tal universo.

Os dois capítulos anteriores juntos, portanto, apontam para uma direção: o diálogo entre cinema e televisão. É preciso que se diga que essa não é uma interlocução simples, pois historicamente, no Brasil, é comum a desconfiança de pessoas ligadas ao campo do cinema em relação à televisão.²⁵⁹ Mesmo João Batista de Andrade, que

²⁵⁹ Sobre este assunto, ver: RAMOS, Alcides Freire. João Batista de Andrade e o Jornalismo Televisivo durante a Ditadura Militar. *Fênix* – Revista de História e Estudos Culturais, v. 5, ano 5, n. 4, p. 1-15, Out./Nov./Dez. 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF17/ARTIGO_04_ALCIDES_FREIRE_RAMOS_FENIX%20_OUT_%20NOV_DEZ%202008.pdf>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

trabalhou na TV, já fez críticas ao meio televisivo em várias oportunidades, como demonstramos nos capítulos anteriores. Contudo, como se verá nas páginas que se seguem, o diálogo entre cinema e televisão é importante para uma análise do filme **Céu Aberto**, dirigido por Andrade em 1985. Seja nos comentários do próprio diretor acerca do filme, em críticas da época ou na própria linguagem utilizada no documentário, o que se vê em **Céu Aberto** é uma interessante interlocução entre cinema e televisão, mesmo que Andrade procure em várias falas traçar uma distinção entre o seu filme e as reportagens televisivas da época sobre a doença e a morte de Tancredo Neves.

Nesse aspecto, nossa análise do referido filme se valerá de uma série de reflexões em torno das especificidades daquele momento histórico (meados dos anos 1980), da recepção da obra por parte dos críticos, dos comentários do diretor sobre o filme e também dos aspectos formais e de conteúdo da obra. Esperamos com isso oferecer ao leitor um amplo quadro que permita a compreensão do nosso objeto de pesquisa, não com o intuito de deixar nestas páginas uma verdade única a respeito do documentário, mas uma interpretação que dialogue com os capítulos anteriores e que contribua para as discussões em torno das relações entre cinema e história a partir do binômio cinema/televisão. O nosso objetivo com tal proposta é investigar qual a interpretação que Andrade faz daquela conjuntura a partir de **Céu Aberto**. Dito isso, vamos ao filme.

3.1) A PRODUÇÃO DE *CÉU ABERTO* NOS ANOS 1980

O início dos anos 1980 foi um período no qual a sociedade brasileira passava pela transição *lenta, gradual e segura* da Ditadura Militar para o estado democrático de direito. Tempo de esperanças, incertezas, crise econômica, crescimento desordenado das cidades e também de (re)definições a respeito do rumo a ser tomado pelo país que, aos poucos, via o período ditatorial chegar ao fim. Tânia Nunes Davi assim descreveu esses anos:

O Brasil do início da década de 1980 era um país sob o governo dos militares. Esses haviam perseguido e debelado a esquerda subversiva na década anterior, censurando, prendendo, deportando e desaparecendo com inúmeros brasileiros que ousaram levantar-se contra a violência, a repressão e a sua política de modernização conservadora. Militantes da esquerda, professores universitários, estudantes, artistas e políticos só puderam retornar ao Brasil depois da Anistia de 1979 e encontraram o País descobrindo que o preço social e político do milagre econômico era muito alto: a inflação enorme, os

trabalhadores desempregados, os principais centros econômicos do Sudeste sofrendo as consequências do êxodo rural, os salários baixos, o custo de vida astronômico, as desigualdades econômicas alarmantes, a emergência de uma indústria cultural voltada, principalmente, para a comunicação de massa via televisão e um regime militar que não conseguia controlar inteiramente as ações da linha dura e começava a perceber já ter chegado a hora de retirar-se do cenário político.²⁶⁰

A partir dessa breve avaliação histórica, e não perdendo de vista as considerações feitas acerca daquele período no capítulo anterior,²⁶¹ podemos nos perguntar a respeito do modo como o cinema brasileiro da época dialogou com as nuances daquela conjuntura específica. Ainda de acordo com Tânia Nunes Davi,

O cinema dessa fase – chamado de cinema de abertura – jogou com a censura, procurando espaços para representar a repressão, a corrupção, os movimentos feministas, as lutas sindicais, os anseios e os embates pela redemocratização. Esse pacote de temas no cinema de abertura, *conforme os tipos de produção que se considera, a interação entre filme e questões sociais assume formas variadas* indo da ficção ao documentário. Temos o gênero policial-político com *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977), *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980), *Pra frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982) e *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984). A visão feminina do social aparece em *Gaijin* (1980), *Paraíba mulher macho* (1983) e *Patriamada* (1985), todos de Tizuka Yamasaki. Os conflitos entre os sindicatos, os operários e o governo foram tema de *Eles não usam Black-tie* (Leon Hirszman, 1981), *Que ninguém nunca mais ouse duvidar da capacidade de luta do trabalhador* (Renato Tapajós, 1979), *Greve e Trabalhadores, presentes* (ambos de João Batista de Andrade, 1979), *Braços cruzados, máquinas paradas* (Sérgio Toledo / Roberto Gervitz, 1979). O resgate de alguns aspectos dos anos dos governos militares tiveram como representantes mais aplaudidos: *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) e *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984).²⁶²

Como se vê, o período que vai do fim dos anos 1970 à primeira metade da década de 1980 foi marcado, no Brasil, pela produção de obras cinematográficas nas quais o diálogo com questões políticas, sociais e econômicas se fez fortemente presente. Posto isso, temos que o documentário **Céu Aberto** (1985), de João Batista de Andrade, produzido e lançado no bojo do processo da redemocratização, pode ser visto como uma obra que está intimamente ligada a esse “cinema de abertura”, especialmente por tratar dos “anseios” e dos “embates” existentes naquele contexto.

²⁶⁰ DAVI, Tânia Nunes. **Subterrâneos do autoritarismo em Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos e de Nelson Pereira dos Santos**. Uberlândia: EDUFU, 2007, p. 151-152.

²⁶¹ Rever especialmente as páginas 125 a 127 desta dissertação.

²⁶² DAVI, 2007, op. cit., p. 158.

Como demonstramos no capítulo anterior, o cineasta brasileiro João Batista de Andrade teve a sua trajetória artística, intelectual e política realizada ao longo das últimas décadas da história do Brasil. Ao longo de sua vida, Andrade procurou dialogar, por meio de seus filmes, com as transformações em curso na sociedade brasileira. Durante os anos de chumbo da Ditadura Militar (1964-1985), participou ativamente da cultura de oposição ao regime, tanto no cinema quanto na televisão. Nas palavras do historiador Alcides Freire Ramos, a trajetória de João Batista de Andrade se apresenta como “uma verdadeira súmula das diversas veredas trilhadas pelos artistas brasileiros que se engajaram na luta contra a ditadura militar”.²⁶³

Dessa forma, temos que o ano de 1985, com destaque para os meses que viram o desenrolar do processo de eleição, doença e morte de Tancredo Neves, representou para o cineasta a oportunidade de filmar o fim da Ditadura Militar, regime contra o qual ele tanto lutou, e o restabelecimento do estado democrático de direito. A iniciativa de fazer um documentário a respeito daqueles acontecimentos pode ser pensada a partir do constante interesse do cineasta em tratar de temas no calor da hora, “a quente”, com um tom mesmo de “urgência”.

Sobre a produção do filme, o cineasta afirma o seguinte:

Eu via o país atravessando um momento épico curioso, único, carregado de contradições. E por isso quis fazer o filme como um épico, filmar em 35 mm e de uma maneira mais clássica, sem as correrias naturais em documentários ou reportagens sobre acontecimentos históricos. Eu queria um filme mais reflexivo e mais revelador. A decisão de filmar foi repentina, depois de alguns dias assistindo, pela TV, aos noticiários repetitivos sobre a saúde do Presidente eleito. Convidei o amigo Chico Botelho para a fotografia e em dois dias nós estávamos com câmera, negativos 35 mm (cedidos pelo médico e cineasta Sérgio Tuffik) e com a equipe formada. No som, o ótimo e falante Geraldo Ribeiro. E o Armando Lacerda, de Brasília, na produção, ele que chegou ao requinte de parar um avião comercial no meio da pista, já taxeando para decolar, porque nós chegamos na última hora para a viagem de Brasília a Belo Horizonte. O filme, depois, foi montado pela dupla Danilo Tadeu e o cineasta Walter Rogério, sob a supervisão deste último.²⁶⁴

²⁶³ RAMOS, Alcides Freire. *O Cinema de João Batista de Andrade e a resistência à ditadura militar brasileira (1964-1985)*. **Perseu**, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 333, 2007.

²⁶⁴ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 329-330.

Entre a ideia de fazer o filme e a organização de toda a infraestrutura necessária para as filmagens (câmera, negativos e equipe) passaram-se apenas dois dias. Contudo, o desejo de fazer um filme sem “correrias” não pôde ser plenamente realizado, já que, segundo o próprio documentarista, a equipe teve até que “parar um avião”, dada a necessidade de uma viagem de “última hora”. Esse trecho do depoimento dado por João Batista de Andrade à jornalista Maria do Rosário Caetano é revelador quanto ao desafio de se produzir um documentário em meio ao calor dos acontecimentos.

Outras falas do cineasta sobre a produção de **Céu Aberto** também abordam a rapidez entre a ideia de fazer o filme e o início das filmagens. Ainda no ano de 1985, o documentarista fez o seguinte comentário para o jornal **Estado de Minas**:

Armei uma equipe numa noite, consegui negativo, câmera, me endividei, fiz o que precisava para tornar realidade o filme. Todo mundo trabalhando cooperativamente ou para receber depois. O Chico Botelho, o Geraldo Ribeiro, a Katinha, o Walter Rogério, a Marian, e o Armando Lacerda lá de Brasília, tanta gente. E aqui em Belo Horizonte, a ajuda do Helvécio Ratton e a participação decisiva do Marcos Cotta, da Minas Filme, que acabou se tornando o co-produtor do filme. Enfim, um mutirão que me emociona muito e que já tornou o filme uma realidade. “Céu Aberto” já existe, está filmado, na lata. Agora vamos montar o filme com carinho.²⁶⁵

Segundo Batista de Andrade, a realização do filme só foi possível graças à ajuda de amigos. Nessa fala, o documentarista salienta a questão financeira da produção, ele teve que se endividar para possibilitar as filmagens. A produção de **Céu Aberto**, tal como descrita nessa fala, exigiu grandes esforços da parte do cineasta e de toda a sua equipe. Assim como na fala anterior, o cineasta procura reforçar aqui a ideia de “urgência” na produção do filme, que foi feito enquanto os acontecimentos se desenrolavam.

Em outra passagem da mesma matéria de jornal, o cineasta trata de uma questão que reaparece em outras de suas falas acerca do filme, a saber, a relação entre o documentário e o jornalismo televisivo da época: “[...] eu fugi todo o tempo da reportagem, pois isso não interessava. Reportagem como a TV transmitia direto. Então eu trabalhei meu ofício. Fiz um filme de cineasta, não de repórter”²⁶⁶ Assim como tentara evitar ser chamado de repórter durante sua passagem pelo meio televisivo dos

²⁶⁵ TANCREDO NEVES EM filme. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 4 Jun. 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/01000761006.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

²⁶⁶ Ibid.

anos 1970, na sua repetitiva atitude de tentar salientar as diferenças entre o seu trabalho na TV e os demais programas televisivos,²⁶⁷ o cineasta fez questão de salientar que, se a ideia de filmar **Céu Aberto** surgiu a partir do noticiário sobre o estado de saúde de Tancredo Neves, o seu filme tinha como proposta trilhar outros caminhos.

Andrade desenvolveu essa questão durante um depoimento ao jornal **O Globo**, em novembro de 1985. De acordo com o documentarista,

Para a câmera de TV, cada quadro é um fato. Era tão grande o número de informações que se precisava passar rapidamente que tudo era transmitido com ansiedade, sem explicação. Eu preferi me debruçar sobre o fato, fazer uma reflexão. Trabalhei muito o significado da imagem.²⁶⁸

Mais uma vez, o que fica visível é a afirmação do cineasta segundo a qual o filme **Céu Aberto** deveria se afastar do jornalismo televisivo. O documentário não deveria apenas noticiar os fatos, mas fazer uma reflexão mais aprofundada. Aliás, no rememorar o processo de produção do filme, exercício no qual sempre é afirmada a distância entre o seu “cinema” e as reportagens da “televisão” da época, o documentarista salienta as diferenças entre a sua arte cinematográfica e a TV até por meio da observação das diferenças entre os equipamentos das equipes de TV e os equipamentos de sua própria equipe:

A correria ali em frente ao Hospital [das Clínicas, em São Paulo, onde Tancredo Neves estava internado] era cômica, com uma quantidade incrível de equipes de TV, brasileiros e estrangeiros, que disputavam a primazia das notícias e, por isso, não podiam se arriscar a perder um só detalhe, uma só novidade. O resultado eram os cabos de câmera enrolados, fios trançados, brigas entre equipes. Claro, as câmeras de TV eram de vídeo, silenciosas, modernas. Todas, menos a nossa. A velha Arriflex 35, nas mãos do Chico Botelho, era a barulhenta do momento. Quando chegávamos filmando, entrando no meio daquela confusão, levávamos também o ruído bom de nosso cinema, incorporado agressivamente ao som das equipes de TV. Os técnicos de som olhavam feio para nós, mas para nós era uma festa: a ironia de ver, assim, o cinema brasileiro indo para o ar, por todo o mundo.²⁶⁹

²⁶⁷ Rever página 98 desta dissertação.

²⁶⁸ MAFRA, Antonio. Filme sobre Tancredo está na competição. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 Nov. 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076I003.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

²⁶⁹ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 331-332.

Se as câmeras de TV eram “silenciosas” e “modernas”, a câmera usada nas filmagens de **Céu Aberto** era “velha” e “barulhenta”. O cinema é visto como algo ruidoso, que incomoda e invade o espaço ocupado pelas equipes de TV, enquanto que a televisão é pensada como um meio de comunicação que busca apenas a notícia e não a reflexão. Ainda sobre esse ponto, o cineasta afirma:

Eu sempre conversava muito com o Chico Botelho, reafirmando a idéia de um filme que fugisse à reportagem, que não corresse atrás de fatos, que mantivesse uma certa dignidade para os movimentos de câmera, em busca de um cinema mais reflexivo, menos momentâneo, eventualmente mais épico.²⁷⁰

Em todas essas falas de João Batista de Andrade nota-se a elaboração de uma memória em relação à produção do filme **Céu Aberto**. Nesta memória são destacadas a rapidez na realização do filme, acompanhada por algumas dificuldades de produção, bem como as diferenças existentes entre a sua obra e a cobertura televisiva da época. A preocupação do cineasta em chamar a atenção para as diferenças entre o seu cinema e a TV da época é um dado importante a ser pensado, uma vez que exige de nós, historiadores, uma reflexão mais ampla acerca dos aspectos estéticos/formais do filme.

Afinal de contas, por que afirmar, em várias passagens, que **Céu Aberto** não deveria ser como uma reportagem televisiva? A questão ganha tons ainda mais complexos quando lembramos a trajetória profissional de Andrade, uma vez que ele trabalhou no meio televisivo durante os anos 1970 justamente no setor de jornalismo. O documentarista trabalhou na televisão durante os anos 1970 fazendo reportagens que tinham, como pano de fundo, temáticas de caráter político, social e econômico, marcadas por uma perspectiva crítica. A importância dessa experiência para a filmografia posterior do cineasta foi salientada e reconhecida por Andrade quando de seus comentários sobre filmes como **Greve!** e **O Homem que Virou Suco**,²⁷¹ mas parece ser diminuída quando de suas falas sobre o seu documentário de 1985.

De fato, nas falas de Andrade sobre **Céu Aberto** aqui analisadas ele não lembra o seu trabalho no meio televisivo, quer dizer, ele é capaz de criticar a linguagem televisiva exatamente por conhecê-la, mas a experiência que proporcionou tal *know-how* não é lembrada nessas falas sobre o seu documentário de 1985. Não estaria esse silêncio

²⁷⁰ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 332.

²⁷¹ Rever o capítulo anterior, páginas 100 e 101.

nos dizendo alguma coisa? As falas de Andrade sobre a produção de **Céu Aberto** trazem consigo uma representação negativa do campo da TV. Mesmo tendo trabalhado naquele ambiente, e reconhecendo a importância de tal experiência para a produção de alguns de seus filmes, o documentarista demonstra ter ainda preconceito em relação ao campo da televisão, no qual o telejornalismo é visto como algo simplista, ainda mais se comparado à proposta de **Céu Aberto**, segundo Andrade.

Contudo, quando nós nos deparamos com análises da filmografia de Andrade, podemos perceber que a relação entre cinema e televisão na trajetória do referido cineasta brasileiro não é de estranhamento/oposição.²⁷² Alcides Freire Ramos, por exemplo, afirma que houve um “forte e positivo impacto da linguagem televisiva na obra de João Batista de Andrade” como um todo, sendo que o próprio filme **Céu Aberto** possui um intenso “diálogo com a linguagem televisiva”.²⁷³ Ora, essas observações de Ramos nos colam uma questão: apesar de o documentarista afirmar que **Céu Aberto** não deveria ser como as reportagens televisivas, há como desconsiderarmos a experiência de Batista de Andrade no jornalismo televisivo dos anos 1970 ao empreendermos uma análise da obra? Acreditamos que não e, no intuito de demonstrar isso, passaremos agora à nossa análise do filme **Céu Aberto**.

3.2) ASPECTOS ESTÉTICOS DO FILME *CÉU ABERTO*

Inicialmente, se tivéssemos que rotular as características formais do filme **Céu Aberto**, poderíamos dizer, com base nos apontamentos do estudioso do cinema Fernão Pessoa Ramos, que o referido filme é um documentário marcado por uma *ética interativa/reflexiva*. Como o próprio autor explica, o documentário interativo/reflexivo não trabalha com a ideia de uma verdade absoluta dos fatos que deve ser didaticamente

²⁷² Merece destaque na bibliografia disponível a dissertação de mestrado de Renata Alves de Paiva Fortes intitulada **A Obra Documentária de João Batista de Andrade**. Ao abordar a ida de Andrade para o meio televisivo nos anos 1970, por exemplo, a autora afirma: “Numa análise inicial, os motivos que levaram João Batista de Andrade para a TV estão ligados à junção desse conjunto de novas possibilidades, aliado ao cerceamento quase total da liberdade de expressão [por conta da censura imposta pela ditadura]. Ademais, sua maneira de filmar, o caráter de momentaneidade dos relatos e dos depoimentos, a câmera que descobria coisas, a eletricidade da montagem: tudo o aproximava do jornalismo da TV”. FORTES, Renata Alves de Paiva. **A Obra Documentária de João Batista de Andrade**. 2007. 293 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007, f. 53.

²⁷³ RAMOS, Alcides Freire. João Batista de Andrade e o Jornalismo Televisivo durante a Ditadura Militar. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 5, ano 5, n. 4, f. 13-15, Out./Nov./Dez. 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF17/ARTIGO_04_ALCIDES_FREIRE_RAMOS_FENIX%20_OUT_%20NOV_DEZ%202008.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2013.

transmitida ao espectador como algo já dado, pronto e acabado. O documentário interativo/reflexivo reconhece que,

Se a intervenção articuladora do discurso é inevitável, a narrativa deve jogar limpo e exponenciá-la, seja através de procedimentos interativos na tomada, seja na própria articulação discursiva (montagem/mixagem). A ênfase narrativa é em procedimentos estilísticos (como entrevistas ou depoimentos) que demandam e determinam a participação/interação do sujeito-da-câmera no mundo. [...] A ética da *intervenção* valoriza aquele documentário que se abre para a indeterminação do acontecer, mas flexiona o acontecer do mundo segundo sua crença e o compasso da sua ação.²⁷⁴

Dito de outra forma, temos que o documentário interativo/reflexivo reconhece a impossibilidade de se captar a verdade absoluta dos fatos de maneira neutra, uma vez que o sujeito-da-câmera filma o mundo a seu modo, segundo as suas crenças. Nesse sentido, o documentário interativo/reflexivo procura estimular o espectador a uma reflexão a respeito das temáticas apresentadas na tela. Esse tipo de documentário procura evidenciar, ao espectador, que o que é mostrado na tela é uma construção.

Neste tipo de documentário a voz *over*²⁷⁵ não é usada, dá-se preferência ao uso de depoimentos divergentes entre si. Há o recurso a cortes bruscos na montagem, os aparelhos de filmagem e/ou de captação de som são constantemente mostrados, o entrevistador aparece constantemente, seja fazendo perguntas ou interrompendo a fala do entrevistado. Nesse tipo de documentário, o cineasta procura demarcar a sua *intervenção* na realidade social, procura se posicionar de forma crítica em relação a um determinado acontecimento. Esse tipo de cineasta procura, enfim, desvelar a complexidade dos fatos históricos.

Em **Céu Aberto** temos exatamente essas características do documentário interativo/reflexivo. A câmera de João Batista de Andrade sai pelas ruas, bem solta, movimentando-se intensamente. Os vários depoimentos são divergentes. A montagem do filme não é linear/cronológica: o filme começa com o cortejo de Tancredo Neves nas ruas de São Paulo; passa à vigília em frente ao Hospital das Clínicas; posteriormente aos velórios de Tancredo; ao enterro do presidente eleito e, ao fim, à cena de José Sarney subindo a rampa do Palácio do Planalto. E no meio de todas essas sequências

²⁷⁴ RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac São Paulo, 2008, p. 37.

²⁷⁵ Alguns preferem o termo *off*. Para mais detalhes rever nota de rodapé n. 26, na página 12 desta dissertação.

temos vários depoimentos, uns foram filmados durante a doença do presidente eleito, já outros foram filmados depois de sua morte, havendo no documentário uma “polifonia” de diversas vozes.²⁷⁶ Nesses depoimentos, podemos ver o cineasta João Batista de Andrade participando ativamente, fazendo perguntas, instigando, provocando. Mas não é só, temos imagens de cinejornais mostrando um pouco da trajetória do político são-joanense. Os vários pontos de vista a respeito daquele momento histórico aparecem na tela.

Cabe aqui uma importante observação acerca desses “vários pontos de vista” presentes em **Céu Aberto**. O fato de nos mostrar falas divergentes ao longo do filme não significa que o documentarista Batista de Andrade se coloca em um lugar de observação epistemologicamente neutro. Se ele nos apresenta várias falas, ele não o faz sempre da mesma forma. A montagem, desse ponto de vista, é um recurso usado pelo cineasta para concordar ou discordar de certos depoimentos. Em outras palavras, **Céu Aberto** não é feito a partir de um “geometral” de onde seria possível observar os fatos, simultaneamente, a partir de todos os pontos de vista possíveis. O filme é feito, de fato, a partir da “trama” elaborada pelo diretor, que faz escolhas e recortes em seu objeto de estudo.²⁷⁷

Todo esse estilo de filmar de João Batista de Andrade deve ser entendido à luz da sua trajetória artística, notadamente nos anos de chumbo da Ditadura Militar. Ao

²⁷⁶ Quando usamos o termo “polifonia” estamos nos remetendo ao trabalho de Mikhail Bakhtin acerca das obras literárias do escritor russo Fiódor Dostoiévski. No seu livro **Problemas da Poética de Dostoiévski**, escrito originalmente em 1929, Bakhtin se debruça sobre o tipo “polifônico” de pensamento artístico do famoso escritor russo. Segundo o crítico, nos romances de Dostoiévski há uma pluralidade de vozes oriundas dos diversos personagens, que são “[...] capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele. *A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenávalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski*”. A partir disso, Bakhtin procura demonstrar tal polifonia nas obras literárias do autor por meio de diversas análises de trechos dos escritos de Dostoiévski. Neste estudo, Bakhtin salienta que as diversas personagens dostoievskianas possuem pontos de vista específicos sobre o mundo e sobre si mesmas, sendo que nenhum destes pontos de vista coincide com o do autor. Posto isso, temos que a noção de “polifonia” pode ser usada para pensarmos a presença de diversas vozes no documentário **Céu Aberto**, que falam acerca dos seus próprios emissores e também do mundo. Apesar de o filme não apresentar uma narração em *off* (voz *over*), acreditamos que a “voz” do cineasta pode ser “ouvida” por meio da montagem e dos recursos de edição. Sobre a polifonia em Dostoiévski tal como analisada por Bakhtin, ver: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 2. ed. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

²⁷⁷ “Geometral” e “trama” são noções usadas por Paul Veyne para pensar a escrita da história por parte do historiador de ofício, contudo, acreditamos que tais noções nos ajudam na compreensão do filme **Céu Aberto**, do como o filme escreve uma parte da história recente do Brasil. Sobre o “geometral” e a “trama” em Paul Veyne, ver: VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história**; Foucault revoluciona a história. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, p. 28-31.

comentar a respeito de **Liberdade de Imprensa**, o primeiro filme do cineasta, o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet afirmou que

A quase total transferência da exposição do tema e a total transferência do direito de opinar aos entrevistados, aliada à ampla gama ideológica, é uma técnica jornalística que se desenvolve muito no Brasil durante a ditadura: o articulista fica isento de se manifestar diretamente, assume a tarefa aparentemente técnica de montar as entrevistas, de combinar entre si fragmentos de depoimentos. Ele, de fato, manifesta-se, mas é pela forma da montagem, de modo a se resguardar na medida do possível das investidas da censura, da polícia e dos próprios editores e donos de jornais e revistas.²⁷⁸

Tendo em vista essa afirmação de Bernardet, temos que o jornalismo feito durante o período da ditadura desenvolveu a técnica de apresentar várias falas, vários depoimentos, que representavam posturas ideológicas distintas. Com a ausência de narração/locução, o articulista, ou seja, o diretor, o montador, o jornalista, isentava-se de explicitar suas posições ideológicas, posições essas que eram manifestadas, de forma menos direta por meio da montagem dos depoimentos na matéria jornalística. Ora, tendo em vista que João Batista de Andrade trabalhou na área de jornalismo televisivo nos anos 1970, podemos pensar que tais aspectos da linguagem jornalística não lhe eram desconhecidos.

Nesse sentido, os procedimentos estéticos próprios do jornalismo televisivo e que foram incorporados ao cinema de João Batista de Andrade, notadamente no filme **Céu Aberto**, são exatamente os que foram apontados por Bernardet como sendo característicos do jornalismo feito durante a ditadura: ausência de narração/locução; presença de várias falas representativas de diferentes ideologias e pontos de vista; e a montagem como um recurso utilizado pelo diretor para transmitir, ainda que de forma implícita, o seu ponto de vista sobre um determinado acontecimento. **Céu Aberto**, de fato, não possui narração em *off*, e, ainda há o fato de o filme apresentar ao espectador um verdadeiro mosaico de depoimentos, tão diversos entre si, que vão da fala do general Newton Cruz às falas de populares nas ruas.

No que diz respeito à montagem, é emblemática a sequência da entrevista do General Newton Cruz, na qual o filme mostra fotos dos presidentes militares enquanto se ouve a afirmação do general de que não houve militares na política brasileira, num exercício de João Batista de Andrade em fazer prevalecer a sua visão sobre a questão,

²⁷⁸ BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 60.

por meio de um “efeito de verdade”,²⁷⁹ e não o ponto de vista do velho militar entrevistado. Também na sequência dos depoimentos de políticos sendo cortados, durante o velório de Tancredo Neves em São João del-Rei, temos a montagem sendo usada para manifestar o ponto de vista do cineasta. Não há locução afirmando que de nada valiam as falas dos políticos, são os cortes bruscos na montagem e a sucessão frenética de depoimentos inaudíveis que cumprem essa função.

Pelo exposto, é possível percebermos o quanto complexa é a relação entre **Céu Aberto** e a linguagem jornalística televisiva. Se por um lado o próprio documentarista, ao falar da produção do filme, procurou salientar as diferenças entre a sua obra e o jornalismo televisivo feito à época dos acontecimentos, por outro lado, há que se concordar com o historiador Alcides Freire Ramos quando este diz que “a característica básica” da cinematografia de Andrade “é o **diálogo** permanente entre o esforço documental e a liberdade de criação ficcional”,²⁸⁰ ou seja, o cineasta não só documenta, registra fatos, mas também ficciona, cria. Podemos ver esse diálogo em **Céu Aberto** no uso que o filme faz de estratégias narrativas próprias do jornalismo e do cinema documentário – entre as quais se destaca a câmera na mão –, além do recurso do filme à liberdade criativa/ficcional quando este faz uso de depoimentos de populares que especulam a respeito das causas da doença de Tancredo. Batista de Andrade não está interessado em apenas registrar fatos concretos, mas também em problematizar, questionar, fazer refletir. De fato, podemos dizer que há semelhanças e diferenças entre **Céu Aberto** e o jornalismo televisivo da época.

A complexidade dessa questão em torno dos aspectos formais do filme pode ser evidenciada por meio de uma análise da recepção que a obra teve por parte dos críticos de cinema à época de seu lançamento.²⁸¹ Durante o Festival Internacional do

²⁷⁹ Sobre o “efeito de verdade” presente nos filmes documentários e uma necessidade de se problematizar tal efeito, rever nossas considerações acerca do cinema documentário na Introdução desta dissertação, páginas 11 e 12.

²⁸⁰ RAMOS, Alcides Freire. 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, v. 5, ano 5, n. 1, f. 2, Jan./Fev./Mar. 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF14/Artigo_11_Alcides_Freire_Ramos.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2013. Destaque nosso.

²⁸¹ O DVD do filme lançado pela produtora Raiz apresenta, em seus Extras, uma lista de algumas críticas do filme feitas à época de seu lançamento nos anos 1980. Contudo, apesar dos esforços empreendidos para localizar tais materiais, inclusive por meio de tentativas de contato com os jornais, conseguimos arregimentar apenas cinco críticas sobre **Céu Aberto**. Contudo, mesmo não sendo muitas em quantidade, elas nos proporcionam a possibilidade de pensarmos questões interessantes atinentes ao filme, com destaque para o diálogo entre cinema e televisão.

Rio, em 1985, o jornalista e crítico Aramis Millarch publicou no jornal **O Estado do Paraná** os seus comentários a respeito da obra de Andrade. O crítico reconheceu a presença de cenas emocionantes no documentário e também teceu elogios ao cineasta, elogiando a ausência de “panfletarismo” e “demagogia”. Contudo, para Millarch, o filme não teria êxito de público, uma vez que **Céu Aberto** tratava de um assunto que ainda era muito recente e que já havia recebido uma “extenuante cobertura da televisão”, sendo que “as imagens captadas pela câmara de Chico Botelho pouco acrescentaram de novo”. Segundo Millarch, o documentário de Batista de Andrade “não se esforça, em momento algum, em fazer uma retrospectiva histórica dos fatos que antecederam a eleição de Tancredo”.²⁸²

Alguns meses depois de Millarch publicar essa crítica, o jornalista Marcos Rogatto também se debruçou sobre o documentário em uma edição da revista **Veja** de março de 1986. Rogatto destacou o processo de produção do filme, bem como o fato de que a agonia de Tancredo Neves recebeu uma grande cobertura por parte da mídia. Contudo, ao contrário do que dissera Millarch, Rogatto adotou uma perspectiva diferente de análise ao afirmar que “o diretor não queria reprisar o que o público já tivesse visto” na televisão.²⁸³

Por sua vez, o crítico Rubens Ewald Filho deixou registradas as suas impressões sobre a obra no dia 20 de março de 1986, no jornal **O Estado de S. Paulo**. Ewald Filho apontou como problema a questão do “timing” do lançamento de **Céu Aberto**, ao afirmar que o filme não estaria nem muito próximo, para causar emoção, nem muito afastado para ser analisado de forma mais crítica. Segundo o crítico, a figura de Tancredo Neves já havia recebido enorme exploração por parte dos veículos de informação: “o público não quer ouvir – pelo menos por enquanto – falar em Tancredo, não pretende reviver traumas”.²⁸⁴ O filme não teria, portanto, a capacidade de atrair o grande público, uma vez que tudo era ainda muito recente.

Contudo, Rubens Ewald Filho também afirma que o cineasta realizou a obra “Não com a preocupação da notícia, não pensando em competir com a televisão”, ou

²⁸² MILLARCH, Aramis. Os momentos de Tancredo e os vídeos no II FestRio. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 28 Nov. 1985. Tablóide, não paginado. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/os-momentos-de-tancredo-os-videos-no-ii-festrio>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

²⁸³ ROGATTO, Marcos. Passado recente. **Veja**, São Paulo, n. 915, p. 132, 19 Mar. 1986.

²⁸⁴ EWALD FILHO, Rubens. “Céu Aberto”. Inteligência, “cabeça aberta”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 Mar. 1986. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/joabatistadeandrade/home.htm>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

seja, procurou registrar os acontecimentos com um olhar próprio, “inquisidor, curioso, preocupado, sempre sensível. [...] com isenção, inteligência, de ‘cabeça aberta’”²⁸⁵. Desse modo, o crítico trata com mais profundidade, se comparado a Millarch e a Rogatto, a respeito das diferenças entre o documentário e a cobertura dos fatos realizada pela imprensa. Se o filme não fizesse sucesso, não seria devido a limitações da obra, mas apenas por causa do “timing” do seu lançamento.

O que salta aos olhos nessas três críticas, apesar das diferenças entre elas, é a observação de que o documentário não fora lançado no momento mais adequado. O grande público é visto como uma massa cansada de tanto ouvir falar em Tancredo Neves, não suportando mais ver Tancredo na televisão e nos jornais. Apesar das qualidades da obra, tais como o olhar crítico do diretor e a ausência de “panfletarismo”, a película teria que enfrentar uma injusta concorrência com as imagens da grande mídia.

De fato, todo o processo de doença e morte de Tancredo foi acompanhado pelos veículos de comunicação de maneira bastante intensa. Aqui não há como não levarmos em conta as diferenças que certamente existem entre aquelas coberturas televisivas ao vivo e o filme de Andrade. A transmissão ao vivo pela TV se difere do cinema por que as imagens exibidas neste último foram filmadas em um espaço de tempo bem anterior à sua exibição ao público espectador. No telejornalismo ao vivo os imprevistos, improvisos e erros de gravação ficam muito mais visíveis que no cinema, pois neste o tempo disponível para a montagem é maior que na TV, veículo marcado pelo imediatismo no qual o espectador consegue assistir às reportagens no mesmo momento em que são realizadas, quando muito com alguns segundos de atraso.

Sob esse prisma, a TV muitas vezes exibe aquilo que Arlindo Machado chama de “cerimônias televisivas de exceção”²⁸⁶ que interrompem a grade normal de programação. Como exemplo de tais cerimônias, Machado cita exatamente os funerais de Tancredo Neves e afirma:

[...] esses rituais coletivos que a televisão transforma em “história instantânea” têm o poder de modelar a memória coletiva, assim como de integrar e reorganizar sociedades inteiras em torno de um mito ou de uma vontade coletiva. Transmissões desse gênero – afirmam [Daniel] Dayan e [Elihu] Katz – estão intimamente ligadas à história, não apenas no sentido de que elas custodiam a vontade coletiva, mas

²⁸⁵ EWALD FILHO, Rubens. “Céu Aberto”. Inteligência, “cabeça aberta”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 Mar. 1986. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/joaobatistadeandrade/home.htm>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

²⁸⁶ MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. 5. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2009, p. 139.

sobretudo no sentido de que a representação de eventos que ainda estão em processo de realização pode influir em seu desenvolvimento e em suas consequências. Nesse sentido, mais do que referir-se à história, elas muitas vezes *fazem* (ou pelo menos marcam) a história.²⁸⁷

Desse ponto de vista, a morte de Tancredo Neves já foi vista, quando do seu acontecimento, como um marco para a história do país, visto a importância que o político mineiro teve principalmente nas negociações daquela transição democrática pactuada. As reportagens televisivas a respeito da sua doença e da sua morte já começaram a elaborar uma dada memória em torno da figura de Tancredo e daquele momento da história do país.

Citemos como um bom exemplo dessa cobertura televisiva o especial “O Martírio do Dr. Tancredo”, do **Jornal Nacional** da Rede Globo de Televisão, que foi assim analisado por Douglas Attila Marcelino:

Numa primeira parte de *O martírio do Dr. Tancredo* foi exibida uma retrospectiva dos fatos considerados mais importantes dentro do período que se estendeu da noite de 14 de março, véspera da data prevista para a festa da posse, até a morte de Tancredo Neves, no Instituto do Coração do Hospital das Clínicas de São Paulo. Na segunda parte, vários pronunciamentos de autoridades, depoimentos e homenagens à figura de Tancredo seriam exibidos. Em ambos, salta aos olhos a exaltação e a heroicização da sua figura. Não somente supostos traços positivos da personalidade do presidente eram recorrentemente destacados, como sua trajetória política era projetada de forma teleológica, sob a ótica da predestinação do salvador da nação brasileira [...] mencionava-se uma grande soma de termos médicos (diverticulite, apendicite, leiomiomia etc.), muitos dos quais tinham passado a fazer parte da rotina dos brasileiros no período logo seguinte à sua internação, na véspera da data prevista para a posse. [...] a exploração religiosa do episódio acompanhou o programa em diversos momentos e marcou os meios jornalísticos durante todo aquele período da internação e da morte do presidente. [...] Assim, obtinha continuidade o processo de santificação de Tancredo Neves, que certamente perpassou também as reportagens feitas por diversos outros meios jornalísticos no período. [...] Já a religiosidade do presidente constituía-se como um outro elemento importante na construção da sua imagem santificada. Na narração de sua visita ao Vaticano, por exemplo, o jornalista Celso Freitas mencionava que aquele era também “o encontro com a fé mais profunda do presidente, a fé católica”. [...] Exibindo em seguida imagens de pessoas comuns rezando e se desesperando dentro e fora de igrejas brasileiras, o programa colocava em pauta essa que foi de fato uma questão que perpassou os noticiários do período, qual seja, a da espera por um milagre. [...] A exploração das manifestações de religiosidade da

²⁸⁷ MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. 5. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2009, p. 139-140.

população brasileira foi, sem dúvida, um dos elementos mais freqüentes e comoventes de todo o programa da Rede Globo de Televisão. Imagens como as de pessoas chorando e rezando pelas ruas, das missas e orações dentro de igrejas, dos rostos de cidadãos comuns, vestindo roupas simples e com semblante de preocupação frente a imagens de santos, foram correntes durante todo o telejornal. Acompanhando as mesmas, a narração do apresentador não deixava espaço para qualquer sentimento distinto, haja vista a onipresente afirmação de que “todos os brasileiros”, “todo o país”, “todo mundo” rezava e sofria por Tancredo Neves. [...] para além da exibição das imagens mencionadas, de populares orando e rogando pela saúde do presidente, o programa acentuava também o caráter plural das práticas religiosas mobilizadas, algo que não se choca com o forte conteúdo católico que perpassou o telejornal como um todo. Projetava-se, na verdade, a imagem de um país cujas diversas religiões se uniram para rezar pelo presidente, fomentando-se não somente a idéia de uma unidade indivisa de apoio a Tancredo, mas a imagem de uma nação não permeada por quaisquer conflitos religiosos. Partindo apenas do programa, nesse sentido, é possível acreditar que uma espécie de “ecumenismo natural” marcaria o povo brasileiro, algo que complementaria a visão mais geral de uma população fraterna e sem contradições.²⁸⁸

A partir dessa análise de Marcelino, temos que o especial do **Jornal Nacional** procurou deixar registrada a ideia de uma união nacional em torno de Tancredo Neves, bem como a noção de que aqueles momentos decisivos da redemocratização se davam em um clima de fraternidade, sem contradições no seio da sociedade brasileira. O referido programa buscou, deste modo, já naquele momento, fixar uma dada memória da transição e também da figura de Tancredo como o herói da redemocratização.

Tom parecido a esse do **Jornal Nacional** foi o do programa **Globo Repórter**, também da TV Globo, exibido no dia 18 de abril de 1985. Cássia R. Louro Palha analisou esse programa em sua tese de doutorado intitulada **O Povo e a TV: construções do popular na história do Globo Repórter (1973-1985)**. A autora chama a atenção para as imagens das pessoas rezando pelo estado de saúde de Tancredo Neves, a narração que destaca a “idolatria” do povo para com Tancredo e os sacrifícios de populares que deixavam os afazeres de suas vidas particulares para acompanhar de perto o estado de saúde do presidente eleito.²⁸⁹ Nas mesmas páginas de sua tese nas quais a

²⁸⁸ MARCELINO, Douglas Attila. A morte de Tancredo Neves pela TV: algumas reflexões sobre rituais, memória e identidade nacional. **Revista Mosaico**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, Mar. 2009. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/mosaico/?q=artigo/morte-de-tancredo-neves-pela-tv-algunas-reflexoes-sobre-rituais-memoria-e-identidade-nacional>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

²⁸⁹ Cf. PALHA, Cássia R. Louro. **O Povo e a TV: construções do popular na história do Globo Repórter (1973-1985)**. 2007. 263 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007, f. 225-228.

autora faz tal análise, ela também apresenta algumas imagens que foram ao ar no programa, reproduzidas a seguir:



Imagen 1: Cena exibida no programa **Globo Repórter** em abril de 1985.



Imagen 2: Cena também exibida no **Globo Repórter**.



Imagen 3: Cena exibida no **Globo Repórter**.

Além das imagens acima reproduzidas, Cássia R. Louro Palha ainda apresenta outras, exibidas na **Retrospectiva de 1985**, que foi ao ar em 26 de dezembro de 1985 na TV Globo. Nestas imagens,²⁹⁰ também temos representações dos segmentos populares, desta vez quando da morte de Tancredo Neves:



Imagen 4: Cena da **Retrospectiva de 1985**.

²⁹⁰ As imagens que se seguem foram tiradas da já citada tese de Cássia R. Louro Palha. PALHA, Cássia R. Louro. **O Povo e a TV: construções do popular na história do Globo Repórter (1973-1985)**. 2007. 263 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007, f. 230.



Imagen 5: Cena da Retrospectiva de 1985.



Imagen 6: Cena da Retrospectiva de 1985.

São imagens que elaboram uma representação do povo brasileiro como um somatório de várias pessoas que estão unidas pelo fim da ditadura e por Tancredo Neves. Vemos o sofrimento e a fé de um povo que chora, reza e se desespera, tudo em nome de seu líder. Ora, no filme **Céu Aberto** temos depoimentos de diversas pessoas

que convergem para a “heroicização” e “santificação” da imagem de Tancredo Neves; a presença do discurso médico a respeito do estado de saúde do presidente eleito, discurso que conta com a presença de incontáveis termos médicos; o desespero da população devido ao estado de saúde de Tancredo; a religiosidade católica do presidente; a religiosidade popular, com suas várias religiões, presente nas ruas. Como se vê, tendo em vista os comentários de Douglas Attila Marcelino e a análise de Cássia R. Louro Palha, bem como as imagens apresentadas por essa última em sua tese, é possível percebermos semelhanças entre o filme de João Batista de Andrade e algumas produções do telejornalismo da época.

Aparentemente, foi a existência de tais semelhanças entre as imagens televisivas e as imagens do documentário que levou Aramis Millarch a afirmar que **Céu Aberto** nada trazia de “novo”, do ponto de vista das imagens. Esses elementos em comum também parecem confirmar a tese do crítico, tese que também aparece, de formas diferentes, nas críticas de Marcos Rogatto e Rubens Ewald Filho, de que o filme não atrairia o grande público porque a mídia já o havia cansado em relação ao tema.

Se com base nisso podemos pensar nas semelhanças entre o filme e a cobertura televisiva da época, os comentários de outros dois críticos da época – Wilson Cunha e Edmar Pereira – apontam para as diferenças. As análises de Cunha e Pereira se somam à constatação feita por Marcos Rogatto de que em **Céu Aberto** houve um esforço do diretor em não usar as mesmas imagens da televisão, bem como a observação de Rubens Ewald Filho a respeito das especificidades do filme em relação à cobertura televisiva. Se a mídia televisiva cobrira os acontecimentos de forma simplista, salientando sobretudo o ambiente de união nacional em torno do “santo” Tancredo,²⁹¹ o caminho adotado por Andrade não foi totalmente o mesmo.

No dia 27 de novembro de 1985, ainda durante o FestRio, o jornalista Wilson Cunha publicou uma crítica sobre o filme de Batista de Andrade no **Jornal do Brasil**. Nesta crítica, Cunha destacou: o fato de o documentário polemizar alguns pontos da trajetória de Tancredo Neves, por meio de “um caminho próprio” para a interpretação dos acontecimentos; o olhar individual do cineasta a respeito da história política recente

²⁹¹ Especialmente no que diz respeito ao **Globo Repórter**, Cássia R. Louro Palha observa que nos anos 1980 o programa explorou, notadamente no período entre 1984 e 1985, uma “brasilidade de comunhão”, onde indivíduos das camadas populares eram apresentados sob o prisma da união nacional em torno da redemocratização e da figura de Tancredo Neves: Cf. PALHA, Cássia R. Louro. **O Povo e a TV: construções do popular na história do Globo Repórter (1973-1985)**. 2007. 263 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007, f. 237.

do Brasil; a recusa do óbvio e de caminhos seguros; a estrutura incômoda que foge de “qualquer tipo de ‘arrepião de civismo’”, a recusa do filme em mergulhar em qualquer tipo de ternura; a polifonia e uma “impiedosa montagem sonora” no “flagrante de uma hora nacional”.²⁹²

A afirmação do crítico de que o filme se recusa a mergulhar em qualquer tipo de ternura, fugindo de “qualquer tipo de ‘arrepião de civismo’”, parece-nos bastante instigante. Se levarmos em consideração os aspectos da cobertura televisiva a respeito dos acontecimentos da época, aspectos esses que foram observados por Douglas Attila Marcelino e Cássia R. Louro Palha, temos que o filme de Andrade, ao contrário da cobertura televisiva, problematiza mais a figura política de Tancredo Neves, a transição para a democracia e a própria imagem do povo brasileiro como pacífico e conciliador. O fato de a linguagem e algumas imagens mostradas no filme serem semelhantes às usadas pelo jornalismo televisivo, desse modo, não deve desviar-nos da percepção de que o documentário procurou trilhar “um caminho próprio”, sobretudo pela forma da montagem.

Seguindo a mesma linha de Wilson Cunha, Edmar Pereira publicou no **Jornal da Tarde**, ao dia 20 de março de 1986, as suas impressões acerca do filme. Pereira não se mostrou preocupado se o documentário iria emocionar os espectadores ou obteria uma grande bilheteria. Temos aqui uma preocupação apenas com os elementos do filme, com as características da obra. Nesse exercício de análise fílmica, Pereira percebeu como proposta do cineasta o estabelecimento de uma revisão racional, sem sentimentalismos, do passado recente do país. Tal como Wilson Cunha, Pereira afirma que há no documentário uma “recusa de cortejar o óbvio”, ou seja, o cineasta se esforça por uma visão pessoal dos acontecimentos. Outro dado importante da crítica de Pereira é a percepção de que o filme possui uma “montagem inteligente”, oferecendo “mais dúvidas do que certezas, mais pessimismo do que entusiasmo”, traços, aliás, que distinguem o filme em relação à cobertura televisiva da época.²⁹³

Feitas essas considerações a respeito de como **Céu Aberto** foi recebido pela crítica especializada do período, temos que o balanço das críticas cinematográficas

²⁹² CUNHA, Wilson. Um olhar que recusa o óbvio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4, c. 1-3, 27 Nov. 1985.

²⁹³ PEREIRA, Edmar. Céu Aberto, a recusa de cortejar o óbvio. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 Mar. 1986. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/joabatistadeandrade/home.htm>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

mostra o quanto complexa é a questão da recepção de uma obra fílmica. Aramis Millarch, Marcos Rogatto, Rubens Ewald Filho, Wilson Cunha e Edmar Pereira: cinco críticos que, cada um a seu modo, usaram o documentário de Batista de Andrade como objeto de reflexão. Não se trata aqui de optar pela interpretação mais correta, mais verdadeira do filme. Cada uma dessas análises tem a sua importância e todas elas instigam o historiador que usa o documentário de Andrade como objeto de pesquisa a fazer uma série de reflexões a respeito da película.

Nessas reflexões destaca-se aquela que se volta para a complexidade dos aspectos estéticos de **Céu Aberto**, sobretudo no que diz respeito ao diálogo entre linguagem cinematográfica e linguagem televisiva. A complexidade da obra certamente contribuiu para que os críticos não apresentassem uma opinião única a respeito. Houve, por um lado, quem chamasse a atenção mais para as semelhanças entre o filme e as reportagens da época enquanto que, por outro lado, alguns – e entre estes o próprio cineasta – destacaram as diferenças. De qualquer forma, a linguagem de **Céu Aberto** é representativa de uma característica marcante do cinema feito por Batista de Andrade, que assim foi definida por Jean-Claude Bernardet:

[...] o filme não capta o que é, mas gera intencionalmente uma situação específica, provoca uma alteração no real, e o que se filma, não é o real como seria independentemente da filmagem, mas justamente a alteração provocada. [...] O real, enquanto considerado como intocável, é um fetiche. A filmagem provoca uma alteração, pois, que essa alteração seja plenamente assumida. O real não deve ser respeitado na sua intocabilidade, mas deve ser transformado, pois o próprio filme coloca-se como um agente de transformação. O que ele filma é essa transformação: o momento ideal a ser filmado é exatamente o momento dessa transformação, exatamente o momento em que o próprio filme transforma o real.²⁹⁴

Dito de outra forma, a dramaturgia documentária de Andrade não se ocupa em meramente documentar e registrar fatos “reais”, mas sim em transformar esse “real” que está sendo filmado, em um pleno exercício de liberdade criativa. É dentro dessa proposta que **Céu Aberto** faz uso de estratégias narrativas tais como: a) questionar o entrevistado, como no caso do depoimento do jornalista Joanino Lebosque logo no início do filme, em que o cineasta o instiga sobre “o quê que é conciliação”, sendo que o diretor e o aparelho de som são verdadeiros “atores do filme”,²⁹⁵ tal como definiu

²⁹⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 64.

²⁹⁵ Ibid., p. 65.

Bernardet a respeito desse estilo de filmar; b) trazer para a frente da câmera um pequeno grupo de populares curiosos e instigados a falar sobre Tancredo Neves e; c) o recurso do filme ao corte brusco e à montagem frenética dos planos, tal como acontece nos depoimentos cortados de vários políticos.

O esforço do cineasta não se consiste em apenas registrar, mas também, e principalmente, em *intervir* sobre o “real”, em alterá-lo, constituindo uma prática documentária dotada do que Jean-Claude Bernardet definiu como “dramaturgia de intervenção”, ou seja, a “prática de gerar a realidade que se filmava”.²⁹⁶ É *intervindo* sobre o “real”, o problematizando, o alterando, refletindo e fazendo o espectador refletir a respeito dele que, a nosso ver, o diretor documenta e ficciona sobre a realidade social, em um diálogo entre o cinema e a linguagem jornalística, diálogo por meio do qual **Céu Aberto** aborda o seu próprio tempo histórico, com todos os seus embates, sob uma “perspectiva de militância política”.²⁹⁷

Feitos esses apontamentos a respeito dos aspectos estéticos/formais do filme, iremos a partir do tópico seguinte tratar do conteúdo da obra. Antes de qualquer coisa, é preciso dizer que o filme **Céu Aberto** permite um amplo conjunto de reflexões acerca de temas diversos que dizem respeito à história recente do Brasil e à cultura política do nosso país. Contudo, dadas as limitações do presente espaço, abordaremos apenas alguns temas que, a nosso ver, permitem a compreensão da obra e de sua historicidade. A partir disso, iremos nas páginas que se seguem analisar como aparecem no filme o povo, a religião, o político mineiro Tancredo Neves e o processo de transição democrática.

3.3) O POVO E A RELIGIÃO EM *CÉU ABERTO*

Quando o assunto são as construções acerca do que é o povo brasileiro e quais são as suas características que o diferenciam de outros povos ao redor do mundo, temos que elaborações intelectuais nesse sentido são feitas, pelo menos, desde o século XIX, para não dizer que tais construções foram originadas mesmo antes. Um primeiro

²⁹⁶ BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 67.

²⁹⁷ RAMOS, Alcides Freire. 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, v. 5, ano 5, n. 1, f. 2, Jan./Fev./Mar. 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF14/Artigo_11_Alcides_Freire_Ramos.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2013.

exemplo pode ser visto na fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1839, sob as bênçãos do Império, que foi um órgão que se dedicou a escrever a história do Brasil, salientando o papel desempenhado por certas personalidades. Em meados dos anos 1840, a Revista do IHGB publicou um texto do naturalista alemão Karl Friedrich Philipp von Martius intitulado “Como se deve escrever a história do Brasil”, nele o autor defendeu a ideia de que o nosso país era formado pela mistura das raças branca, indígena e negra – em que o elemento branco era visto como superior –, e que isso deveria ser levado em conta quando de estudos sobre o povo brasileiro e a história nacional.²⁹⁸

O texto de Martius é um interessante exemplo do papel desempenhado pelas teorias raciais no debate intelectual brasileiro no período que vai do século XIX até o século XX.²⁹⁹ Nesse intervalo de tempo, a questão racial foi articulada às discussões em torno da identidade nacional, nas quais houve a destacada presença de autores como Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues, Manuel Bonfim e outros. Ao analisar toda essa discussão, Renato Ortiz observa que o “atraso brasileiro” era um elemento que aparecia nas reflexões de vários autores dessa época, nas quais os elementos naturais (o “meio”) se associavam às características da “raça” brasileira (a mistura do branco, do indígena e do negro) na definição do homem nacional. Nesta perspectiva, era comum o pessimismo a respeito do futuro do país, bem como o ideal de branqueamento da sociedade brasileira, visto como uma prática desejável para que se pudesse melhorar as características do nosso povo,³⁰⁰ ideal, aliás, que aponta para um projeto de construção do Estado nacional brasileiro: “A inferioridade racial explica o porquê do atraso brasileiro, mas a noção de mestiçagem aponta para a formação de uma possível unidade nacional”.³⁰¹

Com a passagem do século XIX para o século XX, processo que viu diversas transformações na sociedade brasileira, como a abolição da escravidão, por exemplo, a imagem negativa do mestiço brasileiro vai dando lugar a uma imagem positiva. E mais,

²⁹⁸ MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. Como se deve escrever a história do Brasil. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 24, p. 389-411, 1844. Disponível para download em: <<http://www.ihgb.org.br/ihgb.php?s=p>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

²⁹⁹ Para um exame acerca de tais teorias, bem como a atuação de intelectuais e instituições nesse debate, ver: SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)**. 5. reimpr. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

³⁰⁰ Cf. ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5. ed. 4. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 13-35.

³⁰¹ Ibid., p. 34.

as teorias raciais perdem espaço para a questão da cultura. Autor com conhecida contribuição nessas mudanças no debate intelectual brasileiro foi Gilberto Freyre, notadamente por meio da obra **Casa-Grande & Senzala**, publicada nos anos 1930.³⁰² Renato Ortiz assim analisa o papel desempenhado por esse autor:

Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais eram agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontrava num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional.³⁰³

Os elementos branco, indígena e negro passam a ser entendidos assim sob o viés da cultura, que integra o debate a respeito da identidade nacional do país. Interessante notar que essa ideologia da mestiçagem passa por um processo de difusão no corpo social, tornando-se senso comum. Nos anos 1950, essa discussão passou por novas mudanças, desta vez sob o prisma do ISEB, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, fundado em 1955. O ISEB dialogou com o tema do desenvolvimento do país, sendo comuns nas suas produções conceitos como os de “transplantação cultural” e “cultura alienada”, mobilizados para a questão em torno da situação brasileira naquele período, em relação aos países desenvolvidos. Ainda de acordo com Renato Ortiz, as reflexões produzidas no seio do ISEB encontraram acolhida nos setores progressistas e de esquerda nos anos 1960.³⁰⁴

O que cabe destacar em todo este amplo quadro de referências é que o povo brasileiro, suas características e sua cultura são objeto de reflexão e análise de diversos intelectuais. Nesta perspectiva, os cineastas brasileiros não ficaram alheios a todo esse debate. Jean-Claude Bernardet aborda a relação entre cineastas e povo no cinema brasileiro durante as décadas de 1960 e 1970, notadamente no campo do cinema documentário:

³⁰² FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

³⁰³ ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5. ed. 4. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 41.

³⁰⁴ Cf. Ibid., p. 45-67.

Parte da produção cinematográfica, e cultural em geral, no Brasil dos primeiros anos 60, vincula-se ao desenvolvimento e às formulações do ISEB. O desenvolvimentismo é um projeto ideológico voltado para uma evolução industrial e capitalista do país, a ser promovido por uma burguesia nacionalista e antiimperialista, cuja ação integraria à nação os que estão marginalizados da produção e do consumo. Esse projeto descreve as zonas rurais, o Nordeste principalmente e o latifúndio, como feudais, pois faz obstáculo à industrialização capitalista. Como parte da produção cinematográfica apóia-se nesse projeto ideológico – certamente não se pode falar de um envolvimento programático e preciso com as teses do ISEB, mas de uma espécie de pacto ideológico implícito e tácito – ele não toca na burguesia, na indústria, na cidade, sede dessa burguesia, nem toca no proletariado urbano. Há como que um entendimento implícito que fez com que os temas que poderiam ser tidos como delicados por essa burguesia fossem afastados da temática cinematográfica. Esta é uma hipótese para compreender que as obras principais do Cinema Novo tiveram uma problemática rural, em detrimento da temática urbana; que as movimentações operárias (atuação da CGT, as 152 greves de 1952, etc.) não foram abordadas pelo cinema documentário nem de ficção, e também que a organização dos camponeses foi rejeitada. No campo, interessava basicamente a crítica do latifúndio e a denúncia da miséria, pois a luta camponesa, enquanto forma de luta autônoma e projeto popular, poderia assustar essa mesma burguesia, por mais desenvolvimentista que fosse. [...] O golpe de 64 dissolve o pacto com o desenvolvimentismo, pois revela que essa burguesia não era tão nacionalista e antiimperialista como se tinha ilusão, o que abre a possibilidade para o aparecimento, em filmes de 1965-66, da temática urbana e industrial, de personagens burgueses e proletários, tanto na ficção como no documentário.³⁰⁵

Na análise de Bernardet, portanto, o diálogo com as teses do ISEB era o pano de fundo da escolha pela temática rural por parte de diversos cineastas brasileiros durante parte dos anos 1960. Neste sentido, o golpe civil-militar de 1964 também é visto aqui como um marco que vai balizar a produção cinematográfica do cinema brasileiro nos anos seguintes. Cabe destacar que nos anos 1960, no que diz respeito à produção do cinema documentário nacional, houve em filmes como **Viramundo** (1965, direção de Geraldo Sarno), por exemplo, a presença daquilo que Bernardet chama de “modelo sociológico” de representação do popular na tela do cinema. Em tal modelo, como o teórico descreve nas páginas de seu livro, há diversas vozes no filme, tanto as dos entrevistados quanto a do narrador/locutor, e essas vozes falam em tons diferentes, sendo que a do locutor exerce o papel de “voz do saber”, ou seja, ela se coloca como objetiva, correta, exterior ao seu objeto de estudo – o povo –, verdadeira, neutra, autorizada a falar, de cunho científico. No modelo sociológico há também o uso de uma

³⁰⁵ BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 39-40.

montagem das sequências filmadas que possa garantir uma “*coesão interna*” ao filme, que se coloca como “expressão do real”.³⁰⁶

Tal modelo, segundo Bernardet, dialogava com o debate intelectual da época, e nele o povo foi mostrado de um modo bastante particular:

A primeira metade dos anos 60 – o ISEB, CPC, o Cinema Novo – trabalhou muito com a dobradinha consciência/alienação. De modo simplificado: a ação transformadora, revolucionária, origina-se da consciência. Ora, o povo é alienado; não que ele não tenha aspirações, mas ele não as conhece. Compete a quem tiver condições captar as aspirações populares, elaborá-las sob forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações, devolvê-las então ao povo, gerando assim consciência nele. E quem tem condição de efetuar essa operação são os intelectuais. A posição social do intelectual sensível às aspirações latentes do povo lhe permite ser gerador de consciência. De forma que a apresentação do povo como alienado explica o doloroso golpe de 64 e justifica os intelectuais, entre os quais os cineastas.³⁰⁷

O povo apareceu em filmes como **Viramundo**, portanto, como alienado. O cineasta, na posição de intelectual, procura por meio de seu cinema conscientizar esse povo. É nesse viés que as falas de sujeitos oriundos das camadas populares da sociedade brasileira servem de amostras para o “modelo sociológico” de documentário, que trabalha tais amostras para elaborar uma reflexão mais abrangente, mais ampla, naquilo que Bernardet define como “mecanismo particular/geral”. Nas páginas seguintes de **Cineastas e Imagens do Povo**, o autor procura demonstrar que o modelo sociológico foi, aos poucos, perdendo espaço para filmes documentários que colocaram em questão a própria linguagem cinematográfica e sua capacidade de captar o “real”, nos quais mesmo a relação entre intelectual (cineasta) e povo foi envolvida por uma maior complexidade (as falas dos entrevistados, por exemplo, passaram muitas vezes a serem exibidas sem a amarração pela fala de um locutor), ainda que o signo da alienação do povo não tenha desaparecido totalmente da produção cinematográfica analisada por Bernardet.

Se quisermos entender a representação das camadas populares no filme **Céu Aberto**, temos que pensar a obra nesse quadro mais amplo de reflexões a respeito do povo brasileiro. A trajetória pessoal e artística de João Batista de Andrade, formado

³⁰⁶ Cf. BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 11-26.

³⁰⁷ Ibid., p. 27-28.

politicamente em meio aos debates nos anos 1960, tendo vivenciado a experiência do golpe de 1964 e os anos de ditadura, precisam ser levados em conta quando da análise das imagens do povo em seu filme de 1985. Se em filmes anteriores, tais como **Liberdade de Imprensa e Greve!**, Batista de Andrade tratou de como “a ideologia dominante pode ser introjetada por oprimidos, como a ideologia não se vincula diretamente à posição que se ocupa no sistema de produção, e como a dominação ideológica é mais complexa e ambígua que a dominação econômica”,³⁰⁸ talvez seja o caso de verificarmos como os segmentos populares filmados em **Céu Aberto** interpretam aquela conjuntura histórica. Neste sentido, avaliemos as imagens do povo brasileiro no referido documentário.

Quando se assiste ao filme **Céu Aberto** chamam a atenção as imagens do povo nas ruas e de suas manifestações religiosas. De fato, segmentos mais amplos da sociedade brasileira, com destaque para as camadas populares, aparecem logo na primeira sequência do filme. Trata-se do cortejo de Tancredo Neves pelas ruas da cidade de São Paulo (SP) no dia 22 de abril de 1985, como nos informa a legenda. O som direto registra gritos, cantos, sirenes e buzinas, em um clima de grande comoção. O plano geral salienta o tamanho da manifestação. As pessoas gritam o nome de Tancredo Neves, muitos cantam trechos do hino nacional e da canção **Pra não dizer que não falei de flores**, de Geraldo Vandré.

“O povo unido jamais será vencido!”, gritam uns. “O povo na rua, a luta continua!”, gritam outros. Há bandeiras do Brasil e faixas fazendo referência a Tancredo Neves. A multidão acompanha um carro do corpo de bombeiros que está levando um caixão coberto com uma bandeira do Brasil até o aeroporto. Há um momento em que a câmera deixa de filmar o povo do alto, e passa a mostrar o acontecimento do chão, em meio às pessoas. Um militar, filmado de costas, observa a manifestação popular de um lugar alto, longe das pessoas.

³⁰⁸ BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 164-165.



Imagen 7: Cena do filme **Céu Aberto**.

A vigília pelo estado de saúde de Tancredo Neves, durante a sua internação no Hospital das Clínicas de São Paulo, foi um outro momento que também rendeu ao documentário de João Batista de Andrade algumas instigantes cenas nas quais o povo aparece, mais uma vez, bastante comovido. São imagens das pessoas orando pela melhora do estado de saúde de Tancredo. Vemos na tela os rostos sofridos, desesperados e desamparados de uma população que parece estar perdida. O documentarista assim comenta esta sequência:

Ao filmar o povo ali amontoado, carente, curioso, ouvindo a ladainha médica a respeito da saúde do Presidente, com os incompreensíveis termos médicos, a visão que eu tinha é que aquele povo é que estava doente, buscando uma cura, uma mão santa que os pudesse livrar do mal crônico da falta de perspectiva.³⁰⁹

³⁰⁹ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 330-331.



Imagen 8: Cena do filme *Céu Aberto*.

Há outra cena que merece ser destacada. Trata-se da sequência que nos mostra um grande número de pessoas em frente ao Hospital, todas elas fazendo suas orações e pregações. Muitas choram, outras cantam músicas religiosas, cada uma de acordo com o seu credo religioso, mas todas orando com a mesma finalidade: pedindo uma intercessão divina pela saúde de Tancredo. As cenas filmadas são muito intensas e fortes, as pessoas parecem se encontrar em um transe coletivo.³¹⁰ Ao fim da sequência temos a exibição de várias fotografias de jornal, uma delas nos mostra um médico fazendo um sinal de “Ok!” com o polegar, já outra fotografia mostra a imagem de Tancredo Neves morto, dentro de um caixão. Todas as orações pela melhoria do estado de saúde do presidente eleito não tiveram serventia.

³¹⁰ As cenas de comoção popular, com destaque para as variadas manifestações de religiosidade, também foram comuns nas transmissões televisivas da doença e da morte de Tancredo Neves. Ao analisar a cobertura do **Jornal Nacional** da TV Globo sobre aqueles episódios, a pesquisadora Marialva Barbosa observa: “A tranquilidade do leito é substituída pelas imagens do público, onde excesso é a palavra de ordem. O morto ceremonial é expiado em atos celebratórios e dramáticos. O choro da multidão é convulsivo, as cenas de desespero se sucedem. Acentua-se o caráter dramático do momento comumhão”, ver: BARBOSA, Marialva. O dia em que o Brasil parou: a morte de Tancredo Neves como cerimônia midiática. **Portcom – Portal de Livre Acesso à Produção em Ciências da Comunicação**, São Paulo, não paginado, [S.d]. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/2285202163192164778341914740123014357.pdf>>.

Acesso em: 28 Dez. 2013. Como procuramos verificar, o texto de Marialva Barbosa foi originalmente publicado na revista **Comunicação & Informação**. BARBOSA, Marialva. O dia em que o Brasil parou: a morte de Tancredo Neves como cerimônia midiática. **Comunicação & Informação**, Goiás, Universidade Federal de Goiás, v. 7, n. 1, p. 64-80, Jan./Jun. 2004. Contudo, tivemos acesso apenas à versão disponível no site **Portcom**.



Imagen 9: Cena do filme **Céu Aberto**.



Imagen 10: Cena do filme **Céu Aberto**.

Contudo, João Batista de Andrade não se contenta em apenas filmar o povo, mas decide também entrevistar alguns populares nas ruas. Nestas falas, os populares versam a respeito dos últimos acontecimentos da história política do país. O documentarista aborda as pessoas dizendo que está fazendo um filme sobre Tancredo. Todavia, algumas das pessoas não sabem o que dizer sobre a doença do presidente. Já

outras pessoas entrevistadas se arriscam a fazer especulações sobre o que de fato teria acontecido com o político mineiro.

Um homem diz ao cineasta que “Na realidade, diz um boato que ele tomou um tiro, né? Agora, ninguém sabe a verdade, ninguém fala a real mesmo”.³¹¹ Outras falas seguem esta mesma linha, em um clima de desconfiança em relação às notícias divulgadas pela imprensa: “Noticiário não quer dizer nada, tá tudo escondido!”, diz um homem. O povo anseia por ver Tancredo Neves: “Nunca ninguém viu ele na televisão doente nem nada. Nunca aconteceu nada que possa ver ele. A gente fica tudo irritado, né? Porque eu quero ver ele doente”, diz uma mulher. Nesta sequência, Tancredo é visto como um homem que, por querer resolver os problemas sociais do país, despertou a fúria dos poderosos, como diz um dos entrevistados:

Posso falar? Olha, sempre que alguém aqui neste país, como em qualquer lugar do mundo, se submete a fazer alguma coisa pela população pobre, tudo pelo povão né... sempre acontece alguma coisa, algum acidente. Os poderosos dão um jeito que esse cara saia fora de circulação, como aconteceu com o Tancredo...

Essa fala é interessante porque traz uma ideia, muito corrente no momento, segundo a qual Tancredo Neves teria sido vítima de um homicídio, e não de uma “doença”. Nessa sequência, as pessoas enxergam a política de maneira dicotômica, dividida entre o “bem” (Tancredo Neves) e o “mal” (os opositores de Tancredo). Apesar da preocupação dos populares em relação à saúde do presidente enfermo, esta sequência também mostra a distância entre a política institucionalizada e o povo: um homem faz uma confusão entre os nomes dos presidentes Tancredo e Figueiredo, além de pronunciar “Tranquedo”, mesmo após ser corrigido pelo documentarista.

³¹¹ Trecho transcrito diretamente do filme **Céu Aberto**. [Transcrição nossa. Não publicado]. Todos os trechos citados são retirados do referido filme, salvo quando a citação vier indicada por referência bibliográfica específica.



Imagen 11: Cena do filme **Céu Aberto**.



Imagen 12: Cena do filme **Céu Aberto**.



Imagen 13: Cena do filme **Céu Aberto**.

Na sequência seguinte, quase uma continuação da anterior, há o depoimento de um jovem que fazia vigília em frente ao Hospital das Clínicas. Na sua fala ele diz:

Eu, Rivaldo da Silva Queiroz, procedente do Rio de Janeiro, sou católico apostólico romano, vim do Rio de Janeiro para acompanhar de perto a saúde do nosso presidente Tancredo Neves. Larguei emprego, larguei tudo no Rio de Janeiro e estou neste momento aqui jejuando e orando para que o nosso presidente com a nossa fé, ele se recupere e venha a reinar a nossa nação. O Dr. Tancredo pra mim ele representa muita coisa. Ele tem uma feição assim... com o meu ex-falecido pai, sabe? Até o gesto dele, o gesto cristão dele ser, o jeito de falar, então ele me lembra muito meu pai. Ele morreu já há dezesseis anos. Então eu acho que eu não cheguei a ver o meu pai, tá? Mas eu acho que, se o Tancredo morrer, vai ser uma derrota para todos nós, sabe?

A face triste do rapaz, bem como o tom de desamparo percebido em sua voz, faz dessa sequência um momento de forte intensidade do filme. Trata-se de uma fala que mostra uma não separação entre público e privado. Rivaldo largou tudo no Rio de Janeiro para acompanhar, de perto, o estado de saúde de Tancredo. O jovem identifica o presidente como o seu próprio pai, deixando registrado o medo de ficar órfão pela segunda vez: Rivaldo, que já é órfão de seu pai biológico, vê-se na possibilidade de ficar órfão de seu pai no campo da política. Também observamos na fala de Rivaldo uma ligação não só afetiva com Tancredo Neves, mas também religiosa: Tancredo é identificado como um homem cristão, com valores cristãos, fato que o aproximava da

grande maioria da população brasileira. Por ser um “pai” fiel aos valores cristãos, é que a morte de Tancredo representaria uma derrota para todo o Brasil, país fundado no cristianismo e com uma sociedade historicamente patriarcal.



Imagen 14: Cena do filme **Céu Aberto**. Vale dizer que este jovem é o mesmo que apareceu em um **Globo Repórter** da época. (Rever a **Imagen 3**).

Outra cena em que vemos um integrante dos setores populares da sociedade brasileira tecendo alguns comentários a respeito daquele momento histórico é a do andarilho que está indo à cidade de São João del-Rei. Ele diz:

Meu nome é Antonio Francisco dos Santos, conhecido em Campinas e São Paulo por ‘Tonhão da Rapadura’. Saí da minha cidade com destino a Brasília, na marcha da Nova República. Passando por Ribeirão Preto, Uberlândia, Goiânia, Brasília, e de Brasília rumo a Belo Horizonte. Agora eu estou em rumo a São João del-Rei, cidade onde nasceu o presidente Tancredo Neves. E isso tudo quem deixou foi o nosso presidente Tancredo Neves, este caminho aberto para que nós possamos lutar pelos nossos ideais. É que nós tínhamos uma esperança de que ele pudesse transformar melhor esse sufoco que está passando o povo brasileiro. O presidente Tancredo Neves deixou dentro de nós uma esperança, uma esperança viva, repleta de esperança. Eu espero do futuro do Brasil, uma perspectiva de que deixou a esperança, o presidente Tancredo Neves, de que esses políticos brasileiros procurem se conscientizar melhor das condições em que está levando o nosso povo. Que a esperança que o nosso presidente Tancredo Neves deixou, que esta bandeira seja erguida em benefício de um povo.

O andarilho caminha carregando consigo uma bandeira do Brasil, num ato de civismo e patriotismo, ato esse marcado pelo sacrifício de seguir o corpo de Tancredo Neves por todos os lugares. Na sua fala, é interessante a ideia de que foi Tancredo quem deixou um “caminho aberto” para que os brasileiros pudessem lutar por seus ideais, sendo, portanto, o grande responsável pela redemocratização do país. Também observamos, aqui, a ideia de que Tancredo seria um líder capaz de resolver os problemas sociais do Brasil. Trata-se de uma fala característica de um país no qual a política é marcada pelo paternalismo e pelo clientelismo e setores das classes populares esperam por um líder que irá, individualmente, resolver os seus problemas.

É preciso destacar, na fala do andarilho, a noção de que a política é ofício apenas dos políticos. Quando o andarilho diz que espera “que esses políticos brasileiros procurem se conscientizar melhor das condições em que está levando o nosso povo”, podemos notar que está implícita a noção de que, se o país tem problemas, esses problemas devem ser resolvidos pela classe política, ou seja, o andarilho não manifesta o desejo de participar ativamente da política institucionalizada. O próprio João Batista de Andrade, ao comentar a referida cena, afirma que naquele momento histórico houve “[...] a aceitação popular de que a política brasileira deveria ser obra dos políticos, compreendidos assim como a corporação, os que já participavam desse olimpo de muitas necessidades e poucas suficiências”.³¹²

Cabe ainda salientar o plano no qual o andarilho é filmado de costas, carregando a bandeira do Brasil. O andarilho representa aqui o próprio país, tendo diante de si um caminho aberto, no qual há uma infinidade de possibilidades: o país pode caminhar para algum lugar seguro ou caminhar para o nada, para o vazio. Sob esse prisma, chama a atenção o fato de a palavra “esperança” ser repetida várias vezes por Tonhão da Rapadura. Aqui, Batista de Andrade reflete sobre o “horizonte de expectativa” das pessoas em relação ao futuro do Brasil naquele momento. O que os segmentos mais amplos da sociedade queriam/esperavam? Nas várias falas dos populares registradas ao longo do filme vemos que havia sim uma perspectiva de mudanças mais profundas na realidade brasileira, com destaque para o papel que deveria ser desempenhado por Tancredo Neves neste processo. Contudo, os acontecimentos recentes (doença e morte do presidente eleito) parecem ter abalado

³¹² CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 334.

fortemente as esperanças em relação ao futuro. Neste sentido, o povo está apenas a esperar uma mudança que, aparentemente, não virá tão cedo. De fato, há em **Céu Aberto** certo pessimismo em relação ao futuro do Brasil.³¹³



Imagen 15: Cena do filme **Céu Aberto**.

Naquele ano de 1985, com o país em meio à “década perdida”, muitas eram as desconfianças em relação ao futuro da nação. Se nos anos anteriores o país apresentara traços de modernização, com a urbanização e a industrialização, a dura realidade imposta pela década de 1980, com os problemas econômicos, a inflação, o desemprego, a violência urbana crescente etc., faz surgir “dúvidas quanto às possibilidades de construir uma sociedade efetivamente moderna”, sendo que “o pessimismo ganha, pouco a pouco, intensidade”.³¹⁴

A partir do exposto acima, podemos arriscar algumas interpretações acerca da forma como o povo aparece no filme dirigido por Batista de Andrade. As imagens dos

³¹³ Quando pensamos aqui no “horizonte de expectativa” das pessoas naquela conjuntura histórica específica, temos em mente as considerações de Reinhart Koseleck: “Sempre as coisas podem acontecer diferentemente do que se espera: esta é apenas uma formulação subjetiva daquele resultado objetivo, de que o futuro histórico nunca é o resultado puro e simples do passado histórico”, ver: KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: _____. **Futuro Passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. 2. reimpr. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Revisão da tradução de César Benjamim. Rio de Janeiro: Contrapontos / Editora PUC-Rio, 2011, p. 312.

³¹⁴ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org. do volume). **História da Vida Privada no Brasil:** contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 560. v. 4.

populares exibidas no documentário instigam-nos a pensar no tema da “cordialidade” do povo brasileiro. Aqui, o filme constrói uma reflexão que, a nosso ver, dialoga com a conhecida análise de Sérgio Buarque de Holanda na obra **Raízes do Brasil**. Ao refletir sobre o desenvolvimento das sociedades capitalistas, Holanda verifica que, de modo geral, nessas sociedades há uma oposição entre a figura do Estado (geral, impessoal e abstrato) e a figura da Família (particular, pessoal e concreta), havendo uma tendência ao predomínio do Estado. Todavia, ao voltar-se para o desenvolvimento do processo histórico brasileiro, Holanda afirma que o Brasil não conseguiu “apagar” o modelo da Família, as nossas relações sociais e políticas são marcadas por “laços de afeto e de sangue”,³¹⁵ ou seja, pelo personalismo.

Segundo Holanda, no Brasil tudo passa pelo coração, ou seja, pelo sentimento, pela emoção. Ao contrário de outras sociedades, a razão não tem muito espaço nas nossas relações sociais e políticas. Esse primado do sentimento,³¹⁶ em detrimento da razão, decorre do nosso processo histórico:

No Brasil, onde imperou, desde tempos remotos, o tipo primitivo da família patriarcal, o desenvolvimento da urbanização – que não resulta unicamente do crescimento das cidades, mas também do crescimento dos meios de comunicação, atraindo vastas áreas rurais para a esfera de influência das cidades – ia acarretar um desequilíbrio social, cujos efeitos permanecem vivos ainda hoje.³¹⁷

O desenvolvimento histórico brasileiro contrapôs, assim, as relações “racionais” e impessoais, próprias do meio urbano, às relações sentimentais e pessoais, próprias do tradicional meio rural. O “desequilíbrio social” de nossa sociedade, ou seja, a nossa dificuldade em separar o público do privado, é oriundo da nossa impossibilidade de acabar com o patriarcalismo e com o personalismo, presentes em nossa sociedade desde os tempos de colônia. O “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda é, desse

³¹⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 103.

³¹⁶ É interessante destacar que quando o filme de Batista de Andrade foi avaliado pela censura, as três censoras federais do Ministério da Justiça que elaboraram um Parecer a respeito da obra afirmaram que “O filme reúne várias passagens que caracterizam a **emotividade do povo brasileiro**, sobretudo nos momentos de dor ligados à doença do então presidente”, ver: PARECER N° 0312/86. Ministério Da Justiça (Brasília, 03 Fev. 1986). **Memória da Censura no Cinema Brasileiro**. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076C00201.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013. Destaque nosso. Em tal leitura, as cenas de emoção presentes no documentário são vistas como representativas da união nacional em torno de Tancredo Neves. Assim, as imagens filmadas por Batista de Andrade lograram êxito e a obra foi liberada pela censura, ao dialogar com o tema da “cordialidade” dos brasileiros.

³¹⁷ HOLANDA, 1978, op. cit., p. 105.

modo, o homem brasileiro, incapaz de ser inteiramente formal e ritualístico nas suas relações sociais. O brasileiro é desejoso de um “convívio mais familiar”³¹⁸ com as pessoas, especialmente com os socialmente superiores, procura sempre estabelecer uma maior intimidade com o outro.

Segundo Angela de Castro Gomes, essa incapacidade de separar o público do privado já foi percebida pelo pensamento social brasileiro desde o início do século XX. A autora afirma que há uma “tradição dicotômica de pensar o país” que opõe o “Brasil real” (sociedade patriarcal, clientelista, familista e oligárquica) e o “Brasil legal”, ou “artificial”, (sociedade urbano-industrial marcada pelo poder impessoal e racional do Estado e de uma burocracia técnica). Posto isso, a autora salienta que tal característica da cultura política brasileira foi vista como um sinal de atraso ao longo de nossa história. Ao citar como exemplo a tentativa de centralização do poder por parte de Getúlio Vargas nos anos 1930, a autora aborda como houve na nossa história um desejo de “modernizar” o país, ou seja, fortalecer o poder central do Estado (relações impessoais/racionais) em detrimento das oligarquias (relações pessoais/sentimentais) regionais.³¹⁹

Como Angela de Castro Gomes observa em seu texto, a chamada Era Vargas deixou um legado para a política brasileira que é o chamado “sistema presidencial plebiscitário” existente no Brasil, caracterizado pelo excesso no reconhecimento de que “há uma certa mística e personalização da função” de presidente da república. Neste modelo, “a figura pessoal do presidente torna-se o centro de fixação e simbolização de todo o poder da República, advogando e recebendo maior legitimidade popular que os outros dois poderes, e até mesmo investindo ‘contra’ eles”.³²⁰ Assim, no imaginário político brasileiro a figura do Executivo aparece com mais destaque e até mesmo legitimidade que as do Legislativo e do Judiciário, o poder de nossos presidentes tem altas doses de personalismo.

Desse ponto de vista, as falas dos populares a respeito de Tancredo Neves que são vistas em **Céu Aberto** podem ser entendidas dentro deste quadro do

³¹⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 108.

³¹⁹ Cf. GOMES, Angela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org. do volume.). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras. 1998, p. 489-558. v. 4.

³²⁰ Ibid., p. 533.

“presidencialismo plebiscitário”: o político mineiro é visto como bom, único capaz de coordenar as soluções para os problemas do país, responsável pela redemocratização por suas características pessoais. Os demais políticos, por sua vez, certamente estão inseridos no grupo dos “poderosos” que sempre “dão um jeito” para que homens como Tancredo Neves saiam “fora de circulação”, como diz um dos entrevistados de João Batista de Andrade. Não por acaso, o cineasta faz uma citação em seu documentário do filme **Getúlio: glória e drama de um povo**.³²¹

Nas cenas desse filme de 1956 citadas por Andrade, vemos a comoção popular quando da morte de Getúlio Vargas. O cortejo, o velório e o enterro de Vargas são descritos por uma voz em *off*. A trilha sonora é composta por uma música instrumental que transparece uma mistura de tristeza e tensão. São mostradas cenas de pessoas discursando sobre o caixão de Getúlio, pessoas passando mal, a multidão acompanhando o caixão pelas ruas. São cenas que lembram as cenas iniciais de **Céu Aberto**, nas quais uma multidão acompanha o caixão de Tancredo Neves pelas ruas de São Paulo, bem como as demais cenas do filme de Batista de Andrade nas quais podemos ver a intensa comoção popular em torno da morte de Tancredo.



Imagen 16: Cena do filme **Getúlio: glória e drama de um povo**, que é citada em **Céu Aberto**.

³²¹ **Getúlio: Glória e drama de um povo.** Direção e Roteiro: Alfredo Palápios. Produção: Alfredo Palápios. Fotografia: Ferenc Fekete. Montagem: José Canizares. Som: Felix Braschera. Música: José C. Viana. Distribuição: U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira S.A. Brasil: Transamérica Filmes, Distribuidora Maduro, 1956. (85 min), son., p&b.

Posto isso, quando João Batista de Andrade nos apresenta sequências como a do depoimento do jovem Rivaldo da Silva, a das pessoas em frente ao Hospital das Clínicas orando, cantando e chorando, as cenas do filme que nos mostram a grande comoção popular em relação à doença e à morte de Tancredo Neves, bem como as cenas de **Getúlio: glória e drama de um povo** que mostram um comportamento parecido por parte das pessoas quando do falecimento de Getúlio Vargas, o que o cineasta sugere é esse “presidencialismo plebiscitário” que atravessa décadas na história do Brasil. Neste sentido, Batista de Andrade nos faz pensar na não separação entre o público e o privado na política brasileira, vista na necessidade das pessoas em construir uma maior intimidade com o presidente. É a complexa relação entre líder político e povo, centro e partes, que é pensada aqui.

O povo, no filme, muitas vezes aparece como solitário e desamparado, precisando da presença do seu líder político, Tancredo Neves. A insistência nesse tipo de imagem, somada à citação de **Getúlio: glória e drama de um povo**, segundo nos parece, demonstra o modo como João Batista de Andrade interpretou o papel desempenhado por Tancredo Neves naquele momento, o papel do líder popular, um papel semelhante ao do próprio Getúlio. Contudo, é preciso que não se esqueça, Tancredo Neves não é Getúlio, pois, enquanto este governou o Brasil por anos e construiu sua imagem, notadamente no contexto do chamado Estado Novo, por meio do uso do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda –, estando muitas vezes no primeiro plano da política nacional, o político mineiro, por sua vez, não governou o Brasil por anos e na maior parte de sua vida atuou mais nos bastidores da política, como bem demonstra sua atuação na oposição ao regime militar e no processo de redemocratização (a transição pactuada³²²). Apenas nos momentos finais de sua vida é que a figura de Tancredo veio com força para o plano mais evidente da política brasileira, em um processo do qual não pode ser desconsiderado o papel da mídia na cobertura da sua doença e também da sua morte.

Naquele contexto de dificuldades da década de 1980, o povo, tal como aparece no filme, se apegava a sua fé, à sua religião, para tentar salvar a vida do seu querido presidente eleito, do seu líder. Aqui, é interessante notar que há, em **Céu Aberto**, a forte presença de várias manifestações religiosas. João Batista de Andrade usa e abusa de imagens e sons que remetem o espectador ao mundo da religião: vemos na tela as

³²² Rever capítulo anterior, páginas 125 a 127.

imagens de igrejas, pessoas orando desesperadamente pelo estado de saúde de Tancredo, imagens de santos e objetos religiosos. A banda sonora também registra momentos de intensa religiosidade, tem-se o som de sinos batendo, de música sacra e as vozes das pessoas que rezam e choram. As manifestações religiosas que aparecem em **Céu Aberto** são plurais, e pertencem a credos diversos, contudo, não há como negar a forte presença no filme da fé católica.

No período histórico no qual foi filmado o documentário já estava em andamento no nosso país o que a estudiosa Maria Lucia Montes chama de “*rearranjo do campo religioso no Brasil*”.³²³ Tradicionalmente considerado um país católico, o país viu, sobretudo na segunda metade do século XX, um conjunto de transformações no seio do seu campo religioso, com destaque para a multiplicação de outras religiões, tais como as igrejas evangélicas, por exemplo. Segundo a análise da pesquisadora, tal “rearranjo” produziu efeitos tanto na vida pública quanto na vida privada, a saber: intolerância religiosa (como na “guerra santa” provocada a partir do episódio do chute na imagem de Nossa Senhora Aparecida por parte do bispo Sérgio von Helde, da Igreja Universal, em meados dos anos 1990), expansão do mercado da fé dentro de um contexto de sociedade do consumo, atuação de grupos religiosos nos meios de comunicação, presença de religiosos na política institucionalizada (a “bancada evangélica” no Congresso Nacional, por exemplo) etc.

Dentro deste quadro de transformações, outras religiões, para além da católica, ampliaram a sua presença no espaço público, tais como as já mencionadas igrejas evangélicas, além das religiões afro-brasileiras (aqui presentes desde os tempos em que este território era colônia de Portugal), o espiritismo e tantas outras. Contudo, Maria Lucia Montes salienta a relação entre o “etos católico” e as demais religiões no nosso país, chamando a atenção para a capacidade da fé católica de se adaptar, se misturar e se incorporar a outras crenças. Sob esse prisma, a autora se volta para os tempos coloniais de nossa história e procura verificar como o catolicismo se manifestava naquela época:

[...] o catolicismo colonial brasileiro é, antes de tudo, impregnado de magia, uma religião íntima e próxima, que tem, nos santos, benévolos intercessores dos homens junto à divindade. E que dos santos se possa esperar com confiante e inocente certeza o milagre sempre possível, numa infinita variedade de situações do dia-a-dia, [...] Mais ainda, os santos eles próprios são figuras próximas, que se misturam com

³²³ MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org. do volume). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 68-69. v. 4.

tranqüila familiaridade à intimidade da casa e aos afazeres domésticos cotidianos, [...] Mas esse catolicismo, cujo etos barroco aqui se reinventa, na distância da metrópole, a organização corporativa dos ofícios ou das devoções e a lassidão que a natureza dos trópicos e o convívio com índios e negros escravos propiciam, é também o que escande no plano do sagrado a vida pública por meio da festa, forma imprescindível de legitimação do poder e incorporação desses diferentes estoques étnicos e culturais que aqui se confrontam e aos poucos se fundem, num Brasil em formação.³²⁴

O catolicismo barroco dialogava, desse modo, com as esferas pública e privada, algo que pode ser visto por meio da busca por uma relação mais íntima com os santos (responsáveis por milagres) e das festas e celebrações públicas nas quais havia um apelo a imagens e à arte (música, dança, teatro etc.), em que o profano e o sagrado se manifestavam. Mas por que chamar a atenção para esse “catolicismo barroco”? Ora, ainda de acordo com Maria Lucia Montes,

O que importa assinalar com relação a esse etos festivo do catolicismo colonial é que ele evidencia que a religião, graças à cosmologia arcaica em que se inscreve, constitui a *mediação essencial* entre o público e o privado. As celebrações da vida privada dos grandes da terra, sacralizadas, adquirem imediatamente significação pública, política. Conversamente, a organização privada da devoção, na irmandade religiosa ou por intermédio da corporação de ofício, ganha uma projeção pública nos eventos festivos, religiosos ou civis, sendo espaço de exibição de riqueza e de disputa de prestígio e poder na vida social. Por outro lado, nenhum país vive impunemente sob o império da união do poder espiritual e temporal, de Igreja e Estado, por quatro séculos, sem que isso deixe na sociedade e na cultura marcas indeléveis. Na longa duração da história, uma astúcia opera, que dá continuidade profunda a estruturas de significação onde se inscreve a marca da religião, nas fronteiras entre o público e o privado, para além, ou aquém, das vicissitudes das instituições que as moldaram originalmente, e talvez, inclusive, da inexorável lógica do “mercado dos bens de salvação”.³²⁵

Ao rememorar o catolicismo barroco no Brasil, a autora nos instiga a pensar na história como um processo marcado não apenas por mudanças e rupturas, mas também pela continuidade. Assim, mesmo a Igreja Católica tendo deixado de ser formalmente ligada ao Estado brasileiro, a presença do etos católico em nossa sociedade é bastante forte, tendo deixado como legado à cultura do país exatamente a noção de que a religião faz a mediação entre o público e o privado. No caso das festas religiosas do Brasil

³²⁴ MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org. do volume). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 103-104. v. 4.

³²⁵ Ibid., p. 109.

colônia, por exemplo, havia ali a devoção individual de cada um, com seus pedidos e desejos pessoais aos santos, bem como a manifestação do poder dos líderes políticos e de todo o corpo social, com sua hierarquia, por meio da presença também de elementos ligados às camadas populares.

Ao longo do processo histórico brasileiro, o catolicismo barroco foi deixado de lado por membros das elites, mas não pelo povo. O etos festivo barroco continuou presente nas manifestações do chamado catolicismo popular, tais como as congadas, as festas juninas, as festas de santos padroeiros, as celebrações de santos populares etc. Igreja Católica e integrantes das camadas mais abastadas da sociedade brasileira quiseram, por vezes, eliminar tal catolicismo popular em uma clara tentativa de separar o sagrado e o profano, o público e o privado, o que certamente remete a um projeto de modernizar o país.³²⁶

A modernização da sociedade brasileira realizada ao longo do século XX veio acompanhada de um processo de laicização no qual a religião perdeu a centralidade na organização da vida social, dos hábitos e dos costumes na vida privada. Nesse aspecto, muitas das antigas normas, como a preservação da virgindade feminina até o casamento, deixaram de ser rigorosamente seguidas por diversas pessoas, o que demonstra que o Brasil se tornou mais liberal, inclusive com a flexibilização da moral sexual. Não se trata aqui de afirmar unicamente que as religiões foram deixadas de lado, ou que não são mais importantes, mas sim que as próprias religiões passaram por modificações para se adequarem aos novos tempos de individualismo e sociedade de consumo, no intuito de ainda dar respostas ao homem. Elas, as manifestações religiosas, continuam sendo um importante espaço de sociabilidade e solidariedade (as religiões afro-brasileiras são um bonito exemplo disso), ainda fazem a mediação, em nosso país, entre o público e o privado. Mais que isso, como Maria Lucia Montes afirma ao fim de seu texto, é possível pensar que o campo religioso hoje está expandido e abarca também o mundo do futebol e dos ídolos da indústria cultural, no qual atletas e artistas são alvo da verdadeira devoção de milhares de fãs.³²⁷

³²⁶ Cf. MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org. do volume). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 110-117. v. 4.

³²⁷ Cf. Ibid., p. 141-171.

Em todo esse processo de modernização do país houve mudanças e permanências no que diz respeito ao âmbito religioso no Brasil:

[...] nossas celebrações oficiais, e portanto laicas, num Estado e num país que se querem modernos, podem de repente se transformar em festas cívicas envoltas num halo religioso, marcando momentos em que a vida social adquire um caráter sagrado, ao serem vividos intensamente no plano individual, como experiência íntima, profunda e significativa. Como no nosso catolicismo barroco arcaico, a vida dos grandes e poderosos continua a ser motivo de celebração religiosa no Brasil. Todavia, ao contrário do que ocorria nos tempos coloniais, em que se comemorava a alegria do nascimento e dos desponsórios reais, hoje é sobretudo a morte que se transfigura em motivo de festa, capaz de projetar os ritos da intimidade na vida pública e, inversamente, converter o evento social em celebração íntima da dor, que transforma o luto em festa cívica, de Getúlio Vargas e Tancredo Neves ao cantor sertanejo Leandro, da dupla Leandro e Leonardo, passando por outros heróis como Elis Regina, Ayrton Senna ou os jovens Mamonas Assassinas. É que nesses heróis mediáticos se projeta uma identificação positiva de nós mesmos, de construção tão difícil num país marcado ao longo de tantas décadas recentes pelo signo da crise – econômica, política e social – sob o qual se deu a modernização da sociedade brasileira.³²⁸

Como se vê, apesar da laicização de nossa sociedade, a religião continua mediando o público e o privado, permitindo que a vida social seja vivida no âmbito individual e a projeção da própria intimidade na esfera pública. A herança do catolicismo barroco pode ser vista na forma como lidamos com “grandes personalidades” de nossa sociedade. O exemplo da morte de tais personagens trazido pela autora é interessante porque nestes casos o que se vê é uma grande comoção popular pelo falecido. A morte do famoso é sentida como se fosse de uma pessoa da própria família, o cortejo do corpo pelas ruas da cidade é acompanhado por várias pessoas, em um ato de civismo, tal como podemos ver nas cenas de **Céu Aberto** que nos mostram toda a comoção popular pela morte de Tancredo Neves.

Mediando o público e o privado, as manifestações religiosas são, no Brasil, uma importante forma de ver, interpretar, sentir e agir sobre os acontecimentos sociais. Nas cenas do documentário ora analisado nas quais vemos os membros das camadas populares rezando por Tancredo Neves, temos justamente a representação do catolicismo barroco brasileiro: as pessoas rezam a Deus e aos santos como se estivessem se dirigindo a alguém bem próximo, as esferas pública e privada se

³²⁸ MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org. do volume). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 164. v. 4.

misturam por meio da figura de Tancredo. Neste sentido, **Céu Aberto** nos permite pensar na forma como a religião pode ser uma forma de ver o mundo e de lidar com os acontecimentos mais amplos do corpo social.

Ao mesmo tempo, por outro lado, as cenas em que os populares parecem estar em um verdadeiro transe coletivo, ou, como dissera o próprio cineasta, parecem estar “doentes”, precisando de uma “cura” para a sua “falta de perspectiva”,³²⁹ lançam-nos a questão: como podemos pensar a representação de tais manifestações religiosas no filme? Tal questão fica ainda mais interessante quando lembramos a formação política de Batista de Andrade nas veredas do marxismo-leninismo.³³⁰ Afinal de contas, a fé das pessoas que vemos em **Céu Aberto** é um sinal de alienação de tais sujeitos históricos?

Questão complexa e difícil, que exige, certamente, estudos mais aprofundados. Contudo, tentaremos esboçar uma resposta, dentro dos limites do presente trabalho. O filósofo Michael Löwy, ao se debruçar sobre as relações entre marxismo e religião,³³¹ lembra que a conhecida expressão “a religião é o ópio do povo” não foi usada apenas por Karl Marx, mas também por diversos outros autores, tais como Immanuel Kant, J. G. Herder, Ludwig Feuerbach, Bruno Bauer, Moses Hess e Heinrich Heine. De qualquer modo, Marx acabou escrevendo, em 1844: “A angústia religiosa é ao mesmo tempo a expressão da dor real e o protesto contra ela. A religião é o suspiro da criatura oprimida, o coração de um mundo sem coração, tal como o é o espírito de uma situação sem espírito. É o ópio do povo”.³³²

A análise de Löwy a respeito da presença da questão religiosa na tradição marxista salienta que neste conjunto de textos, com destaque para os escritos por Friedrich Engels, por vezes, o fenômeno religioso foi tratado como algo dual, ao mesmo tempo capaz tanto de legitimar a ordem social vigente, em uma postura reacionária, quanto de criticá-la e protestar contra ela, em uma perspectiva de transformação social. A partir disso, o autor trata de diversos autores marxistas que, ao longo do século XX, procuraram aproximar, de alguma maneira, a sua tradição e as religiões. A origem das

³²⁹ Rever citação feita na página 158 desta dissertação.

³³⁰ Para alguns apontamentos acerca do marxismo-leninismo e da trajetória do próprio PCB, rever o capítulo anterior, página 104 e seguintes.

³³¹ LÖWY, Michael. Marxismo e religião: ópio do povo? In: BORON, Atilio A.; AMADEO, Javier; GONZALEZ, Sabrina. (Orgs.). **A Teoria Marxista Hoje:** problemas e perspectivas. Buenos Aires: CLACSO, 2007, p. 298-315. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20100715073000/boron.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

³³² MARX, Karl apud Ibid., p. 299-300.

indagações de Löwy está na chamada Teologia da Libertação que se fez presente na América Latina na segunda metade do século XX, pois ali a religião se revestiu de uma roupa voltada para a crítica ao *status quo*.

Já no que diz respeito ao diálogo entre marxismo e religião – mais precisamente o cristianismo – no Brasil durante os anos da Ditadura Militar, citemos o exemplo de um artigo publicado no jornal **Voz Operária**, em julho de 1977, assinado por F. Teixeira:

Para os marxistas, o cristianismo não é, por sua natureza, uma ideologia revolucionária. A religião cristã se difundiu, ao surgir, entre gente pobre: mas não mobilizava os humilhados e ofendidos para a luta, procurava somente consolá-los dos sofrimentos terrenos. Em lugar de conduzir as massas populares à ação, procurando modificar, na prática política, as estruturas retrógradas do sistema escravista, o cristianismo recomendava paciência e acenava com as compensações do reino dos céus. Foi a derrota trágica da revolução que ensejou o êxito da nova religião. Um historiador marxista francês disse isso numa frase expressiva: “Cristo venceu porque Espártaco foi derrotado”. No entanto, como movimento de massas, o cristianismo sempre acolheu impulsos tendencialmente “democráticos”, pressões “de baixo para cima”. Ao longo de sua história, a ideologia cristã foi freqüentemente utilizada como instrumento de opressão e mistificação das massas, mas também houve momentos em que o cristianismo, por assim dizer, se “impregnou” dos anseios dos explorados e foi veículo de manifestações de revolta, instrumento de denúncia. Servindo-nos de uma fórmula de Marx, poderíamos dizer que o cristianismo foi “ópio para o povo” mas foi igualmente “o suspiro da criatura oprimida” e “o coração de um mundo sem coração”. Historicamente, o cristianismo tem tido representantes tão radicalmente diferentes como o inquisitor Torquemada, de um lado, e o teólogo Thomas Münzer, líder da revolta dos camponeses alemães, executado em 1524, de outro.³³³

Como se vê, temos aqui exatamente o olhar dual para a religião, neste caso a cristã, tal como apontara Michael Löwy. Ela pode estar a serviço da opressão, mas também pode dar vazão aos “anseios dos explorados”. A fé pode levar ao imobilismo e também à ação, tudo depende da forma como ela é exercida. É certo que o excerto citado acima foi escrito no fim dos anos 1970, quando amplos setores estavam mobilizados politicamente nas cidades brasileiras, entre eles aqueles ligados à Igreja Católica, tais como as Comunidades Eclesiais de Base.³³⁴ De qualquer modo, essas

³³³ TEIXEIRA, F. Comunistas e cristãos no Brasil, um mesmo combate pela democracia e o progresso com justiça social (julho de 1977). In: CARONE, Edgard. **O P.C.B.:** (1964-1982). São Paulo: DIFEL, 1982, p. 204-205. v. 3.

³³⁴ Sobre esse assunto, ver: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; PASSOS, Mauro. Catolicismo: direitos sociais e direitos humanos (1960-1970). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de

considerações de F. Teixeira nos permitem pensar que nos anos 1970 a religião não era vista apenas como o “ópio do povo” entre os militantes de esquerda, ou seja, novos olhares sobre o fenômeno religioso eram possíveis, tudo dependia da forma como a religião era apropriada pelo povo.

Posto isso, quando nos voltamos para o filme **Céu Aberto**, temos que há neste documentário uma articulação entre as representações do povo e de suas manifestações religiosas. Se quisermos tentar responder à pergunta se aquelas pessoas que rezam e choram no filme são ou não alienadas pela religião, teremos que elaborar uma resposta a partir da observação da forma como Batista de Andrade filma as pessoas, suas falas, seus gestos e seus comportamentos de imobilismo ou mobilização.

Ora, temos em **Céu Aberto** uma representação ambígua das camadas populares. Pensemos, por exemplo, nestas sequências: a do andarilho que caminha em direção a São João del-Rei e a das falas dos populares nas ruas. Nestes momentos do filme, vemos o povo insatisfeito com a situação econômica vivenciada naquele momento, a cobrança feita à classe política, a desconfiança em relação ao noticiário e certa raiva com os últimos acontecimentos do país. São momentos do filme que abrem espaço para que pensemos aquelas pessoas como sujeitos históricos capazes de se expressar e agir politicamente.

Ao se debruçar sobre o tema da cultura popular, a estudiosa brasileira Marilena Chauí afirmou que o popular dever ser compreendido como “capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar. Ambigüidade que o determina radicalmente como lógica e prática que se desenvolvem sob a dominação”.³³⁵ Nesta perspectiva, o andarilho Tonhão da Rapadura, por exemplo, conforma-se em relação ao lugar político que deve ser ocupado por ele próprio dentro da sociedade, ao mesmo tempo em que exige mudanças na estrutura do país, por meio de seu discurso inconformista.

Almeida Neves. (Orgs.). **O Brasil Republicano – O tempo da ditadura:** regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 93-131. v. 4; SADER, Eder. O cristianismo das comunidades de base. In: _____. **Quando Novos Personagens Entraram em Cena:** experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-80). 5. reimpr. Prefácio de Marilena Chauí. Posfácio de Marco Aurélio Garcia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010. p. 146-167.

³³⁵ CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência:** aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 124.

Nos depoimentos dos populares tomados por João Batista de Andrade também temos exemplos de conformismo e resistência: “Na realidade, diz um boato que ele [Tancredo Neves] tomou um tiro, né? Agora, ninguém sabe a verdade, ninguém fala a real mesmo.”; “Noticiário não quer dizer nada, tá tudo escondido!”; “[...] a esperança é que o nosso Brasil tem é de ele sobreviver porque nós estamos numa crise, passando numa crise muito grande e sem ele nós não poderíamos vencer esta crise que estamos passando.”; “Olha, sempre que alguém aqui neste país, como em qualquer lugar do mundo, se submete a fazer alguma coisa pela população pobre, tudo pelo povão né... sempre acontece alguma coisa, algum acidente”.

Nessas falas, as pessoas mostram suas demandas, a necessidade de se acabar com a crise econômica e social pela qual passavam. São falas que revelam uma desconfiança para com as informações oficiais a respeito do estado de saúde de Tancredo Neves. Todavia, o conformismo também se faz presente, especialmente na fala segundo a qual, sem Tancredo, o país não conseguiria resolver seus problemas, em uma clara definição dos papéis a serem desempenhados pela classe política e pelo povo. O povo deve ter o direito de votar, os políticos devem trabalhar em prol da solução de nossos problemas sociais.

As sequências de **Céu Aberto** nas quais vemos multidões com bandeiras do Brasil também elaboram imagens do conformismo e da resistência do povo. Como bem disse Marilena Chauí,

[...] a hegemonia verde-amarela – pois se trata de hegemonia – sofre abalos periódicos (sem desaparecer), provocados pela resistência popular. Novamente, não se trata de *refutação* nem de *combate aberto*, mas de práticas que, incorporando o verde-amarelismo, o devolvem pelo avesso aos dominantes.³³⁶

Nessas imagens, a multidão aparece coesa, com suas bandeiras, em um ato de “patriotismo” e de “união nacional” em defesa da democracia. Contudo, por trás dessa massa “homogênea”, aparentemente conformada em ser simplesmente “povo”, está a luta por mudanças sociais dentro de uma sociedade historicamente marcada pela desigualdade social. As bandeiras, nesse sentido, não são símbolos apenas do “verde-amarelismo”, mas também da luta política. Tendo em vista essas considerações, podemos pensar as manifestações religiosas representadas em **Céu Aberto** sob um viés

³³⁶ CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência:** aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 100.

parecido de análise: ao mesmo tempo em que rezam por Tancredo Neves, pedindo a Deus que cure a saúde daquele presidente que poderia ser um divisor de águas na história do país, no sentido da justiça social, as orações também demonstram uma rejeição da situação vivida pelo povo naquele momento, com tantas dificuldades.

O olhar ambíguo de João Batista de Andrade sobre o povo brasileiro certamente está relacionado à sua própria formação política no marxismo-leninismo: por um lado, o cineasta não pode negar a capacidade de ação política do povo, por outro não pode deixar de ver as limitações deste próprio povo, que necessita ser guiado sim por um líder.³³⁷

Em suma, temos que o povo brasileiro é representado no documentário de maneira ambígua. Ao mesmo tempo em que vemos pessoas desamparadas, solitárias, precisando do líder, vemos também pessoas que demonstram uma maior capacidade de interpretação dos fatos e de atuação política. De qualquer forma, é preciso ser destacado que os elementos das camadas populares que são mostrados no filme são indivíduos que não são, pelo menos o documentário não nos informa a respeito, ligados a movimentos políticos organizados.³³⁸ João Batista de Andrade não se dá nem ao trabalho de colocar legendas informando nome e ocupação dessas pessoas, ao contrário do que faz quando entrevista políticos e jornalistas, por exemplo.

Na representação ambígua do povo brasileiro, entre o conformismo e a resistência, Batista de Andrade, a nosso ver, parece pender para o lado que pensa as classes populares como um grupo de pessoas que precisa ser guiado por um líder capaz, uma vez que o elemento da alienação não está ausente nessas pessoas. Tal opção talvez

³³⁷ Rever, mais uma vez, nossos apontamentos sobre tal questão no capítulo anterior, página 104 e seguintes. O tema da necessidade do líder, aliás, não era nenhuma novidade para um cineasta com as características de João Batista de Andrade. De fato, o cineasta já havia trabalhado com tal temática no seu filme **Greve!** (1979). Naquela obra, o documentarista havia tratado da importância/necessidade do líder, que, naquele caso, era o Lula, do movimento dos operários do ABC paulista durante o fim dos anos 1970. Assim como o Tancredo Neves de **Céu Aberto**, o Lula de **Greve!** não aparecera muito nas cenas filmadas por Batista de Andrade. A ausência de ambos gera desespero e confusão em meio àqueles que os seguem. Em **Greve!** houve a defesa da necessidade do líder, assim como em **Céu Aberto**. Sobre a necessidade do líder no filme **Greve!**, ver: BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil:** a produção da história no cinema – guia didático de filmes – como usar o cinema na escola. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1992, p. 54-61.

³³⁸ Esta parece ter sido uma escolha do cineasta João Batista de Andrade. Como Eder Sader mostrou na obra **Quando Novos Personagens Entraram em Cena**, havia no espaço da Grande São Paulo, durante os anos 1970, movimentos populares organizados, tais como as comunidades cristãs de base, o “novo sindicalismo”, os clubes de mães, o movimento dos metalúrgicos de São Bernardo etc. Ver: SADER, Eder. **Quando Novos Personagens Entraram em Cena:** experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-80). 5. reimpr. Prefácio de Marilena Chauí. Posfácio de Marco Aurélio Garcia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

esteja relacionada à própria experiência do cineasta em relação à história política do Brasil. Em uma entrevista dada à pesquisadora Cássia R. Louro Palha, o documentarista disse:

O povo para mim tem esse lado. Eu me preparei na juventude quando fiz universidade para viver num país socialista. Essa é a verdade. Então eu acreditei demais naquilo e também idealizei muito o que seria esse socialismo, achava que o socialismo ia resolver o problema da mulher, do negro, das minorias, da pobreza, da opressão. O socialismo seria um paraíso completo, completamente idealizado. Mas eu me preparei para isso, acreditei nisso. O povo seria aquele ente forte, grande capaz de lutar e conquistar aquele paraíso. Então veio o golpe de Estado e ele não só didaticamente quebrou aquela visão ingênua de revolução e tal, mas veio inviabilizar qualquer progresso, qualquer participação. Então o povo para mim passou a ser aquele ente que foi sufocado pelo golpe. Então como a minha obra é feita praticamente toda ela após o golpe de 64, o povo nos meus filmes está sempre sobre esse clima de gente que foi sacrificada, excluída e mantida na sub-cidadania.³³⁹

Ao longo de sua trajetória a imagem do povo mudou de um ente forte para um ente sufocado, fragilizado. Ora, em **Céu Aberto**, as representações do povo, notadamente as carregadas do elemento religioso, denotam exatamente essa condição de exclusão e sub-cidadania. As orações pela saúde de Tancredo, feitas de maneira desesperada, mostram a sofrível condição de vida dessas pessoas após mais de vinte anos de regime militar. A religião aqui é um suporte, algo que é usado até para tentar mudar o curso dos acontecimentos (salvar Tancredo) e, talvez, sair do sufoco gerado pela ditadura. Ópio do povo? Talvez não seja apenas isso. A religião é, sobretudo, parte da cultura brasileira, um notável exemplo da não separação entre público e privado, é a forma por meio da qual muitos brasileiros enxergam o mundo. Neste sentido, João Batista de Andrade pensa o povo brasileiro a partir do ponto de vista de um intelectual que, se por um lado, gostaria de ver esse povo exercendo a sua condição de cidadania e a participação política de maneira efetiva, por outro lado, não deixa de reconhecer que o processo histórico brasileiro colocou o povo em um determinado lugar, por vezes tirando-lhe as forças e a capacidade de interpretar a realidade de maneira autônoma e crítica. A fragilidade e as limitações do povo, portanto, não são naturais, mas resultado dos (des)caminhos trilhados pela sociedade brasileira nas últimas décadas.

³³⁹ ANDRADE, João Batista de apud PALHA, Cássia R. Louro. **O Povo e a TV**: construções do popular na história do Globo Repórter (1973-1985). 2007. 263 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007, f. 93.

As imagens do povo brasileiro no filme, portanto, são revestidas de uma notável complexidade. O povo em **Céu Aberto** chora, se desespera, não separa o público do privado, reza, grita, protesta, fica imóvel em seu lugar, desconfia dos políticos, mas confia em Tancredo Neves. João Batista de Andrade, deste modo, analisa o povo em sua profundidade, dialogando com as construções intelectuais em torno das características do povo brasileiro e de nossa identidade nacional. Posto isso, é preciso dizer que, para um cineasta oriundo do campo das esquerdas e do marxismo-leninismo, o olhar de Andrade sobre o povo brasileiro é o olhar do intelectual que pensa a necessidade do líder político, que deve guiar as massas no sentido do desenvolvimento do processo histórico. Aqui surge a pergunta: na complexa construção do popular em **Céu Aberto**, quem seria o líder capaz de guiar esse povo?

3.4) TANCREDO NEVES E A TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA EM *CÉU ABERTO*

Pode-se dizer que a figura do político mineiro Tancredo de Almeida Neves é o fio condutor da narrativa de **Céu Aberto**, cumprindo justamente o papel do “líder necessário” para o povo naquela conjuntura, segundo a perspectiva de João Batista de Andrade no filme. De fato, como dissemos no capítulo anterior, Tancredo Neves foi um personagem importante nas negociações da transição pactuada que deu fim ao regime militar no Brasil.³⁴⁰ No documentário de Batista de Andrade, vários depoimentos dizem respeito à trajetória do político são joanense, isso sem falar nas diversas imagens de arquivo (fotografias e cinejornais) que remetem a ele. Contudo, como a sequência inicial do filme já deixa bem claro, o presidente eleito está morto, está ausente. Por outro lado, as fotografias, os cartazes carregados pelas pessoas nas ruas e as falas dos entrevistados ao longo do documentário revelam que a imagem de Tancredo ainda está presente na memória das pessoas. Ao refletir sobre o conceito de “representação” nas ciências humanas, o historiador italiano Carlo Ginzburg afirmou que

Por um lado, a “representação” faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Mas a contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar.³⁴¹

³⁴⁰ Rever páginas 125 a 127 desta dissertação.

³⁴¹ GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. In: _____. **Olhos de Madeira**: nove reflexões sobre a distância. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 85.

A “representação”, desse ponto de vista, está inserida em um jogo de ausência e presença em relação ao objeto que é por ela representado. É neste sentido que Carlo Ginzburg lembra, em seu texto, o uso de manequins nos funerais dos imperadores romanos e dos reis franceses e ingleses, manequins esses que representavam o soberano falecido, mostrando que, simbolicamente, ele ainda estava vivo, mesmo depois de morto fisicamente.

Tendo em mente essa ideia de “representação”, podemos dizer que os vários entrevistados de **Céu Aberto**, ao falarem de Tancredo Neves, elaboram imagens do político, representando-o. Ao longo de todo o filme, só vemos Tancredo por meio de imagens de arquivo, o diretor não apresenta longos *closes* do rosto do morto filmados pela própria equipe do documentário, por exemplo. O espectador sequer pode ouvir a voz de Tancredo Neves. Acreditamos que essa opção estética do cineasta João Batista de Andrade não está muito distante das características da “cerimônia midiática” em torno da morte de Tancredo Neves realizada pelos veículos de comunicação de massa à época, notadamente a televisão. A pesquisadora Marialva Barbosa, ao analisar as características de tais representações midiáticas da morte, afirma que elas são marcadas por uma “lógica da viagem”, na qual o corpo é levado a vários lugares (o cortejo, o velório etc.). Mais que isso, segundo a autora,

Não se deve mostrar a face do moribundo, nem o jazigo e muito menos o sepultamento. O que importa é o cortejo, as cenas de despedida, com lenços brancos sendo acenados, o choro convulsivo, o olhar de tristeza e a caminhada. As cenas da viagem é o que orienta a lógica narrativa das mortes midiáticas.³⁴²

Barbosa analisa a cobertura em torno da morte de Tancredo feita pelo **Jornal Nacional**, da Rede Globo de Televisão. Contudo, esses aspectos elencados por ela também podem ser observados no filme **Céu Aberto**, onde essa “lógica da viagem” também aparece: temos o cortejo de Tancredo pelas ruas de São Paulo, o avião levando o corpo para Brasília, o velório na capital federal, o velório em Belo Horizonte e, por fim, o velório e o sepultamento (onde não vemos muitos detalhes do caixão sendo enterrado) em São João del-Rei. Sob esse prisma, podemos afirmar que, apesar das

³⁴² BARBOSA, Marialva. O dia em que o Brasil parou: a morte de Tancredo Neves como cerimônia midiática. **Portcom – Portal de Livre Acesso à Produção em Ciências da Comunicação**, São Paulo, não paginado, [S.d]. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/2285202163192164778341914740123014357.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

declarações de Batista de Andrade sobre o distanciamento entre o seu filme e as reportagens televisivas da época, há sim pontos de contato entre o documentário e a cobertura da TV do período em torno da morte de Tancredo Neves.

No que diz respeito às falas sobre Tancredo registradas por Andrade, podemos dividir tais depoimentos em dois grandes grupos. O primeiro reúne aqueles que exaltam a figura de Tancredo Neves: são os depoimentos de Joanino Lebosque, Ulysses Guimarães, Lucília Neves, Fernando Henrique Cardoso e dos vários populares extremamente preocupados com o estado de saúde do presidente, que constroem um discurso que representa Tancredo como um sujeito histórico de atuação exemplar dentro da História recente do Brasil. O político mineiro é tido nessas falas como o grande conciliador no processo de redemocratização em andamento no país, sendo visto como o político responsável pelo movimento de “conciliação nacional” que evitou que o Brasil entrasse em uma guerra civil, além de ser, segundo algumas falas dos populares, o único homem capaz de liderar o processo de mudança na estrutura social e econômica da sociedade brasileira. Neste grupo temos as pessoas que choram e sofrem com a doença do “herói”, do “mártir” Tancredo Neves, em cenas de grande carga dramática no filme.³⁴³

O segundo grupo, por sua vez, reúne falas que se distanciam de uma imagem extremamente positiva de Tancredo. São os depoimentos de Chico Caruso, dos políticos Eduardo Suplicy e Flávio Marcílio, bem como as falas dos jornalistas Etevaldo Dias, Roberto Lopes e Ricardo Noblat. As falas desses atores sociais problematizam a figura de Tancredo, afirmando que o seu caráter conciliador não era representativo de uma personalidade defensora da paz e da harmonia. O Tancredo Neves dessas falas não é o santo salvador e pacificador, mas um homem dotado de um grande talento para o exercício da política, um sujeito que estava inserido nos conflitos em andamento quando da redemocratização do Brasil. As falas dos jornalistas Dias, Lopes e Noblat são importantíssimas, nessa perspectiva de problematização da imagem do “Tancredo

³⁴³ De fato, no filme a morte de Tancredo é percebida por essas pessoas que choram e sofrem como algo que é realmente heroico e dramático. Ao pensar sobre a noção de sacrifício na tradição cristã, Raymond Williams afirmou que “Não é um gesto do conjunto de homens, convencidos da necessidade do sangue sacrificial para a renovação da vida em comum. Pelo contrário, essa necessidade tem de ser trazida às pessoas pelo homem excepcional. A necessidade de sangue tem de ser mostrada pelo homem que oferece a sua vida. O sacrifício é não apenas redenção mas também conversão. É nesse ritmo específico que a vítima sacrificial se torna o redentor ou o mártir”, ver: WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. 2. ed. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 212.

conciliador”, uma vez que afirmam que o político mineiro chegou a articular um plano de resistência armada em caso de um golpe militar contra ele.

A presença desses dois grupos de falas no filme demonstra a complexidade da representação de Tancredo Neves em **Céu Aberto**, entre uma imagem mais positiva e outra mais crítica. Neste ponto específico, pensamos que o período de formação política de João Batista de Andrade nos anos 1960, dentro dos quadros do PCB, nos ajuda a entender esta opção feita pelo cineasta. Segundo Daniel Aarão Reis Filho, a “celebração da autoridade”, o culto ao líder, era uma característica comum daqueles grupos de esquerda. Contudo, tal celebração não era algo simples:

Os chefes concentrariam saber teórico, tirocínio político, capacidade organizativa, militância prática, espírito de sacrifício e, não menos importante, altos valores morais. [...] Em determinados momentos, porém, os militantes deixarão aflorar rancores e ressentimentos contra os chefes, suas deficiências ou insuficiências, concentrando neles os “vícios” e as “culpas” pelos erros e fracassos. [...] A destruição periódica dos chefes não conduzirá, porém, à erradicação do culto. Ao contrário: na medida em que obscurece o estudo dos fundamentos sociais e históricos dos fracassos e derrotas, o anticulto fortalece o mecanismo do culto e não passa de um ritual que prepara as condições de emergência de um novo culto.³⁴⁴

É certo que Reis Filho fala aqui especificamente dos movimentos comunistas dos anos 1960, e transplantar tal descrição para um cineasta em atividade nos anos 1980 pode nos colocar diante do perigo do anacronismo. Contudo, pensando que Batista de Andrade se formou politicamente dentro das organizações tratadas por Reis Filho, mais especificamente no Partidão (que tinha o seu culto a Luís Carlos Prestes), podemos entender que o retrato complexo (entre o culto e o anticulto) de Tancredo Neves pintado em **Céu Aberto** não é estranho a alguém com a trajetória política do documentarista. Tancredo era sim um “líder necessário”, ainda que não fosse o melhor líder, haja vista a sua trajetória e o seu caráter conservador.

A questão com a qual Batista de Andrade parece se importar é a mesma feita por ele ao político Fernando Henrique Cardoso em um determinado momento do documentário: “No futuro, daqui a cinquenta anos, o que vão dizer de Tancredo Neves?”. Posto isso, quando voltamos nossos olhos para o filme, é preciso que sejamos capazes de perceber que houve distintas elaborações da imagem do político mineiro. De

³⁴⁴ REIS FILHO, Daniel Aarão. **A Revolução faltou ao encontro:** os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 129-130.

fato, **Céu Aberto** nos permite pensar que o processo de construção de uma memória coletiva a respeito de Tancredo foi marcado por tensões e embates.

A trajetória de Tancredo Neves foi marcada por sua atuação e presença em momentos considerados importantes da história do Brasil: o segundo governo de Getúlio Vargas, no início dos anos 1950, o governo de Juscelino Kubitschek, o golpe civil-militar de 1964, os anos da ditadura e o processo da abertura política. Nascido na cidade mineira de São João del-Rei, Tancredo Neves exerceu diversos cargos políticos ao longo de sua vida: foi vereador, deputado estadual, deputado federal, primeiro-ministro, senador e governador do estado de Minas Gerais. Eleito indiretamente para o posto de presidente da República no início de 1985, o primeiro civil eleito para o cargo depois de mais de vinte anos de regime militar, Tancredo não tomou posse por conta de uma doença que o acometeu na véspera e que acabaria por levá-lo à morte em abril de 1985.³⁴⁵

Ao longo de tal trajetória, seria possível destacarmos uma característica marcante das posturas assumidas pelo político mineiro? Acreditamos que algumas palavras do próprio Tancredo podem nos dar algumas indicações de resposta:

O horror de Minas ao radicalismo é histórico. [...] Ser mineiro não é ser radical, e ser radical não é ser mineiro. Mas a natureza conciliadora dos mineiros tem, ao meu ver, fatores de natureza sociológica, fatores psíquicos e fatores históricos. A condição de Estado central, e o isolamento em que Minas viveu durante séculos, levam o mineiro a maior reflexão, maior ponderação, maior peso na suas decisões. Todo cidadão que realmente busca uma posição de segurança, ele é inclinado, naturalmente, a evitar o conflito, a evitar a competição e busca sempre as soluções que evitem o atrito, que evitem o choque. Foi esse o comportamento tradicional dos mineiros em razão mesmo da sua situação de Estado central. Há razões de natureza histórica porque a posição de Minas, de centro de gravidade da política brasileira, sempre obrigou os mineiros a conviverem com todos os seus vizinhos. Minas é o Estado que possui o maior número de limites com os demais Estados da Federação. [...] E fatores psíquicos, que o fato do mineiro ter vivido isolado obriga o mineiro a uma introspecção muito profunda. Todo mineiro é um meditativo, todo mineiro é um homem voltado para a sua interiorização ou o aprofundamento de suas forças internas, suas forças interiores.³⁴⁶

³⁴⁵ Sobre a vida de Tancredo Neves, consultar: RAMOS, Plínio de Abreu; CAMPOS, Patrícia. Tancredo Neves [Verbete]. CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/BuscaConsultar.aspx>>. Acesso em: 28 dez. 2013.

³⁴⁶ NEVES, Tancredo apud DELGADO, Lucília de Almeida Neves; SILVA, Vera Alice Cardoso. **Tancredo Neves**: a trajetória de um liberal. 2. ed. Prefácio por José Henrique Santos. Petrópolis / Belo Horizonte: Vozes / UFMG, 1985, p. 103-104.

Ao explicar o caráter conciliador dos mineiros a partir de fatores sociológicos, psíquicos e históricos, o próprio Tancredo Neves estabeleceu como sendo uma característica do povo mineiro a capacidade de lidar com várias correntes políticas e ideológicas, convivendo com elas e estabelecendo a conciliação entre elas. Sendo mineiro, portanto, Tancredo Neves se via como um conciliador.

Essa forma de Tancredo Neves de pensar o estado de Minas Gerais, bem como a si mesmo, faz certamente parte de toda uma tradição de se pensar a política mineira e o papel desempenhado pelo estado na política nacional. Bernardo Mata-Machado aponta para tal tradição quando afirma que

A influência de Minas Gerais na Federação foi atribuída, muitas vezes, à posição central que o Estado ocupa no conjunto do País. A centralidade foi definida sob os aspectos geográfico, econômico, étnico, cultural e também psicológico, de onde alguns autores deduziram que a função política de Minas seria de equilíbrio e moderação. [...] existe na elite política de Minas Gerais uma tradição de equilíbrio, conciliação e centrismo. As trajetórias de alguns políticos, frequentemente citados, como Bernardo Pereira de Vasconcelos, Teófilo Otoni, Marques do Paraná, Cesário Alvim, João Pinheiro, Artur Bernardes, Antônio Carlos, Virgílio de Mello Franco, Pedro Aleixo, Milton Campos, Israel Pinheiro, Aureliano Chaves e Tancredo Neves, revelam essa tradição, o ‘senso grave da ordem’, equilibrado com a idéia de liberdade.³⁴⁷

A partir disso, Mata-Machado analisa a atuação das elites políticas mineiras ao longo da história da República, destacando não só a ideia de “mineiridade”, usada com a finalidade de construir uma identidade entre elite e povo, mas também a coesão dessas elites em momentos de transição, geralmente se antecipando às demandas dos movimentos populares, contudo, promovendo “mudanças políticas ‘por cima’”³⁴⁸ para garantir os seus próprios interesses como elite.

A socióloga Maria Arminda do Nascimento Arruda tratou dessa tradição de se pensar a política mineira e as características dos mineiros no livro **Mitologia da Mineiridade**. Nele, a autora faz uma ampla análise dos relatos de viajantes dos séculos

³⁴⁷ MATA-MACHADO, Bernardo. O poder político em Minas Gerais: estrutura e formação. *Análise & Conjuntura*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 91-95, Jan./Abr. 1987. Disponível em: <<http://www.fjp.mg.gov.br/revista/analiseeconjuntura/viewarticle.php?id=52&layout=abstract>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

³⁴⁸ Ibid., p. 108.

XVIII e XIX, de discursos políticos, ensaios e obras literárias, destacando como ao longo do tempo foi elaborada uma identidade dos mineiros. Nas palavras de Arruda,

Gestou-se em Minas Gerais uma cultura política própria que ganha relevo nos momentos de transição no Brasil, visível no chamado fenômeno da conciliação. [...] Nessas ocasiões surge muitas vezes o reconhecimento de que a subcultura de Minas, frequentemente denominada “*mineiridade*”, conteria os princípios do “entendimento nacional”. Reconhecem-se nos mineiros qualidades essenciais de bom senso, de moderação e equilíbrio, virtudes estas consideradas essenciais à urdidura do acordo. Há poucos anos a imprensa brasileira dedicou espaço considerável a esses atributos, personificados na figura de Tancredo Neves, tido como peça fundamental e insubstituível no processo de mudança do regime. Não foi casual que a sua morte tenha criado tamanho temor, tamanha incerteza e tamanho impasse. Se deixarmos de lado o problema da excessiva personalização, traço fundamental da cultura política brasileira e sintoma de instituições frágeis, cabe perguntar-se sobre a necessidade de apelar ao “caráter regional”, ao “espírito particular dos mineiros”, tidos e havidos como a própria manifestação da temperança.³⁴⁹

A mineiridade é, portanto, uma forma de regionalismo que atribui aos mineiros algumas características, bem como ao estado de Minas Gerais um papel importante na integração nacional. Nessa “mitologia” os mineiros possuem uma notável “sensibilidade política” que remonta aos tempos da Inconfidência Mineira, bem como apresentam, de maneira ambígua, traços libertários, românticos, incontidos, mas também conciliatórios e realistas, sendo, portanto, bons políticos.³⁵⁰ Mais que isso, como nos exemplos trazidos por Arruda em seu livro, os mineiros são constantemente representados como democráticos e amantes da cultura e da liberdade (é recorrente nesse último ponto a memória da Inconfidência).³⁵¹

As trajetórias de alguns políticos mineiros estão inseridas nessa mitologia da mineiridade. A esse respeito, Maria Arminda do Nascimento Arruda afirma:

Os políticos de Minas Gerais apresentam-se como artífices primorosos dos momentos de conciliação da sociedade brasileira. A conciliação política – de larga tradição no pensamento brasileiro – apareceu no império, ligada à figura do mineiro Honório Hermeto, Marquês de Paraná. A conciliação, além disso, ressurge sempre conectada à questão da unidade nacional, quando os problemas políticos se tornam significativamente mais espinhosos. Não casualmente, Honório Hermeto passou para a história do Império como a figura central da

³⁴⁹ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade:** o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. 1. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 14-15.

³⁵⁰ Cf. Ibid., p. 63.

³⁵¹ Cf. Ibid., p. 72-90.

arte conciliatória, entre liberais e conservadores. [...] A conciliação afigura-se pois como etapa transicional, concebida para absorver as dissensões e imprescindível à tessitura de um futuro promissor. Produto da habilidade política pessoal, a conciliação passa a resultar das qualidades inerentes a alguns homens. Nessas ocasiões, ocorre comumente uma excessiva personalização de políticos tidos como fundamentais à urdidura do novo pacto. Desse ponto de vista, as atitudes conciliatórias surgem envoltas no véu do conservadorismo, uma vez que a necessidade de se atribuírem todos os méritos a certas personalidades descobre a fragilidade das instituições políticas.³⁵²

Os políticos mineiros conciliadores se colocam, dessa forma, como importantes agentes do processo histórico brasileiro. Exemplo disso poder ser visto quando da eleição de Tancredo Neves como presidente do Brasil, em 15 de janeiro de 1985. No seu discurso, Tancredo disse: “Venho em nome da conciliação. Não podemos, neste fim de século e de milênio, quando, crescendo em seu poder, o homem cresce em suas ambições e em suas angústias, permanecer divididos dentro de nossas fronteiras”.³⁵³ Na análise de Maria Arminda do Nascimento Arruda, esse discurso, “em seus trechos mais fortes, evoca a unidade nacional enquanto sub-produto da conciliação mineira”, tendo um “tom salvacionista” inserido no “jogo da personalidade redentora ajustada ao talento de quem maneja, com maestria, a habilidade política”.³⁵⁴

Conciliador, Tancredo defendia que os problemas econômicos e sociais do país deveriam ser resolvidos no campo da política, e não através de radicalismos nas ruas: “Confio muito mais nesse reformismo moderado, nesse reformismo tranquilo e consciente, que pode levar tempo para alcançar as conquistas mas, em as alcançando, são conquistas sedimentadas, estáveis, definitivas”.³⁵⁵ Segundo José Maurício de Carvalho, no que dizia respeito à questão dos problemas sociais do Brasil, o pensamento “conciliador” de Tancredo teceu

[...] uma síntese entre certos fundamentos humanísticos retirados da tradição católica e as idéias liberais. Assim é que ele fundamentou a vida social num modelo de justiça gestado na filosofia social católica, enxergando tanto na proposta liberal agnóstica como nas teses

³⁵² ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade:** o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. 1. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 223-224.

³⁵³ NEVES, Tancredo apud DELGADO, Lucília de Almeida Neves; SILVA, Vera Alice Cardoso. **Tancredo Neves:** a trajetória de um liberal. 2. ed. Prefácio por José Henrique Santos. Petrópolis / Belo Horizonte: Vozes / UFMG, 1985, p. 292.

³⁵⁴ ARRUDA, 2000, op. cit., p. 225.

³⁵⁵ NEVES, Tancredo apud CARVALHO, José Maurício de. **As Idéias Filosóficas e Políticas de Tancredo Neves.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1994, p. 64.

socialistas, rotas equivocadas porquanto atingiam a dignidade do homem.³⁵⁶

Assim, podemos dizer que o referido político tinha consciência dos problemas sociais do país, contudo, como a sua proposta de solucioná-los estava ligada a uma “síntese entre certos fundamentos humanísticos retirados da tradição católica e as idéias liberais”, temos que a postura do político mineiro se orientava no sentido de evitar caminhos “radicais”, tendo assim, portanto, traços moderados e conservadores, que na mitologia da mineiridade são comuns aos mineiros. Se Tancredo Neves defendia a necessidade de solucionar a desigualdade social no Brasil, com melhorias na condição de vida da população, o caminho sugerido por ele deveria ser um que não rompesse com os alicerces da sociedade capitalista.

Voltando ao documentário, temos que os dois grupos de depoimentos a respeito de Tancredo tomam posições diferentes em relação a esse caráter conciliador do político mineiro. Para o jornalista Joanino Lebosque, ao ser questionado por Batista de Andrade sobre o significado da palavra “conciliação”,

Conciliação é... é... é não deixar sair encrena de um lado e do outro, unir um com o outro: ‘Não, você tem razão. Você tem um pouquinho de razão, você também tem um pouquinho de razão, você tem um pouquinho de razão.’. Então, em vez da palavra ‘conciliação’ surgiu essa célebre: consenso. Que eu acho que o Tancredo Neves é que foi o verdadeiro criador dessa palavra: consenso.

A ideia de “conciliação” aqui está ligada ao ato de mediar conflitos, a procurar uma saída pacífica para discussões. O fato de Tancredo ter sido um conciliador é visto como algo bastante positivo, voltado para o bem coletivo da sociedade brasileira. Além disso, Lebosque conta que a manchete do jornal quando da morte de Tancredo foi assim escrita: “Tiradentes, mártir da independência. Tancredo, mártir da democracia!”. Temos aqui uma clara tentativa de transformação de Tancredo em herói nacional, uma vez que o político mineiro tem sua imagem relacionada à figura de Tiradentes, personagem que, além de ser visto como um herói exemplar pela memória coletiva, remete à mitologia da mineiridade, segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda:

[...] os fatos acontecidos durante a doença de Tancredo Neves assemelham-se aos passos do calvário e, não casualmente, a figura de Tiradentes foi lembrada a todo momento. O desenlace daqueles dias

³⁵⁶ CARVALHO, José Maurício de. **As Idéias Filosóficas e Políticas de Tancredo Neves**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1994, p. 69-70.

de aflição deu-se no mesmo dia da morte do Inconfidente, conferindo forte carga simbólica ao evento e realimentando o imaginário tecido em torno da figura de um redentor.³⁵⁷

Do lado oposto a essa visão positiva em torno da figura de Tancredo Neves, que o vê como um mártir, podemos citar o exemplo da fala de Flávio Marcílio, que na época era deputado do PDS (partido apoiador da Ditadura, como salienta a legenda exibida na tela), segundo a qual o caráter conciliador de Tancredo não foi importante para a abertura política vivenciada naquele momento, mas sim “para que ele vencesse a eleição presidencial”. Ou seja, nesta perspectiva, a conciliação praticada por Tancredo não serviu a um bem comum, mas apenas a fins pessoais. Mais que isso, a abertura política em andamento não se devia, segundo Marcílio, aos esforços de Tancredo, mas sim aos do presidente militar João Figueiredo. Após essas palavras, ele se afasta da câmera com um provocador sorriso.



Imagen 17: Cena de *Céu Aberto*.

Outro depoimento presente no filme que merece ser destacado é o de Eduardo Suplicy, deputado do PT na época. Aqui, não é só a finalidade da conciliação proposta por Tancredo que é questionada, mas a existência da própria conciliação:

O presidente Tancredo Neves foi uma pessoa que em sua vida mais conversou, não tanto com os trabalhadores em si, vendo o seu

³⁵⁷ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade:** o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. 1. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 225-226.

interesse em profundidade, mas porque ele sempre procurava com o seu espírito de conciliação, ver antes o que tinham a dizer, a falar, os detentores do capital, os empresários. E como estes tinham um poder muito maior no Brasil que nós vivemos, o peso da voz dos empresários sobre o presidente Tancredo Neves, sobre o político Tancredo Neves, costumava ser muito mais forte, em termos de influência, do que a voz dos trabalhadores.

O “espírito de conciliação” de Tancredo seria apenas um traço de um homem estritamente político, ou seja, a capacidade que Tancredo tinha de dialogar com várias correntes é vista aqui como uma habilidade voltada para fins políticos, e não como um traço de bondade, heroísmo, tolerância, pacifismo. Mais que isso, ao afirmar que Tancredo não era tão próximo das classes trabalhadoras, Eduardo Suplicy nos instiga a pensar na existência da própria conciliação nacional que estaria ocorrendo naquele momento: que conciliação seria essa que ouvia apenas as vozes dos detentores do poder econômico do país, estando surda às demandas das camadas populares?³⁵⁸

Pelo exposto, podemos dizer que há no filme um embate em torno da imagem de Tancredo Neves, embate travado entre aqueles que o elogiam bastante e aqueles que o criticam (ou pelo menos problematizam a sua figura). Desse ponto de vista, temos que o tema da canonização de Tancredo se faz presente em **Céu Aberto**. Mas como é a postura de Batista de Andrade a esse respeito? Ao falar sobre a produção do filme, o documentarista disse:

Eu conheci Tancredo ainda estudante, antes de 64 e depois voltei a vê-lo no início da campanha. Em São Paulo participei de um encontro de artistas onde falei em nome de todos. Estávamos muito emocionados com a sensibilidade dele, com a proximidade, com a riqueza de suas idéias e de como ele se relacionava tão livremente com todos nós, contrastando com a postura dos ditadores que tivemos. Quando ficou doente, entrei em grande depressão, fiquei inerte, não queria saber de

³⁵⁸ Essa postura de Eduardo Suplicy em relação a Tancredo Neves não é estranha a um político do Partido dos Trabalhadores, o PT, naquela conjuntura. Segundo Francisco Carlos Teixeira da Silva, o PT desconfiava do caráter “conciliador” de Tancredo, bem como de sua “posição centrista” e de seu “conservadorismo pessoal”. Por ser um político que fez oposição moderada à Ditadura, Tancredo não era visto com bons olhos pelo PT, que o via muito próximo de certos integrantes do regime militar. A aliança com José Sarney, ex-presidente da Arena e do PDS (partido do regime militar) aumentou ainda mais a desconfiança em relação a Tancredo nos quadros do PT: “o PT via na candidatura de Tancredo uma transição conservadora e pactuada com o autoritarismo”. Cf. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Orgs.). **O Brasil Republicano – O tempo da ditadura:** regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 274. v. 4.

nada. Mas quando foi para São Paulo, reagi como cineasta. Meu dever e minha vontade era estar filmando.³⁵⁹

Quando da produção do filme, portanto, Batista de Andrade se viu em uma complexa situação: se por um lado admirava a figura política de Tancredo Neves,³⁶⁰ por outro lado havia a necessidade de fazer um filme com análise crítica em torno dos fatos. Neste sentido, é possível afirmarmos que **Céu Aberto** problematiza a figura de Tancredo em alguns momentos, mas também se insere no processo de canonização do mesmo em outros momentos. Batista chegou a afirmar em outra entrevista que não fez de **Céu Aberto** um filme “Tancredisto”, e que não estava “vendendo o peixe de Tancredo”,³⁶¹ contudo, como dissemos anteriormente, Tancredo é, no filme, sim, o líder necessário. Se não era o melhor dos líderes, dado o seu caráter conciliador, moderado, elitista, era pelo menos melhor que os militares que estavam no poder.

A questão em torno da canonização de Tancredo é importante dentro do documentário porque ela está relacionada ao processo de construção da memória a respeito do famoso político mineiro. Dessa maneira, acreditamos que as reflexões de Carlos Alberto Vesentini sobre a “memória histórica” nos ajudam a entender como o cineasta lida com a figura política de Tancredo Neves. Vesentini nos diz:

[...] por memória histórica entendo uma questão bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior e especialistas preocupados com o passado. Mas com um preciso passado – já dotado, preenchido com os temas dessa memória.³⁶²

A memória histórica é, portanto, aquela capaz de “vencer” outras memórias, de fixar-se na coletividade. Tal, questão é mais bem desenvolvida pelo próprio Vesentini

³⁵⁹ TANCREDO NEVES EM filme. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 4 Jun. 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076I006.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

³⁶⁰ Cf. CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias**: a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 327.

³⁶¹ JOÃO BATISTA E o episódio de Tancredo. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 Maio 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076I008.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

³⁶² VESENTINI, Carlos Alberto apud PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **A História invade a Cena**. São Paulo: Editora HUCITEC, 2008, p. 35.

na sua obra **A Teia do Fato**,³⁶³ na qual o seu objeto é a memória histórica da “Revolução de 30”. Nesta obra, o autor mostra que a partir dos próprios eventos ligados à “revolução” uma determinada memória a respeito daquele momento vai se constituindo e se cristalizando, impondo sua força mesmo nas interpretações posteriores (incluídas aqui até aquelas feitas pelos próprios historiadores de ofício). Posto isso, quando se fala em “Revolução de 30” já surge em nossas cabeças todo um conjunto de temas, momentos e questões que vão balizar nossa análise e reflexão sobre o assunto. Esses temas, momentos e questões são colocados pela memória histórica em torno desse fato, memória essa que é difundida, por exemplo, por meios dos livros didáticos na educação básica.

Neste sentido, podemos pensar que em **Céu Aberto** é possível ver que, já no momento de doença e morte de Tancredo, a memória histórica de sua figura vai se consolidando socialmente. O próprio Batista de Andrade afirmou, sobre a morte de Tancredo, que “a doença que o matou foi responsável pela cristalização de sua imagem política junto ao povo. E minha intenção é registrar esse momento na nossa História”.³⁶⁴ Há no filme, portanto, cenas da própria elaboração da memória histórica em relação a Tancredo Neves, tal como filmada por João Batista de Andrade.

Nessa perspectiva, o depoimento do cartunista Chico Caruso tomado pelo documentarista no filme é instigante e esclarecedor:

Bom, a minha experiência com Tancredo Neves vem da observação do fato político, desde o tempo em que ele queria fazer o PP, o Partido Popular e tal. Aí que ele começa a aparecer nas minhas charges. É uma figura um pouco discutível politicamente porque ele não queria persistir naquele caminho de dualidade entre o PMDB e o ARENA, o bem e o mal, ele achava que o caminho... a solução tava no meio. E naquela época isso era um negócio meio mal visto porque ou você estava com o bem ou você estava com o mal. Quando ele volta pro PMDB, ele faz a fusão do PP com o PMDB, e aí ele começa a crescer politicamente a ponto de ser a única força capaz de se opor ao sistema. Mas depois a sua própria fisionomia, o seu jeito de bom velhinho e tal, acaba cativando as pessoas. Eu disse uma vez que o nariz dele é um nariz que não aparecia desde os tempos de Cleópatra, não é? É um nariz cheio de curvas emocionantes e tal... Mas no fundo é porque ele acaba sendo a síntese da saída política que o Brasil encontrou naquele momento.

³⁶³ VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec: História Social USP, 1997.

³⁶⁴ FILME MOSTRARÁ AO Brasil cenas da agonia e da morte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 Abr. 1985. Disponível em:< <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/01000761004.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

Tancredo foi um político que evitou a dicotomia, que buscou um meio termo na realização da redemocratização do país, um homem que soube conciliar, negociar. Contudo, Chico Caruso traz, de forma sutil, um elemento interessante: a ideia de que a imagem de Tancredo Neves foi construída pelos meios de comunicação. O fato de ter um “jeito de bom velhinho” foi, segundo Caruso, um elemento importante para que Tancredo sintetizasse a “saída política que o Brasil encontrou naquele momento”. Ao manter essa entrevista no corte final do filme, Batista de Andrade sugere que a memória que vai se constituindo em torno da figura de Tancredo não foi algo que veio do nada, mas que foi elaborada, construída de acordo com interesses em jogo no momento.

Todavia, tal como Carlos Alberto Vesentini observou, a memória histórica imprime a sua força. Mesmo problematizando Tancredo Neves, sua trajetória e a memória a seu respeito, o cineasta deixa implícita a ideia de que o político era, em comparação a outros indivíduos da classe política, um líder superior. A noção de diferença entre o presidente eleito em 1985 e os demais políticos pode ser vista na sequência dos depoimentos dos políticos em São João del-Rei, durante o velório de Tancredo. Neste momento de **Céu Aberto**, João Batista de Andrade teve a ideia de se aproximar dos políticos e, quando eles começassem a discursar para a câmera, a câmera se afastaria deles, deixando-os falar sozinhos.

Alguns trechos dos depoimentos dos políticos são muito interessantes: um deles diz que “É preciso criar as condições para que todos os compromissos assumidos pelo Tancredo, através da Aliança Democrática, sejam efetivamente cumpridos”, ou seja, a promessa de se resolver os problemas sociais do país; já outro afirma que “Em cada telha dos casarões de São João del-Rei, em cada episódio da nossa luta diz que tudo muda com o fim da ditadura”, ou seja, a ideia de que, para solucionar os problemas do país, bastava apenas mudar o regime político; um outro ainda afirma que “O sonho de Tancredo Neves era que se fosse conciliar cada vez mais a sociedade brasileira”, nessa fala temos a ideia da conciliação nacional desejada por Tancredo.

Na montagem, todas essas, e outras, falas dos políticos são cortadas. Vemos na tela uma sucessão frenética de planos que mostram os membros da classe política. O som direto das vozes dos políticos é, aos poucos, abafado por um som em *off* de um sino de igreja e de uma música de orquestra. O cineasta deixa registrada uma sensação de confusão e de falta de perspectiva daquele momento. Aqueles políticos não podiam

dizer nada que fizesse sentido e, por isso, suas falas são cortadas. O documentarista assim descreve a filmagem e a montagem dessa sequência:

Combinei então com o Geraldo Ribeiro (som) e com o Chico Botelho, que eu chegaria até os políticos com o microfone e perguntaria a eles como é que ficava o país agora. E quando eles começassem 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 peso algum, solução nenhuma. Só perplexidade. O Waltinho (o cineasta Walter Rogério) montou a seqüência como uma cacofonia épica, uma maravilha de montagem, cortando os planos em pedaços de até dois ou três fotogramas em muitos momentos.³⁶⁵

O vazio dos discursos dos políticos se faz presente porque aquele que seria o líder mais adequado naquele momento está morto. E já que está morto, ausente, é preciso dar um lugar para ele, no intuito de garantir sua presença simbólica. Tal ação é feita em **Céu Aberto** por meio da sequência do sepultamento de Tancredo. Apenas a família, políticos, membros da Igreja e outras pessoas das camadas mais abastadas da sociedade acompanham o sepultamento de perto. A câmera filma o caixão por um momento, mas logo desvia o foco para Ulysses Guimarães. É noite e o ambiente é silencioso. Ulysses faz um discurso, enquanto vemos imagens da carreira de Tancredo, com destaque para os seus momentos de campanha. O discurso de Ulysses Guimarães é o seguinte:

Tentarei ser o instrumento, não a voz porque esta é insubstituível e [palavra não identificável], porque é a voz originária da democracia. A voz dos desempregados, dos subempregados, dos assalariados, sem custo de vida, dos despossuídos. O compromisso é de que nesse país, aqueles que com o seu trabalho sustentam hão de ser sustentados pela assistência social. O compromisso é com a vida desta nação, com sua soberania, com sua independência, a sua unidade e seu desenvolvimento. Tudo isso há de significar a vida e não pelo infame custo social, a perseguição, a humilhação, a doença, a morte de milhões de brasileiros. Aqui estou agora, Tancredo Neves, nós que andamos tantos anos juntos pelos caminhos da vida aqui estamos neste momento à beira de tua cova, separados pelos desígnios da morte. Tancredo Neves, você foi duas vezes mais do que eleito, plebiscitado. Vivo, plebiscitado pela esperança para governar esta grande nação; morto, plebiscitado pelas lágrimas, pelas preces, pela amargura e pelo pranto para governar os governantes que restaram neste grande país. Que Deus nos dê coragem, Tancredo Neves, e força para que não

³⁶⁵ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 335.



Imagen 18: Cena do filme **Céu Aberto**.

O discurso é proferido por aquele líder da oposição à ditadura que, no decorrer da abertura política, foi eclipsado por Tancredo Neves. Podemos notar, nesse discurso – feito à noite, em um ambiente com pouca luz –, a promessa de que o regime democrático deve procurar acabar com as mazelas sociais do Brasil. É a promessa de que o governo deve pautar suas ações em benefício do povo. João Batista de Andrade deixa imprimida aqui, de forma bastante sutil, a sua preocupação, para não dizer desconfiança, com os rumos da democracia. Será que a classe política realmente procuraria resolver os problemas do país? Em outras palavras, será que nossos políticos fariam jus ao legado de Tancredo? Se “ninguém conspira em céu aberto”, como disse Tancredo Neves em uma frase que deu origem ao título do filme de Batista de Andrade,³⁶⁶ o que dizer e o que esperar de uma promessa feita sob a sombra da noite?

A cena do sepultamento pode ser pensada ainda como um momento em que é dado um lugar a Tancredo Neves. De fato, como disse Michel de Certeau,

A escrita [da História] não fala do passado senão para enterrá-lo. Ela é um túmulo no duplo sentido de que, através do mesmo texto, ela honra e elimina. Aqui a linguagem tem como função introduzir no *dizer*

³⁶⁶ Cf. EWALD FILHO, Rubens. “Céu Aberto”. Inteligência, “cabeça aberta”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 Mar. 1986. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/joabatistadeandrade/home.htm>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

aquilo que não se *faz* mais. [...] a recondução do “morto” ou do passado, num lugar simbólico, articula-se, aqui, com o trabalho que visa a criar, no presente, um lugar (passado ou futuro) a preencher, um “dever-fazer”. A escrita acumula o produto deste trabalho. Através dele, libera o presente sem ter que nomeá-lo. Assim, pode-se dizer que ela faz mortos para que os vivos existam.³⁶⁷

Nesta cena do enterro de Tancredo Neves há um esforço do cineasta em mostrar que um período da História do Brasil chegou ao fim, “morreu”, como diria Certeau; transformou-se em passado. O diretor não esquece esse passado, não pode apagá-lo, mas dá um lugar a ele e, ao fazer isso, dá um lugar ao seu próprio tempo presente. Ao mostrar que o passado não existe mais e o futuro ainda está a ser construído, caberá aos homens do tempo presente *criarem* e *agirem* sobre a História, a fim de que possam *transformar* a realidade social, ou seja, os vivos devem agir como sujeitos históricos de fato.³⁶⁸ Esse convite à ação política sugerido por Batista de Andrade neste momento do filme serve para contrabalançar o pessimismo fortemente presente em outros momentos da película.

Toda essa reflexão que o filme faz em torno da figura de Tancredo Neves está relacionada à própria interpretação feita por Batista de Andrade acerca do processo da redemocratização. Ora, como já dissemos, a transição da ditadura para o estado democrático de direito se deu por meio de um consenso entre alguns setores militares e membros da oposição moderada, de qualquer forma, entre integrantes das camadas dirigentes. Tal acordo foi uma estratégia adotada pelas elites para mudar o regime político e conservar o poder político em suas mãos.

Este acordo feito “por cima”, entre os membros das elites políticas, aparece, em falas que estão presentes no filme **Céu Aberto**, como um amplo movimento de conciliação nacional. Aqui, muitos desses atores sociais fazem a articulação da própria figura de Tancredo Neves ao caminho seguido pelo Brasil naquela conjuntura: o político – como bom mineiro que era – teria sido um dos responsáveis por tal conciliação política no nosso país.

Sobre esse tema há um interessante estudo de José Honório Rodrigues intitulado **Conciliação e Reforma no Brasil**, no qual o autor trata da “política de

³⁶⁷ CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 3. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 110.

³⁶⁸ Cf. TANCREDO NEVES EM filme. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 4 Jun. 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076I006.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

conciliação” presente em vários momentos de nossa história política. De fato, a redemocratização que encerrou o período da ditadura militar brasileira não foi o primeiro e único momento da história do Brasil no qual apareceu a questão da conciliação. Segundo José Honório Rodrigues, “História cruenta e incruenta se alternam no processo histórico brasileiro, embora seja correto e justo afirmar que os exemplos de conciliação predominam”.³⁶⁹ Em outras palavras, para Rodrigues, apesar de conflitos violentos serem verificáveis ao longo de nossa história, o processo histórico brasileiro é marcado por uma tendência a soluções “pacíficas”. Contudo, o autor esclarece que

A conciliação, que domina essencialmente toda a política brasileira no século XIX, não a pessoal-partidária, que sofre zigue-zagues variáveis, mas a que acomoda para salvar o essencial, defendendo a grande propriedade e a escravidão, não quer reformas sociais e econômicas.³⁷⁰

Como se vê, trata-se de uma conciliação entre os membros das elites. De fato, desde meados do século XIX, as elites brasileiras tendem a se conciliarem em prol de um objetivo comum: evitar reformas sociais e econômicas. As elites brasileiras geralmente aceitam apenas reformas jurídicas, políticas e eleitorais, mas nunca sociais e econômicas. A história do Brasil viu a sucessão de diversos regimes políticos, da monarquia à república democrática, passando por governos ditatoriais, bem como a sucessão de diversas Constituições. Mas nunca se viu aqui uma mudança profunda em nossa estrutura social e econômica, continuamos vivenciando a desigualdade social, fundada na concentração de renda por parte de uma minoria. Como bem disse José Honório Rodrigues, “A conciliação, arte política finória da minoria, foi sempre personalista, instrumento de adiamento das reformas e de sufocação das aspirações”.³⁷¹

Tendo como objetivo evitar reformas mais profundas na sociedade brasileira, segundo José Honório Rodrigues, “As minorias dominantes no Brasil, para evitar as convulsões sangrentas, sempre prometeram reformas, especialmente nas crises, e quando o povo se continha e elas se tornavam senhoras da situação, descumpriam as promessas”.³⁷² As promessas de atendimento das demandas dos amplos setores da

³⁶⁹ RODRIGUES, José Honório. **Conciliação e Reforma no Brasil**: um desafio histórico-cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 59.

³⁷⁰ Ibid., p. 60.

³⁷¹ Ibid., p. 118.

³⁷² Ibid., p. 66.

sociedade sempre foram uma estratégia de apaziguar o povo e manter o poder nas mãos de uma minoria.

No que diz respeito a essa estratégia política de apaziguar as camadas populares, no intuito de concentrar o poder político nas mãos das elites políticas, o próprio Tancredo Neves

Sempre julgou ser a política a instância eficaz para a solução de problemas econômicos e sociais. Conseqüentemente, atribuía às elites políticas o papel de direcionamento do caminho a ser trilhado pela sociedade. Nesse sentido, essas elites deveriam estar constantemente como que antecipando-se ao movimento de reivindicações e demandas dos diferentes grupos de interesses.³⁷³

Em outras palavras, apesar de defender a ideia de que as classes políticas deveriam estar atentas às demandas dos vários setores da sociedade, Tancredo Neves acreditava que o poder político deveria estar nas mãos das elites políticas, responsáveis pelo “direcionamento do caminho a ser trilhado pela sociedade”. É nesse sentido que Tancredo defendia que os problemas econômicos e sociais do país deveriam ser resolvidos no campo da política, e não através de radicalismos nas ruas. A postura de Tancredo, deste modo, estava de acordo com a prática de conciliação entre as elites de nosso país, uma tradição na nossa história política, segundo José Honório Rodrigues, e na política mineira, se lembrarmos os apontamentos de Bernardo Mata-Machado e Maria Arminda do Nascimento Arruda.

Ora, o fato observado no capítulo anterior de que a negociação pela abertura política não ouviu as demandas populares, mas procurou manter o poder nas mãos dos mesmos e tradicionais grupos econômicos, sociais e políticos,³⁷⁴ pode ser pensado como parte da tradição de “conciliação política” entre as elites que é analisada por José Honório Rodrigues, visto que tais pactos feitos “por cima” são uma prática constante na história do Brasil. Mineiro e membro das elites políticas, Tancredo Neves não poderia se afastar de tal prática. Posto isso, cabe a nós perguntar: como o filme **Céu Aberto** trabalha com essa questão da conciliação nacional?

No documentário os depoimentos que exaltam a figura de Tancredo, bem como as imagens das multidões carregando bandeiras do Brasil e do andarilho com uma

³⁷³ DELGADO, Lucília de Almeida Neves; SILVA, Vera Alice Cardoso. **Tancredo Neves**: a trajetória de um liberal. 2. ed. Prefácio por José Henrique Santos. Petrópolis / Belo Horizonte: Vozes / UFMG, 1985, p. 38.

³⁷⁴ Rever no capítulo anterior, páginas 125 a 127.

dessas bandeiras às costas, são momentos do filme em que o patriotismo, o “verde-amarelismo”,³⁷⁵ aparece de forma muito intensa. Nesses momentos do documentário, o povo parece perfeitamente unido em nome de Tancredo Neves e do Brasil. Nestas sequências o sentimento de uma conciliação nacional é muito forte.

Contudo, o filme apresenta outros momentos que permitem uma problematização da interpretação segundo a qual o Brasil passou por uma ampla conciliação na transição da ditadura para o regime democrático. As falas dos jornalistas Etevaldo Dias, Roberto Lopes e Ricardo Noblat são importantes no que diz respeito a essa problematização. De fato, os três falam de um plano de golpe militar contra a eleição de Tancredo Neves e também do plano de resistência do grupo tancredistas. As falas dos jornalistas nos instigam a pensar a respeito de uma questão fundamental: houve realmente uma conciliação nacional no processo de redemocratização do Brasil? É como se João Batista de Andrade nos mostrasse, por meio dos depoimentos desses três jornalistas que, por trás do discurso da conciliação, havia embates em andamento, a maquinção de um golpe militar contra Tancredo, um plano de resistência por parte do grupo de Tancredo, a fragmentação dentro do próprio meio militar, a possibilidade de uma revolta popular etc. Onde estaria a conciliação? Onde estaria a solução estritamente pacífica?

Também merece atenção a entrevista que o documentarista faz com o General Newton Cruz. Para um cineasta ligado à esquerda e que sofreu com a perseguição e a censura impostas pela ditadura militar, a oportunidade de entrevistar um dos militares mais emblemáticos do regime que estava chegando ao fim pareceu-lhe bastante interessante. Sobre tal cena, o próprio João Batista de Andrade afirmou:

Eu queria falar com o general, coisa inimaginável alguns dias antes. Eu achava que ele já não representava perigo algum, que a instituição da democracia e do poder civil teria desmantelado completamente com seu poder e sua arrogância. A entrevista se deu, com o velho general reduzido a avô, às voltas com seu irrequieta netinho, atrapalhado, aceitando e respondendo perguntas que, pouco tempo

³⁷⁵ Quando falamos em “verde-amarelismo” estamos pensando no que Marilena Chauí chamou de “mitologia verde-amarela”. Em **Conformismo e Resistência**, a autora disse: “A mitologia verde-amarela foi elaborada ao longo dos anos pela classe dominante brasileira para servir-lhe de suporte e de auto-imagem celebrativa, enfatizando o lado “bom selvagem tropical” que constituiria o caráter nacional brasileiro na perspectiva das oligarquias agrárias, embevecidas com o mito do brasileiro cordial, ordeiro e pacífico”, mito esse que visa a diminuir, ou até mesmo evitar, tensões sociais, ver: CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência:** aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 96.

atrás, ele teria considerado uma provocação e, eventualmente, me agredido.³⁷⁶

O militar, que antes era arrogante e violento, é mostrado nesse momento do filme como um mero avô, em uma imagem que personifica a ditadura que caía, agora reduzida a nada, sem poder algum. Tal cena funciona como um contraponto às imagens de arquivo exibidas em **Céu Aberto** que mostram o mesmo general, anos antes, ainda durante a ditadura, furioso e agredindo um jornalista. Outro elemento de destaque dessa entrevista com Newton Cruz é a exibição de fotos dos presidentes militares que aparecem na tela enquanto ouvimos o general afirmar que “Não houve militares na política”.

O que salta aos olhos neste momento do filme é uma espécie de ressentimento que o cineasta deixa transparecer. Ao mostrar o general reduzido a avô, é como se Andrade quisesse “vingar-se” do regime que caía, mostrando sua fragilidade. No que diz respeito à participação de militares na política brasileira, ao mostrar fotos que contradizem a fala do General, João Batista de Andrade nos permite pensar que havia disputas em jogo naquele momento. Essas disputas em jogo eram disputas no campo da memória: enquanto o General quer moldar a memória coletiva, tentando apagar a participação dos militares na política brasileira, no intuito de apagar também toda a violência usada pela ditadura militar, o documentarista, por sua vez, faz questão de registrar a participação dos militares na nossa política através da exibição das fotos.³⁷⁷ As fotos dos militares acabam “desmentindo” a fala do velho general e a versão do cineasta vence. É impossível, para o documentarista, se reconciliar com os integrantes da ditadura.

Nesse momento do filme, Batista de Andrade mostra que não está disposto a anistiar o General, que representa o governo ditatorial. Como bem disse Clóvis Rossi, “[...] a anistia, se remete os crimes para o esquecimento, não tem o dom de apagar o passado”,³⁷⁸ ou seja, se a Lei nº 6683 (a Lei de Anistia, de 1979) procurou consolidar o

³⁷⁶ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 337.

³⁷⁷ Sobre a ativa presença dos militares na história política do Brasil, ver, por exemplo: CARVALHO, José Murilo de. **Forças Armadas e Política no Brasil.** 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

³⁷⁸ ROSSI, Clóvis apud LEMOS, Renato. Anistia e crise política no Brasil pós-1964. **Topoi:** Revista de História, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 305, Jul./Dez. 2002. Disponível em: <http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi05/topoi5a12.pdf>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

esquecimento de todas as atrocidades cometidas pela repressão, não há como apagar essas mesmas atrocidades da memória daqueles que sofreram com elas, ou que perderam parentes e amigos em decorrência delas.



Imagen 19: Cena de *Céu Aberto*.



Imagen 20: Cena de *Céu Aberto*.

A noção de conciliação nacional também é repensada na sequência do velório de Tancredo Neves em Belo Horizonte. A sequência é composta por cenas de uma

multidão comovida nas ruas; a população se concentra em frente ao Palácio da Liberdade, onde o corpo de Tancredo está sendo velado; Dona Risoleta Neves, mulher do político morto, faz um discurso para a multidão. De repente, começa um tumulto em frente ao Palácio, a população quer entrar a qualquer custo. A confusão se generaliza, pessoas se empurram nas grades, muitos são prensados, outros tantos desmaiaram, alguns conseguem pular os portões, policiais procuram reanimar os desmaiados.

Num determinado momento, a câmera vai para o meio da multidão, e, podemos ver de perto todo desespero e toda a angústia daquela situação. Todavia, o destaque dessa sequência é a montagem alternada que João Batista de Andrade faz: ora a câmera filma o povo de cima para baixo, ora a câmera filma os membros da elite, que assistiam a tudo da sacada do Palácio, de baixo para cima. Vejamos o comentário do diretor sobre essa sequência:

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 que girasse a câmera para lá, destoando do que faziam as outras câmeras, tomadas, com certa razão, pelo que acontecia nas grades. O resultado, no filme, é a montagem alternada do que acontecia lá embaixo e a postura distante da elite, devidamente protegida pela distância e altura, comentando entre elas, apontando, sem qualquer gesto de solidariedade ou espanto.³⁷⁹

A intenção do diretor, ao fazer uso dessa montagem alternada, é exatamente a de mostrar o distanciamento entre as elites e o povo. Enquanto o povo é filmado em todo o seu sofrimento e angústia, a elite é filmada de modo que a vemos extremamente imóvel, fria, não esboçando qualquer sentimento de solidariedade para com o povo. Não há união entre povo e elites. Se ambos querem o retorno da democracia, as demandas populares vão muito mais além, exigindo também o fim das mazelas sociais. Os projetos políticos das elites e do povo são diferentes, a conciliação nacional não existe de fato, os embates continuarão existindo exatamente porque a elite não quer se conciliar com o povo, atendendo a todas as suas demandas. Se houve uma “conciliação”, foi uma conciliação apenas entre os membros dos setores dirigentes.

Importante observar que a postura adotada pela câmera de Andrade foi diferente da assumida pelas outras câmeras, aquelas dos canais de TV. Tendo trabalhado

³⁷⁹ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 333-334.

no meio televisivo durante os anos 1970, Batista de Andrade conhecia bem os vícios dos câmeras de TV, por isso, neste momento do filme, procurou fazer algo diferente, daí o recurso à montagem alternada. Podemos pensar que o filme talvez não tenha sido completamente diferente das imagens da TV, mas quando nos voltamos para a forma da montagem de **Céu Aberto**, podemos pensar que ela é um dos meios usados por Andrade para narrar aqueles acontecimentos segundo o seu ponto de vista.



Imagen 21: Cena de *Céu Aberto*.



Imagen 22: Cena de *Céu Aberto*.



Imagen 23: Cena de *Céu Aberto*.

E essa perspectiva é certamente pessimista em relação ao futuro do país. Pensemos na última sequência do filme: a cena de José Sarney subindo a rampa do Palácio do Planalto. Trata-se de uma sequência que é assim descrita pelo próprio cineasta:

A cena deveria ser editada em seguida ao enterro, depois do pesado e exigente discurso de Ulisses Guimarães, cobrando do novo governo o cumprimento das promessas da oposição. A filmagem da subida da rampa foi feita, pois, sob o peso do significado dessas palavras e a imensa expectativa popular. Sarney chega, cercado pela guarda de honra e se prepara para subir. Quase febril, eu mandei o Chico fechar rapidamente a zoom nos pés do Presidente. Os pés, já em detalhe, se movem vagarosamente, como se apenas esperassem nosso sinal, iniciando a subida. *“Nossa, meus pés parecem estar pesando uma tonelada”* comentou, depois, o Presidente Sarney, assistindo ao filme, comigo, na sala do Palácio da Alvorada. Realmente.³⁸⁰

O vice de Tancredo Neves, que agora assumiria a presidência em seu lugar, é filmado de costas. Sarney entra no Palácio ao som de uma banda de música, os dragões da independência se movimentam pela rampa. Aos poucos, o som da banda de música vai sendo abafado pelo som ambiente da rua, notadamente o som de veículos em movimento, veículos que começam a atravessar a tela de um lado para o outro. Por meio desse movimento da rua, o documentarista nos sugere que o processo histórico não está

³⁸⁰ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias:** a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 336.

acabado, mas que vai continuar. A imagem se congela e os créditos finais começam a subir. O filme termina assim, com um final em aberto, não há certezas sobre o futuro do regime democrático. Nesse sentido, podemos dizer que **Céu Aberto** faz uma interpretação crítica do seu tempo histórico, pensando o passado recente do país, o seu próprio presente e também o futuro do Brasil.



Imagen 24: Cena de *Céu Aberto*.



Imagen 25: Cena de *Céu Aberto*.

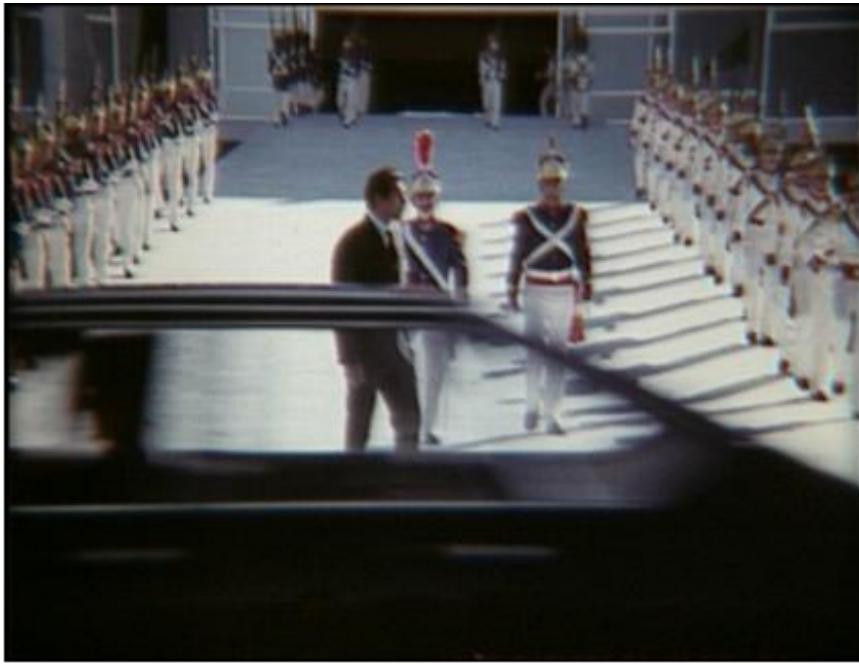


Imagen 26: Cena de *Céu Aberto*.

Tal interpretação é feita a partir da perspectiva de um sujeito histórico formado politicamente no campo das esquerdas, com um histórico de militância no PCB, alguém que lutou contra o regime militar e viveu intensamente momentos importantes da recente história brasileira, tendo trabalhado até aquele momento como cineasta e vivido as mudanças ocorridas na sociedade brasileira, com o desenvolvimento do capitalismo e também da indústria cultural no Brasil.

Desse modo, a reflexão feita por Batista de Andrade em *Céu Aberto* dialoga intimamente com a história do Brasil e suas questões políticas, econômicas, sociais e também culturais. Temos no filme a representação da ambiguidade da cultura política popular em toda a sua complexidade, a religiosidade do povo brasileiro, um mergulho nos problemas vividos pela população brasileira naquela conturbada década de 1980, a figura do líder político necessário (Tancredo Neves), as articulações políticas e os embates existentes naquele processo de redemocratização. O filme compõe, assim, um amplo quadro que retrata a passagem da ditadura militar brasileira, regime com o qual Andrade tanto sofreu e contra o qual ele tanto lutou, para o estado democrático de direito. Pela trajetória de seu autor, podemos pensar que o filme aponta para um horizonte de expectativa no qual há um desejo por uma transformação profunda da realidade social brasileira no futuro, com a democracia, mas que, ao mesmo tempo, consciente da complexidade em torno do processo de redemocratização e das dificuldades a serem enfrentadas a partir da realização de uma transição pactuada, feita

“por cima” pelas lideranças e elites políticas, e que, a partir daquele momento não poderia ser encaminhada por um de seus articuladores mais importantes – Tancredo –, não é capaz de olhar para o futuro com muito otimismo.

Um filme feito no “calor da hora”, procurando construir um espaço de reflexão sobre o seu próprio tempo presente, retomando momentos de um passado recente e demonstrando também preocupação com o futuro do país. Ora, tal característica do filme nos remete para a necessidade humana de orientação temporal própria da consciência histórica e que, como dissemos na Introdução desta dissertação, a partir da reflexão do teórico Jörn Rüsen, está na base das mais variadas formas de pensamento histórico, seja aquela empreendida pelos chamados historiadores de ofício ou aquelas de outros sujeitos.³⁸¹

É nesse sentido, pensando historicamente, que Andrade escreve a história do Brasil, mais precisamente de um momento muito específico do processo de redemocratização, a partir da figura de Tancredo Neves. O esforço do cineasta é filmar e elaborar tal história sem esperar por um maior afastamento temporal. O tema de **Céu Aberto** não é, portanto, algo ocorrido em um passado distante e já devidamente registrado nos anais da história. O tema deste documentário é a história do tempo presente, “imediata”, para lembrarmos mais uma vez as contribuições historiográficas de Jean Lacouture.³⁸² João Batista de Andrade é um cineasta que se dedica à escrita de tal história, uma prática que é marcada por dificuldades, afinal de contas, o presente muitas vezes se coloca como algo de difícil análise.

Apesar dessa dificuldade, pensamos que o tempo presente pode sim ser objeto de reflexão, como Andrade demonstrou ser possível em **Céu Aberto**. Pensar sobre a potencialidade de uma escrita “imediata” da história – seja ela feita por meio da linguagem escrita ou da cinematográfica – significa alargar o horizonte de possibilidades para a prática historiográfica, o que nos permite um avanço em relação à proposta de Robert A. Rosenstone expressa na sua obra **A história nos filmes, os filmes na história**. A escritura fílmica da história não é feita apenas em filmes que tratam de um passado já consagrado como história, mas em outros tipos de filmes que o autor não explora em seu livro. Inserir uma variedade maior de filmes nos estudos acerca das relações entre Cinema e História em que as obras fílmicas não sejam tomadas apenas

³⁸¹ Rever a Introdução desta dissertação, páginas 8 e 9.

³⁸² Rever nossas considerações acerca da noção de “história imediata” de Jean Lacouture na Introdução desta dissertação, páginas 17 e 18.

como documentos exige de nós um maior esforço de reflexão teórica sobre nosso próprio ofício, esforço que Rosenstone não fez em seu livro. Dessa forma, uma reflexão em torno da escrita da história empreendida por Andrade em **Céu Aberto** tem muito a contribuir para o diálogo entre a sétima arte e a disciplina histórica.

E como Andrade realiza tal escrita? Ora, esperamos neste último capítulo ter deixado suficientemente clara a complexidade que envolve a linguagem fílmica utilizada em **Céu Aberto**. O referido documentário possui uma montagem que não é rigidamente linear, se vale de vários depoimentos, torna visível o fato de ser ele mesmo uma construção, utiliza o corte brusco, faz um amplo uso de imagens de arquivo, usa a montagem alternada, é feito com uma câmera na mão que se movimenta bastante, abre mão do uso da locução.

O filme, por mais que Andrade tenha tentado negar isso, se aproxima sim da linguagem do jornalismo televisivo, apresenta imagens que também foram exploradas pela cobertura televisiva da época em torno dos fatos ligados ao processo de eleição, doença e morte de Tancredo Neves (citemos, como exemplos, o sofrimento do povo, a religiosidade popular e o jogo de presença e ausência na representação da “morte midiática” de Tancredo). Sob esse prisma, uma reflexão acerca dos aspectos formais do documentário não deve se prender às declarações de seu diretor, pois as falas de João Batista de Andrade sobre o filme, se por um lado são instigantes fontes de pesquisa para o historiador, por outro procuram construir uma imagem da película como algo extraordinariamente singular dentro do campo das manifestações artísticas.

Não estamos aqui tentando reduzir a singularidade de **Céu Aberto**. Como fizemos questão de salientar neste terceiro capítulo, o filme possui semelhanças mas também diferenças em relação à cobertura televisiva da época, notadamente no que diz respeito à montagem *a posteriori* do filme, pois, se o mesmo foi filmado no calor da hora, as suas cenas foram montadas meses depois dos acontecimentos e não foram exibidas ao público no mesmo dia em que foram feitas.

A singularidade do filme está, a nosso ver, no fato de ele trazer a perspectiva pessoal do próprio cineasta acerca dos eventos filmados – a “voz” de Andrade –, por mais que essa perspectiva dialogue, evidentemente, com os pontos de vista dos personagens presentes no filme e com a bibliografia especializada sobre aquela conjuntura histórica específica. Do ponto de vista da linguagem, João Batista de Andrade se colocaativamente em **Céu Aberto** por meio de sua “dramaturgia de

intervenção”, a partir da qual ele se manifesta como o diretor do filme, o sujeito que quer entender as nuances daquele momento da história do país. O filme procura, deste modo, interpretar aqueles acontecimentos, compreendê-los, elaborar uma hipótese em torno deles, uma hipótese que, a nosso ver, aponta para a necessidade de uma liderança política naquele momento.

Céu Aberto procura construir, enfim, um conhecimento a respeito da redemocratização ao mesmo tempo que tenta responder aos interesses e anseios de seu diretor. O pensamento histórico de Andrade articula a subjetividade do cineasta (pensemos na “dramaturgia de intervenção”) ao mesmo tempo que busca provocar um “efeito de verdade” (pensemos no exemplo da cena em que o cineasta desmente o General Newton Cruz quanto à questão da participação de militares na política brasileira), procurando moldar uma narrativa cujo conteúdo possa ser tomado como válido pelo espectador, o que nos remete à objetividade em história.³⁸³

Tendo em vista tais elementos, pensamos que o referido filme exaustivamente analisado neste capítulo nos possibilita uma reflexão acerca da própria escrita da história. **Céu Aberto** não se encaixa nos modelos tradicionalmente estabelecidos para a prática historiográfica, é um filme que trata do seu próprio tempo. Por outro lado, quando o documentário se volta para o passado, é exatamente no intuito de responder às questões que estão colocadas pelo presente. Os depoimentos exibidos no filme, que funcionam como citações, aparecem justamente para articular passado e presente. Ora, tal aspecto da obra não a aproxima do que fazem os historiadores de ofício? Pensamos que sim, e, sob esse prisma, vemos João Batista de Andrade como um documentarista-historiador, o que não significa dizer, é preciso deixar claro, que ele seja totalmente igual a um historiador de ofício: nós, historiadores, normalmente não fazemos em nossos textos algo parecido à “dramaturgia de intervenção” do cineasta.

De qualquer forma, a “escritura filmica da história” empreendida por Andrade em **Céu Aberto** aponta para a pluralidade das várias maneiras de se escrever a história. Assim, o referido documentário não é apenas um documento histórico dos anos 1980, mas também uma obra que expressa uma forma de pensamento histórico, o que nos

³⁸³ Jörn Rüsen nos apresenta uma interessante reflexão sobre a articulação entre subjetividade e objetividade no ato de pensar historicamente, ver: RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica** – Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica. 1. reimpr. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010, p. 126-147.

instiga a refletir sobre os aspectos teóricos e metodológicos da história enquanto disciplina e forma de conhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter um fim [...].

Michel de Certeau

ESSAS PALAVRAS DE Michel de Certeau apresentadas como epígrafe a estas Considerações Finais dão o tom das reflexões que se seguem. Durante a pesquisa muitos foram os desafios enfrentados, e a redação desta dissertação foi, por vezes, um empreendimento difícil. Contudo, chegamos até aqui, e acreditamos que este é o momento de fazer um balanço dos caminhos trilhados. Certamente, nestes últimos dois anos a quantidade de leituras feitas foi grande. Estudar as relações entre Cinema Documentário e História do Brasil a partir das preocupações que tínhamos nos trouxe o contato com temas diversos: aspectos teóricos e metodológicos da disciplina histórica, as relações entre História e Ficção, as questões em torno do documentário, alguns apontamentos em relação à televisão brasileira, a trajetória do cineasta João Batista de Andrade, momentos da história recente do Brasil, questões atinentes ao nosso objeto de estudo, o documentário **Céu Aberto** etc.

Em todos esses temas, as possibilidades de reflexão e investigação que se apresentaram foram muitas, o que nos levou, necessariamente, à necessidade de fazer escolhas a respeito do que seria abordado na dissertação e o que teria que ficar de fora ou ser apenas mencionado de maneira breve, dada a necessidade de finalizar o texto, necessidade de todos nós historiadores, como bem disse Certeau. Nesse sentido, esperamos que as reflexões feitas na Introdução e nos três Capítulos tenham estimulado o leitor a fazer novas pesquisas que possam dar conta das lacunas que certamente existem.

O estudo do filme **Céu Aberto** aqui empreendido nos possibilitou um aprendizado a respeito de diversas questões. Em primeiro lugar, as declarações de um cineasta como João Batista de Andrade devem ser sempre problematizadas. De fato, quando nós historiadores voltamo-nos para as manifestações artísticas, muitas vezes nos deparamos com declarações dos artistas que, de uma maneira ou de outra, sempre tentam elaborar uma determinada memória acerca de seu trabalho, até sendo repetitivos no teor de suas afirmações. Tal fato pode ser verificado nas falas de Andrade em que ele demonstra ter um preconceito em relação à TV, salientando as diferenças entre **Céu Aberto** e as reportagens televisivas sobre a morte de Tancredo Neves.

Contudo, quando analisamos a história do meio televisivo brasileiro, com destaque para o período da Ditadura Militar, bem como a trajetória artística, política e intelectual de Andrade, podemos ver que tanto a TV brasileira quanto a sua obra pessoal, como cineasta, são bem complexas. Desse modo, não há como não pensarmos

no papel exercido pela televisão na história do cinema documentário brasileiro e na produção cinematográfica de João Batista de Andrade. A TV não deve ser, portanto, alvo de preconceitos, mas sim pensada e analisada de maneira mais criteriosa.

Em segundo lugar, esperamos ter demonstrado de maneira satisfatória que um filme como **Céu Aberto** não pode ser analisado de maneira rápida e simplista. Neste sentido, fez-se necessário alguns apontamentos acerca do momento no qual a obra foi produzida, as circunstâncias dessa produção, a recepção do filme por parte da crítica especializada, os temas que o filme trata, ou que podem ser pensados a partir dele. Se os filmes são feitos para serem vistos, eles certamente podem adquirir significados que escapam às pretensões iniciais de seus autores. Nessa perspectiva, esperamos com este trabalho ter feito a nossa interpretação de **Céu Aberto**, que, é claro, não se pretende ser a única e a mais verdadeira possível, mas que, esperamos, tenha atribuído significados plausíveis ao filme.

Em terceiro lugar, pensamos que um aprendizado obtido com esta pesquisa diz respeito à complexidade que envolve a interpretação de eventos históricos e a construção do próprio conhecimento. A realidade dos fatos – e “realidade” é uma palavra que muitos preferem evitar, ou colocar entre aspas – muitas vezes se coloca como de difícil inteligibilidade. Desse ponto de vista, pensamos que tanto os historiadores como os cineastas, quando elaboram narrativas a respeito do passado ou do presente, tentam interpretar o mundo, produzir conhecimento a respeito dele, mas, importante observar, sempre se deparam com dificuldades em entender as coisas.

Ademais, João Batista de Andrade, ao filmar um momento histórico tão rico e complexo como aquele do ano de 1985, se deparou com uma conjuntura de difícil compreensão. Esperanças, desconfianças, otimismo, pessimismo, contradições... a década de 1980 foi realmente uma época na qual era difícil tecer comentários cheios de “certeza” a respeito dos rumos a serem tomados pelo Brasil. Talvez por isso o filme seja tão marcado pela ambiguidade, como nas representações do conformismo e da resistência por parte dos membros das camadas populares da sociedade. De qualquer forma, o diretor cumpriu o seu “dever” de tentar construir uma interpretação da redemocratização brasileira. Ele não fugiu ao desafio colocado por seu tempo. E a interpretação de Andrade é instigante pois pensa exatamente a complexidade daquele momento, podendo ser colocada em diálogo, como tentamos fazer, com a bibliografia

especializada a respeito da “década perdida” no Brasil. O filme é uma forma usada pelo cineasta para escrever filmicamente parte da história recente do nosso país.

De fato, **Céu Aberto** é um filme que versa a respeito de um momento da história do nosso país que, hoje, preenche algumas páginas de livros escritos por historiadores e também de materiais didáticos. Muitos dos políticos que aparecem no filme ainda estão ativos no cenário político nacional, por exemplo. E o que dizer de Tancredo Neves? Se o seu nome não tem o mesmo espaço na memória coletiva que o de outras “personalidades históricas”, ele é ainda hoje uma herança pretendida por alguns sujeitos. Sob esse viés de análise, temos que o filme nos permite pensar a respeito da história do Brasil, uma vez que nele temos uma reflexão acerca da redemocratização feita sob a perspectiva de um intelectual formado no campo das esquerdas e que procurou ao longo de sua trajetória tratar de temas “urgentes”. A reflexão feita por Andrade tem tons de análise crítica, e nos permite pensar a respeito dos bastidores do jogo pelo poder político.

Um outro aprendizado diz respeito à ação política, entre a teoria e a prática. Em um país historicamente marcado pelas diferenças sociais e pela exploração, um cineasta com as características de Andrade procurou ao longo de sua vida se colocar contra os males do nosso sistema político, social e econômico. Se durante a Ditadura muitos movimentos foram repreendidos pelo regime, Andrade filmou em **Céu Aberto** cenas do povo ocupando as ruas e se manifestando. Contudo, essa forma de mobilização não se deu sem dificuldades. Se por um lado, ao se colocarem ao lado de Tancredo, muitas das pessoas vistas no filme se posicionaram contra a situação vivida pelo país, por outro lado estas mesmas pessoas se conformavam com o lugar a ser ocupado por elas no processo. Se a classe política como um todo era vista com desconfiança, toda a confiança do mundo era depositada em Tancredo Neves. Não sabendo separar o público do privado, reagindo a eventos com sentimentalismo, se desesperando e apegando à religião, o povo, tal como filmado por Andrade, precisava de um líder.

E hoje? O Brasil viveu meses atrás, notadamente em Junho de 2013, uma intensa mobilização popular nas ruas, iniciada a partir do aumento na tarifa do transporte público urbano em várias cidades. As pessoas aproveitaram as manifestações para reclamar por mais saúde, educação, moradia, emprego e qualidade de vida, bem como por menos corrupção, violência e inflação. Algo interessante a destacar é que muitas pessoas fizeram questão de afirmar que não se sentiam representadas por

partidos políticos. O povo que ocupou as ruas em 2013 não tinha um líder. Tal fato gerou um intenso debate em diversos meios, como, por exemplo, na imprensa. Jornalistas, artistas, intelectuais, sociólogos, cientistas políticos e outros atores sociais tentaram compreender o que se passou no Brasil. Uns enalteceram as mobilizações populares, outros chamaram a atenção para a sua desorganização e a falta de uma liderança que poderia, essa sim, segundo eles, organizar e encaminhar melhor o movimento. O próprio João Batista de Andrade assim escreveu em seu blog, ao dia 16 de junho de 2013: “Movimentos independentes, desorganizados podem se tornar um problema para todos, inclusive para seus convocadores”.³⁸⁴ Mais uma vez, o tema da necessidade do líder aparece, o que, se pensarmos bem, não é estranho a um sujeito com a trajetória de Andrade.

Aquelas foram semanas que geraram muitas reflexões. Passados alguns meses, as tarifas do transporte público foram reduzidas, a seleção brasileira de futebol, que estava desacreditada, venceu a Copa das Confederações realizada no nosso país, o governo federal se comprometeu a aumentar os recursos financeiros para as áreas de saúde e educação. O país ainda enfrenta problemas, mas as manifestações diminuíram bastante...

Lembramos as mobilizações populares do ano passado porque elas nos instigam a pensar na democracia que o país vem construindo nessas últimas décadas. Desse ponto de vista, a presença do pessimismo em **Céu Aberto** ganha ainda mais significado, pois as antigas esperanças por um país melhor e mais justo ainda não se viram plenamente realizadas. Não por acaso, o próprio Andrade se debruçou sobre o momento presente em seu livro **Confinados**, lançado no ano passado,³⁸⁵ no qual o autor mistura realidade e ficção ao pensar sobre as dificuldades da atualidade (a violência, a solidão e o medo nas grandes cidades brasileiras) por meio de uma narrativa que mostra personagens incapazes de lidar com tantos problemas. O nosso tempo, tal como descrito nas páginas desse romance, é um “tempo sem saídas”, aliás, como sugerido pelo subtítulo do livro. Mais uma vez, Batista de Andrade faz de seu tempo presente objeto de reflexão por meio de uma manifestação artística, neste caso, uma obra literária.

³⁸⁴ ANDRADE, João Batista de. Passeatas e perigos políticos. **Blog do João Batista de Andrade**, 16 Jun. 2013. Disponível em: <<http://joaobatistadeandrade.blogspot.com.br/2013/06/passeatas-e-perigos-politicos.html>>. Acesso em 28 Dez. 2013.

³⁸⁵ Id. **Confinados**: memórias de um tempo sem saídas. São Paulo: Prumo, 2013.

O filme de João Batista de Andrade que foi o objeto de estudo desta dissertação de mestrado levanta, dessa maneira, questões que continuam pertinentes. Que democracia e país queremos? O que fazer para conseguirmos realizar nosso projeto de um Brasil melhor e mais justo? Afinal de contas, devemos aceitar passivamente o fato de “não termos saída” ou é necessário que tentemos construir alguma? Os historiadores devem estar atentos a tais questões pois elas nos instigam a não ficarmos presos ao trabalho acadêmico, mas a partirmos para a ação política no nosso meio. Desse ponto de vista, a *escritura filmica da história* empreendida em **Céu Aberto** talvez tenha muito a nos ensinar. Ao explicitar a sua presença diante da câmera e fazer uma dramaturgia de *intervenção*, Batista de Andrade nos faz pensar nos nossos textos, que muitas vezes são frios e muito racionais. Talvez fosse o caso de escrevermos como Batista de Andrade filma, com mais emoção e presença “em cena”. Não é isso reconhecer que a escrita da história deve responder às questões do seu tempo, articulando passado, presente e expectativas em relação ao futuro, promovendo a interlocução entre teoria e prática?

A inspiração proporcionada por **Céu Aberto**, portanto, é que pratiquemos uma escrita da história comprometida com o nosso tempo presente, que produza conhecimento e nos estimule a agir em prol de mudanças tão necessárias em nossa sociedade. Uma escrita da história, enfim, que sirva à vida!

DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FILMES:

Céu aberto. Direção e Roteiro: João Batista de Andrade. Produção Executiva: Assunção Hernandes. Fotografia: Chico Botelho. Edição: Walter Rogério. Som: Geraldo Ribeiro, Walter Rogério, Tide Guimarães e Marien Van De Ven. Direção Produção: Armando Lacerda. Montagem: Walter Rogério e Danilo Tadeu. Brasil: RAIZ, 1985. DVD (78 min), NTSC, son., color.

Eles Não Usam Black-Tie. Direção: Leon Hirszman. Roteiro: Gianfrancesco Guarneri e Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman Produções e Embrafilme. Fotografia e Câmera: Lauro Escorel Filho. Som direto: Juarez Dagoberto. Desenho de Produção: Jefferson Albuquerque Júnior e Marcos Weinstock. Figurino: Yurika Yamasaki. Montagem: Eduardo Escorel. Brasil: Leon Hirszman Produções, 1981. DVD (134 min), NTSC, son., color.

Getúlio: Glória E Drama De Um Povo. Direção e Roteiro: Alfredo Palácios. Produção: Alfredo Palácios. Fotografia: Ferenc Fekete. Montagem: José Canizares. Som: Felix Braschera. Música: José C. Viana. Distribuição: U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira S.A. Brasil: Transamérica Filmes, Distribuidora Maduro, 1956. (85 min), son., p&b.

Críticas:

ANDRADE, Valério de. O homem que virou suco. **O Globo**, Rio de Janeiro, 05 Maio 1981. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100073I001.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

ARAÚJO, Carlos. Documentaristas: Presentes com greve e o Mangue. **Correio Braziliense**, Brasília, 28 Set. 1979. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100072I002.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

AVELLAR, José Carlos. “A Próxima Vítima”: O lixo ocidental. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 Fev. 1984. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0100074I00501.html>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

AZEREDO, Ely. Em cima do muro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 Out. 1987. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100075I011.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

BAZI, Sérgio. O confuso País dos Tenentes. **Correio Braziliense**, Brasília, 06 Ago. 1987. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100075I010.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. “Doramundo”, as nuances do terror. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 23 Nov. 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100070I013.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

BOICOTADO, CONTESTADO, PREMIADO: assim o filme “Doramundo” vai a Paris. (E quando o veremos aqui?). **Jornal da Tarde**, São Paulo, 02 Out. 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100070I008.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

COELHO, Lauro Machado. Doramundo, cheio de defeitos. Do roteiro à direção. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 25 Nov. 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100070I014.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

CUNHA, Wilson. Um olhar que recusa o óbvio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4, c. 1-3, 27 Nov. 1985.

DORAMUNDO: O FILME em questão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 Maio 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100070I001.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

EWALD FILHO, Rubens. “Céu Aberto”. Inteligência, “cabeça aberta”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 Mar. 1986. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/joabatistadeandrade/home.htm>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

EWALD FILHO, Rubens. Metáforas e crimes. **A Tribuna**, Santos, 05 Dez. 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100070I012.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

EWALD FILHO, Rubens. Um filme que não é “Doramundo”. **A Tribuna**, Santos, 09 Abr. 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0100070I00501.html>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

FASSONI, Orlando L. “Doramundo”: as sombras da repressão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 Nov. 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0100070I01101.html>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

_____. O medo sob a névoa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 Nov. 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100070I015.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

FILME MOSTRARÁ AO Brasil cenas da agonia e da morte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 Abr. 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076I004.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

FILME PREMIADO EM Moscou está novamente nas telas do Brasil. **O Globo**, Rio de Janeiro, 05 Ago. 1981. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100073I007.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

HOINEFF, Nelson. Livre e firme. **Veja**, São Paulo, 10 Dez. 1980. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100073I010.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

JOÃO BATISTA E o episódio de Tancredo. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 Maio 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076I008.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

LABAKI, Amir. O que há de errado no País dos Tenentes. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 12 Nov. 1987. Disponível em: <www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100075I006.pdf>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

MAFRA, Antonio. Filme sobre Tancredo está na competição. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 Nov. 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076I003.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

MILLARCH, Aramis. Os momentos de Tancredo e os vídeos no II FestRio. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 28 Nov. 1985. Tablóide, não paginado. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/os-momentos-de-tancredo-os-videos-no-ii-festrio>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

MONTEIRO, Ronald F. O País dos Tenentes. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 05 Nov. 1987. Disponível em: <www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100075I012.pdf>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

O SUÇO PREMIADO. **Veja**, São Paulo, 29 Jul. 1981. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100073I006.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

ORICCHIO, Luiz Zanin. [Crítica sobre o filme **O Tronco**, publicada originalmente O Estado de S. Paulo, 01 Out. 1999]. **Site Oficial de João Batista de Andrade**, Críticas. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/joabatistadeandrade/tronco_critica.htm>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

PEREIRA, Edmar. Céu Aberto, a recusa de cortejar o óbvio. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 Mar. 1986. Disponível em: <www2.uol.com.br/joabatistadeandrade/home.htm>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

PEREIRA, Edmar. O País dos Tenentes, polêmico. E sem concessões. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 11 Nov. 1987. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0100075I00901.html>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

_____. Talentoso jogo de imagens e metáforas. Para provocar reflexão. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 12 Nov. 1987. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100075I005.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

ROGATTO, Marcos. Passado recente. **Veja**, São Paulo, n. 915, 19 Mar. 1986.

SALEM, Helena. “A próxima vítima”, visão da crise social brasileira. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 Fev. 1984. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100074I004.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

SIQUEIRA, Servulo. Doramundo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 Maio 1978. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100070I006.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

TANCREDO NEVES EM filme. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 4 Jun. 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076I006.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

DEPOIMENTO:

ANDRADE, João Batista de. Depoimento. [Entrevistadores: Alexandre Kishimoto, Carla Miucci e Flávio Brito]. **Site Mnemocine**. [S. l.] 01 Abr. 2003. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/jba1.htm>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

MÚSICA:

ANTUNES, Arnaldo; FROMER, Marcelo; BELLOTO, Tony. Televisão. In: **TITÃS. Televisão**. São Paulo: WEA, 1985. 1 disco sonoro. Lado 1, faixa 1 (3min40s).

PARECER DA CENSURA FEDERAL:

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. **Parecer N° 0312/86**. Brasília, 03 fev. 1986. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076C00201.pdf>>. Acesso em: 28 dez. 2013.

SITES:

BLOG DO JOÃO BATISTA DE ANDRADE. Disponível em: <<http://joabatistadeandrade.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 28 dez. 2013.

CURTA DOC. Disponível em: <<http://curtadoc.tv>>. Acesso em: 28 dez. 2013.

MEMÓRIA DA CENSURA NO CINEMA BRASILEIRO. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em: 28 dez. 2013.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/home.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2013.

SITE OFICIAL DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/joabatistadeandrade/>>. Acesso em: 28 dez. 2013.

YOUTUBE. Disponível em: <<http://www.youtube.com>>. Acesso em: 28 dez. 2013.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES:

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de *O Rei da Vela* (1967):** uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2004.

CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos sombrios, ecos de liberdade** – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco, *Mortos sem sepultura* (Brasil, 1977). 2007. 274 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2007.

CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso:** embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968). 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática:** os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

DIAS, Rodrigo Francisco. **Cinema e História:** um estudo da redemocratização brasileira a partir do filme *Céu Aberto* (1985), de João Batista de Andrade. 2011. 121 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

FORTES, Renata Alves de Paiva. **A Obra Documentária de João Batista de Andrade.** 2007. 293 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MARTINS, Christian Alves. **Diálogos entre passado e presente:** *Calabar, o elogio da traição* (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra. 2007. 201 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2007.

OLIVEIRA, Sirley Cristina. **A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros:** em cena *Arena Conta Tiradentes* (1967) e *As Confrarias* (1969). 2003. 224 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2003.

PALHA, Cássia R. Louro. **O Povo e a TV:** construções do popular na história do Globo Repórter (1973-1985). 2007. 263 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

SACRAMENTO, Igor Pinto. **Depois da Revolução, a Televisão:** cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. 2008. 329 f. Dissertação (Mestrado em

Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, Giovanni Codeça da. **Espaço Público e Videopolítica no Brasil, de 1983 a 1989**. 2003. 93 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

SILVA, Maria Carolina Granato da. **O Cinema na Greve e a Greve no Cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)**. 2008. 446 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. **Eficácia Política de uma Crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro**. 2010. 286 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

STEINBACH, Amanda Maíra. “**Olhar nos Olhos da Tragédia**” – A Ressignificação de *Medeia* por Oduvaldo Vianna Filho (Diálogos entre História e Teledramaturgia). 2012. 192 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ANDRADE, João Batista de. **Confinados: memórias de um tempo sem saídas**. São Paulo: Prumo, 2013.

_____. O Cérebro. **Blog do João Batista de Andrade**, 28 Dez. 2011. Disponível em: <<http://joabatistadeandrade.blogspot.com.br/2013/03/o-cerebro.html>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

_____. **O Povo Fala**: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira. São Paulo: Senac São Paulo, 2002.

_____. Passeatas e perigos políticos. **Blog do João Batista de Andrade**, 16 Jun. 2013. Disponível em: <<http://joabatistadeandrade.blogspot.com.br/2013/06/passeatas-e-perigos-politicos.html>>. Acesso em 28 Dez. 2013.

_____. **Perdido no meio da rua**. São Paulo: Global, 1989.

_____. **A terra do Deus dará**. São Paulo: Atual, 1991.

- _____. **Portal dos Sonhos**. São Carlos: EdUFSCar, 2001.
- _____. **Sozitos: a lenda da Terra Ronca**. São Paulo: Lazuli, 2012.
- _____. **Um olé em Deus**. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.
- ANTUNES, Arnaldo; FROMER, Marcelo; BELLOTO, Tony. **Televisão. TITÃS. Televisão**. São Paulo: WEA, 1985. 1 disco sonoro. Lado 1, faixa 1 (3min40s).
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. 11. ed. Tradução de Roberto Raposo. Revisão técnica e apresentação de Adriano Correia. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 8. ed. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. [S. l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade**: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. 1. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- _____.; _____. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 3. ed. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Revisão técnica de Rolf de Luna Fonseca. Campinas: Papirus, 2007.
- AVELLAR, José Carlos. As cadeiras quebradas. **Memória da Censura no Cinema Brasileiro**. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100069I004.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 2. ed. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. **Televisão brasileira: uma (re)visão. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 4, ano 4, n. 2, Abr./Maio/Jun. 2007. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br/PDF11/ARTIGO.4.SECAO.LIVRE-MARIA.LUIZA.BARACHO.pdf>. Acesso em: 28 Dez. 2013.
- BARBOSA, Marialva. O dia em que o Brasil parou: a morte de Tancredo Neves como cerimônia midiática. **Portcom – Portal de Livre Acesso à Produção em Ciências da Comunicação**, São Paulo, não paginado, [S.d]. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/2285202163192164778341914740123014357.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

- _____. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____.; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**: a produção da história no cinema – guia didático de filmes – como usar o cinema na escola. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1992.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História**, ou, O ofício de historiador. Prefácio de Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lilia Moritz Schwarcz. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- BONI: TRAJETÓRIA. **Memória Globo**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos_boni/trajetoria.htm>. Acesso em: 28 Dez. 2013.
- BUCCI, Eugênio. (Org.). **A TV aos 50**: criticando a televisão brasileira no seu cinqüentenário. 1. reimpr. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.
- CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias**: a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- CARONE, Edgard. **O P.C.B.: (1922-1943)**. São Paulo: DIFEL, 1982. v. 1.
- _____. **O P.C.B.: (1943-1964)**. São Paulo: DIFEL, 1982. v. 2.
- _____. **O P.C.B.: (1964-1982)**. São Paulo: DIFEL, 1982. v. 3.
- CARVALHO, José Maurício de. **As Idéias Filosóficas e Políticas de Tancredo Neves**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1994.
- CARVALHO, José Murilo de. **Forças Armadas e Política no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 3. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COSTA COUTO, Ronaldo. **Memória viva do regime militar, 1964-1985**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- COSTA LIMA, Luis. (Org.). **A literatura e o leitor** – textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- COSTA, Grace Campos; DIAS, Rodrigo Francisco. O Cinema como Narrativa Histórica: Robert A. Rosenstone e a linguagem histórica filmica. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 7, ano 7, n. 2, Maio/Jun./Jul./Ago. 2010. Disponível em:

<http://www.revistafenix.pro.br/PDF23/RESENHA_2_RODRIGO_DIAS_GRACE_CAMPOS_FENIX_MAIO_AGOSTO_2010.pdf>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

DAVI, Tânia Nunes. **Subterrâneos do autoritarismo em Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos e de Nelson Pereira dos Santos**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

DAVIS, Natalie Zemon. **Slaves on Screen**: film and historical vision. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves; SILVA, Vera Alice Cardoso. **Tancredo Neves**: a trajetória de um liberal. 2. ed. Prefácio por José Henrique Santos. Petrópolis / Belo Horizonte: Vozes / UFMG, 1985.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Noites Brancas e Outras Histórias**. Tradução de Isa Silveira Leal. São Paulo: Martin Claret, 2004.

EURÍPIDES. **Medeia; Hipólito; As Troianas**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano – O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v. 4.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2. ed. revista e ampliada. Tradução e notas de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FICO, Carlos. **Reinventando o Otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

FUKUYAMA, Francis. **O Fim da História e o último homem**. Tradução de Aulyde S. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O Início da História e as Lágrimas de Tucídides. In: _____. **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 15-37.

GAY, Peter. **O Estilo na História**: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. **A Micro-História e outros ensaios**. Tradução de António Narino. Lisboa / Rio de Janeiro: DIFEL / Bertrand Brasil, 1991.

_____. **Olhos de Madeira**: nove reflexões sobre a distância. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

GOMES, Dias. **Apenas um Subversivo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas** – A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

HARTOG, François. **O Espelho de Heródoto**: ensaio sobre a representação do outro. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

HERÓDOTO. **História**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da UnB, 1985.

HERZ, Daniel. **A História Secreta da Rede Globo**. 13. ed. Porto Alegre: Tchê!, 1989.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos Anos 60**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. 2. reimpr. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Revisão da tradução de César Benjamim. Rio de Janeiro: Contraponto / Editora PUC-Rio, 2011.

LACOUTURE, Jean. A história imediata. In: LE GOFF, Jacques. (Org.). **A História Nova**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 215-240.

LANGLOIS, Charles V.; SEIGNOBOS, Charles. **Introdução aos Estudos Históricos**. Tradução de Laerte de Almeida Morais. São Paulo: Renascença, 1946.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEITE, Laurence Bittencourt. Escola de Frankfurt: Indústria Cultural ou Medo da Democracia. **Observatório da Imprensa**, São Paulo, n. 347, [não paginado], 19 Set. 2005. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/industria-cultural-ou-medo-da-democracia>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

LEMOS, Renato. Anistia e crise política no Brasil pós-1964. **Topoi**: Revista de História, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, Jul./Dez. 2002. Disponível em: <http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi05/topoi5a12.pdf>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

LENIN, Vladimir Ilich. **Que Fazer?** a organização como sujeito político. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Estudo introdutório de Atilio A. Boron. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LIMA, Jorge da Cunha. **Uma história da TV Cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura / Fundação Padre Anchieta, 2008.

LÖWY, Michael. Marxismo e religião: ópio do povo? In: BORON, Atilio A.; AMADEO, Javier; GONZALEZ, Sabrina. (Orgs.). **A Teoria Marxista Hoje: problemas e perspectivas**. Buenos Aires: CLACSO, 2007. p. 298-315. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20100715073000/boron.pdf>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. 5. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

MAGALHÃES, Mário. **Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

MALERBA, Jurandir. (Org.). **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCELINO, Douglas Attila. A morte de Tancredo Neves pela TV: algumas reflexões sobre rituais, memória e identidade nacional. **Revista Mosaico**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, Mar. 2009. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/mosaico/?q=artigo/morte-de-tancredo-neves-pela-tv-algunas-reflexões-sobre-rituais-memória-e-identidade-nacional>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. Como se deve escrever a história do Brasil. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 24, p. 389-411, 1844. Disponível para download em: <<http://www.ihgb.org.br/rihgb.php?s=p>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

MATA-MACHADO, Bernardo. O poder político em Minas Gerais: estrutura e formação. **Análise & Conjuntura**, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, Jan./Abr. 1987. Disponível em: <<http://www.fjp.mg.gov.br/revista/analiseconjuntura/viewarticle.php?id=52&layout=abstract>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

MATTOS, Sérgio. **História da Televisão Brasileira: uma visão econômica, social e política**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

MIGRANTES (João Batista de Andrade, 1973). **Youtube**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cRu06H45eE4>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

MOMIGLIANO, Arnaldo. A Tradição Herodoteana e Tucídideana. In: _____. **As Raízes Clássicas da Historiografia Moderna**. Tradução de Maria Beatriz Borba Florenzano. Bauru: EDUSC, 2004. p. 53-83.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida. (Orgs.). **História e Documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

MOYA, Álvaro de. **Glória in Excelsior: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 4. ed. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2009.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, Dez. 1993.

NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org. do volume). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. v. 4.

ORTIZ, Renato. A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n. 1, [não paginado], 1986. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_01/rbcs01_05.htm>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

_____. **A Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5. ed. 4. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____.; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PATRIOTA, Rosangela. **A Crítica de um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha**: teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 30, p. 56-75, 2002.

PRADO JÚNIOR, Caio. **A Revolução Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1966.

RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho). **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, [não paginado], 28 Jan. 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/1520>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

_____. **Canibalismo dos Fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002.

_____. Cinema e História: Do Filme como Documento à Escritura Fílmica da História. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001. p. 7-26.

_____. 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**, v. 5, ano 5, n. 1, Jan./Fev./Mar. 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF14/Artigo_11_Alcides_Freire_Ramos.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2013.

- _____. João Batista de Andrade e o Jornalismo Televisivo durante a Ditadura Militar. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 5, ano 5, n. 4, Out./Nov./Dez. 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF17/ARTIGO_04_ALCIDES_FREIRE_RAMOS_FENIX%20_OUT_%20NOV_DEZ%202008.pdf>. Acesso em: 28 Dez. 2013.
- _____. O Cinema de João Batista de Andrade e a resistência à ditadura militar brasileira (1964-1985). **Perseu**, São Paulo, ano 1, n. 1, 2007.
- _____.; PATRIOTA, Rosangela. “Terra em transe” e “O Rei da Vela”: estética da recepção e historicidade. **CONFLUENZE** – Rivista di Studi Iberoamericani –, Bologna, v. 4, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://confluenze.unibo.it/article/view/3436/2793>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.
- RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. 2 v.
- _____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac São Paulo, 2008.
- RAMOS, Plínio de Abreu; CAMPOS, Patrícia. Tancredo Neves [Verbete]. **CPDOC** – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/BuscaConsultar.aspx>>. Acesso em: 28 dez. 2013.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. **A Revolução faltou ao encontro:** os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- RESTOS (Dir. João Batista de Andrade, 1975). **Curta Doc.** Disponível em: <http://curtadoc.tv/curta/inclusao/_restos/>. Acesso em: 28 Dez. 2013.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RIDENTI, Marcelo. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- ROCHA, João Cezar de Castro. **Teoria da Ficção:** indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- RODRIGUES, José Honório. **Conciliação e Reforma no Brasil:** um desafio histórico-cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. (Orgs.). **Intelectuais Partidos:** os comunistas e as mídias no Brasil. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012.

RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica** – Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica. 1. reimpr. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

_____. **Reconstrução do Passado – Teoria da História II**: os princípios da pesquisa histórica. 1. reimpr. Tradução de Asta-Rose Alcaide. Revisão técnica de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

_____. **História Viva – Teoria da História III**: formas e funções do conhecimento histórico. 1. reimpr. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

SADER, Eder. **Quando Novos Personagens Entraram em Cena**: experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-80). 5. reimpr. Prefácio de Marilena Chauí. Posfácio de Marco Aurélio Garcia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia**, Ouro Preto, n. 8, p. 151-173, Abr. 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). 5. reimpr. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

STEPAN, Alfred. (Org.). **Democratizando o Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

TREMBLAY, Gaëtan. De Marshall McLuhan a Harold Innis ou da Aldeia Global ao Império Mundial. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 22, Dez. 2003. Disponível em: <<http://www.revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3228/2492>>. Acesso em: 28 Dez. 2013.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. 2. ed. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da UnB, 1986.

VAN THAO, Trinh. **Marx, Engels et le journalisme révolutionnaire**. Paris: Anthropos, 1978.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec: História Social USP, 1997.

VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história**; Foucault revoluciona a história. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. **The American Historical Review**, Bloomington, v. 93, n. 5, p. 1193-1199, Dec. 1988.

_____. **Trópicos do Discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. **Meta-História**: a imaginação histórica do Século XIX. 2. ed. 1. reimpr. Tradução de José Laurêncio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. 2. ed. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.