

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
RODRIGO FRANCISCO DIAS

**CINEMA E HISTÓRIA: UM ESTUDO DA REDEMOCRATIZAÇÃO
BRASILEIRA A PARTIR DO FILME *CÉU ABERTO* (1985), DE
JOÃO BATISTA DE ANDRADE**

UBERLÂNDIA
2011

RODRIGO FRANCISCO DIAS

**CINEMA E HISTÓRIA: UM ESTUDO DA REDEMOCRATIZAÇÃO
BRASILEIRA A PARTIR DO FILME *CÉU ABERTO* (1985), DE
JOÃO BATISTA DE ANDRADE**

Monografia apresentada ao Instituto de
História da Universidade Federal de
Uberlândia, como exigência parcial obrigatória
para a obtenção do título de Bacharel em
História.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos.

UFU
2011

DIAS, Rodrigo Francisco (1988)

Cinema e História: um estudo da redemocratização brasileira a partir do filme *Céu Aberto* (1985), de João Batista de Andrade.

Rodrigo Francisco Dias – Uberlândia, 2011.

121 fls.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia

Palavras-Chaves: Cinema Documentário e História; João Batista de Andrade; Tancredo Neves; Conciliação Política; Cultura Política; Redemocratização Brasileira

Rodrigo Francisco Dias

Cinema e História: um estudo da redemocratização brasileira a partir do filme *Céu Aberto* (1985), de João Batista de Andrade

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (Orientador)

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof. Dr. André Fabiano Voigt
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

*À minha mãe, por todo o apoio
que me deu até aqui;
e ao Alcides Freire Ramos, pelo
estímulo constante.*

AGRADECIMENTOS

MESMO ROLAND DESCHAIN, o pistoleiro saído da imaginação de Stephen King, precisou de companhia e ajuda para alcançar a sua Torre Negra.¹ E assim como Roland gritou os nomes de seus amigos, entes queridos e companheiros do ka enquanto caminhava em direção à Torre, deixo aqui registrados, ao estilo da escrita de King, os nomes daqueles que tanto me ajudaram nesta minha caminhada:

Venho em nome de Marta, ela que é minha mãe e tem sido presença marcante em minha vida, fonte de força e de inspiração. Venho em nome de Roberto, o pai que nunca pude conhecer, mas que tenho certeza de que sempre esteve perto de mim. Venho em nome de Francisco, o meu querido Vô Chico, pessoa a quem devo muitas gargalhadas e bons momentos, exemplo de alegria, humildade, honestidade e bondade. Venho em nome de Sebastiana, minha “Vó Tana”, de quem sempre guardarei os ensinamentos e o sabor de seu inigualável bolo de fubá. Venho em nome de Brasilina, minha querida “Vó Nega”, pessoa que sempre me ajudou, das mais variadas formas, nos momentos em que mais precisei. Venho em nome de minha prima Deyse, a quem agradeço pela revisão ortográfica do presente trabalho. Venho em nome dos Souza e dos Dias, a minha família, alicerce de tudo.

Venho em nome de Alcides Freire Ramos, o meu orientador, que desde os primeiros períodos da faculdade apostou no meu talento e me orientou de maneira amiga, instigando-me constantemente à reflexão. Venho em nome de Rosangela Patriota Ramos, professora de quem guardo não apenas o aprendizado em sala de aula, mas, sobretudo, o exemplo de sua conduta profissional. Venho em nome do NEHAC, Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura, onde tive a oportunidade de aprender que o conhecimento não deve ser apenas aprendido nos livros, mas que deve ser buscado, construído. Venho em nome do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, que me proporcionou uma rica experiência no Curso de Graduação em História. Venho em nome do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, órgão que possibilitou minha dedicação exclusiva à vida acadêmica nesses últimos anos, por meio do financiamento da pesquisa.

Venho em nome da 34^a Turma de História da UFU, período noturno, que me deu amigos preciosos como Cid Carlos, Lucas, Rafael, João Gabriel, Munis, Reginaldo, Sebastião, Douglas e todos os outros, com os quais tive a oportunidade de sorrir, conversar, aprender e

¹ Referência à série **A Torre Negra**, do escritor norte-americano Stephen King e já publicada no Brasil. (KING, Stephen. **A Torre Negra**. Tradução de Mário Molina. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004-2007. 7 v).

conviver durante o curso. Venho em nome de Kerley, Sálua, Amanda, Grace e Fabricia, o melhor quinteto de amigas que um homem poderia ter na vida, pessoas com as quais aprendi o valor de um abraço e de um sorriso; como que estrelas da mais bela constelação, essas cinco amigas sempre se mantiveram ao alcance da minha vista, guiando-me para que eu não deixasse o caminho correto a ser seguido. Com as cinco eu descobri o quão é importante a amizade verdadeira, baseada na confiança e no apoio mútuo. Venho em nome de todos os meus companheiros de Núcleo, em especial de Lays e Cássia, duas meninas que com suas presenças alegres fizeram do meu cotidiano algo mais doce; além de André, Anderson, Kleber, Julierme e Renan, parceiros importantíssimos e que jamais serão esquecidos.

Venho em nome de três mulheres sem as quais o NEHAC não seria tão bem organizado: Abadia, Carol e Talitta. À Abadia agradeço especialmente pelo auxílio na formatação das resenhas para a Revista Fênix. À Carol, pessoa de quem guardarei para sempre a imagem da sua alegria, agradeço por todo o apoio dado dentro do Núcleo. À Talitta, ou simplesmente “Tatá”, como gosto tanto de chamar, eu agradeço pela presença alegre e pelos conselhos, sugestões e dicas que me tem dado até aqui, de “Tatá” levarei comigo a lembrança de seus abraços calorosos e de sua amizade carinhosa. À “Tatá” eu devo a formatação do presente trabalho.

Venho em nome de todos os meus professores, do Ensino Fundamental ao Ensino Superior, sem os quais seria impossível chegar até aqui. Venho em nome de todos os funcionários da UFU, em especial do secretário João Batista e dos funcionários da Biblioteca do Campus Santa Mônica. Venho em nome, também, da Banca Examinadora, composta pelo meu orientador, Professor Alcides Freire Ramos e pelos professores Rosangela Patriota Ramos e André Fabiano Voigt, pessoas a quem, desde já, agradeço pelas contribuições e sugestões.

Eu sou Rodrigo Francisco Dias, e venho em meu próprio nome; *que a Torre Negra da historiografia se abra para mim.*

RESUMO

O presente trabalho se ocupa das relações entre Cinema e História, particularmente no que se refere ao gênero do Cinema Documentário. O nosso objeto de pesquisa é o filme *Céu Aberto* (1985), dirigido pelo cineasta brasileiro João Batista de Andrade. O referido documentário é tomado como um documento histórico instigante sobre a recente história do Brasil, sobretudo no que diz respeito ao processo da redemocratização brasileira, processo que deu fim às mais de duas décadas de Ditadura Militar. Partindo dos pressupostos teóricos e metodológicos de autores como Peter Burke, Rosângela Patriota, Johan Huizinga, Jacob Burckhardt, Alcides Freire Ramos, Marc Ferro, Fernão Pessoa Ramos e Jean-Claude Bernardet, a presente monografia analisa o filme tendo em vista o seu diretor, a sua linguagem e o seu contexto histórico. Neste sentido, a vida e a obra do cineasta João Batista de Andrade são analisadas de modo a salientar a sua atuação artística e política durante o recente processo histórico brasileiro. A ligação do cinema com a política será, portanto, tomada como uma das bases do seu cinema. No que diz respeito à linguagem documentária de *Céu Aberto*, todas as sequências do filme são analisadas do ponto de vista estético, destacando seus procedimentos formais, tais como o corte brusco, a montagem, a câmera na mão, o ponto de vista crítico, a busca pela reflexão, o diálogo com a linguagem do jornalismo televisivo e a *dramaturgia de intervenção* adotada pelo documentarista. A partir de informações sobre o autor e sobre a estética da obra, este trabalho insere *Céu Aberto* no seu contexto histórico de produção, por meio de uma reflexão sobre a recepção do filme pela crítica especializada na época de seu lançamento, bem como do diálogo entre as temáticas presentes no filme e os debates que estavam acontecendo durante o período de produção da película. Tal exercício de contextualização é realizado com a finalidade de desvelar a presença, no filme, de questões referentes à História do Brasil e à Cultura Política do nosso país. Posto isso, o presente trabalho procura contribuir para as discussões teóricas e metodológicas sobre a relação entre Cinema Documentário e História.

Palavras-chave: Cinema Documentário e História; João Batista de Andrade; Tancredo Neves; Conciliação Política; Cultura Política; Redemocratização Brasileira

*O céu aí está aberto para a gente
criar, agir, transformar.*

João Batista de Andrade

SUMÁRIO

Resumo-----	vii
Introdução-----	01
Capítulo I:	
João Batista de Andrade: a vida e a obra de um cineasta brasileiro ao longo da história recente do Brasil -----	17
Capítulo II:	
Uma Análise Formal Do Filme <i>Céu Aberto</i> (1985)-----	34
<i>Céu Aberto</i> Sequência a Sequência	35
A estética de <i>Céu Aberto</i> : a <i>intervenção</i> de João Batista de Andrade	63
Capítulo III:	
O Contexto Histórico De <i>Céu Aberto</i> -----	71
A recepção de <i>Céu Aberto</i> por parte da imprensa	72
<i>Céu Aberto</i> : uma reflexão a respeito da História e da Cultura Política do Brasil	83
Considerações Finais-----	108
Documentação e Referências Bibliográficas-----	115

INTRODUÇÃO

O CINEMA. Desde a minha infância a sétima arte sempre me atraiu com suas histórias contadas por imagens em movimento. No início, era apenas entretenimento, diversão, coisa de criança, as inesquecíveis tardes nas quais eu assistia à **Sessão da Tarde**. Com o passar dos anos, porém, fui descobrindo que o cinema podia ser capaz de, não apenas me entreter, mas me emocionar, me ensinar e me fazer *pensar*. Assistir a filmes deixou de ser um mero passatempo, tornou-se quase um ritual, um exercício que desenvolveu em muito a minha sensibilidade. Sentar-se em uma poltrona virou sinônimo de se deixar levar pelo gesto dos personagens em cena, pela beleza da fotografia, pelo encantamento da trilha sonora, pela graça das cenas de comédia, pelo frio na barriga gerado pelos filmes de terror, pela “pulga atrás da orelha” colocada pelos suspenses, pela emoção trazida pelas cenas de ação, pela fantasia dos romances, pelas descobertas proporcionadas pelos documentários.

A História. O conhecimento histórico, por sua vez, entrou em minha vida por meio da escola. Primeiro foi o homem das cavernas, depois os gregos, os romanos e os homens da sociedade feudal. A tradicional História do Ocidente saía dos livros didáticos e ia parar na minha cabeça. O gosto pela leitura sempre facilitou o meu aprendizado da História no Ensino Fundamental e no Médio. Mas nessa fase eu não amava a História, meu projeto de futuro não era o de me tornar historiador, nenhuma das minhas professoras de História me marcou o suficiente para que eu decidisse fazer um Curso de Graduação em História. Talvez a escolha profissional por essa área aconteceu graças ao fato de eu gostar tanto de ler e escrever. Ao longo desses anos de faculdade, a opção pela carreira de historiador foi se revelando como um caminho no qual eu podia usar melhor as minhas habilidades individuais: a paixão pela leitura e o gosto pela escrita.

O Cinema e a História, portanto, são dois campos importantíssimos na minha vida. Aquele eu amo desde a infância, esta se tornou o campo profissional escolhido por mim. O presente trabalho trata exatamente do encontro da arte cinematográfica com a História. As reflexões presentes nesta monografia são fruto, em grande parte, do 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”. Este plano de trabalho foi desenvolvido, de acordo com as regras das agências de fomento, em diálogo com o projeto de pesquisa “Cultura de Oposição à Ditadura Militar Brasileira (1964-1985): A atuação intelectual, política e artística do cineasta João Batista de Andrade”, desenvolvido pelo professor Alcides Freire Ramos. Com a aprovação do meu

plano de trabalho, obtive uma bolsa de Iniciação Científica (CNPq), a partir da qual foi possível elaborar este texto. A execução das atividades ligadas à Iniciação Científica enriqueceu a minha formação como historiador e me mostrou, ainda, que era perfeitamente possível ligar a arte cinematográfica à ciência histórica, fazendo da minha antiga paixão a matéria prima do meu trabalho.

Todavia, ao iniciar tal empreitada, o cinema brasileiro era ainda um pouco estranho para mim. No que diz respeito ao cineasta João Batista de Andrade, por exemplo, devo dizer que eu sequer o conhecia. Seu único filme que era de meu conhecimento, *O Homem que Virou Suco*, era uma película que eu nunca havia visto e só sabia do nome e da fama. O que dizer então de *Céu Aberto*,² obra que não está entre as mais conhecidas do diretor? Esse documentário surgiu para mim como algo novo, desconhecido, que ainda devia ser explorado. Ao assisti-lo pela primeira vez, porém, fiquei completamente seduzido pela possibilidade de utilizá-lo como objeto de estudo. Era, sobretudo, um filme que me estimulou à reflexão a respeito da História do meu país e das complexidades da sociedade brasileira.

Estabelecer o diálogo entre o Cinema e a História revelou-se um rico exercício intelectual, uma vez que me permitiu a compreensão dos mecanismos da linguagem artística e do recente processo histórico brasileiro. Contudo, se para mim essa prática de relacionar um filme com o seu contexto histórico de produção era uma novidade, o mesmo não acontecia na historiografia. De fato, as relações entre o Cinema e a História já vinham sendo exploradas pelos historiadores desde os anos 1960, como parte de um movimento mais amplo dentro da historiografia, a chamada História Cultural.

Tendo em vista os objetivos do presente trabalho, não traremos aqui o intenso e longo debate sobre o conceito de “cultura”. Certamente, há múltiplas definições para tal palavra, cada uma sendo ligada a uma determinada posição teórica e metodológica. Ao leitor precisa ficar claro, porém, que quando falamos em História Cultural estamos nos referindo ao campo de estudo dos historiadores que se ocupam “com o simbólico e suas interpretações”.³ Posto isso, temos que o campo das representações é a área de atuação dos historiadores

² **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.

³ BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005, p. 10.

culturais, sendo as manifestações artísticas ricos objetos de estudo dos trabalhos desses estudiosos das relações humanas.

Mas utilizar a arte como “documento” nem sempre foi um exercício feito tal qual se faz hoje, nesse início de século XXI. Rosangela Patriota nos mostra que a própria noção de “cultura”, a partir da qual foram classificadas as mais diversas obras de arte ao longo dos séculos, foi historicamente ligada à cultura clássica e erudita do mundo ocidental:

As referências à cultura e à arte clássicas orientaram vários estudos alinhados ao campo das artes e/ou história social da arte, ao passo que os denominados estudos históricos se concentraram em torno das instituições políticas e dos grandes acontecimentos que, em geral, se constituíram em marcos orientadores da periodização da história e da historiografia ocidental.⁴

Podemos inferir, a partir disso, que durante muito tempo a cultura e a arte ficaram de fora dos estudos históricos, preocupados com o campo da política e dos acontecimentos políticos. Quando as realizações estéticas eram finalmente tomadas como objetos de estudo por parte de intelectuais, os modelos clássicos e eruditos continuavam sendo, contudo, os pontos de partida privilegiados da análise. É bem verdade que houve trabalhos importantes sobre o campo do simbólico dentro dos estudos históricos. Johan Huizinga, por exemplo, na sua importantíssima obra **O Declínio da Idade Média**, fez uma interessante história cultural, apresentando a descrição de costumes, ritos, mentalidades, arte e literatura dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. No que diz respeito à relação entre Arte e Sociedade, Huizinga afirmou que

O homem moderno é livre de procurar individualmente, quando lhe apraz, as suas distrações [sic] favoritas; nos livros, na música, na arte ou na natureza. Por outro lado, nos tempos em que os prazeres de carácter [sic] elevado não eram acessíveis nem muitos, o povo sentia a necessidade destes divertimentos colectivos [sic] que são as festas. [...] Todos os divertimentos literários, musicais e artísticos estavam mais ou menos ligados aos festivais.⁵

Em outras palavras, a forma como a arte se insere na sociedade e se relaciona com ela depende do contexto histórico. Ainda de acordo com Huizinga, “[...] para compreender

⁴ 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: HUCITEC, 2008, p. 28.

⁵ HUIZINGA, Johan. **O Declínio da Idade Média**: um estudo das formas de vida, pensamento e arte em França e nos Países Baixos nos séculos XIV e XV. Tradução de Augusto Abelaira. Lisboa / Rio de Janeiro: Ulisseia, 1960, p. 256-257.

bem a arte é muito importante ter uma noção da função da arte na vida”.⁶ Nesse sentido, Huizinga foi um autor de extrema importância no estímulo ao uso da arte nos estudos históricos. Descobrir “a função da arte na vida” de uma sociedade é importante para a compreensão do significado assumido por determinadas manifestações artísticas dentro de conjunturas históricas específicas.

Também nesse campo de estudos atuou Jacob Burckhardt, notável estudioso da cultura e da arte da dita Idade Média que, ao refletir sobre a relação entre Arte e História, fez a seguinte afirmação:

A arte e a poesia extraem do mundo, do tempo e da Natureza imagens válidas e compreendidas universalmente, que são os únicos elementos terrenos permanentes, uma segunda criação ideal, acima do conceito do específico e isolado do tempo, algo terrestre e imortal ao mesmo tempo, uma linguagem válida para todos os países. Desta maneira, elas são, a par da Filosofia, o mais alto expoente de cada geração.⁷

A arte, em Burckhardt, exprime os desejos, embates e complexidades da geração de homens e mulheres na qual ela foi produzida. O autor, ao lado de Huizinga, é peça fundamental dentro do processo de constituição da História Cultural. Porém, Rosângela Patriota assim problematiza o legado deixado por esses dois autores:

Esses estudos [de Huizinga e Burckhardt] são extremamente significativos para quem se volta para os objetos artísticos como documentos de pesquisa, pois conseguem trazer junto com o debate estético a historicidade que os constituiu. Todavia, mesmo com contribuições inequívocas, pesquisadores filiados à Nova História Cultural viram esses resultados com reservas, pelo fato de continuarem a reafirmar uma concepção de cultura tida como clássica, isto é, *erudita* em detrimento das manifestações que foram e/ou são revistas pelos estudos contemporâneos.⁸

Essas reflexões de Rosângela Patriota nos permitem pensar nas limitações dos trabalhos de historiadores que se voltavam para as produções artísticas durante o século XIX e parte do século XX, a saber, as limitações oriundas da noção de “cultura” que norteava aqueles trabalhos. Tudo o que não pertencia à alta cultura, clássica e erudita, foi deixado de

⁶ HUIZINGA, Johan. **O Declínio da Idade Média**: um estudo das formas de vida, pensamento e arte em França e nos Países Baixos nos séculos XIV e XV. Tradução de Augusto Abelaira. Lisboa / Rio de Janeiro: Ulissea, 1960, p. 250.

⁷ BURCKHARDT, Jacob. **Reflexões sobre a História**. Tradução de Leo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1961, p. 66.

⁸ PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **A História invade a Cena**. São Paulo: HUCITEC, 2008, p. 30-31.

lado pela historiografia durante muito tempo. A ampliação de objetos e temáticas realizada pelas chamadas Escola dos *Annales* e *História Nova*,⁹ além das contribuições da Nova História Cultural, introduziram nas análises históricas manifestações artísticas populares, enriquecendo o discurso histórico e ampliando a noção de cultura, para além das produções do mundo “erudito”. Dentro desse processo, o cinema aparece como sendo um interessante exemplo de como os historiadores ampliaram a forma de a História lidar com as manifestações artísticas.

O cinema não surgiu como “arte”, no seu início ele era apenas “[...] uma espécie de meio de diversão, uma curiosidade trazida pelo desenvolvimento da técnica”,¹⁰ um fruto do progresso científico. Com o desenrolar do século XX, todavia, o cinema se tornou um dos pilares da cultura de massa, ao lado do rádio e da televisão (poderíamos incluir a internet nesse início de século XXI). A indústria cinematográfica, especialmente a norte-americana, se desenvolveu e levou as suas obras aos quatro cantos do mundo, provocando encantamento e críticas. Uns, desde cedo reconheceram o seu valor como arte, já outros a viram como um simples entretenimento vazio para as iletradas camadas populares. No que diz respeito aos historiadores, temos que apenas a partir da segunda metade do século passado foi que o cinema começou a ser visto como “documento histórico”.

Nas palavras de Marc Ferro, um dos grandes pioneiros desse campo de estudo, “[...] quando se cogitou, no início da década de 1960, a ideia de estudar os filmes como documentos, e de se proceder, assim, a uma contra-análise da sociedade, o mundo universitário se agitou”.¹¹ Apesar de representar uma novidade na historiografia, a interlocução entre Cinema e História não foi abertamente recebida de imediato pelo meio acadêmico. Por quê? O próprio Ferro assim nos responde a essa questão:

Em meados do século XX, tudo o que possuía a imagem era uma legitimidade contestada; apenas sua alta aristocracia – a pintura, os museus, as coleções – podiam adentrar as portas do mundo da cultura ou do poder. Sem dúvida, durante os anos 1930 daquele mesmo século, alguns Estados “desnaturados”, como a República Soviética, haviam reconhecido a sétima arte (especialmente devido à obra de Eisenstein), ou haviam declarado a importância histórica de *Tchapaiev*, em outros países, no entanto, nem

⁹ Sobre a Escola dos *Annales* e a *História Nova*, ver: LE GOFF, Jacques. A história nova. In: LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques. (Dirs.). **A História Nova**. Tradução de Eduardo Brandão. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 25-64.

¹⁰ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002, p. 15.

¹¹ FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2. ed. revista e ampliada. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 09.

Chaplin, nem Renoir ou Rossellini tinham verdadeiramente sido reconhecidos como mestres, e menos ainda como mestres pensadores. Ora, durante os anos 1960, o grupo da *Nouvelle Vague* conseguiu impor, tanto por seus escritos quanto por seus filmes, essa ideia de uma arte que estaria em pé de igualdade com todas as outras e que, por conseguinte, também era produtora de um discurso sobre a História. De fato, já se fazia cinema há muito tempo, mas esse reconhecimento, essa legitimação data apenas daquela época. Os festivais de Cannes e de Veneza, as publicações como os *Cahiers du cinéma* contribuíram para isso.¹²

Partindo dessas considerações de Marc Ferro, temos que o cinema precisou de algum tempo, depois de seu surgimento, para se consolidar como “arte”. Pode-se questionar o posicionamento tomado pelo autor de valorizar em maior medida a importância do cinema francês nesse processo, em detrimento de outras cinematografias. É lícito também repensar a afirmação de Ferro de que o reconhecimento e a legitimação do cinema como “arte” data apenas dos anos 1960. Apesar desses pontos problemáticos, a análise de Ferro e as suas contribuições para os estudos das relações entre Cinema e História continuam sendo importantes, notadamente quando nos faz pensar sobre o percurso do Cinema dentro da cultura ocidental.

Durante muito tempo a arte cinematográfica foi vista como não pertencendo à “alta aristocracia” das imagens, ou seja, as artes plásticas herdeiras dos modelos clássicos. A agitação que ocorreu no meio acadêmico, quando alguns historiadores sugeriram a possibilidade de obras fílmicas serem vistas como documentos, estava exatamente ligada ao ainda existente apego de alguns historiadores àqueles modelos. Se naquele momento a imagem do cinema pareceu estranha à historiografia, por ser tão distante dos textos escritos e das pinturas e esculturas, com o desenrolar da segunda metade do século XX, porém, a imagem em movimento se impôs cada vez mais. “Às vésperas do século XXI, constituímos sociedades dotadas não apenas de textos escritos e falados, mas de um vasto conjunto de imagens”,¹³ como bem disseram Mariza de Carvalho Soares e Jorge Ferreira.

A percepção do papel desempenhado pela imagem nas sociedades contemporâneas levou os historiadores, da agitação e do estranhamento correntes nos anos 1960, ao pleno uso do cinema nas suas pesquisas históricas. Vimos nas últimas décadas uma série de livros nos quais os autores se debruçaram sobre filmes, analisaram seus aspectos formais, procuraram

¹² FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2. ed. revista e ampliada. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 09-10.

¹³ SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. Introdução. In: _____. (Orgs.). **A História vai ao Cinema**: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 11.

estabelecer as suas historicidades. O binômio História/Cinema é hoje bastante conhecido, constituindo-se como um rico campo de reflexões e intensos debates, sendo parte do processo que ampliou a noção de cultura, agora não apenas restrita aos modelos clássicos, e diversificou a gama de objetos passíveis de serem considerados documentos históricos, para além dos textos escritos e das coleções disponíveis nos arquivos públicos e museus.

Posto isso, temos que tanto o Cinema de Ficção quanto o Cinema Documentário representam duas interessantes possibilidades de trabalho para o historiador da cultura. Todavia, filme ficcional e filme documentário são diferentes um do outro, sendo necessário adotar uma metodologia de trabalho adequada ao tipo de obra que está sendo relacionada com o processo histórico. Como bem disse Rosangela Patriota, “[...] sua aproximação [do objeto artístico com a História] requer a utilização de ‘métodos e técnicas’, organizadores dos procedimentos relativos ao tratamento da documentação e ao diálogo com a bibliografia especializada”.¹⁴ O historiador da cultura, portanto, deverá se valer de uma metodologia que permita analisar o documento histórico, que no caso do presente trabalho é o filme *Céu Aberto*, de João Batista de Andrade, do ponto de vista de sua linguagem, bem como estabelecer as suas relações com o seu contexto histórico de produção.

Por terem linguagens diferentes, o filme documentário deverá ser analisado de maneira distinta da de um filme ficcional. Mas quais são as especificidades do gênero Documentário, se comparado ao Cinema de Ficção? Fernão Pessoa Ramos, referência importantíssima para o estudo do Cinema, nos mostra as particularidades de tal gênero, buscando uma definição para o mesmo:

[...] podemos afirmar que o *documentário* é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de *asserções* sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das *imagens-câmera* e, principalmente, a *dimensão da tomada* através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados.¹⁵

¹⁴ 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: HUCITEC, 2008, p. 34.

¹⁵ RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac-SP, 2008, p. 22.

Estabelecer asserções sobre o mundo, eis a essência do documentário. E nesse ponto há uma importante diferença entre *documentário* e *ficção*. O autor reconhece que o cinema de ficção também estabelece asserções sobre o mundo, mas deixa bem claro que “Ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico”.¹⁶ Um documentário, portanto, versa a respeito de fatos históricos efetivamente localizáveis na linha do tempo da História, ao passo que o filme de ficção geralmente narra fatos que pertencem exclusivamente ao campo da imaginação. Para além dessa preocupação com o conteúdo, Fernão Pessoa Ramos procura estabelecer as diferenças entre o filme documentário e o filme ficcional a partir das características *formais* próprias do cinema documentário.

A respeito dessas características, o autor afirma que elas podem variar dependendo do tipo de documentário. No caso do chamado “documentário clássico” (que foi dominante até o fim dos anos 1950), as asserções sobre o mundo são feitas mediante o uso da voz *over* (em *off*, locução) que se caracteriza por ser onisciente e ter uma tonalidade autoritária. Já no caso do “documentário direto”, ou documentário verdade, as asserções são feitas por meio de diálogos (depoimentos, entrevistas) com participação mais ativa do cineasta. No documentário direto a voz *over* perde a sua autoridade, é apenas uma voz a mais. Para Fernão Pessoa Ramos, as características formais do cinema documentário representam um dos pontos fundamentais na diferenciação entre documentário e ficção:

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 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.¹⁷

Em outras palavras, um filme de ficção pode até usar de procedimentos próprios do documentário, mas esses procedimentos articulam-se, no cinema documentário, a uma intenção específica do cineasta. A *intenção do autor* presente em cada gênero cinematográfico

¹⁶ RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac-SP, 2008, p. 22.

¹⁷ Ibid., p. 25.

é diferente. Por mais que a ficção possa utilizar elementos da narrativa documentária (como a locução), ficção e documentário se diferem, segundo Fernão Pessoa Ramos, porque a intenção do diretor de uma ficção é a de entreter o espectador, enquanto que a intenção do diretor de um documentário é a de fazer asserções sobre o mundo, ou seja, marcar posição frente a uma questão.¹⁸

Os *procedimentos formais* próprios à narrativa documentária e a *intenção do autor* desse tipo de filme são elementos que definem e distinguem esse gênero cinematográfico em relação à Ficção. A esses dois elementos fundamentais junta-se um terceiro: a *indexação social*. Fernão Pessoa Ramos afirma que, para descobrirmos se o que estamos assistindo é ou não um documentário, basta que nós nos perguntemos se o filme pertence ou não a tal gênero.¹⁹ Segundo o autor,

Ao entrarmos 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.²⁰

Incluir a indexação social na definição do que é um *documentário* nos parece muito interessante porque permite exatamente pensar a respeito da questão da *recepção* de um filme por parte da sociedade. Aqui nos perguntamos: como os espectadores assistem a esse tipo de filme? Sobre essa questão, Jorge Ferreira afirma que

[...] o documentário é considerado um gênero cinematográfico menor, menos nobre quando comparado ao filme ficcional. O documentarista, assim, não teria a liberdade de imaginar, construir paisagens e personagens, moldar vidas, pessoas, relações sociais, dramas e, sobretudo, tramas. Ele supostamente estaria condenado a seguir um roteiro previamente determinado pelos acontecimentos, resgatando a realidade como ela se apresentou, projetando na tela imagens antigas, arranhadas, muitas vezes sem som original e, pior, com um final que já conhecemos.²¹

¹⁸ Poderíamos perguntar a Fernão Pessoa Ramos se alguns filmes ficcionais também não podem estabelecer asserções sobre o mundo “histórico”, se alguns cineastas de ficção também não se posicionam em relação às questões em discussão pela sociedade.

¹⁹ Cf. RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac-SP, 2008, p. 22, p. 26.

²⁰ Ibid., p. 27.

²¹ FERREIRA, Jorge. Como as sociedades esquecem: Jango. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. (Orgs.). **A História vai ao Cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 163.

A constatação feita por Jorge Ferreira salienta o papel do senso comum que geralmente norteia a recepção de um filme documentário por parte do público. Certamente, para a grande maioria das pessoas, esse tipo de filme está preso à verdade dos fatos acontecidos, tendo “um final que já conhecemos”, sendo menos interessante do que os filmes ficcionais e, portanto, considerado “um gênero cinematográfico menor”. Tal senso comum reflete uma definição que muitas vezes foi dada ao cinema documentário, definição essa que, segundo Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos, restringiu o gênero a “[...] filmagens de algo que aconteceria independentemente da realização de um filme”.²²

Ora, Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos problematizam essa noção do senso comum ao afirmarem que “[...] os documentários, assim como os filmes de ficção, estão sujeitos às manipulações mais variadas”,²³ ou seja, não trazem a “verdade” dos acontecimentos históricos, mas apenas uma versão dos fatos. Neste sentido temos que os elementos que compõem o filme (como a posição da câmera, a iluminação, o tipo de câmera utilizada etc.) “[...] não são a REPRODUÇÃO da realidade, eles CONSTRÓEM uma INTERPRETAÇÃO da realidade. Além da filmagem, temos a montagem, quando as imagens filmadas serão selecionadas e colocadas numa determinada ordem”.²⁴

A observação dos autores para a importância da montagem em um filme documentário deve ser levada muito a sério pelo historiador que usa esse tipo de filme como documento. E assim deve ser porque a montagem é, muitas vezes, o elemento que mais revela a *intenção* do documentarista, uma vez que nem todas as imagens filmadas aparecem no filme, há edição e cortes, além do fato de que a ordem dos depoimentos não é definida aleatoriamente.

A presença de manipulações em um documentário não deve afastar os historiadores desses filmes, “[...] ao trabalharmos com documentários ou cinejornais devemos estar atentos não só às possíveis falsificações, mas sobretudo, às várias significações que a manipulação dos recursos de linguagem pode oferecer”.²⁵ A análise histórica de um filme documentário não deve ser feita tendo como preocupação apenas denunciar suas manipulações, seus erros,

²² 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. 36.

²³ Ibid., p. 42.

²⁴ Ibid., p. 37.

²⁵ Ibid., p. 42.

mas deve buscar refletir o porquê dessas manipulações, desvelando assim a intenção do autor e a sua relação com as disputas presentes no momento histórico vivenciado por ele.

Tendo em vista essas especificidades, bem como os pontos em comum, do Documentário em relação ao Cinema de Ficção, qual deve ser a metodologia de trabalho a ser usada pelo historiador no uso de uma obra fílmica na pesquisa histórica? Ora, o primeiro passo a ser dado é fazer a análise dos próprios elementos estético-formais da obra: a fotografia, a iluminação, o roteiro, a interpretação dos atores, a posição da câmera, o cenário, as locações, a maquiagem, o figurino etc. A análise desses elementos é importante porque

[...] a historicidade das manifestações artísticas só pode ser revelada, segundo nosso entendimento, quando adotamos uma perspectiva de trabalho em que a análise formal não é descartada. Portanto, estudar os recursos estéticos utilizados na confecção de uma obra e, ao mesmo tempo, articular, com acuidade, as mediações necessárias entre as temáticas eleitas por ela, os debates sociais, políticos, econômicos e culturais do período são procedimentos imprescindíveis do trabalho do historiador da cultura.²⁶

Encarada como forma de linguagem, a obra fílmica precisa ter seus aspectos estéticos devidamente analisados pelo historiador que a use em seu trabalho. A análise estética, todavia, precisa vir acompanhada de uma análise de suas temáticas, ou seja, de seu conteúdo, bem como dos “debates sociais, políticos, econômicos e culturais do período”. Juntamente com a “forma” e o “conteúdo”, portanto, o contexto terá que ser levado em conta pelo historiador, uma vez que

[...] a imagem *isolada* e *descontextualizada* não diz quase nada ao historiador. Ou, em outros termos, sem informações a respeito de autoria, data de produção, circunstâncias geográficas desta mesma produção, etc., é praticamente impossível que o historiador faça uso profícuo da imagem cinematográfica.²⁷

No caso da análise de filmes documentários, um exercício importante a ser feito é a análise das diversas falas que se fazem presentes neste tipo de filme. Assim como Jean-Claude Bernardet fez em sua obra **Cineastas e Imagens do Povo**,²⁸ é preciso fazer, além da análise formal, a análise dos discursos dos locutores, entrevistadores e entrevistados que estão

²⁶ RAMOS, Alcides Freire. Sob o Signo da Estética do Lixo: As Parcerias de Fernando Peixoto com Maurice Capovilla e João Batista de Andrade. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 2, ano 2, n. 3, f. 12, jul./ago./set. 2005. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

²⁷ Id. **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002, p. 29.

²⁸ BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

presentes no documentário que é objeto de estudo. Sobre o filme *Viramundo* (direção de Geraldo Sarno, 1965), por exemplo, Bernardet afirma que

Essas vozes são diversificadas, não falam da mesma coisa e não falam do mesmo modo. Os entrevistados só falam quando perguntados. O entrevistador, que não aparece na tela, a não ser uma ou outra vez, de costas, em “amorce”, lhes faz perguntas sobre as suas condições de vida e de trabalho, e as respostas limitam-se ao perguntado. Perguntas e respostas são tomadas em som direto: as falas vêm misturadas a ruídos de fundo, são hesitantes, as frases incompletas, não apresentam fidelidade às regras da gramática oficial, palavras são distorcidas.²⁹

A análise das diversas falas presentes em um filme documentário, como é o caso de *Céu Aberto*, filme o qual nos propomos a analisar neste trabalho, é importante porque os posicionamentos políticos de cada voz podem ser diferentes. Neste sentido, é interessante analisar como a montagem do filme articula as diversas vozes (locutor, entrevistados, entrevistador).

Mas isso ainda não é o suficiente. Outra etapa importante no trabalho do historiador que elege um filme como objeto de estudo é o balanço do que já foi dito a respeito da obra. Aqui são igualmente válidos tanto os discursos da crítica especializada (que certamente possui um maior instrumental de análise fílmica que o historiador) quanto os dos próprios indivíduos ligados à produção do filme (diretor, produtor, elenco, roteirista etc.). E isso é necessário porque

[...] ao iniciar uma pesquisa sobre um tema cinematográfico qualquer, o pesquisador necessariamente se depara com artigos publicados em jornais e revistas que comentaram e interpretaram filmes. Neste sentido, o crítico possui um papel importante no que se refere à formação da opinião sobre os filmes, interfere na rotina diária do espectador e, fundamentalmente, contribui para uma possível transformação no gosto do público. Este material não pode, portanto, ser considerado neutro pelo pesquisador em História. Assim como – socialmente falando – produziu significados acerca da obra e sugeriu idéias aos leitores/ espectadores no momento de sua publicação, lança questões ao pesquisador no momento em que este se debruça sobre a sua pesquisa.³⁰

Verificar a recepção que o filme teve por parte da sociedade quando do seu lançamento é um procedimento metodológico imprescindível porque permite a articulação do filme com a conjuntura específica da sua produção. Ao ver o que já foi dito, o historiador

²⁹ BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 11-12.

³⁰ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002, p. 45-46.

pode construir sua própria interpretação e contribuir para o enriquecimento do debate. Tal exercício é representativo da especificidade do historiador da cultura, uma vez que

Este profissional, ao contrário dos seus colegas que recuperam originais inéditos nos arquivos, dificilmente será o primeiro leitor do documento selecionado. Esta observação é procedente porque, na maioria das vezes, este objeto de pesquisa está inserido em um sistema de referências, que “já separou o joio do trigo”, construindo, assim, uma hierarquia com relação às obras e aos autores. Diante disso, sem negar o valor estético das obras, caberá ao estudioso dar a elas um tratamento adequado aos procedimentos inerentes à pesquisa histórica, sempre sujeito a verificações posteriores.³¹

Como o “joio já foi separado do trigo”, o historiador da cultura precisa lidar com o fato de que a obra de arte que lhe serve como documento histórico já foi analisada e “classificada” dentro de um sistema de referências que já definiu um lugar para ela, dentro do campo das manifestações artísticas. No caso do cinema, os “grandes filmes” e os “filmes medíocres”, a título de exemplo, já estão definidos socialmente desde o momento em que são lançados, ainda que com o passar dos anos um filme que não obteve sucesso imediato possa vir a ser considerado uma obra “cult”.³²

No caso do filme *Céu Aberto*, temos que se trata de um documentário feito no calor dos acontecimentos, tendo circulado por alguns festivais de cinema e recebido a atenção por parte da crítica especializada. Todavia, quando vamos à historiografia do cinema brasileiro vemos que outros documentários do período, tais como *Jango* e *Cabra marcado para morrer*, receberam uma atenção maior por parte dos historiadores, enquanto que o documentário de João Batista de Andrade tem um espaço bem menor, isso quando aparece.

Se observarmos a análise de José Mário Ortiz Ramos sobre o cinema brasileiro dos anos 1970 e 1980, veremos que, apesar de ser um filme bastante instigante, o autor reservou a *Céu Aberto* apenas algumas linhas, afirmando que “João Batista vai ainda acompanhar o processo político no documentário *Céu Aberto* (1985), procurando captar a esperada transição, mas principalmente aprisionando em imagens a sofrida fase final do Presidente

³¹ PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **A História invade a Cena**. São Paulo: HUCITEC, 2008, p. 35.

³² Aqui poderíamos nos indagar sobre até que ponto os historiadores, bem como a intelectualidade de forma geral, abandonaram o apego aos modelos clássicos e eruditos da cultura ocidental quando classificam os filmes como “lixo”, por exemplo.

Tancredo Neves”.³³ Tal afirmação apenas registra a realização do filme, não fazendo uma análise histórica mais profunda da obra.

O referido documentário de João Batista de Andrade também apareceu na dissertação de mestrado de Renata Alves de Paiva Fortes³⁴ que, por se tratar de um trabalho na área de Multimeios, e não na de História, traz apenas uma rápida descrição dos aspectos estéticos do filme, deixando a desejar no que diz respeito a uma análise mais profunda sobre a historicidade da obra.

Posto isso, o projeto de Iniciação Científica intitulado “Cultura de Oposição à Ditadura Militar Brasileira (1964-1985): A atuação intelectual, política e artística do cineasta João Batista de Andrade”, foi de extrema importância para estabelecer o papel desempenhado pelo cineasta João Batista de Andrade dentro do cinema brasileiro. Os artigos escritos por Alcides Freire Ramos a partir das reflexões iniciadas no projeto auxiliaram, em grande medida, o estudo do referido documentário, uma vez que forneceram uma sólida base inicial para o entendimento da proposta cinematográfica do cineasta e de sua linguagem documentária.

O presente trabalho foi realizado, portanto, tendo em vista o percurso realizado até aqui no Curso de Graduação em História – Bacharelado e Licenciatura – da Universidade Federal de Uberlândia. O percurso da pesquisa se deu dentro das fronteiras da História Cultural, na qual as linguagens artísticas são os objetos de análise do historiador, sempre preocupado em articular a forma e o conteúdo de uma obra de arte, que aqui é o documentário *Céu Aberto*, ao momento histórico na qual se deu a sua produção. Tendo em vista o balanço sobre a presença do filme em trabalhos a respeito do Cinema, das relações entre este e a História, bem como em estudos sobre a obra do cineasta, temos que a presente monografia constitui-se como o primeiro trabalho que se dedica exclusivamente ao filme *Céu Aberto*.

Com a finalidade de melhor auxiliar o leitor no entendimento de como foi o caminho tomado durante a realização da pesquisa, além de possibilitar uma melhor compreensão do nosso objeto, a presente monografia se organiza em três capítulos: O Capítulo 1, **“João Batista de Andrade: a vida e a obra de um cineasta brasileiro ao longo da história**

³³ RAMOS, José Mário Ortiz. O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão. (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1990, p. 442.

³⁴ FORTES, Renata Alves de Paiva. **A Obra Documentária de João Batista de Andrade**. 2007. 293 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

recente do Brasil”, tratará da trajetória artística e política do documentarista, tendo como objetivo mostrar como foi desenvolvida a sua postura enquanto diretor de cinema e sujeito histórico. Esperamos que esse capítulo possibilite a compreensão da estética cinematográfica de Batista de Andrade.

Por sua vez, o Capítulo 2, **“Uma análise formal do filme *Céu Aberto* (1985)”**, será destinado a uma reflexão a respeito dos recursos estéticos utilizados pelo filme. O documentário receberá uma análise de todas as suas sequências, na qual serão destacadas, especialmente, as falas de todos os entrevistados e o papel da montagem utilizada pelo diretor para *intervir* na realidade social.

Por fim, o Capítulo 3, **“O contexto histórico de *Céu Aberto*”**, será dedicado a melhor localizar a obra dentro do momento histórico na qual foi realizada. A recepção do filme por parte da crítica especializada será abordada, ao lado do diálogo do conteúdo da obra com os debates em andamento durante o período, de maneira a compreender a historicidade de *Céu Aberto*.

É preciso dizer que a forma como está organizado o presente texto não se pretende ser uma regra para os trabalhos sobre a relação entre História e Cinema, sabemos que outros caminhos poderiam ser adotados. Todavia, esperamos que o caminho tomado aqui possa se mostrar o mais apropriado possível para o aprendizado de como *Céu Aberto* é um filme que nos permite um rico estudo da redemocratização brasileira, processo que deu fim a mais de duas décadas de Ditadura Militar. Esperamos também que este trabalho possa contribuir para os debates teóricos e metodológicos existentes no campo de estudos a respeito do diálogo entre a sétima arte, em especial o gênero Documentário, e a ciência histórica.

**JOÃO BATISTA DE ANDRADE:
A VIDA E A OBRA DE UM CINEASTA BRASILEIRO AO
LONGO DA HISTÓRIA RECENTE DO BRASIL**

CAPÍTULO I

JOÃO BATISTA DE ANDRADE³⁵ nasceu na cidade mineira de Ituiutaba no ano de 1939, em uma família de classe média composta por seis filhos, com a mãe professora e o pai lavrador. Aos dezesseis anos de idade mudou-se para a cidade de Uberaba, a fim de fazer o curso científico na escola do escritor Mário Palmério. Dois anos depois acabaria por se mudar para a cidade de Belo Horizonte, onde terminou o curso científico. O futuro cineasta mudou-se mais uma vez, em 1959, para a cidade de São Paulo, com o intuito de prestar o exame vestibular para o curso de Engenharia de Produção da Escola Politécnica da USP.

Durante o período de cursinho, João Batista de Andrade foi chamado para frequentar o CPOR (Centro de Preparação de Oficiais de Reserva) por dois anos. Tal experiência foi importante para gerar em Batista de Andrade um sentimento de repúdio à cultura militar. O jovem acabou por conseguir a aprovação no vestibular para a faculdade de Engenharia de Produção, o que daria início a um importante período de sua vida.

De fato, os anos universitários foram fundamentais para a formação política de João Batista de Andrade. Era o início dos anos 1960 e a sociedade brasileira passava por um momento de grande mobilização popular. De acordo com a historiadora Lucília de Almeida Neves, tal mobilização popular já se fazia presente na sociedade brasileira desde o fim dos anos 1950:

A segunda metade dos anos 50 foi marcada pela utopia da modernização desenvolvimentista implementada no país a partir do Governo JK. Foi também um contexto de intensa mobilização da sociedade civil e das instituições políticas que compõem a estrutura estatal. O clima efervescente da época ressoava em um parlamento politizado e atuante e concretizava-se por meio de uma mobilização ativa dos partidos políticos e pela cotidiana manifestação de organizações da sociedade civil como as Ligas Camponesas, a União Nacional dos Estudantes, as Comunidades Eclesiais de Base e os Sindicatos.³⁶

Os anos JK trouxeram importantes transformações para a sociedade brasileira: a construção de Brasília, o aumento do ingresso de capitais estrangeiros no país, a construção de uma grande rede rodoviária, a aceleração do processo de industrialização etc. Todas essas mudanças no país geraram um sentimento de crença no desenvolvimento econômico e social

³⁵ Boa parte dos dados biográficos a respeito do referido cineasta brasileiro foi extraída da biografia já publicada: 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. 429 p. (Coleção Aplauso Cinema Brasil). Demais fontes a respeito da vida e da obra do diretor serão citadas, à medida da necessidade, ao longo do presente capítulo.

³⁶ NEVES, Lucília de Almeida. Frente Parlamentar Nacionalista: utopia e cidadania. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, ANPUH / Marco Zero, v. 14, n. 27, p. 61, 1994.

do Brasil, sentimento esse marcado por um forte tom de nacionalismo. Nas palavras de Marcelo Ridente,

Florescia um sentimento de brasilidade ao mesmo tempo romântico e revolucionário. Buscava-se, no passado, uma cultura popular cujas raízes dariam sustentação a uma nação moderna, que acabasse com o subdesenvolvimento e as desigualdades. Combatia-se o latifúndio; propunha-se a reforma agrária; o “povo brasileiro” era glorificado e conclamado a realizar sua revolução, afinada com as lutas dos pobres da América Latina e do Terceiro Mundo.³⁷

O período que se estendeu do fim dos anos 1950 ao início dos anos 1960, portanto, foi marcado por transformações no Brasil, transformações essas que vieram acompanhadas de um intenso florescimento político e cultural que em muito contribuiu para a mobilização política e social da época. É preciso dizer que essas transformações não estavam em curso apenas no nosso país, mas em várias partes do mundo, notadamente na América Latina e no Terceiro Mundo.

Como disse Heloísa Buarque de Holanda, “[...] desde o final dos anos 50, a Europa vinha assistindo a uma inédita sucessão de guerras de descolonização, que alteraram definitivamente o perfil, não apenas econômico, mas sobretudo cultural do chamado Primeiro Mundo”.³⁸ Esse processo das descolonizações foi importante para a intensa mobilização política e popular que se verificou, nas décadas de 1950 e de 1960, em vários países subdesenvolvidos, uma vez que esses países se viam marcados por uma gritante desigualdade social. As descolonizações representaram, à época, a possibilidade de mudanças na ordem social, política e econômica vigente no Terceiro Mundo.

Sobre as sociedades nas quais ocorriam todas essas transformações, Marcelo Ridenti afirma que elas

[...] compartilhavam algumas condições materiais, como o aumento e a diversificação das classes médias, a urbanização crescente, a consolidação de culturas e modos de vida típicos das metrópoles, o maior acesso ao ensino superior, a presença expressiva da juventude na composição etária da população, a dificuldade dos poderes estabelecidos para representar sociedades que se renovavam, certa democratização do avanço tecnológico

³⁷ RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e Artistas Brasileiros nos Anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. **ArtCultura** – Revista de História, Cultura e Arte, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 186-187, jan./jun. 2007.

³⁸ HOLANDA, Heloísa Buarque de. Cultura e Cotidiano. In: ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de; BARRETO, Túlio Velho. (Orgs.). **1964: O Golpe passado a limpo**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Massangana, 2007, p. 137.

que estabelecia o que então se convencionou chamar “sociedade de consumo”.³⁹

Ora, é em meio a esse contexto urbano marcado por uma efervescência cultural e política, no qual os jovens estudantes universitários exerciam um papel importantíssimo na mobilização política e popular, que João Batista de Andrade começou a participar do movimento estudantil ao final do ano de 1961 e integrou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Entrou também para a União Estadual dos Estudantes (UEE) de São Paulo. Neste período de forte politização de toda a sociedade brasileira, Batista de Andrade conseguiu uma rápida ascensão dentro do PCB. O jovem mineiro vivia

[...] um momento político delicado, mas muito estimulante, desde a renúncia de Jânio em 61, quando Jango assume a presidência e abre a possibilidade de grandes reformas sociais. Nesse quadro, e à luz das rebeliões internacionais, nossos intelectuais, artistas e estudantes de esquerda tomam consciência da estrutura profunda e dos mecanismos de nossas desigualdades sociais e econômicas, ou seja, tomam consciência de um outro lado do Brasil, um lado nativo, e engajam-se no que seria uma arte popular revolucionária ou numa forma peculiar de engajamento cultural, diretamente relacionada com as formas da militância política, do ponto de vista da experiência social e do empenho na luta cultural.⁴⁰

Nesse contexto histórico de busca por reformas sociais, marcado pela tentativa de se unir arte e política, em um movimento de engajamento cultural, João Batista de Andrade foi cada vez mais mergulhando no mundo da política, deixando os estudos de lado. No ano de 1962 foi morar na Casa do Politécnico, onde conviveria com vários outros estudantes universitários, igualmente engajados na política. Já no ano seguinte, ao lado de Francisco Ramalho Jr., José Américo Vianna e Clóvis Bueno, todos estudantes da Politécnica da USP, o jovem criou o Grupo Kuatro de Cinema. Tal grupo se caracterizou pela influência do cinema polonês, sobretudo dos diretores Andrzej Wajda e Jerzy Kavalierowicz, além da influência da *Nouvelle Vague*, do documentarista latino-americano Fernando Birri, do Neo-Realismo Italiano e do cineasta japonês Nagisa Oshima. O cinema feito pelo Grupo Kuatro, ainda que com filmes que não foram sequer finalizados, já era ocupado pela busca de uma arte cinematográfica politizada, que trouxesse questões políticas e sociais.

³⁹ RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e Artistas Brasileiros nos Anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. **ArtCultura** – Revista de História, Cultura e Arte, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 187, jan./jun. 2007.

⁴⁰ HOLANDA, Heloísa Buarque de. Cultura e Cotidiano. In: ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de; BARRETO, Túlio Velho. (Orgs.). **1964: O Golpe passado a limpo**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Massangana, 2007, p. 138-139.

É preciso dizer que a arte engajada não era uma atividade exclusiva do Grupo Kuarto de Cinema, uma vez que

São inúmeros os exemplos artísticos dessa onda revolucionária, desde a dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo e de autores como Dias Gomes, passando pela trilogia clássica do Cinema Novo (*Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, e *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, todos eles filmados em 1963 e exibidos depois do golpe de 1964), até a canção engajada de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, ligados aos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes – que se dedicavam à agitação e propaganda da revolução brasileira por meio das artes. Essa produção pode ser aferida em livros como aqueles da coleção de poemas *Violão de Rua*, cujo autor mais expressivo foi Ferreira Gullar, ou ainda nos episódios do filme *Cinco vezes favela*, dirigidos por cineastas como Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues.⁴¹

Teatro, cinema, música e literatura. Como se vê, as mais variadas formas de manifestações artísticas estavam envolvidas no clima de engajamento político da época. Tal fato era tão intenso e, de certa forma, tão inédito na história do Brasil, que gerou nos intelectuais da época a crença de que nosso país vivia de fato uma “revolução”. No entanto, toda essa mobilização política na sociedade brasileira não era bem vista por parte dos setores conservadores da sociedade. Como bem lembra Lucília de Almeida Neves,

A sociedade civil mobilizada e com capacidade de crescente influência sobre as decisões do governo representava, para os setores que conformavam a oposição aos governos “nacionais-desenvolvimentistas”, uma ameaça efetiva de transformação das ações governamentais em uma política concreta de reformas sociais. Apresentava também um potencial de autonomia incontrolável. As manifestações nacionalistas adquiriam conotação não-aceitável para investidores internacionais, setores do capital nacional, proprietários rurais e para a maior parte dos integrantes de partidos como a UDN e o PR. Seus corolários eram a reforma agrária e os projetos de conteúdo popular, como o da extensão do direito de voto aos analfabetos e praças de pré. O coro reformista nacionalista passou a ser ouvido como um desconforto cada vez mais acentuado pelos referidos setores.⁴²

O resultado dessa crescente oposição ao projeto reformista é conhecido por todos: o golpe militar de 1964. O golpe foi um forte choque para todos aqueles que participavam da mobilização política popular do início dos anos 1960, choque que “[...] desarmou, de uma

⁴¹ RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e Artistas Brasileiros nos Anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. **ArtCultura** – Revista de História, Cultura e Arte, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 188, jan./jun. 2007.

⁴² NEVES, Lucília de Almeida. Frente Parlamentar Nacionalista: utopia e cidadania. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, ANPUH / Marco Zero, v. 14, n. 27, p. 62, 1994.

vez, os projetos e estratégias de transformação social, pela via do confronto entre classes”,⁴³ projetos esses baseados na utopia de um país desenvolvido e socialmente transformado.

Com a tomada do poder pelos militares, João Batista de Andrade teve que sair da Casa do Politécnico por razões de segurança, já que era um militante de esquerda. Toda a perplexidade e tristeza geradas pelo golpe militar podem ser observadas na fala do próprio cineasta: “A tristeza me dominou de uma vez, enquanto eu perambulava feito um perdido pelas ruas, sem saber o que fazer”.⁴⁴ Os anos iniciais da ditadura marcaram uma nova fase na vida de João Batista de Andrade, com o casamento, em 1966, e o nascimento do primeiro filho, Fernando, no mesmo ano. O aspirante a cineasta se viu, então, na necessidade de trabalhar para sustentar a família e, devido a tal necessidade, montou junto com alguns amigos um cursinho preparatório para o vestibular, cursinho que fecharia as portas logo no segundo ano de existência.

Depois do fracasso do cursinho, Batista de Andrade foi trabalhar na Fundação Cinemateca Brasileira, fazendo releases para diversos jornais. Posteriormente, trabalhou na Sociedade Amigos da Cinemateca, em uma época de intenso convívio com pessoas ligadas ao Cinema Novo, como Cacá Diegues e Leon Hirszman, além do contato com importantes nomes do cinema paulista, como Jean-Claude Bernardet, Maurice Capovilla, Roberto Santos e Luiz Sérgio Person.

Ainda no ano de 1966, começou a filmar o seu primeiro filme solo, o documentário *Liberdade de Imprensa*, que teve sua produção financiada pelo movimento estudantil. Trata-se de um filme a respeito da repressão, já presente nos primeiros tempos de ditadura. A obra foi produzida em uma época muito difícil para o cinema paulista, uma vez que os cineastas contavam basicamente com os escassos recursos financeiros da Boca do Lixo,⁴⁵ para produção e distribuição de filmes. No ano seguinte, após *Liberdade de Imprensa* ser finalizado, o cineasta criou a Tecla Produções Cinematográficas Ltda., ao lado de Francisco Ramalho Jr., João Silvério Trevisan e Sidney Paiva Lopes. Já com Luiz Sérgio Person, criou a

⁴³ HOLANDA, Heloísa Buarque de. Cultura e Cotidiano. In: ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de; BARRETO, Túlio Velho. (Orgs.). **1964: O Golpe** passado a limpo. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Massangana, 2007, p. 144-145.

⁴⁴ 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. 87.

⁴⁵ “Boca do Lixo” era o nome usado para designar uma deteriorada região urbana da cidade de São Paulo, onde funcionavam muitas distribuidoras e produtoras de cinema.

distribuidora RPI – Filmes Brasileiros em Distribuição, apesar da oposição feita pelos cineastas cariocas do Cinema Novo, que haviam criado a Difilm.

Nesse período o cineasta sofreu uma grande decepção. O filme *Anuska*, dirigido por Francisco Ramalho Jr. e produzido pelo próprio João Batista de Andrade, foi um fracasso total, apesar da presença do ator Francisco Cuoco. O fracasso desse filme deixou muitas dívidas para a Tecla, o que impossibilitou a realização de um projeto Batista de Andrade intitulado *O Saque*.

Começou, então, o ano de 1968, ano emblemático para a história do país e do mundo, trazendo grandes complicações para a vida pessoal de João Batista de Andrade. De fato, no ano de 1968 houve um aumento na oposição feita à ditadura militar. Houve forte agitação na cultura brasileira com as músicas de protesto, os festivais, o Teatro Oficina de Zé Celso, o cinema etc. Tal mobilização fez com que o governo militar reagisse através do AI-5, começando assim um processo de aumento da violência usada pelas forças da repressão. A política brasileira assistiu a um processo de divisão interna dentro do PCB, com a ala moderada apoiando Luis Carlos Prestes de um lado, e a ala mais radical apoiando a luta armada de Carlos Marighela, do outro lado. Conforme afirma Jacob Gorender,

[...] após o impacto de derrotas e no ambiente de refluxo do movimento de massas, em condições de clandestinidade cada vez mais densa, quando o intercâmbio flui através de precários canais, prevalece a tendência à fragmentação, às cisões repetidas. São as fases de *rachas*, de divisões e subdivisões, às vezes motivadas por questões secundárias ou pelas rivalidades personalistas.⁴⁶

Esses “rachas” dentro do PCB se deram em um contexto de aumento feroz na repressão da ditadura aos seus opositores. Foi nesse momento que certos segmentos da esquerda optaram por uma radicalização, através da luta armada. É nesse período que surgem movimentos como a ALN (Ação Libertadora Nacional), liderada por Marighela; o PCBR (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário); o PC do B (Partido Comunista do Brasil); e diversos outros movimentos, nos quais a questão central girava em torno da luta armada e das formas de realizá-la. Foi um período de extrema radicalização na política brasileira, tanto por parte da direita governista, quanto por parte da esquerda.

⁴⁶ GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas** – A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 79.

Neste período, João Batista de Andrade preferiu adotar uma postura contrária a qualquer forma de radicalização. O resultado dessa postura, segundo o próprio diretor, acabou sendo o isolamento:

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.⁴⁷

Como se vê, além de dificuldades enfrentadas pelo cineasta na esfera da política, também houve dificuldades nas esferas pessoal e profissional. Para começar, os militares apreenderam as cópias de *Liberdade de Imprensa* no Congresso da UNE, em Ibiúna, no mesmo ano de 1968, o que prejudicou a distribuição do filme. O cineasta sofreu também com a perda de vários amigos, como Antônio Benetazzo, mortos pelo regime. Seu segundo filho, Vinicius, nasceu, e garantir a sobrevivência da família passou a ser uma tarefa cada vez mais difícil, devido aos apuros financeiros. Para ganhar dinheiro, Batista de Andrade fez dois filmes institucionais/comerciais para Romain Lesage, um intitulado *Erradicação Cafeeira* e outro sobre a Usiminas.

O ano de 1969 trouxe uma mudança importante na vida do cineasta. A convite de Rudá de Andrade foi lecionar cinema na Escola de Comunicação e Artes da USP. Paralelamente, continuou a trabalhar com Luiz Sérgio Person na distribuidora RPI. Também neste período, dirigiu o episódio *O Filho da Televisão*, que fez parte do longa *Em Cada Coração um Punhal*.⁴⁸ *O Filho da Televisão* é uma obra que faz uma forte crítica ao consumismo e ao domínio da TV na sociedade. Ainda naquele ano João Batista de Andrade dirigiu *Gamal – O Delírio do Sexo*, obra importante dentro do Cinema Marginal e que, segundo o diretor, dialoga com o momento vivido por ele no fim dos anos 1960: “[...] o que o filme [*Gamal*] representava mesmo – e porque não? – era a minha crise pessoal, a falta de

⁴⁷ 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. 124.

⁴⁸ Trata-se de um longa composto por três episódios/histórias. Os outros dois episódios foram dirigidos por Sebastião de Souza e por José Rubens Siqueira.

perspectiva, o isolamento.”.⁴⁹ *Gamal* ganhou dois prêmios no Air France de 1970: Diretor Revelação e Melhor Atriz (para Joana Fomm).

A “crise” representada em *Gamal* também seria recorrente em toda a filmografia posterior do cineasta, como se pode verificar nas suas próprias palavras: “[...] talvez seja essa a marca do meu cinema: a crise. Uma crise matizada pela minha formação pessoal, as esperanças alimentadas em 64 e o fim dessas ilusões. De certa forma me vejo, em toda minha trajetória, tentando me recompor dessa perda”.⁵⁰

Já o início dos anos 1970 se revelou como um período diferenciado na vida do diretor. A convite da Comissão Estadual de Cinema de São Paulo, Andrade realizou a trilogia **Panorama do Cinema Paulista**, ao lado de Jean-Claude Bernardet. Foi um momento em que a crise pessoal do cineasta, crise essa iniciada em 1964, abrandou-se e ele começou a encarar melhor a realidade ditatorial do país, sem nunca perder, todavia, o senso crítico:

[...] 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.⁵¹

Como se vê, a boa fase na vida pessoal veio acompanhada de um desejo de realizar novos projetos no campo profissional. Ao encontro desse desejo, veio o convite de Vladimir Herzog e Fernando Jordão, em 1971, para que João Batista de Andrade integrasse a equipe do programa *Hora da Notícia*, da TV Cultura, na função de repórter especial. Foi o início de um rico período na carreira do cineasta. No *Hora da Notícia*, 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”, imagem essa que era propagandeada pelo governo e que tinha como alicerce a ideia do “milagre econômico”.

De acordo com Maria D’Alva G. Kinzo,

⁴⁹ 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.

⁵⁰ Ibid., p. 144.

⁵¹ Ibid., p. 152-153.

O chamado “milagre brasileiro” do período 1967-73 teve como sustentáculo, por um lado, os resultados obtidos pela política de estabilização de 1964-67 e, por outro, uma política de desenvolvimento que consolidou e intensificou o modelo de substituição de importações que reservava ao Estado um papel empreendedor ainda mais importante.⁵²

De fato, o período do chamado “milagre econômico” foi marcado por expressivos índices de desenvolvimento econômico, alcançados por meio da forte participação do Estado na economia. Todavia, a melhoria da distribuição da renda não acompanhou esse crescimento econômico. Como bem disseram Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis, a conjuntura histórica do “milagre econômico”:

É, por excelência, o tempo da tortura, dos alegados desaparecimentos e das supostas mortes acidentais 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.⁵³

Se levarmos em consideração essa análise histórica, temos que o período do “milagre” foi marcado por uma grande complexidade. No mesmo contexto tinha-se um Estado bastante autoritário, com torturas e assassinatos servindo de mecanismos para o exercício da dominação e do poder, bem como um desenvolvimento econômico que beneficiou determinados setores da sociedade, notadamente a classe média. Todavia, tratou-se de um período que também foi marcado pelo aumento da desigualdade social, com o distanciamento cada vez maior entre o topo e a base da pirâmide social brasileira. Dito de maneira bastante clara, temos que “nem tudo eram flores” no tempo do “milagre econômico” e, se havia melhoria de vida para uns, havia arrocho salarial e violência para outros.

Dentro desse complexo contexto histórico, João Batista de Andrade tinha o desejo de produzir

⁵² KINZO, Maria D’Alva G. A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, vol. 15, n. 4, p. 4, out./dez. 2001. Disponível em: <http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v15n04/v15n04_01.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2011.

⁵³ 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. geral da coleção); SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 332-333. v. 4.

[...] 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 regime militar impunha à sociedade por meio, principalmente, da TV.⁵⁴

Objetivando a produção de uma arte cheia de conflitos, uma arte que mostrasse os embates que estavam acontecendo durante o chamado “milagre econômico”, o cineasta procurou explorar a complexidade da realidade social brasileira em seus trabalhos no *Hora da Notícia*. O desejo de Andrade era mostrar, através das 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.

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 sendo marginalizados pela sociedade paulistana, sofrendo com problemas como o desemprego. Em tempos de ditadura, um programa como o *Hora da Notícia* evidentemente acabaria por sofrer com 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 chegou a ser 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 Notícia* foram, um a um, sendo demitidos da TV Cultura.

É importante dizer que as reportagens de João Batista de Andrade eram exibidas em igrejas, sindicatos, associações de bairros e centros acadêmicos. Essas exposições geravam discussões nesses espaços, em um momento em que a sociedade brasileira procurava, aos poucos, retomar as discussões que haviam sido duramente interrompidas pela ditadura. Dito isso, temos que as reportagens de Batista de Andrade serviram de ferramentas dentro do amplo processo de mobilização popular nos anos 1970.

⁵⁴ ANDRADE, João Batista de. **O Povo Fala**: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira. São Paulo: Senac-SP, 2002, p. 52.

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 exemplo. Por sempre adotar um tom de crítica, alguns trabalhos de João 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*, filme 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* (1975), obra 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. Ainda em 1975, dirigiu o filme *Restos*, sobre a vida dos catadores de lixo do lixão de São Paulo. *Restos* foi produzido pela Raiz, produtora de cinema criada por João Batista de Andrade e por Assunção Hernandez, sua esposa, em 1974.

Esse período da História do Brasil foi marcado por um aumento da luta pela abertura política, por parte de vários setores da sociedade, enquanto a repressão por parte do governo continuava fazendo suas vítimas. Emblemático foi o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, amigo pessoal de João Batista de Andrade, o que fez com que o cineasta ficasse muito abalado emocionalmente. Esse período histórico foi, de fato, marcado por uma

ambiguidade na política brasileira: ao mesmo tempo em que o governo Geisel buscava realizar uma abertura política “lenta, gradual e segura”, a ditadura continuava a usar dos mecanismos de violência na repressão política aos opositores do regime.

Batista de Andrade ainda fez para o *Globo Repórter* os especiais *Guitarra contra Viola*, *Volantes*, *Mão de Obra Rural* e *Desaparecidos*. Porém, o cineasta começou a planejar a sua volta definitiva para o cinema, antes da qual realizou o filme *Caso Norte* (1977), também para o *Globo Repórter*, obra sobre um homicídio na periferia de São Paulo, o qual envolvia migrantes nordestinos. Mas a grande realização do diretor em 1977 foi mesmo dentro do campo do cinema: o filme *Doramundo*, adaptação do livro homônimo de Geraldo Ferraz, um romance baseado em fatos reais ocorridos em Paranapiacaba, fatos esses ligados a uma série de misteriosos homicídios de ferroviários. Contando com as presenças de Antonio Fagundes, Irene Ravache e Rolando Boldrim no elenco, além de ser financiado pela Embrafilme, *Doramundo* foi premiado no Festival de Gramado com os prêmios de Melhor Filme, Melhor Diretor e Melhor Cenografia.

No ano seguinte, 1978, decidiu dar uma virada em sua vida e demitiu-se da ECA e também da TV Globo. A sua intenção era a de se dedicar exclusivamente ao cinema. Todavia, o diretor ainda faria alguns trabalhos para a TV Globo, como o especial *1932-82, a Herança das Idéias* (1982), obra que, ao falar da Revolução de 1932, procurou mostrar a necessidade de uma nova Constituição para o país naquele momento de aproximação do fim da ditadura, já no governo do General Figueiredo. Outro trabalho que também seria feito para a TV Globo foi o filme *Wilsinho Galiléia* (1978), mistura de ficção e documentário que buscou retratar 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.

Já em 1979, João Batista de Andrade fez dois documentários muito importantes a respeito do movimento sindical: *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!*. Os dois filmes tratam do movimento trabalhista do fim dos anos 1970, com destaque para o movimento grevista dos metalúrgicos do ABC paulista. As duas obras procuram problematizar os movimentos trabalhistas, mostrando as dificuldades na organização dos trabalhadores naquele momento. Os dois filmes foram largamente distribuídos pelo movimento cineclubista, movimento esse

que funcionou como uma alternativa ao circuito convencional dos cinemas, no qual *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!* não foram liberados para a distribuição. De qualquer modo, as duas obras foram premiadas: *Greve!* ganhou o Prêmio Especial do Júri, no I Festival do Cinema Latino-Americano em Havana, no ano de 1979; já *Trabalhadores: Presente!* rendeu a João Batista de Andrade o prêmio de Melhor Diretor, no Festival de Brasília de 1979.

Segundo Laís Wendel Abramo,

[...] a greve de 1978 foi também o resultado da configuração específica de uma conjuntura bastante peculiar, marcada por uma aguda crise de legitimidade do regime militar e pela presença ativa de outros setores sociais na luta por liberdades democráticas, especialmente o Movimento Estudantil.⁵⁵

Como se vê, o movimento grevista foi parte importante de toda a mobilização popular corrente durante o fim dos anos 1970, cujo objetivo comum era a luta pelo fim da ditadura. É pela relevância desse movimento que *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!* são obras cinematográficas muito instigantes, documentos históricos que permitem a problematização daquelas manifestações, além de revelarem a habilidade do cineasta de perceber a importância daquele movimento para o recente processo histórico do país.

A década de 1970 foi, de fato, um período bastante rico na trajetória artística e intelectual de João Batista de Andrade. Vale lembrar que nesse período o cineasta se tornou um dos nomes mais expressivos de um movimento de documentaristas chamado de “Cinema de Rua”. Sobre os filmes feitos pelos integrantes desse movimento, o diretor diz que “Os filmes, sobre transporte, habitação, acidentes de trabalho, migração, periferia urbana, etc., eram usados para ajudar na própria organização – ou reorganização – de sindicatos, clubes, associações, com discussões a respeito dos temas tratados”.⁵⁶ Os filmes do “Cinema de Rua”, de forte teor crítico a respeito do contexto social, político, econômico e cultural do país, foram largamente distribuídos por todo o Brasil graças ao movimento cineclubista e à Dinafilmes, distribuidora do movimento.

Nos anos 1970 o cineasta também teve destacada atuação institucional dentro do campo do cinema. Participou da criação da APACI (Associação Paulista de Cineastas),

⁵⁵ ABRAMO, Laís Wendel. Greve metalúrgica em São Bernardo: sobre a dignidade do trabalho. In: KOWARICK, Lúcio. (Org.). **As Lutas Sociais e a Cidade: São Paulo, passado e presente**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994, p. 183.

⁵⁶ 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. 241.

entidade criada com o intuito de fortalecer o cinema autoral de São Paulo frente ao cinema comercial feito na Boca do Lixo. A APACI também procurou defender o cinema de São Paulo no sentido de garantir que os recursos da Embrafilme não continuassem sendo, majoritariamente, utilizados apenas no cinema carioca.

A década de 1980 começou para o diretor com uma grande realização no campo profissional: o filme *O Homem que Virou Suco* (1980). O filme conta a história de Deraldo, um poeta nordestino que, vivendo em São Paulo, se vê na condição de fugitivo ao ser confundido com Severino, outro nordestino que havia assassinado o próprio patrão. Ao longo da narrativa, Deraldo trabalha em vários empregos para tentar sobreviver, sempre reagindo violentamente a qualquer forma de opressão e de humilhação, normalmente impostas a migrantes nordestinos que vivem na capital paulista. O protagonista decide encontrar o verdadeiro assassino, a fim de saber sobre sua história de vida e escrever a respeito dela. Ao fim do filme, Deraldo encontra Severino em um estado de intensa loucura.

O Homem que Virou Suco é uma obra que retrata as dificuldades dos migrantes nordestinos. Protagonizado pelo ator José Dumont, o filme foi um fracasso de bilheteria, sobretudo devido à presença de produções norte-americanas que sufocavam a produção nacional.⁵⁷ A obra somente fez sucesso no circuito convencional depois de conquistar a Medalha de Ouro, de Melhor Filme, no Festival Internacional de Moscou, em 1981. Porém, é preciso deixar claro que o filme apenas circulou intensamente dentro dos circuitos alternativos cineclubistas, principalmente em associações de nordestinos, sindicatos etc.

No ano de 1983 Batista de Andrade lançou o longa *A Próxima Vítima*, estrelado por Antonio Fagundes. No filme, um repórter (Fagundes) investiga uma série de homicídios cometidos contra mulheres no bairro do Brás, em São Paulo, mergulhando cada vez mais em um universo de miséria e violência, à medida que a investigação avança. Um dado interessante a respeito de *A Próxima Vítima* é o fato de que o diretor teve que lutar na justiça para garantir que o filme fosse lançado sem cortes.

Dois anos depois seria lançado o documentário *Céu Aberto*, obra que vem a ser o objeto de estudo da presente pesquisa. Trata-se de um documentário que acompanha os momentos de transição da ditadura para a democracia, usando como ponto referencial o processo de eleição, doença e morte de Tancredo Neves. O filme aprofunda-se no processo de

⁵⁷ 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. 287-295.

redemocratização, revelando as complexidades daquele momento da história do Brasil.⁵⁸ A obra ganhou o Prêmio Especial do Júri e o Prêmio de Melhor Filme OCIC (*Office Catholic International* du Cinema), no Festival Internacional do Rio, em 1985; além do Prêmio Especial do Júri, no Festival de Aveiro (Portugal), em 1986, e do Prêmio Especial do Júri, em Caxambú, também em 1986.

1987 foi ano do lançamento de *O País dos Tenentes*. O filme conta a história de um militar que, apesar de ter participado do movimento tenentista durante a juventude, passou a usar de sua posição no governo para defender os interesses de multinacionais, durante sua velhice. Protagonizado por Paulo Autran, o filme tem como tema a perda dos valores ideológicos e a adesão ao sistema capitalista.

Os anos 1990 começaram com uma grande decepção para o cineasta: a impossibilidade de realizar *Vlado*, filme que teria como tema a história de Vladimir Herzog, impossibilidade essa provocada pela falta de apoio financeiro por parte do governo. João Batista de Andrade decidiu partir para um “exílio”, no interior de Goiás, onde se dedicou ao desafio de fazer cinema no interior do país. O cineasta morou em Doverlândia (GO) entre os anos de 1991 e 1993, mudando-se então para Barra do Garças (MT), onde residiria até o ano de 1995, ano no qual mudou-se para a cidade de Goiânia. Em 1995, filmou *O Cego que Gritava Luz*, e em 1999 realizou *O Tronco*, filme baseado no romance de Bernardo Élis. Em Goiás, o diretor criou o FICA (Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental), e também fundou sua nova produtora, a Oeste Filmes, pela qual lançou o longa *Rua Seis, Sem Número* (2002).

Após todos esses anos no “exílio”, Andrade voltou para a cidade de São Paulo. 2005 foi o ano do lançamento do documentário *Vlado – 30 Anos Depois*, sobre Vladimir Herzog. Nos anos de 2005 e 2006, Andrade ocupou a Secretaria de Cultura do estado de São Paulo, durante o governo de Geraldo Alckmim, conseguindo estabelecer uma política cultural que viabilizou mais de 500 projetos em todo o estado nas áreas de teatro, cinema, música, literatura etc. No ano de 2006 lançou o longa *Veias e Vinhos*, adaptação do romance de Miguel Jorge. Já no ano de 2008 o cineasta realizou o documentário *Travessia*, co-produzido pela TV Brasil. Nesse mesmo ano, o cineasta lançou-se candidato a vice-prefeito da cidade de São Paulo ao lado de Soninha Francine, candidata a prefeita, pelo Partido Popular Socialista

⁵⁸ Não vamos entrar, agora, em detalhes a respeito do filme *Céu Aberto*. Este documentário, na condição de nosso objeto de pesquisa, será devidamente discutido e analisado nos próximos capítulos do presente trabalho.

(PPS). A chapa Soninha-João Batista obteve 4,19% dos votos do eleitorado, não conseguindo se eleger. Nas palavras de Henrique José Vieira Neto,

A participação como candidato a vice-prefeito, na eleição municipal de São Paulo (SP) em 2008 pelo PPS ou a coordenação da Secretaria de Cultura do Estado no governo Alckmim, pode parecer estranho para um militante com as características do cineasta J. B. de Andrade. Mas, ao analisarmos seu percurso profissional, intelectual e político, podemos entender que sua militância e engajamento sempre visaram a *praxis*, do que a disseminação pura e simples de seu pensamento e ideologia.⁵⁹

Como se vê, temos que a ação política de João Batista de Andrade vai além da simples disseminação, por meio de cinema, de sua ideologia. De fato, o cineasta brasileiro tem procurado, ao longo de toda a sua trajetória, exercer o seu papel de sujeito histórico dentro do recente processo histórico brasileiro. Desse modo, Andrade tem participado intensamente dos debates e conflitos políticos que permeiam a história recente do nosso país. O próprio cineasta resume sua trajetória da seguinte forma:

Não é novidade para ninguém minha obsessiva ligação, como cineasta, aos fatos políticos ou temas que possibilitem uma repercussão, uma leitura política. Eu me revelei assim no primeiro filme, o *Liberdade de Imprensa* e segui pela vida afora perseguindo esse fio que pudesse ligar o cinema à política.⁶⁰

Estabelecer uma ligação entre cinema e política, eis o objetivo de João Batista de Andrade. Considerando esse objetivo do cineasta, fica agora uma pergunta: como se dá a ligação entre o filme *Céu Aberto*, objeto da nossa pesquisa, e a política da história recente do Brasil? Para se chegar a uma resposta é necessário proceder a uma análise fílmica do referido documentário. Posto isso, o próximo capítulo será dedicado a uma análise formal da obra cinematográfica *Céu Aberto*.

⁵⁹ VIEIRA NETO, Henrique José. *O Tronco*: obra literária de Bernardo Élis (1956), fílmica 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, f. 113.

⁶⁰ 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. 321.

UMA ANÁLISE FORMAL DO
FILME *CÉU ABERTO* (1985)

CAPÍTULO II

NO CAPÍTULO anterior fizemos alguns apontamentos sobre a vida e a obra do cineasta João Batista de Andrade, destacando a sua ideologia ligada ao campo da esquerda política, bem como a presença das questões inerentes aos debates políticos em seus filmes. Posto isso, o nosso objetivo com o presente capítulo é empreender uma análise formal do filme *Céu Aberto*, que vem a ser o nosso objeto de estudo. O exercício ao qual vamos nos dedicar neste capítulo se orienta no sentido de identificar os aspectos estéticos que compõem esse documentário. A análise formal do filme é necessária por que, como dissemos na “Introdução” do presente trabalho, o debate estético é essencial para o estudo das relações entre o Cinema e a História.

Compreendido como sendo uma linguagem artística, temos que o documentário *Céu Aberto* procura comunicar algo a seu espectador, utilizando-se para isso de certos recursos de linguagem. Neste sentido, pretendemos agora mostrar ao leitor como a narrativa do filme é construída, quais as temáticas trabalhadas pela obra e quais recursos estéticos são utilizados no tratamento dessas temáticas. Acreditamos que tal análise formal fornecerá os alicerces para um posterior exercício de articulação entre os procedimentos estéticos e os debates políticos em andamento durante o período de realização do filme.

***CÉU ABERTO* SEQUÊNCIA A SEQUÊNCIA**

CÉU ABERTO (1985) começa com a impressionante sequência do cortejo do corpo de Tancredo Neves pelas ruas da cidade de São Paulo (Figura 1). O dia é 22 de abril de 1985. A grandiosidade do evento é tocante: uma multidão de milhares de pessoas dá o seu adeus àquele que foi o primeiro civil eleito depois de mais de vinte anos de ditadura militar. O povo nas ruas grita o nome de Tancredo; há gritos de “O povo unido jamais será vencido! O povo na rua, a luta continua!”; muitos cantam trechos do hino nacional; outros tantos cantam versos da canção **Pra não dizer que não falei de flores**, de Geraldo Vandré; bandeiras do Brasil são carregadas; a multidão segue o carro do corpo de bombeiros que leva o caixão de Tancredo ao aeroporto; um militar observa, do alto, toda a cena. O som dessa primeira sequência é direto e registra os gritos, os cantos, as sirenes e as buzinas, em um clima de muita comoção. A câmera filma o povo, na maior parte das vezes, de cima para baixo, mas há momentos em que a câmera está no meio do povo. O plano geral é comumente usado para mostrar o tamanho daquele acontecimento.



(Figura 1: Cena do filme *Céu Aberto*, 1min22secs)

Há um corte para a cena da decolagem do avião que levará o corpo de Tancredo Neves para Brasília. O movimento de câmera acompanha a decolagem da aeronave, enquanto uma música orquestral lenta e triste é executada na trilha sonora. A música continua a ser tocada quando surge, na tela, a imagem das montanhas do interior de Minas Gerais, é quando o filme nos leva para a cidade de São João del-Rei. A cidade mineira é, num primeiro momento, filmada do alto. Vemos então um missa sendo realizada em uma igreja, missa essa que conta com a presença de um coral e de um pequeno conjunto de músicos. Homens tocam os sinos da igreja, há pessoas sentadas nas calçadas que observam o movimento da cidade. Uma velha e uma criança estão à janela de casa. Pessoas andam pelas ruas. Vemos igrejas, casarões e ladeiras, num típico cenário de cidade histórica do interior de Minas. Os homens que tocam os sinos da igreja mostram como o fizeram no dia da morte de Tancredo Neves. O som dos sinos acompanha, em *off*, as imagens da cidade, em uma sequência marcada pela mineiridade, na qual a religiosidade mineira se faz fortemente presente.

O som dos sinos é, aos poucos, substituído pelo som de uma máquina de escrever sendo usada, num movimento que sugere que a notícia da morte de Tancredo Neves vai se espalhando, através dos sinos da igreja e da máquina de escrever da imprensa, já num

processo de construção da memória coletiva em torno do fato. Começa então a entrevista com o jornalista Joanino Lebosque, jornalista responsável por um pequeno jornal local chamado “Jornal do Poste”. Durante a entrevista, vemos imagens da casa de Tancredo Neves em São João del-Rei, bem como fotografias de Tancredo em várias fases de sua vida, e pessoas da cidade lendo o “Jornal do Poste”, pessoas essas que lançam olhares desconfiados para a câmera do documentarista. Na entrevista com Joanino Lebosque, a câmera não é fixa e se movimenta o tempo todo, ora mostrando o entrevistado ora mostrando os exemplares do jornal que estão espalhados pela mesa.

Na fala de Lebosque, notamos um elemento que aparecerá em outros momentos do filme: a imagem de Tancredo Neves como um “conciliador”, responsável pela redemocratização “pacífica” do país. 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 é visto como um herói exemplar pela memória coletiva. O tom da fala de Lebosque pode ser melhor exemplificado por meio do seguinte trecho de sua entrevista:

João Batista de Andrade: “Por que o senhor acha que o Tancredo Neves fez essa carreira política dele?”.

Joanino Lebosque: “É porque ele era um espírito nato de conciliação. Quando chegava alguém perto dele e falava assim: ‘Olha, tu sabe o que o fulano falou do senhor, doutor?’, ‘O que foi?’, ‘Que o senhor é um ladrão, um canalha...’. E ele dizia assim: ‘Ah... eu não acredito não! Porque eu sou amigo do fulano de tal, essa pessoa tão brilhante e tudo...’. Aonde mostra que desde pequeno é que ele teve espírito de conciliador, porque ele nunca rebateu uma ofensa. Pelo contrário, quem falasse mal dele ele contornava a situação e elogiava a pessoa. E em 1961, no episódio do Jânio Quadros, com a doidice dele tomando aqueles uísques brabo dele lá no... assistindo filme de faroeste lá... que ele deixou a presidência da república entregue às baratas, foi o Tancredo que evitou uma mortandade terrível no Brasil. Porque ele foi... procurou o João Goulart, procurou fulano, removeu todo mundo, sempre com espírito de conciliador.”.

João Batista de Andrade: “O que é conciliação?”.

Joanino Lebosque: “Conciliação é... é... é não deixar sair encrenca 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”.⁶¹

A fala de Lebosque constrói uma imagem bastante positiva do político mineiro, que é visto aqui como um conciliador, uma pessoa capaz de evitar conflitos, um homem que procurou sempre soluções pacíficas, alguém que sempre esteve disposto a dar a outra face, uma vez que nunca teria revidado uma ofensa. Dito de outra forma, a capacidade que Tancredo tinha de lidar com várias correntes políticas é vista, não como uma habilidade estritamente política, mas como um traço de uma personalidade humanista, bondosa, quase santa.

Após a entrevista de Joanino Lebosque, *Céu Aberto* nos mostra um trecho de um cinejornal, todo em preto e branco. O cinejornal mostra uma visita que Tancredo Neves e Juscelino Kubitschek fizeram à cidade de São Sebastião do Paraíso, no ano de 1964. O cinejornal é um exemplo de documentário filmado em um estilo mais clássico, onde temos a presença marcante da voz em *off*, voz que narra/descreve as cenas filmadas com um tom de autoridade. A voz em *off* diz, em discurso indireto, o que os dois políticos disseram no comício realizado em uma praça da cidade. O que Tancredo teria dito, segundo a locução, foi o seguinte: “O senhor Tancredo Neves falou de sua posição a favor das reformas de base, mas dentro do mais absoluto respeito às tradições do nosso povo. Finalizou conclamando todos a cerrar fileiras em torno de JK-65”. Segundo a voz em *off*, Tancredo defendia as reformas de base propostas pelo governo de João Goulart, mas, desde que fossem feitas “dentro do mais absoluto respeito às tradições do nosso povo”, ou seja, sem radicalismo, sem conflitos, sem violência. Aqui está colocada, assim como na fala de Joanino Lebosque, a imagem de Tancredo Neves como um conciliador, uma vez que, ao falar à população da cidade, o discurso do político mineiro procurava atender, de uma só vez, aos anseios do povo e às preocupações da classe dominante.

Na sequência do filme, temos a entrevista com a historiadora Lucília Neves. Falando atrás de uma mesa e, sendo filmada por uma câmera estática, a fala da historiadora é marcada por um tom de autoridade, próprio do discurso acadêmico. A fala da intelectual traz a trajetória política de Tancredo Neves, trajetória essa que é ilustrada, na tela, com fotos de Tancredo em vários momentos de sua carreira política. Mais uma vez aparece a imagem do “Tancredo conciliador”:

⁶¹ Trecho transcrito diretamente do filme *Céu Aberto*. [Transcrição nossa. Não Publicado] Todos os trechos citados são retirados do referido filme, salvo quando vier indicada por referência bibliográfica específica.

Nos primeiros anos da ditadura, ele soube esperar o momento certo em que a população e os políticos pudessem retomar a luta pela democracia e a partir do final dos anos 70, junto com toda a população brasileira, ele retoma a luta pela democracia segundo a concepção que ele sempre teve, que era uma concepção de levar o Brasil para caminhar para a transição para a democracia através de um amplo movimento de conciliação nacional.

Segundo a historiadora, Tancredo Neves foi um político cauteloso que, durante os anos de chumbo da ditadura militar, soube esperar o momento certo para retomar a luta pela democracia, na perspectiva de que tal luta não deveria ser fundada na violência e no radicalismo, mas sim em “um amplo movimento de conciliação nacional”.

Passamos então à primeira sequência filmada em frente ao Hospital de Clínicas, em São Paulo, onde Tancredo ficou internado nos seus últimos dias de vida. Vemos na tela um grande número de repórteres e equipes de TV que cobriam os acontecimentos. Vemos também o grande número de populares que faziam vigília em frente ao Hospital. As primeiras imagens são acompanhadas pelo som da voz de um repórter que, usando vários jargões médicos, informa o estado de saúde do político. O povo que está em frente ao Hospital reza um terço, ouvimos a Ave Maria sendo rezada. A câmera mostra as faces sofridas das pessoas, em um clima de angústia, desespero e desamparo, onde toda a população parece estar perdida. Vemos uma infinidade de equipes de TV e rádio, bem como a presença de grandes personalidades, como o político Franco Montoro e o cardeal D. Paulo Evaristo Arns. O secretário de imprensa Antonio Brito dá uma entrevista coletiva sobre o estado de saúde de Tancredo. As imagens registradas pela câmera mostram toda a tensão e confusão do momento, vemos um emaranhado de fios, dos equipamentos das emissoras de TV, atravessar a tela em todas as direções (Figuras 2 e 3). O próprio cineasta assim comenta essa sequência:

Ao filmar o povo ali amontado, 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.⁶²

⁶² 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.



(Figura 2: Cena do filme *Céu Aberto*, 16min08secs)



(Figura 3: Cena do filme *Céu Aberto*, 18min53secs)

Em seguida temos o depoimento do cartunista Chico Caruso. A fala do cartunista é bastante interessante e está transcrita, na íntegra, a seguir:

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.

Aqui também temos a imagem de Tancredo como um político que evitou a dicotomia, que buscou um meio termo na realização da redemocratização do país, um homem que soube conciliar. Mas a fala de Chico Caruso traz, de forma bastante sutil, um dado novo em relação às outras falas trazidas por João Batista de Andrade: 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”, saída política essa que procurou agradar tanto a população em geral, que ansiava pelo retorno da democracia, quanto as classes governantes, interessadas em evitar conflitos mais radicais. Ao cativar as pessoas, Tancredo “conciliava” o país.

Após o depoimento de Caruso, João Batista de Andrade vai às ruas para registrar as falas de populares. É uma sequência bastante instigante de *Céu Aberto* (Figuras 4, 5 e 6). Muitas das pessoas não sabem o que dizer a respeito da doença de Tancredo Neves, já outros se arriscam a especular sobre o que realmente teria acontecido com o presidente eleito. Um homem diz a João Batista que “Na realidade, diz um boato que ele tomou um tiro, né? Agora, ninguém sabe a verdade, ninguém fala a real mesmo.”. Outras falas também caminham nessa mesma direção, revelam um clima de desconfiança para com o que era divulgado na imprensa: “Noticiário não quer dizer nada, tá tudo escondido!”, diz um outro homem. O povo anseia pela verdade, anseia por ver Tancredo: “Nunca ninguém viu ele na televisão doente nem nada. Nunca aconteceu nada que possa ver ele. A gente fica tudo irritado, né? Nervosa, né? Porque eu quero ver ele doente.”, diz uma mulher. Tancredo era visto como o homem que queria resolver os problemas sociais do país, e, por se mostrar disposto a isso, teria despertado a fúria dos poderosos. Um homem diz:

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 deixa transparecer a ideia, muito corrente no momento, que Tancredo teria sido vítima de um homicídio. Trata-se de uma fala que coloca Tancredo Neves do lado do bem e os seus opositores do lado do mal. Em suma, é uma fala de um homem do povo que enxerga a política de forma dicotômica.



(Figura 4: Cena do filme *Céu Aberto*, 20min37secs)



(Figura 5: Cena do filme *Céu Aberto*, 23min30secs)



(Figura 6: cena do filme *Céu Aberto*, 23min36secs)

Após registrar essas falas, o cineasta volta ao Hospital de Clínicas para filmar uma segunda sequência. É o momento do depoimento de um popular que fazia vigília ali (Figura 7). Transcrevemos aqui toda a sua fala:

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?



(Figura 7: cena do filme *Céu Aberto*, 24min34secs)

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.

Em seguida, temos a terceira sequência filmada em frente ao Hospital de Clínicas. Trata-se da sequência que mostra o grande número de pessoas que estavam ali presentes, 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, onde as pessoas filmadas pareciam se encontrar em um transe coletivo (Figuras 8 e 9). A sequência termina com a exibição de fotografias de jornal, uma delas mostra um médico fazendo um sinal de “Ok!” com o polegar, já uma outra fotografia mostra a imagem de Tancredo Neves morto.



(Figura 8: cena de *Céu Aberto*, 26min06secs)



(Figura 9: cena de *Céu Aberto*, 27min53secs)

Passamos então para o depoimento de Fernando Henrique Cardoso que, naquele momento, era senador do PMDB. Vejamos o que o documentarista e Fernando Henrique conversaram:

João Batista de Andrade: “Que falta faz o Tancredo Neves ao Brasil hoje?”.

Fernando Henrique Cardoso: “Faz uma falta imensa, porque Tancredo foi um líder, mas foi um símbolo também. E símbolo do quê? O símbolo da negociação sem abaixar a cabeça, da moderação sem pusilanimidade, símbolo da democracia. A presença dele nos ajudaria muito. A sua ausência,

entretanto, nos deixa um legado fundamental que é sua imagem... que até mesmo a forma de sua morte que é um legado precioso, porque ele representa a necessidade de democracia no Brasil.”.

João Batista de Andrade: “No futuro, daqui a cinquenta anos, o que vão dizer de Tancredo Neves?”.

Fernando Henrique Cardoso: “Olha, é difícil imaginar o futuro, mas acho que um símbolo vira mito dependendo da projeção da obra que nós fizermos, se nós construirmos a Nova República embasada nos ideais de Tancredo, Tancredo será um mito, um homem que se martirizou para que o Brasil nunca mais tivesse ditadura.”.

Tancredo Neves é visto como um negociador, um moderado, um símbolo da democracia. A fala de Fernando Henrique traz a ideia de que Tancredo deixou uma lição ao Brasil, um modelo de comportamento a ser seguido: o comportamento da conciliação. O diálogo entre o cineasta e o político também nos mostra o projetar da memória coletiva a respeito de Tancredo. O que vão dizer dele no futuro? A imagem que ficará na memória é a imagem de Tancredo como um mártir, um herói que foi símbolo da democracia. É um momento interessante do filme, uma vez que mostra a construção da memória coletiva já no momento do acontecimento histórico.

Há um corte na montagem que nos leva ao velório de Tancredo Neves em Brasília. O corpo está sendo velado no Congresso Nacional, em um ambiente silencioso e fúnebre. A câmera procura José Sarney, o caixão de Tancredo é carregado pelo interior do Congresso, as pessoas acompanham silenciosamente o caixão, uma multidão está do lado de fora quando o caixão é tirado do Congresso. A trilha sonora dessas cenas é composta ora pela captação direta do som ambiente ora por uma música orquestral melancólica. Durante o velório, Batista de Andrade colhe os depoimentos de alguns políticos, sendo que dois deles merecem destaque. O primeiro depoimento é o de Eduardo Suplicy, que era deputado do PT na época. Vejamos a fala de Suplicy:

O presidente Tancredo Neves foi uma pessoa que em sua vida mais conversou, não tanto com os trabalhadores em si, vendo o seu 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.

Essa fala contrasta fortemente com todas as falas anteriormente presentes em *Céu Aberto*. Suplicy afirma que Tancredo tinha sim um “espírito de conciliação”, mas esse espírito

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, moderação ou de pacifismo, tal como aparecia nas falas anteriores. Ao afirmar que Tancredo não era tão próximo das classes trabalhadoras, Eduardo Suplicy nos instiga a pensar na contradição da relação entre o político e o povo: o povo se identifica com um líder, reza por ele, chora a sua morte, mas, esse mesmo líder, ao longo de sua carreira política, deu mais ouvidos aos empresários e aos governantes, sempre esteve mais próximo das elites do que do povo. Em outras palavras, é como se Eduardo Suplicy nos perguntasse: até que ponto Tancredo Neves estava realmente preocupado com os problemas sociais do Brasil? Os discursos de Tancredo não teriam, como verdadeira finalidade, apenas o controle/convencimento das massas?

O outro depoimento a ser destacado é o de Flávio Marcílio, deputado do PDS na época, partido que apoiava a ditadura militar. Ao conversar com João Batista de Andrade, Flávio Marcílio segue uma linha de raciocínio próxima à de Eduardo Suplicy. Vejamos o diálogo:

Flávio Marcílio: “Eu não fui oposição a Tancredo Neves, estivemos em partidos diferentes. Mas mantivemos sempre, uma boa amizade, e nas duas das três vezes que eu disputei a Presidência da Câmara, contei com o apoio de Tancredo Neves. E eu me lembro bem quando Tancredo foi eleito governador de Minas, e eu presidente da Câmara, Tancredo teve da minha parte um jantar oferecido na minha residência particular”.

João Batista de Andrade: “O senhor acha que essa capacidade dele de lidar com todas as correntes foi importante para costurar a abertura democrática?”.

Flávio Marcílio: “Não. Foi importante para que ele vencesse a eleição presidencial. A meu ver, a abertura democrática que nós estamos a disputar cabe essencialmente a João Figueiredo”.

Tal como na fala de Eduardo Suplicy, o depoimento de Flávio Marcílio traz a ideia de que o estilo conciliador da política de Tancredo Neves tinha, na verdade, uma finalidade estritamente política e eleitoral. Tancredo Neves não estaria, de fato, interessado nos problemas do povo, na pobreza, na fome etc. Está implícita aqui a noção de que Tancredo, em seus discursos, buscava apenas um apoio popular que referendasse a decisão do Colégio Eleitoral. Depois de atribuir a responsabilidade pela abertura democrática a João Figueiredo, Flávio Marcílio afasta-se da câmera com um sorriso no rosto, um sorriso de deboche, como se estivesse plenamente satisfeito com toda a situação (Figura 10).



(Figura 10: cena de *Céu Aberto*, 33min56secs)

Após essa sequência, João Batista de Andrade entrevista Ulysses Guimarães, que era o presidente do PMDB na época. Visivelmente abalado pela morte de Tancredo, Ulysses fala a respeito da sua convivência política e pessoal com o político mineiro; do papel de Tancredo nos anos da ditadura; da preocupação que Tancredo tinha para com a questão da pobreza; da paixão de Tancredo pela política; da habilidade política que Tancredo demonstrou quanto da morte de Getúlio Vargas; do fato de que Tancredo era um homem muito corajoso etc. A fala de Ulysses Guimarães faz muitos elogios a Tancredo, e em alguns momentos é acompanhada por fotos e vídeos antigos que mostram a trajetória de Tancredo.

Neste momento do filme, o depoimento de Ulysses é interrompido, sendo exibido um trecho do filme *Getúlio: glória e drama de um povo*.⁶³ Trata-se de um documentário em preto e branco, filmado de forma clássica, que narra a comoção popular quando da morte de Getúlio Vargas. O cortejo, o velório e o enterro de Getúlio 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 (Figura 11). 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.

⁶³ **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.



(Figura 11: cena de *Getúlio: glória e drama de um povo*, mostrada aos 39min33secs do filme *Céu Aberto*)

Após esse trecho de *Getúlio: glória e drama de um povo*, Batista de Andrade nos leva novamente ao depoimento de Ulysses Guimarães. Trata-se de um momento interessante do filme, vejamos o que Ulysses diz:

Nós, principalmente durante o período autoritário no seu início, não tínhamos povo, tínhamos uma massa, um somatório de pessoas, mas não havia um cimento, uma consciência que unisse o povo, principalmente pelo terror e pelo medo... [Corte na imagem e no som]. A campanha das Diretas foi justamente esta centelha, este traço de união, porque foi um toque de reunir para todo o povo brasileiro. Nós tínhamos que resolver o problema ouvindo a rua, senão os problemas seriam resolvidos na rua, com explosões sociais. Desta forma, e através do convívio democrático, não traumática, não cruenta, não sangrenta, isso representava até a vocação do Tancredo Neves que nunca quis as soluções radicais.

Essa fala possui alguns elementos importantes. Em primeiro lugar, é preciso destacar a ideia do “não ter povo” durante o início da ditadura. Trata-se de um pensamento social muito próprio das classes governantes e intelectualizadas da sociedade brasileira, pensamento esse marcado pela noção de que o povo precisa ser educado, precisa ser guiado por alguém, precisa de um “traço de união”. Em segundo lugar, a fala esclarece que houve a necessidade, no período final da ditadura, de “ouvir a rua”, ou seja, demonstrar para a população que havia um interesse, por parte dos políticos que lutavam pela volta da democracia, em atender as demandas das camadas amplas da sociedade. Por fim, temos aqui, mais uma vez, a ideia de que Tancredo Neves foi fundamental no processo de conciliação nacional, conciliação essa que impediu qualquer forma de violência e de radicalismo naquele momento.

Após o fim desse depoimento, são mostradas cenas de TV filmadas durante a ditadura militar. São cenas do general Newton Cruz dando uma entrevista. Ao ser questionado por um repórter sobre um possível retrocesso na democracia, durante o Estado de Emergência no Distrito Federal, o general responde com toda a truculência e autoritarismo possíveis. Newton Cruz manda o repórter calar a boca, agarra-o pelo braço e o humilha em frente à câmera, enquanto outro militar cobre a lente da câmera com a mão, no intuito de impedir o registro das cenas de agressão. São cenas que mostram todo o autoritarismo do regime militar, a falta de liberdade de imprensa e o poder quase absoluto nas mãos dos militares (Figura 12).



(Figura 12: cena do filme *Céu Aberto*, 43min11segs)

Na montagem, João Batista de Andrade usa essas cenas de TV como uma espécie de introdução para a sequência que vem em seguida: os depoimentos de jornalistas a respeito de um possível golpe militar contra Tancredo Neves. É neste momento de *Céu Aberto* que o documentarista vai bater de frente com todo o discurso de conciliação nacional que, até neste ponto do filme, se fez fortemente presente nas falas de muitos entrevistados. Vejamos o que dizem os jornalistas Etevaldo Dias, Roberto Lopes e Ricardo Noblat:

Etevaldo Dias: “Havia rumores nos quartéis. Isso a gente sabia já há algum tempo da preocupação das candidaturas que vinham surgindo. Mas, eu acho que o episódio marcante foi as medidas de emergência durante a votação da emenda Dante de Oliveira. Houve uma operação militar que era o próprio golpe militar legalizado. A cidade toda cercada e o Congresso cercado. Ali bastava um alô do Newton Cruz para que se invadissem o Congresso. A partir daí, houve nas convenções, na véspera da convenção... espalharam cartazes, e depois ficou comprovado pelos militares, cartazes falsos insinuando o apoio dos comunistas a Tancredo Neves, numa operação comandada pelo

CEIEX. Depois disso, veio ainda uma conferência no quartel general em Brasília, onde se fez uma pregação que segundo militares que assistiram, militares e democratas, foi uma preparação de espírito... uma preparação psicológica para o que pudesse vir depois. Nessa conferência, eles falaram do perigo comunista e também das insinuações de ligações de Tancredo Neves com os comunistas e as organizações de base e o temor da Igreja. Toda uma preparação para cerca de trezentos oficiais do quartel general. Havia muito perigo nesta época, havia um clima muito propício a se ativar a fazer uma organização dentro dos quartéis para preparação de um golpe militar. Mas não era fácil um golpe militar. Havia toda uma mobilização popular em torno da campanha pelas diretas, com multidões nas ruas. E essa própria mobilização continuou na campanha do Tancredo Neves. Nos comícios do Rio e de São Paulo. Havia certeza, e sabíamos disso, nas conversas que tínhamos no meio militar, de que em caso de golpe poderia haver resistência e eles temiam isso. Eu acho que a mobilização popular era o que assustava mais”.

Roberto Lopes: “Não estou de maneira nenhuma convencido de que houve um golpe em andamento contra o Dr. Tancredo Neves. Não estou convencido disso. Eu acho que houve a maquinação de um golpe. Houve inclusive um vazamento proposital desta maquinação para ser usada como instrumento de pressão a favor do governo contra a campanha da então oposição. Mas todos sabem que existiam pessoas que não descartavam esta hipótese. É de domínio público que o ex-comandante militar do Planalto, o General Newton de Oliveira e Cruz, não descartava esta hipótese, e que o General Íris Lustoza, que comandou o Centro de Informações do Exército, não descartava essa hipótese”.

Ricardo Noblat: “A pretensão do presidente Figueiredo ao longo de todo processo, de sua própria concepção, foi a de se possível prolongar, prorrogar o seu mandato. O que o Heitor de Aquino, assessor de Maluf, chamou de ‘a última expressão de racionalidade do sistema’, que seria essa área militar se mobilizar para manter-se no poder, se perpetuando através da vitória de Paulo Maluf, essa expressão de racionalidade desmoronou-se na medida em que não havia unidade nesse próprio meio militar. Não havendo unidade nesse meio militar, diante do avanço da candidatura do Dr. Tancredo e diante da participação popular que sacramentou essa candidatura. Então, a própria área militar se desfez e os ministros e os principais chefes militares não tiveram condições de agir, e com a divisão entre eles, se deu a passagem do Dr. Tancredo Neves”.

Etevaldo Dias: “Mas havia a possibilidade de se criar um clima de instabilidade, uma crise político-militar. Como? Por exemplo, só exemplo, o General Newton Cruz invadissem o Congresso e desse uma tentativa de golpe como ocorreu na Espanha com Tajera Molina. Bastaria isso, criaria um clima e sairia um candidato híbrido, um militar civil, por exemplo como o General Ludwig. Poderia haver essa tentativa e Tancredo sabia disso e temia. Tanto que ele, aconselhado pelos seus assessores, montou um esquema antigolpe, um esquema fantástico que era tirar deputados, tirar ele daqui de Brasília e montar um governo popular de resistência que poderia ter sede em Belo Horizonte, em São Paulo ou no Paraná, onde havia forças militares leais a Tancredo. Em caso de golpe, o Dr. Tancredo estava avisado: ‘Vá imediatamente pro Congresso, é lá que vai se montar a resistência.’ Ele entraria no gabinete do senador Severo Gomes, que é um dos poucos

gabinetes no Senado que tem saída pra rua. Nessa entrada sairia um sócio em direção ao aeroporto pra ser preso, enquanto o Dr. Tancredo sairia num furgão em direção a Paracatu, onde haveria um avião que desceria numa pista... não era no aeroporto mesmo... era uma pista na estrada pra levá-lo primeiro pra Uberaba e de lá, numa segunda etapa, onde fosse mais seguro militarmente, ou Belo Horizonte ou São Paulo ou Paraná. Dividiria o Brasil em dois, criando uma crise inegável, a ponto de... aí forçaria os militares golpistas a recuar. Ou então, poderíamos ter uma revolução”.

Não pretendemos aqui discutir se todas essas especulações correspondem à verdade dos fatos. Mas 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, havia a maquinação de um golpe militar contra Tancredo, havia um plano de resistência por parte do grupo de Tancredo, havia fragmentação dentro do próprio meio militar, havia a possibilidade de uma revolta popular etc. Onde estaria a conciliação? Onde estaria a solução estritamente pacífica? As falas de Etevaldo Dias, Roberto Lopes e Ricardo Noblat representam, a nosso ver, um ponto crucial de *Céu Aberto*, no qual o documentarista instiga o espectador a pensar de forma mais crítica.

Mas a sequência seguinte nos mostra que qualquer tentativa de golpe, caso realmente tenha ocorrido, fracassou. É o momento em que vemos, na tela, cenas de um cinejornal que mostram a eleição de Tancredo Neves. As cenas são carregadas de sentimento, é um momento de esperança do filme *Céu Aberto*. Vemos cenas da votação do Colégio Eleitoral, bem como imagens da reação popular com o resultado da eleição: comemoração, euforia, fogos de artifício. A voz em *off* traz mais uma vez o discurso da conciliação: “Magalhães Pinto sufraga o nome do seu antigo adversário na conquista do governo de Minas. Sabe o povo que sempre se pode esperar de Minas a conciliação, quando esta se faz precisa”. O interessante dessa fala é a imagem do povo mineiro como um povo conciliador, deixando implícita a imagem de Tancredo Neves como um conciliador, uma vez que se tratava de um político mineiro. O cineasta, neste momento, quase nos faz acreditar novamente na conciliação nacional, mas a sequência seguinte nos impede de acreditar absolutamente em tal fato.

Chegamos agora à entrevista com o general Newton Cruz. Isso mesmo, o mesmo general que, há alguns minutos atrás, foi mostrado como um homem truculento e autoritário. A entrevista se deu na residência do próprio general. Mas como Newton Cruz está diferente agora! O general está bem mais velho, calmo e humilde. De acordo com Batista de Andrade,

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 irrequieto netinho, atrapalhado, aceitando e respondendo perguntas que, pouco tempo atrás, ele teria considerado uma provocação e, eventualmente, me agredido.⁶⁴

Newton Cruz dá a entrevista respondendo a todas as perguntas feitas, enquanto brinca com os netos (Figura 13). É exatamente essa a imagem que o cineasta quer deixar: um general que antes era poderoso e arrogante foi, com o fim da ditadura, transformado em um simples avô, em uma representação do desmantelamento da Ditadura Militar. O documentarista reforça a ideia dessa transformação por meio da exibição de fotografias do General durante a Ditadura, imagens que mostram como ele era poderoso. João Batista de Andrade deixa transparecer certo ressentimento para com o período da ditadura, é como se ele nos dissesse: não posso me reconciliar com os militares, não posso esquecer o que a ditadura fez e, por isso, mostro um representante da ditadura reduzido a nada.



(Figura 13: cena do filme *Céu Aberto*, 56min09secs)

A entrevista com o general é bastante interessante, e, merece ser transcrita na íntegra:

João Batista de Andrade: “General, em vários depoimentos fala-se da tentativa de um golpe militar contra Tancredo Neves, isso é verdade?”.

⁶⁴ 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.

General Newton Cruz: “Não. Isso aí, isso aí... olha... é uma grande mentira. Nunca houve no que me diz respeito, esse problema de golpe. Eu era soldado, eu cumpri minha missão de soldado, e nunca saí da minha missão de soldado. No que diz respeito a mim, se eu por acaso tivesse pensando em golpe, eu estaria sendo desleal para com os meus chefes imediatos. Eu tomei conhecimento da existência desse tal golpe através da reportagem de uma revista que falava que se houvesse golpe, seria eu o responsável e que o Dr. Tancredo Neves já estava seguro disso. E que só teve tranquilidade quando ele soube que eu tinha sido afastado do comando militar do Planalto. Eu desmenti a revista, disse que não havia nada disso como realmente não há nada, nada, nada e veja você, já se passou tanto tempo e nunca houve uma pessoa sequer, uma única, que estivesse participando do tal golpe. Então, que golpe seria esse? Eu sozinho? Evidentemente não seria possível. Nunca houve nada, nada, nada, nada de golpe”.

João Batista de Andrade: “General, agora, o senhor representava um militar de que as pessoas tinham muito medo na época. Por que essa imagem?”.

General Newton Cruz: “Bem, isso aí... isso aí tem que ser perguntado às pessoas que, segundo você, tinham medo de mim, porque a minha ideia nunca foi a de causar medo a ninguém. Certa ocasião, até disseram pra mim que naquela época da medida de Emergência, que eu assustava as pessoas, então eu dei a seguinte resposta: bom, se eu assustava as pessoas e se eu cumpria a minha missão apenas no susto, eu cumpri muito bem a minha missão, sem empregar a força, sem nada, apenas no susto”.

João Batista de Andrade: “Passado esse tempo todo, como é que você tá vendo essa Nova República e o trabalho que o Tancredo fez?”.

General Newton Cruz: “Bem, você deve notar a dificuldade que eu tenho em abordar este assunto neste momento, até porque eu acho que os esquerdistas estão ganhando terreno e esse é até um dos motivos para o caminho que eu adotei, a bandeira que eu adotei em ser contra a esquerdização do país. Essas leis que estão sendo proclamadas agora, de uma maneira completamente acordada, é Lei de Greve, Lei de Reforma Agrária... quer dizer... parece... parece que a gente tá procurando tudo, levando por este caminho... querendo resolver os problemas nossos como se resolvesse tudo através do regime de propriedade. Isso eu sou contra, isso não existe hoje. [Os netos do general chegam]. Vem cá, criança. Pronto hein, vocês querem hein... e agora... Não pisa aí não rapaz! Hein... e agora como é que nós vamos fazer? Hein? Vem cá, vem cá no colo, pronto, pronto... vem cá, vem cá no vô... vem cá...”.

João Batista de Andrade: “Brinca ali, ó!”.

General Newton Cruz: “Ali, ali ó! Fica sentadinho ali, pronto. É isso, pronto, tá aí, pronto, já vai, pronto”.

Neto de Newton Cruz: “Senta aqui, vô!”.

General Newton Cruz: “Não... eu não... vambora, anda... [um dos netos do general quase cai do brinquedo] êpa, ôpa hahahahaha ôpa... quase que ele foi, viu?”.

João Batista de Andrade: “General, acabou o tempo dos militares na política?”.

General Newton Cruz: “Olha, o que eu acho é o seguinte, na verdade eu acho que os militares, como militares, eles nunca estiveram na política. Os próprios presidentes que nós tivemos aí e que são tidos como presidentes militares (que são responsáveis pelo regime autoritário), eles foram presidentes nascidos, nascidos no exército, mas eles procuraram governar com civismo. Não houve militares na política”.

Como se pode observar, a fala do General Newton Cruz é carregada de um espírito militarista, o general orgulha-se de ter cumprido a sua missão de soldado e de tê-la cumprido apenas no susto, supostamente sem o uso da violência. O general nega as acusações feitas contra ele, bem como mostra uma posição conservadora, ao se posicionar contra o que ele chama de “esquerdização do país”. Mas a parte mais interessante de sua fala é a sua afirmação final de que “Não houve militares na política”, de que os presidentes militares teriam governado com civismo. A fala do general tem o intuito de apagar a imagem autoritária e violenta dos governos militares, numa tentativa de moldar a memória coletiva a respeito da ditadura. Mas João Batista de Andrade, durante essa fala do general, mostra, na tela, fotografias dos presidentes militares vestidos com os seus uniformes, procurando desmentir, através das fotografias, a fala do general. O cineasta não quer que o espectador esqueça o fato de que houve militares na política brasileira.

Após a entrevista com o general Newton Cruz, o cineasta leva o espectador ao velório de Tancredo Neves em Belo Horizonte. Vemos mais 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 de Tancredo, faz um discurso para a multidão. De repente, começamos a ver cenas de 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 desmaiam, alguns conseguem pular os portões, policiais procuram reanimar os desmaiados. Batista de Andrade faz uso de planos gerais da multidão para mostrar a dimensão do acontecimento. Num determinado momento, a câmera vai para o meio da multidão e podemos ver de perto todo desespero e toda a angústia daquele momento. Todavia, o destaque dessa sequência é a montagem alternada que o documentarista 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 (Figuras 14, 15 e 16). O recurso à montagem alternada, nesta sequência, não se dá por acaso. Segundo João Batista de Andrade,

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.⁶⁵

A intenção de João Batista de Andrade, ao fazer o uso dessa montagem alternada, é, exatamente, a de mostrar o distanciamento entre a elite e o povo. Enquanto o povo é filmado em todo o seu sofrimento e angústia, a elite é filmada com toda a sua frieza e falta de solidariedade.



(Figura 14: cena do filme *Céu Aberto*, 59min03secs)

⁶⁵ 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.



(Figura 15: cena do filme *Céu Aberto*, 59min42secs)



(Figura 16: cena do filme *Céu Aberto*, 58min56secs)

A sequência seguinte nos mostra o depoimento de um andarilho, um homem simples encontrado pelo cineasta, que ia a pé de Belo Horizonte a São João del-Rei, cidade natal de

Tancredo Neves, na qual o presidente eleito seria enterrado. O depoimento do andarilho é bastante instigante e está transcrito a seguir:

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 país. Na verdade, trata-se de uma concepção muito presente na cultura política brasileira: numa sociedade em que a política é marcada pelo paternalismo e pelo clientelismo, é comum o fato de as classes populares esperarem por um líder que irá, individualmente, resolver os seus problemas.

Na fala do andarilho também percebemos um outro aspecto da nossa cultura política: 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, muito comum nas camadas populares, de que se o país tem problemas, esses problemas devem ser resolvidos pela classe política, ou seja, o povo não manifesta o desejo de participar ativamente da política institucionalizada. Desta sequência, cabe ainda destacar 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, caminho no qual há uma infinidade de possibilidades: o país pode caminhar para algum lugar seguro ou caminhar para o nada, para o vazio (Figura 17).



(Figura 17: cena do filme *Céu Aberto*, 1h03min21secs)

A sequência seguinte nos mostra o velório de Tancredo Neves na cidade de São João del-Rei. Vemos mais cenas de uma multidão nas ruas, a comoção popular, um certo tumulto, o povo cantando, bandeiras do Brasil e muitas equipes da imprensa cobrindo tudo. O destaque para essa sequência vai para os depoimentos dos vários políticos ali presentes. João Batista de Andrade teve a ideia de se aproximar dos políticos e, quando eles comessem 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, mais uma vez, a ideia da conciliação nacional desejada por Tancredo.

Na montagem, Batista de Andrade corta todas essas, e outras, falas dos políticos. 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. Os 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 comessem a responder, a câmera deveria sair, deixando-os falar sozinhos. Era um desrespeito calculado, só possível numa democracia... Era, ao mesmo tempo, a revelação de que nada do que eles falassem importava naquele momento, nada teria peso algum, solução nenhuma. Só perplexidade. O Waltinho (o cineasta Walter Rogério) montou a sequência como uma cacofonia épica, uma maravilha de montagem, cortando os planos em pedaços de até dois ou três fotogramas em muitos momentos.⁶⁶

Em seguida, temos a sequência do sepultamento de Tancredo. Apenas a família, políticos, membros da Igreja e outras pessoas das camadas mais abastadas acompanham o sepultamento de perto. É noite e o ambiente é silencioso. Ulysses Guimarães 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 não 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,

⁶⁶ 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.

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 esqueçamos o povo e não reneguemos o teu exemplo e a tua memória, Tancredo Neves.

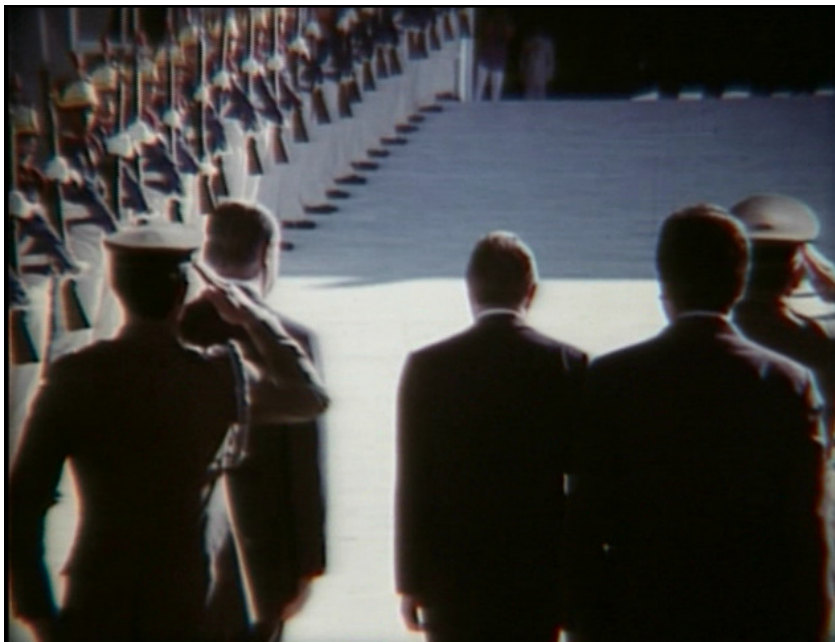
Podemos notar, nesse discurso, a promessa de que o regime democrático deve procurar acabar com as mazelas sociais do Brasil. É a promessa de que o governo deve pautar suas ações em benefício do povo. João Batista de Andrade deixa imprimida aqui, de forma bastante sutil, a sua preocupação, para não dizer desconfiança, com os rumos da democracia. Será que a classe política realmente procuraria resolver os problemas do país? A classe dominante não teria mudado o regime político apenas para se manter no poder? O que dava garantias de que teria fim a exploração econômica e social da maioria pela minoria?

Chegamos então à última sequência do filme: a cena de José Sarney subindo a rampa do Palácio da Alvorada. 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.⁶⁷

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. Através desse movimento da rua, o documentarista nos sugere que o processo histórico não está 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 (Figuras 18, 19 e 20).

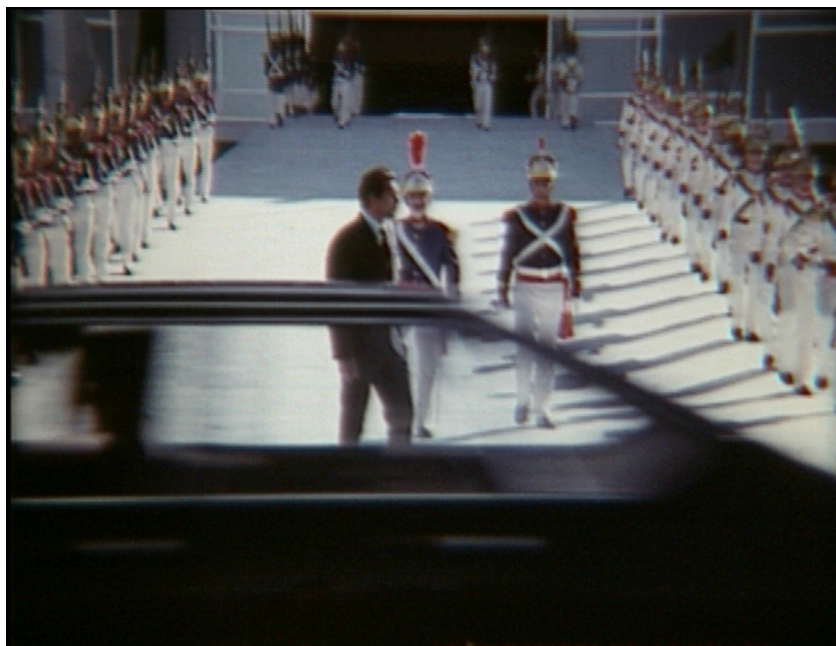
⁶⁷ CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias**: a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 336.



(Figura 18: cena do filme *Céu Aberto*, 1h13min16secs)



(Figura 19: cena do filme *Céu Aberto*, 1h13min40secs)



(Figura 20: cena do filme *Céu Aberto*, 1h15min32secs)

A ESTÉTICA DE *CÉU ABERTO*: A INTERVENÇÃO DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE

BRASIL, ANO DE 1985. Após pouco mais de duas décadas, a ditadura militar brasileira vai chegando ao fim. Nas eleições indiretas realizadas no mês de janeiro, Tancredo Neves é eleito presidente da República, o primeiro civil eleito para o cargo em mais de vinte anos. Um clima de euforia se espalha pelo país, uma vez que Tancredo contava com forte apoio popular. Todavia, a alegria logo teria fim pouco tempo depois da eleição quando, em 14 de março de 1985, o presidente eleito foi acometido por uma enfermidade e teve que ser hospitalizado, antes de tomar posse do cargo. O país entra em desespero, todas as atenções se voltam para as notícias a respeito do estado de saúde de Tancredo, é um momento histórico decisivo e delicado.

Foi a partir desse contexto, no calor dos acontecimentos, que o cineasta João Batista de Andrade decidiu realizar o documentário *Céu Aberto*. Em entrevista ao jornal **Estado de Minas**, ainda durante a produção do filme, o cineasta afirmou que “[...] eu estou fazendo tudo para que o filme agrade, que emocione e que ajude a gente a pensar sobre nosso país e sobre os desafios que ainda enfrentamos”.⁶⁸ A proposta do diretor com o filme, portanto, se orientava no sentido de não apenas emocionar o espectador, mas fazê-lo refletir sobre as

⁶⁸ TANCREDO Neves em filme. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 4 jun. 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076I006.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

complexidades do Brasil. O documentário deveria ser um espaço para a reflexão, tanto a sua própria quanto a do público. Para tal, decidiu fazer um documentário filmado em 35 mm, como um épico, contando com as presenças de Chico Botelho, na fotografia, Geraldo Ribeiro, no som, Armando Lacerda, na produção, além de Danilo Tadeu e Walter Rogério, na montagem.⁶⁹ Segundo Renata Alves de Paiva Fortes, a escolha pela filmagem em 35mm se deu tendo em vista o desejo do cineasta de

[...] evitar a precariedade que estava ligada à produção de documentários no momento. Essa postura também representa uma nova luta dos cineastas brasileiros, entre eles Bodanzky, Coutinho e Vladimir Carvalho, na metade da década de 1980: a busca pela exibição do documentário nas telas de cinema. A escolha pelo 35 mm representa também uma nova postura diante de seu objeto, uma certa transformação e exigência com relação ao seu cinema, uma clara necessidade de aprofundamento. Os tempos não eram mais de enfrentamento, mas sim de reflexão, por isso *Céu Aberto* é um filme que observa, tirando o máximo de informação, tentando revelar o máximo que está acontecendo.⁷⁰

Objetivando o aprofundamento no tratamento das temáticas, Batista de Andrade realizou *Céu Aberto* sob a forma de um documentário. Mas que tipo de documentário? É preciso dizer que o chamado campo do “Cinema Documentário” não é um campo uniforme, uma vez que há vários *tipos* de documentários, com estratégias narrativas e estéticas distintas. Todavia, quando se fala em “documentário”, o senso comum tende logo a pensar em uma forma muito específica do gênero: o chamado documentário “clássico”. Esse tipo de documentário é marcado pela “[...] forte presença de voz *over* ou *locução*, ausência de entrevistas/depoimentos, encenação em cenários ou locação, utilização de pessoas comuns como atores”.⁷¹

Por suas características estéticas, o chamado documentário clássico tem como objetivo transmitir um conteúdo pronto e acabado, sem problematização, no qual o espectador possa acreditar. A voz *over* desse tipo de documentário é comumente chamada de *voz de Deus*, pela autoridade com a qual transmite ao espectador uma determinada versão dos fatos. Essa forma de narrativa documentária dominou o gênero até meados dos anos 1950,

⁶⁹ 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. 329-330.

⁷⁰ FORTES, Renata Alves de Paiva. **A Obra Documentária de João Batista de Andrade**. 2007. 293 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007, f. 140-141.

⁷¹ RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac-SP, 2008, p. 35.

orientando-se exatamente pelo que Fernão Pessoa Ramos chamou de *ética educativa*, ou seja, pela preocupação de “[...] *educar* a população da nova sociedade de massas que emerge nos anos 1920 e 1930, de modo que possa exercer sua cidadania, cuidar da saúde etc.”.⁷²

Todavia, as estratégias narrativas de *Céu Aberto*, tais como demonstramos na descrição de todas as sequências do filme, diferem em muito das utilizadas pelo dito “documentário clássico”. Do ponto de vista estético, o filme ora analisado se orienta pelo que Fernão Pessoa Ramos chama de *ética interativa/reflexiva*. Segundo o autor, o documentário interativo/reflexivo, ao contrário do documentário clássico/educativo, não trabalha com a ideia de uma verdade absoluta dos fatos, verdade essa que deve ser transmitida ao espectador como algo 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.⁷³

Dito de outra forma, temos que o documentário interativo/reflexivo reconhece a impossibilidade de se captar a verdade absoluta dos fatos, uma vez que o sujeito-da-câmera filma o mundo a seu modo, segundo suas crenças. Nesse sentido, o documentário interativo/reflexivo não procura convencer o espectador a respeito de nada, mas levá-lo a refletir sobre as temáticas apresentadas na tela. Esse tipo de documentário procura evidenciar, ao espectador, que o que é mostrado na tela não é a realidade em si, mas uma construção narrativa.

No documentário interativo/reflexivo, a voz *over* 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

⁷² RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac-SP, 2008, p. 35.

⁷³ Ibid., p. 37.

acontecimento. Esse tipo de cineasta procura, enfim, desvelar a complexidade dos fatos históricos, e não dar respostas prontas, fechadas e acabadas.

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 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 da Alvorada. E no meio de todas essas sequências temos vários depoimentos, uns foram filmados durante a doença do presidente eleito, já outros foram filmados depois de sua morte. 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, cinejornais esses filmados à moda clássica do documentário. Os vários pontos de vista a respeito daquele momento histórico aparecem na tela.

Esse estilo de filmar de João Batista de Andrade foi desenvolvido ao longo de sua trajetória artística, notadamente nos anos de chumbo da Ditadura Militar. Ao comentar a respeito da trajetória do cineasta, o historiador Alcides Freire Ramos afirma que houve, de fato, um “[...] forte e positivo impacto da linguagem televisiva na obra de João Batista de Andrade”,⁷⁴ sendo que o próprio filme *Céu Aberto* possui um forte “[...] diálogo com a linguagem televisiva”,⁷⁵ ou seja, apresenta procedimentos estéticos próprios do jornalismo televisivo. Mas quais procedimentos de linguagem seriam esses?

Ao escrever sobre *Liberdade de Imprensa*, o primeiro filme do cineasta, o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet afirma 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

⁷⁴ 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. 15, out./nov./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

⁷⁵ Ibid., f. 13.

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.⁷⁶

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 através da montagem dos depoimentos na matéria jornalística. Ora, como João Batista de Andrade teve intenso convívio com o jornalismo, notadamente o jornalismo televisivo nos anos 1970, tal como mostramos no capítulo anterior, temos que o cineasta incorporou aspectos próprios da linguagem jornalística ao seu modo de fazer cinema, tal como foi constatado por Alcides Freire Ramos.

Nesse sentido, temos que 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, 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.

⁷⁶ BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p 60.

Todavia, é preciso problematizar essa relação de *Céu Aberto* com a linguagem jornalística televisiva. No depoimento dado à jornalista Maria do Rosário Caetano, João Batista de Andrade fez a seguinte afirmação a respeito do documentário aqui analisado:

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.⁷⁷

Apesar de a trajetória do cineasta ter sido marcada, como já dissemos, pela incorporação de elementos da linguagem jornalística televisiva ao seu cinema, não devemos exagerar essa característica da obra de João Batista de Andrade. Como podemos observar na fala do cineasta, houve um esforço de que *Céu Aberto* “fugisse à reportagem”, que fosse, portanto, “um filme de cineasta, não de repórter”.⁷⁸ Se há elementos estéticos no filme que são oriundos da experiência do cineasta no jornalismo televisivo, tal fato não deve nos desviar da percepção de que o que Batista de Andrade buscou em *Céu Aberto* foi um “cinema mais reflexivo” que não “corresse atrás de fatos”, de acontecimentos, tal como uma reportagem televisiva. A sequência do tumulto em frente ao Palácio da Liberdade é representativa dessa intenção do cineasta. Enquanto as câmeras de TV se voltavam apenas para o tumulto e para o que acontecia nas grades do Palácio, a câmera do documentarista mostra também a postura distante das elites na sacada do Palácio. Se as imagens de TV apenas mostravam os acontecimentos, as imagens do documentário de Batista de Andrade, especialmente através da montagem alternada, constroem um espaço de reflexão a respeito do distanciamento entre povo e elites políticas.

Em matéria para o jornal *O Globo*, em novembro de 1985, o cineasta assim estabeleceu a diferença entre as imagens da TV e as imagens do seu filme: “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”.⁷⁹ De fato, o cineasta não está exclusivamente interessado em documentar, em registrar acontecimentos, tal

⁷⁷ 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.

⁷⁸ TANCREDO Neves em filme. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 4 jun. 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076I006.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

⁷⁹ 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: 29 abr. 2011.

como o faz uma reportagem televisiva. O que o cineasta também procura fazer é construir um espaço para a reflexão, tanto para a sua própria reflexão quanto para a reflexão do espectador.

Ao analisar filmografia do diretor, Alcides Freire Ramos constatou que “[...] a característica básica de sua cinematografia é o diálogo permanente entre o esforço documental e a liberdade de criação ficcional”,⁸⁰ ou seja, o cineasta não só documenta, 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 documentário, além do recurso do filme à liberdade criativa 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. Se há semelhanças entre *Céu Aberto* e as reportagens televisivas, sobretudo no que diz respeito à linguagem, essas semelhanças não devem ocultar o fato de que também há diferenças, diferenças essas que fazem do filme uma obra de cinema e não de TV.

O presente documentário é representativo de uma característica do cinema feito por Batista de Andrade. Esse aspecto de sua linguagem documentária não surgiu em *Céu Aberto*, mas foi construído, aos poucos, desde o seu primeiro filme, o *Liberdade de Imprensa*. Jean-Claude Bernardet assim descreveu a dramaturgia documentária do cineasta:

[...] 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.⁸¹

Dito de outra forma, a dramaturgia documentária Batista 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

⁸⁰ 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, Uberlândia, v. 5, ano 5, n. 1, f. 2, jan./fev./mar. 2008. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

⁸¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 64.

caso do depoimento do jornalista Joanino Lebosque logo no início do filme, onde o cineasta o instiga sobre “o quê que é conciliação”, sendo que o diretor e o aparelho de som são verdadeiros “atores do filme”,⁸² tal como definiu 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”.⁸³ 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 encontro do cinema com a linguagem jornalística, encontro esse que não faz de *Céu Aberto* uma reportagem televisiva, mas sim um filme que se vale de algumas técnicas da reportagem televisiva mantendo-se, todavia, como uma obra de cinema. Tendo em vista esses aspectos formais do filme, temos que Batista de Andrade produziu um documentário dotado de uma linguagem narrativa inserida em uma “perspectiva de militância política”.⁸⁴

Assim é a estética do filme aqui analisado, estética complexa produzida nos marcos de um contexto histórico conturbado e instigante. Mas qual é o contexto histórico de *Céu Aberto*? Quais eram os debates em andamento naquele contexto? Como o documentário está inserido dentro daquela conjuntura, ou seja, qual a historicidade dessa obra cinematográfica? São essas as questões que vamos procurar responder no próximo capítulo, uma vez que apenas a análise formal de um filme não é suficiente para que o historiador contextualize a obra.

⁸² BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 65.

⁸³ Ibid., p. 67.

⁸⁴ 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, Uberlândia, v. 5, ano 5, n. 1, f. 2, jan./fev./mar. 2008. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

O CONTEXTO HISTÓRICO DE *CÉU ABERTO*

CAPÍTULO III

JÁ NO FIM do depoimento dado à jornalista Maria do Rosário Caetano, depoimento esse que acabaria sendo publicado em 2004 sob a forma de biografia, João Batista de Andrade faz a seguinte afirmação a respeito do que deve ser o cinema brasileiro e sobre como foi e é a sua obra pessoal:

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”.⁸⁵

Um cinema criativo, independente, rebelde, ligado ao povo e à História, um cinema de urgência, um cinema que “busca um espaço de reflexão sobre temas tratados ‘a quente’”. Assistindo ao filme *Céu Aberto* podemos observar claramente a prática dessa proposta do cineasta sobre como deve ser o cinema brasileiro, notadamente no que diz respeito aos temas tratados “a quente”. De fato, o presente documentário, como foi mostrado no capítulo anterior, foi filmado durante o próprio desenrolar dos acontecimentos ligados ao processo de redemocratização do país. Se no capítulo anterior realizamos uma análise formal da obra, trataremos agora do contexto histórico no qual o filme foi produzido.

Para a realização de tal objetivo, abordaremos neste capítulo a questão da recepção de *Céu Aberto* por parte da crítica cinematográfica da época, bem como o diálogo das temáticas eleitas e trabalhadas pelo documentário com a bibliografia especializada.

A RECEPÇÃO DE *CÉU ABERTO* POR PARTE DA IMPRENSA

PRODUZIDO E LANÇADO no calor dos acontecimentos, *Céu Aberto* circulou por alguns festivais e ganhou prêmios. Vencedor do Prêmio de Melhor Filme e do Prêmio Especial do Júri OCIC (*Office Catholic International du Cinema*), no Festival Internacional do Rio, em 1985; o documentário também conquistou uma Menção Honrosa, no Festival de Cinema dos Países de Língua Portuguesa de Aveiros (Portugal), em 1986, e os Prêmios Especial do Júri e

⁸⁵ 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. 399.

de Melhor Montagem, em Caxambú, também em 1986.⁸⁶ O documentário também chamou a atenção, para além desses festivais, de parte da imprensa que produziu algumas críticas sobre a obra. A análise desses materiais nos ajuda a compreender como o presente filme está inserido dentro do seu contexto histórico de produção.

Durante o Festival Internacional do Rio, em 1985, o jornalista e crítico Aramis Millarch publicou no jornal *O Estado do Paraná* os seus comentários a respeito do filme:

Realizado a partir da transferência do presidente Tancredo Neves do Hospital de Base, em Brasília, para o Instituto do Coração, em São Paulo, “Céu Aberto” é um filme enxuto, honesto e sem panfletarismo a propósito de um assunto recentíssimo: a eleição, vida e morte de Tancredo Neves, e a posse do vice, José Sarney. Produção de Cr\$ 900 milhões, esse documentário tem a dignidade e a honestidade que faltaram ao oportunista “Pátria Amada”, de Tizuki Yamazaki, lançado em março último, e a competência profissional que faltou a “Muda Brasil”, o medíocre documentário de Osvaldo Caldeiras. Entretanto, apesar da seriedade com que foi realizado (e trazendo cenas emocionantes), dificilmente esse longa-metragem de João Batista de Andrade conseguirá êxito de público, já que os fatos abordados são demasiadamente recentes e, ante a extenuante cobertura da televisão, as imagens capturadas pela câmara de Chico Botelho pouco acrescentaram de novo. Louve-se, entretanto, o material de pesquisa utilizado, com cenas de Tancredo durante os governos Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e João Goulart, nos quais sempre teve destacada atuação política. João Batista de Andrade fez um filme sem populismo e demagogia. Mesmo ao reportar a ação do general Newton Cruz, quando comandante militar do Planalto (aproveitando, inclusive, a famosa entrevista na qual o general tentou agredir um radialista de Brasília), o filme não o desmoraliza. O próprio oficial é que, pela ação violenta e, posteriormente, numa cálida entrevista ao lado dos netos ([durante] a qual, obviamente, nega seu envolvimento em qualquer tentativa de golpe), provoca risos na platéia. Nenhuma referência é feita a problemas paralelos, como o caso Baumgarten. João Batista limitou-se ao fio central do documentário: Tancredo Neves. Para o público estrangeiro, torna-se um pouco difícil entender mais profundamente “Céu Aberto”, que não se esforça, em momento algum, em fazer uma retrospectiva histórica dos fatos que antecederam a eleição de Tancredo. De qualquer maneira, é mais um válido documentário político sobre o Brasil contemporâneo, que não proporciona, evidentemente, a mesma emoção conseguida com “Jango”, de Silvio Tendler (83), ou “Cabra Marcado para morrer” (84), de Eduardo Coutinho (este o grande vencedor do I FestRio), mas que se inclui como um filme de méritos, confirmando, assim, a segurança com que João Batista utiliza o cinema como veículo de expressão política.⁸⁷

O crítico reconheceu a presença de cenas emocionantes no documentário de Batista de Andrade, 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

⁸⁶ Cf. **SITE OFICIAL DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE**. “Céu Aberto” (1985). Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/joaobatistadeandrade/home.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

⁸⁷ 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: 29 abr. 2011.

Botelho pouco acrescentaram de novo”. A referência do autor a obras como *Jango*, de Sílvio Tendler, e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, demonstra um esforço em confirmar o fato de que *Céu Aberto* não emocionava tanto quanto outros filmes, trazendo apenas mais do mesmo, se comparado às coberturas televisivas a respeito dos momentos que envolviam a agonia do presidente Tancredo Neves e da própria população brasileira naquela conjuntura.

Interessante também é a crítica que Millarch faz ao fato de que o documentário de João Batista de Andrade “não se esforça, em momento algum, em fazer uma retrospectiva histórica dos fatos que antecederam a eleição de Tancredo”. Aqui, o crítico de cinema parece ver como sendo uma falha o fato de o documentário não ser linear e, muito menos, marcado por marcos históricos que poderiam, sob a ótica do jornalista, facilitar a compreensão do tema abordado no filme.

Alguns meses depois de Millarch publicar essa crítica, o jornalista Marcos Rogatto também se debruçou sobre o documentário. Em março de 1986, Rogatto fez as seguintes considerações a respeito da obra na revista *Veja*:

Com as grandes manifestações da campanha pelas diretas já e o lançamento da candidatura de Tancredo Neves à Presidência da República, o ano de 1984 e o início de 1985 estão destinados a se tornar objetos de estudo privilegiado pelos historiadores. A efervescência política do ano passado levou o diretor paulista João Batista de Andrade a rodar o documentário *Céu Aberto*, que estréia nesta quinta-feira em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte – um filme que, no futuro, será assistido com atenção pelos historiadores que quiserem analisar o período. *Céu Aberto* começa com o cortejo fúnebre de Tancredo Neves em São Paulo e termina com a posse de José Sarney em Brasília, captando os momentos de esperança e angústia dos brasileiros. Também são mostrados trechos da carreira política de Tancredo e o depoimento de jornalistas sobre o golpe armado contra a candidatura do governador mineiro à Presidência.

Andrade começou as filmagens quando Tancredo desembarcou em São Paulo para seus últimos dias, no Instituto do Coração. *Céu Aberto* foi depois complementado com imagens de jornais, entrevistas, fotos de arquivos e umas poucas cenas de televisão, pois o diretor não queria reprisar o que o público já tivesse visto. Agora, quando as imagens e informações sobre a política brasileira recente ainda estão na memória, *Céu Aberto* não assume a importância do documentário *Jango*, de Sílvio Tendler. Isso porque, em *Jango*, a trajetória do presidente João Goulart era retirada de vinte anos de esquecimento e, portanto, emocionava pela novidade. A agonia de Tancredo, no entanto, provocou muitas emoções num passado muito recente.⁸⁸

⁸⁸ ROGATTO, Marcos. Passado recente. *Veja*, São Paulo, n. 915, p. 132, 19 mar. 1986.

Os comentários de Rogatto apresentam algumas semelhanças com as considerações tecidas por Millarch. Para Rogatto, o filme do “diretor paulista” não teria a mesma importância e o mesmo efeito que *Jango*, uma vez que os temas trabalhados por *Céu Aberto* ainda estavam muito vivos na memória das pessoas, devido à grande cobertura dos fatos já realizada pela mídia. Neste ponto, as críticas de Millarch e de Rogatto partem do pressuposto comum de que como a mídia, notadamente a televisiva, já havia registrado exaustivamente os últimos momentos da vida de Tancredo, bem como a grande comoção popular gerada a partir da sua doença e, especialmente, da sua morte, *Céu Aberto* seria uma obra que naquele momento não interessaria ao grande público.

Todavia, os dois críticos apresentam pontos de vista distintos no que diz respeito à relação entre o documentário e as imagens da televisão. Se Millarch havia afirmado que as imagens do filme não traziam nada de novo, Rogatto, por sua vez, adota uma perspectiva diferente de análise ao afirmar que “o diretor não queria reprisar o que o público já tivesse visto”. Posto isso, temos que Rogatto deixa um espaço aberto para a reflexão acerca das possíveis diferenças entre as imagens registradas pela grande mídia e as imagens captadas por João Batista de Andrade.

Já 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*. Nas suas palavras,

O sucesso de um filme depende muito do timing de seu lançamento. Esse é o problema de “Céu Aberto”, um documentário sobre os dias traumatizantes da agonia e morte do presidente Tancredo Neves. Um ano depois dos fatos, o filme já está longe demais para provocar emoção e ainda não o suficiente para que se tenha uma distância crítica.

Por algum estranho fenômeno popular, o filme corre o sério risco de cair no mesmo limbo que decretou o fracasso de “Muda Brasil” e “Patriamada”, dois filmes francamente inferiores a ele. A verdade é que o público não quer ouvir -pelo menos por enquanto- falar em Tancredo, não pretende reviver traumas. Ainda mais neste momento, quando a lei dos cruzados faz renascer as esperanças de uma redenção do governo Sarney.

O título vem de uma frase de Tancredo: “Ninguém conspira em céu aberto”. O diretor João Batista de Andrade, um “peemedebista de primeira hora”, tem uma grande qualidade: gosta de filmar. Quando Tancredo foi trazido para São Paulo, ele pegou a câmera, uma pequena equipe (o fotógrafo é Francisco Botelho, o realizador de “Janete”) e partiu para registrar os acontecimentos.

Não com a preocupação da notícia, não pensando em competir com a televisão, mas sempre com a visão de um cineasta inquisidor, curioso, preocupado, sempre sensível. Se algumas vezes em outros filmes Andrade parecia cair em maniqueísmos políticos, em optar por soluções fáceis, ele corrigiu-se aqui. Nem o filme nem ele aceitam meias-verdades.

Quando no enterro de Tancredo, em São João del-Rei, os políticos respondem com frases feitas, a câmera se afasta irritada (uma bela seqüência). Em vez de fixar na multidão que chora e se atropela em Minas Gerais, Andrade mostra as pessoas da família, os convidados, observando os fatos com ar curioso, mais ou menos como fariam os nobres diante dos revoltosos da Bastilha.

Seja no erro do repórter para as câmeras de tevê ou no depoimento do sujeito que faz uma caminhada com a bandeira brasileira, Andrade é sempre um cineasta inquieto. Sem dúvida, o grande lance do filme é a reconstrução do episódio com o general Newton Cruz, mostrando sua agressão aos jornalistas e depois sua impagável defesa diante das câmeras.

Sua importância é o registro de um momento crítico da história do País. Seu mérito é ter sabido fazer isso com isenção, inteligência, de “cabeça aberta”. Se o filme não souber encontrar seu público, o azar será do público. O futuro deverá fazer-lhe justiça.⁸⁹

Assim como Millarch e Rogatto, Ewald Filho aponta como problema a questão do “timing” do lançamento de *Céu Aberto*. O filme não estaria nem muito próximo, para causar emoção, nem muito afastado para ser analisado de forma mais crítica. Aqui também aparece a afirmação de que a figura de Tancredo Neves já recebera enorme exploração por parte dos veículos de informação: “o público não quer ouvir – pelo menos por enquanto – falar em Tancredo, não pretende reviver traumas”. 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”,⁹⁰ ou seja, procurou registrar os acontecimentos com um olhar próprio, “[...] inquisidor, curioso, preocupado, sempre sensível. [...] com isenção, inteligência, de ‘cabeça aberta’”.⁹¹ 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. Um bom exemplo dessa cobertura está no especial *O Martírio do Dr.*

⁸⁹ 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: 29 abr. 2011.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid.

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, leiomioma 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 população brasileira foi, sem dúvida, um dos elementos mais freqüentes e comovedores 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.⁹²

⁹² 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:

Como depreende-se dessa análise de Marcelino, o especial do *Jornal Nacional* apresentou alguns elementos que apareceriam também no filme *Céu Aberto*: depoimentos de diversas pessoas que convergiam 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 contava 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. Aparentemente, foi a existência dessas 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 havia o cansado em relação ao tema.

Do ponto de vista dos aspectos formais, o presente documentário apresenta sim semelhanças com o jornalismo televisivo. Segundo Alcides Freire Ramos, tal fato se deve à própria trajetória do cineasta:

A trajetória de João Batista de Andrade mostra não só como esse artista manteve seus princípios (políticos e estéticos), seja na Televisão, seja no Cinema, mas, sobretudo, como a linguagem cinematográfica ganhou muito graças ao contato deste cineasta com a linguagem da Televisão.⁹³

De fato, A experiência de João Batista de Andrade na televisão brasileira durante os anos 1970 enriqueceu a linguagem cinematográfica do cineasta com aspectos de linguagem próprios da televisão. *Céu Aberto* parece, em alguns momentos, uma grande reportagem televisiva. Talvez tenha sido exatamente essa grande semelhança do ponto de visto estético/formal, ao lado da presença de alguns elementos que já haviam aparecido na mídia televisiva, que levou críticos como Aramis Millarch, em maior medida, e Marcos Rogatto, em menor medida, a afirmarem que o filme não seria capaz de emocionar o grande público.

<<http://cpdoc.fgv.br/mosaico/?q=artigo/morte-de-tancredo-neves-pela-tv-algumas-reflexões-sobre-rituais-memória-e-identidade-nacional>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

⁹³ 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. 15, out./nov./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

Porém, a 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, aponta para um fato interessante: se há semelhanças entre o que mostraram a mídia e o documentário de Batista de Andrade, o cineasta procurou, todavia, fazer *algo diferente*. Se a mídia, de modo geral, cobriu os acontecimentos de forma simplista, o caminho adotado pelo cineasta não foi o mesmo. Enquanto a cobertura televisiva procurou construir a ideia de uma união nacional em torno de Tancredo Neves, o diretor procurou salientar também os embates, as desconfiças e as incertezas que também se fizeram presentes naquele período.

Por sua vez, a referência feita por parte da crítica ao filme *Jango*,⁹⁴ deve-se exatamente ao fato de que a obra de Silvio Tendler a respeito da trajetória de João Goulart em muito se diferencia de *Céu Aberto*. *Jango* fala de acontecimentos que aconteceram alguns anos antes de sua produção, já *Céu Aberto* tem como tema acontecimentos do seu próprio presente. Os dois documentários também apresentam significativas diferenças do ponto de vista da linguagem utilizada.

O filme de Silvio Tendler é um documentário filmado no estilo clássico,⁹⁵ ou seja, faz uso de muitas imagens de arquivo (fotos e vídeos) em preto e branco; há a presença da voz *over* que narra os acontecimentos mostrados na tela, voz *over* essa que é feita por José Wilker; os depoimentos são tomados por uma câmera estática e não vemos nem o entrevistador nem os aparelhos de filmagem; a narrativa é rigidamente linear e a história é contada de forma pronta e acabada, sem muito espaço para a problematização. Para críticos como Aramis Millarch e Marcos Rogatto, *Jango* seria uma obra que emocionava muito mais o espectador do que o documentário de Batista de Andrade, uma vez que o filme de Tendler relembra os anseios de transformação econômica e social correntes nos anos 1960, anseios esses que foram duramente combatidos pelo golpe militar de 1964.

Já a análise de Rubens Ewald Filho, apesar de não conseguir se desvencilhar da preocupação com o “timing” do lançamento, procura analisar o documentário de forma um pouco mais minuciosa, evidenciando o fato de que a intenção do cineasta não era

⁹⁴ **JANGO.** Direção: Silvio Tendler. Assistente de Direção: José Olívio Petit. Narração: José Wilker. Texto: Mauricio Dias. Fotografia de cena: Américo Vermelho. Fotografia: Lucio Kodato. Montagem: Francisco S. Moreira. Som: Geraldo Ribeiro. Música original: Milton Nascimento e Wagner Tiso. Produção: Denize Goulart, Hélio Paulo Ferraz e Coletivo de Artistas. Brasil: CALIBAN-Produções Cinematográficas, 1984. DVD (117 min), NTSC, son., color.

⁹⁵ Sobre esse estilo, rever o capítulo 2 deste trabalho, especialmente as folhas 66-67.

simplesmente registrar notícias, mas analisar os acontecimentos com inteligência e crítica. Contudo, se Ewald Filho não deixou de lado a preocupação a respeito da recepção do filme por parte do público, outros dois críticos da época analisaram a obra de forma mais profunda, sem tanta preocupação se o filme faria sucesso ou emocionaria. Esses críticos foram Wilson Cunha e Edmar Pereira.

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*, vejamos o que ele diz:

A representação brasileira ao II FestRio continua mantendo seu lugar à parte. Ainda no sábado, com o irrequieto *Brás Cubas*, coube a Julio Bressane romper a mesmice dominante, enquanto agora *Céu Aberto*, de João Batista de Andrade, vem propor um pouco mais de polêmica. Uma polêmica que o *hors-concours Nem Tudo é Verdade*, de Rogério Sganzerla, também já exibido, alimentara.

Entre *Brás Cubas* e *Céu Aberto* existem mais semelhanças do que se possa imaginar. Bressane parte de um romance conhecido de Machado de Assis – **Memórias Póstumas de Brás Cubas** – e traduz seu universo de forma muito pessoal; Batista de Andrade parte de fatos traumaticamente nacionais – a agonia e a morte de Tancredo Neves – e as prevê de forma extremamente individual. Em um e outro caso importa menos o resultado final. **Brás Cubas**, em seu arrojo, perde a unidade narrativa; *Céu Aberto* deixa de ser o documento que poderia ser, mas em ambos existe uma vitalidade cinematográfica impossível de encontrar na maioria dos filmes que se esvai na tela da sala Glauber Rocha. Em ambos existe ainda a recusa de cortejar o óbvio, de percorrer caminhos seguros.

Isto que já é uma marca na obra de Bressane se configura em *Céu Aberto* na busca de um caminho próprio à visão da carreira política – e o legado – de Tancredo Neves. Fugindo a qualquer tipo de “arrepio de civismo”, este lado emotivo/emocional que envolveu o país na agonia do Presidente eleito, Batista de Andrade parte para uma estrutura no mínimo incômoda. A emoção existe intrinsecamente nas imagens – “o cinema é terno”, afirma-se ao final – mas o filme se recusa mergulhar em qualquer tipo de ternura. Existe aqui uma polifonia, uma impiedosa montagem sonora que reduz, por exemplo, os tradicionais discursos elegíacos ao vazio em que geralmente se circunscrevem. O flagrante de uma hora nacional (*Céu Aberto*), o retrato de um monumento literário brasileiro (**Brás Cubas**), dois filmes que deixam sua marca neste Festival.⁹⁶

Para Wilson Cunha, os principais aspectos da obra *Céu Aberto* são: o fato de o documentário polemizar alguns pontos da trajetória de Tancredo Neves; o olhar individual do cineasta a respeito dos últimos acontecimentos da história política do Brasil; a recusa do óbvio e de caminhos seguros; a estrutura incômoda que foge de “qualquer tipo de ‘arrepio de

⁹⁶ CUNHA, Wilson. Um olhar que recusa o óbvio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4, c. 1-3, 27 nov. 1985.

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”.

Como foi demonstrado no capítulo anterior deste trabalho, o cineasta João Batista de Andrade procurou filmar seu documentário de modo a problematizar alguns aspectos da trajetória política de Tancredo Neves e da história recente do Brasil. O olhar individual do cineasta a respeito daquele contexto histórico está presente nas imagens do documentário, tal como aponta o crítico Wilson Cunha. O jornalista também foi bastante perspicaz ao perceber a recusa do óbvio, a polifonia e a “impiedosa montagem sonora”, montagem essa que, aliás, pode ser exemplificada na cena dos discursos de políticos quando do velório e do enterro de Tancredo em São João del-Rei.

A afirmação do crítico de que o filme se recusa a mergulhar em qualquer tipo de ternura, fugindo de “qualquer tipo de ‘arrepio 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, temos que o filme de Andrade, ao contrário da cobertura televisiva, problematiza 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”.

Nesse sentido, Wilson Cunha não viu o fato de *Céu Aberto* não emocionar tanto o espectador como sendo um defeito ou uma limitação da obra, tal como pareceram ver Aramis Millarch e Marcos Rogatto, mas sim como um indício de que a proposta de João Batista de Andrade com o documentário não era a de pura e simplesmente emocionar o espectador, mas de estimulá-lo à reflexão e à problematização a cerca das temáticas tratadas pelo filme.

Seguindo a mesma linha de Wilson Cunha, Edmar Pereira publicou no *Jornal da Tarde*, ao dia 20 de março de 1986, as seguintes considerações a respeito do documentário:

O que aconteceu na época, exatamente há um ano, a televisão cobriu com minuciosa exatidão. Da inesperada operação, às vésperas da posse como primeiro presidente civil após 21 anos de regime militar, até sua morte na noite de 21 de abril, o País teve todas as imagens imediatas sobre a agonia de Tancredo Neves. Imagens banhadas em emoção crescente, pontuadas de orações tão mais desesperadas quanto mais implacavelmente se desenhava o trágico desfecho da situação. Lágrimas e rezas estimuladas pela imagem, que dela se alimentavam para um processo de multiplicação que soterrou o país inteiro.

“Céu Aberto”, este belo documentário de João Batista de Andrade, não pretende ser um álbum de lembranças ou antologia dos grandes momentos de emoção. Ao contrário, a um ano de distância, o filme coloca-se como estimulador se não de uma desmistificação pelo menos de uma racional revisão de exageros de esperanças e lágrimas.

[...]

Sem panfletagem, embora também sem pretender a neutralidade, “Céu Aberto” conta a agonia, reconstitui -na medida das imagens e depoimentos possíveis- a vida de Tancredo Neves, e ainda invade bastidores onde correm histórias vagamente obscuras sobre as forças de apoio e contestação à sua ascensão à Presidência da República.

Nenhuma delas é mais palpitante, e também mais polêmica, do que a notícia de uma suposta conspiração destinada a evitar que isso acontecesse. Bom jornalista (o cineasta tem uma notável passagem pela televisão, como um renovador da linguagem e como corajoso investigador da realidade, haja vista o proibido “Wilsinho Galiléia”, até hoje negado aos espectadores), João Batista mostra também as defesas tancredistas contra essa ameaça e coloca na tela até mesmo o sabidamente truculento general Newton Cruz.

O general em atitude supostamente doméstica e pacífica (a qual parece definitivamente não convencer seus netos, com os quais contracenava) é personagem de uma das melhores seqüências do filme. Outro revelador momento -onde novamente se mostra a implacabilidade do cinema como incorruptível testemunha- é o do solene sepultamento em São João del-Rei: políticos, como sedentas hienas, divididos em vários grupos, olhares, expressões, conchavos ao pé do ouvido... Imagens que valem por um completo tratado sobre política e politicagem. Esta capacidade de surpreender e de estimular revisões é o que torna importante “Céu Aberto”, de resto um filme extremamente bem realizado, com bonita fotografia, montagem inteligente e uma perspicaz utilização do som direto. Na sua recusa de cortejar o óbvio, de requestrar emoções superadas por fatos, no seu calculado distanciamento, um filme que oferece mais dúvidas do que certezas, mais pessimismo do que entusiasmo. E que, por isso mesmo, deve ser visto por todos que acreditam no cinema como uma forma de investigação da realidade e não apenas como agradável hipnose.⁹⁷

Assim como Wilson Cunha, Edmar Pereira não se mostra preocupado se o documentário vai emocionar os espectadores ou obterá uma grande bilheteria. Temos aqui uma preocupação apenas com os elementos do filme, com as características da obra. Nesse exercício de análise fílmica, Pereira percebe a proposta do cineasta de estabelecer 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.

⁹⁷ 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/joaobatistadeandrade/home.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

Feitas essas considerações a respeito de como *Céu Aberto* foi recebido pela crítica especializada do período, temos que o balanço das críticas cinematográficas mostra o quão 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. Com semelhanças e diferenças, as análises desses cinco homens nos instigam a pensar sobre uma série de questões referentes ao filme.

Se parte da crítica afirmou que o filme não chamaria a atenção dos espectadores quando do seu lançamento, há que se reconhecer, todavia, que a obra segue o caráter de “urgência” que se faz presente em toda a filmografia do cineasta, estando intimamente ligada ao seu contexto de produção. Sendo o documentário uma obra de “urgência” voltada para a reflexão, nos perguntamos: quais são as temáticas “urgentes” presentes no filme? Como o cineasta trata dessas temáticas de forma crítica e pessoal, sem panfletarismos? Como é feita no filme a “investigação da realidade”?

CÉU ABERTO: UMA REFLEXÃO A RESPEITO DA HISTÓRIA E DA CULTURA POLÍTICA DO BRASIL

COMO FOI VISTO no tópico anterior, a crítica especializada percebeu como sendo o eixo narrativo de *Céu Aberto* o processo de eleição, doença e morte de Tancredo de Almeida Neves. De fato, o político mineiro pode ser apontado como o personagem principal do documentário, muitos depoimentos presentes no filme remetem a ele e é a sua trajetória política que é abordada. Apesar de a obra trabalhar uma série de temáticas, limitaremos a nossa análise àquelas ligadas à figura do presidente eleito em 1985.

Tancredo de Almeida Neves⁹⁸ nasceu em São João del-Rei (Minas Gerais) e desde cedo foi introduzido à política, notadamente pela influência do pai, Francisco de Paulo Neves. Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais (FDUMG), Tancredo participou ativamente da política de São João del-Rei durante os anos 1930, atuando

⁹⁸ Sobre a trajetória política de Tancredo Neves, ver: 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. 298p. É interessante também consultar o verbete **Tancredo Neves**, disponível no acervo eletrônico do CPDOC: RAMOS, Plínio de Abreu; CAMPOS, Patrícia. Tancredo Neves [Verbetes]. CPDOC. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Disponível em: <<http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/BuscaConsultar.aspx>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

como vereador na cidade e, posteriormente, com o advento do Estado Novo, dedicando-se à advocacia. A partir de 1945 a sua atuação tornou-se mais intensa, uma vez que filiou-se ao PSD (Partido Social Democrático) e se elegeu deputado estadual, atuando na Assembleia Legislativa de Minas Gerais como relator geral da Constituinte Mineira.

Em 1950 candidatou-se a deputado federal, conseguindo se eleger. Na condição de deputado federal, foi membro das Comissões de Transportes e de Obras Públicas, e de Justiça. Em 1953, licenciou-se da Câmara para se tornar ministro da Justiça do governo Vargas, acompanhando de perto a grave crise política ocorrida no final do governo de Getúlio Vargas. Com o suicídio do Presidente, Tancredo reassumiu a sua cadeira na Câmara dos Deputados. Quando o seu mandato chegou ao fim, assumiu o cargo de diretor do Banco de Crédito Real de Minas Gerais e atuou como conselheiro político do presidente Juscelino Kubitschek. Posteriormente, se tornou diretor da Carteira de Redescontos do Banco do Brasil e assumiu a presidência da mesma instituição.

Ao fim dos anos 1950, exerceu o cargo de secretário de Finanças do Governo de Minas Gerais e candidatou-se, em 1960, ao governo de Minas, mas perdeu a eleição. No início dos anos 1960, participou ativamente das negociações políticas em andamento no país quando da renúncia de Jânio Quadros, exercendo, inclusive, o cargo de primeiro-ministro durante a curta experiência parlamentarista. Tancredo acabaria deixando o cargo em 1962, elegendo-se deputado federal. Com o Golpe Militar de 1964, o político passou a atuar na Câmara dos Deputados na condição de membro da oposição ao governo, filiando-se ao MDB (Movimento Democrático Brasileiro) no sistema do bipartidarismo.

Durante os anos de chumbo da Ditadura Militar Brasileira, desempenhou uma destacada atuação política dentro do Congresso Nacional. Foi presidente da Comissão de Economia da Câmara dos Deputados, em 1971, eleito terceiro vice-presidente nacional do MDB, em 1975, e eleito Senador da República por Minas Gerais, em 1978. Durante o mandato no Senado, fundou o PP (Partido Popular) e articulou a fusão do referido partido com o PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro) em 1982, mesmo ano em que se elegeu Governador de Minas Gerais.

Já no mandato como governador de Minas, participou da campanha das *Diretas Já!*, candidatando-se posteriormente à Presidência da República pela Aliança Democrática. Tancredo Neves se elegeu presidente nas eleições indiretas de 15 de janeiro de 1985, vencendo Paulo Salim Maluf no Colégio Eleitoral. Todavia, acabou não exercendo o mandato

de presidente, uma vez que foi hospitalizado na véspera da posse, vindo a falecer no dia 21 de abril de 1985, depois de passar pela agonia de ser operado diversas vezes. Sua agonia foi acompanhada pelo povo brasileiro através de uma intensa cobertura por parte da mídia.

Tancredo Neves exerceu ao longo de sua vida vários cargos políticos e atuou dentro da política brasileira durante a segunda metade do século XX de forma bastante ativa. Lucília de Almeida Neves Delgado e Vera Alice Cardoso Silva definiram Tancredo Neves como “[...] um político com participação efetiva e marcante na definição dos rumos tomados pela história brasileira mais recente”.⁹⁹ De fato, o político mineiro deixou de atuar apenas na política de sua cidade natal para conquistar destaque na política nacional, de modo que sua figura passou a ser exaltada dentro do senso comum da sociedade brasileira. O principal elemento da exaltação a Tancredo Neves está relacionado ao caráter *conciliador* do político são-joanense.

Os traços dessa imagem de *conciliador* foram definidos a partir do posicionamento político e ideológico assumido por Tancredo em vários momentos de sua carreira política. Segundo Lucília de Almeida Neves Delgado e Vera Alice Cardoso Silva, Tancredo Neves

[...] buscou realizar-se como representante e negociador das alternativas de solução de conflitos dotados do maior potencial agregador e harmonizador de todos os interesses em confronto. [...] Para Tancredo Neves, ser político significava antes de tudo recusar a violência e as atitudes radicais como forma de solução dos problemas de convivência.¹⁰⁰

A postura política de Tancredo orientou-se pela busca da conciliação de interesses divergentes, fugindo à violência e às soluções radicais. De fato, em várias de suas próprias falas, o político mineiro sempre procurou confirmar essa postura. Segundo o próprio Tancredo Neves, o mineiro é “[...] um homem de coração, da contemporização e da conciliação”,¹⁰¹ ou seja, na condição de indivíduo nascido e criado em Minas Gerais, Tancredo Neves se via como representante de um suposto caráter conciliatório dos mineiros, um caráter que, de acordo com o próprio político, sempre fez dos mineiros um povo contrário a qualquer forma de radicalismo e violência:

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

⁹⁹ 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. 18.

¹⁰⁰ Ibid., p. 25.

¹⁰¹ Ibid., p. 112.

Minas viveu durante séculos, levou 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.¹⁰²

Ao explicar o caráter conciliador dos mineiros a partir de fatores sociológicos, psíquicos e históricos, 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. Se retomarmos alguns momentos de sua trajetória política, podemos verificar que o político se mostrou extremamente hábil em lidar com várias correntes políticas, tal como ocorreu, por exemplo, quando do Golpe Militar de 1964:

Dado seu envolvimento com o governo que caía, esperava-se que Tancredo Neves tivesse seus direitos políticos cassados, como aconteceu a tantos de seus pares durante os primeiros anos do regime militar. No próprio Congresso, udenistas exaltados, como o deputado Amaral Neto, pediam sua cabeça. Muito provavelmente foi preservado pela sua identidade como político conciliador, hábil negociador, qualidade já reconhecida pelos chefes militares quando da iniciativa de dar posse a Goulart como chefe de um governo parlamentarista.¹⁰³

A atuação do político mineiro quando do processo de abertura política iniciado ao fim dos anos 1970 também seguiu essa linha da conciliação política. Em 1977, por exemplo, Tancredo defendeu a “reconciliação nacional”, a “anistia plena” e a “revogação dos atos institucionais”¹⁰⁴ para que o país pudesse caminhar com passos firmes rumo à democracia. Quando foi eleito presidente da república, em 15 de janeiro de 1985, Tancredo Neves disse as seguintes palavras em seu discurso: “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

¹⁰² 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.

¹⁰³ Ibid., p. 56.

¹⁰⁴ Ibid., p. 58.

em suas angústias, permanecer divididos dentro de nossas fronteiras”.¹⁰⁵ No contexto da redemocratização, a proposta de conciliação nacional feita por Tancredo Neves fundava-se na necessidade de estabelecer um pacto social no Brasil em torno de um objetivo comum, que era o de trazer a democracia de volta ao país.¹⁰⁶

É preciso dizer que o caráter conciliador de Tancredo, bem como a chamada *conciliação nacional* liderada por ele no processo de redemocratização do Brasil, é representativo de uma longa e antiga tradição na política brasileira que é exatamente a busca pela conciliação, principalmente entre as elites, durante momentos conturbados de nossa história. José Honório Rodrigues realizou um interessante e clássico estudo sobre esse tema na obra **Conciliação e Reforma no Brasil**, na qual o autor trata da “política de conciliação” presente em vários momentos de nossa história política.

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”.¹⁰⁷ Em outras palavras, para Rodrigues, apesar de conflitos violentos serem verificáveis em nossa história, o processo histórico brasileiro é marcado por uma tendência a soluções “pacíficas”. Mas que “conciliação” é essa da qual nos fala José Honório Rodrigues? Segundo o próprio autor,

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.¹⁰⁸

Como se vê, trata-se de uma conciliação entre os membros das elites. De fato, desde meados do século XIX, com figuras como o Visconde de Paraná e o Duque de Caxias, 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

¹⁰⁵ 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.

¹⁰⁶ Cf. *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁷ RODRIGUES, José Honório. **Conciliação e Reforma no Brasil: um desafio histórico-cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 59.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 60.

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 finóia da minoria, foi sempre personalista, instrumento de adiamento das reformas e de sufocação das aspirações”.¹⁰⁹

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”.¹¹⁰ Posto isso, as promessas de atendimento das demandas dos amplos setores da 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.¹¹¹

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. O próprio Tancredo Neves assim justificou essa sua postura: “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”.¹¹²

¹⁰⁹ RODRIGUES, José Honório. **Conciliação e Reforma no Brasil**: um desafio histórico-cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 118.

¹¹⁰ Ibid., p. 66.

¹¹¹ 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.

¹¹² NEVES, Tancredo apud CARVALHO, José Maurício de. **As Idéias Filosóficas e Políticas de Tancredo Neves**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1994, p. 64.

O político são-joanense defendia que a sociedade deveria buscar a solução de seus problemas e o “reformismo” de suas estruturas por meio de um processo “tranquilo e consciente”, sem radicalizações, com as elites políticas direcionando os rumos da sociedade e o povo cooperando com essas elites, fazendo uso de um comportamento “pacífico”. Só assim, do ponto de vista de Tancredo, o país alcançaria um pleno desenvolvimento econômico e social fundado em bases sólidas. É preciso dizer que essa postura política de Tancredo Neves não deve ser relacionada a um caráter exclusivamente “manipulador do povo” do político mineiro, mas sim vista como herdeira da longa tradição da “política de conciliação”. O “reformismo moderado” de Tancredo Neves era orientado pela defesa da conciliação política e da negociação entre os interesses divergentes dos vários atores sociais, no intuito de resolver, ainda que a longo prazo, os problemas sociais e econômicos do Brasil.

Mas que interesses divergentes estavam em jogo durante o processo de redemocratização do Brasil, processo no qual Tancredo Neves teve grande destaque? Ao analisarem a campanha das *Diretas Já!*, João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais afirmam que

Quase todos os que saíram às ruas bradavam por muito mais do que eleições diretas para presidente: desejavam um outro modelo econômico e social, que supunha um Estado verdadeiramente democratizado. O fracasso das Diretas Já, seguido da continuação da abertura lenta, gradual e segura, garantiu a manutenção da rota e, ao mesmo tempo, criou a ilusão de que os problemas se deviam exclusivamente à ditadura militar. A estratégia dos ricos e poderosos, que Carlos Estevão Martins chamou de ‘mudar o regime para conservar o poder’, acabaria desembocando no neoliberalismo.¹¹³

Podemos inferir, a partir dessa análise, que no processo de redemocratização do país havia dois projetos políticos distintos. Os detentores do poder econômico e político defendiam apenas uma mudança no regime político, com a volta da democracia, das eleições diretas e da liberdade de expressão, uma vez que pregavam o discurso de que “os problemas se deviam exclusivamente à ditadura militar”. Já os setores mais amplos da sociedade, as camadas populares, desejavam não apenas uma mudança no regime político, mas também uma mudança profunda na estrutura social e econômica do país, historicamente fundada na concentração de renda e na desigualdade social.

¹¹³ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. Geral da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 651. . 4.

Em relação ao posicionamento político de Tancredo Neves no que diz respeito à questão dos problemas sociais do país, temos que o político seguiu, ao longo de sua trajetória, o seguinte caminho:

O pensamento conciliador de Tancredo vai tecer, em relação à mencionada questão, 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 socialistas, rotas equivocadas porquanto atingiam a dignidade do homem.¹¹⁴

O referido político tinha consciência dos problemas sociais, contudo, a sua proposta de solucionar esses problemas estava ligada a uma “síntese entre certos fundamentos humanísticos retirados da tradição católica e as idéias liberais”. Posto isso, temos que Tancredo Neves defendia a necessidade de solucionar a desigualdade social no Brasil, com melhorias na condição de vida da população, mas seguindo um caminho ligado ao liberalismo, ou seja, sem romper com os alicerces da sociedade capitalista:

Para Tancredo Neves, a democracia possível (e desejável) no Brasil é a democracia liberal, fundada sobre a economia capitalista de mercado. Conseqüentemente, via a redistribuição das rendas públicas e a diminuição da intervenção estatal na economia como pré-requisitos de sua realização, tanto quanto a preservação dos direitos políticos e sociais básicos conquistados pela democracia burguesa.¹¹⁵

A proposta de Tancredo Neves, nesse sentido, é a de manter as bases capitalistas da sociedade brasileira dentro de uma perspectiva liberal. A propriedade privada e o livre mercado são assim defendidos pelo político, de modo a consolidar uma democracia liberal que possa, a longo prazo, dar fim aos problemas sociais e econômicos. No que diz respeito ao processo de redemocratização, o caminho adotado pelas elites políticas no intuito de alcançar essa democracia liberal fundada nas bases do capitalismo foi, segundo Thomas Skidmore, o seguinte:

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

¹¹⁴ CARVALHO, José Maurício de. **As Idéias Filosóficas e Políticas de Tancredo Neves**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1994, p. 69-70.

¹¹⁵ 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. 41.

oposição pressionava constantemente o governo para acabar com seus excessos arbitrários, e desse modo lembrar os militares de que seu papel não tinha legitimidade. Enquanto isso, os 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.¹¹⁶

Com base nessa análise de Skidmore, temos que houve um consenso entre alguns setores militares e membros da oposição moderada. Nesse sentido, houve a concretização da posição política defendida por Tancredo Neves que, como já descrevemos anteriormente, se orientava pela negociação de interesses divergentes em prol de um objetivo comum, objetivo comum esse que, no contexto da transição democrática, era o retorno do país à democracia. O desejo de democracia não era exclusivo dessas elites políticas, mas também do povo. O próprio João Batista de Andrade afirma, a respeito das *Diretas Já!*, que o povo queria “[...] levar a cabo o fim do processo de transição, tomar o poder das mãos dos militares”.¹¹⁷ Como resposta a esse anseio da população, os setores das elites políticas, setores esses analisados por Skidmore, se conciliaram no sentido de fazer com que o Brasil voltasse à democracia, algo que não apenas essas elites queriam, mas que também o povo desejava.

Todavia, “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”.¹¹⁸ Posto isso, temos que a conciliação foi uma estratégia adotada pelas elites para mudar o regime político e conservar o poder político em suas mãos. Dentro dessa conciliação entre as elites, buscou-se alcançar o que a grande maioria da população desejava: o Estado democrático de direito. Porém, outras demandas das camadas populares, como a mudança na estrutura econômica e social do Brasil, ficaram em segundo plano, ainda que nos discursos dos políticos a Nova República surgia com a preocupação de solucionar a desigualdade social do país. A base capitalista da sociedade brasileira seria mantida não para promover uma maior distribuição de renda na

¹¹⁶ 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.

¹¹⁷ 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. 328.

¹¹⁸ SOUZA, Maria do Carmo Campello de. A Nova República brasileira: sob a espada de Dâmocles. In: STEPAN, 1988, op. cit., p. 568-569.

população, mas para manter o poder político e econômico concentrado nas mãos de uma minoria.

Dentro desse contexto histórico complexo, Tancredo Neves acabou personificando a imagem da conciliação, em decorrência de sua habilidade política em negociar com membros do governo militar. Seguindo a antiga tradição da “política de conciliação”, o político se tornou o grande “conciliador”, o político que chamou toda a população à *conciliação nacional* em nome da democracia, o homem que evitou que houvesse uma transição radical e violenta para o regime democrático. O Tancredo *conciliador* passaria logo a ser exaltado por amplos setores da sociedade, passaria a ser visto como o único civil capaz de conduzir o processo de transição de forma “pacífica”.

Voltando ao documentário de João Batista de Andrade, nos perguntamos: como o filme *Céu Aberto* dialoga com esse tema da conciliação nacional? Ora, podemos ver ao longo do filme várias falas que exaltam a figura de Tancredo Neves: Joanino Lebosque, Ulysses Guimarães, a historiadora Lucília Neves, Fernando Henrique Cardoso, o cinejornal sobre a eleição de Tancredo Neves à Presidência da República, bem como as falas de vários populares extremamente preocupados com o estado de saúde do presidente, constroem um discurso que representa Tancredo como sendo 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.

Esses depoimentos são bastante homogêneos. A partir deles, tem-se a impressão de que o povo seguiu obedientemente o chamado de Tancredo à *conciliação nacional*. No intuito de evitar radicalismos, o discurso conciliador de Tancredo Neves orientou-se no sentido de apaziguar as elites, combatendo as divergências entre os membros dos grupos dominantes, bem como apaziguar o próprio povo. Essa tentativa de “apaziguar” pode ser vista sob o prisma da “mitologia verde-amarela”, assim definida por Marilena Chauí,

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.¹¹⁹

Podemos inferir, a partir dessa análise de Marilena Chauí, que a “política de conciliação” adequou-se perfeitamente ao projeto de construção de nossa identidade nacional, identidade fundada na imagem do “povo pacífico e ordeiro”. O ato de conciliar é, desse modo, visto como algo pertencente ao nosso “caráter nacional”. Segundo essa “mitologia verde-amarela”, nós, como bons brasileiros que somos, devemos evitar qualquer tipo de conflitos, o ideal é optar por saídas pacíficas que respeitem a ordem instituída. A “política de conciliação” passa a ser vista como uma prática bem brasileira, uma prática que nosso país sempre usa para sair de períodos politicamente conturbados. E apesar de a conciliação muitas vezes ser feita apenas entre os membros das elites, faz-se necessário conciliar também o povo, apaziguá-lo, com o intuito de manter o poder político concentrado nas mãos de poucos.

No caso do contexto da transição democrática, um bom exemplo de tentativa de conciliação/apazigamento pode ser visto a partir da Lei de Anistia¹²⁰ que beneficiou todos aqueles cometeram “crimes políticos” e “conexos” durante o período que se estendeu de setembro de 1961 a agosto de 1979. Ao refletir sobre questão da anistia no Brasil, o historiador Renato Lemos afirma que “A sua finalidade [da anistia] é definida em termos de pacificação da sociedade pela via do esquecimento”,¹²¹ ou seja, tal lei procurou deixar os crimes políticos praticados tanto pelos opositores quanto pelos agentes da repressão fora da memória. Anistiar torturados e torturadores, nesse sentido, aparece como sendo uma tentativa de procurar uma harmonia social e evitar a radicalização política. Ainda de acordo com Renato Lemos,

A anistia de 1979 resultou de uma grande transação entre setores moderados do regime militar e da oposição, por iniciativa e controle dos primeiros. Integrou a agenda de microtransformações, buscadas desde 1973 por lideranças militares e civis do governo: ampliação do leque de opções partidárias, abrandamento da legislação repressiva etc. Tratava-se de preparar a transição do regime, não necessariamente para outro qualitativamente diferente, mas para outra forma, que incorporasse novas forças políticas, sem descartar a tutela militar. Os limites das reformas foram

¹¹⁹ CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência:** aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 96.

¹²⁰ BRASIL. Lei nº 6683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. Disponível em: <<http://www3.dataprev.gov.br/sislex/paginas/42/1979/6683.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

¹²¹ LEMOS, Renato. Anistia e crise política no Brasil pós-1964. **Topoi:** Revista de História, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 301, jul. / dez. 2002. Disponível em: <http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi05/topoi5a12.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2011.

dados, desde logo, pelo caráter estritamente burguês da direção do processo político. O sentido básico da transição foi preservar as condições da dominação política de uma classe social absolutamente desprovida de vocação transformadora.¹²²

A referida lei foi fruto de um processo de negociações políticas entre membros do governo e da oposição que se conciliaram, no intuito de realizar reformas que não mexessem nos alicerces da “dominação política”. O discurso da *conciliação nacional*, pano de fundo da Anistia, foi, desse modo, elemento integrante da transição “lenta, gradual e segura” realizada pelo governo militar. O ato de se conciliar seria, portanto, representativo do caráter “ordeiro e pacificador” do povo brasileiro, tal como prega a mitologia verde-amarela analisada por Marilena Chauí.

Em *Céu Aberto*, os depoimentos que exaltam a figura de Tancredo, bem como as imagens das multidões carregando bandeiras do Brasil e do andarilho com uma dessas bandeiras às costas, são momentos do filme em que o patriotismo, o “verde-amarelismo” aparece de forma muito intensa. Nesses momentos do documentário, o povo parece perfeitamente apaziguado, unido em nome de Tancredo Neves e do Brasil. Teria João Batista de Andrade se deixado levar pelo “verde-amarelismo” e pela onda da *conciliação nacional* fortemente presentes na mídia naquele momento?

Ora, pelos aspectos formais do filme já analisados no presente trabalho e pela trajetória artística e ideológica do cineasta, sabemos que esse filme não trilha o caminho do esquecimento dos crimes cometidos pela ditadura e das lutas que se deram durante a *conciliação*. De fato, o filme problematiza a imagem positiva de Tancredo Neves ao trazer os depoimentos do cartunista 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, dentro dessa perspectiva de problematização da imagem

¹²² LEMOS, Renato. Anistia e crise política no Brasil pós-1964. **Topoi**: Revista de História, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 293, jul. / dez. 2002. Disponível em: <http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi05/topoi5a12.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2011.

do “Tancredo 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.

No que diz respeito à *conciliação nacional*, para além desses depoimentos que problematizam a imagem do político são-joanense e permitem vislumbrar que havia disputas em andamento dentro daquele contexto histórico, há outras duas sequências do filme que mostram que não houve uma completa *conciliação nacional*.

A primeira delas é 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 bastante interessante. 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. Outro elemento de destaque dessa sequência é a exibição de fotos dos presidentes militares, fotos que aparecem na tela enquanto ouvimos o General afirmar que “Não houve militares na política”.

O que salta aos olhos nessa sequência 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. 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.

Neste 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”,¹²³ ou seja, se

¹²³ 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: 20 mar. 2011.

a Lei nº 6683 procurou consolidar o 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.

Uma segunda sequência que possibilita a problematização da ideia de *conciliação nacional* é a 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 desmaiam, 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. 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.

Ao ver essa sequência de *Céu Aberto* não há como não lembrar as palavras de José Honório Rodrigues que, apesar de escritas vinte anos antes dos acontecimentos filmados por Batista de Andrade, funcionam como uma descrição perfeita da sequência do Palácio da Liberdade:

As coisas antigas se passaram, e nunca nada se tornou novo, porque a liderança nunca se reconciliou com o povo. Nunca viu nêle uma criatura de Deus, nunca o reconheceu, pois gostaria que êle fosse o que não é. Nunca viu suas virtudes nem admirou seus serviços ao país, chamou-o de tudo – Jeca Tatu –, negou seus direitos, arrasou sua vida e logo que o viu crescer e

êle lhe negou, pouco a pouco, sua aprovação, conspirou para colocá-lo de nôvo na periferia, no lugar que continua achando que lhe pertence.¹²⁴

Problematizando a figura de Tancredo Neves e o discurso conciliação nacional, Céu Aberto propõe uma reflexão a respeito da recente História do Brasil vivenciada naquele momento. Temos no documentário a tentativa de problematizar essa História, mostrar os embates políticos inerentes a ela, recusar qualquer visão que simplifique a realidade social. Feito no calor da hora, o filme está intimamente ligado ao seu contexto histórico de produção. Mas o filme acaba tendo um alcance mais amplo, acaba não ficando preso apenas à década de 1980, trabalha com temas de nossa História que não estavam presentes apenas naquele momento, mas que atravessam toda a História política do Brasil. Esses temas dizem respeito à Cultura Política do nosso país.

E aqui faz-se necessário esclarecer o leitor a respeito do que estamos chamando de “Cultura Política”. Em primeiro lugar, trata-se de um conceito que não possui apenas uma definição, uma vez que a Ciência Política e a História, enquanto ciências humanas, já produziram intensos debates a respeito dele. Contudo, no que diz respeito ao presente trabalho, partiremos da definição dada por Rachel Soihet, Maria Fernanda Baptista Bicalho e Maria de Fátima Silva Gouvêa, segundo a qual,

A cultura política pode ser vista como “uma leitura comum do passado”, bem como uma “projeção no futuro vivida em conjunto”. A noção de cultura política se encontra profundamente relacionada à cultura global de uma sociedade, sem que por isso se confunda com ela, uma vez que o seu campo de aplicação incide exclusivamente sobre o político. Trata-se, pois, de compreender as motivações que levam um indivíduo, um grupo ou uma sociedade a adotar um determinado comportamento político. As culturas políticas constituem fator de agregação social, contribuindo de modo decisivo na constituição de uma visão comum do mundo, de uma leitura compartilhada do passado e do futuro. Formam desse modo “um patrimônio indivisivo”, composto por vocabulários, símbolos e gestos, por todo um arsenal de ferramentas que possam exprimir valores, idéias e desejos políticos de um dado conjunto social.¹²⁵

A definição de “Cultura Política” da qual partimos está, portanto, ligada à visão de mundo de uma dada sociedade, bem como ao comportamento político dos indivíduos de um determinado grupo social. Essa visão de mundo e esse comportamento político estão ligados a

¹²⁴ RODRIGUES, José Honório. **Conciliação e Reforma no Brasil**: um desafio histórico-cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 14-15.

¹²⁵ SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. Apresentação. In: _____. (Orgs.). **Culturas Políticas**: ensaios de história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 13.

uma determinada memória do passado e a um projeto de futuro que são compartilhados pelos membros de uma sociedade. Aqui é necessário um alerta: uma visão de mundo, um comportamento político, uma memória do passado e um projeto de futuro nunca são compartilhados por *todos* os membros de uma sociedade; esses aspectos da cultura política podem ser hegemônicos dentro de um corpo social, mas nunca são compartilhados por *todos* os indivíduos. Como disse Ângela de Castro Gomes,

[...] a constituição de uma cultura política demanda tempo, sendo um conceito que integra o universo de fenômenos políticos de média e longa duração. Uma postulação que não exclui a existência de movimentos e de transformações no interior de uma cultura política, mas que adverte para o fato de eles não serem nem rápidos, nem contingentes, nem arbitrários, havendo pontos mais resistentes e outros mais permeáveis. Dentro da mesma chave – da mudança e da singularidade –, os historiadores insistem na diversidade de culturas políticas existentes em qualquer sociedade. Competindo entre si, complementando-se, entrando em rota de colisão, a multiplicidade de culturas políticas não impediria, contudo, a possibilidade emergência de uma cultura política dominante, em certo lugar, em certas conjunturas.¹²⁶

A cultura política de uma dada sociedade, portanto, não surge pronta e acabada, mas é construída e transformada ao longo do tempo. Nesse processo, há uma multiplicidade de culturas políticas dentro do corpo social, culturas políticas essas que se chocam e se enfrentam. Se o processo histórico é capaz de produzir, em certos momentos, uma “cultura política dominante”, tal fato não deve apagar a existência de outras culturas políticas que existiram e existem dentro desse campo de embates que é a História. Se há uma visão de mundo, um comportamento político, uma memória do passado e um projeto de futuro que são compartilhados pela grande maioria da sociedade; é preciso estar atento em relação à existência de outras visões de mundo, de outros comportamentos políticos, de outras memórias do passado e de outros projetos de futuro, muitas vezes ocultados pelos discursos e práticas da chamada “cultura política dominante”.

No que diz respeito ao contexto histórico de *Céu Aberto*, temos que se tratou de um momento bastante complexo. O próprio João Batista de Andrade assinalou, a esse respeito,

¹²⁶ GOMES, Ângela de Castro. História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões. In: SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. (Orgs.). **Culturas Políticas**: ensaios de história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 31.

que se tratou de “um momento épico curioso, único, carregado de contradições”.¹²⁷ Com a abertura política, a campanha pelas *Diretas Já!* e a eleição de Tancredo Neves, o país vivia uma espécie de encruzilhada histórica. O fim da ditadura levou a um “balanço” do que foram os mais de vinte anos de governos militares, bem como à discussão entre projetos políticos em torno do que deveria ser a chamada Nova República.

A memória do passado recente, o comportamento político da população durante a intensa mobilização popular em torno da campanha pelas eleições diretas e em torno da figura de Tancredo Neves, além dos projetos de futuro em jogo, foram elementos daquele contexto histórico que mostraram aspectos de nossa cultura política, aspectos esses registrados pela câmera de João Batista de Andrade. Mas quais são esses aspectos? Quais os comportamentos, as visões de mundo e os projetos de futuro, existentes naquele momento, que o cineasta registra em *Céu Aberto*?

Em primeiro lugar, o documentário trata da “cordialidade” do povo brasileiro, fenômeno que marca nossas relações políticas. A “cordialidade” da qual falamos é aquela que foi explorada por 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”,¹²⁸ 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, 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

¹²⁷ 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.

¹²⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 103.

idades – ia acarretar um desequilíbrio social, cujos efeitos permanecem vivos ainda hoje.¹²⁹

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 modo, o homem brasileiro, incapaz de ser inteiramente formal e ritualístico nas suas relações sociais. O brasileiro é desejoso de um “convívio mais familiar”¹³⁰ com as pessoas, especialmente com os socialmente superiores, procura sempre estabelecer uma maior intimidade com o outro.

De acordo com Angela de Castro Gomes, a nossa incapacidade de separar o público do privado já foi percebida pelo pensamento social brasileiro desde o início do século XX:

Esse diagnóstico da política brasileira está, portanto, inteiramente ligado à construção de uma tradição dicotômica de pensar o país, muito compartilhada no campo intelectual a partir dos inícios da República e que tinha fortes raízes no pensamento sociológico conservador, com destaque mas não exclusividade. Essa tradição se desenvolveu sob o impacto de alterações que atingiram, de forma geral, todas as relações sociais até então existentes. Simbolizada pela oposição “Brasil real x Brasil legal”, fixava um conjunto de oposições em que o lado “real” era representado por uma sociedade rural e exportadora, na qual dominava a descentralização e o poder patriarcal, familista, clientelista e oligárquico dos chefes da “política profissional”. Já o lado “legal”, visto também como “artificial”, emergia como o de uma sociedade urbano-industrial, na qual o poder centralizado e concentrado no Estado teria bases impessoais e racionais, sendo exercido por uma burocracia técnica.¹³¹

Posto isso, temos que a política brasileira, situada entre o público e o privado, é vista na tradição do pensamento brasileiro como “atrasada” em relação às sociedades capitalistas desenvolvidas. Sendo assim, é comum vermos no campo intelectual o desejo de “modernizar” a política brasileira, ou seja, fortalecer as relações impessoais e racionais, bem como o poder do Estado em detrimento do poder pessoal dos políticos. Um bom exemplo de tentativa de

¹²⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 105.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 108.

¹³¹ GOMES, Angela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. geral da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 500-501. v. 4.

modernização de nossa política se deu nos anos 1930, durante o governo de Getúlio Vargas. Segundo Angela de Castro Gomes, no governo Vargas houve o estabelecimento de uma ligação direta entre o povo e o presidente, não sendo necessária a existência de intermediários entre os dois. Era uma tentativa de fortalecer o poder central do Estado, em detrimento do poder das oligarquias regionais. Todavia, a autora nos mostra que tal tentativa de fortalecimento do público, em detrimento do privado, não conseguiu acabar com essa ambiguidade de nossa política, uma vez que o poder de Getúlio Vargas tinha um forte apelo pessoal e sentimental.¹³²

No que diz respeito a essa questão da necessidade de “modernização política” no Brasil, o próprio Tancredo Neves

[...] desenvolveu a capacidade de equilibrar a sua ação pública entre dois pólos: os interesses do Brasil do passado – o universo das oligarquias agrárias estaduais e dos modos tradicionais de organização da economia e das relações sociais – e os interesses do Brasil contemporâneo, industrial, expressos no processo dinâmico de formação de novos grupos políticos nas cidades, nas fábricas, nos sindicatos, nos partidos.¹³³

Reconhecendo a incapacidade do povo brasileiro em separar o público do privado, exatamente por existir no Brasil modos de organização da economia e relações sociais tanto do tradicional meio rural quanto do meio urbano, é que Tancredo Neves construiu seu ideário político. O seu ideário político é exatamente o ideário da conciliação entre os interesses oriundos do “arcaico” meio rural e os interesses do “moderno” meio urbano. Nesse sentido é que Tancredo Neves pode ser visto como “homem cordial”, uma vez que atuou entre o público e o privado, liderando, de forma pessoal e conciliadora, a tentativa de transformar/modernizar o Brasil durante o processo de redemocratização.

Feitas essas considerações a respeito da “cordialidade” do povo brasileiro, elemento esse que está no cerne de nossa dificuldade de separar o público do privado, é preciso agora esclarecer como o filme *Céu Aberto* trabalha a questão. Mostrando diversas cenas da comoção popular em torno da doença e da morte de Tancredo Neves, o documentário de Andrade nos

¹³² 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. geral da coleção); SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 525-526.v. 4.

¹³³ 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. 24.

mostra o povo com todo o seu sentimentalismo. Um primeiro exemplo a ser citado é a fala de um jovem que faz vigília em frente ao Hospital das Clínicas. No seu depoimento 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?

Como dissemos no capítulo anterior, nessa sequência salta aos olhos a face triste do rapaz e o tom de desamparo em sua voz. Rivaldo, na impossibilidade de separar o público do privado, largou tudo no Rio de Janeiro para acompanhar, de perto, o estado de saúde do presidente. O rapaz identifica o político são-joanense como uma espécie de “pai” no campo da política, um pai que, de certa forma, substituiu o seu pai biológico. É nesse sentido que o medo de Rivaldo é o de ficar órfão no campo da política, caso Tancredo Neves morra. Ao identificar Tancredo como um homem cristão, com valores cristãos, fato que o aproximava da grande maioria da população brasileira, Rivaldo estabelece uma ligação religiosa com o político mineiro. 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 no patriarcalismo. Temos aqui a imagem de Tancredo como uma peça essencial para o país, sem a qual não seria possível a resolução de muitos de nossos problemas.

Outras cenas que nos permitem observar a emotividade e o sentimentalismo do brasileiro também foram filmadas em frente ao Hospital de Clínicas. São as sequências que mostram o grande número de pessoas que estavam ali presentes, com suas orações, pregações, lágrimas e canções religiosas, cada uma de acordo com um credo religioso específico. Independentemente da religião envolvida, a finalidade era a mesma: o pedido por uma intercessão divina que curasse Tancredo Neves. São cenas intensas e fortes, nas quais as pessoas parecem estar em um transe coletivo. A câmera de João Batista de Andrade registra a carência do povo brasileiro, bem como a sua falta de perspectiva. Extremamente apegado afetivamente ao presidente eleito, o povo é mostrado em todo o seu desespero, angústia, sentimentalismo, enfim, em toda a sua “cordialidade”, tal qual definida por Sérgio Buarque de Holanda.

Mas se o povo procura manter com o seu líder uma relação pessoal, íntima e “cordial”, o cineasta vai problematizar essa relação entre o povo e o político. Essa problematização vem através do depoimento de Eduardo Suplicy, no qual ele afirma que

O presidente Tancredo Neves foi uma pessoa que em sua vida mais conversou, não tanto com os trabalhadores em si, vendo o seu 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.

Como dissemos no capítulo anterior, o depoimento de Eduardo Suplicy problematiza a figura de Tancredo Neves, salientando a sua habilidade política e não heroicizando a sua imagem. A fala de Suplicy problematiza a relação entre o político e o povo ao afirmar que Tancredo não era tão próximo das classes trabalhadoras. O povo se identifica com Tancredo, reza por ele e chora a sua morte, em um comportamento “cordial” de procurar uma aproximação com o político, chamando-o inclusive de “pai”, como o faz o jovem Rivaldo. Contudo, o político mineiro, ao longo de sua carreira política, deu mais ouvidos aos empresários e aos governantes, sempre esteve mais próximo das elites do que do povo.

Nesse ponto surge um outro elemento marcante de nossa cultura política, a saber, a definição dos lugares a serem ocupados pela classe política e pelo povo dentro da sociedade brasileira. Se por um lado o público e o privado não estão muito bem definidos entre nós e as relações políticas são extremamente marcadas pelo sentimento, pelo coração, como diria Sérgio Buarque de Holanda, por outro lado parece existir uma delimitação bastante rígida dos espaços a serem ocupados pelos políticos e pelo restante da população. Essa delimitação é a que define a política como o campo de atuação dos políticos profissionais, ou seja, o povo está excluído da política institucionalizada.

A sequência de *Céu Aberto* que melhor representa esse traço de nossa cultura política é a sequência do andarilho na estrada, indo ao enterro de Tancredo Neves em São João del-Rei. Ao exigir “que esses políticos brasileiros procurem se conscientizar melhor das condições em que está levando o nosso povo”, a fala do andarilho revela a noção, muito comum nas camadas populares, de que o país tem problemas, mas, que esses problemas devem ser resolvidos pela classe política, ou seja, o povo 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”.¹³⁴

Naquele momento de fim da Ditadura, com a retomada do poder político por parte da sociedade civil, com a intensa mobilização popular, as esperanças e a falta de perspectiva em relação ao futuro, se deram as disputas em torno dos projetos políticos de futuro. Enquanto os membros das elites políticas estavam interessados em mudar apenas o regime político, as camadas sociais mais amplas estavam interessadas em mudanças mais significativas na estrutura social e econômica do país. Essa divergência entre os vários interesses em jogo foi amortecida pelo discurso da *conciliação nacional*. Em nome de um “bem comum”, a redemocratização, toda a população brasileira foi chamada à *conciliação*. Dentro desse contexto, a sequência do andarilho mostra as contradições da cultura política das camadas populares, contradições essas expressas no comportamento desses setores da sociedade brasileira.

O andarilho sabe dos problemas sociais do país, exige reformas e melhorias, mas, revela que são os políticos que devem ser os responsáveis pelo processo de transformação. Esse comportamento do andarilho é representativo da ambiguidade que marca a cultura política popular brasileira, localizada entre o *conformismo* e a *resistência*. Segundo Marilena Chauí, o popular deve 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”.¹³⁵ O andarilho, desse ponto de vista, conforma-se em relação ao lugar político que deve ser ocupado por ele próprio dentro da sociedade, mas exige mudanças na estrutura do país.

Céu Aberto também mostra outros exemplos de conformismo e resistência por parte dos atores sociais ligados ao povo. Nos depoimentos dos populares tomados por João Batista de Andrade, aparecem as seguintes falas: “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

¹³⁴ 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.

¹³⁵ CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 124.

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 mostram o conformismo e a 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.¹³⁶

Nessas imagens, a multidão aparece coesa, com suas bandeiras, em um ato de “patriotismo” e de “união nacional” em defesa da democracia. Por trás dessa massa “homogênea”, aparentemente afinada com o discurso da *conciliação nacional*, 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.

Essa ambiguidade da cultura política popular foi parte de um contexto histórico marcado por contradições e embates. Vivenciando aquele momento, o cineasta João Batista de Andrade fez de *Céu Aberto* um documentário que mostra toda a complexidade e as lutas existentes naquela conjuntura. Partindo da figura de Tancredo Neves, o diretor problematiza o discurso da *conciliação nacional* e produz um filme que não é apenas um documento histórico, mas também uma obra cinematográfica que dialoga com a historiografia, ao refletir sobre a recente História Política do Brasil, bem como sobre a nossa Cultura Política.

¹³⁶ CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência:** aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 100.

Se voltarmos à cena do andarilho, filmado a caminho da cidade de São João del-Rei, podemos ver que há ali uma bela representação da ambiguidade que marcou aquele contexto histórico. O andarilho caminha carregando consigo uma bandeira do Brasil, num ato de civismo e patriotismo. Em um dado momento, ele afirma que Tancredo deixou um “caminho aberto” para que os brasileiros possam lutar por seus ideais. Filmado de costas, carregando a bandeira do Brasil, o andarilho representa o próprio país que via, naquele momento, um caminho aberto, caminho no qual havia uma infinidade de possibilidades: o destino da caminhada poderia ser ou um lugar seguro ou um ambiente marcado pelo sofrimento e pelas mazelas sociais. Temos aqui tanto a esperança quanto a falta de perspectiva em relação ao futuro do país, uma ambígua mistura de sentimentos.

Em suma, temos que a proposta do cineasta com o documentário *Céu Aberto* é fazer uma reflexão a respeito de quanto a política brasileira é problemática e complexa. O povo brasileiro não consegue separar o público do privado, o discurso da conciliação procura cumprir o seu objetivo de apagar e evitar conflitos, conflitos esses oriundos dos projetos políticos antagônicos existentes em nossa sociedade por parte dos diversos sujeitos históricos. Dentro desse campo de lutas, o comportamento do povo é sempre complexo, ora se conformando ora resistindo à exploração econômica levada a cabo por parte das elites.

Sobre esse documentário de João Batista de Andrade, Alcides Freire Ramos afirmou, com razão, que

[...] esse filme possui enorme significação histórica, sobretudo pelo fato de trazer uma perspectiva crítica em relação ao curso dos acontecimentos naquela conjuntura, isto é, ele antevê o processo por meio do qual, de fato, mudou-se o regime para que o poder fosse conservado nas mãos dos mesmos setores econômicos e sociais.¹³⁷

Posto isso, temos que o referido filme de João Batista de Andrade é um documento histórico importantíssimo para se entender a História e a Cultura Política do Brasil. De fato, *Céu Aberto* nos permite pensar aspectos da política brasileira que marcam toda a nossa história política, e não apenas o período da redemocratização brasileira. Por sua “perspectiva crítica”, o filme instiga o espectador a pensar a história do nosso país de forma

¹³⁷ 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, Uberlândia, v. 5, ano 5, n. 1, f. 20, jan./fev./mar. 2008. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>> Acesso em: 29 abr. 2010.

problematizada. A presente obra nos mostra que a nossa história não é simplista, linear, mas sim, complexa, ambígua, repleta de dificuldades.

Dentro dessa proposta de reflexão, o final do filme mostra a postura crítica do cineasta. Depois de vermos José Sarney subir a rampa do Palácio da Alvorada, carros começam a passar na rua, em frente à câmera de Andrade. É o movimento do processo histórico que vemos na tela, movimento que nunca pára. O fim do filme é assim, aberto sem conclusões definitivas. Sem ser panfletário de nenhuma visão política, o filme não nos dá respostas prontas e soluções para os problemas de nosso país, mas apenas instiga o espectador a pensar sobre esses problemas. Posto isso, temos que o caráter de “urgência” do filme, bem como sua historicidade, está exatamente na proposta do cineasta em fazer um filme marcado pelos embates e discussões presentes naquela conjuntura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“[...] SÓ DEUS faz as coisas certas logo da primeira vez”,¹³⁸ disse Stephen King; que o leitor tenha em vista essa afirmação do escritor norte-americano. Por se tratar de uma monografia de fim de curso, o presente trabalho teve as limitações próprias desse tipo de texto. Esperamos, todavia, que o leitor tenha verificado pontos positivos do nosso estudo e que compreenda o fato de que não foi possível acertar sempre nessa *primeira vez de historiador*. Ao fim dos “Agradecimentos” havíamos deixado o pedido de que a *Torre Negra da historiografia* se abrisse para nós e, analisando agora o percurso da pesquisa, podemos dizer que a *Torre* abriu as suas portas.

Mas assim como a Torre na qual o pistoleiro Roland entra, a *Torre da historiografia* na qual entramos também se revelou cheia de labirintos, escadas e infinitos corredores. À medida que subíamos rumo ao topo, andar por andar, íamos abrindo portas e confrontando vestígios do nosso passado, daquele passado dos anos 1980, um tempo do qual João Batista de Andrade havia registrado as imagens no documentário *Céu Aberto*. Ao chegarmos ao topo da *nostra* Torre, fizemos a mesma descoberta que o último pistoleiro de Gilead havia feito quando chegou ao ponto mais alto da *sua* Torre: encontramos uma porta capaz de nos levar a uma outra jornada, descobrimos que a historiografia é algo que não tem fim...

Nas últimas páginas de **Cineastas e Imagens do Povo**, Jean-Claude Bernardet afirma que “As análises de filme, tais como as desenvolvi, são praticamente sem fim. Até quando a análise se restringe a uns poucos aspectos do filme, pode-se sempre acrescentar mais alguma coisa, há sempre elementos, detalhes, que podem ser vinculados à análise”.¹³⁹ A nosso ver, essa constatação feita pelo autor vale para todos os trabalhos historiográficos. No caso do historiador que se ocupa das relações entre o Cinema e a História, o seu objeto de estudo, o filme, é arte e documento histórico ao mesmo tempo, os filmes são produtos humanos dotados de historicidade, repletos de significados. O filme é algo a ser *interpretado* e é aí que está a “análise sem fim” da qual nos fala Bernardet.

Interpretar uma obra cinematográfica do ponto de vista histórico é fazer aparecer a sua ligação com o seu contexto de produção. Todavia, exatamente por ser arte, um filme sempre estará sujeito a diversas interpretações e ressignificações, ganhando sentidos dependendo de quem o assiste e o analisa. No presente trabalho, procuramos estabelecer as

¹³⁸ KING, Stephen. **O Pistoleiro**. Tradução de Mário Molina. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, p. 21. (A Torre Negra, 1).

¹³⁹ BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 180.

relações entre o Cinema e a História a partir do documentário *Céu Aberto*, de João Batista de Andrade. Com a intenção de verificar a historicidade da obra, examinamos a trajetória do cineasta, os aspectos formais do filme e o diálogo da película com os debates sociais e políticos da sua conjuntura. Ao leitor caberá verificar até que ponto fomos felizes em nossa análise e onde poderíamos ter investido melhor as nossas reflexões.

Tal exercício nem sempre foi fácil e, como bem disse Bernardet, não possui um fim. O referido documentário que serviu como nosso documento histórico revelou-se, ao longo da pesquisa, uma obra muito complexa, a partir da qual poderiam ter sido tratados vários temas que dizem respeito à História e à Cultura Política do Brasil. Porém, para alcançar os fins que pretendíamos atingir, recortamos a análise fílmica e a aprofundamos apenas em alguns aspectos da película: a figura de Tancredo Neves, a questão da *conciliação nacional*, os projetos políticos existentes, a cordialidade dos brasileiros, a ambiguidade da cultura política popular. Nesse sentido, vale dizer que o filme permite uma série de reflexões sobre outros temas que, infelizmente, não couberam no presente trabalho. Na análise sem fim de *Céu Aberto*, esperamos que outros historiadores possam acrescentar as suas contribuições e enriquecer, desse modo, o debate.

Céu Aberto deverá interessar muito aos historiadores não apenas por ser capaz de nos fazer entender o quão complexo foi o momento da redemocratização brasileira, através de suas imagens tocantes e seu tom crítico. Como dissemos no Capítulo 3, o filme permite pensar temas que estão presentes em vários momentos da História do Brasil. A questão da *conciliação*, por exemplo, se fez presente nos oitos de governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva. Durante o período em que a presidência foi ocupada por um homem saído da classe trabalhadora e identificado com o povo, a realização de projetos sociais e um bom momento vivenciado pela economia melhoraram alguns de nossos índices sociais. Apesar dos avanços, a grande propriedade de terra não foi tocada, as bases capitalistas de nossa sociedade foram mantidas, o presidente governou *conciliando-se* com os detentores do poder econômico e político.

Se o documentarista João Batista de Andrade e o General Newton Cruz estão inseridos na disputa pela memória, quando da questão da participação dos militares na política brasileira, temos que esses embates estão acontecendo ainda hoje. Os recentes debates sobre a abertura dos arquivos da Ditadura pelo governo Dilma Rousseff são prova disso. Enquanto alguns defendem o direito à verdade, setores conservadores se posicionam contra e embasam

a sua postura na Lei de Anistia. Talvez a riqueza de *Céu Aberto* esteja realmente aí, na sua capacidade de nos fazer refletir sobre temas que parecem sempre tratados “a quente”, exatamente porque permeiam vários momentos de nosso processo histórico.

Mas resta esclarecer ao leitor sobre o que encontramos no topo da *Torre da historiografia*. Qual foi o caminho apontado pela porta que se encontrava no último andar?

Ao fim do Capítulo 3, afirmamos que o documentário dialoga com a historiografia, não é *apenas* um *documento histórico*. O que sugerimos naquele momento de nosso trabalho, de forma implícita, é a possibilidade de *Céu Aberto* ser visto como uma obra historiográfica. Tal hipótese foi levantada a partir da leitura de **A história nos filmes, os filmes na história**, escrita pelo professor Robert A. Rosenstone.¹⁴⁰ Em seu livro, o autor tem como objeto de pesquisa o campo dos chamados *filmes históricos*, obras definidas por ele como filmes que representam o passado.¹⁴¹ O objetivo do autor é aproximar esses filmes dos trabalhos propriamente historiográficos, ou seja, os escritos dos historiadores. O argumento inicial de Rosenstone é que um filme histórico, assim como um livro de historiador, não é o real, não traz a verdade. Apesar de serem produções de naturezas distintas, uma obra fílmica e um livro de História compartilham das mesmas limitações.

Compreendidos como formas de narrativas, o livro de História e o filme são aproximados por Rosenstone, em um exercício que repensa as “fronteiras” entre História e Cinema. Em um dado momento do livro, o autor afirma que os cineastas

[...] 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.¹⁴²

A conjuntura do processo de eleição, doença e morte de Tancredo Neves foi um período no qual a História podia ser sentida e até mesmo aspirada pelos diferentes atores sociais. O próprio João Batista de Andrade decidiu realizar *Céu Aberto* porque notou que se

¹⁴⁰ ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 264p.

¹⁴¹ O conceito de *filme histórico* utilizado por Rosenstone restringe-se ao conjunto de filmes que possuem algum tópico do passado como tema, ou seja, filmes que abordam temáticas já reconhecidas como pertencentes ao campo da História. Tal conceito de *filme histórico* não é o único existente, há autores que incluem nesse campo cinematográfico filmes que abordam o próprio tempo presente. Cf. 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. 62-63.

¹⁴² ROSENSTONE, 2010, op. cit., p. 54.

tratava de um momento histórico decisivo para o país, com a Ditadura chegando ao fim e a sociedade civil voltando ao poder. Tendo em vista a preocupação do cineasta com o momento *histórico* vivenciado, bem como a tese lançada por Rosenstone, começamos a nos perguntar: o documentarista fez de *Céu Aberto* uma obra de historiador?

Voltando a algumas cenas do filme, percebemos que a forma como a narrativa foi construída apresentava algumas semelhanças com os procedimentos adotados pelos historiadores em seu ofício. O passado recente do país, sob a égide da figura de Tancredo Neves, foi tratado a partir de fotografias, imagens de cinejornais e depoimentos, sendo que todo esse material serviu como ponto de partida para que o cineasta saísse pelas ruas filmando o que lhe parecia estar ligado a esse passado recente, narrando de forma não linear o recente processo histórico vivenciado naquele momento.

O referido documentário também é dotado de uma visão crítica sobre os acontecimentos abordados. Como bem disse parte da crítica da época, o filme recusa o óbvio, procura um olhar próprio, uma análise crítica dos fatos, instiga o espectador à reflexão. Não é exatamente isso que nós, os historiadores, fazemos (ou deveríamos fazer)? O historiador também não deve exercer a análise crítica, problematizar o seu objeto e instigar o seu leitor à reflexão?

Ao analisar os aspectos da operação historiográfica, Michel de Certeau afirmou que o trabalho do historiador deve consistir

[...] em tornar pertinentes *diferenças* adequadas às unidades formais precedentemente construídas; em descobrir o *heterogêneo* que seja tecnicamente utilizável. A “interpretação” antiga se torna, em função do material produzido pela constituição de séries e de suas combinações, a evidenciação dos *desvios relativos quanto aos modelos*.¹⁴³

Tendo em vista essa análise de Certeau, nos perguntamos: não é exatamente isso que Batista de Andrade faz em *Céu Aberto*? De fato, o cineasta procura fugir de “modelos”, procura o que é diferente, o que escapa ao discurso hegemônico da *conciliação nacional* e da imagem positiva de Tancredo, exerce, enfim, a prática do “desvio”. O cinema documentário de Andrade, assim como a História, é dotado de uma função crítica em relação a modelos homogeneizadores. Ainda nas considerações de Certeau a respeito da escrita histórica, temos que

¹⁴³ CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 2. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 200., p. 85.

A escrita 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* 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 elas faz mortos para que os vivos existam.¹⁴⁴

Há aqui uma outra proximidade entre a narrativa do filme e a escrita dos historiadores. Seja no depoimento do General Newton Cruz, onde “enterra-se” a Ditadura, seja na 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. Se na sua “dramaturgia de intervenção” o cineasta procura se mostrar como sujeito histórico e intervir no processo, no final aberto do filme, por sua vez, ele nos mostra que como 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 aproveitar que o céu está aberto para “existirem” como sujeitos históricos de fato.

Tendo em vista esses elementos, temos que o campo de discussão a respeito da possibilidade de João Batista de Andrade poder ser visto como um historiador parece-nos bastante instigante. Todavia, trata-se de uma discussão que ainda está por ser melhor mapeada. As questões que levantamos aqui não são ainda teses, mas apenas coordenadas para pesquisas e debates futuros. É bem verdade que essa discussão a respeito das fronteiras entre História e Arte não é nova, Hayden White procurou mostrar, por exemplo, o que há de *ficcional* e *poético* na narrativa histórica;¹⁴⁵ Robert A. Rosenstone mostrou o que há de *reflexão histórica* no cinema.

Todos esses debates têm sido marcados por bastante polêmica, uma vez que mexem com os lugares sociais estabelecidos para historiadores e cineastas, sendo que muitos historiadores ainda se mostram fechados a esse campo de reflexão. Ainda há o fato de que um filme jamais será perfeitamente igual a um texto de História, por mais que existam semelhanças sempre existirão diferenças: a título de exemplo, se João Batista de Andrade

¹⁴⁴ CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 2. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 108.

¹⁴⁵ Cf. WHITE, Hayden. **Meta-História: a imaginação histórica do século XIX**. 2. ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1995. 456p.

mostra a todo o momento o seu “eu”, os historiadores normalmente se colocam atrás de um “nós” em seus trabalhos. A discussão sobre as fronteiras entre o ofício do historiador e o ofício o cineasta deverão levar em conta, portanto, não só as semelhanças entre os dois, mas também as diferenças.

Posto isso, temos que a possibilidade de *Céu Aberto* ser analisado não apenas do ponto de vista cinematográfico, mas também do ponto de vista da Teoria da História, deve ser encarada pelos historiadores como um estímulo à reflexão a respeito do que é História e do que é Arte, dois campos da atividade humana que não possuem uma divisão rígida entre eles. Se os historiadores se sentirem instigados a isso, que a “análise sem fim” do presente documentário possa se voltar para a questão de como se escreve a História e permita evidenciar, com mais detalhes, o que há de historiográfico em *Céu Aberto*.

DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOCUMENTOS

OBJETO DE PESQUISA

CÉU ABERTO. Direção e Roteiro: João Batista de Andrade. Produção Executiva: Assunção Hernandez. 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.

CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS

CUNHA, Wilson. Um olhar que recusa o óbvio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4. c. 1-3, 27 nov. 1985.

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: 29 abr. 2011.

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: 29 abr. 2011.

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/joaobatistadeandrade/home.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

ROGATTO, Marcos. Passado recente. **Veja**, São Paulo, n. 915, p. 132, 19 mar. 1986.

DEPOIMENTO

ANDRADE, João Batista de. Depoimento. **Site Mnmocine**. Depoimento concedido a Alexandre Kishimoto, Carla Miucci e Flávio Brito. Disponível em: <<http://www.mnmocine.com.br/aruanda/jba1.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

FILME

JANGO. Direção: Silvio Tendler. Assistente de Direção: José Olívio Petit. Narração: José Wilker. Texto: Mauricio Dias. Fotografia de cena: Américo Vermelho. Fotografia: Lucio Kodato. Montagem: Francisco S. Moreira. Som: Geraldo Ribeiro. Música original: Milton Nascimento e Wagner Tiso. Produção: Denize Goulart, Hélio Paulo Ferraz e Coletivo de Artistas. Brasil: CALIBAN-Produções Cinematográficas, 1984. DVD (117 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.

LEI

BRASIL. Lei nº 6683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. Disponível em: <<http://www3.dataprev.gov.br/sislex/paginas/42/1979/6683.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

JORNAIS E REVISTAS

CINEMA discute as conspirações. **Correio Braziliense**, Brasília, 11 jun. 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076I005.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

FILME mostrará ao Brasil cenas de 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: 29 abr. 2011.

GENTE. **Veja**, São Paulo, n. 876, p. 74-75, 19 jun. 1985.

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: 29 abr. 2011.

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: 29 abr. 2011.

O REGISTRO de uma emoção histórica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 mar. 1986. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076I001.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

TANCREDO a céu aberto. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 nov. 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076I002.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

TANCREDO Neves em filme. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 4 jun. 1985. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0100076I006.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

SITE

SITE OFICIAL DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/joaobatistadeandrade/home.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Laís Wendel. Greve metalúrgica em São Bernardo: sobre a dignidade do trabalho. In: KOWARICK, Lúcio (Org.). **As Lutas Sociais e a Cidade**: São Paulo, passado e presente. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994. p. 181-215.

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. geral da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 319-409. v. 4.

ANDRADE, João Batista de. **O Povo Fala**: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira. São Paulo: Senac, 2002. 128 p.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985. 200 p.

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. 93 p. (Coleção Repensando a História)

BURCKHARDT, Jacob. **Reflexões sobre a História**. Tradução de Leo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1961. 280p.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005. 191p.

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. 429 p. (Coleção Aplauso Cinema Brasil)

CARVALHO, José Maurício de. **As Idéias Filosóficas e Políticas de Tancredo Neves**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1994. 198p. (Coleção Reconquista do Brasil, 176).

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 2. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. 345p.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986. 180p.

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. 298p.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2. ed. revista e ampliada. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 244p.

FORTES, Renata Alves de Paiva. **A Obra Documentária de João Batista de Andrade**. 2007. 293 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

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, Lília Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 489-558. v. 4.

_____. História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões. In: SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. (Orgs.). **Culturas Políticas**: ensaios de história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. p. 21-44.

GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas – A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. 255p.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. Cultura e Cotidiano. In: ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de; BARRETO, Túlio Velho. (Orgs.). **1964**: O Golpe passado a limpo. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Massangana, 2007. p. 137-148.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. 154p.

HUIZINGA, Johan. **O Declínio da Idade Média**: um estudo das formas de vida, pensamento e arte em França e nos Países Baixos nos séculos XIV e XV. Tradução de Augusto Abelaira. Lisboa / Rio de Janeiro: Ulisseia, 1960. 368p.

KING, Stephen. **A Torre Negra**. Tradução de Mário Molina. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004-2007. 7 v.

KINZO, Maria D'Alva G. A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, vol. 15, n. 4, p. 3-12, out./dez. 2001. Disponível em: < http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v15n04/v15n04_01.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2011.

LE GOFF, Jacques. A história nova. In: LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques. (Dirs.). **A História Nova**. Tradução de Eduardo Brandão. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 25-64.

LEMOES, Renato. Anistia e crise política no Brasil pós-1964. **Topoi: Revista de História**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 287-313, jul./dez. 2002. Disponível em: <http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi05/topoi5a12.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2011.

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-algumas-reflexões-sobre-rituais-memória-e-identidade-nacional>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. geral da coleção); SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 559-658. v. 4.

NEVES, Lucília de Almeida. Frente Parlamentar Nacionalista: utopia e cidadania. **Revista Brasileira de História**, São Paulo: ANPUH / Marco Zero, v. 14, n. 27, p. 61-71, 1994.

PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **A História invade a Cena**. São Paulo: Editora HUCITEC, 2008. p. 26-58.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002. 364p. (Coleção História).

_____. História e Cinema: Reflexões em Torno da Trajetória do Cineasta João Batista de Andrade durante a Ditadura Militar Brasileira (1964-1985). **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 5, ano 5, n. 1, f. 1-20, jan./fev./mar. 2008. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

_____. 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. 1-15, out./nov./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

_____. Sob o Signo da Estética do Lixo: As Parcerias de Fernando Peixoto com Maurice Capovilla e João Batista de Andrade. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 2, ano 2, n. 3, f. 1-13, jul./ago./set. 2005. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac-SP, 2008. 447p.

RAMOS, José Mário Ortiz. O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão. (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1990. p. 399-454.

RAMOS, Plínio de Abreu; CAMPOS, Patrícia. Tancredo Neves [Verbetes]. **CPDOC**, Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Disponível em: <<http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/BuscaConsultar.aspx>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e Artistas Brasileiros nos Anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. **ArtCultura** – Revista de História, Cultura e Arte, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, jan./jun. 2007.

RODRIGUES, José Honório. **Conciliação e Reforma no Brasil**: um desafio histórico-cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. 246p.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 264p.

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. 27-81.

SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. (Orgs.). **A História vai ao Cinema**: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores. Rio de Janeiro: Record, 2001. 268p.

SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. Apresentação. In: _____. (Orgs.). **Culturas Políticas**: ensaios de história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. p. 7-18.

SOUZA, Maria do Carmo Campello de. A Nova República brasileira: sob a espada de Dâmocles. In: STEPAN, Alfred. (Org.). **Democratizando o Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 563-627.

VIEIRA NETO, Henrique José. **O Tronco**: obra literária de Bernardo Élis (1956), fílmica 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.

WHITE, Hayden. **Meta-História**: a imaginação histórica do século XIX. 2. ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1995. 456p. (Coleção Ponta, 4).